Centro Universitário Santo Agostinho

www4.Unifsanet.com.br/revista
Rev. FSA, Teresina, v. 23, n. 7, art. 8, p. 139-154, jul. 2026
ISSN Impresso: 1806-6356 ISSN Eletrônico: 2317-2983
http://dx.doi.org/10.12819/2026.23.7.8

Entre Axilas e Ressecções: Corps-Rest como Dispositivo de Escrita na Literatura Contemporânea

Between Armpits and Resections: Scrap-Body as a Writing Device in Contemporary Literature

Horácio Ribeiro Pires Peixoto
Doutorando em Estudos de Literatura na área de Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense
Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal Fluminense *Campus* Bom Jesus do Itabapoana
E-mail: hsrpires@gmail.com

Sarah Vervloet Soares
Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo
Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal Fluminense Campus Bom Jesus do Itabapoana
E-mail: sarahvervloet@gmail.com

Endereço: Horácio Ribeiro Pires Peixoto
IFFluminense – Av. Dario Bastos Borges, 276, Parque do Trevo, Bom Jesus do Itabapoana, CEP: 28360-000, Rio de Janeiro/RJ, Brasil.
Endereço: Sarah Vervloet Soares
IFFluminense – Av. Dario Bastos Borges, 276, Parque do Trevo, Bom Jesus do Itabapoana, CEP: 28360-000, Rio de Janeiro/RJ, Brasil
.

Editor-Chefe: Dr. Tonny Kerley de Alencar Rodrigues

Artigo recebido em 06/06/2026. Última versão recebida em 23/06/2026. Aprovado em 24/06/2026.

Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review pelo Editor-Chefe; e b) Double Blind Review (avaliação cega por dois avaliadores da área).

Revisão: Gramatical, Normativa e de Formatação

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar as obras A axila de Egon Schiele, de André Tecedeiro, e Teoria da Ressecção, de Tatiana Pequeno, a partir da concepção de corps-rest como operador de escrita na Literatura Contemporânea. O estudo investiga de que modo tais obras desestabilizam a compreensão do corpo como unidade orgânica, apresentando-o como fragmento-excesso-matéria em exposição. Em diálogo com Julia Kristeva (1989), Georges Bataille (2020) e Judith Butler (2022), argumenta-se que o corpo, quando pensado em sua dimensão residual, deixa de ser mero objeto de representação para se constituir como campo ativo de produção de sentido. Nesse contexto, a linguagem não atua como mediação transparente, e sim como prática que expõe, corta e (re)configura o corpo, instaurando uma escrita marcada pela instabilidade e pela tensão entre visibilidade e apagamento. A análise evidencia, assim, uma poética que desloca fronteiras entre sujeito e matéria, forma e decomposição, apontando para modos de existência que se constroem na própria falha, sem recorrer a modelos de totalidade.

Palavras-chave: Corps-rest. Abjeção. Literatura Contemporânea. Materialidade.

ABSTRACT

This article aims to analyze the works A axila de Egon Schiele by André Tecedeiro and Teoria da Ressecção by Tatiana Pequeno, based on the conception of the scrap-body as an operating agent of writing in Contemporary Literature. The study investigates how these works destabilize the understanding of the body as an organic unit, presenting it as fragment-excess-matter on display. In dialogue with Julia Kristeva (1989), Georges Bataille (2020), and Judith Butler (2022), it is argued that the body, when thought of in its residual dimension, ceases to be a mere object of representation to constitute itself as an active field of meaning production. In this context, language does not act as transparent mediation, but rather as a practice that exposes, cuts, and (re)configures the body, establishing a writing marked by instability and the tension between visibility and erasure. Thus, the analysis highlights a poetics that displaces boundaries between subject and matter, form and decomposition, pointing to modes of existence that are constructed within the fault itself, without resorting to models of totality.

Keywords: Scrap-body. Abjection. Contemporary Literature. Materiality.

1 INTRODUÇÃO

Entre zonas que a cultura insiste em ocultar e gestos que expõem o que não se deixa domesticar, a Literatura Contemporânea tem reiterado uma inclinação decisiva: escrever a partir do que sobra. Não se trata mais de narrar o corpo como unidade estável, reconhecível em seus contornos, mas sim de acompanhá-lo em seus pontos de ruptura – ali onde a forma cede, a matéria insiste, o sentido falha. É nesse intervalo, entre a superfície visível e aquilo que dela escapa, que se inscreve o presente diálogo em construção com quem o possa recebe(r).

Tomando como eixo norteador da análise que se apresenta, as obras *A axila de Egon Schiele*, de André Tecedeiro, e *Teoria da Ressecção*, de Tatiana Pequeno, propõe-se (re)pensar o corpo não como origem ou totalidade, porém como resto – fragmento, excesso, zona de fricção. A axila – espaço marginalizado-abjetificado do corpo –; e a ressecção – ato de corte e retirada – operam, aqui, menos como meras imagens que dispositivos críticos que tensionam as relações interior/exterior, presença/ausência, integridade/decomposição.

Em diálogo com perspectivas que compreendem a abjeção e a transgressão como forças estruturantes da experiência estética – como em *Poderes de la perversión*, de Julia Kristeva, e em *Erotismo: morte e sensualidade*, de Georges Bataille –, este ensaio reúne reflexões que interrogam os modos pelos quais a escrita se aproxima daquilo que perturba, desorganiza e excede as formas estabilizadas do sujeito. Neste sentido, é crucial que se compreenda a literatura como representação prática que expõe, corta e (re)configura o corpo em sua materialidade instável e líquida.

Os textos, aqui reunidos, partem da premissa de que há, na produção literária contemporânea, uma poética do resto: uma escrita que se constrói a partir da falha-abertura-excesso, recusando modelos de plenitude e coerência. Tal poética além de deslocar os limites do dizível, reinscreve o corpo como campo de disputa, afetado por forças que o fragmentam e, ao mesmo tempo, o tornam produtivo. Assim, entre axilas e ressecções, o que se delineia não é a imagem de um corpo em ruína, mas também e, principalmente, a emergência de formas de existência que emergem e constituem presença justamente naquilo que não se permite/autoriza integrar. Mais do que tematizar o corpo, este ensaio aposta na escrita como lugar de fratura: espaço onde linguagem e matéria coabitam, apesar de ressalvas: produzindo sentidos que não se estabilizam, e sim permanecem em tensão. Trata-se, portanto, de acompanhar a expressão literária em sua capacidade de tocar o limite – não para resolvê-lo, mas para constituir presença e ocupá-lo.

Antes de entrar no poema que segue, vale ressaltar que se trata de uma poética que propõe um tipo de abertura para o que não se resolve de imediato. O que aparece não se organiza como explicação, mas como um percurso sensível, feito de marcas, intervalos e pequenas insistências. As imagens não pedem decifração rápida; elas se aproximam de experiências que permanecem em processo, entre o que ainda dói e o que começa a se refazer. É nessa dinamicidade, mais do que em qualquer conclusão, que o texto se sustenta – e é a partir dele que a análise a seguir do poema *o ideal da cicatrização* de Tatiana Pequeno (2023, p. 14) se desenvolve:

(...) às vezes o umbigo do sonho
coexiste com a teoria da cicatriz
isto é
sob a trama do insondável
eu guardo as gazes que o tempo
foi retirando
depois dos emplastros e óleos
durmo com a pele ainda esfolada
mas depois do umbigo livre
descoberto
quem sabe cicatrizado
vem nascendo uma nova derme
para mim que não sou
dada a ser cordeiro
a teoria diz enfim que
trocar a pele
é pertencer ao futuro

A poética de Pequeno (2023), neste poema, opera por uma imagética epidérmica e onírica que articula corpo-tempo-transformação como dimensões inseparáveis de subjetivação de maneira que a leitura se desvela como encenação de um processo de mutação-metamorfose consciente no qual a ferida deixa de figurar apenas como marca de vulnerabilidade, passando a se constituir como dispositivo ativo de reinvenção de si.

Logo nos primeiros versos : “às vezes o umbigo do sonho/ coexiste com a teoria da cicatriz”, a autora estabelece uma tensão semântica entre interioridade e inscrição corporal. O “umbigo do sonho” sugere origem, centro vital e memória primordial, enquanto a “teoria da cicatriz” desloca a experiência para o campo da elaboração reflexiva. A justaposição entre “umbigo” e “teoria” revela uma escrita que se constrói, simultaneamente, no registro sensorial e conceitual, aproximando experiência vivida e elaboração crítica. Tal articulação evidencia uma poética que não separa corpo e pensamento, instaurando o que se pode compreender como uma epistemologia da pele.

A escolha do tempo verbal no presente do indicativo: “coexiste”, “eu guardo”, “durmo”, “vem nascendo”, fixa o poema em um contínuo processual, recusando a ideia de transformação como evento concluído. A metamorfose não é narrada retrospectivamente; ela ocorre no próprio ato de enunciação. Esse uso do presente reforça a dimensão performativa da escrita: a voz poética não descreve uma mudança, mas a realiza, linguisticamente, instaurando um tempo de transição permanente.

O campo lexical mobilizado pela autora concentra-se em termos ligados ao cuidado e à reparação: “gazes”, “emplastros”, “óleos”, “pele esfolada”, “cicatrizado”, “derme”, compondo uma imagética médica e epidérmica que transforma o corpo em arquivo de experiências. A cicatriz, longe de ser apagamento da ferida, torna-se vestígio ativo do tempo. O verso “eu guardo as gazes que o tempo/ foi retirando” introduz uma relação paradoxal com a cura: guardar aquilo que deveria ser descartado indica a preservação da memória da dor como matéria constitutiva do sujeito. A pele, nesse contexto, funcionando como superfície de inscrição temporal e política.

A progressão imagética conduz a um *plot twist*: “vem nascendo uma nova derme/ para mim que não sou/ dada a ser cordeiro”. A emergência de “uma nova derme” sinaliza renovação corporal e simbólica, enquanto a recusa a “ser cordeiro” convoca um gesto de insubmissão. A imagem do cordeiro, convencionalmente, associada à docilidade sacrificial é negada por um sujeito que assume a própria transformação como ato deliberado. Aqui, a constituição do sujeito se manifesta como recusa da passividade e afirmação de uma mutação autogestionada.

Do ponto de vista estrutural, o poema adota versos livres e curtos, frequentemente, interrompidos por enjambements que produzem suspensão e continuidade simultâneas. Essa fragmentação rítmica espelha a própria condição do corpo em transição: a forma do poema encarna a instabilidade que tematiza. A ausência de pontuação forte intensifica a sensação de fluxo e abertura, permitindo que as imagens se encadeiem sem fechamento definitivo, como se a própria linguagem estivesse em processo de troca de pele.

O fecho: “trocar a pele/ é pertencer ao futuro” condensa o eixo semântico do poema. A transformação epidérmica converte-se em gesto prospectivo: mudar de pele não é tão somente sobreviver ao passado, mas inscrever-se em um horizonte porvir. Nesse sentido, a cicatriz deixa de ser marca de encerramento e passa a operar como limiar. Trata-se de uma potência de autotransformação contínua pela qual o corpo ferido não só resiste, como também produz – a partir de suas próprias fissuras – novas maneiras de existência e de temporalidade/s. Por este viés, o si-narrável – em devir de narração – designa a capacidade de produzir a si mesmo nas

e pelas ruínas, agir desde as margens-entranhas e de instaurar formas de vida que emergem da própria experiência de deslocamento. A troca de pele são as tensas, intensas, constantes transformações nos processos de re/des/construção de si-nós. Si-nossa identidade.

Escrever desde as entranhas – tomando o umbigo como tropo – além de constituir uma metáfora estética, elabora um gesto radical de (re)elaboração de si a partir daquilo que foi, historicamente, inscrito como abjeto, ilegítimo ou indizível. O fazer poético de André Tecedeiro e Tatiana Pequeno evidenciam que a escrita de autoria trans/travesti e dissidente opera como espaço de (re)inscrição do corpo no mundo. Um corpo que, além de se contrapor à normatividade cisheterocentrada, a desorganiza e (re)configura por meio da linguagem. Esta pressuposição é – em Tecedeiro (2021, p. 85) – inversamente proporcional a *o ideal da cicatrização* de Pequeno (2023, p. 14) no que se refere à cicatriz, à marca:

> Disseram-me no hospital que um músculo cedeu.
>
> Olho no espelho o meu corpo inteiro
> e mais aquele ponto que em mim não existia
> até que a dor o desenhou.
> A pele serena e branca, sem marcas de qualquer lesão e penso
> como é incrível a dor tanta
> que uma superfície pode esconder.

Neste poema, o corpo é apreendido a partir de uma experiência de ruptura que não se permite visualizar plenamente na superfície. A informação médica – “um músculo cedeu” – inaugura uma dissociação entre o que é sabido e o que é visível: diante do espelho, o sujeito-poético reconhece um corpo aparentemente íntegro, cuja pele “serena e branca” não acusa a violência sofrida. No entanto, a dor atua como força de inscrição, desenhando um “ponto” que não existia antes, mas que passa a reorganizar a percepção de si. O texto, assim, desloca a centralidade do olhar para evidenciar a insuficiência da superfície, sugerindo que o corpo não coincide com aquilo que se mostra, todavia se constitui, também, por aquilo que permanece latente, oculto, porém intensamente ativo como uma marca; uma cicatriz. A relação entre dor e invisibilidade pode ser pensada a partir da lógica do excesso de Georges Bataille, por meio da qual a experiência corporal ultrapassa a forma e escapa à ordem da representação. Para Bataille (2026, p. 44), o erotismo é a aprovação da vida até na morte. Em outras palavras, “a morte, sendo a destruição de um ser descontínuo, não toca em nada na continuidade do ser, que existe fora de nós, geralmente” (BATAILLE, 2026, p. 45), o que permite compreender a dor não como sinal visível, mas como intensidade que desorganiza o corpo por dentro. Apesar

de não ser aparente e visual, ela está entranhada no corpo em questão, no íntimo, no indizível-invisível, nas entranhas.

Esta atitude aproxima-se da noção de auspício, aqui mobilizada como procedimento hermenêutico: diferentemente do mapa, que opera na superfície como contorno e decalque. O auspício implica a leitura das entranhas, penetração nas camadas profundas do vivido para nelas decifrar sinais e futuros possíveis como se pode perceber em (PEQUENO, 2023, p. 18):

> não sei como mantive meu rosto.
> conta-se que é possível reconhecer alguém pelas feridas marcadas no corpo.
> neste caso seria preciso escutar as agulhas sérias obstinadas
> difíceis em mim latejantes. a pele por um tempo teve de se
> acostumar à queima dos abrasivos à laceração a esta marca em forma de gota. como algo que se abriu demais e agora é tecido separado músculo rasgado. a experiência se aproxima de um
> campo aberto ainda sem metáforas como o real dos diagnósticos
> se reabrindo indefinidamente no tempo na carne emagrecida do corpo cujo reconhecimento ainda não foi possível.

A poeta apresenta uma tessitura verbal que constrói uma poética da sobrevivência marcada pela fragmentação corporal e pela instabilidade identitária, articulando memória, dor e reconhecimento a partir de uma linguagem que tensiona lirismo e materialidade. O verso inicial: “não sei como mantive meu rosto.”, já instaura um regime de incerteza e deslocamento subjetivo. O uso do pretérito perfeito “mantive” combinado ao advérbio interrogativo implícito “não sei como” indica um passado cuja preservação não se explica plenamente, sugerindo que a permanência do rosto – metáfora clássica da identidade – não é garantia de continuidade do eu (do si). A frase isolada, encerrada por ponto final, produz efeito de suspensão e abre o poema como enigma ontológico: manter o rosto equivale a manter alguma forma de reconhecimento, entretanto esse reconhecimento é precário, quase inexplicável.

Na sequência, o poema desloca-se para um registro impessoal: “conta-se que é possível reconhecer alguém pelas feridas marcadas no corpo.” A construção em voz indeterminada “conta-se” insere uma espécie de saber coletivo ou médico-social, aproximando o texto de um discurso clínico ou testemunhal. O reconhecimento, nesse contexto, deixa de se apoiar na face e passa a residir nas “feridas”, deslocando o eixo identitário da aparência para a marca do visível, socialmente aceitável, para o rastro traumático inscrito na carne. O sintagma “feridas marcadas” reforça a redundância semântica da inscrição: a ferida já é marca, no entanto o poema duplica essa marcação, enfatizando a insistência do trauma como escritura corporal. O verso seguinte “neste caso seria preciso

escutar as agulhas sérias obstinadas" introduz uma sinestesia significativa: feridas não são apenas vistas, mas escutadas. O verbo "escutar" desloca o campo sensorial para a audição, enquanto "agulhas" evoca procedimentos médicos, suturas, perfurações. Os adjetivos "sérias" e "obstinadas" atribuem agência às agulhas, personificando-as e intensificando a sensação de persistência dolorosa.

A sequência "difíceis em mim latejantes" fragmenta a sintaxe e aproxima o discurso de um fluxo sensorial direto, onde os adjetivos e particípios se acumulam sem conectores, mimetizando a experiência pulsante da dor. O emprego do gerúndio implícito "latejantes" mantém a ação em curso, sem resolução. Ao longo do poema, observa-se predominância do pretérito imperfeito "teve de se acostumar", "era", tácito e de formas nominais que prolongam a experiência no tempo. O imperfeito sugere duração e repetição, reforçando a ideia de um corpo submetido a processos contínuos de intervenções e adaptações. A expressão "a pele por um tempo teve de se acostumar" evidencia uma temporalidade forçada, em que o verbo modal "teve de" indica imposição externa, enquanto "acostumar" sugere uma aprendizagem dolorosa. O léxico intensifica a materialidade da experiência: "queima", "abrasivos", "laceração", "tecido separado", "músculo rasgado". Trata-se de um vocabulário que remete tanto ao campo médico quanto ao campo da violência, dissolvendo as fronteiras entre cura e agressão. A "marca em forma de gota" introduz um breve desvio imagético, quase metafórico, mas logo reabsorvido pela concretude da carne aberta. A comparação "como algo que se abriu demais" aponta para um excesso de abertura que resulta em separação e ruptura, sugerindo que a exposição quer física ou subjetiva produz desintegração.

A progressão do poema conduz a um campo semântico de diagnóstico e real: "a experiência se aproxima de um campo aberto ainda sem metáforas como o real dos diagnósticos". Aqui, a escrita explicita sua própria dificuldade de metaforização. O "campo aberto ainda sem metáforas" indica um ponto em que a linguagem poética parece insuficiente diante da materialidade do sofrimento. A aproximação ao "real dos diagnósticos" convoca um regime discursivo clínico, objetivo, que nomeia e classifica, que também fixa e limita. No entanto, o poema não se rende, inteiramente, a esse real: ao enunciá-lo, poeticamente, reinscreve-o em linguagem.

O encadeamento final "se reabrindo indefinidamente no tempo na carne emagrecida do corpo cujo reconhecimento ainda não foi possível" prolonga a frase e suspende o fechamento. O gerúndio "se reabrindo" mantém a ferida em processo contínuo, enquanto a ausência de pontuação forte até o final cria uma sensação de fluxo ininterrupto. A expressão "carne emagrecida" sugere desgaste, vulnerabilidade e sobrevivência, ao passo que o

"reconhecimento ainda não foi possível" retoma a questão inicial da identidade. O poema, portanto, constrói uma poética do não reconhecimento e da identidade em suspensão, em que o corpo marcado se torna arquivo e enigma, simultaneamente.

Formalmente, a escrita de Pequeno (2023) privilegia versos longos e encadeados, com pontuação rarefeita e sintaxe que oscila entre fragmentação e continuidade, produzindo um ritmo de respiração irregular que acompanha a experiência corporal narrada. A escolha por minúsculas e pela ausência de capitalização reforça a recusa de monumentalização do sujeito, inscrevendo-o em um regime de vulnerabilidade e de reconfiguração constantes. Nessa estilística, o poema articula uma estética da cicatriz e da reabertura, na qual o corpo, longe de se estabilizar como identidade fixa, permanece em processo, atravessado por intervenções, diagnósticos e marcas que, simultaneamente, ferem e re/constituem.

Esta visão é apresentada com nitidez inquietante e perturbadora no trecho do texto híbrido de Tatiana Pequeno (2023, p. 24-25) intitulado *teoria da decepação*:

> [...] o fato é que eu decorei a letra de i started a joke e sempre que penso nesses golpes de morte penso na canção penso no verso a verso só consigo pensar verso a verso preciso pensar escandindo separando decepando decepcionando resseccionando o que vejo ter vida o que percebo ganindo o que suponho poder ser uma inconsolável piada uma imensa piada e a piada era ou sou eu quem sabe sabemos não é meninas enquanto componho este currículo estranho a contragosto solitário de musa decolonial desculpem queridas não tenho como emular a marquinha leve das poetas nesse ponto estou com as elefantas as gorilas com as cadelas vagabundas de rua vira-latas búfalas amigas durante o ano dos coágulos eu me lembrei que poesia é contenção ritmo corte duro dizer menos doer ou vibrar mais dizer menos venho aprendendo tanto a dureza há tanto tempo que poesia é menos uma história do sensível que a história de quem decepa profundamente quem decepciona mais. [...]

O poema, que chamo aqui de texto híbrido por mesclar poesia, pensamentos, constatações, desabafo..., traz desde as entranhas as pulsões, tensões e agonias de reinscrever-se, reinventar-se, vomitar-se. É, indubitavelmente, a concretização de uma escrita encarnada, mas que, para tal, passou pela dor, ressecção, decepação. O poema ganha todo sentido ao ser lido-sentido, respeitando cada passo do decepar, abrir feridas a serem ressequidas e parindo o si-narrável. A construção textual se organiza como um fluxo discursivo contínuo, marcado pela ausência quase total de pontuação forte e pela predominância de encadeamentos sintáticos que mimetizam o movimento ininterrupto do pensamento. Esse procedimento produz um efeito de respiração entrecortada e de urgência discursiva, aproximando o poema de um monólogo interior. A sucessão de verbos no presente "penso", "só consigo pensar", "preciso pensar", "venho aprendendo" fixa a enunciação em um tempo de permanência, no qual a reflexão não se encerra, mas se repete e se reabre, continuamente. O presente do

indicativo, portanto, apesar de situar a ação, sustenta uma temporalidade de insistência e de elaboração permanente da dor e da memória.

A abertura do poema com a referência à canção “i started a joke” introduz um elemento intertextual que opera como gatilho de rememoração. A música, memorizada “eu decorei a letra”, torna-se dispositivo de processamento simbólico dos “golpes de morte”, instaurando um regime de pensamento que se executa “verso a verso”. Essa repetição lexical “verso a verso”, “pensar”, “verso” cria uma cadência quase obsessiva, reforçada pelo uso de verbos no gerúndio e no infinitivo “escandindo”, “separando”, “decepando”, “decepcionando”, “resseccionando”. A sequência desses verbos constrói uma cadeia sonora e semântica baseada na aliteração e na paronomásia, em especial na recorrência do radical “dec-”, que sugere, simultaneamente, corte, perda e decepção. Tal procedimento estilístico transforma o próprio ato de pensar em um gesto de dissecação: pensar é cortar, separar, remover excessos, como se o poema se construísse por incisões sucessivas.

O campo semântico da cirurgia e da violência corporal “decepando”, “resseccionando”, “coágulos”, “corte duro” articula-se à ideia de escrita como operação material sobre a linguagem e sobre o corpo. A escolha de termos técnicos e orgânicos aproxima a composição poética de uma prática quase clínica, cujo verso é trabalhado como tecido a ser aberto e reorganizado. Nesse sentido, a metáfora da escansão “preciso pensar escandindo” desloca o procedimento tradicional da métrica para o campo da sobrevivência: escandir não é apenas contar sílabas: é reorganizar a experiência traumática em unidades respiratórias possíveis.

O poema, também, se constrói a partir de um deslocamento enunciativo entre o “eu” e um “nós” ocasional “quem sabe sabemos não é meninas”, instaurando uma dimensão coletiva e cúmplice. O vocativo “meninas” introduz uma interlocução afetiva e política, sugerindo uma comunidade de escuta que partilha experiências de dor, ironia e desajuste. Essa coletivização é, no entanto, imediatamente, tensionada pelo reconhecimento de um “currículo estranho” e de uma posição de “musa decolonial” assumida “a contragosto”. O uso da expressão “currículo” desloca o campo poético para o campo institucional e biográfico, ironizando as formas de legitimação cultural e acadêmica. A autodefinição como “musa decolonial” evidencia uma consciência crítica das expectativas identitárias impostas à autora, que se vê convocada a metamorfosear determinados papéis no cenário literário contemporâneo.

A recusa em “emular a marquinha leve das poetas” explicita um posicionamento estético. A metáfora da “marquinha leve” sugere uma poesia suavizada, domesticada, talvez

associada a um ideal de delicadeza lírica. Em oposição, a voz poética se alinha a uma animalidade múltipla e marginal “elefantas”, “gorilas”, “cadelas vagabundas de rua vira-latas búfalas” numa enumeração que rompe com hierarquias simbólicas e reconfigura a ideia de pertencimento. Essa cadeia de imagens animais produz um efeito de força coletiva e indisciplinada, deslocando o humano para uma zona de contaminação com o instintivo e o selvagem. A escolha de substantivos femininos pluralizados reforça uma identificação com corpos considerados excessivos, indomáveis ou, socialmente, abjetos.

Nos versos finais, a definição de poesia como “contenção ritmo corte duro dizer menos” explicita uma poética da economia e da incisão. A repetição de “dizer menos” funciona como princípio composicional e ético: a linguagem deve condensar, cortar, intensificar. O texto, desse modo, formula uma teoria interna da escrita, em que a poesia deixa de ser “história do sensível” para tornar-se “a história de quem decepa profundamente quem decepciona mais”. O jogo entre “decepar” e “decepcionar” retoma a cadeia sonora anterior e desloca o foco do sentimento para a ação: a poesia além de expressar a decepção, opera, também, cortes naquilo que a produz.

Do ponto de vista formal, a ausência de versos regulares e a predominância de longas linhas sintáticas reforçam a ideia de um texto em processo, que se constrói por acumulação e interrupção. O ritmo é determinado mais pela repetição e pela sonoridade das palavras do que por uma métrica fixa. A escrita assume, assim, um caráter metamorfagente: pensar, cortar e escrever tornam-se operações equivalentes. Nesse poema, a linguagem é trabalhada como matéria viva e ferida, e a construção do verso se apresenta como exercício de contenção e de sobrevivência, onde cada palavra parece resultar de um gesto deliberado de incisão e permanência.

Se em Pequeno (2023) o corpo emerge como campo de intervenção e reinscrição; em Tecedeiro (2021) ele se apresenta como superfície de excesso e desconforto, entre exposição e incisão. Ambos os poetas desestabilizam a ideia de integridade corporal. Vejamos o seguinte poema de Tecedeiro (2021, p. 43):

> Deitada sobre a madeira quente
> do convés vejo,
> pelo canto do olho,
> o marinheiro
>
> aproxima-se da
> amura e mija
> para o mar alto
> e é um [Oh!]
> aquele encontro

de todas as águas,
a intimidade do ocenao,
o regresso ao todo,
o círculo completo.

Sinto inveja.

Não sei
se invejo o homem
se invejo o mar.

É possível depreender da expressão poética apresentada que a experiência corporal se organiza a partir de um gesto de observação que desloca o sujeito para uma posição de suspensão entre o íntimo e o exterior. A cena do marinheiro urinando no mar desencadeia uma cadeia de imagens que tende à dissolução das fronteiras entre corpo e natureza, culminando na noção de "regresso ao todo" e "círculo completo". Há aqui uma economia poética marcada pela atração da continuidade, na qual o corpo se percebe como parte de uma totalidade fluida, na qual as diferenças tendem a se desfazerem na homogeneidade das águas. Essa tendência à dissolução do sujeito descontínuo em uma continuidade indiferenciada pode ser compreendida à luz do erotismo como experiência de perda de limites, no qual o ser se abre ao que o ultrapassa. "É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo (BATAILLE, 2026, p. 41). Diante desta reflexão batailliana, a fusão imaginada com o mar não constitui apenas uma metáfora de completude, mas uma experiência de suspensão das fronteiras do eu. No entanto, a irrupção final da inveja introduz uma fissura nesse movimento de fusão, indicando a instabilidade do lugar do sujeito e a impossibilidade de plena adesão ao que se contempla o que evoca Julia Kristeva. A oscilação entre sujeito e mundo pode ser (re)pensada a partir da noção de abjeção, na qual as fronteiras do corpo e da identidade tornam-se instáveis, produzindo um efeito de fascínio e repulsa simultâneos. Aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem situando o sujeito em um espaço de (des)estabilização.

Como aponta Kristeva (1989, p. 11), o abjeto

> É algo rejeitado do qual não nos separamos, do qual não nos protegemos da mesma maneira que de um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, ele nos chama e termina por nos submergir.

Justamente neste ponto é que o poema estabelece um diálogo indireto com Pequeno (2023): em Tecedeiro (2021), tendência à imaginação do corpo como dissolução no todo; nesta, o corpo é submetido a um regime oposto, no qual a experiência não conduz à totalização, senão à interrupção, ao corte e à reinscrição da matéria em sua condição fragmentária. Em ambos os casos, o corpo deixa de ser unidade estável; contudo, enquanto

um tensiona a ideia de fusão como horizonte desejante, a outra radicaliza a impossibilidade deste horizonte ao inscrever a existência corporal na lógica da ressecção, ou seja, naquilo que permanece como *corps-rest* após a operação de corte. Neste horizonte conceitual, a instabilidade do corpo também pode ser compreendida a partir das formulações de Butler (2022), para quem o corpo não se constitui como uma realidade anterior às suas inscrições, mas como efeito produzido e reiterado por práticas discursivas e performativas. Nesta perspectiva, aquilo que se reconhece como corporeidade não é acabado, porém re/des/construído continuamente, o que permite observar/interpretar as imagens analisadas como processos em que o corpo se realiza na própria instabilidade de suas formas, sempre em deslocamento e reiteração. O poema *diáfana* de Pequeno (2023, p. 38) corrobora a desarmonia mencionada:

> essa poesia nada tem de diáfana
> porque nunca pude fazer uso do
> sentido leve e seu translúcido
> ficamos com os metais pesados
>
> debaixo dos tanques com a ossa
> tura grossa o excesso de peles
> uma espécie adiposa de volume
> químico esse corpo denso capital
>
> um gracejo que desiste no primeiro
> verso uma assinatura que jamais pó
> deria ser névoa ou transparência eu
> que figuro entre nós de vísceras
>
> farta-se o desmundo

A poeta intensifica a compreensão do faltumbramento como potência que emerge da recusa à transparência normativa. Logo nos primeiros versos, “essa poesia nada tem de diáfana/ porque nunca pude fazer uso do/ sentido leve e seu translúcido” a voz poética desmonta a expectativa de leveza, pureza ou limpidez, verazmente associadas a determinadas concepções de corpo e linguagem. A impossibilidade de ser “diáfana” não aparece como falha estética, mas como enunciação de uma materialidade outra, densa e irredutível às formas de legibilidade hegemônicas.

Ao afirmar que “ficamos com os metais pesados/ debaixo dos tanques”, o poema desloca o campo semântico da delicadeza para o da opacidade e da densidade química. O corpo surge como acúmulo, como resto, como matéria atravessada por forças históricas e políticas que o tornam espesso, resistente e, por isso mesmo, inapreensível pelos regimes de leveza que sustentam a norma. A “ossatura grossa”, o “excesso de peles” e a “espécie adiposa

de volume químico" recusam qualquer ideal de forma depurada: o corpo, aqui, é excesso e sobrecarga, inscrição de uma história que não pode ser suavizada. A quebra de verso em ossa/ tura, sugere uma fratura, tanto no vocábulo quanto no osso, contudo, no osso textual opondo-se à trama que sugere leveza. Há a possibilidade de "ossa" ser lido como feminino de osso e "tura" que remete a rigidez, peso. Sugere uma voz feminina que se quebra/fratura tanto no corpo como na escrita e que, também, faz quebrar/fraturar: o texto sofre o efeito da quebra e, ao mesmo tempo, executa a ação de quebrar em uma cascata de quebrar-quebrar-se.

A recusa da transparência converge com a lógica do faltumbramento: o corpo que não se torna névoa nem translúcido é aquele que falha em corresponder às expectativas de legibilidade e adequação impostas pela ordem cisnormativa. Entretanto, esse fracasso não se configura como perda. Ao declarar que sua assinatura "jamais poderia ser névoa ou transparência", a voz poética afirma uma presença que se sustenta, justamente, na densidade e na opacidade. A impossibilidade de ser diáfana converte-se em gesto de afirmação de uma existência que não se oferece à assimilação fácil nem à dissolução simbólica.

O poema constrói, assim, uma poética do corpo pesado, químico e visceral, em que a materialidade densa se transforma em linguagem. Quando a voz lírica se inscreve "entre nós de vísceras", a escrita abandona qualquer pretensão de pureza e se enraíza na carne, nas entranhas e nos resíduos. Além disso, é possível ler "nós" como substantivo – sugerindo "nó nas tripas" ocasionado por fatores externos e internos da esfera do não-dito – e como pronome pessoal reto, significando pessoas viscerais e evisceradas, des/entranhadas. O "desmundo" que se farta ao final não é apenas cenário de ruína, mas campo de reconfiguração sensível onde aquilo que escapa à transparência normativa encontra possibilidade de enunciação.

Nesse sentido, *diáfana* confirma e tensiona a formulação do fracasso como invenção transgressora: ao não alcançar a leveza esperada, ao permanecer denso, opaco e excessivo, o corpo-poema instaura outra estética de existência. A recusa em ser translúcido torna-se, paradoxalmente, forma de visibilidade crítica: uma visibilidade que não ocorre pela adequação à luz normativa, mas pela afirmação daquilo que permanece pesado, espesso e irredutível.

2 CONCLUSÃO

Ao percorrer os caminhos e descaminhos das obras de André Tecedeiro e Tatiana Pequeno, este ensaio procurou sustentar a hipótese de uma poética do *corps-rest* como dispositivo de escrita na Literatura Contemporânea. Entre gestos de exposição e operações de corte; entre a superfície que insiste em esconder e a marca que insiste em aparecer; o corpo

revelou-se menos como unidade do que como campo de instabilidade: algo que não se completa, no entanto se (re)inscreve, continuamente, naquilo que falha-excede-escapa.

As análises evidenciaram que, em Tecedeiro (2021), o corpo, frequentemente, se organiza sob a tensão entre dissolução e visibilidade, entre a promessa de continuidade e a fratura que a interrompe. Já em Pequeno (2023), a materialidade da intervenção e da cicatriz radicaliza a concepção de inscrição corporal como processo de (re)significação da perda, cuja marca não é apenas vestígio, mas também condição de (re)existência. Entre ambos, delineia-se menos uma oposição que um campo de forças em que o corpo se institui como resto: aquilo que permanece quando a forma não se sustenta plenamente.

Nessa perspectiva, a interlocução com Georges Bataille e Julia Kristeva permitiu compreender que tais escrituras não se limitam à representação do corpo; elas operam sua desestabilização, seja pela lógica do excesso e da transgressão, seja pela emergência do abjeto como aquilo que perturba qualquer tentativa de unidade. O *corps-rest*, assim, não se apresenta como déficit ou falha, senão como potência estética e crítica que (des)organiza regimes de visibilidade, linguagem e subjetividade.

Por fim, o que se delineia não é uma conclusão fechada, mas a permanência de um movimento: o corpo como algo que insiste em não coincidir consigo mesmo. Entre axilas e ressecções, a literatura contemporânea parece afirmar não a completude do sujeito, mas sua condição de abertura – um espaço onde escrever é sempre, também, deixar sobrar.

REFERÊNCIAS

BATAILLES, G. **O erotismo**. 2. ed.; 4. reimp. Tradução e organização Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2026.

BUTLER, J. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 22ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

KRISTEVA, J. **Poderes de la perversión:** Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline. Segunda edición. Siglo Veintiuno Editores. Mexico: 1989.

PEQUENO, T. **Teoria da ressecção**. São Paulo: Patuá, 2023.

TECEDEIRO, A. **A axila de Egon Schiele:** Poesia reunida. Juiz de Fora, MG: Edições Macondo, 2021.

Como Referenciar este Artigo, conforme ABNT:

PEIXOTO, H. R. P; SOARES, S. V. Entre Axilas e Ressecções: Corps-Rest como Dispositivo de Escrita na Literatura Contemporânea. **Rev. FSA**, Teresina, v. 23, n. 7, art. 8, p. 139-154, jul. 2026.

Contribuição dos Autores	**H. R. P. Peixoto**	**S. V. Soares**
1) concepção e planejamento.	X	
2) análise e interpretação dos dados.	X	
3) elaboração do rascunho ou na revisão crítica do conteúdo.	X	X
4) participação na aprovação da versão final do manuscrito.	X	X