

Vulgar sem ser sexy: Corpo, trabalho e cena na poesia de Mila Teixeira

Caio Riscado

Para citar este artigo:

RISCADO, Caio. Vulgar sem ser sexy: Corpo, trabalho e cena na poesia de Mila Teixeira. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101432022e0205>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticat



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Vulgar sem ser sexy: Corpo, trabalho e cena na poesia de Mila Teixeira¹

Caio Riscado²

Resumo

O artigo tem como objeto a análise de poemas do livro *A proclamação da vulgaridade ou quantos furos uma calcinha pode ter?*, da poeta, roteirista e dramaturga Mila Teixeira, publicado pela editora Urutau, em 2021. A partir da noção de crueldade em Artaud, o texto busca uma aproximação com o anúncio da vulgaridade, proclamado pela escritora. Através do destaque de versos que sugerem a confluência entre vida e obra, a poesia é analisada pela perspectiva do trabalho em arte como prática de investigação do corpo e recriação das relações. Os relatos e imagens compartilhados pela autora são interpretados como situações cênicas que revelam a manifestação de um estado-poético-teatral em sua produção. Por fim, a escrita autoficcional é abordada como proposição para a expansão dos espaços de escuta e compartilhamento das experiências encarnadas.

Palavras-chave: Mila Teixeira. Vulgaridade. Crueldade. Trabalho. Corpo.



Vulgar without being sexy: Body, work and scene in Mila Teixeira's poetry

Abstract

This article focuses on the analysis of poems from the book *A proclamação da vulgaridade ou quantos furos uma calcinha pode ter?*, written by poet, screenwriter and playwright Mila Teixeira, and published by Urutau in 2021. From the notion of cruelty in Artaud, the text seeks an approximation with the announcement of vulgarity, proclaimed by the writer. By highlighting verses that suggest the confluence between life and work of art, poetry is analyzed from the perspective of work in art as a practice of investigating the body and recreating relationships. The stories and images shared by the author are interpreted as scenic situations that reveal the manifestation of a poetic-theatrical state in her production. Finally, autofictional writing is approached as a proposition for the expansion of spaces for listening and sharing incarnated experiences.

Keywords: Mila Teixeira. Vulgarity. Cruelty. Work. Body.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada pela Profa. Dra. Rosyane Trotta (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UNIRIO).

² Pós-doutorado em desenvolvimento na Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC/UFRJ). Doutor em Artes Cênicas (UNIRIO). Mestre em Artes Cênicas (UNIRIO). Bacharel em Direção Teatral (UFRJ). Professor de teatro, diretor teatral e artístico, artista pesquisador e performer. ✉ caioriscado@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/0268269452321350>  <https://orcid.org/0000-0001-9020-5189>



Vulgar sin ser sexy: cuerpo, trabajo y escena en la poesía de Mila Teixeira

Resumen

El artículo tiene como objetivo analizar los poemas del libro *A proclamação da vulgaridade ou quantos furos uma calcinha pode ter?* de la poeta, guionista y dramaturga Mila Teixeira, publicado por Urutau, en 2021. Partiendo de la noción de crueldad en Artaud, el texto busca una aproximación al anuncio de vulgaridad, proclamado por la autora. Al resaltar los versos que sugieren la confluencia entre la vida y la obra, la poesía se analiza desde la perspectiva del trabajo en el arte como una práctica de investigación del cuerpo y recreación de relaciones. Los relatos e imágenes compartidos por la autora se interpretan como situaciones escénicas que revelan la manifestación de un estado poético-teatral en su producción. Finalmente, la escritura autoficcional se aborda como una propuesta de ampliación de espacios para escuchar y compartir experiencias encarnadas.

Palabras clave: Mila Teixeira. Vulgaridad. Crueldad. Trabajo. Cuerpo.



um dia
tão bonito
e eu
não fornico

(Adília Lopes)

Por definição, a proclamação é um anúncio público, realizado de maneira enfática, em voz alta e com solenidade. Esse tipo de declaração tem por objetivo divulgar decisões, revisões e mudanças que produzem efeito nos regimes e sociabilidades. Proclamar é o mesmo que dar como certo, afirmar, certificar e, até mesmo, provar. A proclamação assegura o “objeto” anunciado, legitimando a sua existência, desenvolvimento, expansão e circulação. Apesar da proximidade histórica com figuras que ocupam cargos de poder, a proclamação não se restringe ao fazer político institucionalizado. Nesse sentido, é que podemos proclamar a mobilidade dos nossos desejos, fazendo valer o que costuma ser esquecido, desvalorizado ou, propositalmente, silenciado pelos órgãos responsáveis pela manutenção do(s) sistema(s).

Em seu primeiro livro, *A proclamação da vulgaridade ou quantos furos uma calcinha pode ter?*, lançado pela editora Urutau, em 2021, a poeta Mila Teixeira proclama a vulgaridade para marcar seu posicionamento contrário à imposição de normas que controlam nossos corpos e, sobretudo, a produção de saberes sobre eles. Na poesia da autora, proclamar a vulgaridade é uma tomada de decisão ética que expõe a sujeira varrida para debaixo do tapete e, nessa revelação, elabora um chamado sobre a estética das impurezas, da obscenidade em se saber viva e do prazer da decomposição.

Depois de atingido por uma escova cor-de-rosa, como no caso do poema sobre a barata (Teixeira, 2021, p.18), ou pela pulsão de morte na história das baleias (Teixeira, 2021, p.32), quanto tempo um corpo leva para desaparecer? Através das pequenas imundices diárias, a poeta constrói seu relato e, ao invés de se fixar no conhecido terreno da realização de denúncias, cria anúncios: “passo o dia mijando” (Teixeira, 2021, p.17), escreve Mila, no primeiro verso do primeiro poema que abre o seu livro de estreia. Percebo como anúncios os versos construídos não como reação, mas proposição de uma intenção encarnada. Ou, para pensar com o



vocabulário iluminado pela poeta, a proposição de uma ação vulgar. Café, suco de fruta, chá de camomila, nada escapa. O que não vira bosta, quase certeza: se transforma em urina.

são rolos e rolos de papel higiênico por semana
ainda não contei quantos
são pelo menos dois banhos por dia
não durmo
nunca consigo mas
estou sempre hidratada &
minha pele
tá ótima
(Teixeira, 2021, p.17)

No projeto poético de Mila, a vulgaridade não corresponde à leitura que indica uma procedência ruim, grosseira, rude, de baixa natureza ou desprezível. Para além dessas significações tidas como indesejáveis, o convite da autora se faz mais diverso e, justamente por isso, comum. De acordo com essa proposição, é preciso que identifiquemos o comum como sendo, necessariamente, um conjunto formado por diferentes. Sendo assim, a vulgaridade em Mila se aproxima da noção de crueldade em Artaud, pois “tudo o que age é crueldade” (Artaud, 2006, p.96), na medida em que estabelece pontos de atravessamento em todas as viventes e sugere aquilo que, mesmo contra a nossa vontade, é parte fundante da vida, ou seja, sua lucidez, crueza, condição ordinária, dura, banal, implacável, sua vocação para a tormenta.

De fato, crueldade não é sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado. Essa identificação da crueldade com os suplícios é um aspecto muito pequeno da questão [...] A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão a necessidade (Artaud, 2006, p.118).

Parece-me que a criação e a própria vida só se definem por uma espécie de rigor, portanto de crueldade básica que leva as coisas ao seu fim inelutável, seja a que preço for (Artaud, 2006, p.120).

A vulgaridade e a crueldade são populares. Elas pertencem ao povo e funcionam como forças animadoras de uma vida criativa, apaixonada e convulsa. Afinal, “é com crueldade que se coagulam as coisas, que se formam os planos do criado” (Artaud, 2006, p.121). Forças animadoras para uma vida que quer recobrar

não só a potência dos corpos, das coisas e suas relações, mas também a violência dos sonhos: os cortes secos, as interrupções, a vertigem do indizível quando somada a sabedoria dos sustos e encantos. Então, a vida como teatro e o teatro como vida-sonho: uma sobreposição que não almeja resultados, se afasta da dimensão de obra finalizada e se entrega ao fluxo dos espasmos cotidianos.

acabou o filtro do café
não tem legenda disponível em português
o cachorro mijou na cama
quebrei a caneca da vovó
me cobraram dinheiro
ingressos esgotados
acho que o ventilador quebrou
cortaram o gás
entrei no negativo
pernilongos
esse cara me chupa como se chupa tampa de danoninho
aplicativo do banco fora do ar
dorflex passou da validade tomei mesmo assim

(Teixeira, 2021, p.38)

São fluxos que sugerem o inacabamento de uma vida, cortada a cada minuto em suas experiências do comum. A vontade de “viver o corpo como uma realidade só parcialmente conhecida, ainda não estabilizada e mapeada” (Quilici, 2004, p.200). Uma vida ancorada na ideia de conflito eterno e que, por não mirar o sangue, se revela lúcida e rigorosa. Uma vida perseguida em suas falhas que podem ser vistas como convites para uma nova tentativa. Mas a possibilidade da tentativa não se aproxima das narrativas de superação. Ao contrário, a falha é percebida como campo do comum, como conjunto que se expande em cada relevo de marcação das diferenças. Como espaço oportuno para lidar repetidas vezes com o fracasso que nos acompanha. O fracasso que é intrínseco à ideia do próprio viver, à ideia de uma vida vivível, logo, atravessada. Ou, como diria Beckett, na máxima que Mila usa como epígrafe para o poema citado, como campo para “tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor” (Beckett apud Teixeira, 2021, p.38).

Na poesia de Mila, as tentativas ganham como contorno a dimensão do exercício. Não se desejam os melhoramentos do corpo, mas a atividade de se pôr em movimento, de buscar outros modos de saída ou retirada. A noção de exercício

também não se assemelha à ideia de treinamento. Como já dito, para a poeta, o corpo não é um campo ou sistema a ser superado. O exercício se direciona, então, para a observação, para a contemplação que não é funcional, desinteressada das utilidades e alinhada aos acasos do porvir. Os versos de Mila me lembram de olhar o corpo como quem olha para uma pessoa que dança e tenta, mesmo com dificuldade, não interpretar os seus movimentos. É, antes, sobre saber o que se abandona e menos sobre nomear o lugar que está para ser criado. Mila se diz, com ironia, germofóbica, mas conserva as unhas “imundas formando dez linhas pretas” (Teixeira, 2021, p.31) para que perguntemos por que ela não limpa essa sujeira, ao que a poeta responde:

dez linhas pretas me geram um mal-estar tremendo
por isso faço questão
de deixar assim talvez se você
se aproximar fixar o olhar devagar
vai perceber que é um exercício
atenção: um exercício
sobre a saída da zona de conforto

(Teixeira, 2021, p.31)

Sair da zona de conforto já é campo de experimentação. Tentativa que se alimenta da própria ação de tentar. Ação que não objetiva resultados porque está preocupada com o presente, com as suas possibilidades de multiplicação do “aqui e agora”: do corpo, das coisas e relações. O embate com a imundice sinaliza uma vontade de fuga dos automatismos e determinismos normalizadores. O exercício é, sobretudo, uma experiência de estranhamento. Uma aposta na desestabilização dos modelos cristalizados. Um modo de pensar a poesia, o poema, a partir do corpo e, mais importante, com o corpo. Deixar que as unhas sejam para rever, nesse caso, o que foi recalcado pela constante promessa de higienização e bons modos. As unhas sujas podem não ser mero desleixo, mas um exercício, um trabalho que se costura entre o rigor e a espontaneidade, com a atenção voltada para a crueldade do que cresce e se transforma, como as unhas, independentemente do nosso controle. Na poesia de Mila, assim como na articulação da crueldade em Artaud, a vida que brota das mãos exhibe um dos gestos próprios do viver: a necessidade do movimento.

Entendo esses versos como anúncio e, posteriormente, como trabalho para sinalizar que precisamos avançar na conversa sobre o que compreendemos e defendemos como atividade laboral. Na minha leitura, e tomando como base a interpretação de Cassiano Quilici (2015) sobre o trabalho de alguns performers, o exercício proposto por Mila se enquadra na definição de trabalho porque não estabelece nenhuma relação de exploração, não cria vínculos hierárquicos e nem se dedica à acumulação de capital. As matérias partilhadas nessas atividade são outras: mais finas, mais frágeis e, por isso, altamente poéticas e, conseqüentemente, políticas. A poeta menciona o mal-estar para dizer que faz questão de habitá-lo: uma postura rigorosa na investigação da vulgaridade da vida. Passar os dias mijando e conviver com as unhas sujas dizem mais do trabalho vital do que os cargos e funções a que somos submetidas.

O trabalho em arte elaborado por Mila se aproxima da noção de “arte de existência”, pesquisada por Cassiano Quilici: uma arte “que nos inspira aqui a falar de algo que se realiza nas mínimas ações, e que não se identifica necessariamente com os espaços consagrados e previsíveis para a realização das atividades artísticas” (Quilici, 2015, p.143). “A arte torna-se uma forma de investigar a natureza do fazer e agir humanos” (Quilici, 2015, p.142) em suas potencialidades criativas, um “modo de criar e cuidar das nossas formas de relação com o mundo e conosco mesmos” (Quilici, 2015, p.143). A partir dessa perspectiva, singular e reveladora, podemos pensar que o trabalho em arte se faz porque precisa ser feito: viver, relacionar, cuidar. O trabalho em arte e em vida, ou arte-vida, se dá não como resposta, mas como questão.

O trabalho de Mila é, ao mesmo tempo, físico e plástico. O exercício poético existe antes do poema ser registrado em livro. E o seu registro não confirma a experiência porque ela não pode, e não deve, ser verificada. Por meio da linguagem escrita, o que se compartilha é a continuidade do trabalho. Ou seja, o seu firmamento enquanto atividade imaginativa, ação política que interfere e provoca movimento na disputa pelos imaginários. Nesse sentido, a obra segue obrando e as linhas de sujeira se multiplicam. Como questão, os dedos de Mila passeiam por outras mãos. Ao pegar no livro, você pode até ignorar suas unhas. Mas o fato delas estarem lá já admite a possibilidade da sujeira. Parafraseando a poeta, se você



fixar o olhar devagar, vai perceber que as coisas são, mas não se fixam. E essa percepção, além de dar trabalho, é trabalho.

Um agir renovado que começa na mudança de qualidade da própria percepção. Um perceber que não decodifica o mundo no sentido de sustentar o agir mecânico ou apenas funcional. Uma abertura que sustenta o momento de espanto e admiração diante daquilo que surge, que passa, que desaparece. Um olhar que não quer prender as coisas numa representação que as fixa, não evita a impermanência dos fenômenos e possibilita a apreensão poética dos acontecimentos (Quilici, 2015, p.143).

Além da sujeira das unhas, as mãos da poeta guardam outras marcas do tempo. Ainda sem a presença de características do envelhecimento, Mila é uma poeta nova, o que ela nos deixa imaginar também sobre as suas mãos diz do perigo e da beleza que rondam toda relação. As cicatrizes de Mila, assim como as nossas, são desvios que contribuem para a formulação e, por que não, fabulação das narrativas sobre o corpo. Esse corpo que foi queimado pela avó e que reelaborou o trauma do machucado por se reconhecer no susto de alguém que, por distração ou força do vento, feriu com a brasa do cigarro um ente querido. Assim como a sujeira que se acumula, não estamos livres dos pequenos ferimentos, das pequenas chamas que acordam a pele com força suficiente para lembrar que estamos vivas e que, de certa forma, estar viva também é se machucar: esse nosso jeito estranho de eleger um tipo de perigo como preferido.

minha cicatriz preferida
está no dorso
da mão esquerda
minha avó apagou
um cigarro nela
passado susto feito
curativo
ela se sentiu aliviada:
ainda bem que não foi
na palma da mão
assim a queimadura
não vai interferir em nada
no seu destino

(Teixeira, 2021, p.34)

Cabe dizer, mais uma vez, que o movimento da poeta não parece estar direcionado para a superação da queimadura. Como em muitos episódios em que os acasos nos ferem e formam, a cicatriz se mostra como uma espécie de lembrança, vestígio do acontecido. A cicatriz preferida, então, serve como ponte para a construção de novos relatos sobre um corpo alterado, um modo de reconexão com as narrativas que criamos para o que, com ousadia, identificamos como nós mesmas. Isso porque, talvez, os acidentes e desvios falem mais do que os planos lisos.

Com base na leitura de Butler (2015), faço menção à ousadia da identificação, pois, de acordo com a filósofa, não temos uma história própria. A nossa história só existe na medida em que é também a história de uma relação ou um conjunto de relações. Nossos relatos estão implicados em uma temporalidade social e cultural. De modo que só podemos perceber a nossa existência em relação com esses fatores. Precisamos da outra para nos aproximarmos da ideia que fazemos de nós mesmas. E, mesmo assim, essa percepção nunca será integral. Para a desastrosa pergunta “quem é você?” nunca haverá resultado satisfatório se designado pelo próprio “eu”. A identidade que acreditamos ter não nos captura. Nas falhas, na opacidade e no fracasso – naquilo que está fora das categorias fixadas – é que podemos, quem sabe, arriscar a construção de um relato. As cicatrizes da poeta dizem mais de sua trajetória do que a utopia de uma paisagem, ou corporeidade, sem acidentes, sem o perigo e a beleza da presença da(s) outra(s).

Na primeira parte do poema, o destino do corpo segue sem interferência, para o alívio da avó. Já na vida que se quer poesia, na confluência entre vida e obra, o destino se refaz de maneira constante e a cada modificação. Os acidentes não param de se sobrepôr e exigem a reelaboração dos nossos relatos. Reparem: o cachorro da poeta mordeu o dorso de sua outra mão, provocando a necessidade de atualização do poema, a escrita de uma segunda parte. Queimadura na mão esquerda, mordida na mão direita: “que sorte: minhas cicatrizes preferidas ficam uma ao lado da outra” (Teixeira, 2021, p.35).

O corpo alterado, marcado pelo encontro com a exterioridade, bagunça noções estéticas, de bem estar e saúde. Desloca o discurso médico da resolução

de problemas para uma esfera em que os questionamentos levem em consideração as singularidades. Mila se descobre alérgica a amendoim e o médico determina que ela corte a leguminosa de sua alimentação. Mas “como viver sem pé de moleque, doutor? / como viver sem paçoca?” (Teixeira, 2021, p.25), pergunta ela. No poema, não temos a resposta do médico. Talvez, porque ele considere improvável a possibilidade de uma vida acompanhada das manchas causadas pela alergia recém descoberta.

A dimensão do prazer é ignorada pelo doutor que está mais preocupado (notem: mais do que a própria paciente) com a sua aparência que não corresponde aos padrões de beleza por ele praticados. Nesse contexto em que “almejamos uma existência asséptica, indolor, prolongada ao máximo, onde até os prazeres são controlados e artificializados: café sem cafeína, cerveja sem álcool, sexo sem sexo, guerra sem baixa, política sem política” (Pelbart, 2007, p.61), Mila não quer abrir mão do seu amendoim com manchas. Ainda no consultório, a poeta diz: “as manchas não fazem mal algum / a falta de amendoim / sim” (Teixeira, 2021, p.25).

Viver o corpo, exercitar sua engenharia física e poética, não é a mesma coisa que se entregar a uma aventura sem limites. O risco da poesia de Mila está no traçado de uma errância calculada, uma espécie de passeio lúcido pelas inúmeras possibilidades da experimentação encarnada. Nessa jornada, a poeta parece perseguir os barulhos da existência através de jogos cotidianos que, embora possam parecer radicais, revelam um desejo agudo de atrito com o mundo e suas coisas. A radicalidade em Mila não busca o ferimento e, muito menos, o sangue, como já mencionado. A radicalidade é, nesse caso, tensão praticada, aplicada aos exercícios que, dependendo do ponto de vista, podem, até, sugerir a crueldade (lembramos: rigor, apuro, prontidão, investigação) de um corpo que não quer deixar de ser corpo. Como, por exemplo, no poema que ela nomeia “som”:

às vezes me jogo no chão depende do dia
me jogo mesmo, com vontade
não é me deitar, visualize:
tem que fazer barulho
é uma queda tem que ter impacto
me jogo no chão

(Teixeira, 2021, p.46)



Jogar-se no chão é também uma forma de conversa, de acordar as partes adormecidas do corpo, enfrentar a imposição do silêncio, fazer barulho. E, ainda, mudar de plano, abandonar a verticalidade para se esparramar no concreto. Ficar embaixo, perto do chão, com ele e os cachorros. As conversas horizontais mudam não só a perspectiva como também produzem outros interlocutores. As marcas ou lembranças de pisadas, a memória territorializada que transforma cada passagem em uma história, o pó, a poeira, a vassoura que não veio, uma migalha, um objeto faz muito tempo perdido e, de repente, encontrado. A queda lúcida, para lembrar aqui também a poeta Orides Fontela, como uma mistura estranha entre desalento e alegria, exaustão e viço. Nas palavras de Mila: dor e riso.

[...] depende
do dia os cães
pulam em cima de mim
sei que gostam quando
reclamo de dor e rio em seguida

(Teixeira, 2021, p.46)

Estabeleço essas relações entre a poética de Mila e os escritos de Artaud, entre as noções de exercício e trabalho, estimulado pela própria atuação da autora que, além de poeta, é roteirista e dramaturga. Influenciada por essa multiplicidade de funções, a poesia de Mila carrega algo de cênico quando pensamos a cena como espaço privilegiado para o endereçamento da ação. Em sintonia com muitas das leituras sobre as práticas no teatro contemporâneo, a escrita de Mila busca a ação, mas não exatamente preocupada com o que acontece. Mais pulsante do que definir a ação (dramática) é trabalhar o seu modo, ou seja, escrever sobre como as coisas acontecem ou podem acontecer. O conflito está, muitas vezes, não no fato, mas na situação. As ações exploradas por Mila são bastante banais. E é dessa vulgaridade cotidiana que ela tece os fios do que, a partir da leitura de Silvia Fernandes (2010)³, quero chamar de estados-poéticos-teatrais. A questão não está na narrativa, mas na maneira como ela se dá.

³ De acordo com Silvia Fernandes “a categoria adequada para dar conta do teatro contemporâneo não é mais a ação dramática, mas a situação cênica, responsável por uma dinâmica particular de estados teatrais” (Fernandes, 2010, p.140).

lavei as cuecas e ao colocar no varal
acabei deixando uma cair na rua
desci pra buscar vi um senhor estava botando ela
no bolso
ele não entendeu quando pedi de volta e disse que era minha
por estar de bom humor contei:
só uso calcinhas em começos de namoro e olhe lá

(Teixeira, 2021, p.20)

Essa disposição para a cena suspende o que seria a ação central, pois se interessa, principalmente, pelas derivações, ou fugas, investigadas. Resgatar a cueca torna-se menos importante porque é o encontro com o senhor o que faz a queda do objeto significativa. Essa espécie de embaraço poético é potencialmente teatral quando, enquanto leitoras, nos perdemos na construção e percepção das diferentes temperaturas que poderiam orientar a criação dessa cena. Não se sabe porque o velho leva a cueca. Esse tipo de roubo declarado, feito às claras, se aproxima do teatro que investe mais em presença e menos em sentido, que está interessado pela afetação dos encontros e suas reverberações, independente dos motivos.

É um modo novo de utilização dos significados no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação (Fernandes, 2010, p.54).

A dimensão do exercício não está reservada somente para a observação do próprio corpo da poeta. Além dos casos já descritos, para citar apenas mais um, posso trazer o poema da barata, mencionado no início desse texto. O corpo do bicho tira Mila do sono, mas a partilha entre as duas não termina com a morte da invasora. Ainda interessada em como as coisas se dão, o tempo da morte é dilatado pela proposição de manutenção do cadáver da barata na cena. O estado-poético-teatral se manifesta de novo e o processo de decomposição, esse tipo de suspensão dos vestígios de uma vida, recria a ação como situação cênica em que persiste a ideia de uma negociação entre presenças. Mesmo morta, a barata está. Mesmo morta, a barata é.

Tinha acabado de pegar no
sono quando uma barata pousou
em cima de mim o toque áspero
das suas patas me despertou
sem dó a matei com minha escova de cabelo
seu corpo está debaixo da cama
decidi observar sua decomposição

(Teixeira, 2021, p.18)

Está escrito, anuncia Mila, nós somos vulgares. Na verdade, nascemos vulgares e tentam, a todo custo, nos convencer de que é preciso ser sexy. Acontece que a vulgaridade é inerente aos processos. Portanto, menos cansativa e danosa. Ela está presente em todas as pontas dos dias e não necessita planejamento. Aparece para termos a certeza de que sempre esteve lá. Ou aqui. Para além dos impactos de uma lembrança, a vulgaridade insurge contra a linearidade das narrativas para se provar como elemento constituinte das mais variadas situações de uma vida. O comum é ser vulgar, sem ser *sexy*. É dar como certa nossa inaptidão para sermos aprisionadas em um *collant* e sustentar as falsas perguntas sobre dom, talento ou vocação; é afirmar que precisamos do *milkshake*, da batata frita e de um litro de Coca-Cola para suportar alguns mal-entendidos; é certificar que, apesar das recomendações médicas, amamos nossas manchas, nossas cicatrizes (de mordida de cachorro ou cigarro) e que não desistiremos assim tão fácil do amor oferecido por uma paçoquita. O comum é ter dobrinhas.

Ninguém te conta quando você vê as meninas vestidas de rosa, o *collant* marcando dobrinhas, enquanto elas sorriem e acenam, que caso decidam por isso, pelo balé, caso seja vontade delas, vai ser uma vontade que vai exigir muita força de vontade. Eu lá sei sobre aptidão dom talento qualquer uma dessas coisas que contam por aí, mas temo pelas meninas de *collant* marcando dobrinhas porque já fui uma dessas meninas (Teixeira, 2021, p.26).

No lugar de diagnosticar uma gastrite ou entrar na faca para se desfazer das suas dobrinhas, a poeta prefere se engajar no compartilhamento de receitas para o tratamento das feridas que não mobilizam médicos e empresários da indústria farmacopornográfica. Mila nos ensina, passo a passo, como colocar fogo em

nossas calcinhas porque sabe que já passou da hora de declararmos guerra ao poliéster puro que só faz entrar no meio da bunda. Depois do fogo, bagunça a divisão binária e enfadonha das roupas íntimas e nos sugere comprar cuecas: promoção nas lojas Americanas, preço mais acessível, algodão puro, macio. Depois do fogo, mas ainda em chamas, elabora sua inversão em linguagem: com a calcinha que escapou da fogueira, diga-se de passagem, vermelha, veste o macho que se acanha inteiro ao experimentar a prótese socialmente lida como feminina. A poeta de cueca, diz ao macho de calcinha:

te olho de canto de olho pra
você não ler o letreiro neon
na minha cara:
quero-te-dar
quero-quero
quero-te-dar

(Teixeira, 2021, p.58)

Ao som de Valesca Popozuda, a ação que poderia ser vista somente como um mecanismo para a desconstrução de seu parceiro, quer, antes, anunciar o desejo pulsante de Mila que, por meio do fetiche, se utiliza do acanhamento como trampolim para a vulnerabilidade. Na relação entre dois ou mais, sua língua quer ser entendida – “eu não quero falar num idioma incompreensível” (Teixeira, 2021, p.60) – para fazer do mundo uma cama que, a cada novo encontro, reelabora os seus limites. Deitada em seu colchão de molas – “muito confortável preço de black friday” (Teixeira, 2021, p.56) – a poeta deixa para o mercado dos lençóis e das masculinidades frágeis preocupações relacionadas ao número de fios ou tamanho. No plano horizontal das vontades compartilhadas, antes no chão e agora na cama, ela quer um tratamento total. Um passeio íntimo, quente, sem pudores, de uma intimidade radical:

mãos
voz
olhos
pouco me importa
tamanho do seu pau
se suas delicadas mãos fazem
o que sabem fazer e

me tratam como um bom animal

(Teixeira, 2021, p.44)

Há quem pense no bom animal como um corpo docilizado. Mas uma leitura atenta aos movimentos de Mila revela que a bondade do animal está, na verdade, em sua selvageria. Em seu estado livre, não domesticado. A poeta descreeografa a relação heterossexual padrão, cheia de normas e comportamentos de dominação, ao se empoderar da vibração do seu próprio desejo que, como veremos a seguir, nada tem de passivo. Na imagem sexual que constrói, Mila é quem está por cima, ocupando o lugar que o sistema de fusão entre sexo/gênero/desejo/prática sexual da heteronormatividade restringe aos homens⁴. Pensando mais uma vez na metáfora do animal, ela assume a posição de bicho solto que recusa ser adestrado. Mete o clitóris na boca do parceiro, reconfigurando noções de ação e recepção da atividade sexual oral. Na minha leitura, a poeta não é chupada. É, de fato, quem come a boca do macho.

suas mãos
sua voz
seus olhos
equação de lava
quente como meu clitóris
ao gozar
na sua boca
como um bom animal

(Teixeira, 2021, p.44)

Nos encontros que não se podem físicos, Mila proclama a fabulação como portal para os encantos. Vulgar que é, transporta personalidades reconhecidas para a sua vivência do ordinário: o comum dos dias que passam. Do encontro com Cortázar, ganha um furo de cigarro na saia recém-comprada. Adília Lopes lhe obriga a reler seu livro e recomenda à poeta mais banhos de sol. Frank O'hara quer levá-la ao museu, lugar onde passa calor pois o ar condicionado está quebrado.

⁴ O sistema de fusão entre sexo/gênero/desejo/prática sexual é uma imposição da heteronormatividade compulsória que determina que: “o indivíduo, ao nascer macho, seu gênero será masculino, seu desejo heterossexual e sua prática sexual ativa, enquanto que, caso nasça fêmea, seu gênero será feminino, seu desejo heterossexual e sua prática sexual passiva” (Peres, 2012, p.541).

Virginia Woolf lhe oferece possibilidades: água de coco ou suco de fruta?, distraindo Mila de sua crítica ao governo que acabou com o horário de verão. A poeta propõe um beijo de língua em Nuno Ramos, expondo a vontade de comer seu cérebro e palitar os dentes com seus ossos. Na poesia de Mila, o sonho projeta imagens ao mesmo tempo em que produz conversas. Nesse sentido, a imaginação é também trabalho: uma forma de aproximação e experimentação de impossíveis.

Ainda sob efeito dos encantos, a poeta compartilha que já quis ser Yayoi Kusama, Diane Arbus, Francesca Woodman, Lygia Pape, Maria Auxiliadora, Mira Schendel, Maria Martins e Louise de Bourgeois, “por toda a sua crueldade” (Teixeira, 2021, p.52). Seus “sonhos ilustres (por ordem de aparição)” (Teixeira, 2021, p.42) carregam a beleza da banalidade e comentam, com ironia e humor, a imprevisibilidade das nossas vontades. O desejo, quando desperto, não poupa ninguém. Nem mesmo o nariz de Louis Garrel que Mila quer lustrar com a própria boca.

me desperta o desejo:
passar a língua em cada
centímetro em cada cravo
em cada pelo
chupá-lo deixá-lo brilhante
com minha saliva até que seu dono
desmaie
pela falta de ar

(Teixeira, 2021, p.57)

O livro de Mila não é distante de seu corpo e realidade. O que não quer dizer que sua poética se resuma às circunstâncias de uma política identitária. A voz que fala é múltipla, difícil de reduzir a categorias preestabelecidas. Vida e obra confluem, mas não para criar uma espécie de diário preenchido por confissões. Portanto, distante de um registro egocentrado. Seus versos trabalham como apostas e, para recobrar a dimensão do exercício cênico, se aproximam das performances de possibilidades. Nos poemas, a matéria pessoal é articulada também em sua dimensão política, estabelecendo conexões ocultas entre as esferas públicas e privadas. Como na cena autoficcional, as experiências vividas funcionam como veículo para o florescimento da(s) outra(s).

A cena autoficcional desnaturaliza a ilusão de um “eu” autocentrado e expõe radicalmente o processo de subjetivação produzido por ela. O “eu” é, ao mesmo tempo, desconstruído e construído no próprio ato de performar a si mesmo [...]. Portanto, a cena autoficcional não produz discurso tranquilizador com a ordem social, nem pode ser uma pura exibição egocêntrica de si mesmo. Ao contrário, a cena autoficcional é um ato potente estético e politicamente, pois produz subjetividades, corporeidades, modos de existência e/ou imaginários que escapem dos modelos hegemônicos (Morais, 2020, p.129).

Ao criar a partir dos embaraços de sua trajetória, suas investigações, obsessões e fracassos, a poeta abre espaço para que outras narrativas sejam também contadas. A exposição da banalidade em seu caminho constrói um espaço seguro para que outras trocas sejam possíveis. A cena poética autoficcional funciona como um tipo de trampolim para outros corpos saltarem. Quando a vulgaridade se torna assunto, ou seja, quando ela rompe barreiras que censuram o discurso, as bocas se multiplicam. Nesse sentido, a autoficção colabora com a ativação desse falatório para que mais vozes possam ser escutadas. A experiência pessoal, sabemos, é política. E faz política principalmente quando trabalha pelo aumento dos espaços de escuta.

Em um ambiente que quer nos tornar cada vez mais assépticas, Mila é a primeira a indagar: “quantos furos uma calcinha pode ter”? (Teixeira, 2021, p.61). E sua pergunta é, na verdade, um plano de afirmação. Como quem diz: carregando buracos por todos os lados, estou sempre vazando. Seu ato de proclamação traça, então, um campo de proximidade com a leitora ao admitir que a vulgaridade borra qualquer contexto. Assim como os eletrodomésticos, o corpo pode sempre quebrar. As ligações de São Paulo tocam no nosso número, mas nunca chamam o nosso nome. Afinal, “poetas não recebem / salário / direitos trabalhistas / prestígio ou / podem tirar férias / ninguém lê poesia” (Teixeira, 2021, p.50) e as poetisas são pobres.

Somos tão ridículas que uma foto de perfil é capaz de nos provocar a paixão. Cortinas são caras e, mesmo se fossem baratas, continuaríamos zanzando peladas de um lado para o outro da casa. Gozamos antes ou depois da hora para nos lembrar de que é preciso afastar o relógio da cama. Somos feias e, independentemente da crença, fazemos nossa fé. Em nosso altar misturamos



prazer e luminosidade, gemido e devoção ao riscar o chão com o suco extraído das nossas travessuras: “foi uma foda tão boa quanto respirar. pagaria promessa levando flores pra algum santo” (Teixeira, 2021, p.63).

Em *A proclamação da vulgaridade ou quantos furos uma calcinha pode ter?* Mila nos faz uma espécie de solicitação propositiva: oferece sua voz alta para nos irmanarmos com ela em seus atos de fala. Para que possamos começar depois da largada, sem o receio de tropeçar nos primeiros passos. Para que possamos, quem sabe, dar colo para nossas imperfeições, tomar nossos rumos, seguir nossos sonhos, participar das boas batalhas, pedir cadeira, barraca, não esquecer da toalha, sentar na areia, pegar sol, trincar o cérebro com cerveja gelada, lambuzar os beijos de queijo coalho, almoçar tarde, perder a hora, e, ainda com o corpo abraçado pelo sal, planejar a noite: uma mesa de bar lotada. Para que possamos, enfim, quem sabe, sermos feias e felizes com Ismália. Só “não me pergunte não sei como” (Teixeira, 2021, p.22).

Quando ismália enlouqueceu
quer dizer quando dizem
que ismália enlouqueceu
era dia de eclipse em escorpião

no auge do seu retorno de saturno
ismália escreveu carta de demissão
era consultora de marketing em
uma grande companhia

se questionou se era desvario
típica crise de quem se deu conta
de que roupa social era cativo
de que poupança conjunta não tinha cabimento

raspou o último centavo do banco
cláudio entrou com processo ela conseguiu
provar que cada real que pegou era seu
não me pergunte não sei como

seguiu seu sonho decidiu abrir um quiosque
na praia de cabo frio hoje em dia
todo mundo sabe que é o point da
cerveja trincando água de coco espetinho de camarão queijo coalho

(Teixeira, 2021, p.22)



Referências

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010.
- LOPES, Adília. *Aqui estão as minhas contas – Antologia poética*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.
- MORAIS, Gabriel Antunes. A cena autoficcional como ato estético-político para performar outras masculinidades. In: CICLORAMA: *Cadernos de Pesquisa da Direção Teatral*, v.8. Rio de Janeiro: UFRJ, 2020. Disponível em: https://issuu.com/ciclorama/docs/ciclorama8_2020. Acesso em: 01 out. 2021.
- PELBART, Peter Pál. Biopolítica. In: *Sala Preta*, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320>. Acesso em: 01 out. 2021.
- PERES, Wiliam Siqueira. Travestilidades Nômades: A explosão dos binarismos e a emergência queering. In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 20(2): 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2012000200014>. Acesso em: 01 out. 2021.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.
- TEIXEIRA, Mila. *A proclamação da vulgaridade ou quantos furos uma calcinha pode ter?* Bragança Paulista: Editora Urutau, 2021.

Recebido em: 01/10/2021

Aprovado em:11/01/2022