



Nathália Rinaldi de Oliveira

***A teus pés: desdobramentos estéticos e
amorosos***

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, cultura e contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Frederico Oliveira Coelho

Rio de Janeiro
Agosto de 2024



NATHÁLIA RINALDI DE OLIVEIRA

A teus pés: desdobramentos estéticos e amorosos

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Presidente

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Ana Paula Veiga Kiffer

PUC-Rio

Prof. Luciana Maria di Leone

UFRJ

Rio de Janeiro, 26 de agosto de 2024.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial do trabalho é proibida sem autorização da universidade, do autor e dos orientadores.

Nathália Rinaldi de Oliveira

Graduada em Letras – Português/Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro em 2017, com iniciação científica no projeto de pesquisa “Quem está fazendo a literatura do presente? Construção e pesquisa de acervos sobre ficção brasileira contemporânea”, e pós-graduada em Literatura Brasileira na mesma universidade em 2018, com a monografia *Autoficção: da origem literária ao cinema contemporâneo brasileiro em Elena*. Integrante do projeto de pesquisa Motim - Mito, Rito e Cartografias Femininas nas Artes em 2020.

Ficha Catalográfica

Oliveira, Nathalia Rinaldi de

A teus pés : desdobramentos estéticos e amorosos / Nathalia Rinaldi de Oliveira ; orientador: Frederico Oliveira Coelho. – 2024.

111 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2024.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. A teus pés. 3. Ana Cristina Cesar. 4. Fabio Moraes. 5. Marília Garcia. 6. Apropriação. I. Coelho, Frederico Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Ana Cristina Cesar, com quem tudo aqui começou.

Agradecimentos

À PUC-Rio e à CAPES, pelo provimento dos recursos e infraestrutura necessários à realização da minha e de tantas outras pesquisas que seguem resistindo.

A meus pais e a minha irmã, que sempre souberam que eu chegaria até aqui, que incentivaram cada passo dado e buscaram entender junto comigo o que, por vezes, nem eu entendia.

Ao Manoel, amor grande que chegou quando tudo isso ainda era sonho e hoje sonha acordado junto comigo todos os dias.

Aos amigos que tanto me ouviram falar desse mestrado e sempre proferiram palavras de incentivo e carinho e aos meus alunos que, mesmo sem saber, sabiam muito.

Aos colegas queridos e inspiradores, especialmente Bruno Abrahão, Clara Lopes, Gabriel Martins, Luiza Mussnich, Manuella Tebet, Nonata Martins, Víctor Squella e Wallace Ramos.

Aos professores imensamente generosos, em especial Rosana Kohl Bines - que adotou a mim e a nossa turma com imensa dedicação - e Ana Kiffer - que me recebeu em suas turmas para me mostrar que meu lugar é mesmo por ali -, além de, claro, Fred Coelho, meu orientador, que soube pescar comigo as potencialidades de meus quereres. Agradeço ainda ao professor André Luis Araújo, à Aline Leal e à Paloma Roriz, que deram sopros certos em meus ouvidos em diversos momentos ao longo da caminhada, e ao professor Paulo Henriques Britto, que me acolheu em suas aulas e em sua sabedoria acerca da poesia.

Ao Instituto Moreira Salles, onde eu pude ter contato com o acervo da Ana Cristina Cesar. À Galeria Vermelho, que me permitiu passear por entre as obras de Fabio Morais em seu arquivo.

Ao artista Fabio Morais e à poeta Marília Garcia, que me trouxeram de volta ao mundo acadêmico mantendo Ana Cristina Cesar bem pertinho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Oliveira, Nathália Rinaldi de; Coelho, Frederico Oliveira (Orientador).
A teus pés: desdobramentos estéticos e amorosos. Rio de Janeiro, 2024,
111p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia
Universidade Católica do Rio de Janeiro

A teus pés: desdobramentos estéticos e amorosos propõe o estudo tanto da obra *A teus pés* (1982), de Ana Cristina Cesar, quanto de outras obras que dela derivaram, a saber o também chamado *A teus pés*, uma publicação de artista de 2012, de Fabio Morais, e *a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente*, poema e vídeo da poeta Marília Garcia, produzidos entre 2008 e 2013. O foco da dissertação está em observar os processos de apropriação que sustentam tais obras comentando referências e modos de fazer, além de abordar suas especificidades também materiais no contexto contemporâneo abrangendo possibilidades e ferramentas que não faziam parte do momento histórico de Ana Cristina Cesar e que se revelam potências suplementares para o contexto literário e artístico. Tais investigações incluem uma perspectiva também do amor ao identificar a apropriação não só como um gesto de amor, mas que age a partir desse amor. A pesquisa apresenta um panorama teórico das apropriações e mergulha nas obras citadas incluindo intervenções artísticas pontuais da artista-pesquisadora que também dialogam com Ana Cristina Cesar, com apropriações e com as visualidades da escrita. Como resultado, tem-se uma ampliação do alcance da palavra poética em conexão com as artes visuais e da prática apropriativa que se firma como *modus operandi* no cenário atual alinhando-se às demandas estéticas do momento contemporâneo.

Palavras-chave:

A teus pés; poesia; apropriação; amor; publicação de artista; escrita ilegível; Ana Cristina Cesar; Fabio Morais; Marília Garcia.

Resumen

Oliveira, Nathália Rinaldi de; Coelho, Frederico Oliveira (Tutor).

A teus pés: desarrollos estéticos y amorosos. Rio de Janeiro, 2024, 111p.

Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

A teus pés: desarrollos estéticos y amorosos propone el estudio tanto de la obra *A teus pés* (1982), de Ana Cristina Cesar, como de otras obras que de ella derivaron, a saber la también llamada *A teus pés*, publicación de artista del año 2012, de Fabio Moraes, y *a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente*, un poema y video de la poeta Marília García, producido entre 2008 y 2013. El objetivo de la disertación es observar los procesos de apropiación que sustentan tales obras, comentando referencias y formas de hacer, abordando también sus especificidades materiales en el contexto contemporáneo, abarcando posibilidades y herramientas que no formaban parte del momento histórico de Ana Cristina César y que se revelan como potencias suplementarias para el contexto literario y artístico. Tales investigaciones también incluyen una perspectiva del amor al identificar la apropiación no sólo como un gesto de amor, sino el actuar desde ese amor. La investigación presenta un panorama teórico de las apropiaciones y profundiza en las obras mencionadas, incluyendo intervenciones artísticas específicas del artista-investigador que también dialoga con Ana Cristina César, con las apropiaciones y las visualidades de la escritura. Como resultado, se produce una ampliación del alcance de la palabra poética en conexión con las artes visuales y la práctica apropiativa que se establece como *modus operandi* en el escenario actual, alineándose con las exigencias estéticas del momento contemporáneo.

Palabras clave:

A teus pés; poesia; apropiación; amor; publicación de artista; escritura ilegible; Ana Cristina Cesar; Fabio Moraes; Marília García.

SUMÁRIO

1.	Introdução	10
2.	De quem é a palavra?	12
2.1	Uma perspectiva teórica acerca das apropriações	14
2.2	Uma perspectiva amorosa	26
3.	Ana Cristina Cesar	30
3.1	A poesia	31
3.2	A apropriação	36
4.	Fabio Morais	48
4.1	A apropriação	50
4.2	A escrita ilegível	61
4.3	O suporte	66
5.	Marília Garcia	73
5.1	A poesia	74
5.2	A apropriação	89
6.	Conclusão	99
7.	Referências bibliográficas	101
8.	Apêndice A: para ti, palavra	105
9.	Apêndice B: _ aos pés	109

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - arquivo de Ana Cristina Cesar.....	36
Imagem 2 - Eu menti, 2018.	49
Imagem 3 - A teus pés, 2012 – caixa: frente.	51
Imagem 4 - A teus pés, 2012 – caixa: verso.....	51
Imagem 5 - A teus pés, 2012 – capa.	52
Imagem 6- Carta a um jovem poeta, 2004	53
Imagem 7 – Alucinação coletiva – capa	54
Imagem 8 – Alucinação coletiva, 2015 – miolo (páginas 2 e 3).....	55
Imagem 9 – Le Mer, 2012 (capa)	56
Imagem 10 - Le Mer, 2012 (detalhe)	58
Imagem 11 – A teus pés, 2012 – miolo (detalhe).....	61
Imagem 12 – Eu mordo o que posso	76

1. Introdução

A pesquisa que aqui se apresenta tem início em um nome: Ana Cristina Cesar. A partir daí e de deslocamentos por variados caminhos, outros chegam: Fabio Morais, Marília Garcia, a própria artista-pesquisadora. Em comum, as diferentes formas de *A teus pés*.

Desse modo, o trabalho se dedica, em um primeiro momento, a traçar um breve panorama teórico do cenário das apropriações na contemporaneidade, visto ser esse um procedimento comum nas obras em questão – a saber: *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar (1982), *A teus pés*, de Fabio Morais (2012), *a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente*, de Marília Garcia (2008-2013). Tal panorama partirá de Leonardo Villa-Forte, com seu *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI* (2019), retomando alguns cânones do assunto como Roland Barthes – referência que ecoará ainda em outros segmentos da dissertação –, Jacques Derrida, Walter Benjamin, Antoine Compagnon, Michael Foucault, Marjorie Perloff, entre outros.

Acrescenta-se nesta perspectiva de estudo dos movimentos apropriativos, uma investigação que busca relacionar tais gestos criativos aos gestos do amor, identificando-o como ação, para evocar bell hooks (1999), mais especificamente como ação criadora, além de continuar o diálogo com Roland Barthes a partir de seu *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977). É por reconhecer o amor como uma força que impulsiona e que faz a manutenção da vida que ele figura aqui para ampliar o horizonte do gesto que baseia toda a pesquisa.

Nos capítulos seguintes, com um olhar mais minucioso, busca-se observar como Ana Cristina Cesar, Fabio Morais e Marília Garcia reproduzem a prática da apropriação em suas obras antevendo a leitura como potência de escrita a partir de linguagens, suportes, meios e resultados específicos, sem perder de vista a palavra e sua materialidade como mecanismo de criação.

Inicialmente, com Ana Cristina Cesar, analisa-se a palavra pela palavra com o apoio de referências como Paulo Henriques Britto, Maria Lúcia de Barros Camargo, Alice Sant’Anna e os ecos da visita ao arquivo da poeta no Instituto Moreira Salles. Parte-se de uma perspectiva interna do estudo da poesia e de sua construção para ir em busca de seus desdobramentos em outros meios e a partir de outros artistas.

Em seguida, apresenta-se Fabio Morais e sua obra tendo a palavra como arte visual e o encontro com nomenclaturas e questões referentes à publicação de artista, sua materialidade e circulação. Soma-se uma reflexão sobre o aprofundamento da relação entre imagem e palavra e abre-se o caminho para trabalhar a escrita ilegível que aparece na obra de Morais e que vai ao encontro de Roland Barthes, mais uma vez.

Por fim, encontra-se, com Marília Garcia, a palavra em movimento, ativando a dimensão audiovisual, sonora, que amarra esse *corpus* reafirmando o poder criativo das apropriações, do propor conversas entre as obras, das relações intermediáticas em propostas de continuidade e de extravasamento de suportes – trazendo, assim, o corpo para a cena e conectando-se com conceitos de Giorgio Agamben e Luciana di Leone, por exemplo.

No meio do caminho e ao final do trabalho, são compartilhadas algumas experiências da artista-pesquisadora tendo a palavra enquanto instalação, viva aqui e ali, inclusive no presente texto, mas também ganhando outras formas ou apenas vislumbrando outros caminhos no intuito de manter vívido o fluxo e a continuidade das conversas intermédias que nascem em Ana C. e seguem intermináveis.

Num panorama interdisciplinar, relaciona-se, aqui, poesia com arte visual e com audiovisual, além de uma perspectiva arquivista no que diz respeito ao estudo da própria Ana Cristina Cesar e ao movimento das apropriações como um todo que constantemente conecta passado e presente.

2. De quem é a palavra?

Em um pequeno trecho do poema *Procura da poesia*, Carlos Drummond de Andrade recomenda: “Penetra surdamente no reino das palavras/Lá estão os poemas que esperam ser escritos”. Conheci esses versos em uma pesquisa inicial para inscrever minha oficina de poesia blecaute¹ em um edital público há alguns anos. Desde então, os versos de Drummond seguem acompanhando minhas práticas de escrita, seguem sendo até aqui minhas referências. Agora, eles também abrem o presente capítulo para apresentar o fenômeno da apropriação.

Inicialmente, é importante indicar em que sentido utiliza-se o termo “apropriação” neste trabalho. Para isso, foi feita uma busca por diversos dicionários acerca do verbete, sendo possível identificar sentidos associados ao universo jurídico, ao publicitário, ao da história da arte, entre outros. A partir daí, tornou-se possível indicar mais claramente a acepção aceita do termo nessa pesquisa, que é uma das indicadas pelo Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa de forma sucinta e clara:

3. HIST ART prática de se apoderar e/ou remanejar estilos ou elementos constituintes de obras alheias (imagens, textos, fotos, trechos musicais etc.), com fins de reinterpretação estética (HOUAISS, 2024)

Com isso, a intenção é indicar que, para refletir produtivamente em cima do termo, este trabalho que aqui se apresenta não se alinha à definição que forma a expressão “apropriação cultural”, referente ao “uso de itens característicos de uma cultura minoritária por pessoas de uma cultura dominante”, de acordo com o Dicionário Aurélio Online. Tal diferenciação se faz necessária para garantir que o direcionamento da pesquisa atinja o ápice de seus potenciais de elucubração sem esbarrar previamente em equívocos conceituais.

Desse modo, entende-se o termo aqui como um conceito que aborda uma interação fértil entre obras, funcionando como um fenômeno natural da produção literária e artística que potencializa as criações conectando-as com demandas dos novos tempos e suas tecnologias. Nesse ínterim, a atmosfera se aproxima mais das

¹ Poesia blecaute é uma construção visual a partir da poesia escrita. Tal procedimento apresenta o ocultamento de palavras ou trechos inteiros da poesia, apagando-os com marcadores, em geral pretos, de forma a produzir um blecaute e gerar um novo texto com as palavras que permanecem visíveis.

honorárias, do registro e da indicação de uma bagagem cultural prévia, de uma conexão com os recursos tecnológicos que se apresentam e com uma perspectiva crítica em relação ao excesso de informações e produções que já estão em circuito dominando o espaço mental de leitores e receptores.

Nesse ponto, a escrita é entendida como processo de acúmulo de leitura sempre cumulativa, sempre dependente de uma escrita anterior, reconhecendo que um significante sempre remete a outro significante. Pode-se admitir, assim, que não existe ponto de origem da escrita, visto que ela está sempre ligada a outra escrita. Trata-se de uma *poética apropriativa*, para usar o termo citado no livro de Marjorie Perloff, *O gênio não original* (2010).

O fenômeno da apropriação, como veremos, apareceu primeiro no contexto das artes visuais, onde se desenvolveu com mais espaço, força e liberdade, a exemplo do que se viu nas obras de Picasso e Braque. Em relação à literatura, são encontradas, ainda, limitações e cobranças acerca da expressão original, do criador de uma ideia. Uma vez que “a literatura por apropriação questiona o que é escrever e, portanto, o que é ser autor de um texto.” (VILLA-FORTE, 2019, p.60) ela abre espaço para uma série de questionamentos críticos que integram tanto as obras em si quanto debates teóricos.

Voltando, portanto, a Drummond, para quem tudo o que há para ser dito está no reino das palavras, é possível reconhecê-las, para além de uma manifestação verbal escrita, como entidades livres, sem dono, como um elemento cultural integrante da existência humana, sempre passível de atualizações semânticas e ortográficas e prontas para serem utilizadas, significadas e ressignificadas de acordo com quem a manipula.

pedra lume
pedra lume
pedra
esta pedra no meio do
caminho
ele já não disse tudo,
então?
(CESAR, 2013, p.302)

2.1 Uma perspectiva teórica acerca das apropriações

Nunca confie no autor, confie na história

D. H. Lawrence

O termo “apropriação”, no sentido que aqui está sendo considerado, me foi apresentado pela primeira vez a partir do livro *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI* (2019), fruto da pesquisa de Leonardo Villa-Forte, escritor e artista carioca que também teve sua formação atravessada pelo programa Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, e que entende o fenômeno

(...) basicamente, como o ato de utilizar algo produzido por outra pessoa com a finalidade de propor, expor, mostrar, apresentar, vender esse algo associado a uma segunda assinatura. Reinsere um dado material num sistema onde ele circula associado a uma ‘função-autor’, para usar o termo de Michel Foucault. (VILLA-FORTE, 2019, p. 20)

Falando especificamente do contexto brasileiro, o pesquisador indica que essa prática de se apropriar e fundir obras tem origem no Modernismo da geração de 1922, com Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Antônio de Alcântara Machado. No entanto, já aparecia anteriormente com o poeta Joaquim Sousândrade, representante do Romantismo, e seguiu até a contemporaneidade envolvendo cada vez mais áreas distintas, propondo conexões cada vez mais experimentais. Em seu livro, Leonardo Villa-Forte recolhe e reúne autores clássicos com quem dialoga a respeito desses deslocamentos, dessas intertextualidades que se criam tanto teoricamente quanto na prática da escrita e tanto em âmbito nacional quanto internacional. É a partir daí que se apresenta a perspectiva teórica contemporânea sobre o termo.

A começar por Michel Foucault, filósofo francês autor de *As palavras e as coisas* (1966), *Arqueologia do saber* (1969), entre outros. Foi nesse contato que considerei, no começo de tudo, partir de sua obra para criar a minha. Se assim fosse, essa dissertação se chamaria “*As imagens, as palavras e as coisas*”: *intertextualidades, diálogos e deslocamentos em livros de artista*. Incluo, ainda, o filósofo, crítico e historiador de arte francês, Georges Didi-Huberman, na apropriação a partir de seu texto *Quando as imagens tocam o real* (2012), no qual sugere uma nova “arqueologia do saber das imagens” com o título “As imagens,

as palavras e as coisas” e me faz parar para grifá-lo, para me apropriar dele ainda que minha proposta não seja criar uma nova arqueologia do saber das imagens – atualiza-se a intenção. A dissertação, porém, no meio do caminho, muda de nome.

Na perspectiva atual, buscam-se desdobramentos estéticos e, para tentar chegar até eles, considera-se a obra de Foucault como um dos pilares da pesquisa no momento em que se relaciona a função-autor com o desenvolvimento da apropriação. Ele questiona a importância de quem fala, ou seja, do autor, reconhecendo seu apagamento na escrita contemporânea: “trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2001, p. 264), além de questionar que elementos podem – ou não – constituí-lo. Em contrapartida, Villa-Forte indica o autor-montador, que é justamente aquele que saqueia, que rouba, que realiza uma espécie de “vampirismo”, termo que voltará à cena, ainda, em análises feitas por Maria Lucia de Barros Camargo (2003) acerca de apropriações especificamente realizadas por Ana Cristina Cesar.

Em seu *As palavras e as coisas*, início o estudo das similitudes – “teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar” (FOUCAULT, 1999, p. 23). As quatro articulações que a sustentam (*convenientia*, *aemulatio*, *analogia* e *simpatia*) sinalizam o modo de funcionar do mundo que se dobra sobre si mesmo, se duplica, se reflete para garantir a semelhança. Esse raciocínio articula-se com o *corpus* aqui trabalhado, sendo a *simpatia* talvez o principal deles, uma vez que indica um encontro que culmina no movimento das coisas no mundo e gera, a partir disso, aproximação. Ela é capaz de promover transformações e alterações ainda que se mantenha na direção do idêntico, como veremos a própria Ana Cristina Cesar construir em seus poemas.

Foucault fala, em seguida, sobre as assinalações, aspecto também relevante aqui e, ainda mais, quando trabalhado lado a lado da similitude. Para ele, ambas possuem a mesma natureza, isto é, integram uma mesma categoria, afastando-se apenas em seus modos de distribuição, de aparição. Dessa maneira, a apropriação envolve, em essência, similitude e assinalações, como será possível acompanhar também pelas obras de Fabio Morais e Marília Garcia. “A identidade das coisas, o fato de que possam assemelhar-se a outras e aproximar-se delas, sem contudo se dissiparem, preservando sua singularidade, é o contrabalançar constante da simpatia e da antipatia que o garante.” (FOUCAULT, 1999, p.34)

Leonardo Villa-Forte traz, também, a perspectiva da colagem como um dos procedimentos que figuram entre as apropriações e que pode sustentá-las. Da arte visual à literatura, esse modo de fazer gerou novas aproximações entre vida cotidiana e arte. Nicolas Bourriaud, curador e crítico de arte francês, é citado por ele nesse contexto para investigar o que chamou de “pós-produção” (2009), isto é, produções que não partem do nada, que relativizam as noções de “originalidade” ao reinterpretar, reproduzir ou reexpor a partir de produtos culturais que já estejam em circulação pelas mãos de terceiros.

Outro nome relevante nesse aspecto é o do professor e crítico belga Antoine Compagnon, já que possui um livro inteiramente dedicado aos processos de citação, que envolvem intensamente a colagem como mecanismo de criação. Para ele, esse trabalho de citar gera uma *réécriture* (reescritura) que ganha mais espaços e permissões na era da informação com o apoio de ferramentas tecnológicas. Em *O trabalho da citação* (1979), Compagnon associa o recorte e a colagem a algo inerente ao ser humano desde a sua infância. Desenvolve, a partir daí, a indicação desses processos, como ferramentas da citação, sendo essenciais na leitura e na escrita: na leitura porque há um encontro com algo que “faz explodir o texto” (p.13), na escrita porque ela começa com o grifo, esse “gesto recorrente que marca” (p. 17). Tanto a realização da citação enquanto modo de realizar uma apropriação quanto o gesto do grifo que, muitas vezes, a sustenta são relevantes para se analisar, aqui, a construção das obras de Ana Cristina Cesar, Fabio Morais e Marília Garcia – e até mesmo das inserções da artista-pesquisadora: todos se colocam em diálogo com algo anterior, ainda que transcendam o grifo.

Bendita citação! Ela tem o privilégio, entre todas as palavras do léxico, de designar ao mesmo tempo duas operações - uma, de extirpação, outra, de enxerto – e ainda o objeto dessas duas operações - o objeto extirpado e o objeto enxertado - como se ele permanecesse o mesmo em diferentes estados. (COMPAGNON, 2007, p.33)

Ao continuar na reflexão acerca do recorte e da colagem, outra nomenclatura pode figurar no cenário: é a *montagem*, relacionada por Villa-Forte ao manifesto *A montagem das atrações*, teorizada por Eisenstein entre 1923 e 1924, e, aqui, à nova radicalidade proposta por Marie-José Mondzain em *Confiscação das palavras, das imagens e do tempo* (2017). O que se faz, então, pelo viés da montagem é “confiscar” elementos para expor uma relação irreduzível entre

palavras, imagens e tempo fazendo com que parem de servir às suas funções básicas, sociais e políticas para integrarem novos universos. Enquanto Mondzain salienta a crise provocada pela saturação de imagens e informações, Eisenstein quer indicar que essa profusão, ao formar montagens, pode entregar contribuição ao espectador – afinal, torná-la observável pode ser recurso artístico, uma vez que estaria sendo trabalhada uma seleção criteriosa de materiais, independentemente de suas naturezas visuais e/ou sonoras. É dessa forma que se identifica “uma espécie de busca de novas descobertas a partir da desmontagem e da remontagem” (VILLA-FORTE, 2019, p.35) em que o jogo com leituras e interpretações já despertadas, sedimentadas se coloca mais e mais e de formas diferentes.

De modo geral, as obras que seguem tais perspectivas se propõem a conexões que podem ou não ser ditas aos leitores. Marjorie Perloff, ensaísta e professora austríaca, chama de “gênio não original” o que se apresenta como resultado de uma obra construída a partir de métodos da pós-produção, conforme apresentado por Bourriaud. Para ela, aqueles que produzem tais obras não buscam se posicionar na origem de uma criação, interessando-se, assim, pelo meio do caminho, pelo entre, pelo espaço que se cria entre uma obra e outra, um tempo e outro. A ideia de originalidade que perpassa a criação artística em diversos momentos significa justamente algo que não passou pelas mãos de outros, estando associada a uma invenção, a uma descoberta, a algo inédito e novo. Portanto, um “gênio não original” é aquele que não apresenta um produto que resulte da independência da mente de um sujeito. Em sua outra obra, *O momento futurista* (1986), a autora também passa pelo aspecto da colagem e será ainda retomada adiante, no momento em que o foco passar para o suporte textual, para o encontro efetivo das palavras com as imagens. Aqui, acrescenta a perspectiva da origem etimológica da colagem: “A palavra *collage* vem do verbo francês *coller* e significa literalmente ‘afixar’, ‘pregar’, ‘colar’, como na aplicação de papel de parede. Nesse sentido literal, a colagem foi praticada durante séculos em todo o mundo. (PERLOFF, 1993, p.99). O que a vai tornando mecanismo cada vez mais múltiplo ao redor das artes visuais e da literatura são experimentações posteriores a 1912, em que se destacaram as colagens *Natureza-Morta com Palha de Cadeira*, de Picasso, e *Prato de Frutas*, de Braque.

Ainda seguindo pela trilha de Villa-Forte, encontra-se referência a Jorge Luis Borges, que também figurou no caminho da presente pesquisa como um

possível integrante do *corpus* a partir do trabalho da artista visual brasileira Marilá Dardot, *O livro de areia* (1999-2003). Nele, o conto homônimo de Borges, é encadernado com espelhos e as “páginas” que daí surgem refletem aquilo que nunca se repete, refletem sempre um leitor diferente. Bastante intertextual, a obra apresenta, também, relação com o filósofo Heráclito e sua indicação de que um homem nunca se banha duas vezes no mesmo rio.

É novamente o pesquisador carioca quem me apresenta Marília Garcia e, imediatamente, *a garota de belfast ordena teus pés alfabeticamente* (2008), apenas enquanto poema.

Garcia diz que a própria feitura do poema lhe valeu como uma pesquisa, durante a qual descobriu, por exemplo, que “atravessar” se repete muitas vezes ao longo dos poemas do livro *A teus pés* e que o principal marcador de tempo, no início dos versos, é “agora”. (VILLA-FORTE, 2019, p.35)

O que a poeta faz, como veremos, é invadir o corpo dos poemas que compõem *A teus pés* e esvaziá-los de suas garantias, transferi-lo para outro espaço-tempo. Mais tarde, em 2013, esse poema ganha, ainda, outras camadas ao ser associado a um vídeo produzido pela própria Marília Garcia. Isto, juntamente com a perspectiva da montagem de Eisenstein, por exemplo, indica que, independentemente dos pontos de vista adotados ao longo deste estudo, ele não perde de vista a questão da *intermedialidade*, que acompanha (e muitas vezes potencializa) criações por apropriação e que aproxima conteúdos, gêneros e procedimentos diversos, reforçando aspectos contemporâneos. É aqui que começa-se a abrir espaço para relacionar a apropriação com o filósofo e ensaísta Walter Benjamin, que também era adepto de tais construções – vide sua obra *Passagens*, publicada postumamente em 1982.

Quando um autor se apropria de obras de outros autores, realizando uma montagem entre a sua escrita e a escrita do outro ou quando ele participa mais de perto do processo de elaboração do material livro, ele pode passar a ser considerado um produtor, como articula o alemão Benjamin, em *O autor como produtor* (1934), fazendo referência ao aspecto da montagem também apresentado pelo cineasta soviético Serguei Eisenstein.

Benjamin, que foi ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo, sociólogo, escreveu o texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), na

qual reconhece que a obra de arte sempre foi reproduzível e que imitar faz parte da natureza humana. Para ele, “a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que vem se desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente.” (BENJAMIN, 1996, p.166). Ao citar a aura plena que acompanha uma obra, ele a associa à obra primeira e não às suas reproduções. Aqui, mostra-se relevante também comentar o conceito de mimesis apresentado na *Poética* de Aristóteles. Na introdução de Paulo Pinheiro para a edição de 2015 da Editora 34, apresentam-se diversas acepções para a mimeses e identificam-se quatro possibilidades: na primeira, fiel ao contexto de origem grega, “designa a inclinação do homem a representar as coisas tal como poderiam ou devem ser e não como são. Ela é, portanto, tão criativa quanto imitativa (...)” (ARISTÓTELES, 2015, p. 9); na segunda, indica simplesmente os processos imitativos; na terceira, foca no aspecto representativo; e, na quarta, fica apenas com a imitação propriamente dita. Nesse sentido, compreende-se que, independentemente do sentido mais específico dado ao termo, a mimeses faz parte dos processos de apropriação, visto que indica uma ação inicial pautada em algo já existente anteriormente, seja imitando, representando ou criando a partir de. É por isso que, em essência, a arte pode ser reproduzida e que, constantemente, ganha novos mecanismos associados às evoluções tecnológicas e sociais para se desenvolver.

Em *Produção de presença*, livro publicado em 2004 por Hans Ulrich Gumbrecht, professor alemão de Literatura Comparada na Stanford University, o autor busca analisar a identificação e a construção de sentido e, assim, articular “efeitos de presença” com “efeitos de sentido”. Ao trabalhar com o tema da apropriação, a noção de presença se amplia. Uma obra constituída por algum material apropriado carrega a presença do autor anterior ainda que ele não se faça fisicamente presente ou que não esteja nominalmente indicado na nova obra: é criado um jogo entre presença e ausência que envolve as múltiplas produções de sentido.

Ana Cristina Cesar produz, por exemplo, em *A teus pés* (1982), a presença, entre outros, de Manoel Bandeira, Francisco Alvim e Katherine Mansfield. O conceito de “efeito de presença” indicado por Gumbrecht, portanto, refere-se à capacidade de captar a linguagem pela via da sensibilidade, do sensível, aproximando-se da “erótica” proposta pela escritora norte-americana Susan Sontag,

que aqui aparece colocada em diálogo com o professor uma vez que incentiva leituras e interpretações feitas com o corpo: “em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte.” (SONTAG, 1987, p.23). É nas esferas da presença e da erótica que se criam mecanismos para alcançar uma interpretação mais plena de uma obra e uma interação mais profunda, capaz de sustentar as apropriações.

Anteriormente às perspectivas modernas de Gumbrecht e Sontag, porém, a arte passou por momentos e objetivos bem diferentes. Para o filósofo Immanuel Kant, por exemplo, a arte existia para estar voltada para ela mesma, não tendo nenhuma finalidade fora do efeito de sua contemplação ou de proporcionar um prazer desinteressado; não se buscava a interação que sustenta uma apropriação. Nesse contexto, a arte era entendida como autônoma e não se prendia a valores éticos ou políticos, não dependendo de outras fontes de conhecimento: seu foco era puramente estético. Já para Theodor Adorno, filósofo posterior a Kant, a arte tinha relação direta com o mercado, com a política e era considerada uma espécie de resistência contra o domínio da economia do sistema capitalista. Para ele, é preciso que haja *resistência* da obra ao campo cultural capitalista, à indústria cultural que faz da linguagem apenas um instrumento, é preciso evitar dependências sobre modelos anteriores. Uma reviravolta em relação a essas diretrizes aparece com força somente no redor dos anos 1980, com uma abertura ao diálogo, à intertextualidade, na qual a invenção pessoal começa a ceder espaço para a apropriação, para a colagem, para a montagem.

É a partir daí que a arte como um todo chega ao seu momento pós-autônomo – associado à pós-produção de Bourriaud –, em que estão inseridas as práticas que giram intensamente ao redor dos processos de apropriação e intertextualidade. A crítica argentina Josefina Ludmer, em seu ensaio *Literaturas Pós-Autônomas* (2010), observa que, no contexto contemporâneo, as distinções entre real e ficcional passam por um intenso processo de diluição e que o mercado se insere com cada vez mais força na arte, tornando o econômico cultural e o cultural econômico. Nesse momento, o autor se faz na medida em que escreve, o que culmina em diversas questões com os gêneros textuais, hibridizando e deslocando as instâncias tradicionais. Dessa forma, vê-se que a noção contemporânea de arte se apresenta como um modo de confundir as relações entre as produções e as contaminações que uma obra deixa na outra,

como veremos no *corpus* analisado ao longo da pesquisa.

Em algumas escrituras do presente que atravessaram a fronteira literária (e que chamamos pós-autônomas) se pode ver nitidamente o processo de perda da autonomia da literatura e as transformações que produzem. Terminam formalmente as classificações literárias; é o fim das guerras divisões e oposições tradicionais entre formas nacionais ou cosmopolitas (LUDMER, 2010, p.3)

De toda maneira, atualmente, as teorias e as tendências artísticas estão tornando cada vez mais visível e intenso o afrouxamento das fronteiras entre as artes e resultando em conexões e expressões artísticas com propensões a maior liberdade não só entre as relações apropriativas via conteúdo das obras propriamente ditas, mas também entre materialidades e suportes, que figuram no escopo deste trabalho. Sendo assim, essas são práticas que envolvem a ambivalência das obras, a capacidade e a complexidade de extrair seus potenciais e extrapolar limites clássicos, além de permitir interseções entre os mais diversos gêneros, suportes e artistas. Por isso, leva-se em consideração, aqui, a ideia de suplementação, proposta pelo filósofo Jacques Derrida, e que perpassa alguns de seus outros conceitos.

A começar pela *différance*, que não se apresenta como conceito essencialmente: essa ideia se forma como um *neo-grafismo* a partir da palavra *différence*, jogando com um *a* no lugar de um *e*. Tal intervenção provém do debate comum aos estudos filosóficos clássicos de Platão e outros que o seguiram para diferenciar a escrita da voz. A *différance* apresenta-se como uma “marca muda”, pois, ali, na pronúncia da língua francesa, o som não se modifica em comparação com *différence*, apenas a visualidade dessa escrita. Convém indicar, a respeito da *différence*, que

a palavra escrita é “diferença” na medida em que se oferece diferido (temporal e espacialmente) do que representa, reservada a uma decodificação contextual, inscrita numa cadeia de significantes. É a palavra que não se apresenta em “pureza”, oferecendo sua “verdade” mas pelo desvio de um significante que é estranho à sua própria realidade (*grammata*). Portanto, diferentemente da palavra falada, que é um discurso apresentado em presença, a palavra escrita não é uma palavra viva mas em “diferença” (...) (SANTIAGO, 1976, p.25)

Esse aspecto é relevante no contexto da apropriação por levar em consideração a pluralidade de alcances de cada palavra e, conseqüentemente, de uma obra, bem como por considerar que um significado nunca está presente de

forma plena, constituindo-se de um traço de outros elementos disponíveis no sistema, alcançando, assim, a ideia de suplementação. *Suplementar* figura em oposição a *complementar*, uma vez que na esfera da complementação entende-se que algo faltou, que há algum vazio a ser preenchido, tornando o objeto inicial, por assim dizer, incompleto, inconcluso. Ao pensar pela via da suplementação, entende-se que tal objeto é completo, concluído e independente: o primeiro é associado à ausência e o segundo à presença. Dessa forma, tudo o que chega, soma, acrescenta e não simplesmente completa. Ao pensar em suplementação, aponta-se para uma integração dos procedimentos de formação, dos caminhos que uma área pode oferecer para a outra de modo a não considerar aspectos de hierarquia entre gêneros, suportes ou repertórios, de não partir do pressuposto de que algo falta em um que precisa ser completado via outro. O foco está em reconhecer que leituras ativas e produtivas permitem criações que resultam em entrelaçamento e continuidade dos discursos e analisar e comentar os trabalhos a partir de tal perspectiva. Sendo assim,

(...) Derrida desloca o jogo da presença e da ausência, ao afirmar que a *différance* tem o suplemento como estrutura, o que leva ao entendimento de que não há um significado original, não há uma fonte metafísica que defina os sentidos das palavras, o que coloca a linguagem num status de jogo; e o signo, alheio a uma verdade presente, funciona de modo flutuante. A *différance* não é nem presença nem ausência, nem negativa nem positiva. É um rastro que se põe no mundo. E a escritura, embora não seja o traço, deixa traços, e, com isso, afirma seu caráter mundano. (BIATO, E.; LEITÃO, C., 2017, p. 157 e 158)

Em relação à *escritura*, antes de funcionar em oposição à *phoné* platônica, em cuja prática se dá a busca da verdade, mostra-se independente de uma plenitude sensível, audível, visível, fônico ou gráfico ao permitir articulação entre fala e escrita nos sentidos usuais. A essa noção liga-se a de *enxerto*, fundamental para se associar à apropriação, pois indica a inserção de um texto em outro, transformando ambos, que “se deformam um pelo outro, se contaminam no seu conteúdo” (SANTIAGO, 1976, p.29). Essa presença do outro permanece como marca, como traço. Para Derrida, em síntese, escrever é enxertar, é reconhecer a profundidade infinita do texto, capaz de abrigar camadas e mais camadas subsequentemente.

O filósofo francês considera, ainda, que assinar uma obra é dar uma espécie de testemunho de um acontecimento passado suspenso de um presente iterativo, sendo a certificação que garante uma enunciação. Vem daí a ideia de ter a iterabilidade como fundamental, como base elementar para que uma assinatura

sobreviva na história e seja devidamente reconhecida. “Para funcionar (...) uma assinatura deve ter uma forma repetível, iterável, imitável, deve poder separar-se da intenção presente e singular da sua produção.” (DERRIDA, 1972, p. 431).

Em suma, o que o filósofo manifesta compõe um cenário conceitual que integra a prática apropriativa na escrita e nas artes, visto que entende o potencial da suplementação, da repetição, da assinatura. Acerca disso, aborda, também a ideia de contra-assinatura, que é o que garante a apropriação, é o que gera uma nova escrita ou novo produto a partir de um já existente elaborado por terceiros. Contra-assinar é suplementar, é dar continuidade, é garantir o iterável, até porque, para ele, que considera a assinatura mais do que um simples registro de marca gráfica, “uma assinatura implica a não presença atual ou empírica do signatário. Mas, dir-se-á, marca também e retém o seu ter-estado presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro portanto num agora em geral, na forma transcendental da permanência.” (DERRIDA, 1972, p.431).

Toda a profusão de apropriação, deslocamento, uso, diálogo, intertextualidade que vem ocorrendo se relaciona, ainda, com alguns aspectos da obra do teórico, também francês, Roland Barthes, reforçando a crise da noção de autor. Leonardo Villa-Forte também o inclui em seu trabalho para pensar a questão da autoria. Cita-se *A morte do autor*, um dos mais conhecidos textos publicados em seu livro *O rumor da língua* (1984), no qual defende que é a linguagem quem fala e não o autor, destacando a impessoalidade e separando o sujeito do discurso. Tal perspectiva tem como consequência o aumento da importância do leitor. Logo, finda a ideia de autor como se vinha entendendo, finda, também, a ideia de um gênio, retomando a proposta de Perloff. A escrita por meio da apropriação é uma alternativa à escrita tradicional, convencional, ela passa a ser montável e manipulável pelo leitor. Assim, um texto pode ser entendido como um espaço formado por escrituras múltiplas, vozes múltiplas, encontros múltiplos. Produções artísticas que lidam com tais esquemas alcançam interseções entre os mais diversos gêneros, suportes e artistas e é desse modo que o autor pode passar a ser considerado um produtor, retomando, ainda, as proposições de Walter Benjamin.

O “tecido de citações” do qual Barthes fala ganha contornos a mais no contexto das apropriações, visto que há uma radicalização maior nos processos que, tal qual sinalizado por Derrida, garantem uma continuidade via diferença, uma vez que as associações produzidas são autorais. De certa forma, falar de

“autoral”, aqui, remete a um paradoxo: autores-produtores não partem de uma criação pessoal inédita, não se colocam como gênios originais na sociedade porque suas bases são produtos culturais já em circulação, produzidos por terceiros, o que elimina a ideia de “autoral”. Ao identificar, no entanto, que cada indivíduo parte de suas próprias leituras e atua sobre elas como autor-produtor exercendo sua própria curadoria sobre esses materiais, encontra-se aí um aspecto autoral em meio a um contexto que acaba por diluir a essência do termo.

Por fim, vale dizer que há diversas maneiras de se trabalhar com criação via apropriação. Mecanismos como a poesia blecaute – referenciada por Villa-Forte a partir do estadunidense Austin Kleon (autor do best seller *Roube como um artista*, publicado em 2012 no Brasil) com seus *blackout poems* feitos com notícias de jornal – e como a escrita ilegível garantem a continuação do assunto nesta pesquisa com respectivo *corpus*, além de interagirem com as intervenções que permeiam as páginas do trabalho. Em todos esses modos de fazer, busca-se indicar a potência do autor que se mostra como leitor, da literatura que se mostra como um jogo de leituras e escritas. Eis uma característica importante para as apropriações: a maleabilidade, que garante encaixes singulares e modela encontros desassociados dos aspectos tradicionais reforçando a importância do gesto curatorial nesse âmbito.

É por tal via de pensamento que Leonardo Villa-Forte indica como uma de suas hipóteses o fato de a literatura por apropriação funcionar como uma reação ao excesso de textos, discursos, imagens, produtos já existentes no mundo, o que se mostra cada vez mais pertinente dada a abundância de publicações potencializadas pela internet. Seja como for, essa prática já domina muito das produções literárias e artísticas hoje e integra um rol de possibilidades de criação diverso e que também busca afirmar seu lugar no cenário literário e artístico tanto pelo viés crítico quanto pelo viés criativo. “Agora, o que era ruptura parece estar compondo uma nova tradição. A tradição do roubo, do saque, da reescrita, do pós-poético, da não criatividade, do copiar e colar, da transcrição, das práticas de apropriação.” (VILLA-FORTE, 2019, p.59).

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

longe, na distância de quem ama e se sabe um traidor [REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED] outras cenas

mixadas ao sabor do teu amor.

2.2 Uma perspectiva amorosa

*E quase só de palavras
Se faz o amor*

Ana Martins Marques

Esta perspectiva – a do amor – encontra a pesquisa já com parte do caminho andado. Tendo o amor como um dos meus temas principais de investigação existencial, ele enfim encontra um ponto de interseção com o presente trabalho – “tu não te moves de ti”, me sopra Hilda Hilst. Pela via da apropriação, esse gesto devocional, produz-se o encontro com o amor. Para nós, aqui, trata-se do amor que se configura como ação, como o examinado por bell hooks em *Tudo sobre amor* (1999) e em *Vivendo de amor* (2010). Muito mais do que um sentimento, o amor envolve movimentos. Encontra, assim, novamente, Roland Barthes com seu *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), no qual somos convidados às minúcias dos termos do amar, passeando por grandes referências literárias, filosóficas e da psicanálise. Continuar examinando tal teórico expande o horizonte não só da pesquisa como reforça a versatilidade de Barthes em seus temas.

Para colocar aqui o amor foi necessário partir do princípio de que todo ato apropriativo poderia ser entendido como um ato de amor. Isto porque, uma vez que vincula um gesto de continuidade que representa a negação da ausência por retratar - justamente ao contrário - a insistência nas palavras, na obra daquele de quem se apropria algo, mantém acesa uma chama incessante. Interessa pensar, conjuntamente a isso, o conceito de paideuma, de Ezra Pound, citado por Maria do Carmo de Freitas Veneroso em seu artigo *Palavras e imagens em livros de artista* (2012). Ele indica um grupo organizado de referências e de obras consideradas essenciais, formando uma espécie de coleção para ser a base das apropriações, para ser a fonte desse gesto.

O colecionar também integra a constelação de termos-ações que rodeiam a relação entre apropriação e amor. Reunir, selecionar, organizar são ações que demandam investimento de tempo, atenção, cuidado – tais quais o amar. Criar um paideuma é colecionar, é estabelecer “uma relação com as coisas que não põe em primeiro plano o seu valor funcional, portanto sua utilidade, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o cenário, como o teatro de seu destino.” (BENJAMIN, 2012, p.234). Escritores-apropriadores são, antes de tudo, colecionadores.

É Ana Cristina Cesar o centro desse amor-ação que gera coleções e apropriações. Tanto para Fabio Moraes quanto para Marília Garcia e para a própria artista-pesquisadora. É Ana C. o início, o meio e o fim. “De fato, toda paixão faz fronteira com o caos, mas a de colecionar a faz com o das recordações.” (BENJAMIN, p. 233). Ler um poema e não esquecer, não ser por ele esquecida. É essa sobrevivência do poema que se reflete nas apropriações, na revisitação de versos e estrofes inteiras, na rememoração do ritmo, na palavra que confunde a origem: é minha ou é dela? “(...) adivinho que o verdadeiro lugar da originalidade não é o outro nem eu, mas nossa própria relação.” (BARTHES, 1985, p.26)

Em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), há uma passagem que diz: “Freud à sua noiva: ‘A única coisa que me faz sofrer é estar impossibilitado de te provar meu amor’” (BARTHES, 1985, p.179) e faz pensar que, aqui, tal sofrimento é ao menos amenizado pelo ato da apropriação. Ao não ter como provar o amor à Ana Cristina Cesar, apropriamo-nos de suas palavras, usamos da linguagem para produzir linguagem e permitir uma imbricação minuciosa, que pode tanto ocorrer explicitamente quanto implicitamente e que se retroalimenta.

(...) todo meu eu é puxado, transferido para o objeto amado que toma o lugar dele: a languidez seria essa passagem extenuante da libido narcísica à libido objetual. (Desejo do ser ausente e desejo do ser presente: a languidez suprime os dois desejos, ela coloca a ausência na presença. Surge daí um estado de contradição: é a ‘queimadura suave’” (BARTHES, 1985, p.137)

O trecho acima coroa a proposta aqui apresentada acerca da conexão entre o amor e a apropriação. Barthes utiliza termos e expressões em seu discurso amoroso facilmente relacionáveis a teorias da apropriação e que foram, inclusive, apresentadas nessa pesquisa, na seção anterior. Como não relacionar “a ausência na presença” com Jacques Derrida e sua explanação acerca da *différance* e da assinatura/contra-assinatura? Os desejos que movem o amor são semelhantes aos desejos que movem a apropriação. Além disso, pode-se dizer que o trecho também tem uma apropriação por via de uma intertextualidade canônica: “queimadura suave” conecta-se ao clássico “amor é fogo que arde sem se ver”, de Luís de Camões, um mestre da literatura em língua portuguesa.

A língua (o vocabulário) estabeleceu há muito tempo a equivalência entre o amor e a guerra: nos dois casos, trata-se de conquistar, de raptar, de capturar, etc. (...) no mito antigo, o raptor é ativo, ele quer pegar sua presa, ele é sujeito do rapto (...), no mito moderno (o do amor-paixão), é o contrário; o raptor não quer nada, não faz

nada; ele fica imóvel (como uma imagem), e é o objeto raptado que é o verdadeiro sujeito do rapto; o objeto da captura se torna o sujeito do amor; e o sujeito da conquista passa ao posto de objeto amado. (BARTHES, 1985, p. 165)

Neste outro trecho, também há uma adaptação possível de termos que podem nos transportar para uma análise das apropriações. No ato apropriativo, entende-se que o autor, por estar partindo de um outro texto, ficaria “imóvel”, pois sua assinatura atuaria como contra-assinatura. Nesse jogo, o verdadeiro protagonista – ou sujeito – é o novo texto gerado após a apropriação, é a palavra apropriada, ressignificada, atualizada: é esse o sujeito do amor, que também é o sujeito da apropriação.

Devo parecer com quem amo. Postulo (é isso que me faz gozar) uma conformidade de essência entre o outro e eu. Imagem, imitação; faço o máximo de coisas possíveis como o outro. Quero ser o outro, quero que ele seja eu, como se estivéssemos unidos, fechados no mesmo invólucro de pele (...) (BARTHES, 1985, p.174)

Na intenção de parecer com quem amamos, copiamos. E, aqui, retomamos, também, Antoine Compagnon com suas reflexões *n'O trabalho da citação* e com Austin Kleon, que trabalhava a elaboração das poesias blecautes a partir de textos já disponíveis, especialmente jornais. Ambas as referências citadas possuem, em comum, a questão que envolve o gesto de copiar e o quanto isso pode fazer parte do processo criativo naturalmente de modo a exponenciar a criação. Não é sobre cometer crime de plágio, é sobre inspirar, permitir, admirar e criar. E, uma vez consumada a apropriação, ter assumido esse orgulho de se parecer com quem se ama.

Para bell hooks, o amor não representa fraqueza nem irracionalidade, ao contrário do que muitas vezes é associado ao amor pelo senso comum. Para ela, ao contrário, o amor significa potência. É esse mesmo olhar que a pesquisa adota em relação à apropriação: esse gesto não indica fraqueza, falta de domínio, conhecimento ou criatividade, dependência, nada disso. A apropriação é a potência.

Em *Tudo sobre o amor* (1999), hooks cita Eirch Fromm a respeito do amor. Ele diz: “O amor é o que amor faz. Amar é um ato da vontade – isto é, tanto uma intenção quanto uma ação. A vontade também implica escolha. Nós não temos que amar. Escolhemos amar.” (FROMM apud hooks, 2020, p.40). Pensemos desta mesma maneira: a apropriação é o que a apropriação faz. Apropriar é um ato da

vontade – isto é, tanto uma intenção quanto uma ação. A vontade também implica escolha. Nós não temos que apropriar (nem amar). Escolhemos apropriar (e amar).

Esse ‘contágio afetivo’, essa indução, parte dos outros, da linguagem, dos livros, dos amigos: nenhum amor é original (a cultura de massa é uma máquina que mostra o desejo: eis o que deve lhe interessar, diz ela, como se adivinhasse que os homens são incapazes de encontrar sozinhos quem desejar). (BARTHES, 1985, p.128)

3 Ana Cristina Cesar

Ana Cristina Cesar, poeta, nasceu em 2 de junho de 1952 e faleceu em 29 de outubro de 1983, no Rio de Janeiro. É contemporânea de uma geração da poesia brasileira que ficou conhecida como “poesia marginal” ou “geração mimeógrafo”, por difundir suas obras em materiais e circuitos marginais, isto é, alternativos aos meios tradicionais de divulgação. Não fez, contudo, parte efetiva desses movimentos, apesar de publicar seus livros de modo independente, ladeando-os constantemente com sua produção única naquele momento. Também se manteve afastada da poética concretista em voga naquele momento e de outros projetos que lidavam com a poesia como experimentação da linguagem.

Seus estudos acadêmicos foram dedicados, principalmente, à literatura e à tradução em instituições brasileiras – como a Faculdade da Cidade e a PUC-Rio – e na Inglaterra, na Universidade Essex, onde alcançou o grau de mestre em tradução literária, o que também influenciou fortemente sua escrita. Seu *A teus pés*, publicado em 1982, reuniu seus três primeiros livros independentes: *Cenas de abril*, de 1979; *Correspondência completa*, também de 1979; e *Luvas de pelica*, de 1980, e o inédito *A teus pés*, que deu título à publicação da editora Brasiliense. *Inéditos e dispersos* é sua primeira publicação póstuma, organizada pelo poeta e amigo Armando Freitas Filho, em 1985. Em 1999, publica-se *Crítica e tradução*, que reúne seus ensaios e textos críticos envolvendo cinema, tradução e teoria literária. Em 2022, a editora Companhia das Letras, em parceria com o Instituto Moreira Salles, responsável pelo acervo da poeta, publicou *Amor mais que maiúsculo*, uma reunião de cartas da poeta enviadas ao ex-namorado Luiz Augusto entre os anos 1969 e 1971, durante realização de intercâmbio dos dois na Europa.

Em *A teus pés*, obra que marcou e ainda marca as gerações posteriores, Ana C. desenvolveu um trabalho de escrita com criações que constantemente exploravam aspectos da autoria, desde suas questões com o eu propriamente dito – por apostar numa escrita em primeira pessoa revolucionando gêneros como o diário e a carta, que são elaborados por ela para funcionarem efetivamente como literatura – até as operações com citações e apropriações de músicas e de poesias que figuravam como procedimentos de montagem no âmbito da literatura por refletirem o ato de montar textos a partir de outros, aqueles que compunham suas leituras, suas referências bibliográficas principais. Tudo isso ao mesmo tempo em que não

abandonava sua preocupação e suas ações ao redor da questão de ser uma mulher que escreve literatura, tendo seu corpo como marca que atravessa sua experiência crítica e poética.

A poeta faleceu em 29 de outubro 1983, em Copacabana, deixando forte legado crítico e poético. Em depoimento à Carlos Alberto M. Pereira, disse: “eu inclusive não me assumo como escritora, como poeta... Você fala: poeta Ana Cristina, eu acho ridículo. Inclusive eu sou muito menos poeta do que todas as outras coisas.” (PEREIRA, 1981, p.191)

3.1 A poesia

Je est un autre
Arthur Rimbaud

Além de se dedicar à poesia, Ana Cristina Cesar também se dedicou à tradução e à crítica literária, de modo a discutir a questão da autoria em sua produção não só crítica como poética, dialogando com algumas teorias pós-estruturalistas, como a de Michael Foucault em *O que é um autor?* (1969). Ao repensarem o sujeito no contexto histórico pós-guerra, teorias como essa e outras que a sucederam entendem que ele é determinado por circunstâncias diversas, sendo uma delas a linguagem, isto é, entendem que o sujeito se constitui no dado. É no espaço das correspondências e dos diários que Ana C. cria seu eu, um eu personagem, que realiza a revisão da noção de sujeito ligada a uma transgressão. O diário, inclusive, como um gênero autobiográfico em sua essência talvez seja o mais confessional e que mais busca alinhamento com o real, o que, por conseguinte, se afasta da literatura. Um poema, por exemplo, seria o oposto de um diário, ao levar em consideração a necessidade de construção e elaboração da linguagem, enquanto o diário apresentaria a linguagem sem construções específicas e, ainda, totalmente atrelado ao eu, ao privado e à memória.

18 de fevereiro

Me exercitei muito em escritos burocráticos, cartas de recomendação, anteprojetos, consultas. O irremovível trabalho da redação técnica. Somente a dicção nobre poderia a tais alturas consolar-me. Mas não o ritmo seco dos diários que me exige!
(CESAR, 2013, p.33)

O eu construído pela poeta passa por estratégias e construções específicas, particulares, mas que se encontram quando analisados além do superficial e imediato por se mostrarem mais personagens literários do que vozes autorais confessionais. É possível perceber tal fato em diversos jogos e enredamentos em que coloca seus leitores com estratégias finamente elaboradas, uma vez que os escritos se fundamentam em sua função enquanto escritora e sobre o que é a partir da literatura, com reflexões e indagações acerca do eu e da(s) identidade(s) construída(s) nas palavras.

Ana Cristina Cesar é uma escritora que mostra, desde a infância, grande preocupação e dedicação ao ofício da escrita, pensando e treinando exaustivamente, trabalhando e retrabalhando seus textos constantemente, exigindo de si mesma dimensões autênticas e inovadoras. Por refletir criticamente sobre o que produz, sua escrita se faz em processos, é uma escrita contínua e pensante. Essa postura se reflete nas elaboradas construções que figuram em suas obras rompendo com a tradicional escrita em primeira pessoa, muitas vezes relegada a um plano inferior quando elaborada por mulheres. Em sua literatura, cartas e diários são manejados para forjar uma falsa intimidade. Tal procedimento, inserido nos gêneros citados, configura uma das principais estratégias que sustentam seu eu literário. Voltando a Foucault, “o autor deve se apagar ou ser apagado em proveito das formas próprias do discurso. (...) o que essa regra do desaparecimento do escritor ou do autor permite descobrir? Ela permite descobrir o jogo da função-autor.” (FOUCAULT, p.274, 2001). Sendo assim, entende-se que relacionar puramente autor e obra faz com que ambos fiquem empobrecidos, descomplexificados e a escrita, enclausurada.

Pelo fato de as mulheres terem passado anos restritas à escrita de cartas e diários, tidos como os gêneros íntimos, passou-se a se considerar a possibilidade de encontrar em alguns desses escritos por mulheres uma mobilização, uma escrita que se propusesse a incitar leitores a partir da experiência memorial histórica relativa a esses estilos textuais. Não se pode esquecer, afinal, que configuram objetos de estudo, que contém preciosidades de linguagem, criação de pensamento, de caráter de experimentação não limitado ao privado. Ana Cristina Cesar, em seu depoimento no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, da Faculdade da Cidade, em 1983, explica que, quando escritos por mulheres, os mesmos gêneros possuem status de

privado, particular, íntimo, enquanto os escritos por homens nunca perdem seu valor público: “Mulher, na história, começa a escrever por aí, dentro do âmbito particular, do familiar, do estritamente íntimo. Mulher não vai logo escrever para o jornal.” (CESAR, 1999, p.257)

As questões de gênero interessam aqui no sentido de refletirem vozes-sujeitos esquecidos, silenciados. Historicamente, a mulher aparece na literatura e na arte em geral como objeto de desejo e de representação, como aquela que não tem voz, que só existe, assim, na voz do outro. Nesse sentido, considerando a investigação da subjetividade nas mulheres, encontra-se um caminho para se pensar o sujeito e sua construção fora do que se entende como sujeito tradicional cartesiano para alcançar uma dimensão mais ética e política das questões que o rodeiam. A empatia e a distância crítica em relação às representações literárias do sujeito acabam por refletir posições de leitura. Anne Carson, em seu ensaio *O gênero do som* (1995), analisa como se sustenta o silenciamento da mulher desde a cultura grega e os reflexos que temos ainda hoje em vocábulos e em práticas excludentes.

Colocar uma porta na boca das mulheres tem sido um importante projeto da cultura patriarcal desde a Antiguidade até os dias presentes. Sua estratégia principal é criar uma associação ideológica do som produzido pelas mulheres com o monstruoso, a desordem e a morte. (...) Marginalizar a personalidade (...) era um modo de desviar sua escrita da questão literária. (CARSON, 2020, p.117 e 118)

As vozes das mulheres, dessa forma, pertenciam somente ao espaço da casa, do privado, e não da pólis, do público, conforme também indicou Ana Cristina Cesar. Tal contexto reforça a importância dos gêneros tidos como menores, íntimos na escrita de mulheres que passaram a lidar com esses suportes explorando criações ficcionais, acadêmicas, literárias, enfim, indo além do que estava previamente direcionado a elas e ao escopo base desses gêneros. A possibilidade de representarem a si mesmas enquanto representam o outro – e vice-versa – traz à tona a dimensão ético-política da representação da subjetividade nesse espaço, afinal, “tudo é político quando se é uma mulher”. Não é possível que Ana Cristina Cesar fale sem se colocar como sujeito, como possuidora de uma voz e de um corpo, de uma capacidade para se apossar da linguagem a partir de seu eu. Não existe, portanto, linguagem sem sujeito, por mais que o conceito de sujeito seja amplo, pois é na linguagem que se dá a sua problematização.

Ana Cristina Cesar identifica, a seu modo, o germe revolucionário que sustenta cartas e diários escritos por mulheres e escreve de modo a fomentar essa efervescência, explorando intensamente as possibilidades de cada gênero. É essa movimentação que causa desentendimentos entre críticos e leitores que vão buscar em sua obra o eu da própria Ana Cristina Cesar como se estivesse exposto em suas palavras. “Certamente não foi para fazer confissão que Ana Cristina escreveu e publicou seus fragmentos de diário íntimo. Foi para fazer literatura.” (CAMARGO, 2003, p.60)

O fenômeno se dá pela relação com a ideia de literatura confessional, ou seja, com a ideia de que em seus livros se encontrariam segredos e intimidades da poeta: é o efeito do jogo com a função-autor que o diário provoca no leitor, despertando o desejo pelo desvendamento de um eu que é inalcançável, mas que se apresenta como se fosse acessível. Ou seja, o que temos aqui são diários que não são propriamente diários, cartas que não são propriamente cartas, pois não seguem fielmente as bases estruturais desses gêneros. A suposta sinceridade nada mais é do que encenação, teatralização por parte da poeta: ela não é pública, suas obras é que são. No caso de Ana C., tal busca configura uma distorção, visto que a autora se manteve frontalmente contra a busca do autor em seus textos críticos.

Eu acho que exatamente é esse tipo... essa armadilha que estou propondo. Existem muitos autores que publicam seus diários mesmo, autênticos. Aqui não é um diário mesmo, de verdade, não é meu diário. Aqui é fingido, inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção. Mas há muitos autores que publicam diário. Quando você ler o diário do autor, de verdade, que ele escreveu sem uma intenção propriamente de fingimento, você vai procurar a intimidade dele. Se você vai ler esse diário fingido, você não encontra intimidade aí. Escapa... (CESAR, 1999, p.259)

Desse modo, a poeta carioca brinca com o público, desafia, pois prega uma peça ao se utilizar de uma falsa intimidade: falsa por ser, assim, completamente planejada como estratégia de escrita. Para ela, a escrita não consegue capturar a intimidade uma vez que tem sempre algo que se esvai, que escapa o tempo inteiro, que não é possível, assim, colocar o eu verdadeiro em palavras. É dessa forma que Ana Cristina Cesar manifesta a preocupação de buscar alguma definição para a poesia de seu tempo e, conseqüentemente, para a sua própria poesia. “Ana Cristina insiste, assim, na ideia de que literatura é construção, é trabalho, é reinvenção,

distinta, portanto, da confissão, mesmo na forma de diário íntimo.” (CAMARGO, 2003, p.56)

Voz, corpo e subjetividade são, assim, pilares da escrita em primeira pessoa e aparecem de diferentes modos na obra de Ana Cristina Cesar. O sujeito é sempre uma estrutura complexa que se relaciona com o corpo, como se o corpo estivesse fora e não necessariamente fizesse parte do eu. Portanto, corpo e arte não se separam: um depende do outro no projeto poético de Ana C., formando uma fusão enigmática e inaugurando um novo fazer literário, uma nova *mulheridade* na escrita. Ao jogar com os princípios do eu na escrita, se coloca de forma vanguardista em relação à indissociação entre vida e arte e, assim, poetiza o cânone pessoal de maneira a convertê-lo num operador da língua.

Em evento que celebrava os quarenta anos da morte da poeta, realizado na PUC-Rio em 2023, Paulo Henriques Britto, poeta e professor da mesma instituição e que conviveu com Ana Cristina Cesar pelos corredores da universidade, indicou que a obra dela é pautada essencialmente em ambiguidades: seja entre vida e arte, entre o íntimo e o público (a que ele chama de “voz dissimulada”), entre verso e prosa, entre o erudito e o coloquial. Ana coloca-se aberta a tudo: todos os tempos, todos os gêneros, todas as formas, todas as vozes. O professor, em suas análises, identifica tom, ritmo e estratégias manipuladas pela poeta para articular os recursos que a língua e a linguagem oferecem. O poema “este livro”, por exemplo, foi analisado por ele na mesma ocasião. Ali, identifica no tom irônico de Ana C. “uma mancha gráfica que parece iniciar como prosa e terminar como verso”, o que reforça sua teoria das ambiguidades:

este livro

Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz do coração. É prosa que dá prêmio. Um tea for two total, tilintar de verdade que você seduz, charmeur volante, pela pista, a toda. Enfie a carapuça.

E cante.

Puro açúcar branco e blue.

(CESAR, 2013, p.96)

Além disso, indica que é possível perceber, numa leitura em voz alta, que a métrica não é de todo irregular, ou seja, não é de todo desconectada da tradição da poesia clássica, sustentando-se, inclusive, em rimas e em “toda uma profusão de

efeitos fonológicos, aliterações e assonâncias.”, de modo a destacar dois sons vocálicos predominantes no poema: /aN/ e /u/.

É Maria Lucia de Barros Camargo, autora da primeira tese acadêmica sobre Ana Cristina Cesar, publicada em 2003, e cuja leitura foi essencial ao longo desta pesquisa, quem indica que a poeta

“(…) tem consciência de que é preciso buscar uma nova poesia, uma nova palavra literária, uma nova palavra mulher, que não se confunda com simples ineditismo, nem com expressão direta e espontânea da intimidade de um eu inserido no cotidiano, e sem se confundir, por outro lado, com os conceitos de invenção oriundos do construtivismo herdado dos concretistas.” (CAMARGO, 2003, p.57)

3.2 A apropriação

A memória é uma ilha de edição.
Wally Salomão

“Lá fora” foi um dos possíveis títulos que a carioca Ana Cristina Cesar considerou para seu livro *A teus pés*, de 1982, conforme identificado numa anotação de seu caderno em que outros títulos foram cotados, como o “Bem objetivo”, que aparece junto na imagem abaixo:

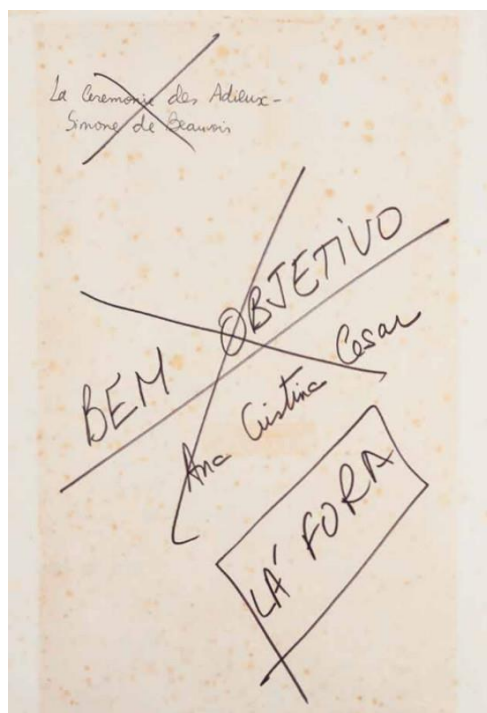


Imagem 1- arquivo de Ana Cristina Cesar
Acervo IMS

Tomemos a expressão de forma a colocar a poeta e seu trabalho literalmente “lá fora”, ou seja, do lado de fora da própria obra de maneira a se relacionar com o que lhe é externo, a se disponibilizar para encontrar o que está fora dela.

Como uma leitora voraz e que carrega as questões do eu e dos gêneros com suas respectivas problematizações intensamente, o que Ana Cristina Cesar faz é transformar suas leituras em escritas: ao mesmo tempo em que lê, escreve. Desse modo, constrói um jogo de ocultação de autorias, de diálogos e intertextos que passa a perfazer toda a sua obra. O fenômeno ganha, além disso, uma camada paradoxal: é sim um jogo de ocultação, visto que, de modo explícito, caso a caso, são poucas as referências indicadas claramente pela poeta, entretanto tais produções passam a ser públicas e entram em contato com leitores diversos, com referências diversas. A pesquisadora Maria Lucia de Barros Camargo indica que, em uma primeira fase de sua escrita, a poeta oculta mais suas fontes e referências e, posteriormente, as expõe com mais frequência, explorando sua maturidade e recursos linguísticos e literários com requinte.

Ao nos determos nos escritos de Ana C., encontramos relações específicas forjadas em uma série de operações com citações e apropriações de músicas, poesias e outros produtos culturais que, no caso de *A teus pés*, estão, de certa forma, registradas ao final do livro, no que ela mesma chamou de *índice onomástico*. Nele, há alguns nomes que podem ser identificados ao longo do livro e outros que não, mas figuram ali como uma espécie de homenagem, de referência por fazerem parte da formação cultural da autora que se manteve em diálogo constante com a tradição literária, trabalhando-a e buscando superá-la. Muitos leitores da poeta, na verdade, não identificam as relações “vampirescas”, para citar o termo utilizado por Maria Lucia de Barros Camargo, que ela estabelece com outras obras, de diversos gêneros, em seu livro de poesia.

No poema de abertura, encontram-se referências explícitas, como as menções a *Billy the Kid* e *Drácula*, e ao clima musical dos anos 1970. Veremos que a influência da música na obra de Ana Cristina Cesar é marcante.

No poema *sete chaves*, desde o título, identifica-se uma espécie confissão, em que a poeta deixa em aberto as possibilidades de fontes de sua escrita dentro da própria escrita.

(...)

Então:

É daqui que eu tiro versos, desta festa – com arbítrio silencioso e origem que não confesso – como quem apaga seus pecados de seda, seus três monumentos pátrios, e passa o ponto e as luvas.
(CESAR, 2013, p.81).

No poema *marfim*, uma menção à sigla L.M. “monogramado no peito” abre precedente para uma possível relação com a escritora canadense de romances L. M. Montgomery. Vale dizer que a mesma sigla aparece no livro *Luvas de pelica*, de 1980, porém sem os pontos: “KM acaba de morrer. LM partiu imediatamente. Ao chegar no mosteiro jantou com Jack no quarto que ela ocupara nos últimos meses. (...)” (CESAR, 2013, p.62). KM possivelmente refere-se à escritora neozelandesa Katherine Mansfield, influência importante para a poeta inclusive em seus estudos críticos acadêmicos. Sua dissertação de mestrado na Universidade de Essex se baseou na realização de uma tradução comentada em português para o conto *Bliss*, de 1918.

Uma investigação mais ampla aponta para relações específicas, como a estabelecida no poema *conversa de senhoras*, em que Ana C. dialoga, aqui literalmente, com o poema *sonata*, de Francisco Alvim, poeta de sua geração e que aparece citado no *índice onomástico*.

SONATA

Prefiro ficar sozinha, obrigada
Não quero casar
Por que visitar-me em você
se sou eu
que compareço a meu fim?
(ALVIM, 2004, p. 155)

*

conversa de senhoras

Não precisa nem casar
Tiro dele tudo o que preciso
Não saio mais daqui
Duvido muito
Esse assunto de mulher já terminou
O gato comeu e regalou-se
Ele dança que nem um realejo
Escritor não existe mais
Mas também não precisava virar deus
Tem alguém na casa
Você acha que ele aguenta?
Sr. ternura está batendo

Eu não estava nem aí
Conchavando: eu faço a tréplica
Armadilha: louca pra saber
Ela é esquisita
Também você mente demais
Ele está me patrulhando
Para quem você vendeu seu tempo?
Não sei dizer: fiquei com o gauche
Não tem a menor lógica
Mas e o trampo?
Ele está bonzinho
Acho que é mentira
Não começa
(CESAR, 2013, p.89)

O tom informal e a temática se aproximam e criam uma atmosfera comum, como a de registros de momentos diferentes de uma mesma conversa, o que vai ao encontro de estratégias de escrita de Ana C. já comentadas acerca de sua aproximação com as cartas e os diários no escopo literário. É também um exemplo de montagem, no caso, de vozes, que se encontram em referências tanto explícitas quanto implícitas.

Além disso, em poema sem título cujo primeiro verso é “Sem você bem que sou lago, montanha” (CESAR, 2013, p. 92), a poeta retoma novamente Alvim a partir do trecho “lago, montanha”, referenciando o livro com este título publicado pelo autor em 1981.

A história está completa: wide sargasso sea, azul azul que não me espanta, e canta como sereia de papel.
(CESAR, 2013, p. 91)

Já o poema acima faz referência ao livro *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys, pseudônimo literário de Ella Gwendolen Rees Williams Roseau, uma romancista de Dominica da primeira metade do século XX. Nesta obra, conhecida por abordar a loucura e o desejo feminino – temas caros à Ana Cristina Cesar –, a autora apresenta uma complementação para o clássico da literatura inglesa *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, dando foco à personagem Bertha, tida como louca no enredo principal. Vale dizer que Jean Rhys também figura no *índice onomástico*.

Em *atrás dos olhos das meninas sérias*, Ana Cristina Cesar nos traz Manuel Bandeira – presente no *índice onomástico*. Tal poeta figura como a referência mais profícua da construção da obra poética de Ana C, sendo tanto um interlocutor quanto um modelo para ela. Nesse primeiro caso apresentado, a poeta

trabalha mais diretamente com a última estrofe, numa espécie de transcrição, mas que mergulha na temática dicotômica entre seriedade e ousadia, homens e mulheres, incluindo sua voz e suas questões no poema de Bandeira.

VARIAÇÕES SÉRIAS EM FORMA DE SONETO

Vejo mares tranquilos, que repousam,
Atrás dos olhos das meninas sérias.
Alto e longe elas olham, mas não ousam
Olhar a quem as olha, e ficam sérias.

Nos recantos dos lábios se lhes pousam
Uns anjos invisíveis. Mas tão sérias
São, alto e longe, que nem eles ousam
Dar um sorriso àquelas bocas sérias.

Em que pensais, meninas, se repousam
Os meus olhos nos vossos? Eles ousam
Entrar paragens tristes de tão sérias!

Mas poderei dizer-vos que eles ousam?
Ou vão, por injunções muito mais sérias,
Lustrar pecados que jamais repousam?
(BANDEIRA, 2012, p.236)

*

atrás dos olhos das meninas sérias

Mas poderei dizer-vos que elas ousam? Ou vão, por injunções muito mais sérias,
lustrar pecados que jamais repousam?
(CESAR, 2013, p.93)

Ao desconstruir sua forma e substituir o pronome “eles”, que retomaria “meus olhos”, pelo pronome “elas”, a retomada, agora, passa a ser de “meninas sérias”, que se transformam em parte do título de Ana C. O mesmo título, aliás, se repete, ainda, em outro poema de *A teus pés*, dando continuidade ao foco sobre o tema “mulher”. As meninas são, agora, detentoras do olhar e passamos a ter conhecimento do que elas olham.

atrás dos olhos das meninas sérias

Aviso que vou virando um avião. Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura da verdade. Me entenda faz favor: minha franqueza era meu fraco, o primeiro sidecar anfíbio nos classificados de aluguel. No flanco do motor vinha um anjo encouraçado, Charlie’s Angel rumando a toda para o Lagos, Seven year itch, mato sem cachorro. Pulo para fora (mas meu salto engancha no pedaço de pedal?), não me afogo mais, não abano o rabo nem rebolo sem gás de decolagem. Não olho para trás. Aviso e profetizo com minha bola de cristais que vê

novela de verdade e meu manto azul dourado mais pesado do que o ar. Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e pnalta.
(CESAR, 2013, p.94)

Para além das aparições em *A teus pés*, Manuel Bandeira ecoa também em *Inéditos e Dispersos*, por exemplo. “A leitura de Bandeira fertiliza a poesia de Ana Cristina e norteia sua busca, como se pôde ver em alguns detalhes: aproveitamento temático, exercício da rima toante e do verso livre, liberdade poética.” (CAMARGO, 2003, p.110). No âmbito da tradição literária internacional, é com Emily Dickinson, também presente no índice onomástico, que a poeta mais se conecta, traduzindo, ainda, alguns de seus poemas.

Em *este livro*, poema já apresentado a partir de observações do professor e poeta Paulo Henriques Britto, Ana C. propõe uma intertextualidade com a canção de jazz *Tea for two*, de Vincent Youmans e Irving Caesar, além de explorar recursos sonoros como a figura de linguagem aliteração na repetição intencional dos fonemas consonantais /t/ e /v/. Segundo a também poeta Alice Sant’Anna (2016), em seu caderno, Ana Cristina Cesar incluía, ainda, no mesmo poema, menção à canção de 1928 *I cant’ give you anything but my love*, de Dorothy Fields e Jimmy McHugh, e *Old fashioned love*, de Alberta Hunter. A versão publicada, porém, não carrega essa parte, apresentando-se de forma mais curta. Cita-se novamente:

este livro

Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz do coração. É prosa que dá prêmio. Um tea for two total, tilintar de verdade que você seduz, charmeur volante, pela pista, a toda. Enfie a carapuça.
E cante.
Puro açúcar branco e blue.
(CESAR, 2013, p.96)

Na segunda parte do poema *duas antigas*, Ana C. cita *F for fake*, em referênciadireta ao título do filme documental de Orson Welles, de 1973, cujo subtítulo em português é “verdades e mentiras”. Nele, são explorados os jogos de cena na arte em queas dicotomias entre real e ficcional, verdade e mentira, cópia e original são postas em análise. Eis mais uma espécie de confissão, de chave de leitura que a poeta nos oferta em sua poesia.

Em poema sem título iniciado com o verso “te livrando”, encontram-se mais

pistas de seus procedimentos de apropriação e jogos linguísticos. O próprio verbo “livrando” está em associação direta com o substantivo “livro”, além, é claro, do infinitivo “livrar”, relacionado ao sentido de livramento e liberdade. O verso seguinte, em espanhol, diz “castelo de alusões”, que pode ser entendido como o castelo das referências, das citações e apropriações que perfazem sua própria poética. Em inglês, logo depois, está o verso “floresta de espelhos”, em que é possível associar a mistura dos reflexos de suas inspirações, os encontros de uma referência na outra eternamente em diálogo. Juntos, esses trechos abarcam a enorme dimensão de conversas e alusões que um texto poético (seu) pode carregar, inclusive com o jogo de idiomas. Ana Cristina Cesar era uma poeta que traduzia e isso faz parte de suas escolhas e construções literárias.

te livrando:

castillo de allusiones
forest of mirrors

anjo
que extermina
a dor
(CESAR, 2013, p.101)

Maria Lucia de Barros Camargo, acerca deste poema, indica “O texto como palimpsesto. Constatação da impossibilidade do ‘novo’, da inexistência da originalidade absoluta.”, ao que acrescenta “(...) trata de refazê-los, realocá-los, buscando sua fala de mulher, a fala de Ana Cristina, no labirinto das infinitas falas da tradição” (CAMARGO, 2003, p.144).

Já em poema cujo primeiro verso se inicia com “é muito claro”, há um retorno ao universo musical pela alusão feita à *Love is here to stay*, canção de George e Ira Gershwin, de 1938, integrante do rol da *American songbook*, assim como a já relacionada *Tea for two*. Em suas cartas para Luiz Augusto, referências musicais como estas aparecem diversas vezes, reforçando o modo como atravessam a poeta e marcam suas criações poéticas.

Em *cabeceira*, Manuel Bandeira aparece novamente, agora entre aspas: “da sombra daquele beijo / que farei?” (CESAR, 2013, p.106).

Canção

Mandaste a sombra de um beijo
Na brancura de um papel:
Tremi de susto e desejo,

Beije chorando o papel.

No entanto, deste o teu beijo
A um homem que não amavas!
Esqueceste o meu desejo
Pelo de quem não amavas!

Da sombra daquele beijo
Que farei, se a tua boca
É dessas que sem desejo
Podem beijar outra boca.
(BANDEIRA, 1976, p.143)

A expressão cogitada para título do livro, “lá fora”, não ficou inutilizada e apareceu intitulado um dos poemas de *A teus pés* no qual são citados o filósofo Nietzsche e o escritor Edgar Allan Poe, nomes que não figuram no índice onomástico, mas que se relacionam com suas escritas em alguma instância. Essa mesma expressão, aliás, é comum, em poemas de Manuel Bandeira e aparece, por exemplo, no verso *Andorinha lá fora está dizendo*.

lá fora

há um amor
que entra de férias.
Há um embaçamento
de minhas agulhas
nítidas diante
dessa boa bisca
de mulher.
Há um placar
visível em altas horas,
pela persiana deste hotel,
fatal, que diz: fiado,
só depois de amanhã
e olhe lá,
onde a minha lâmina
cortante,
sofrendo de súbita
cegueira noturna,
pendura a conta
e não corta mais,
suspendendo seu pêndulo
de Nietzsche ou Poe
por um nada que pisca
e tira folga e sai
afiado para a rua
como um ato falho
deixando as chaves
soltas
em cima do balcão.
(CESAR, 2013, p. 115)

No famigerado *índice onomástico*, por fim, temos a mais importante chave para a leitura da obra e para a compreensão do procedimento que também será adotado pelo artista Fabio Morais e pela poeta Marília Garcia após fazerem sua leitura da obra da poeta. Afinal, nenhum poema anda sozinho. Em anotações analisadas por Alice Sant’Anna, Ana Cristina Cesar escrevia “certas vozes claras/objetos obscuros voando” por perto dos nomes que constam no índice. “A colagem de vozes, portanto, vai além do literário, das referências diretas ou cifradas. O diálogo se estabelece também com um interlocutor anônimo com quem o remetente parece ter uma cumplicidade prévia.” (SANT’ANNA, 2016, p.9).

Esse índice, composto por 23 nomes em ordem alfabética, é formado por artistas e amigos pessoais, referências que se destacaram na construção da poesia de Ana C. Porém, vale frisar, as referências não se limitam a esses nomes, como vimos em relação à Nietzsche e Poe. Voltando a Fabio Morais, em sua tese *Escritexpográfica* (2020), ele afirma: “Em textos, os ecos dos outros textos não precisam ser evidentes, literais, assumidos ou estar demarcados ‘entre aspas’. (...) A cultura e o conhecimento ecoam de forma natural.” (MORAIS, 2020, p.100). Charles Baudelaire, por exemplo, apesar de não citado no índice da poeta carioca, se faz presente e é identificável em *fogo do final*, último de *A teus pés*. Nele, a conexão se dá com o poeta *flâneur* por excelência em seu célebre poema *Ao Leitor*, no qual cita o “leitor hipócrita”, na abertura do livro *As flores do mal* (1857), um dos marcos do modernismo mundial. Reproduz-se, abaixo, o trecho inicial do poema de Ana Cristina Cesar, no qual ela também faz uso da expressão-título “a teus pés”. E, um adendo, uma conexão possível para a leitura dos trechos que se seguirão: “Inclusive, não sei se vocês notaram o título do livro, *A teus pés*, já contém uma referência ao interlocutor. A teus pés, pés de quem? Muita gente me perguntou: aos pés de quem? (CESAR, 1999, p. 258)

fogo do final

Escrevendo no automóvel.

Pedra sobre pedra: você estava para chegar.

Numa providência, me desapaixonei, num risco, numa frase:

Não adiantam nem mesmo os bilhetes profanos pela grande imprensa.

Saudades do rigor de Catarina, impecável riscando o chão da sala.

Ancorada no carro em fogo pela capital: sightseeing no viaduto

para a Liberdade. Caio chutando pedrinhas na calçada, damos
adeus passando a mil, dirijo em círculo pelo maior passeio
público do mundo, nos perdemos — exclamo num achado —,
é tardíssimo, um deserto industrial com perigosas bocas
imperguntáveis.
Não precisa responder.
Envelopes de jasmim.
Amizade nova com o carteiro do Brasil.
Cartões-postais escolhidos dedo a dedo.
No verso: atenção, estás falando para mim, sou eu que estou aqui, deste lado,
como um marinheiro na ponta escura do cais.
É para você que escrevo, hipócrita.
Para você — sou eu que te seguro os ombros e grito verdades nos ouvidos, no
último momento.
Me jogo aos teus pés inteiramente grata.
(...)
(CESAR, 2013, p. 121)

*

Ao leitor

A tolice, o pecado, o logro, a mesquinhez,
Habitam nosso espírito e o corpo viciam,
E adoráveis remorsos sempre nos saciam
Como o mendigo exhibe a sua sordidez.
Fiéis ao pecado, a contrição nos amordaça;
Impomos alto preço à infâmia confessada,
E alegres retornamos à lodosa estrada,
Na ilusão de que o pranto as nódoas nos desfaça.
Na almofada do mal é Satã Trismegisto
Quem docemente o nosso espírito consola,
E o metal puro da vontade então se evola
Por obra deste sábio que age sem ser visto.
É o Diabo que nos move e até nos manuseia!
Em tudo o que repugna uma jóia encontramos,
Dia após dia, para o Inferno caminhamos,
Sem medo algum dentro da treva que nauseia.
Assim como um voraz devasso beija e suga
O seio murcho que lhe oferta uma vadia,
Furtamos ao acaso uma carícia esguia
Para expremê-la qual laranja que se enruga.
Espesso, a fervilhar, qual um milhão de helmintos,
Em nosso crânio um povo de demônios cresce,
E ao respirarmos aos pulmões a morte desce,
Rio invisível, com lamentos indistintos.
Se o veneno, a paixão, o estupro, a punhalada
Não bordaram ainda com desenhos finos
A trama vã de nossos míseros destinos,
É que nossa alma arriscou pouco ou quase nada.
Em meio às hienas, às serpentes, aos chacais,
Aos símios, escorpiões, abutres e panteras,
Aos monstros ululantes e às viscosas feras,
No lodaçal de nossos vícios imortais
Um há mais feio, mais iníquo, mais imundo
Sem grandes gestos ou sequer lançar um grito,

Da Terra por prazer faria um só detrito
E num bocejo imenso engoliria o mundo;
É o Tédio! – O olhar esquivo à mínima emoção
Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado.
Tu conheces leitor, o monstro delicado,
— Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!”
(BAUDELAIRE, 2012, p.65)

Aos pés de quem?

Foi seguindo essa trilha que Ana Cristina Cesar articulou em sua poética a angústia sofrida pela influência de outros escritores, em especial homens, e, ao mesmo tempo buscou escapar disso, colocou essa temática como questão em sua produção. Ao utilizar poemas e outras obras artísticas como base, como ponto de partida ou simplesmente como objeto de interação, a poeta não as deformou, não as negou, não as satirizou, mas criou em cima palimpsestuosamente, criou a partir de. Nessa perspectiva, seguiu em consonância com a defesa de Marjorie Perloff acerca da não existência de um gênio original.

Se a questão das influências e da originalidade já foi exaustivamente discutida, especialmente a partir do Romantismo, se a relação entre textos não é nada absolutamente novo, qual a importância dessas relações na obra de Ana Cristina? O fato é que a escrita feita de leitura adquire tal intensificação e tal intencionalidade na obra de Ana que sai da esfera das angústias da influência e, sendo um princípio fundamental para a construção do texto, redimensiona as relações entre passado e presente, entre modelos e a palavra própria, entre o eu e o outro. Acredito que aí se dá o salto qualitativo da poesia de Ana Cristina: trabalhando em cima dos ‘restos’ da modernidade, começa a sair dela. (CAMARGO, 2003, p.131)

Releio [REDACTED]
[REDACTED]
como quem
[REDACTED] está com
sede.

4 Fabio Morais

Fabio Morais é um artista visual de São Paulo, nascido em 1975, mestre e doutor em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), que atua entre os espaços expositivos e editoriais mesclando visualidade e escrita para experimentar plasticidades e espacialidades da linguagem. Atualmente, é representado pela Galeria Vermelho, situada na mesma cidade, onde já realizou oito exposições individuais. Em 2020, publicou sua tese de doutorado intitulada *Escritexpográfica*, publicada pela editora Plataforma Par(ent)esis, em que analisa obras artísticas, principalmente brasileiras, que tiveram como base a palavra. É a partir dela – a palavra – e de suas semânticas, suas fonéticas e suas visualidades que são elaboradas materializações específicas capazes de estabelecer relações próprias entre si e entre o contexto. Morais diz que “Embora tragam significados adquiridos e construídos pela soma e sedimentação de todas as suas participações em outros textos, as palavras tentam entrar o mais esvaziadas possível em novos textos, mantendo apenas uma espécie de casca de significado.” (MORAIS, 2020, p.64). Desse modo, tais obras se apresentam mais do que para serem lidas, potencializando concomitantemente o visual e o sonoro, existindo enquanto ecossistemas escritos.

Seguindo tal trilha, o que vai caracterizar as obras que trabalham com essa dualidade é justamente o trabalho realizado com a(s) linguagem(ns) escolhida(s) e a maneira como são elaboradas e articuladas. O que avulta o significado para que ele possa impactar e funcionar como arte ao invés de funcionar meramente como uma informação é o manejo, isto é, o como se produz a linguagem na obra. A percepção sensorial se faz, assim, tão ou mais importante do que a intelectual, sendo possível, ainda, que ambas caminhem lado a lado na potencialização do alcance da obra. Para Nicolas Bourriaud, “a forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica” (apud CÁMARA, Mario; KLINGER, Diana; PEDROSA Célia & WOLFF, Jorge (Orgs.), 2018, p.128).

Morais participou de diversas exposições coletivas e individuais, além de criar seus próprios trabalhos com circulação independente, muitos deles pautados em procedimentos de apropriação e de montagem envolvendo elementos da cena literária, como o *A teus pés* (2012), que integra o *corpus* desta pesquisa. Este se formou como uma publicação de artista, para usar o termo indicado pelo próprio

autor, e baseou-se no processo de apropriação com o qual Ana Cristina Cesar, sua referência inegável, também explorou em suas escritas.

A convite do Instituto Tomie Ohtake, realizou a autoentrevista *Fabio Morais entrevista Fabio Morais* (2016), que abre com sua obra *Eu menti*, de 2008, na qual vemos escrito o título da obra a partir de uma mão mecânica com um lápis na mão espelhando uma mão humana no papel também com um lápis na mão na direção do mesmo escrito, simbolizando a mimese e a ficção também envolvida com a tecnologia.



Imagem 2 - *Eu menti*, 2018.

Disponível em: <https://fabio-morais.blogspot.com/2009/01/eu-menti-2008.html>

Na autoentrevista, o artista percorre rapidamente os caminhos de seu processo de trabalho, os meandros da escrita no contexto das artes visuais e algumas questões da história da arte pertinentes a sua pesquisa poética. Trechos como o que segue abaixo reforçam características peculiares de Morais e sua obra.

Sou um materialista que se apegue a lugares físicos e o meu é o das artes visuais, de onde são produzidas minhas paralaxes pessoais. Escrevo na rebarba de Duchamp, não de Joyce. A escrita nas artes visuais pode ter relação com a literatura já que em sua prática pode-se usar recursos literários, mas isto não passa de superfície. (...) Se na letra de música a engrenagem do texto é a melodia, nas artes visuais o texto engrena-se na performance, no vídeo, no desenho, no livro tornado parte do texto e vice-versa, na simbiose verbo-gráfico-imagética, na arquitetura do espaço expositivo, na desmaterialização do objeto, na arte conceitual ou no que mais as artes visuais se meterem a experimentar. (...) Escrevo para performar a escrita. (MORAIS, 2016, p. 1 e 2)

Cabe indicar que o artista carrega em suas obras e textos críticos posicionamentos políticos que se articulam ao seu fazer. Isso ocorre com análises da arte desde a nomenclatura “publicação de artista”, como veremos a seguir, por exemplo, até a construção das obras em si, como em *Alucinação coletiva*, de 2015. Morais, ao se posicionar, reforça o caráter político da arte ao mesmo tempo em que entra no jogo de seu modo de funcionamento enquanto homem branco que habita regiões privilegiadas do país, sendo representado, por exemplo, por uma galeria de um bairro nobre de São Paulo – única detentora acessível de um exemplar de *A teus pés*, que foi publicado em edição limitada com circulação restrita a espaços específicos – feiras, exposições e eventos especializados. Por outro lado, Morais alimenta um blog com imagens e informações de todos os seus trabalhos já publicados, inclusive os acadêmicos em formato *.pdf*, permitindo o acesso de qualquer visitante do site. O que se pretende aqui, é incluir um olhar também político para a presença e para as obras do artista, que entende e defende os usos e processos apropriativos como atividade inerente de uma cultura interligada, globalizada e conectada e que tem a palavra como base de sua linguagem.

É recorrente que nas artes visuais o uso de palavras abra mão da chamada autoria primária – a busca do ineditismo de arranjos verbais considerados originais – para usar palavras, termos e arranjos que já estão em circulação no uso social da linguagem. As práticas textuais na arte, levadas ao extremo, chegam a substituir a clássica noção de escrita, a de uma sucessão linear e horizontal de palavras regendo ritmo e significado, por noções e procedimentos objeto-visuais nos quais o uso readymadeano, a rematerialização e a ressignificação do texto é que estabelecem significados e ritmos. (MORAIS, 2020, p.62 e 63)

4.1 A apropriação

A pureza é um mito
Hélio Oiticica

Em seu *A teus pés*, de 1982, vimos que Ana Cristina Cesar propôs e repropôs conversas, diálogos, usos de textos de outras obras, de autores que figuravam entre suas referências intelectuais e amorosas. O *A teus pés* de Fabio Morais, de 2012,

tem como cerne da obra o mesmo procedimento: o de usar um material textual, verbal de outro autor para criar e propor suas intervenções a partir daí.



Imagem 3 - A teus pés, 2012 – caixa: frente.
Em visita à acervo da Galeria Vermelho (março de 2024)

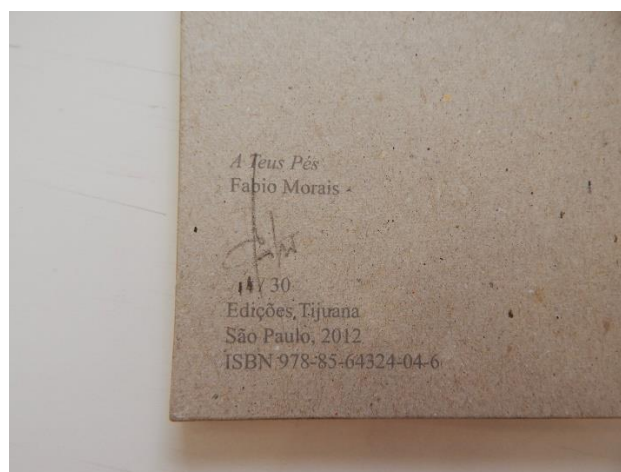


Imagem 4 - A teus pés, 2012 – caixa: verso
Em visita à acervo da Galeria Vermelho (março de 2024)

Editada pela Edições Tijuana, atualmente faz parte do acervo da Galeria Vermelho, representante de Fábio Moraes em São Paulo. Na capa, o material utilizado é papel color plus azul. Já o miolo é produzido com serigrafia sobre papel jornal e, nele, há uma espécie de caixa cinza, feita de papel holler cortado a laser, que se encaixa no livro, cuja medida é 21,5 centímetros de altura e 15 centímetros de largura.



Imagem 5 - A teus pés, 2012 – capa.
Em visita à acervo da Galeria Vermelho (março de 2024)

Por dentro da obra, como conteúdo, estão os mesmos versos do *A teus pés* carioca, o de Ana C. Colocados em um novo suporte, aparecem repaginados, em novo formato, sobrepostos e praticamente ilegíveis. Nesse sentido, Moraes se apropria – ama – e atualiza a assinatura de Ana Cristina Cesar. Em sua tese, o autor cita a obra, confirmando-a como uma de suas referências, como uma habitante de seu imaginário criativo e amoroso: “(...) A teus pés ainda não havia nos atingido, isso só aconteceria a posterior edição do IMS, de papel pólen e fotos impressas da Ana C. que a transformavam, para eles, em sua mais nova estrela de cinema underground.” (MORAIS, 2020, p.6).

Algo parecido acontece em sua obra *Carta a um jovem poeta*, de 2004, que também envolve apropriação e assinatura, porém não o ilegível. Esta obra não consta no acervo da Galeria Vermelho e a imagem de reprodução apresentada abaixo foi retirada do blog do artista. Aqui, ele se apropria da primeira carta escrita pelo poeta alemão Rainer Maria Rilke em seu livro homônimo, *Cartas a um jovem poeta*, publicado em 1929. O trabalho de Moraes é formado pela reunião de 62 caligrafias diferentes apropriadas de cartas, postais, bilhetes e anotações adquiridos em feiras e mercados de pulgas. A caligrafia mais antiga utilizada foi a de um cartão postal datado de 1904, enquanto a mais recente foi de uma carta de 2003. A identidade do autor-artista e a dimensão do tempo de criação são diluídos nessas 62 caligrafias escritas por pessoas diferentes ao longo de 99 anos. O trabalho esteve em exibição na exposição *The Spiral and The Square*, em Estocolmo, na Suécia, em

agosto de 2011. Esse movimento, que representa o inverso do movimento colonizador, no qual um artista brasileiro e sua obra vão figurar em cenário de “primeiro mundo” pode ser representativo de um desejo de Moraes de que nós, brasileiros e latinos, nos firmemos como nossas próprias referências, sem acatar cegamente tudo o que vem de fora para fazermos igual irrefletidamente, como se não soubéssemos ou tivéssemos conhecimentos e recursos suficientes para criarmos de forma independente. Ao mesmo tempo e, por outro lado, a presença do trabalho em tal contexto reflete, ao menos em parte, o público-alvo e a circulação dele.

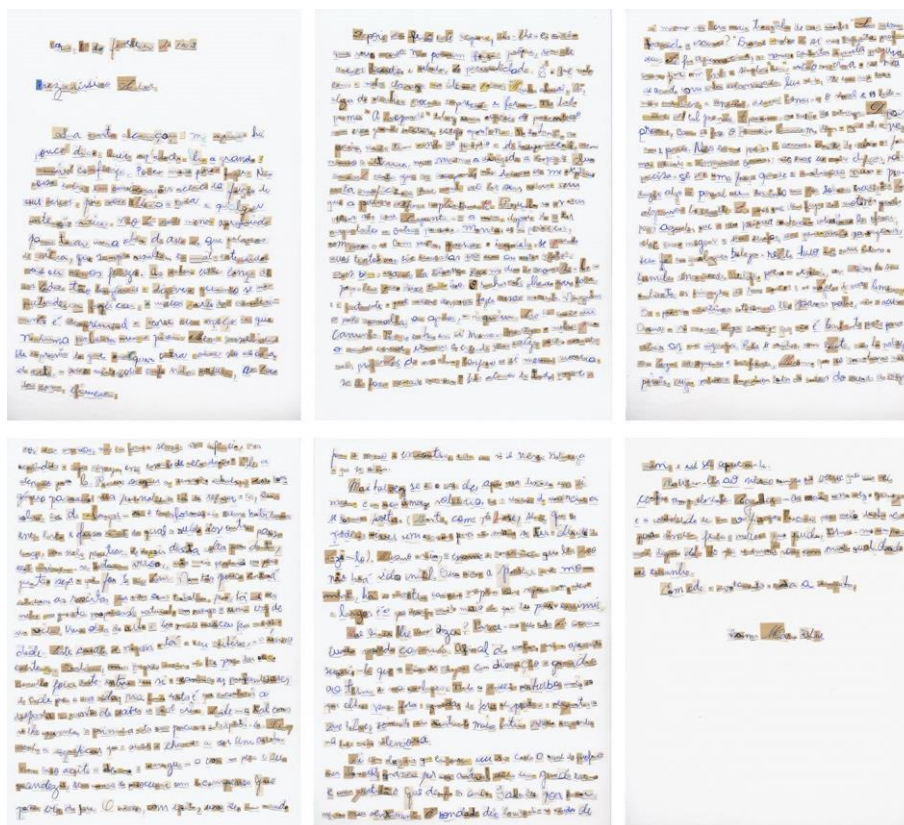


Imagem 6- Carta a um jovem poeta, 2004

Disponível em: <https://fabio-morais.blogspot.com/2009/01/carta-um-jovem-poeta-2004.html>

A apropriação e os usos, nesse caso, envolveram tanto o conteúdo quanto a forma: a carta de Rilke e as escritas/caligrafias de 62 pessoas diferentes, sem importar se são famosas ou não, se estão vivas ou não: suas letras caligrafadas são o foco e garantem um resultado estético interessante, expressivo e que reforça a dimensão arquivista dos processos que envolvem apropriação. Seu aspecto visual fica destacado pela colagem das letras e reflete um trabalho delicado e metalinguístico pelo fato de ser uma carta formada por caligrafias que compuseram

outras cartas em diferentes espaços-tempo com diversas autorias e materiais que, sem saber, se entrecruzaram e garantiram uma sobrevida.

Alucinação coletiva é outra obra do Fabio Morais, de 2015, na qual mantém-se a perspectiva de construção a partir da apropriação e da escrita num espaço expositivo. Ela encontra-se em acervo da Galeria Vermelho e, nesse caso, a apropriação parte de manchetes da imprensa expostas em papel jornal de 52g, de 30 centímetros por 25 centímetros. O trabalho é composto por 12 páginas em impressão *offset*, dessa vez, com tiragem ilimitada, por ter uma configuração favorável à reprodução mecanizada, ou seja, por não depender de artesanania.

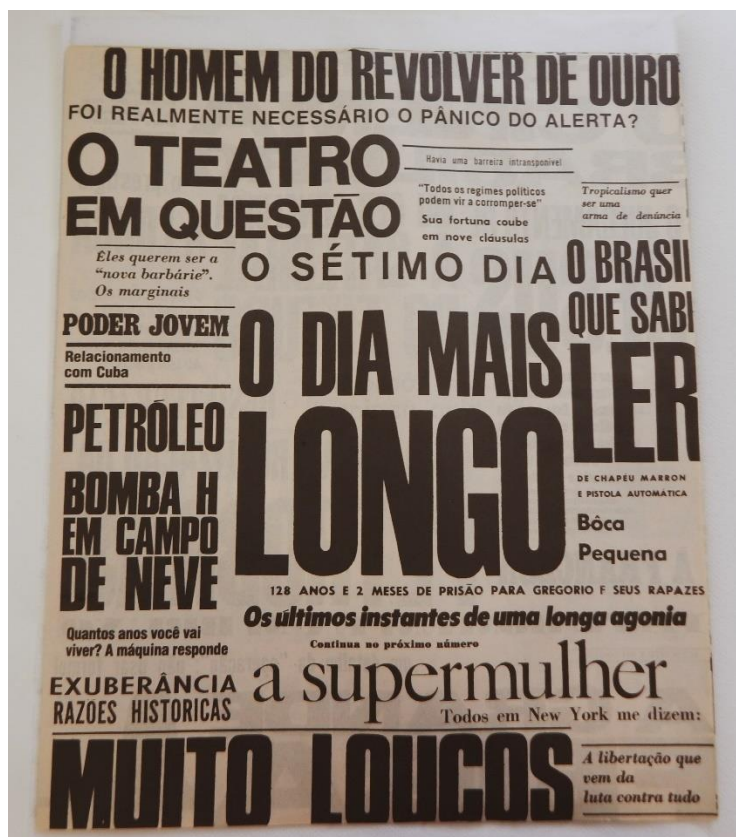


Imagem 7 – Alucinação coletiva – capa
Em visita à acervo da Galeria Vermelho (março de 2024)



Imagem 8 – *Alucinação coletiva*, 2015 – miolo (páginas 2 e 3)
Em visita à acervo da Galeria Vermelho (março de 2024)

Acerca dessa construção material, observa-se, também, que a obra se apresenta como um jornal, em papel jornal e a partir de trechos de notícias reais que já estiveram em circulação, assim como legendas de fotografias, das décadas de 1960 e 1970, que figuraram em jornais. Novamente tem-se um trabalho que parte da apropriação e que se realiza através da colagem e da montagem. Ao serem retiradas de seus contextos, as manchetes ganham atemporalidade e evidenciam um apelo literário incomum à frieza jornalística. *Alucinação coletiva* faz, ainda, referência direta ao poema-processo (técnica que foi decorrente do concretismo, aproximando a poesia da arte visual), já que propõe uma leitura que só pode se dar de modo pessoal porque cada leitor lê a obra na ordem e na direção que quiser, como se o jornal fosse uma máquina de gerar diferentes leituras. Esse trabalho foi feito para a exposição *DentroFora*, na Galeria Sancovsky, em São Paulo, em setembro de 2015. O título reflete justamente uma das manchetes apropriadas e serve também de metáfora para a relação ao mesmo tempo verticalizada e caótica que se tem com a informação midiática como exercício de manipulação e poder. Essa é mais uma obra que carrega tons políticos em seu conteúdo e em sua materialidade, provocando no receptor uma reflexão quanto ao seu consumo diário de notícias e propondo uma crítica ao excesso de informações veiculadas pelas mídias de comunicação, de modo a explicitar a potência da interrelação entre a escrita e a imagem para fomentar críticas sistêmicas.

É evidente que toda obra literária tem relação com a tradição que a antecede, seja por influências, seja por adesão, por mimese, por negação, por resistência, por releitura ou recuperação. Sempre há algo de intertextual, sempre há historicidade, sempre há releitura, independentemente de modismos críticos ou teóricos. (CAMARGO, 2003, p.118 e 119)

Com *Le Mer* (2012), cuja referência é uma cena específica de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, Fabio Morais explora o espaçamento ao distanciar as letras e intercalar as versões em português e em francês. Aparecem aqui, mais uma vez, como recursos utilizados, a apropriação e a montagem envolvendo um elemento da cena literária. O papel manteiga A3 dobrado, após ser aberto, dá destaque aos espaços, à visualidade e à tradução e foi o único que consegui adquirir um exemplar. Sua reprodução também é facilitada pela mecanização do processo de impressão digital preto e branco em A3. A folha é dobrada em quatro partes, ficando com 16 centímetros por 12 centímetros, e é envelopada em um plástico de tamanho correspondente que tem o título gravado em vermelho juntamente com o nome do autor e a representação de uma Fita de Möbius através da técnica da serigrafia. Na primeira edição foram produzidos 500 exemplares pela editora par(ent)esis, em Florianópolis.



Imagem 9 – *Le Mer*, 2012 (capa)
Acervo pessoal

Acerca deste trabalho, vale também comentar o aspecto da tradução, que, em certa medida, dialoga com o processo de apropriação, pois envolve uma adaptação do conteúdo: enquanto a tradução adapta a língua, a apropriação adapta suportes, linguagens e conexões artísticas; ambas conversam com o aspecto de autoria. Para Walter Benjamin, “A traduzibilidade é uma propriedade essencial de certas obras - o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade.” (BENJAMIN, 2011, p. 103 e 104). O próprio Guimarães Rosa indica, ainda, que a tradução é “um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação; é um ato de amor, pois é o transferir-se por inteiro numa outra personalidade.” (ROSA, 2003, p.19), permitindo aqui uma reflexão para estudos futuros: traduzir seria uma forma de se apropriar – e vice-versa?

Em *Le Mer*, o trecho apresentado é o do momento da descoberta de Riobaldo sobre Diadorim ser uma mulher. A cada frase em português está intercalada sua versão em francês e, a cada nova frase em francês, aumenta-se aos poucos a distância entre as letras grafadas. Em francês, aliás, o título do livro de Guimarães Rosa é *Diadorim* – mais um aspecto pertinente acerca do traduzir, visto que o título brasileiro carrega peculiaridades da língua e da cultura de origem que dificultam a literalidade da tradução. Tal dificuldade ocorre também no corpo do romance, que não explora metáforas e falas informais, mantendo-se firme na norma culta. É esse o mote para o distanciamento visual apresentado por Moraes: a distância visual é também a do conteúdo, da essência, do que há de mais particular e inventivo na obra de Rosa. Soma-se a isso o resultado visual da publicação de artista, que, com a marca da dobradura e o espaçamento, cria uma associação com o movimento do mar e das ondas. Em francês, “mar” é substantivo feminino: “la mer”. No título de Moraes, uma brincadeira com a tradução, com o gênero: “le mer”, traduzido literalmente como “a mar”, gerando mais uma camada de sentido para a obra que se relaciona tanto com o idioma quanto com o *Grande Sertão: Veredas*.



Imagem 10 - Le Mer, 2012 (detalhe)
Acervo pessoal

O aspecto crítico nesta última obra está muito mais próximo do domínio da linguagem via idiomas, mas, por se tratar do francês, é possível vislumbrar ainda outros aspectos também políticos, uma vez que

a apropriação é um conceito que desde 1917 é de propriedade de Marcel Duchamp, para conformismo da história. Afinal, um francês em pele estadunidense é perfeito para as cunhagens hegemônicas. No século 21 das facilidades digitais, a celebrada apropriação não só continua como cânone da arte, mas também atingiu a literatura conceitual, em ambos os casos aparentando mais uma formal manipulação requeitada de conceitos duchampianos do que, por exemplo, assumindo o quanto a cultura é comunal e sempre se rebela contra a ideia de propriedade intelectual privada. (MORAIS, 2020, p.74)

Para Moraes, a apropriação é entendida como um uso natural dentro de um mundo globalizado. Não à toa, utiliza o recurso com frequência e alcança diferentes resultados que ganham destaque nacional e internacionalmente. O contexto da pós-autonomia favorece que os limites da especificidade artística rompam também outras especificidades: a literatura não se limita mais ao trabalho com a matéria verbal, compondo-se de elementos visuais e sonoros, de outras ordens, que permitem inúmeras combinações de linguagens e ultrapassam questões

classificadas dentro da literatura canônica como limites de gênero e de classificações formais.

É nesse ínterim que habitam as obras inespecíficas, ou seja, obras que estão além das especificidades artísticas consolidadas na contemporaneidade e experimentam outras formas de existência, como o *A teus de pés*, de Fabio Morais, que está tanto no literário quanto no visual e no crítico: há, ali, sua própria trama de elementos tradicionalmente demarcados e distintos. A leitura que ele faz de Ana Cristina Cesar é uma leitura contemporânea, em que traz para a cena conceitos e aspectos (como “inespecificidade” e “pós-autonomia”) que não estavam em voga ou não alcançavam a mesma intensidade e relevância de hoje naquele momento de produção da poeta, isto é, ele coloca a obra dela “lá fora”, transitando em outras esferas espaço-temporais e potencializando alcances interpretativos e relacionais. “Apenas o fora completa o dentro do texto” (MORAIS, 2020, p.75)

Mas o certo é que essa aposta na inespecificidade se encontra também no interior do que poderíamos considerar uma mesma linguagem ou suporte, desnudando essa operação em sua radicalidade mais extrema e iluminando, por sua vez, a proliferação cada vez mais insistente de cruzamentos de suportes e de materiais, que aparece como uma espécie de condição de possibilidades de horizonte – diria – da produção das práticas artísticas contemporâneas. (CÂMARA, Mario; KLINGER, Diana; PEDROSA Célia & WOLFF, Jorge (Orgs.), 2018, p.216)

Em *A teus pés*, Fabio Morais levou em conta uma dinâmica de tempo específica: tanto o tempo que o separa de Ana C. – e que a eterniza uma vez mais – quanto o tempo da própria obra que, apesar de estar inserida no contexto contemporâneo, demanda uma recepção mais lenta, clamando pela sensibilidade de um tempo suspenso. “A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal.” (BENJAMIN, 1994, p. 110). Aqui, esse tempo outro, mais sensível e complexo do que linear, proposto pela obra, é o que interrompe o cotidiano assoberbado da contemporaneidade em que está inserida, convocando para uma singularização e exigindo um ritmo mais lento na recepção. A obra, então, não exige necessariamente uma leitura em seu sentido mais restrito e comum, mas um encontro sensível com o receptor, estabelecendo uma relação entre poesia e arte visual que se constrói materialmente, assim como a dimensão de um jogo envolvendo matéria, formato, cores, pesos, linguagens, modos de circulação, entre outros. Em sua feitura, Morais não nega a fonte: ela está indicada explicitamente desde o começo, no título. Entretanto, nega as próprias palavras que

constituem e as construções semânticas enquanto intensifica suas materialidades e visualidades. Deixa entrever, assim, apenas os ecos dos vocábulos e remete à origem da aquisição da linguagem ao experimentar ele mesmo uma nova, condizente com a concepção do que apresenta no resultado da obra.

A escritura na obra de arte interessa para a presente pesquisa como sendo o produto de uma leitura, da atividade de apropriação e de ressignificação de discursos. Ler e escrever são atos intimamente ligados entre si, associam corpo e mente – e se ler torna-se uma ação impossível, é porque a leitura recua à sua potência máxima, que pode multiplicar e desdobrar os discursos em visibilidades plástico-poéticas.

O olhar levanta-se do texto sendo escrito e vê a leitura chegando. Este chegar faz o ato de escrever perceber-se em um fluxo no qual escrever e ler parecem acontecer em um só tempo. Vias de um mesmo sistema de circulação, o ato de escrever revela-se no espaço. O de ler, deslocamento. A aproximação da leitura sobre a escrita apressa ajeitos sintáticos e uma fuga. (MORAIS, 2020, p.63)

Roland Barthes indica que é somente o leitor quem pode reunir a multiplicidade de vozes e textos associados numa obra, considerando a escrita como o espaço onde o sujeito-autor se perde, torna-se fugidio. Villa-Forte também endossa: "É preciso estar aberto ao outro para fazer das palavras dele as nossas." (VILLA-FORTE, 2019, p. 56). Assim sendo, nas perspectivas dos trabalhos aqui comentados, autores são vistos como leitores ativos, ou seja, como aqueles que manuseiam as palavras e o texto em suas materialidades, que se colocam em interlocução direta com autores e contextos, que recortam e colam e criam a partir do que leem, tornando-se mais produtores e montadores do que proprietários únicos de determinado escrito, posto que a linguagem acaba por falar mais do que o próprio autor. "Escrever carrega a falsa ilusão de ineditismo, de autoria primária. (...) conformado o falso ineditismo, escrever passa a ser intervir na imensa rede onde circula tudo que já foi e ainda será escrito e lido, uma atitude individual no material coletivo" (MORAIS, 2020, p.66)

arte
é
a linguagem

4.2 A escrita ilegível

A palavra rompe a mordada, a imagem nem sempre resvala, espera.
Laura Erber

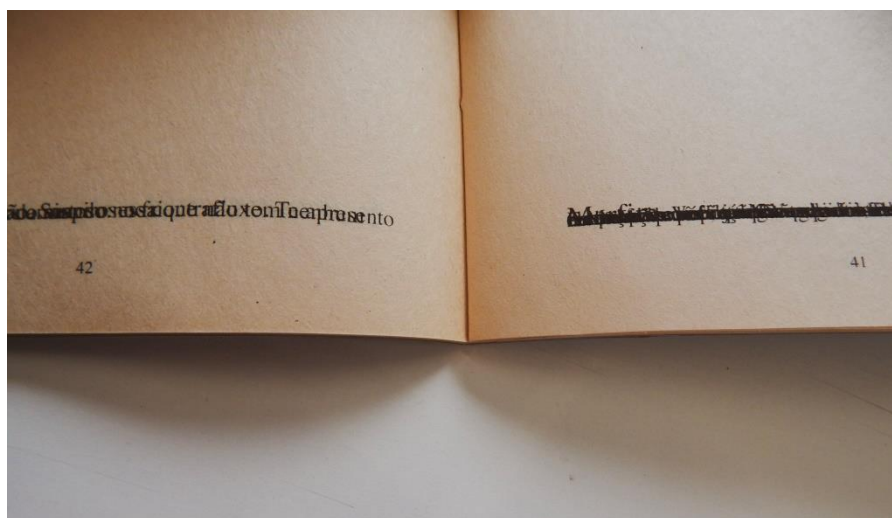


Imagem 11 – A teus pés, 2012 – miolo (detalhe)
Em visita à acervo da Galeria Vermelho (março de 2024)

No poema *te livrando*, de *A teus pés*, Ana Cristina Cesar cita os versos “*forest of mirrors*” e “*castillo de alusiones*”. Neles, conforme já visto anteriormente, temos a chave de leitura de seus textos poéticos: como uma floresta de espelhos, eles refletem infinitamente as alusões de seu castelo, ou seja, as referências vampírescas e amorosas que utiliza para compor seus poemas. O que Fabio Morais realiza ao insistir no procedimento apropriativo com seu *A teus pés* é dar vida a essa floresta de espelhos em seu sentido visual, exibindo a impossibilidade da clareza, da legibilidade. “Vemos o poema como uma configuração visual antes de tentar determinar o que ele diz” (PERLOFF, 1993, p. 243)

O alcance visual da escrita na perspectiva da sobreposição, do acúmulo, se relaciona com o conceito de “escrita ilegível” indicado por Roland Barthes em seu *O Prazer do Texto precedido de Variações Sobre a Escrita*, edição portuguesa de 2009, da Edições 70, com os textos produzidos entre 1971 e 1973. Nele, o autor aponta para o lado menos interpretativo e útil da escrita, isto é, se direciona para algo mais subjetivo, criativo, gestual: “A escrita não tem necessidade de ser ‘legível’ para ser plenamente uma escrita.” (BARTHES, 2009, p.59). Essa capacidade das palavras escritas de produzirem um ocultamento relaciona-se com perspectivas de análise também de Giorgio Agamben em relação à importância do gesto na escrita: “O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz nem se age, mas se assume e

suporta.” (AGAMBEN, 2015, p.38). O trabalho de Moraes, ao acumular os versos de Ana C., não produz efetivamente uma nova escrita, porém assume-se enquanto gesto e sustenta sua referência de modo a trazer para a cena o meio (palavra) mais do que o conteúdo (legibilidade).

Não é preciso conseguir ler por inteiro para confirmar a existência ou a relevância da obra. Ainda que em algumas páginas seja possível efetivamente ler por inteiro ou entrever algumas palavras, é comum encontrar trechos com mais distorção, com mais facilidade ou mais dificuldade, mas com a revelação de manchas e desenhos que dão vida a outros pontos de vista textuais e visuais. Esta é uma obra que vive no limite entre a legibilidade e a sua perda em favor de uma visualidade singular, que se faz nova a cada contato e atinge planos múltiplos. Tem-se, nela, uma linguagem-processo, que permuta leitura, escrita e desenho no gesto do rabisco, da rasura. Isto é, em *A teus pés*, Fabio Moraes apresenta as palavras tanto para serem lidas – nas brechas possíveis – quanto para serem vistas enquanto imagens, acolhendo as relações da palavra com a imagem, expondo como concomitantes as vertentes verbal e plástica.

(...) aliar e diluir linguagem verbal e visual, o que acaba, de forma muito simples e clara, convergindo não só leitor e observador em um só instante-pessoa, mas também dois sistemas bastante complexos: o do espaço literário linguístico e o do espaço físico expositivo. (MORAIS, 2020, p.72)

É comum associar a clareza – ou seja, a legibilidade, a objetividade – ao mais alto padrão de qualidade. Abrir mão dessa clareza, escancarar a não necessidade dela para o resultado do trabalho e para a obtenção de seus efeitos coloca-se como uma atitude quase afrontosa, relacionando-se ao perfil já crítico e político do artista Fabio Moraes e coincidindo com as ações criativas de Ana Cristina Cesar em seus jogos amorosos de ocultação. Além disso, ele sem dúvida, chama a atenção de seu público, desafiando-o a encarar as letras que se sabem ser de uma poesia sem conseguir lê-las em sua maioria. Na obra como um todo, o que a obra visual parece refletir é, na verdade, uma legibilidade mais profunda acerca de dados do texto de Ana C., os procedimentos, estilos e elementos de sua biografia: está tudo ali. Não é, porém, todo mundo que vê.

Essa ilegibilidade relaciona-se ao momento de aquisição da linguagem, na medida em que alcança um potencial visual análogo ao fônico da vocalização infantil, que apresenta todos os sons contidos na língua humana, refletindo o não-

entendimento. Enquanto o especialista canadense Daniel Heller-Roazen reflete a possibilidade de a linguagem somente ser possível por meio de um ato de esquecimento, Benjamin diz: “os mal-entendidos modificavam o mundo para mim. De modo bom, porém. Mostravam-me o caminho que conduzia ao seu âmago.” (BENJAMIN, 2012, p.99). De todo modo, a obra de Moraes coincide com esse limiar entre uma linguagem funcional e uma linguagem disfuncional no sentido de transitar pela legibilidade e pela ilegibilidade.

Apesar de se identificar a potência da sobreposição como reflexo de um acúmulo, há que se dizer que seu efeito está atrelado à perda e ao esvaziamento, ao resultado de uma saturação, visto que a leitura fica impossibilitada justamente pela rasura. Esta ação que confere textura para a palavra é capaz de gerar um incômodo no leitor devido ao aspecto bruto e agressivo que a rasura veicula ao representar um gesto intencional de apagamento dos versos. Identifica-se aí um paradoxo em relação ao ato apropriativo como gesto de amor: como é que se ama aquilo que se apaga? O amor não é mais comumente associado à exibição orgulhosa? Que admiração é essa que risca, que não deixa ver, que esconde desse modo visualmente rude? Barthes é pertinente ao apontar que “quando a relação é original, o estereótipo é abalado, ultrapassado, evacuado, e o ciúme, por exemplo, não tem mais espaço nessa relação sem lugar, sem topos, sem ‘topo’ – sem discurso.” (BARTHES, 1985, p.26)

Para a palavra, esvaziar seu significado talvez seja um exercício perigoso no uso comunicacional da linguagem. Porém, o esvaziamento é um exercício vital na experimentação artística que se dá no corpo informe da linguagem e, ainda, um exercício às vezes necessário para a natureza do discurso. (MORAIS, 2020, p.64)

O leitor torna-se espectador e lê conforme as letras são reveladas, conforme se permitem ser vistas – não pela velocidade ou pela linearidade, mas vale indicar que não à toa as primeiras letras e palavras ficam sempre mais manchadas, uma vez que refletem a norma de que o texto se inicia sempre pelo lado esquerdo. Ainda que a poesia permita uma flutuação no campo da página em branco, não é o que predomina em *A teus pés*: há um padrão na visualidade da escrita de Ana Cristina Cesar, que, esgotada, reflete-se na mancha da rasura de Fabio Moraes. Lemos, em contato com a obra, o escrever, o gesto em si, e não conteúdo – este ficou *lá fora*, na obra da poeta carioca. Ler é também seguir ritmo, seguir pistas e, na arte atual,

envolve a abertura e a aceitação da incompletude, proporcionando múltiplos cruzamentos.

Como a escrita enquanto gesto ganha destaque na obra de Moraes por priorizar o ato em relação à significação vocabular, o artista manipula as palavras e produz um novo produto artístico, uma nova visualidade. Nesse sentido, também há uma consonância com a concepção já citada de Walter Benjamin, acerca de o autor operar como um produtor. Com a percepção de uma leitura que alcance mais do que a tradicional e automática decodificação das palavras, separando-as de seus sentidos e levando em consideração o ato em si, encontra-se o prazer artesanal envolvido no ato e a quebra de expectativa em relação à função da escrita – e da leitura. O próprio Moraes indica em sua tese que

(...) pode-se aprender a ler de outras formas e com outras dimensões para além do modo como a linguagem organiza a realidade no discurso, sem conseguir. É o caso de escritas que não cabem nas regras construtivas da discursividade verbal, e que geram texto não para ser lido, mas para ser visto ou vivido.” (MORAIS, 2020, p.71).

Uma vez que, na obra de Moraes, a palavra torna-se desnecessária e a leitura semântica dá lugar à leitura de um processo ou de um resultado, Roland Barthes completa:

No Oriente, nessa civilização ideográfica, o que é traçado é o que está entre a escrita e a pintura, sem que uma prevaleça sobre a outra: o que permite desmentir esta absurda lei de filiação, que é nossa lei, paterna, mental, civil, científica: lei segregacionista em nome da qual separamos grafistas de pintores, romancistas de poetas; mas, a escrita é uma: o descontínuo que é sua característica maior faz de tudo o que escrevemos, pintamos, traçamos, um único texto. (...) Cabe-nos não censurar este vasto material, não reduzir essa prodigiosa soma de letras-figuras a uma galeria de extravagâncias e de sonhos: a margem que concedemos ao que se pode chamar barroco (para que os humanistas possam nos compreender) é o próprio espaço onde o escritor, o pintor e o grafista, em uma palavra, o criador de textos, deve trabalhar. (BARTHES, 1982, p.96)

O próprio artista afirma que “o que importa é o ato físico da escrita, quando ela convoca o corpo todo como unidade de significado, e não apenas dedos que teclam, mente que imagina, linguagem que se articula em um prazer linguístico, abstrato.” (MORAIS, 2020, p.37). Com isso, retoma-se a ideia de Agamben a respeito do gesto: a prática da escrita ilegível se relaciona com abordagens que valorizam o gesto da escrita, que encontram no fazer propriamente dito justificativa maior do que na funcionalidade prática. É por isso que o filósofo defende a escrita

como meio e não como finalidade, ou seja, entende que a escrita não é somente estar em um meio, mas é ela o próprio meio.

A atividade que daí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exhibir-se como tal, como meio sem fim. (AGAMBEN, 2007, p.67)

Uma vez que a leitura comum não é o principal objetivo do artista, pode-se ainda abordar o trabalho pelo viés da montagem. Moraes “confisca” as palavras de Ana C. – pensando com o vocabulário de Marie-Jose Mondzain, em seu *Confiscação das palavras, das imagens e do tempo: por uma outra radicalidade* (2017), em que trabalha intimamente a ligação irredutível entre palavras, imagens e tempo – e propõe uma outra “radicalidade” para elas, visto que param de servir a suas funções básicas, sociais e políticas. Isto é, Moraes muda os papéis clássicos da palavra e da imagem, embaralhando-as também no tempo que o separa do tempo de Ana Cristina Cesar. Em *Confiscação*, Mondzain mostra como a profusão de imagens com visibilidade saturada provoca também uma crise de linguagem e chama para uma reapropriação de palavras. Para ela, “as palavras fazem as coisas dançarem, e acabamos não percebendo mais que as palavras soam falsas e entram na dança.” (MONDZAIN, 2022, p.49). Com Moraes, as palavras de Ana C. dançam: ele as contra assina e as entrega de volta ao público em nova roupagem, oferecendo o resultado de sua leitura com um novo significado fundador, uma nova beleza criativa.

Ao defender tais potências da escrita, alcança-se a especificidade de uma montagem de escrita por sobreposição e, “assim, palavras e imagens se confundem, pois a palavra, que não pode mais ser lida, transforma-se também em imagem.” (VENEROSO, 2012, p. 96). Isso possibilita, portanto, o estudo da tensão e da fricção entre as imagens e as palavras, das diferentes estratégias criativas, de publicação e de abordagens, além da investigação das formas de composição e contextos de cada material. As obras aqui trazidas como *corpus* podem reforçar que a escrita não é – e nem precisa ser – uma linguagem estanque, explorando suas discursividades e ações delas decorrentes, assim como a leitura pode se tratar do deslocamento e da transferência dos discursos para espacialidades incomuns. Estas perspectivas configuram possíveis respostas à urgência de uma leitura que vise mais

do que as palavras e suas significações imediatas, que abracem os recursos de montagem desde a sua gênese.

(...) os textos mais densos de literatura, os que nos satisfazem mais se referem muito a outros textos. Cada texto poético está entremeadado com outros textos poéticos. Ele não está sozinho. É uma rede sem fim. É o que a gente chama de intertextualidade. Então, um remete ao outro... Aqui mesmo tem um índice onomástico que dá algumas pistas de autores com os quais eu cruzo, que até, às vezes, eu copio, cito descaradamente. Então, a poesia está sempre fazendo isso. Nesse índice, eu fiz uma espécie de homenagem. Inclusive, não tem só autores, tem amigos também. Porque, às vezes, você... Olha, todo autor de literatura faz isso, só que uns dizem e outros não dizem. Todo autor, de repente, está muito atento ao que ele lê, ao que ele ouve, e incorpora isso no próprio texto. Às vezes, você incorpora... (CESAR, 1999, p. 267)

4.3 O suporte

Não existe linguagem sem engano.
Ítalo Calvino

Nas artes visuais brasileiras nunca houve livro de artista, isso é coisa de francês com inglês teorizando para estadunidense ver: aqui sempre teve, e tem, gente das mais variadas linguagens que edita de forma misturada, miscigenada e guerrilheira. Ou gente que leva adiante suas experimentações estético-formais até chegar, por motivos variados, aos vocabulários gráfico, editorial e livresco. (MORAIS, 2018, p. 3)

O trecho acima traz à cena a questão da nomenclatura do suporte utilizado por Fabio Morais. A presente pesquisa começou sua jornada fazendo uso da denominação “livro de artista” para se referir ao seu *A teus pés*. Foi já pelo caminho, após a leitura do texto *Sabão* (2018), de autoria do próprio artista, que as inscrições foram atualizadas. Tanto nesse texto, como em sua tese, por exemplo, escancara-se a sua duplicidade entre teoria e prática, o quanto ele conecta sua produção com sua produção textual propriamente dita. Ele diz ainda:

Aliás, esqueci de dizer que há anos evito o termo “livro de artista”, que além de nos enfiar goela abaixo uma história que não é nossa, reduz ao códex algo que é bem mais amplo e complexo – códex, inclusive, de produção cara no Brasil, um dos fatores de sua inviabilidade. Costumo usar o termo “publicação”. E evito ao máximo a muleta “de artista”, a não ser quando quero localizar pontualmente um lugar de fala. E se chamarem o que escrevo de “escrita de artista”, anoto o nome e me vingo, cedo ou tarde. (MORAIS, 2018, p. 4 e 5)

Rezando a cartilha do artista, a pesquisa continua. Passa a se referir à obra em questão como publicação ou publicação de artista já que, por vezes, é necessário especificar, diferenciar.

A título de conceituação e contextualização, comenta-se brevemente o que vinha sendo entendido como “livro artista” e que, de certa maneira, esbarrará no que está sendo aqui indicado como “publicação de artista”. Para Marjorie Perloff, que traça um panorama dos livros de artista publicados pelos russos no contexto do Futurismo, eles, os livros de artista, são “miscelâneas nas quais verso, prosa e imagem visual se misturam em surpreendentes e novas combinações” (PERLOFF, 1993, p. 208). Nos casos analisados por ela, o mais comum era que os produtores dessas obras viessem de experiências com a pintura, chegando à poesia posteriormente. Ademais, era comum que os poetas usassem termos da pintura em suas discussões literárias. “Palavra e imagem, letra e pincelada são assim lançadas umas de encontro às outras através do livro.” (PERLOFF, 1993, p.234)

É nesse suporte que experiências com relações visuais de letras, palavras e imagens são vistas como potenciais modos de gerar significados. Outro teórico visitado, o mexicano Ulisses Carrión, defende a existência de uma nova forma de se fazer livros. Diz ele:

na nova arte escrever
um texto é somente o
primeiro elo na corrente
que vai do escritor ao
leitor. Na nova arte
o escritor assume a
responsabilidade pelo
processo inteiro
(CARRIÓN, 2011, p.14)

Entende-se aí que a nova arte de escrever é a produção de livros artesanais, uma vez que, neles, há a dita “responsabilidade pelo processo inteiro”, pois todo o livro é criado, pensado, não somente o texto, mas a materialidade que o carrega e que o complementar de outros novos sentidos. Não é, então, só escrever textos, é produzir um livro, que é algo que consiste no uso de diversos materiais. Isso garante novas e exclusivas formas de leitura: “na velha arte todos os livros são lidos da mesma maneira. / Na nova arte cada livro requer uma leitura diferente” (CARRIÓN, 2011, p.62).

Com a liberdade que o livro de artista oferece, fazer um livro se torna a possibilidade de perceber e elaborar uma sequência ideal de espaço-tempo por meio de signos que podem ser linguísticos ou não. No Brasil, alguns representantes dessa seara estão em centros de pesquisa universitários, como o Amir Brito Cadôr, vinculado à Universidade Federal de Minas Gerais, e a Regina Melim, vinculada à Universidade do Estado de Santa Catarina. Trabalhando e pesquisando por vertentes diferentes, os dois eixos reforçam a relevância de tais produtos no país e contribuem tanto para o desenvolvimento da pesquisa quanto para o surgimento de novos escritores-artistas.

Cita-se, ainda, Maria do Carmo de Freitas Veneroso que, em seu artigo *Palavras e imagens em livros de artista*, de 2012, traça um panorama dos livros que fogem ao formato do códex no Brasil articulados a obras e contextos estrangeiros, sem fugir, por exemplo, ao papel fundamental de Mallarmé com seu clássico *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, de 1897. Encontram-se, no texto de Veneroso, diversas nomenclaturas: livro-objeto, livro-obra, arte-postal, arte-correio, entre outras. Muitas dessas categorias indicam a materialidade ou a finalidade acoplada à palavra “livro” ou “arte”. O interesse está em vislumbrar que essa movimentação de extrapolar o formato tradicional e incrementar com recursos para além do linguístico sempre esteve presente no redor das manifestações literárias ainda que circulando em meios específicos, como exposições de arte, galerias ou até mesmo feiras especializadas, como vemos surgir mais recentemente no movimento vinculado à editora par(ent)esis e à Feira Tijuana.

A par(ent)esis identifica-se como uma plataforma independente, criada em 2006, para pesquisar, produzir e publicar projetos artísticos e curatoriais no formato impresso. Em 2021, passou a formar uma livraria e segue atuante com grupos de leitura e tradução e projetos diversos para além das próprias publicações. É uma iniciativa de Regina Melim e integra algumas atividades da UDESC.

Já a Feira Tijuana é uma feira de arte impressa, a primeira de publicações e livros de artista organizada no Brasil. É uma proposta da Galeria Vermelho e foi inaugurada em 2009. Em sua origem, está a intenção de criar um espaço específico para os livros de artista, para obras que sejam incompatíveis tanto com o espaço expositivo tradicional quanto com o formato de códice. Em 2012, começou a publicar seus próprios livros de artista com o selo Edições Tijuana.

As duas iniciativas abordam e buscam desenvolver teorias e práticas acerca do livro de artista, ou seja, dessa peculiar reunião de texto em imagem vinculados a materiais impressos. Para Veneroso,

o livro de artista será compreendido como uma obra intermediática, já que pela sua própria natureza híbrida e mutante, ele está situado, frequentemente, na interseção entre diferentes mídias. Impressão, escrita, fotografia, design gráfico, entre outras coisas, convivem num espaço no qual não cabem definições fechadas, já que o livro de artista é múltiplo, possibilitando assim diversas formas de aproximação. (VENEROSO, 2012, p.83)

Em seus estudos, a pesquisadora afirma que a década de 1950 foi a que abraçou a concepção de livro de artista no Brasil, tendo relação primeiro com os poetas concretos e neoconcretos e recebendo os artistas plásticos somente depois de os primeiros já considerarem as imagens gráficas e espaciais como formas e exaltando elementos visuais em suas obras. Tal contexto favorece a definição de não hierarquia entre ambas (imagem e palavra), visto que o livro de artista já tem origem na fusão do trabalho do poeta e do artista concomitantemente.

A teus pés, publicação de artista de Fabio Morais, foi editada pela Edições Tijuana em 2012. Sobre essa produção, ele, enquanto um artista da escrita, considerou aspectos biográficos de Ana Cristina Cesar e indicou que “a construção do livro, sua encadernação, design e cores levam em conta a ideia de queda, também uma referência ao suicídio da poeta.”. Desse modo, associa-se que o que ele constrói é uma espécie de retrato visual (dos versos) da poeta, combinando as ideias de limites, de liberdade e de invenção que extrapolam a esfera literária e chegam à arte visual tendo como suporte a culminância do encontro de ambas: a publicação de artista.

Com o objetivo de fazer algo mais amplo e menos controlado do que a poesia canônica e identificando-se mais com as referências das artes visuais do que com as da literatura clássica, o artista mergulha em sua criação para produzir 30 exemplares de seu *A teus pés*. “A escrita em artes visuais não depende do regime da

página e sua reiteração editorial para ser publicada e republicada. Os regimes de sua publicação são diversos.” (MORAIS, 2020, p.58)

No começo da publicação de livros, sua produção estritamente manual tornara comum a produção de pequenas tiragens. Com a mecanização do processo e o desenvolvimento industrial, que mudaram, inclusive, o formato do livro do antigo pergaminho até chegar ao hoje tradicional códice, a tiragem limitada passou a ser uma escolha associada ao mundo das artes como marca de uma obra que pode se configurar como artigo de luxo, uma vez que não tem sua reprodução garantida. Tal prática está associada aos livros de artista, nomenclatura que, como já dito acima, é rechaçada por Fabio Morais por ter sua raiz em obras de arte estrangeiras.

“Em relação ao que vem do norte, tenho constante vontade de rejeição. Ao mesmo tempo, tenho sempre o desejo de reconhecermo-nos em nossa própria epistemologia, descobrir que aqui há palavras e termos que nomeiam nosso jeito de fazer as coisas.” (MORAIS, 2020, p.21).

Para o artista, insistir constantemente em beber da fonte colonizadora, inclusive em nomenclaturas e teorias para abordar criações locais, é negar a força, a originalidade e a potência que habitam as criações nacionais e latinas como um todo. Nesta pesquisa, entende-se que a insistência em nomear experiências com referentes colonizadores reforça a ferida das imposições coloniais e limita o alcance que cada experiência, com suas respectivas particularidades, pode atingir. É em busca dessa autonomia não só de nomeação, como também de reflexão e ação, que direcionamos as práticas aqui apresentadas, ainda que se faça necessário, em certos momentos, recorrer a referências canônicas para apontar possíveis atualizações.

Na elaboração de sua obra, Morais parte do livro homônimo de poemas de Ana Cristina Cesar para deslocar todos os versos da poeta, de acordo com a diagramação e paginação utilizada pela editora Ática, para o “pé” da página, sobrepondo um verso ao outro e criando um empecilho para a leitura tradicional. Para além disso, a visualidade da publicação de artista convoca outra postura também diferente da tradicional: em geral e no caso em questão, trata-se de material manuseável, interativo, cuja observação precisa ser feita tanto com os olhos como com as mãos. “Escrevíamos porque fabricávamos coisas mais com as mãos do que com o intelecto, pensar era manufaturar, e então escrever era, sobretudo, objectual.” (MORAIS, 2020, p.70)

Tal reunião de práticas de escrita e de criação artística aparece com intensidade no suporte utilizado por Fabio Morais e acatam mobilizações e presenças tanto do meio literário quanto das artes visuais que, em geral, caminham à margem dos padrões editoriais e mercadológicos, exercitando a liberdade da visualidade, da materialidade, da observação, isto é, de algo que pode se fazer valer para além de ser interpretado. Citando novamente o famoso ensaio de Susan Sontag nesse contexto: “A interpretação, baseada na teoria extremamente duvidosa de que uma obra de arte é composta de elementos de conteúdo, constitui uma violação da arte.” (SONTAG, 1987, p.19)

A essa altura, vale voltar ao *A teus pés* de Ana Cristina Cesar: o livro reuniu suas três primeiras publicações independentes – *Luvas de Pelica*, *Correspondência Completa* e *Cenas de Abril* – e os novos poemas que formaram sua primeira publicação por editora, a Brasiliense. Antes, nas publicações independentes, havia uma artesanania no modo de fazer que a deixava de fora do mercado editorial e, conseqüentemente, na época, da censura imposta pela ditadura militar. Fabio Morais, por sua vez, aprofunda essa artesanania em conjunto com o desenvolvimento de uma proposta estética e poética.

Para Paul Zumthor, crítico literário suíço, a poesia não é só uma sequência de signos, ela tem inscrito nesses signos uma dimensão performática, material, corpórea. E isso, Ana Cristina Cesar, Fabio Morais e Marília Garcia (autora que será abordada no próximo capítulo) exploram profundamente, cada um a seu modo, em suas obras. No que diz respeito ao trabalho de Morais, identifica-se uma erupção da linguagem no campo visual, na qual a produção de imagens e a de palavras faz parte do mesmo processo: “muitas vezes o texto é encarnado em uma materialidade objectual que também é seu significado” (MORAIS, 2020, p.57) e que convoca outra postura de escrita e de leitura. Essa referência ao “objectual” relaciona-se com o “coisal” de Benjamin, em seu texto *Guarda-livros juramentado*: “a escritura, que avança sempre mais profundamente dentro do domínio gráfico de sua nova, excêntrica imagética, tomará posse, de uma só vez, de seu teor coisal² adequado” (BENJAMIN, 2012, p.27), reforçando o aspecto físico e material tanto da escrita quanto do livro em suas capacidades de produzirem imagem.

² Vale dizer que esse termo reflete uma escolha do tradutor de cada edição. É sabido que outras traduções não trazem o mesmo termo, porém interessou, aqui, refletir a partir dele.

(...) esses espetáculos de realidade aproximam a literatura das artes plásticas contemporâneas, no sentido de que ambas buscariam ‘construir não tanto objetos concluídos, mas perspectivas, óticas, marcos que permitam observar um processo que se encontra em curso’.” (CÁMARA, Mario; KLINGER, Diana; PEDROSA Célia & WOLFF, Jorge (Orgs.), 2018, p.173)

O que se vê, especificamente em *A teus pés*, é um Fabio Morais que performa o meio de produção da poeta, procedimento que ele também adota em outros trabalhos, como o *Carta a um jovem poeta*, por exemplo. Nas palavras de Marjorie Perloff: “performance – uma improvisação verbo-visual que investe sobre os sentidos do espectador, puxando-o para a órbita do poeta.” (PERLOFF, 1993, p. 260). É ao abolir as fronteiras tradicionais entre os gêneros e materialidade que se liber(t)a a palavra.

5 Marília Garcia

Marília Garcia nasceu em 1979, no Rio de Janeiro. É poeta, artista e tradutora. Formou-se em Letras em 2010. É mestre em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), nas quais pesquisou poesia contemporânea brasileira e francesa, além de teorias da tradução. Autora de diversos livros de poesia e participante de antologias, também apresenta performances e trabalha com vídeo. Ganhou o Prêmio Oceanos de Literatura de Língua Portuguesa (2018), pelo livro *Câmera lenta*. Também leciona em São Paulo e escreve para colunas de portais literários. Aqui, nos interessa especialmente o poema *a garota de belfast ordena a seus pés alfabeticamente*, presente tanto no seu livro *Um teste de resistores* (2021), quanto na coletânea *A nossos pés*, com uma edição de 2008 (Dantes Editora) e uma de 2017 (Editora 7Letras), ambas organizadas por Manoel Ricardo de Lima.

Suas escritas, com caráter intermediário, conectam-se com o universo do cinema, das artes visuais e dos aspectos da modernidade com seus sons, imagens e dilemas de linguagem, além da perspectiva de apropriação. Mais especificamente, vê-se em Marília Garcia muito da herança deixada por Ana C. para as poetisas brasileiras contemporâneas. Heloisa Teixeira, em seu *As 29 poetisas hoje*, relata o efeito Ana C.: “Já ouvi dizer que tudo começou com Ana Cristina Cesar. A afirmação é um pouco radical, mas é recorrente em quase todos os depoimentos das poetisas que a sucederam” (HOLLANDA, 2021, p.9) e cita Garcia: “Podemos dizer, ainda que de forma meio arbitrária, que Ana foi o solo do que eu chamaria de jovem cânone da poesia de mulheres, a saber: Angélica Freitas, Marília Garcia, Alice Sant’Anna, Ana Martins Marques e Bruna Beber” (HOLLANDA, 2021, p.11).

Hoje moradora de São Paulo, Marília Garcia acrescenta, ainda, a dinâmica da cidade grande industrializada para permear sua poesia, unindo o singelo e o bruto. Para Heloisa Teixeira,

Marília minimiza, na poesia de Ana C., a magia da intimidade, dos artifícios e dos reflexos. Em voo aberto, ainda que mantenha certo fascínio pela intertextualidade, sua poesia se desdobra em nova direção, indagando sobre as técnicas e os recursos da linguagem que se quer poética. Feita de poemas longos, persegue o rendimento poético do movimento, do tempo, dos efeitos e/ou recursos do som, e arrasta o leitor em espirais, ecos, ruídos, idas e voltas, voltas, voltas num profundo estranhamento do entorno espaçotemporal onde se expressa. (HOLLANDA, 2021, p.17)

Enquanto tradutora, Garcia traduziu autoras como Annie Ernaux, Sylvia Plath e Scholastique Mukasonga, além de Kenneth Goldsmith, entre outros. Para além do gesto apropriativo e amoroso a partir do *A teus pés* de Ana Cristina Cesar, a ela também se aproxima justamente por essa prática da tradução, uma vez que Ana C. dedicou-se a traduzir diversas poetisas da língua inglesa, como Katherine Mansfield e Emily Dickinson – *tudo começou com Ana Cristina Cesar*.

Marília Garcia também é cocriadora e coeditora da revista *Modo de usar & co.* e, em 2015, criou juntamente com o escritor brasileiro Leonardo Gandolfi a editora Luna Parque, dedicada à poesia.

5.1 A poesia

*Talvez escreva
poemas
que já li
que outros já escreveram
que eu mesma já escrevi
esqueço-me
da minha vida
Adília Lopes*

Por ser uma das mais importantes poetisas brasileiras da contemporaneidade, muitos estudos acadêmicos e literários têm se dedicado à poesia de Marília Garcia. No presente trabalho, são tecidos alguns comentários com o objetivo de abrir caminho para o diálogo com os outros autores aqui apresentados e com o contexto analisado. Para isso, será proposta uma conversa com algum grau de continuidade da pesquisa de Rayi Kena, publicada em 2021, pela Editora Urutau: *Elogio à repetição: Matilde Campilho & Marília Garcia*, já que, nela, a pesquisadora analisa dois poemas de Garcia que apresentam procedimentos similares ao poema aqui estudado – *a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente*. Vale indicar que a pesquisa foi fruto de seu mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), defendido em 2020.

A poesia da também carioca Marília Garcia opera pela via da opacidade da linguagem e apresenta significativo caráter narrativo. Nesse universo, as linguagens se misturam, articulando-se com as artes visuais, com o cinema e o roteiro, com a performance, com a fala, com a música, de modo a representar uma constelação de

expressões. Boa parte de sua produção é, dessa forma, também pensada para um contexto, para um espaço como que expositivo, tal qual vemos com as obras de Fabio Morais, guardadas as devidas proporções. A distinção entre os dois está na escolha de Morais pelo espaço expositivo, com as palavras atuando, elas mesmas, como imagem, e na escolha de Garcia pelo campo literário, pelo poema enquanto matéria da literatura (*texto sobre texto*), ainda que ganhe camadas outras em leituras e performances das mais variadas linguagens. Pode-se dizer, com isso, que sua poesia não é escrita para ser falada: ao contrário, é uma fala nascida para ser escrita. Em outra de suas obras, *Parque das Ruínas* (2018), a poeta apresenta uma diferenciação entre os textos para serem falados e os textos que são para serem lidos, uma vez que essas duas formas de lidar com a linguagem caminham imbricadas, complementando-se e intensificando-se em sua obra.

Prova disso está, por exemplo, no poema *blind light*, que abre o livro que mais nos interessa aqui, *Um teste de resistores* (2021), e que pautou parte da pesquisa de Kena (2021), por ele ter como origem uma apresentação da poeta no Centro Universitário Maria Antônia, da Universidade de São Paulo. *Blind light* era, então, inicialmente, um texto para ser falado, para ter contato imediato com o público a partir da voz e não a partir dos olhos em leitura silenciosa e individual que tradicionalmente é associada a um poema. A própria poeta indica ter realizado ajustes no texto a partir do momento em que ele passa a compor o livro: “depois mudei pequenas coisas no texto / inserindo comentários como este aqui / e incorporando a conversa que tivemos no dia”. (GARCIA, 2021, p.13)

Ainda em *blind light*, ele permite mais outra conexão, não somente com Fabio Morais, mas já também com Ana Cristina Cesar ao se aproximar da apropriação. Nesse caso, o gesto de amor se dá a partir da própria obra e pode ser associado à imagem de abertura de *O livro de artista e a enciclopédia visual*, de 2016, do pesquisador Amir Brito Cadôr.

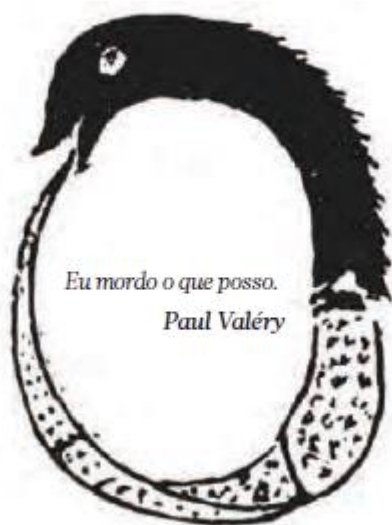


Imagem 12 – Eu mordo o que posso

O gesto de apropriar-se de si mesmo pode ser entendido como um resultado de sucessivas reiteraões e repetições, ambos procedimentos frequentes na poética de Garcia. Após sua apresentação na USP, a autora volta ao texto, realoca-o, muda seu contexto, seu intuito, seus referentes. Repete-se, só que diferida: faz uma contra-assinatura de si mesma. De tão presente para a poeta, o aspecto da repetição chega a figurar também como assunto de seus poemas.

Repetição linguística, mas procedimental: enquanto método de aprendizagem e ensinamento da escrita. Ao ser transportada para a fala performática, a repetição, que no texto escrito funciona como ferramenta de percepção do mundo, torna-se uma aliada para Garcia no momento de arriscar o próprio corpo colocado em cena no meio da obra. (KENA, 2021, p. 75)

Partindo de tal aspecto, o da repetição de si mesma, com o poema *a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente* encontramos algumas peculiaridades. Nele, a apropriação não relacionou um texto falado a um escrito, mas trouxe uma auto-apropriação entre escritas próprias já publicadas. A primeira versão do poema foi produzida no contexto de homenagem à Ana Cristina Cesar. Proposto pelo editor Dorva Rezende para o *Diário Catarinense* em ocasião dos vinte e cinco anos de morte da poeta, em 2008, foi transformado em livro pela Dantes Editora e, depois, em uma nova edição proposta pela editora 7Letras, na qual reuniram-se ainda mais poetas com o mesmo intuito de revisitar Ana C. Nesse meio tempo, Marília Garcia

publicou o seu *Um teste de resistores* (2014). Nele, o poema *a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente* reaparece de maneira atualizada, repaginada. Vejamos alguns pontos.

Na edição de 2014, de *Um teste de resistores*, o poema não é somente inserido, mas é, antes, apresentado em tom poético-ensaístico característico de Marília Garcia. Na versão dos 25 anos da morte de Ana Cristina Cesar, tanto de 2008 quanto de 2017, Garcia vai direto ao poema e vemos, na mesma página, título + poema. Já em *Um teste de resistores*, o sumário registra o título “ordem alfabética” e, na página correspondente, ele, sozinho, ocupa o meio dela. Na página seguinte, o ensaio poético começa e a poeta indica que já falou (sobre) este poema: reinicia, agora, porque quer contar o começo dele – um procedimento frequente em outros de seus poemas, inclusive.

Ainda na apresentação poética-ensaística do livro de 2014, algumas cenas são narradas e datadas, até que se chega ao momento da proposta: “escolha um livro de que você goste / e ordene alfabeticamente”. Em seguida, reencontramos: título + poema, tal qual visto nas edições de *A nossos pés*. Há, contudo, algumas diferenças, que podem dizer respeito somente a questões gráficas e editoriais, mas que acabam por incluir, também, o conteúdo do poema: ele está mais curto nas edições da antologia do que no livro da poeta (sem contar o trecho poético-ensaístico prévio), visto que os versos mudam em relação ao vocabulário, ao posicionamento e à quebra. Seguem abaixo as versões do poema nos três livros nos quais foram veiculados.

Versão 2008, *A nossos pés*,:

a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente

98 voltas pelo parque antes de cair em
círculos, parecia a garota de belfast com
sua memória dobrada como um paraquedas
dentro do tecido eletrizado e que *dizia pode ou não pensar*
em algo definitivo. enquanto falava descia a
escada lateral recortando os ruídos
da orquestra. a roda da bicicleta
girando em loop esfarelando os
reflexos no ar e seis horas parada diante
do ralo, *pode ou não pensar*, sentada na beira do
quarto. olha de longe quando o carro
passa, descer à noite pelos trilhos
quanto tudo é uma vingança, levanta
para ouvir direito e não tem mais o eco
(*passagem é a ligação externa*)

entre os prédios).
fala de pontes atravessando os túneis
da cidade e ordena *a teus pés*
alfabeticamente

A anoitecer sobre a cidade
A câmera em rasante
A correspondência
A curriola consolava
A dor
A espera
A intimidade era teatro

e depois de algumas linhas

A tomar chá, quase na borda
A voz em off nas montanhas

pode ou não pensar que era sua voz mountain hill
a uma velocidade de 1km/h ou mil. antes
de voltar para a Irlanda começou a perda já. entende
que só depois de o blindex esfarinhado contra a
cabeça, só em poucos segundos até que a cabeça
contra o blindex, *pode ou não*, mas era apenas parte
do trajeto, não podia calcular as noites ou linhas
em que passaria

como extrair o áudio de uma imagem
congelada era a etiqueta que colava nas paredes
para tentar descobrir como chegar com precisão
e ao fundo a voz pela fresta
a ordenar este livro:

Agora chega
Agora é a sua vez
Agora estamos em movimento
Agora pouco sentimental
Água
Água na boca
Aguilhadas

ou vertigem das alturas. você pode acordar trinta anos
depois com a imagem ainda mais viva
quando o quarto está às cegas

As cartas
As cartas, quando chegavam
As lupas desistem
As mulheres e as crianças são as primeiras
Asas batendo
Atravessa a ponte
Atravessando a grande ponte
Atravessa vários túneis da cidade
Autobiografia. Não, biografia
Aviso que vou virando um avião
Azul deixa as chaves do 1114 soltas no balcão
Azul que não me espanta

Versão 2014 na edição de 2021, *Um teste de resistores*

a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente

98 voltas pelo parque antes de cair em
círculos sobre o próprio peso

98 vezes dizia o mesmo:

você pode ou não pensar em algo
definitivo. parecia a garota de belfast com
sua memória dobrada como um paraquedas
dentro do tecido eletrizado.

enquanto falava descia a
escada lateral recortando os ruídos
da orquestra. a roda da bicicleta
girando em loop esfarelado os
reflexos no ar e seis horas parada diante
do ralo, *pode ou não pensar em algo*, sentada na beira do
quarto. olha de longe quando o carro
passa, desce à noite pelos trilhos
quando tudo é uma vingança
fala de pontes atravessando túneis
da cidade e ordena a teus pés
alfabeticamente

a anoitecer sobre a cidade

a câmera em rasante

a correspondência

a curriola consolava

a dor

a espera

a intimidade era teatro

...

a tomar chá, quase na borda

a voz em off nas montanhas

abre a boca, deusa

abria a cortina

acho que é mentira

pode ou não pensar que era sua voz em mountain hill
a uma velocidade de 1km/h ou mil. antes
de voltar para a irlanda já começara a perder. entende
que só depois de o blindex esfarinado contra a
cabeça, só em poucos segundos até que a cabeça
contra o blindex, mas era apenas parte
do trajeto, não tinha como calcular as noites ou linhas
em que passaria.

“como extrair o áudio de uma imagem
congelada” era a etiqueta que colava nas paredes
para tentar descobrir como chegar com precisão
e ao fundo a voz pela fresta
a ordenar este livro:

agora nessa contramão
agora chega
agora é a sua vez
agora estamos em movimento
agora pouco sentimental
agora sou profissional
água
água na boca
agulhadas

ou vertigem das alturas. você pode acordar trinta anos
depois com a imagem ainda mais viva
quando o quarto está às cegas

as cartas
as cartas, quando chegavam
as lupas desistem
as mulheres e as crianças
asas batendo
atravessa a ponte
atravessando a grande ponte
atravessa vários túneis da cidade
autobiografia. não, biografia
aviso que vou virando um avião
azul deixo as chaves soltas no balcão
azul que não me espanta
(GARCIA, 2021 p.44-46)

Versão 2017, *A nossos pés*,:

**a garota de belfast ordena a teus pés
alfabeticamente**

98 voltas pelo parque antes de cair em
círculos, parecia a garota de belfast com
sua memória dobrada como um paraquedas
dentro do tecido eletrizado e que *dizia pode ou não pensar
em algo definitivo*. enquanto falava descia a
escada lateral recortando os ruídos
da orquestra. a roda da bicicleta
girando em loop esfarelando os
reflexos no ar e seis horas parada diante
do ralo, *pode ou não pensar*, sentada na beira do
quarto. olha de longe quando o carro
passa, descer à noite pelos trilhos
quanto tudo é uma vingança, levanta
para ouvir direito e não tem mais o eco
(*passagem* é a ligação externa
entre os prédios).
fala de pontes atravessando os túneis
da cidade e ordena *a teus pés*
alfabeticamente

A anoitecer sobre a cidade
A câmera em rasante

A correspondência
A curriola consolava
A dor
A espera
A intimidade era teatro

e depois de algumas linhas

A tomar chá, quase na borda
A voz em off nas montanhas

pode ou não pensar que era sua voz mountain hill
a uma velocidade de 1km/h ou mil. antes
de voltar para a Irlanda começou a perda já. entende
que só depois de o blindex esfarinhado contra a
cabeça, só em poucos segundos até que a cabeça
contra o blindex, *pode ou não*, mas era apenas parte
do trajeto, não podia calcular as noites ou linhas
em que passaria

como extrair o áudio de uma imagem
congelada era a etiqueta que colava nas paredes
para tentar descobrir como chegar com precisão
e ao fundo a voz pela fresta
a ordenar este livro:

Agora chega
Agora é a sua vez
Agora estamos em movimento
Agora pouco sentimental
Água
Água na boca
Agulhadas

ou vertigem das alturas. você pode acordar trinta anos
depois com a imagem ainda mais viva
quando o quarto está às cegas

As cartas
As cartas, quando chegavam
As lupas desistem
As mulheres e as crianças são as primeiras
Asas batendo
Atravessa a ponte
Atravessando a grande ponte
Atravessa vários túneis da cidade
Autobiografia. Não, biografia
Aviso que vou virando um avião
Azul deixa as chaves do 1114 soltas no balcão
Azul que não me espanta
(GARCIA apud LIMA, 2017, p.63-65)

Em relação às duas diferentes edições de *A nossos pés*, não foram identificadas mudanças formais e, por isso, vamos tratá-los como uma mesma e única versão. Observemos, inicialmente, que a forma de apresentar o poema entre

os dois suportes muda: ele deixa de ser somente em minúsculas, em *Um teste de resistores*, e passa a ter os versos de *A teus pés* em maiúsculas.

Enquanto o primeiro verso apresenta-se do mesmo modo nos dois livros, identificam-se alterações nos seguintes. Em *Um teste de resistores* temos sete versos que se apresentam como cinco em ambos *A nossos pés*. O primeiro explora a repetição com o numeral “98”. Os versos são reorganizados e algumas palavras são alteradas, assim como a quebra. Observemos:

círculos sobre o próprio peso 98 vezes dizia o mesmo: você pode ou não pensar em algo definitivo. parecia a garota de belfast com sua memória dobrada como um paraquedas dentro do tecido eletrizado. enquanto falava descia a (GARCIA, 2021, p.44)	círculos, parecia a garota de belfast com sua memória dobrada como um paraquedas dentro do tecido eletrizado e que <i>dizia pode ou não pensar em algo definitivo</i> . enquanto falava descia a (GARCIA, 2017, p.63)
--	--

Outra semelhança com Ana Cristina Cesar pode ser já identificada nestes versos pela exploração do dêitico, no caso, “você”, que aparece somente na versão de *Um teste de resistores*, assim como a referência prévia à “garota de belfast”. O trecho “enquanto falava descia a” não mudou de lugar, mas teve o espaço inicial do verso modificado.

Entre os versos “escada lateral recortando os ruídos” e “reflexos no ar e seis horas parada diante”, o texto se repete em todas as versões. No verso seguinte, outra variação: saímos de “do ralo, *pode ou não pensar em algo*, sentada na beira do” para “do ralo, *pode ou não pensar*, sentada na beira do”. Isto é, o complemento do verbo “pensar” foi retirado, transformando-o em intransitivo.

Outra mudança aparece no verso “passa, desce à noite pelos trilhos”, que recebe também um ajuste verbal e, ao invés de se manter conjugado, aparece no infinitivo em *A nossos pés*: “passa, descer à noite pelos trilhos”.

No verso seguinte, a palavra “levanta” aparece somente nas versões de *A nossos pés*: “quando tudo é uma vingança, levanta”.

O trecho a seguir somente não apareceu em *Um teste de resistores*: “para ouvir direito e não tem mais o eco / (*passagem* é a ligação externa / entre os prédios).” (GARCIA, 2017, p.63). A estrofe é igualmente encerrada em ambas as versões.

Garcia apresenta em seguida sete versos originais de *A teus pés*, em ordem alfabética, ainda que os versos “a câmera em rasante” e “a espera” não sejam

transcritos por inteiro. Na obra de Ana C., eles aparecem assim: “A câmera em rasante viajava” (CESAR, 2013, p.114) e “a espera do café” (CESAR, 2013, p.104). Sobre o verso “a dor”, a referência ao livro de mesmo nome da escritora francesa Marguerite Duras se torna irresistível, ainda que o poema não forneça relações e continuidades com a obra para além dessa simples “coincidência” entre verso e título. No poema de Ana Cristina Cesar, ele encerra a estrofe: “anjo / que extermina / a dor” (CESAR, 2013, p.101)

Há mais cinco versos de Ana C. na versão de *Um teste de resistores* separados do primeiro grupo apenas pela inserção de reticências em uma linha, enquanto em ambos *A nossos pés*, há somente dois versos e a separação deles é com um da própria Garcia, no qual diz: “e depois de algumas linhas”.

A estrofe seguinte abre com os dois versos iguais nas duas versões analisadas. A mudança virá no terceiro verso e, novamente, envolvendo verbos. “de voltar para a Irlanda já começara a perder. entende” é como lemos em *Um teste de resistores*, e “de voltar para a Irlanda começou a perda já. entende” é a versão das antologias. Além da transformação de pretérito mais que perfeito para o pretérito perfeito, houve também uma derivação regressiva de “perder” para “perda” e uma realocação do advérbio “já”.

Há alterações também nos versos “contra o blindex, mas era apenas parte / do trajeto, não tinha como calcular as noites ou linhas”, de *Um teste de resistores*, que passa a “contra o blindex, *pode ou não*, mas era apenas parte / do trajeto, não podia calcular as noites ou linhas”, de ambos *A nossos pés*,. A inserção de “pode ou não” chama atenção, assim como a alteração “não tinha como” para “não podia”, que configura uma alteração semântica significativa: enquanto o primeiro sugere uma impossibilidade para a realização, o segundo impõe uma não permissão.

Outra mudança, ainda na mesma estrofe, é vista no final dela, pois, no livro de Garcia, ela é encerrada no verso “em que passaria” e, nas coletâneas, aparece unida à estrofe seguinte e continua.

“como extrair do áudio uma imagem / congelada” é um trecho que aparece entre aspas em *Um teste de resistores* e em itálico em *A nossos pés*,.

No retorno aos versos de Ana Cristina Cesar ordenados em ordem alfabética, encontramos dois versos a mais em *Um teste de resistores*. O primeiro é “agora nessa contramão”, presente no final do poema *Mocidade Independente*:

MOCIDADE INDEPENDENTE

Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei pra cima sem medir mais as consequências. Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão? Voei pra cima e agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o Estado de São Paulo de madrugada, por você, e furiosa: é **agora, nesta contramão**. [grifo nosso]
(CESAR, 2013, p.85)

Já o segundo, “agora sou profissional” são as últimas três palavras do primeiro poema de *A teus pés*.

O tempo fecha.
Sou fiel aos acontecimentos biográficos.
Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não largam! Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que faço aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos? Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida: **agora sou profissional**. [grifo nosso]
(CESAR, 2013, p.79)

Há, ainda, outras pequenas variações na continuação dos versos de *A teus pés*, apresentada em todas as versões estudadas, como em “as cartas, quando chegavam”, que apresenta continuação, conforme indicado abaixo.

Tudo que eu nunca te disse, dentro destas margens.
A curriola consolava.
O assunto era sempre outro.
Os espiões não informavam direito.
A intimidade era teatro.
O tom de voz subtraía um número.
As cartas, quando chegavam, certos silêncios, nunca mais. [grifo nosso]
[...]
(CESAR, 2013, p.120)

Também “asas batendo” possui continuação:

Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil.
Agora silêncio; silêncio eletrônico, produzido no sintetizador que antes construiu a ameaça das **asas batendo** freneticamente. [grifo nosso]
(CESAR, 2012, p.77]

Com “azul que não me espanta”, retoma-se o miolo de um poema curto:

A história está completa: wide sargasso sea, azul. **azul que não me espanta**, e canta como uma sereia de papel. [grifo nosso]
(CESAR, 2013, p.91)

Em *Um teste de resistores* temos somente “as mulheres e as crianças”, enquanto em *A nossos pés*, temos “as mulheres e as crianças são as primeiras”. Este é mais um caso de difícil definição de verso/corte de verso, uma vez que, em Ana C. aparecem do seguinte modo:

As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de afundar navios. [*grifo nosso*]
(CESAR, 2013, p.87)

A penúltima linha do livro de Marília Garcia não apresenta o adjunto adnominal “do 1114” para o substantivo “chaves”, tal qual aparece indicado no poema de Ana C. e nas versões da antologia celebrativa. Colocar a palavra “azul” na posição primeira, considerando-a palavra inicial de um verso configura um procedimento autoral da parte de Garcia, uma vez que no texto de *A teus pés*, a estrutura e a organização do poema são outras.

(...)
Circulo sob o lustre do saguão. Espera ardente,
transistor, polaroide,
passaporte verde, o céu **azul. Deixo as chaves do 1114 soltas
no balcão.** Desço para o parque. Pego a China em ondas
curtas, pego o pó com medo, bato o filme até o fim
procurado desde a hora em que ela pôs os pés no sul. [*grifo nosso*]
(...)
(CESAR, 2013, p.119)

*

Azul deixo as chaves do 1114 soltas no balcão
(GARCIA, apud LIMA, 2008, p.30)

*

azul deixo as chaves soltas no balcão
(GARCIA, 2017, p. 46)

O último verso citado, “azul que não me espanta” finaliza o poema igualmente nas versões aqui analisadas. Apesar de só ter apresentado versos iniciados pela letra A, Marília Garcia não se preocupou em apresentar documentalmente a totalidade de versos iniciados por essa letra no poema, permitindo-se experimentações e interpretações que formaram uma pequena constelação das (suas) leituras possíveis.

Por fim, para além das questões apropriativas e de transição entre escritas e vozes, Garcia também incorpora à sua obra procedimentos do cinema – como desaceleração, corte, montagem de cenas aparentemente desconexas – e cria enredos para suas narrativas poéticas. Nelas, uma das principais temáticas configura-se como a experiência urbana, nas quais podem ser desvelados sentidos ocultos naquilo que ficou soterrado na vivência ordinária do cotidiano, gerando imagens peculiares que, por se relacionarem com a rotina, são também repetitivas. É nesse espaço que se firma a relação da poeta com o “infraordinário”, conceito trabalhado pelo romancista, poeta e ensaísta francês Georges Perec, que também integrou o famoso grupo francês OULIPO, que significa algo como “Oficina de Literatura Potencial”, criado em 1960 por Raymond Queneau e François Le Lionnais, do qual o próprio Perec participou. O grupo busca trabalhar alguns métodos de escrita específicos que envolvem jogos e desafios com a linguagem, estimulando as criações literárias. Nesse ponto, encontramos uma dupla referência fundamental para se ler a obra da Marília Garcia: o OULIPO e o infraordinário.

Acerca deste último, sua premissa envolve um método de percepção da realidade que alinha à simplicidade do dia a dia com a complexidade que está imbuída nela, mas que passa, em geral, despercebida. Garcia cita o termo e/ou o autor diretamente em alguns de seus poemas, como em *Tem país na paisagem?*, presente no premiado *Câmera Lenta* (2017):

aqui só tenho uma regra:
todos os dias às 10h
tiro uma foto da ponte.
o resto é livre e gira
em torno da pergunta:
*como ver o tempo
passar neste lugar?*
penso no *infra-*
ordinário do georges perec”
(GARCIA, 2017, p.43)

E em *Parque das ruínas* (2018):

georges perec define uma categoria
que ele chama de *infraordinário*:

“o que se passa todos os dias e que volta todos os dias
o banal o cotidiano o óbvio o comum o ordinário
o infraordinário
o barulho de fundo o hábito

- como perceber todas essas coisas?
como abordar e descrever aquilo que de fato
preenche a nossa vida?"

perec fala da capacidade de olhar para o cotidiano
e para os gestos mais simples como por exemplo
acordar abrir os olhos lentamente

e *ver*

(GARCIA, 2018, p.27)

Por querer, justamente, trabalhar o *infra*, a poeta enfrenta um desafio linguístico, ou seja, um desafio com a materialidade e o propósito da palavra em si mesma. Como sua função é, inicialmente, de ordem prática, útil e comunicativa, é preciso operar com minúcia, cautela, criatividade, permitindo experimentos para se alcançar a dimensão outra, aquela que moveu toda essa pesquisa – a poética. Transformar a função da palavra é sempre um desafio, independentemente do tema e da época, visto que envolve um ajuste profundo na percepção. Para tratar de cenas do cotidiano e atualizar esse referente foi preciso aprofundar pausas, silêncios, cortes, automatização e desautomatização. Vemos isso no epílogo de *Câmera lenta*, no qual o trecho doze pode ser citado:

em 2009 eu estava na França
e minha mãe foi me visitar
meu padrasto comprou a passagem para ela ir
no voo 447 da Air France

ele me ligou
para confirmar os dados do voo:
minha mãe sairia do Rio de Janeiro
no domingo 31 de maio
e chegaria em Paris na segunda-feira 1º de junho

mas eu preferia que ela chegasse
no domingo e não segunda
para ir ao aeroporto buscá-la
então perguntei ao meu padrasto
se ele poderia trocar a passagem por outra que saísse na véspera

meu padrasto trocou a passagem
que tinha comprado para ela no voo 447 da Air France
por uma passagem pela TAM saindo do
Rio de Janeiro na véspera

minha mãe saiu do Rio de Janeiro no sábado 30 de maio
e chegou no aeroporto Charles de Gaulle
no domingo 31 de maio

o voo 447 da Air France

saiu do rio de janeiro como previsto
no domingo 31 de maio
e caiu no meio do oceano atlântico
na madrugada do dia 1º de junho

dia 1º de junho era feriado na França
e eu não tive compromissos de trabalho
como imaginei que teria quando pedi
ao meu padrasto para trocar a passagem
da minha mãe
(GARCIA, 2017, p. 91 e 92)

Outro aspecto relevante em Garcia é que também aparece na escrita de Ana Cristina Cesar é a proximidade de ambas com o gênero diário, que já foi analisado aqui no que diz respeito à Ana C. com referentes que atendem à produção de Marília Garcia. Além disso, suas interrelações com outros gêneros que se pautam pela busca de um vestígio único, como a autobiografia, também são destaque em seus processos. Em *Um teste de resistores*, o poeta Victor Heringer se refere ao livro, na orelha, como sendo um “diário crítico-afetivo, meditação caprichosa”. Vale dizer que o livro pode ser tratado tanto como continuação de um diário pessoal, íntimo (ainda que ficcional) quanto como releitura do que Garcia já fez em sua obra até então, revisitando-a de maneira próxima a um estilo diarístico. Nos estudos recentes da poesia contemporânea, como os reunidos no *Indiccionario do contemporâneo* (2018), vemos que

Na esteira de muitas de suas provocações, a contemporaneidade da poesia brasileira vem sendo compreendida como performance de um entre-lugar em que se tensionam o poético e o prosaico, a memória e o momento, a intimidade e extimidade, a escrita como conversação e como leitura. Os valores de crise e de anonimato vão ser reafirmados, a idade subjetiva e textual se abrindo enquanto constelação de rastros e efeitos da relação ao mesmo tempo intrínseca e imprevista entre produção e recepção. Essa compreensão vai motivar a ênfase no conceito de voz, articulação de corpo e palavra, sempre tendente à pluralização e à ressonância (...) (CÁMARA, Mario; KLINGER, Diana; PEDROSA Célia & WOLFF, Jorge (Orgs.), 2018, p.147)

Ainda tal qual Ana Cristina Cesar, Marília Garcia faz uso de um

jogo linguístico bastante enredado e praticamente teatral, em que referentes e pronomes pessoais são colocadas em xeque e questionados quase ‘ontologicamente’, o contrato narrativo/dramatúrgico tácito entre autora e leitores é fraturado: ‘e eu tento descobrir quem é ele’, assim como nós tentamos.” (KENA, 2021, p.73).

No campo mais imediato das aproximações, destacam-se, também, a preferência pelo uso indiscriminado da letra minúscula; a escassez de pontuação; a

oscilação entre versos longos e curtos; a temporalização do poema; o uso de dêiticos sem marcadores referenciais expressos anteriormente; exercícios de proximidade com ensaios e com traduções; a metalinguagem e a intertextualidade, nas quais ambas falam e se deixam invadir por outras falas. No caso de Garcia, tal movimentação culmina, muitas vezes, num extravasamento da forma escrita, alcançando as performances. É o que abordaremos, a seguir, ainda com o poema *a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente*.

1. pegou [REDACTED] Ana Cristina Cesar;
[REDACTED] reordenou [REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED] depois pegou [REDACTED]
[REDACTED] em Belfast
4. a garota [REDACTED] que
começava [REDACTED] com a letra A

5.2 A apropriação

[REDACTED] e eu fiquei me perguntando
[REDACTED] não ver [REDACTED] fazia alguma diferença

O contato com *A teus pés* foi fundamental. Eu li o livro pela primeira vez com dezoito anos e me lembro da estranheza de tudo, de certo ar de mistério, da combinação de coisas que pareciam familiares mas que escapavam do entendimento do leitor, que não podiam ser entendidas... Nessa época, através de uma professora, conheci a tese da Maria Lucia Barros Camargo sobre a Ana Cristina Cesar. Copiei trechos inteiros das análises da Maria Lucia sobre intertextualidade em Ana C. e passei bastante tempo lendo os poemas pensando nisso, nos diálogos e no processo de escrita. Fui lendo depois outros textos dela, críticas, resenhas, traduções, e foi como um ateliê paralelo aos poemas e que no fim conviviam e podiam ser lidos em diálogo direto com a escrita dela. (GARCIA apud HOLLANDA, 2021, p.16 e 17)

A poesia de Ana Cristina Cesar foi, para Marília Garcia, inesquecível. As marcas deixadas pela poeta dos anos 1970 encontraram ecos em diversas produções

de Garcia e, mais explicitamente, no poema *a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente*.

Vale dizer que Ana Cristina Cesar não é a única referência marcante que ecoa nos escritos de Marília Garcia. A relação que estabeleceu com Ana C. a influenciou profundamente, de modo a constituir um estilo intertextual, de diálogo com. No poema *blind light*, que também integra o livro *Um teste de resistores*, das vinte e quatro seções do poema, nove fazem referência direta a um outro escritor, artista ou intelectual. Tal procedimento conversa diretamente com o adotado por Ana Cristina Cesar em *A teus pés* – tanto que, lá, gerou o tão amado *índice onomástico*. Propõe-se aqui, desse modo, um índice onomástico para o poema longo de Marília Garcia, *blind light*:

índice onomástico

Agamben, Giorgio
Akerman, Chantal
Alves, Paulo Ricardo
Andrade, Oswald de
Bernstein, Charles
Caesar, Rodolfo
Cesar, Ana Cristina
Chambers, Iain
Cristobo, Aníbal
Girondo, Oliverio
Godard, Jean-Luc
Gormley, Anthony
Hocquard, Emmanuel
Kaplan, Hilary
Katchadijan, Pablo
Kuitca, Guillermo
Leibovici, Frank
Lombardi, Mark
Lopes, Adília
Marker, Chris

Mallo, Augustin Fernández
Matovani, Rafael
Reznikoff, Charles
Stein, Gertrude
Szymborska, Wislawa
Tabarovsky, Damian
Vasconcellos, Maurício Salles
Zular, Roberto

Em comum com o *índice onomástico* de Ana C., apenas Gertrude Stein. Coincidentemente ou não, uma mulher. O aqui elaborado para o poema de Marília Garcia não apresenta nomes de pessoas de sua vida pessoal e se mostra mais longo do que o oficial de Ana Cristina Cesar.

Neste poema, *blind light*, Marília cita o poema *a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente*, indicando suas fontes, referências e contextos de realização. Com essas indicações, traz à luz seu processo de dar voltas pelas suas próprias obras, repetindo-se, indo e voltando, retomando referências internas e externas, corporificando-as no texto. Narra, assim, uma criação poética discutida em outro poema, o que joga com as noções de referente, espaço e tempo: o poema em que estamos não está exatamente onde estamos. Um poema leva a outro, atua como meio de transporte – e vale, aqui, sim, relacionar com o título do ensaio de Alice Sant’Anna, “Meios de transporte”, estudado na pesquisa, para acerrar as apropriações de Ana Cristina Cesar em sua obra.

Na esteira de Georges Perec, autor que propõe e trabalha o extraordinário no contexto do OULIPO e que influencia fortemente a obra de Garcia, observa-se uma exaltação do aspecto do recomeço. Ele associa esse termo à escrita que parte da leitura e da releitura e gera a reescrita, aproximando-se do que estamos chamando aqui de apropriação, esse gesto amoroso de partir de um texto já existente que não passa simplesmente, mas que para e cria raiz no leitor de modo a transformá-lo em um coautor da obra que está por vir.

A restrição é sempre a reescrita de um texto preexistente ao texto propriamente dito. Isso porque é a reutilização de uma regra, porque é a extensão textual de um corpus selecionado a partir da regra (de listas, por exemplo) e porque o texto escrito é um trabalho em cima do texto do corpus. (ALENCAR; MORAES, 2005, p. 24 apud KENA, 2021, p.79 e 80)

Justamente essa releitura e rescrita caracterizam-se como reflexos do amor que presume a apropriação, a metatextualidade, indicando seus mecanismos de produção. Na pesquisa de Kena, aparece com a expressão “alegria da influência”, que aqui nos parece muito relevante de ser repetida. Há, em todos os autores aqui estudados, essa alegria que permite uma continuidade infinita de diálogos e possibilidades.

Com *a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente*, Garcia esgota a obra *A teus pés* de Ana Cristina Cesar, indo até ela num movimento de retorno e reencontro que também apresenta outras facetas de um re-conhecimento. As repetições, constantes em seu procedimento, marcam justamente um lugar, uma insistência em ficar ali, naquela palavra, naquele autor, naquela referência, no dilema que for. Marília não nega essa subjetividade no ofício extremamente manual de sua poética e parte daí, de seu próprio corpo não só enquanto materialidade, mas principalmente, enquanto presença. Na seção 19, de *blind light*, lemos:

em 2008
para participar de uma antologia
em homenagem a ana cristina cesar
fiz um poema chamado
“a garota de belfast
ordena a teus pés
alfabeticamente”
o poema partiu de uma brincadeira de leitura
peguei todos os versos do livro
a teus pés
e coloquei em ordem alfabética
foi uma maneira de ler o livro de ana c. de outra forma
de deslocar o contexto de onde tinham saído os versos
para poder perceber outras relações a partir
dos próprios versos
foi uma maneira de conhecer ana c. outra vez
(...)
(GARCIA, 2021, p.33)

No texto, chama o procedimento de “brincadeira”, mas reconhecemos ali uma seriedade em analisar e estudar os versos, tanto que identifica o marcador temporal mais comum da obra de Ana Cristina Cesar: “agora”. Logo a seguir, no livro *Um teste de resistores*, insistindo nos diálogos consigo mesma e com os outros, trabalhando de modo artesanal com a palavra, compõe uma espécie de introdução para o poema.

Já falei sobre este poema
“a garota de belfast
alfabeticamente”
então começo de novo
queria contar como foi o começo
beginning again
contar como comecei a escrever
este poema
peguei o livro a teus pés
e reordenei os versos
em ordem alfabética
depois peguei uma personagem do joseph brodsky
que estava em belfast
(...)
(GARCIA, 2021, p.43)

Pausamos aqui para indicar que, sua apropriação, inicialmente de *A teus Pés* a fim de com ele “brincar” e criar semânticas, ganha uma nova camada, a da metatextualidade, com a repetição de si mesma e do poema criado em um outro *corpus* (*blind light*), além da inserção de um trecho introdutório no qual coloca o texto para conversar com ele mesmo. Soma-se, ainda, uma terceira camada: a apropriação do poema de Joseph Brodsky. O nome, citado na apresentação que antecede *a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente* em *Um teste de resistores*, é o pseudônimo de Iosif Aleksandrovich Brodsky, um poeta russo naturalizado estadunidense, que escreveu o poema *belfast tune*, ao qual Garcia se refere diretamente. Com isso, identificamos, mais uma vez, agora com Marília Garcia, o processo citado por Villa-Forte, em que diz haver

uma espécie de busca de novas descobertas a partir da desmontagem e da remontagem, como se os poetas contemporâneos se perguntassem o que mais aqueles podem dizer para além do que já disseram até então. Uma espécie de ‘atualização’ dos poemas por meio da reproposição. Invadir o corpo do poema – seus versos – e atuar no esvaziamento das certezas – sua organização original, as leituras e interpretações já despertadas, sedimentadas. (VILLA-FORTE, 2019, p. 35)

Garcia invade, atualiza e repropõe Ana Cristina Cesar e Joseph Brodsky, colocando-os em relação, criando um diálogo anacrônico que exemplifica a potência da apropriação, do gesto amoroso intertextual, que cria pontes e conexões para expandir interpretações. É no poema de Brodsky que encontramos a descrição e o contexto da garota de belfast que ordena o *A teus pés* alfabeticamente.

Belfast Tune

Here's a girl from a dangerous town
She crops her dark hair short
so that less of her has to frown
when someone gets hurt.

She folds her memories like a parachute.
Dropped, she collects the peat
and cooks her veggies at home: they shoot
here where they eat.

Ah, there's more sky in these parts than, say,
ground. Hence her voice's pitch,
and her stare stains your retina like a gray
bulb when you switch

hemispheres, and her knee-length quilt
skirt's cut to catch the squall,
I dream of her either loved or killed
because the town's too small.
(BRODSKY, 1988, p.116)

Em tradução livre:

A canção de Belfast

Aqui está uma garota de uma cidade perigosa
Ela corta seu curto cabelo escuro
para franzir menos o cenho
quando alguém se machucar.

Ela dobra suas memórias como um paraquedas.
Ajoelhada, ela recolhe a turfa
e cozinha seus legumes em casa: eles atiram
eles atiram onde comem.

Ah, há mais céu nessas partes do que, digamos,
terra. Então o tom de sua voz,
seu olhar que mancha a retina como um olho
cinzento quando você troca

de hemisférios, e sua saia na altura do joelho
cortada para balançar no vento,
Sonho com ela amada ou morta
porque a cidade é muito pequena.

E Marília Garcia continua: uma quarta camada é adicionada ao movimento apropriativo da poeta quando ela produz um vídeo para o poema *a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente*. Além de incorporar em sua obra, como já citado, aspectos do cinema, abraça também o audiovisual para apresentar uma linguagem artística que desenvolve imagens de simbiose entre os produtos que a compõe: *A*

teus pés; Belfast tune; e, agora, o filme da diretora belga Chantal Akerman: *Je, tu, il, elle* – em português: *Eu, tu, ele, ela* –, de 1974. Diz, na seção 19 de *blind light*, toda dedicada ao poema que aqui nos interessa:

a teus pés em ordem alfabética foi apenas um jogo de leitura
do qual parti para fazer o poema
há algumas semanas
para o lançamento da obra poética da ana c.
preparei um vídeo a partir desse poema
queria descrever concretamente o processo de feita
de algum modo essa prática é como a da escrita
escolhi um filme da cineasta belga chantal akerman
je, tu, il, elle
e recortei quatro cenas
o filme parecia um bloco de dados
queria pegar uma imagem
que dialogasse com o poema
uma imagem fora do contexto
mas trazendo dele rastros restos
uma imagem que pudesse estabelecer relações com o texto
(...)
seleciono as cenas do filme para importar no adobe pro
depois importo o áudio com a leitura do poema
a partir daí
passo a recortar as cenas
montar repetir avançar
ouvir o ritmo do texto a voz da imagem
em movimento
então insiro texto sobre isso tudo
para dialogar com o que está acontecendo
de algum modo é como escrever
(GARCIA, 2021, p.33-34)

Tal qual *blind light*, o poema *a garota de befast ordena alfabeticamente a teus pés* existe em outra dimensão que não a da palavra escrita. Enquanto o primeiro nasce na voz pública para depois se tornar escrita, o segundo nasce escrito para depois se tornar áudio e imagem. O processo envolve a produção de um trabalho artístico que busca a presentificação, que quer afirmar presença e explorar regimes de visualidade que unem palavra e imagem.

Na base do vídeo, que tem duração de 3 minutos e 32 segundos (disponível no [link](https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=BA4UgPVVwIQ&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Faescritaemdias.blogspot.com%2F&feature=emb_i mp_woyt) https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=BA4UgPVVwIQ&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Faescritaemdias.blogspot.com%2F&feature=emb_i mp_woyt), Marília Garcia trabalha com a versão do poema que aparece em seu livro *Um teste de resistores*. Apresenta-se, aqui, a transcrição gerada automaticamente

pelo *Youtube* para incitar uma continuação do estudo da escrita de cada aparição do poema.

0:01 você acorda você anda voltar e achar as
0:07 crianças crescidas
0:13 sar 98 voltas pelo parque antes de
0:16 caírem círculos sobre o próprio peso
0:20 peso 98 vezes ela dizia eu mesmo você
0:25 pode ou não pensar em algo
0:28 definitivo parecia garota de Belfast
0:31 trazendo a memória dobrada como um
0:33 paraquedas dentro do tecido
0:36 eletrizado enquanto falava descia a
0:39 escada lateral recortando os ruídos da
0:42 orquestra a roda da bicicleta girava em
0:46 lup esfarelado os reflexos no ar e seis
0:49 horas parada diante do Ralo pode ou não
0:53 pensar em algo sentada na beira do
0:56 quarto olha de longe quando o carro
0:59 passa
1:00 desce à noite pelos trilhos quando tudo
1:03 é uma
1:04 vingança fala de Pontes atravessando os
1:07 túneis da cidade e ordena a teus pés
1:11 alfabeticamente a anoitecer sobre a
1:15 cidade a câmera em rasante a
1:18 correspondência a crueldade é seu
1:21 Diadema a curriola consolava a dor a
1:25 espera do café a gana de procurar a
1:28 intimidade era
1:31 a tomar chá quase na borda a voz em off
1:34 nas montanhas abre a boca Deusa abri a
1:38 cortina acho que é
1:41 mentira pode ou não pensar que era sua
1:44 voz em M Hill a uma velocidade de 1 km
1:48 porh ou
1:49 1 Antes de Voltar para Irlanda já
1:53 começar a
1:56 perder entende que só depois esf
2:00 farinhado contra a cabeça só em poucos
2:03 segundos Até que a cabeça contra o
2:06 Blindex Mas isso era apenas parte do
2:09 trajeto não tinha como calcular as
2:12 noites ou linhas em que
2:15 passaria como extrair o áudio de uma
2:18 imagem congelada Essa era etiqueta que
2:21 colava nas paredes para tentar descobrir
2:24 como chegar com precisão e ao fundo a
2:27 voz pela fresta ordenar esse livro
2:30 agora nessa Contramão Agora chega agora
2:34 é a sua vez agora estamos em movimento
2:37 agora pouco sentimental agora sou
2:40 profissional água água na boca agulhadas
2:44 ou Vertigem das alturas você pode

2:47 acordar 30 anos depois com a imagem
2:50 ainda mais viva quando o quarto está as
2:53 cegas as cartas as cartas quando
2:56 chegavam as lupas desistem as mulheres
3:00 ex asas batendo atravessa a ponte
3:04 atravessando a grande ponte atravessa
3:07 vários tes da cidade autobiografia não
3:11 biografia aviso que vou virando um avião
3:15 Azul deixo as chaves soltas no balcão
3:18 azul que não me
3:23 espanta Vamos iniciar outra correspondên
3:30 machada
3:32 cim Varanda para trocar pensamentos

Nessa transcrição, além de erros de escrita, com palavras inventadas ou incompletas (“tes”, “cim”), é possível identificar uma variação no começo e no final, com trechos inexistentes no poema que lemos no livro. “você acorda, você anda, voltar e achar as crianças crescidas” e uma palavra ininteligível, ainda, identificada apenas como “sar” aos 33 segundos. O final, “vamos iniciar outra correspondência, vamos tomar chá das 5? Varanda para trocar pensamentos”, não aparece nas versões escritas do poema. É mais uma intervenção que Garcia realiza em seu próprio texto, agora direcionando-o para a fala, para sua própria voz.

Em relação à transcrição encontram-se equívocos na identificação e escrita das palavras. Com o acalorado debate acerca das inteligências artificiais se desenvolvendo no momento, não cabe à presente pesquisa se aprofundar no assunto. Indica-se apenas que este é, hoje, um recurso bastante utilizado e que não é capaz de captar determinadas nuances. As separações entre linhas se fazem por critério cronológico e não por enjambement ou quebra natural de verso.

Voltando um pouco à lógica de Ulisses Carrión, que flerta com os processos apropriativos, o que Marília Garcia faz, alternando entre diversos suportes e linguagens, está atrelado à nova arte de fazer livros indicada por ele, uma vez que “as palavras em um novo livro podem ser as palavras do próprio autor ou alheias. / um escritor na nova arte escreve muito pouco ou não escreve nada” (CARRIÓN, 2011, p.44)

A habilidade de Garcia em criar conversas entre textos reflete uma tendência contemporânea e reforça a apropriação enquanto método propositivo que, ainda que trabalhe com repetições, opera pela via da criatividade e, principalmente, das escolhas. Os processos e as teorias abordados nesta pesquisa conectam-se constantemente. Fabio Morais indicou em sua tese:

(...) textos aparecem dentro de textos, como eco, como citação, como compartilhamento do conhecimento comunal. (...) Um texto jamais é sozinho e nem inédito. É tentando fiar sua lógica singular vinda da coletividade dos discursos já lidos, ouvidos e escritos que cada texto se alimenta de outros, recebendo e organizando em voz singular as vozes e os discursos que recebe em si, de seus textos afluentes. Qualquer texto que se escreve é citação de outro (...) (MORAIS, 2020, p.96)

A reiteração, tanto reflexiva quanto autorreflexiva, firma-se, assim, como característica palpável na voz poética de Garcia graças aos ecos, aos meios de representação e às escolhas estilísticas conferidas aos seus versos. A poeta realiza tudo isso ao mesmo tempo em que tensiona a linguagem em performance e instabiliza a ideia de suportes e ambientes. Assim, Marília Garcia reflete, em sua obra, características marcantes da poesia e da arte contemporâneas.

Os diferentes modos de articulação dessas tendências, antes antagonizadas [entre imagem e palavra], têm papel central na cena literária. Nela ocupam espaço significativo poetas que fazem da referência à linguagem pictórica, fotográfica e/ou cinematográfica um recurso fundamental; ou que explicitam de modo contundente sua genealogia poética concretista, atualizando-a com o uso poético de novas tecnologias visuais. Outros ainda desenvolvem simultaneamente produção de poesia e artes visuais; ou ainda se aventuram nos caminhos abertos pela mídia digital para a transformação dos suportes da palavra e para os novos meios de reprodução e circulação de compósitos de textos e imagens” (CÂMARA, Mario; KLINGER, Diana; PEDROSA Célia & WOLFF, Jorge (Orgs.), 2018, p.149)

O que fica comprovado, assim, é a disponibilidade de Garcia em abrir novos caminhos para sua criação poética, tal qual vimos acontecer com Ana Cristina Cesar ao longo de sua produção. Independentemente dos suportes, levar a palavra para uma nova conversa, ampliando os limites da escrita, da autoria e da leitura e trazendo novos significados e experiências para o público de modo a ressaltar a importância da oralidade, da visualidade e da corporeidade na poesia contemporânea.

6 Conclusão

A partir das diferentes movimentações aqui identificadas analisadas, foi possível reforçar as múltiplas possibilidades de criação pela via da apropriação de modo a comprovar que apropriar-se envolve um quê amoroso e, sem dúvidas, envolve criatividade: não é um copiar e colar simplesmente, é um processo que resulta de escolhas e inserções criativas e pessoais, provando que cada apropriação, assim como toda obra de arte, é única.

Tudo começou com Ana Cristina Cesar. Ela caracterizou-se com o fio condutor da pesquisa, que partiu principalmente do *A teus pés*, mas conectou-se com outras obras e produções da poeta, inclusive suas cartas, trocadas com Luiz Augusto e publicadas pela Companhia das Letras em 2022. Mergulhar nos processos apropriativos de Ana C. já fazia parte do rol de pesquisas acadêmicas sobre a poeta e aqui interessou mostrar um percurso que levaria às produções de Fabio Morais, enquanto artista visual, de Marília Garcia, enquanto poeta e artista, e – por que não? – da artista-pesquisadora que conseguiu produzir diversos arranjos artísticos a partir das experimentações aqui analisadas.

Estar em contato com o arquivo de Ana Cristina Cesar, no Instituto Moreira Salles, assim como com o acervo de Fabio Morais, na Galeria Vermelho, permitiu uma exponenciação do estudo, criando materialidade e verdade para as palavras que, a princípio, parecem apresentar apenas ideias. Não nos deixemos enganar: palavra é matéria. E a cada material aqui apresentado isso ficou um pouquinho mais claro.

Investigou-se, aqui, a leitura como potência de escrita, o que se caracteriza como base do gesto apropriativo, indicando formas de se ler que envolvam mais do que o movimento dos olhos, convocando todo o corpo para a leitura, para a interpretação e recepção de uma obra. Especificamente com Fabio Morais, a convocação das mãos, de uma materialidade e cores específicas, com seu *A teus pés* que vive em uma caixa e tem diferentes gramaturas de papeis instigando o tato do leitor. Para além disso, a sobreposição com que as palavras foram expostas que, num primeiro momento, travam o leitor e seu gesto de leitura tradicional. Ali, o que ler? Como ler? Passamos a encarar letras e palavras como imagem: nem toda palavra pede leitura. Assim, convoca outras ativações, outras relações, pede mais do receptor, que descobre outras formas de ler e ver. Seu suporte proporcionou,

ainda, outras discussões acerca de nomenclaturas e colonização, definindo, assim, uma nomenclatura mais independente e autoral, ainda que se trata de objetos com estruturas similares: não mais livro de artista com seu véu europeizado, mas sim publicação de artista, ampliando alcance e desapegando do que nos é imposto cultural – uma antropofagia viva. É esse tipo de suporte que permitirá uma união de palavra e imagem de forma a criar matéria e ofertar ao público um texto *pegável*.

Já com Marília Garcia, independentemente das palavras, o audiovisual apresentou o corpo: ele todo em movimento, vibrando as palavras de *A teus pés*, buscando uma ordem, um levantamento de dados práticos e materiais daquela escrita de Ana C. que inspirou e segue inspirando tantas poetisas e artistas até hoje – e depois. Fez-se fundamental entender a repetição enquanto procedimento criativo e estilístico e a potência da intertextualidade que não se limita a nenhum suporte específico, enriquecendo todas as obras envolvidas e propondo conexões por diversos vieses. O estudo de Marília Garcia deixa brechas para continuações e atualizações que podem ainda acompanhar futuros trabalhos da artista-pesquisadora e da poeta em questão.

Todos os aspectos aqui citados (apropriação, livro de artista, escrita ilegível, vídeo) formam um profícuo cenário da produção de literatura e de arte contemporânea, conectando-se com tradições antigas de modo a atualizá-las, bem como criando a tradição do presente que aponta futuros outros para permitir e abrir novas conexões, recursos, ferramentas, relações. Anda(re)mos cada vez mais imbricados – e, por que não? – amorosos.

7 Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. Experimentum Linguae. In: **Infância e história, destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Santa Catarina: Argos, 2009
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da tarde**. Global Editora, 2012
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco. Alves, 1985.
- _____. **O prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita**. Lisboa: Edições 70, 2009
- _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012
- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo, Duas Cidades / Editora 34, 2011
- _____. **Obras escolhidas, volume 1. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994
- _____. **Obras escolhidas, volume II. Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 2012
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006
- BIATO, Emília; LEITÃO, C. **Suplementos de escrituras. De errâncias e destinos**. In: Rev. Polis e Psique, 2017; 7(1): 149 – 166
- BOURRIARD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009
- BRODSKY, Joseph. **To urania**. Farrar, Straus and Giroux: New York, 1988
- CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- CÁMARA, Mario; KLINGER, Diana; PEDROSA Célia & WOLFF, Jorge (Orgs.). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Atrás dos Olhos Pardos - Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar**. ARGOS Editora Universitária: Chapecó, 2003

CARSON, Anne. **O gênero do som** (tradução de Marília Garcia), Revista Serrote nº34.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Ática, 1999

_____. **Amor mais que maiúsculo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022

_____. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999

_____. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: UFMG, 2007

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971

_____. **Assinatura Acontecimento Contexto**. In: DERRIDA, Jacques. Limited Inc. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1991. p. 11-37

DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tocam o real**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S.l.], p. 206–219, 2012

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005

_____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995

_____. **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema** (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001

GARCIA, Marília. **Câmera Lenta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017

_____. **Parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018

_____. **Um teste de resistores**. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2021

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença - o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2010

HELLER-ROAZEN, Daniel. **Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010

HOOKE, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo:

Elefante, 2020.

_____. **Vivendo de Amor**. Portal Geledés, São Paulo, 9 mar. 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor>. Acesso em: 2 fev. 2024.

KENA, Rayi. **Elogio à repetição: Matilde Campilho & Marília Garcia**. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2021.

KLEON, Austin. **Newspaper Blackout**. 1ª ed. Harper Perennial, 2010

LIMA, Manoel Ricardo de. (org) **A nossos pés**. Florianópolis: Rio de Janeiro: Editora da casa/Dantes Editora, 2008

_____, _____. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017

LUDMER, Josefina. Literatura pós-autônomas. **Sopro: Panfleto Político-cultural**, Desterro, p. 1-6, 2010

MONDZAIN, Marie-Jose. **Confiscação das palavras, das imagens e do tempo: por uma outra radicalidade**. Belo Horizonte: Relicário, 2022

MORAIS, Fabio. **A teus pés**. Edições Tijuana, 2012

_____. **Escritexpográfica**. Santa Catarina: Par(ent)esis, 2020

_____. **Fabio Morais entrevista Fabio Morais**. Instituto Tomie Ohtake: São Paulo, 29 mar. 2016. Disponível em <http://www.institutotomieohtake.org.br/cultura_participacao/post/fabio-morais-entrevista-fabio-morais>. Acessado em: 15 ago. 2023.

_____. **Sabão**. Santa Catarina: Par(ent)esis, 2018

NASCIMENTO, Evando. **Derrida**. Zahar, 2004

PEREIRA, Carlos Alberto M. **Retrato de época: poesia marginal – anos 70**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original: poesia por outros meios no novo século**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013

_____. **O momento futurista**. São Paulo: EdUSP, 1993

ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

SANT'ANNA, Alice. Meios de Transporte. **Revista Serrote**, 2016, p.1-12. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2016/06/meios-de-transporte-por-alice-santanna/>> Acesso em: 10 jun. 2022

SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976

_____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987

SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Caligrafias e escrituras**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012

_____. **Palavras e imagens em livros de artista**. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 82 - 103, mai. 2012.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2002

Audiovisual

GARCIA, Marília. **a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente**. 2013. Disponível em:
<https://youtu.be/BA4UgPVVwIQ?si=GoThDCLeACKhjLT> Acesso em: 26 jan. 2024

8 Apêndice A: para ti, palavra

há uma floresta.
pelo menos
dentro de mim
eu sei que há uma floresta.

sou dela apenas uma herdeira y
não escapo dali.

*

no topo dos caules, dos troncos
infinitas de ti
ao invés de miolo y pétalas macias
tu

olho muito tempo o teu corpo, digo
os teus corpos, até
até perder de vista, na verdade, não dá
me separar de ti assim não é possível

as vozes habitam a floresta
te escuto
te pronuncio
te escrevo

é aí que somos mais
íntimas
no milagre
do gesto

o meu corpo se ajusta para te dar movimento
y dessa forma

ser contigo
ser um corpo outro

do topo da distopia
consegui enfim
te tocar de verdade

lembras?

descobrimos ali o tempo

te ofertei para o mundo através do meu corpo
do meu desejo
y nos envolvemos um pouco
mais

devagar engano
o acanho
para experimentarmos ser
juntas

aqueles dias podiam ser bons
eu, viva
tu, viva
podíamos viver

para onde conduzirão as escritas que tu me proporcionas?

por debaixo da terra,
tuas raízes se encontram
trabalham constantes numa
linguagem interna

sim, recuperamos o caminho
e o que quero agora, perceba
é te esvaziar do sentido

te libertar da significação mais imediata

explorar uma erótica de ti, palavra

uma dimensão além das tuas camadas mais óbvias, palavra

abrir o caminho e romper tuas barreiras, palavra

mais do que te ler, te sentir, palavra

num título da pizarnik, comecei um possível fim:

gesto para um objeto

então, é isso?

será essa a tua vontade, palavra?

faremos amor

nós duas

na floresta selvagem que és tu

mas que é minha

tu te descobrirás em mim

eu em ti

eu-palavra

palavra-eu

desorganizei florestas
e pronunciei eu

9 Apêndice B: _ aos pés

Mostra de Arte | PUC, Mostra tua arte (2023)

Título do trabalho

aos pés _

Apresentação da proponente

Nascida em Petrópolis, em 1994, Nathália Rinaldi é professora, pesquisadora, escritora, artista. Graduada em Letras (2017) e pós-graduada em Literatura Brasileira (2018), ambas pela UERJ, atualmente é mestranda no programa Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Foi integrante do grupo Arte Socialmente Implicada e do coletivo Nós, as poetas!, fez parte do grupo de pesquisa MOTIM - Mitos, ritos e cartografias do feminismo na arte (UERJ) e publicou de forma independente a zine "Caixa sem saída" (2020) e "Ir como para o nada" (2021), além de participar de antologias diversas, como a mais recente "Ombrófilas" (2023), publicada pelo selo Hecatombe, da editora Urutau. É proponente de diversos projetos de literatura via editais públicos e suas atuações giram em torno das imbricações entre escrita e imagem, processos de apropriação e mulheres na arte e na escrita. Apresentou trabalhos de artes visuais nas seguintes exposições: Anthopo Arte (Piccola Arena, 2022); Apropriações (Centro de Cultura Raul de Leoni, 2022); Mulher de Ninguém (Centro Cultural UNIFASE, 2022); Passagem Aurora (SESC Nogueira, 2022); da condição de casa (Casa da Escada Colorida, 2021); Eu vou expor ela (online, 2021).

:: Portfólio: <https://nathaliarinaldi.myportfolio.com>

Apresentação do trabalho

Minha pesquisa de mestrado no PPGLCC, orientada pelo professor Frederico Coelho, tem como ponto de partida o livro *A teus pés* (1982), da poeta carioca Ana Cristina Cesar, que, além de estudar na PUC-Rio, licenciando-se em Letras, em 1975, também quase lecionou em 1983, ano em que faleceu. Em 2023, mais especificamente em 29 de outubro, completam-se 40 anos de sua morte.

É dentro de tal contexto que nasce o trabalho aqui proposto, *aos pés*_, que é reflexo de pesquisa sobre o processo de apropriação utilizado pela poeta e por outros nomes, posteriores a ela, que fizeram uso da mesma estratégia para criar outros produtos artísticos. Fabio Morais, por exemplo, em 2012, lançou sua publicação de artista de título homônimo, *A teus pés*; já Marília Garcia, entre 2008 e 2013, produziu o poema e o vídeo-poema *A garota de Belfast ordena A teus pés alfabeticamente*. Aqui, agora, propõe-se a transcrição, a próprio punho, do livro de poemas de Ana C., *A teus pés*, em chão da PUC-Rio, com inserções pontuais e estratégicas de versos meus entremeados aos da autora, estabelecendo diálogos e criando perspectivas ainda mais contemporâneas. Para isso, será necessário utilizar caneta ou tinta ou marcador específico que resista minimamente ao movimento de pessoas pisando e às intempéries do ar livre, caso seja ao ar livre, mas que também possa ser retirado após o término do período de exposição do trabalho sem dano estrutural ao patrimônio da universidade. (Essa parte técnica referente ao local específico e aos materiais utilizados pode ser definida em parceria com o suporte técnico da equipe da Mostra, visto que há abertura para se pensar possibilidades que estejam alinhadas tanto com a proposta do trabalho quanto com as questões da Fundação e da Universidade.)

O fato de o título de Ana Cristina Cesar ser *A teus pés* é o que define a necessidade de o trabalho proposto se realizar sob a superfície direta de um chão, que é por onde, literalmente, nossos pés pisam e andam, onde nos fixamos e por onde nos movimentamos. A interação direta, que nos deixa pisando nas palavras também traz à tona camadas de interatividade e de reflexões críticas, brinca com o significado da expressão “estar aos pés de”. A própria poeta fala sobre esse título em depoimento na antiga Faculdade da Cidade, em abril de 1983:

“Eu gosto desse título porque, em primeiro lugar, ele sugere uma devoção religiosa, é a primeira coisa, não é? Depois, ele sugere uma certa humilhação diante de... Ele sugere também um romantismo. (...) Então, se fosse ‘a teus pés’, teria uma mulher jogada aos pés de algum homem. Ele [Waltércio] exatamente sacou que ‘a teus pés’ invertia. O que a gente pensa que é ‘A teus pés’, o texto, de certa forma, dribla: ‘Não é isso que você está pensando’. (...) ‘a teus pés’, como eu te digo, eu sinto como uma referência ao outro.” (CESAR, 1999, p.264)

O que teremos, então, além de uma devoção, é toda uma provocação ao pensamento crítico da obra de Ana Cristina Cesar, a potencialização de sua poética, de suas

contribuições para a Literatura Brasileira, para a construção de percepção artística que inverte, que convida o público a participar de sua existência, além de, é claro, uma homenagem especial pelo marco dos 40 anos de sua morte.

Em relação aos processos de apropriação, referencia-se a obra de Leonardo Villa-Forte, baseada em sua dissertação de mestrado defendida na PUC-Rio em 2015, com orientação da professora Vera Lúcia Follain Figueiredo, *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI* (2021). O livro apresenta uma reunião de conceitos e reflexões que são utilizados para pensarmos os procedimentos de apropriação, que ganharam, com a evolução dos meios de comunicação, novos recursos para se proliferarem.

A proposta dialoga, também, com o livro *A nossos pés*, (2017), organizado por Manoel Ricardo de Lima, por ocasião dos 25 anos da morte da poeta. A obra reúne 49 autores em torno de Ana Cristina de Cesar e de sua escrita, formando uma “multidão desejante”, nas palavras da professora da UFRJ, Luciana di Leone, responsável pelo posfácio.

Ao pensarmos a reunião dessas referências, juntamente com a ação proposta, tem-se um panorama da importância de Ana Cristina Cesar e da relevância do trabalho no cenário.

Referências bibliográficas

BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos Olhos Pardos - Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar.* ARGOS Editora Universitária: Chapecó, 2003

CESAR, Ana C. *Crítica e Tradução.* São Paulo: Editora Ática, 1999

CESAR, Ana C. *Poética.* São Paulo: Companhia das Letras, 2013

LIMA, Manoel Ricardo de. (org) *A nossos pés.* Rio de Janeiro, 7 Letras, 2017

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI.* Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019