

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM ESCRITA CRIATIVA

LORENA MARTINS DA COSTA SILVA

**A PASSAGEIRA: SUJEITOS-CORPOS EM DESLOCAMENTO**

Porto Alegre  
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL FACULDADE  
DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LORENA MARTINS DA COSTA SILVA

**A PASSAGEIRA:**

SUJEITOS-CORPOS EM DESLOCAMENTO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, eixo Escrita Criativa, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Altair Teixeira Martins.

Data da defesa: 01/03/2023

Instituição depositária:

Biblioteca Central Irmão José Otão Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre

2023

## RESUMO

Neste trabalho, de natureza teórica e criativa, propõe-se a investigar um processo de escrita poética com ênfase na relação com a imagem, em especial com a fotografia e o autorretrato. Ao explorar as experiências do sujeito empírico com o meio e com outras linguagens, e tendo presente os conceitos de intersemiose e intermedialidade, busca-se pensar sobre questões de autobiografia e ficção que tocam o sujeito lírico, aproximando-o do sujeito do retrato. O trabalho consiste em um ensaio e um livro de poemas.

**Palavras-chave:** Poesia. Sujeito lírico. Autorretrato. Intersemiose. Escrita Criativa.

## **ABSTRACT**

In this work, which is both theoretical and creative, we investigate a process of poetic writing and its relationship with images, particularly photography and self-portrait. By exploring the author's experiences in their environment and with other artistic languages, always bearing in mind the concepts of intersemiosis and intermediality, we seek to examine questions of autobiography and fiction that touch the lyric self, bringing it closer to the self-portraited. The work consists of an essay and a book of poems.

**Keywords:** Poetry. Lyrical Subject. Self-portrait. Intersemiosis. Creative writing.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Still de Cindy Sherman .....	18
<b>Figura 2</b> - Cindy Sherman, "Untitled #205, 1989.....	19
<b>Figura 3</b> - Raphael, La Fornarina, 1518-19 .....	20
<b>Figura 4</b> - Francesca Woodman. Angel series. Roma, Itália, 1977 .....	22
<b>Figura 5</b> - Andy Warhol, Untitled, 1979 .....	23
<b>Figura 6</b> - Marcel Duchamp, Wanted \$2000 Reward, 1923.....	24
<b>Figura 7</b> - Man Ray, Portrait of Rose Sélary, 1921 .....	24
<b>Figura 8</b> - The Polaroid Book .....	25
<b>Figura 9</b> - Deborah Turbeville, Tannenbaum Hair Stylists Poster for Salon, 1976 .....	26
<b>Figura 10</b> - A ideia de sujeito empírico .....	28
<b>Figura 11</b> - Morangos .....	31
<b>Figura 12</b> - Passagens subterrâneas de Talin .....	32
<b>Figura 13</b> - Fotografias antigas .....	34
<b>Figura 14</b> - Fotografias antigas II .....	35
<b>Figura 15</b> - Still do filme "Morangos Silvestres" (1957), de Ingmar Bergman.....	36
<b>Figura 16</b> - Fotografias antigas III.....	37
<b>Figura 17</b> - Still da vídeo-performance .....	40
<b>Figura 18</b> - Still da vídeo-performance II.....	40
<b>Figura 19</b> - Plasticidade do texto na edição de "O processo", com ilustração de Lourenço Mutarelli .....	43
<b>Figura 20</b> - Autorretrato de Nan Goldin com seu namorado Brian (1984) .....	45
<b>Figura 21</b> - The Threepenny Opera (1928).....	46
<b>Figura 22</b> - Interpretação de Marianne Faithfull .....	46
<b>Figura 23</b> - Untitled #611, 2019 .....	48
<b>Figura 24</b> - Tempo suspenso.....	49
<b>Figura 25</b> - Outposts in the trenches must put up with night shelling (1924) .....	50
<b>Figura 26</b> - Alix Cléo Roubaud .....	51
<b>Figura 27</b> - Adriana Vignoli, Sem título, 2008.....	55
<b>Figura 28</b> - Brasília, pelo olhar da autora .....	56

## SUMÁRIO

<b>1. OS SUJEITOS DO POEMA.....</b>	<b>9</b>
<b>2. AUTORRETRATO E POESIA: CORPOS LÍRICOS.....</b>	<b>16</b>
<b>3. A PASSAGEIRA – ENSAIO .....</b>	<b>27</b>
<b>4. A PASSAGEIRA – O LIVRO .....</b>	<b>41</b>
<b>5. BRASÍLIA - UM EXPERIMENTO.....</b>	<b>52</b>
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>57</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>59</b>
<b>ANEXO I – A PASSAGEIRA.....</b>	<b>61</b>

## AGRADECIMENTOS

Ao querido amigo Pablo Gonçalo, por me mostrar o caminho.

Aos brilhantes amigos Vinicius Carneiro e Carolina Ferro, pela fundamental ajuda com o projeto.

Ao amigo e professor Diego Grando, pelo incentivo e por todo conhecimento que compartilhou comigo.

Ao meu orientador Altair Martins, por toda atenção, ensinamentos e generosidade; pela troca profícua e por todas as luzes que trouxe para o meu trabalho.

Aos professores Maria Eunice Moreira, Ricardo Barberena, Luiz Antonio de Assis Brasil, Charles Monteiro e Ricardo Timm, pela maravilha do encontro.

Aos amigos e amigas que me acompanharam nesta travessia, leitores generosos e, sobretudo, críticos: Fábio D'Ávila, Liliane Pereira, Juliana Costa, Grace Luzzi, Beto Brant e Juliano Nóbrega.

À minha querida Aline Belfort, passageira-fotógrafa na aventura estoniana.

A todos meus colegas, pela troca e pelas manhãs e tardes que compartilhamos; em especial a Virgínea Novack, que me ajudou a reconhecer o Brasil.

À PUCRS, pela excelência e pleno suporte ao longo do curso.

Aos meus pais, Lino e Aurora; aos meus irmãos, Bruno, Anaurelino e Átila; e à minha irmã, Verônica, por estarem sempre ao meu lado.

Ao meu companheiro Ramiro e aos meus filhos Augusto e Julio, pelo amor e pela paciência.

Dedico este trabalho ao mestre e amigo Teixeira Coelho (*in memoriam*).

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

*Salvar alguma coisa deste tempo no qual nós nunca mais estaremos.*  
Annie Ernaux (2022)



## 1. OS SUJEITOS DO POEMA

Ao ler o poema *Ode à Depressão* (*Dejection: an Ode*, no original), do poeta inglês Samuel Taylor Coleridge, perguntei-me se um poeta escreveria sobre depressão sem tê-la vivido. Ao escrever um romance, por exemplo, um escritor que *decide* ou *descobre* que sua personagem sofre de depressão poderá pesquisar a respeito, conversar com pessoas que tenham vivido a doença. E o poeta? Poderá sempre *fingir uma dor*, como afirmou (ou mesmo fez) Fernando Pessoa?

Estamos em 1802, estamos falando de um poeta romântico. Dominique Combe (2010), ao retomar a *Estética* de Hegel em seu ensaio *A referência desdobrada - o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*, destaca que a obra de Hegel é posterior ao Romantismo, mas sintetiza o seu ideal:

O conteúdo da poesia lírica não é o desenvolvimento de uma ação objetiva que amplia em suas conexões até os limites do mundo, em toda sua riqueza, mas o sujeito individual e, conseqüentemente, as situações e os objetos particulares, assim como a maneira pela qual a alma, com seus juízos subjetivos, suas alegrias, suas admirações, suas dores e suas sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo (HEGEL *apud* COMBE, 2010, p. 114).

Se investigarmos a vida de Coleridge, descobriremos que ele sofreu de depressão. Isso é de pouco interesse *para o poema*, que, como obra de expressão artística, produz significados para além do âmbito da criação, *fora* do seu criador. Uma vez no mundo, o poema é do leitor – e o leitor, por sua vez, poderá se interessar ou não pela vida do poeta. O “eu” seria *ocupado* por aquele que o lê (assim como o “ele”, o “nós” ou qualquer outra voz/pessoa do poema). Sendo assim, a informação biográfica do poeta, nesse caso, apenas evidencia por que, provavelmente, ele escreveu uma Ode à depressão – *difícilmente* um poeta que não tenha vivido essa experiência falaria sobre ela. Poderá um poeta falar de luto sem tê-lo vivido? Sim, mas acho pouco provável que o faça em primeira pessoa. O que me interessa aqui, pois, é o autobiografismo a partir do que propõe Combe (2010, p. 121), e não a concepção biografista historicizante ou “à qual se opõe a teoria do ‘eu lírico’”.

A gênese do conceito de “sujeito lírico” é, portanto, inseparável da questão das relações entre literatura e biografia, e do problema da “referencialidade” da obra literária. Mas, ao refletirmos sobre as implicações dessa hipótese, parece que o sujeito “lírico” não se opõe tanto ao sujeito “empírico”, “real” – à pessoa do autor –, por definição exterior à literatura e à linguagem, como ao sujeito “autobiográfico”, que é a expressão literária desse sujeito “empírico”. (COMBE, 2010, p. 120).

Segundo essa ideia, o sujeito do enunciado, empírico – o poeta – não pode escrever senão a partir de si mesmo, ainda que, a exemplo de João Cabral de Mello Neto, escreva

com a voz de um rio ou de uma bailadora andaluza. É seu corpo e sua consciência que produzem a obra em questão. Um poema carrega o que o poeta viu, leu, sentiu, viveu. Ele – como qualquer artista – só pode escrever a partir da sua experiência no mundo. Ao propor a formulação de que o sujeito lírico estaria entre a ficção e a autobiografia, Combe (2010, p. 127) diz que “nessa ‘experiência lírica’ efetiva, conta apenas a ressonância afetiva dos acontecimentos e dos fatos biográficos, que constitui a própria matéria do poema, muito mais que sua simples evocação sob o modo descritivo e narrativo”. Não se trata, pois, de narrar uma depressão, mas de compreendê-la como parte da *experiência lírica* do poeta. Tematizada ou não, ela está lá: “Como observa Kate Hamburger, mesmo que a experiência seja ficcional, o sujeito é bem ‘real’. Ela ressalta, com propriedade, que essa situação não prevalece somente no gênero lírico, mas é a marca de toda literatura” (COMBE, 2010, p. 126-127). De toda arte, eu diria.

O “real” que Hamburger traz, entretanto, é para opor a *Elbernis* (expressão da experiência vivida) à ficção como pura invenção da imaginação (COMBE, 2010, p. 126). Acredito que sempre há ficcionalidade, no sentido de invenção, num processo artístico; e concordo que não se trate de *pura invenção*, pois parte de um sujeito “real” e seu *Elbernis*.

Dominique Combe (2010, p. 124) propõe encarar esses processos de forma dinâmica:

(...) a ficção é também um instrumento heurístico, de forma alguma incompatível com a exigência de “verdade” e de “realidade”. Mais do que inscrever as obras em categorias genéricas “fixas” como “autobiografia” e “ficção” – e assim opor *sub specie aeternitatis* um “eu lírico” a um “eu ficcional” ou “autobiográfico”, melhor seria abordar o problema de um ponto de vista dinâmico, como um processo, uma transformação ou, melhor ainda, um “jogo”. Assim, o sujeito lírico apareceria como sujeito autobiográfico “ficcionalizado”, ou, ao menos, em vias de “ficcionalização” – e, reciprocamente, um sujeito “fictício” reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia.

Podemos interpretar a *experiência ficcional por trás de um sujeito bem real* como experiência real que se transforma em ficção, por meio de um sujeito lírico – eis aqui o movimento pendular. A experiência real do sujeito do enunciado transformada em ficção na voz do sujeito da enunciação. Partimos, assim, do individual para o universal, por meio desse sujeito sensível que é o sujeito lírico (COMBE, 2010, p. 126). A experiência real transfigura-se em *experiência ficcional* como obra de arte, de fruição. Posto isso, “Borges afirma que todos os fatos oferecidos pela vida ao artista têm um sentido: tudo funciona como argila, material que deve ser aproveitado em sua arte” (SALLES, 2011, p. 103).

Em ensaio sobre a obra de Ana Cristina Cesar, Flora Süssekind (2016) aponta a *voz* como definidora do sujeito nos textos da poeta. Ao refletir sobre a questão autobiográfica em Cesar, marcada pela *conversa* e por uma linguagem supostamente confessional, Süssekind (2016, p. 10) avalia:

Conversa a um passo do espelho? Não seria pouco. Nem pequeno o risco. Autobiografia? Não propriamente. As muitas referências a cartas, diários, segredos multiplicam de fato intimidades e pactos de aproximação com o leitor. Mas o “pessoal” aí é, antes de tudo, representação da experiência, efeito calculado.

Efeito calculado. Quando um poeta escreve, está lidando com a materialidade da palavra. A experiência lírica se traduz em escolhas estéticas, que envolvem o que se pode obter dessas palavras, transformando o poema em objeto *palpável* e sensorial em literatura. As escolhas podem passar pelo ritmo, pelas metáforas produzidas, pela presença ou não de rima, por *tantas tintas, tantas cores*: retira-se a palavra do seu papel de moeda, de uso, de comunicação, para transportá-la ao seu estado *puro*, aos múltiplos sentidos que ela pode assumir ou sugerir em contato com outras palavras. Aí se realiza, revela-se a *experiência lírica*, este *trajeto* onde o sujeito lírico parece habitar – que seria, concordando com Combe (2010), o lugar entre a autobiografia e a ficção, ou talvez levemente acima, como se pairasse sobre os dois. Isso me leva ao que Michel Collot (2018, p. 51) resgata de Merleau-Ponty no ensaio *O sujeito lírico fora de si*:

É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, que ele abraça o olhar e pela qual é envolvido, abrindo-lhe um horizonte que o engloba e o transborda. Ao mesmo tempo vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão de outrem. Corpo próprio e, contudo, impróprio, que participa de uma intercorporeidade complexa, fundamento da intersubjetividade que se manifesta na palavra. Porém esta intersubjetividade é, para Merleau-Ponty, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão por essa carne sutil que é a linguagem, que dá corpo ao seu pensamento, mas que permanece um corpo estranho.

Collot (2018, p. 51) em seguida afirma que “É fora de si que ele [o sujeito] a pode encontrar [a sua verdade mais íntima]”. É fora de si, no mundo, na sua alteridade, em contato com os elementos e os fenômenos que nos cercam, que o sujeito se constitui, altera-se; forma-se e deforma-se. Linguagem é relação, precisa do outro. Tal ideia contesta a concepção que opõe subjetivo e objetivo, da *mimesis* aristotélica até o Romantismo, opondo poesia lírica e prosa, o que até hoje eventualmente retira da poesia a possibilidade da ficcionalização, assim como faz com que leitores identifiquem o sujeito da enunciação com o poeta (COMBE, 2010, p.122).

Não há poema apenas subjetivo ou apenas objetivo, não há arte que não se revele num objeto ou numa performance, e que não tenha por trás um sujeito: “O sujeito lírico

se cria no e pelo poema, que tem caráter performativo” (COMBE, 2009-2010, p.128). Armando Freitas Filho, sobre Ana Cristina Cesar, traz-nos “na passagem abaixo [de *Correspondência completa*, 1979], questões de sua poética, como a interlocução com o leitor e o jogo de esconde-esconde biográfico, são *ficcionalizados*” (grifo meu):

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas (FREITAS FILHO in CESAR, 2013, p.10).

*O sujeito lírico fora de si*: “Ao projetar-se na cena lírica e objetivar-se em uma obra, o poeta consegue ser mestre de si mesmo do lado de fora e inventar-se” (COLLOT, 2018, p. 65). Parece-me que Ana Cristina Cesar era especialista nisso. A poeta *performando*: além do corpo da palavra da carne da linguagem, o corpo da poeta, o corpo da *personagem*. Se o sujeito lírico está entre a autobiografia e a ficção, não poderia ser ele uma personagem? Fernando Pessoa, nosso grande poeta fingidor, foi, com seus heterônimos, uma espécie de precursor desta possibilidade.

“É afastando-se de si mesmo que o sujeito se descobre” (COLLOT, 2018, p. 75). Num processo em que a experiência vivida, a memória e o repertório do poeta são essenciais (no sentido de não haver poesia sem sujeito), o afastamento parece-me imprescindível para que se produza a experiência da escrita – da arte. Se a poesia nasce do espanto, como bem definiu Ferreira Gullar, amadurece na sua materialidade, na orquestração de palavras e sensações; de uma experiência individual que se faz *universal*, como exposto anteriormente. Em sua *Palestra sobre lírica e sociedade*, Adorno (2003, p. 66) parte dessa ideia:

Pois o teor [*Gehalt*] de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação universal. (...) A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal.

Combe (2010, p. 124) também evoca essa percepção ao refletir sobre o sujeito lírico, atribuindo a ele um caráter metonímico:

Como o romance, cuja matéria é emprestada da autobiografia, a poesia opera deslocamentos metonímicos. Como já mostrava Margarete Susman em 1912, a significação do sujeito ‘lírico’ tem uma extensão lógica maior do que a do sujeito ‘empírico’ – ao mesmo tempo mais ‘geral’ e menos enraizada na temporalidade. Em termos de figura retórica, essa inclusão do particular no geral, do singular no universal, parece dizer respeito ao mecanismo lógico-retórico da sinédoque generalizante: o ‘eu’ de *As Flores do Mal* marca um desvio em relação ao ‘eu’ autobiográfico de Charles Baudelaire sob forma de uma sinédoque generalizante que tipifica o indivíduo elevando o singular à potência do geral (o poeta) e mesmo do universal (o homem). É assim que o ‘eu’ lírico se amplia até significar um grande e inclusivo ‘nós’.

Dentre tantos temas presentes na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, *casa* é um deles. São as casas de sua vida, de sua história, que servem ao poema. “A afetividade do sujeito é inseparável dos objetos que afetam o seu corpo” (COLLOT, 2018, p.74). Ou como nos sugere Ítalo Calvino (apud SALLES, 2011, p. 107):

Quanto mais a obra tende para a multiplicidade, ‘em vez de se distanciar daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade, ao contrário, respondo quem somos nós senão uma combinatória de experiências, informações, de leitura, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos’.

Em texto sobre a obra da mãe, Maria Andresen Souza Tavares (apud ANDRESEN, 2015, p. 21) relembra:

Numa entrevista a Miguel Serras Pereira, Sophia lembra a casa na duna, em frente do mar, na Praia da Granja, onde a família passava férias: “...é a casa que surge no poema *Casa branca em frente ao mar enorme*, no conto *A Casa* e em *A Menina do Mar*.”

A casa da poeta transforma-se em qualquer casa; na casa de quem a quiser. A casa carrega um sentimento, a casa pode ser signo de perda, passado, finitude.

#### A CASA

A casa que eu amei foi destroçada  
A morte caminha no sossego do jardim  
A vida sussurrada na folhagem  
Subitamente quebrou-se não é minha  
(ANDRESEN, 2015, p. 581).

Em filme de 1969 realizado por João César Monteiro, a poeta diz: “Creio na nudez da minha vida. Eu não acredito na biografia, que é a vida contada pelos outros. A única biografia que eu tenho é a que está na minha poesia” (ANDRESEN apud MONTEIRO, 1969, 7:54). Em entrevista a Eduardo Prado Coelho, em 1986, comenta:

O 25 de Abril foi um dos momentos de máxima alegria da minha vida. Foram dias que vivi em estado de levitação. Isso aliás aconteceu a muita gente. E está dito no poema que escrevi: “Esta é a madrugada que eu esperava/ O dia inicial inteiro e limpo/ Em que emergimos da noite e do silêncio/ E vivos habitamos a substância do tempo” (ANDRESEN apud PRADO, 1986, p.74).

A autora recria, nessa fala, o poema da sua memória, o *poema no seu presente* - autobiografia que se transforma. Este que é provavelmente o poema mais emblemático a respeito da Revolução dos Cravos, que *dá voz* a tantos portugueses, traça um caminho do individuado ao universal que realiza o sujeito lírico. Portanto, Sophia de Mello Breyner Andresen estaria escrevendo a partir de “uma corrente subterrânea coletiva [que] é o fundamento de toda lírica individual” (ADORNO, 2003, p.77):

## 25 DE ABRIL

Esta é a madrugada que eu esperava  
 O dia inicial inteiro e limpo  
 Onde emergimos da noite e do silêncio  
 E livres habitamos a substância do tempo (ANDRESEN, 2015, p.668).

Ao pensar a poesia de Arthur Rimbaud e Francis Ponge, Collot (2018, p. 62) fala em *transformação*:

(...) o privilégio concedido ao objeto de sensação e de linguagem não implica, para eles, o desaparecimento puro e simples do sujeito em favor de uma objetividade improvável, mas, antes, sua transformação. Através dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não exprime mais um foro interior e anterior: ele se inventa do lado de fora e no futuro, no movimento de uma emoção que nos faz sair de si para se encontrar e para reunir-se aos outros, no horizonte do poema.

Vejo semelhante processo na poesia de Andresen. Partindo de elementos autobiográficos, como a citada *casa na duna* e as temporadas no Algarve, cria-se um sujeito universal, um sujeito *outro*, personagem, performático: “A voz sobe os últimos degraus/ Oíço a palavra alada impessoal/ Que reconheço por já não ser minha” (ANDRESEN, 2015, p. 898).

Ao refletir sobre os poemas de Ana Cristina Cesar estruturados de forma epistolar ou diarística, Joana Matos Frias (in CESAR, 2013, p. 487-488) aponta:

‘Insistência com o diário’ em caso algum se deve confundir, todavia, com escritura autobiográfica ou confessionalismo ingênuo, como de resto demonstram os vários momentos de dramatização da subjetividade na sua obra (...) Que Ana escrevia literalmente com um corpo não mediado atesta o tique de escrevinhar sem lápis ou caneta, num gesto de mão vazia que a levava a percorrer o objeto que estivesse mais próximo – mesa, cadeira, ou, como se num fotograma de Peter Greenaway, o próprio corpo.

*Dramatização da subjetividade.* Tal dramatização passa pela experiência lírica e se configura em performance? No poema temos um sujeito, uma voz, uma espécie de *personagem* que performa um evento supostamente íntimo, autobiográfico, *real*. Então do que nos serviria, aqui, saber que Cesar “escrevia” nos móveis? Interessa, apenas, pensar que do seu corpo nasce o poema. O poema nasce do seu espanto, da imagem dialética de Benjamin que nos faz *despertar* (SOUZA, 2020, p. 227), à qual voltaremos mais adiante. Corpo, sujeito empírico que escreve a partir do seu estar no mundo, dos seus deslocamentos e da sua memória, da sua alteridade, para então chegar ao texto, o poema - a arte. O poema como espaço de performance do autor desdobrado em sujeito lírico, como o artista que usa o próprio corpo na sua arte, a exemplo de performances ao vivo e autorretratos. Corpo que se desdobra em voz, em força:

Barthes fala da ficção como destruição de toda origem ao decretar a morte do autor quando começa a escritura. No entanto, (...) ele diz que durante muito tempo interrogou-se sobre o que passava do autor para a obra; mais ainda do que a vida e seu tempo, é a própria força do escritor que passa para a sua obra (SALLES, 2011, p. 107) .

Para matarmos o autor, ele precisa existir, corpo e consciência – sujeito. Entre outros corpos teóricos, Sigmund Freud fala de *corpo-sujeito* (sujeito formado pelo corpo e pelo psíquico), corpo que é o lugar dos afetos, sempre atravessado pelo contexto sociocultural e histórico (BASTOS, 2011). Merleau-Ponty (2006) fala de *corpo próprio*, que tem consciência de si mesmo, que se dá através da experiência e habitando o espaço, que é capaz de perceber o mundo através de sua própria existência e das perspectivas que dela surgem. Jean-Luc Nancy (2012, p. 44) fala de corpo e alma: “A alma é a forma de um corpo organizado, diz Aristóteles. Mas o corpo é justamente o que desenha essa forma. É a forma da forma, a forma da alma.”. São diversas as teorias que se debruçam sobre o entendimento do corpo como *lugar de experiência*, de afirmação do sujeito e do seu estar no mundo. Corpo como continente da memória. É a partir dos nossos corpos que nós, sujeitos, criamos – criamos outros corpos e sujeitos.

## 2. AUTORRETRATO E POESIA: CORPOS LÍRICOS

O retrato, que ao longo dos séculos encontramos na pintura, tinha como propósito maior o *registro*: deixar para a posteridade a própria imagem, a imagem da família; imagem de reis, nobres e ricos. Os loucos, os pobres, as crianças, o próprio artista: que imagem teríamos do passado, esse passado que sobrevive e que nos sobreviverá, se não fossem o desenho e a pintura? Com o surgimento da fotografia, a pintura de retratos e autorretratos deixou, aos poucos, de ser *necessária*; entretanto, jamais desapareceu, pois, mais do que mero registro, é arte - assim como a fotografia muito rapidamente ultrapassou o caráter documental e desdobrou-se no artístico, mantendo o seu viés social. Partindo dos primórdios do retrato fotográfico, no século XIX, a pesquisadora Annateresa Fabris (2004, p. 38-39) avalia:

Mas o retrato fotográfico faz bem mais. Contribui para a afirmação moderna do indivíduo, na medida em que participa da configuração de sua identidade como identidade social. Todo retrato é simultaneamente um ator social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social. O modelo oferece à objetiva não apenas seu corpo, mas igualmente sua maneira de conceber o espaço material e social, inserindo-se em uma rede de relações complexas, das quais o retrato é um dos emblemas mais significativos.

Guardar numa imagem um sujeito, um rosto, uma expressão, um cenário ou uma *pose* é guardar uma ideia de mundo, de sociedade ou de uma época – a fotografia-descobre o universal no particular (NAVAS, 2017).

Há a busca pela identidade ao distinguir-se o burguês do operário, dos demais tipos sociais, e assim revelar uma produção de arquétipos, de uma codificação pré-concebida sobre a qual, entretanto, não se pode ter total controle; pois a fotografia inevitavelmente assume uma ambiguidade. O fotografado, ao idealizar ou ter idealizada a sua representação, “é ao mesmo tempo pessoa e personagem, indivíduo e membro de um grupo” (FABRIS, 2004, p. 51)<sup>1</sup>.

Mais:

O retrato, de fato, ativa um mecanismo que faz o indivíduo alcançar a própria identidade graças ao olhar do outro [...] Meio constitutivo da consciência social de si, o retrato fotográfico é fruto de uma relação que ordena de maneira coerente o dispositivo da tomada, o olhar do operador, o lugar do modelo para que deles resulte a imagem de uma identidade que se confunde com os traços fisionômicos. Esse mecanismo social que permite construir uma noção de identidade graças a um olhar exterior, nem sempre coincidente com a própria autoimagem (FABRIS, 2004, p. 51).

<sup>1</sup> A partir da dialética social proposta por Christian Phéline em *L'image accusatrice*, 1985.



Roland Barthes (1984, p. 27) observou que, no retrato, temos o *surgimento do eu como o outro*:

A foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte.

No autorretrato artístico tem-se a ideia de refletir sobre si mesmo, ou *a partir de si mesmo*. Poderíamos supor que, no autorretrato, o artista funde em si próprio esses imaginários, amplia a ideia da representação de si para uma ideia de ficcionalização em que o seu corpo cria um sujeito, uma personagem. O sujeito empírico é aquele que criou a fotografia. Seu corpo na foto já não é mais real, mas fictício, produtor de sentidos a partir de suas escolhas estéticas, da materialidade da própria fotografia.

Jose Luis Brea (2003), ao escrever sobre a obra de Cindy Sherman, coloca em xeque a ideia de que as suas fotografias são autorretratos. No ensaio intitulado *Fábricas de identidade (retóricas do autorretrato)*<sup>2</sup>, o autor parte da ideia *de que um é sempre outro* para refletir sobre o autorretrato na contemporaneidade. Ao citar a série *Film Stills*, de Sherman, Brea (2003, p. 97) afirma que

resultaria muito problemático tomá-las [as fotos de *Film Stills*] como “autorretratos”. Por quê? Porque realmente não o são – mesmo que seja sempre ela [Sherman] que apareça. (...) O que nelas se mostra é precisamente o caráter não constituído do sujeito, mais precisamente o seu “fazer-se” através de atos de representação.

*Je est un autre*, nos disse Rimbaud. Assim como o sujeito lírico, o sujeito do autorretrato é ficcional, “o espaço do autorretrato se abre como território de alteridade” (BREA, p. 97, tradução nossa).

Sobre tais considerações, complementa Navas (2017, p. 25) que

Tanto a fotografia como a poesia se identificam na busca de uma alteridade (o “*Je est un autre*” de Rimbaud) que não se volte somente para o território da antiga subjetividade, mas para sua dobradura/dobradiça com o mundo e para a prática de emergência de uma imagem que nos identifique. Em ambas, o movimento é duplo: nos vemos como alheios e nos apropriarmos do alheio.

O *sujeito-autor* teria um caráter evanescente e o *sujeito-objeto* um caráter de representação (BREA, 2003, p. 97), assim como poderá ter o poeta e o sujeito lírico. Fabris (2004, p. 58) vai na mesma direção: “Usando chapéus, maquiagem e diferentes tipos de penteados, Cindy Sherman problematiza a noção de autorretrato na medida em que encarna diferentes personagens graças a tais artifícios”. Ao *representar*, a artista

<sup>2</sup> Tradução nossa. Original: *Fabricas de identidad (retóricas del autorretrato)*.

desconstrói a ideia do autorretrato como busca pela autoimagem ou autorrevelação: ela está lá, está nas personagens, com seu corpo e sua poética; mas não se trata da sua própria identidade, e sim de outra, inventada.

Sherman explora arquétipos, sobretudo nos seus *Stills* – os mesmos criados em ateliês no século XIX ao buscar-se identificar socialmente ou idealizar o modelo. Indo além, a artista questiona os papéis socialmente atribuídos às mulheres, colocando seu próprio corpo como matéria-prima e instrumento da sua obra. Como se experimentasse esses papéis, como uma atriz o faz, e não por acaso ela busca na representação da mulher no cinema a inspiração para aquela série. Essa representação é questionada por meio de falsas fotos de filmes, falsos autorretratos e “delas emerge uma visão da mulher não como indivíduo, mas como estereótipo cultural” (FABRIS, 2004, p. 59).

Na Figura 1, vemos Cindy Sherman em um de seus *Stills*.

**Figura 1** - Still de Cindy Sherman



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/56708>.

*"Sinto que sou anônima no meu trabalho.  
Quando olho as fotos, nunca me vejo; não são autorretratos.  
Às vezes eu desapareço."*(SHERMAN in COLLINS, 1990)

Na série *Retratos Históricos*, Sherman propõe-se a uma releitura de pinturas clássicas, onde “a artista dá a ver o que é de fato fundamental no retrato: o sujeito como representação. Enquanto representação, o sujeito é um simulacro” (FABRIS, 2004, p.66). Ou ainda, como escreveu o teórico Douglas Climp (apud NAVAS, 2017, p. 59), “[as

fotografias de Sherman] não se servem da arte para revelar o verdadeiro eu do artista, mas para mostrar o eu como uma construção imaginária”.

A Figura 2 inspirou um poema do meu segundo livro, *Corpo continente*:

**Figura 2** - Cindy Sherman, "Untitled #205, 1989



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/cindy-sherman/untitled-205-1989>.

Essa obra é, por sua vez, uma releitura de uma pintura de Raphael, *La Fornarina*, de 1518. Na minha percepção, na pintura de Raphael não há evidência de que a mulher retratada esteja grávida; no autorretrato de Sherman, todavia, a aparência é de uma gravidez, inclusive pela posição das mãos: em Sherman, destacam a barriga; em Raphael, uma está sobre o seio e a outra repousando entre a coxa e a região íntima, como se pode ver na Figura 3.

**Figura 3 - Raphael, La Fornarina, 1518-19**



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/raphael/portrait-of-a-young-woman>.

À época em que escrevi o poema, eu estava grávida. A imagem me impactou pela barriga postiça, que remete ao desconforto e à estranheza que uma gravidez pode causar. Os olhos paralisados, irritados como se não piscassem, invocam ideias e sensações, como força e medo; naquele olhar caberia a perspectiva de parir um ser humano, um filho, que é absolutamente transformadora – e assustadora. Ela me olha, eu olho de volta. Eis o poema:

**Autorretrato de Cindy Sherman com uma barriga postiça**

Esta é uma vaga impressão  
de que você sou eu  
e nossos olhos latejantes  
apagam

uma floresta em chamas (MARTINS, 2019, p.16).

Quantos sujeitos estão envolvidos nesse processo? Quantos deslocamentos? A partir dessa interação, há a escrita e o entendimento de que há muitos sujeitos envolvidos nesse processo criativo; muitos corpos, *corpos líricos*: a modelo de Raphael, o próprio

pintor, Sherman fotógrafa, Sherman modelo/personagem, eu e o meu sujeito lírico. E você, o leitor, a leitora. A fotografia me provoca, a fotografia de uma artista que, *sujeito-em-processo* (BREA, 2003), afeta a minha subjetividade, produz um efeito de identificação entre o meu corpo e o dela, e então eu me *aproprio deste corpo*. Chegamos, pois, a um outro sujeito, que é o lírico, com seu próprio corpo.

O poema traz uma ideia de espelho, assim como evoca, talvez, a presença de um filho que estaria na barriga. A partir da pintura de Raphael e as diferenças que o retrato e o autorretrato guardam entre si, poderíamos discorrer sobre deslocamentos e ressignificações em processos de apropriação, que passam, também, pela assimilação da obra pelo leitor ou apreciador. Esse autorretrato tem claramente um apelo pictórico, cuja estética denota uma intenção narrativa e a produção, assim, de múltiplos sujeitos, partindo de elementos autobiográficos, como o próprio corpo, para falar de identidade.

Sendo assim,

a precariedade do sujeito – e seu grau de ficção –, presente em muitas obras fotográficas e artísticas da nossa contemporaneidade, parece responder a uma alta crise da subjetividade, na qual se anuncia até mesmo a dissolução do eu como ficção (a obra de Cindy Sherman se ergue sobre essa circunstância). (...) Sobre a identidade também recaem muitas das aproximações desse campo fotográfico, e já comentamos a seu tempo “o eu é outro” de Rimbaud, a necessidade imperiosa de reconhecer a alteridade. A voz do poeta é sempre a de outro, diz Wallace Stevens, e essa máscara poética reconhecida em qualquer leitura também é usada pela imagem fotográfica (NAVAS, 2017, p. 62-63).

*Máscara poética*. Na obra da artista norte-americana Francesca Woodman, quase que exclusivamente composta por autorretratos e retratos (que muitas vezes soam mais como autorretratos do que os próprios), me vejo e vejo os corpos que ocupam os meus poemas. Passo pela Francesca, pelas suas personagens, por mim mesma, para então chegar neste *quarto sujeito*, o sujeito do poema.

**Francesca W.**

Guardar nas mãos os anos  
as xícaras, os teus cabelos  
guardar nas mãos os acenos  
os oceanos  
e também os pássaros  
para num sábado de verão  
libertá-los  
do alto de um penhasco (MARTINS, 2019, p.17)

O poema não se refere a uma fotografia específica, mas ao trabalho de Woodman, ao impacto da sua obra. A informação de que a artista cometeu suicídio talvez tenha tocado a minha *experiência lírica* – biografia que me afeta, autobiografias que se cruzam.

Entretanto, tal informação pode ou poderia não estar presente na escrita, que parte de imagens como a Figura 4.

**Figura 4** - Francesca Woodman. Angel series. Roma, Itália, 1977



Fonte: TOWNSEND, 2006, p.152.

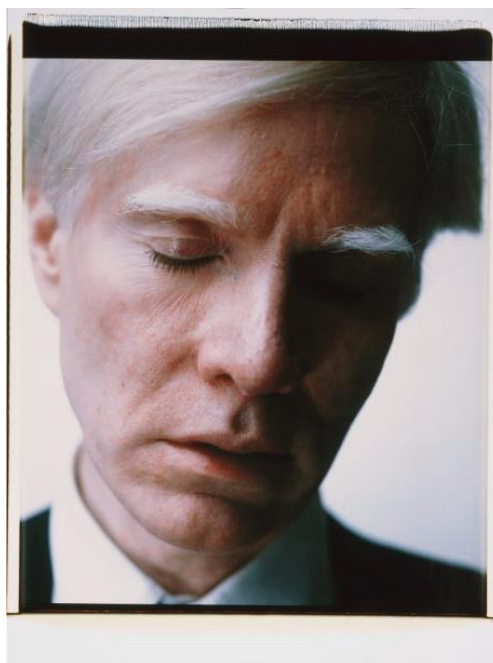
O poema *Desenho* é também inspirado num autorretrato. Uma primeira leitura poderia sugerir algo confessional, amoroso:

#### **Desenho**

Com os olhos fechados é possível ver  
todas as linhas da tua pele  
descendo do canto do olho  
até a extremidade do maxilar  
onde aos sábados costumava-se encontrar  
também o teu cheiro e uma lembrança  
de orquídeas (MARTINS, 2019, p. 23).

Contudo, o poema é inspirado numa polaroide de Andy Warhol (ver Figura 5):

**Figura 5** - Andy Warhol, Untitled, 1979



Fonte: <https://warholfoundation.org/warhol/>

Quais são os olhos que estão fechados? Assim como o sujeito lírico do poema, o *sujeito-objeto* de Warhol encena, posa, cria. Poderia se tratar de uma espécie de personagem heteronímica, como propõe Adolfo Montejo Navas (2017, p. 64) ao analisar a obra de Duchamp – tão fundamental para a Pop Art – e relacioná-la com a poesia de Fernando Pessoa:

Com Marcel Duchamp, *avant la lettre*, entra-se no terreno fértil da personalidade transitória, em seus deslizos, nos *alter egos* fotográficos (*Wanted \$2000 Reward* ou *Rose Sélavy*, ou os autorretratos falsos, de perfil), em que o “eu” do artista flutua entre identidade e a alteridade rumo a uma lateralidade (...). De alguma forma, Duchamp cria uma “personagem fotográfica”, heteronímica – e aqui viria nossa aproximação com Pessoa (...) Pessoa se multiplica enquanto Duchamp se dissolve.

Como mostra a Figura 6, em “Wanted \$2000 Reward” (1923), o artista coloca dois autorretratos seus, sem adereços, no estilo dos antigos cartazes policiais de busca por foragidos, atribuindo à imagem outros nomes e apelidos e, por fim, a uma espécie de nome artístico, *Rose Sélavy*, que se trata ainda do homem representando na foto. *Sélavy* foi um alterego feminino de Duchamp, um homem vestido de mulher, que aparece em autorretratos do artista e em trabalhos de Man Ray (ver Figura 7).

**Figura 6 - Marcel Duchamp, Wanted \$2000 Reward, 1923**



Fonte: [https://www.artnet.com/artists/marcel-duchamp/wanted-2000-reward-zcZcInTCy6qM1qpsrNj\\_Kg2](https://www.artnet.com/artists/marcel-duchamp/wanted-2000-reward-zcZcInTCy6qM1qpsrNj_Kg2).

**Figura 7- Man Ray, Portrait of Rose Sélary, 1921**



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/man-ray/portrait-of-rose-s%C3%A9lavy-1921>.

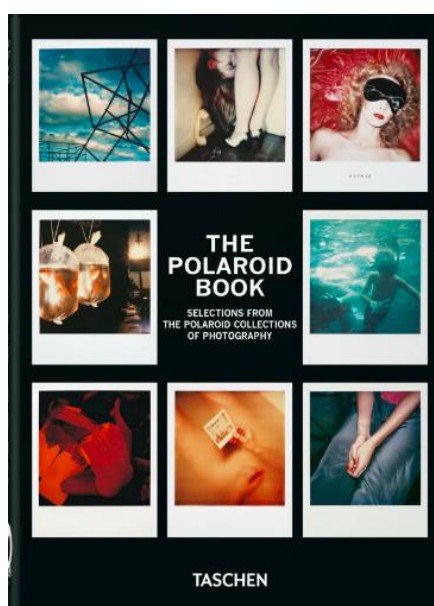
Quantos corpos, sujeitos, subjetividades estão nessa relação interartes? Não se trata de éfrase - descrição de uma obra, passagem entre o visível e o legível; ou de hipotipose, modo híbrido entre a descrição e a narração (LOUVEL *in* DINIZ, 2012), mas da minha interação com essas fotografias, do meu encontro com elas a partir do meu repertório, do impacto dessas imagens: passado (memória) e presente (o choque) que se encontram. Imagem que transborda para a minha escrita, que irá conceber uma nova



imagem, imagem dialética – aquilo que eu vejo me oferece sempre algo além do que estou vendo; aquilo que eu vejo está aberto: “Abramos os olhos para experimentar o que não vemos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34). Diante da “angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38), eu escrevo. O que vejo como obra aberta diante de mim.

Obra aberta. Interartes. Ir a uma exposição, ao teatro, ao cinema, ouvir música. Folhear livros de arte. Perder-se num livro de fotografias e nele encontrar tantas imagens, tantas ideias, tantos corpos que me fazem olhar para o meu próprio, para o outro, como no poema *A carta*, que dialoga com fotografias de um livro de polaroides (ver Figura 8).

**Figura 8 - The Polaroid Book**



Fonte: CRIST, 2012, capa

Essa força do que punge, que amplia o presente e o passado, que aponta para o futuro em suas arestas e efemeridade. A arte puxa o tapete, provoca. Para o escritor, desdobra-se. E uma inesperada ficção pode surgir deste espanto:

#### **Madame Turbeville**

Sentada no canto do sofá  
há horas, há anos  
Madame Turbeville espera  
um tornado violento e passageiro  
devastador  
de todo o seu passado (MARTINS, 2019, p. 28).

O poema é inspirado nesta fotografia da artista Deborah Turbeville (ver Figura 9):

**Figura 9** - Deborah Turbeville, Tannenbaum Hair Stylists Poster for Salon, 1976



Fonte: CRIST, 2012, p. 218.

A imagem, em que a figura feminina está um tanto embaçada, onde mal se vê seus cabelos, já soa bastante contrastante com o título. Não sei se a modelo é Tannenbaum, uma mulher qualquer ou a própria fotógrafa, mas, no meu poema, minha personagem ganha o seu sobrenome. E o poema aponta para aquela sala, para aquela mulher fora de foco – o que me punge? Ela estar sentada no canto do sofá, misturando-se ao seu tecido? O seu olhar que não consigo ver com clareza, mas parece olhar para a câmera? Uma espécie de fumaça que se mistura a uma planta, um fundo de formas abstratas, o oposto da homogeneidade e das linhas do sofá? Está claro que o poema parte dessa atmosfera para recriar algo muito diferente do que supostamente a fotógrafa intencionava. Todavia, nesta interação estão a modelo, a artista, eu e minha Madame Tuberville. Nossos corpos líricos, performáticos, abertos. O poema existe a partir da fotografia e existe sem ela. De acordo com a tabela de Claus Clüver, os poemas mencionados seriam exemplos de criação transmidiática, quando uma mídia advém de outra, é transposição (MARTINS, 2020). Falaremos mais desses conceitos nos próximos capítulos.

### 3. A PASSAGEIRA – ENSAIO

Na poesia, a imagem se move na linguagem, como na fotografia. Ambas sonham em reter, em construir uma imutabilidade, não do passado, como faz a história, mas de um presente perpetuamente atual: as coisas estão acontecendo, sempre há um ser passageiro que a poesia e a fotografia desejam apreender, apresentar de uma vez só, como uma exaltação. (NAVAS, 2017, p. 8)

Em junho de 2022, escrevi o ensaio *A passageira* para a Revista Continente, que serviria de *laboratório* para pensar os elementos que são caros à minha investigação e ao meu processo de criação: o corpo em deslocamento, o corpo que vê, o corpo que sente; o trânsito entre esse sujeito empírico e o sujeito lírico, que estaria entre a autobiografia e a ficção. A relação desse corpo com a imagem, seja ela o mundo que o cerca ou o registro fotográfico e pictórico: o que se vê e o *choque*, e a circulação de significados entre corpo, memória e imagem. A imagem que eu vejo e me olha de volta, com tudo aquilo que guarda. “Talvez não façamos outra coisa, quando *vemos* algo e de repente somos *tocados* por ele, senão abrir-nos a uma dimensão essencial do *olhar*” nos diz Didi-Huberman (2010, p.161).

Nessa direção, Cecília Almeida Salles (2011, p. 97) reflete:

O processo de apreensão dessas imagens revela a ação do olhar dominando a realidade com armas poéticas. Não se pode, no entanto, limitar o olhar à experiência visual, mas devemos pensá-lo como o instante de estabelecimento de relações por meio da harmonia dos sentidos.

Estão em ação os sentidos e a memória, que permitem que passado e presente se encontrem quando algo que é visto, produzindo significados para além do seu aspecto imediato, pois tal objeto ou fenômeno é atravessado pela subjetividade e pelo repertório de quem o vê – e naquele instante. O tempo suspenso que imediatamente se esvai.

Narro, em primeira pessoa, um passeio pela cidade de Talin, na Estônia, onde morava. Parto da minha experiência real para criar a personagem *A Passageira*, misturando poemas de meus livros anteriores a poemas novos. É, sem dúvida, um olhar que se constitui a partir do meu repertório, do meu corpo que é passado e presente. Como o pesquisador Eric Matthews (2010, p. 71) nos traz da sua leitura de Merleau-Ponty: “É preciso viver nossos corpos como veículos de nossa experiência subjetiva do mundo, que é moldado por nossos interesses e valores”.

**Figura 10** - A ideia de sujeito empírico



Fonte: Aline Belfort (2021)

Na Figura 9, estou em segundo plano, desfocada, como a própria ideia de sujeito empírico que proponho neste trabalho: o sujeito autobiográfico que está lá, *por trás* – não atrás, mas *por trás*. Em primeiro plano está o objeto – o texto, a imagem, a obra. O sujeito que se enuncia. A minha presença fora de foco aponta para a ideia de *passageiro*, estou ali e não estou, estou aqui e um dia não estarei mais. Estou de passagem. Somos passageiros, finitos diante de infinitas possibilidades, acumulando marcas e memórias que constituem a constelação que se forma a partir da *imagem*, onde passado e presente se juntam, produzindo uma nova sensibilidade e interpretação da vida. Imagem que nos *punge*, como dirá Barthes.

A fotografia que está em primeiro plano também traz a ideia do passageiro, da finitude: pessoas circundam um caixão, o registro de um morto. Todos ali *são* registro ou o retorno do morto, corpo passageiro que está vivo na fotografia e dele restará apenas a imagem.

Explica Barthes (1984, p. 20) que

aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto.

### **Passageiro**

*Substantivo*

- 1 indivíduo que é transportado num veículo público ou particular; viajante
- 2 canoieiro que transporta pessoas de uma margem a outra de rio, arroio etc.

*Adjetivo*

- 3 diz-se de lugar por onde passam muitas pessoas
- 4 que passa rapidamente; transitório <chuva p.> <amor p.>
- 5 que não tem muita importância; leve, pequeno <descuido p.>

Como passageira, no meu corpo e nesta cidade, trago minha própria história neste olhar para o que me cerca, para o que me *toca*. A *passageira* pega o *tram* e relembra sua cidade, para onde, ao final do texto, ela retornará. Voltando à reflexão em torno do *Elbernis* trazida por Hamburger, a ficção não é pura invenção da imaginação (COMBE, 2010). O ensaio mistura poesia e imagens para refletir sobre o deslocamento – físico, cultural, material, linguístico – da *personagem*, apoiando-se sobre um fundo real, autobiográfico e em relação à presença do outro, de outros corpos.

O *tram* elétrico estoniano remonta aos anos 1930, e segue na ativa. Eu adoro pegar o *tram*, é o bonde que eu nunca tive a chance de usar no Brasil, não tive idade para viver o que meu país enterrou, mas sinto imensamente o que ele enterra. Na corrente de uma “modernidade” que não se confirmou, nada mais distante do Brasil e tão próximo do desenvolvimento que o velho *tram*, que hoje celebra, nostálgico, seus heróis. Os bons bondes são decorados com imagens daqueles que tentaram salvar o país de tantas ocupações – alemã, dinamarquesa, sueca, russa, soviética e nazista. É bastante importante e igualmente melancólico. Enquanto a Estônia busca sua identidade atormentada, tento entender aonde fui parar. O circuito do *tram* é curto, a cidade é pequena, eu poderia andar em círculos por horas. Como fazia na minha cidade, Porto Alegre, quando saía da Casa de Cultura Mário Quintana absolutamente impactada por algum filme, pedia suco de laranja às lágrimas ao vendedor de guarda-chuvas, pegava o ônibus C1 e rodava até que me mandassem embora.

Em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, Walter Benjamin (1994) nos traz a metáfora do Baudelaire esgrimista, bem como o poeta que entra em choque com a cidade, a partir de uma concepção freudiana para o trauma. O poeta que anda pela cidade a vê a partir de sua subjetividade, que é inerente a essa experiência. Perdido em pensamentos, entrega-se a ela. Nesse trânsito entre o seu corpo que flana e o poema, Baudelaire procura o leitor, “meu igual, meu irmão”<sup>3</sup>, a ele concedendo o sujeito lírico, o *flâneur*. Interessa-me essa perspectiva benjaminiana (ou baudelairiana) de que o sujeito lírico pode surgir desse deslocamento do corpo, das impressões do sujeito empírico no seu embate com o meio.

Percebem-se os exemplos:

Envolvido nessa “estranha esgrima”, Baudelaire se retratou na estrofe inicial de *O Sol*, talvez a única passagem de *As Flores do Mal* que o mostra no trabalho poético (...) Se quisermos tornar presente esse ritmo e investigar essa maneira de trabalhar, verificaremos que o *flâneur* de Baudelaire não é um autorretrato do poeta no grau que se poderia imaginar. Um traço importante do Baudelaire real – ou seja, daquele que se entrega à sua obra – não entrou nessa imagem. (BENJAMIN, 1994, p. 68-69).

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros  
Persianas acobertam beijos sorrateiros,  
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais

<sup>3</sup> Último verso do célebre poema “Ao leitor”, que abre *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire: “- Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (tradução de Ivan Junqueira).

Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,  
 Exercerei a sós a minha estranha esgrima,  
 Buscando em cada canto os acasos da rima,  
 Tropeçando em palavras como nas calçadas,  
 Topando imagens desde há muito já sonhadas.  
 (BAUDELAIRE in: BENJAMIN, 1994, p. 68).

Michel Collot (2018) compreende que a poesia moderna transformou a ideia de sujeito lírico, que surge como a projeção do sujeito para o exterior, abrindo-se para a alteridade do mundo. Em sua análise, lembra que “Baudelaire já afirmava que ‘a arte pura, segundo a concepção moderna’, visa a ‘criar uma magia sugestiva, contendo, ao mesmo tempo, o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista’” (COLLOT, 2018, p. 45).

Ao pensar sobre a minha experiência na Estônia, parto de um deslocamento real, de inúmeros deslocamentos do meu corpo, da minha memória, para então criar este trajeto até o mercado, onde a *passageira* irá encontrar os morangos e os antiquários:

Pego o *tram* pensando nos morangos que encontrarei no fim da linha. Os morangos são esperados como o verão, fantásticos e emblemáticos. Cultivados ou selvagens, desde o século XVIII colhidos apenas entre junho e julho, os morangos respondem por uma espécie de sabor, frescor e vitalidade que os estonianos só acessam na curta e esperada estação, três meses em que um eventual calor de trinta graus celsius faz desmaiarem as senhoras. Todos os outros morangos que comi parecem *fake news* diante desses morangos *verdadeiros*, os morangos de Bergman, os morangos do norte. Os morangos nórdicos representam uma espécie de confirmação de que há vida após o inverno.

Morango, MAASIKA  
 Estônia, EESTI, *leste*  
 “A Estônia é como um morango silvestre.”<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> “A Estônia é como um morango silvestre: intocado e pequeno, difícil de encontrar. Quem nunca o viu, deixa de reconhecê-lo e valorizá-lo. Mas uma vez que o possuímos, uma vez que é nosso, então é uma das melhores coisas da vida. Nossa casa é um campo de morango silvestre” disse o ex-presidente Toomas Hendrik Ilves (tradução nossa). Disponível em: [t.ly/4ZG7j](https://t.ly/4ZG7j). Acesso em: 11 jan. 2023.

**Figura 11** - Morangos



Fonte: a autora (2022).

A língua desconhecida, da qual capto no entanto a respiração, a aeração emotiva, numa palavra, a significância pura, forma à minha volta, à medida que me desloco, uma leve vertigem, arrasta-me em seu vazio artificial, que só se realiza para mim: vivo no interstício, livre de todo sentido pleno (BARTHES, 2016, p. 17).

O ensaio traz o que *a passageira* vê, imagens que se entrelaçam com o texto. Destas imagens, outros elementos surgem, como nesta foto dos morangos: MAASIKAS. O que se ouve: a língua que me é exótica; o lugar, a ponta da língua: o sabor dos morangos, os morangos como metáfora do próprio país, todo esse jogo de signos circula no texto, cuja inspiração barthesiana tem sua síntese com a abertura de *O Império dos signos*:

O texto não “comenta” as imagens. As imagens não “ilustram” o texto: cada uma foi, para mim, somente a origem de uma espécie de vacilação visual, análoga, talvez, àquela perda de sentido que o Zen chama de *satori*; texto e imagens, em seus entrelaçamentos, querem garantir a circulação, a troca destes significantes: o corpo, o rosto, a escrita, e neles ler o recuo dos signos (BARTHES, 2016, p. 5).

Outro trecho que mostra esse entrelaçamento é quando *a passageira* se move a partir do encontro com os morangos, que simbolizam o verão, para falar do inverno.

Antes de pegar este *tram*, foram oito meses de inverno. Das mitologias que eu posso traçar, nos fragmentos todos que me entrecortam nesta experiência estoniana, neste *deslocamento*, a oposição, digamos – existencial – entre inverno e verão é o começo e o fim de tudo. Cruzei uma daquelas passagens subterrâneas, no centro de Talin, em pleno janeiro, e senti uma vertigem: atravessar um inverno tão longo é como atravessar um desses caminhos sombrios, em que a aparição repentina de um transeunte, o *outro*, assusta. Na passagem-paisagem enclausurada, as lâmpadas fluorescentes insistem em piscar.

**Figura 12** - Passagens subterrâneas de Talin



Fonte: a autora (2022).

No fundo a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa* (BARTHES, 1984, p. 62)

Neste momento, para trazer a experiência do inverno, *a passageira* desloca-se para o sujeito lírico do poema *Báltica*. Dentro do ensaio, surge a poesia.

### **Báltica**

#### **I**

Como separar a noite  
do dia, ou sussurrar no teu  
ouvido  
que já amanheceu  
as semanas intermináveis  
pratos na pia, lixo, caras  
inválidas  
como entender que estamos vivos  
se as pernas pouco se movem  
roxas e frias  
neste inverno incansável, cinza  
tu me trazes um copo longo, uma água pesada  
uma pílula e diz  
amanhã parece que vai ter sol, meu bem  
com a voz adormecida  
acende  
a luminária verde  
esgotando no meu peito  
um pedaço  
do teu rosto.

#### **II**

Queres a lenha pra acender o fogo?  
aquecer?  
Ou queres só este aroma de frio  
de fim?



A lenha, eu guardo  
é para queimar os pés.

III  
O mar quando congela  
deixa de ser *o mar*  
serve para:  
estorrecer os corações partidos  
ludibriar os turistas  
congelar as mãos

É o antimar  
e eu o detesto, sua espuma congelada  
me paralisa  
inunda as minhas botas  
não serve  
para o poema.

IV  
A noite branca  
poderia ser um papel  
bem fino.  
Talvez pudesse ficar colada ao teu corpo, desmanchar-se –  
o desejo imenso de te cobrir, vestir teu tempo  
esparramar as tintas, a água, o suor

a noite branca sobre teu corpo.

V  
De longe uma sombra, a margem  
de um grande mamífero  
de perto parecia a tua barba  
um leão marinho sem ar  
deitado sobre o gelo  
estava muito frio  
para devolvê-lo ao mar.

Deslocamentos, movimento, (re)criação, alteridade. Tem-se o deslocamento do sujeito empírico no mundo real e no poema, onde, entre a autobiografia e a ficção, ele constrói o sujeito lírico; os deslocamentos metonímicos da poesia; os deslocamentos entre texto e imagem, a *circulação de significantes*. Corpos líricos, palavras que também são carne, sujeito lírico que encontra o leitor, que, por sua vez, investe o seu corpo/sujeito no poema.

Após retratar pessoas no seu trajeto, *a passageira* encontra as fotografias antigas nos antiquários de Talin.

O que sinto diante delas? Por que me tomam? O que terá levado alguém, ou uma família, a se desfazer destas *histórias*? A casa vazia, a ausência de herdeiros? Interrupção. Destas imagens: passado que deixa de significar, jamais de existir. Colocar as fotos no lixo, rasgá-las, queimá-las. Há várias maneiras de tentar esquecer, apagar. Quanta dor (ou alheamento) poderá caber neste fim, pôr a cabo o signo, livrar-se dele? (Jogá-lo ou jogar-se ao mar.) (...)

Fotos de casamento, de enterros, de dias na praia. Fotografias tão esperadas, tão rara era a presença das máquinas fotográficas: registros de grandes encontros, festividades. Preciosas fotos de boemia, onde ninguém posa ou veste sua roupa de domingo. Todas juntas em uma grande caixa de papelão, a 1 euro, todas *vendidas* por alguém. Histórias abandonadas, anônimas e misturadas. A palavra que me toma é: morte. O que são essas fotos senão um grande registro de mortos? Quem são eles? Qual o sentido do registro se há um apagamento da memória, ou se dele nos distanciamos, se dele nos livramos? Sobra algo a dizer sobre estes corpos?

**Figura 13** - Fotografias antigas



Fonte: fotografias adquiridas pela autora em um antiquário.

O conceito barthesiano de *studium* diz respeito às fotos cujo viés político e moral atravessam o *Spectator*, refere-se à “aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interessa por muitas fotografias, quer as receba como testemunho político, quer as aprecie como bons quadros históricos” (BARTHES, 1984, p.45). Pelo *studium* o espectador capta as intenções do fotógrafo, é a imagem que comunica, informa. “O *studium* está, em definitivo, sempre decodificado, o *punctum* não” (BARTHES, 1984, p. 80).

Diante dos raros registros domésticos que seguem, o sentimento é outro. Talvez pela ação do tempo, talvez pelo ato da revelação, uma das mulheres está *desaparecendo*. Diante de um lago, de uma paisagem que desvanece, uma mulher contempla o horizonte. Ao ver a foto, tive a sensação de que ela carregava uma valise e estava *partindo*. Será este o meu *punctum*?

**Figura 14 - Fotografias antigas II**

Fonte: fotografias adquiridas pela autora em um antiquário.

A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que nela me *punge* (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 1984, p.46)

Estes corpos que me pungem, anônimos, em fotos cuja imagem construo no meu espanto, despontam no meu texto com a sua presença, como ponto de partida para a escrita, para uma possível intersemiose que me levará a traçar relações com o filme *Morangos Silvestres*, de Ingmar Bergman:

O título original do clássico *Morangos Silvestres* (1957), de Ingmar Bergman, é *Smultronstället*, que significa literalmente "o canteiro de morangos silvestres"; mas a palavra guarda um outro sentido idiomático, que vem de *smultronställe*: uma *joia* de valor sentimental, pessoal, que está escondida em um determinado lugar. Dr. Isak Borg, protagonista do filme, revê sua vida a partir de uma passagem pela casa de campo de sua infância - a primeira sequência, ao chegar a casa, é de Sara, a mulher que amou (e que se casou com seu irmão, logo saberemos; é uma ferida para Borg), procurando e colhendo morangos silvestres. O filme, escrito quando Bergman estava hospitalizado, explora questões existenciais e introspectivas, passa por sonhos, pesadelos, acidentes e incidentes. Ao abrir as portas da casa da sua infância, as imagens ressurgem *como num filme*. Ao passar pela memória, abrem-se muitas portas, como as do inconsciente. O passado joga a própria vida diante de Borg e, com ela, a consciência da morte.

**Figura 15** - Still do filme "Morangos Silvestres" (1957), de Ingmar Bergman



Fonte: <https://medha-tink.medium.com/ingmar-bergmans-wild-strawberries-69638b7ab879>.

O canteiro dos morangos ou os morangos como uma *joia* de valor sentimental, pessoal, que está escondida em um determinado lugar: o passado, a infância? As fotografias como registro da nossa memória, a memória em si. Memória inerente à escrita. Parto do meu corpo para escrever, portanto parto da minha memória - memória que está na carne, nas cicatrizes – “uma cicatriz é o que acontece quando a palavra se faz carne”, escreveu o poeta Leonard Cohen (2011, p. 11). Um fragmento de memória que cai do meio de um livro ou é abandonado em caixas ou antiquários, pois

a memória não é um instrumento que serviria ao reconhecimento do passado, mas (...) é antes o meio deste. Ela é o meio do vivido, assim como o solo é o meio na qual as cidades antigas jazem sepultadas. (...) Imagens que se levantam, separadas de todos os laços antigos, como joias nas câmaras despojadas de nossa inteligência tardia, como torsos na galeria de um colecionador (BENJAMIN *in* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 175).

**Figura 16 - Fotografias antigas III**

Fonte: fotografias adquiridas pela autora em um antiquário.

Se é pela infância que conhecemos um país, uma terra, ou ela mesmo o único país existente (BARTHES, 2004), o seu registro é a demarcação de um *lugar*. A brevidade da infância persegue o registro, a tentação (ou a romântica tentativa) de suspender aquele momento, aquele rosto – pará-lo no tempo, guardá-lo para sempre. A experiência da infância, fascinante e dolorida. Todas as sensações que uma imagem, como fragmento de memória, pode *significar*.

Neste momento da narrativa, trago um poema sobre a infância a partir de fotografias: recuperá-la através da imagem, a história contada em registros domésticos, *passageiros* - ao qual só voltaremos pela lembrança, pelo que o cérebro selecionou. Produz-se uma espécie de *memória inventada*: ficção que se cria a partir de lembranças. Imagens que remetem a uma historiografia do imaterial: odores, sons, sensações daquele instante, daquela infância - gênese do *ser, estar* irrecuperável. Assim, “o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13).

#### Álbum de fotos

Você nua contra a janela  
sentada na beira do mar  
com as mãos enfiadas na areia  
você ainda criança atravessando  
o muro da escola  
chorando diante de um dinossauro  
colecionando anéis de princesa  
distráida em frente a um prato de bolo  
enquanto todos cantam  
parabéns  
muitas felicidades  
muitos anos  
de vida.

As crianças do antiquário, a casa da infância de Borg e a minha própria infância se encontram para compor essa *passageira*, atravessam essa *passageira*:

As fotos do *antik* seguem comigo, um último aceno do meu *estar* na Estônia. Desloco-me, passageira, carregando o sabor das frutas vermelhas, o choro do filho recém nascido, o inverno nos ossos; espectros meus e de outros, memórias perdidas que se misturam às minhas, reinventam-se. Diante do mar báltico, minha imagem também desvanece, lentamente se perde – apaga-se - na paisagem.

Fecho com fotografias da minha infância. Quantos corpos circulam nesse texto, quantos sujeitos? Corpos que performam, corpos mortos, corpos no passado? Ver-se criança na foto: me reconheço? Reconheço as pessoas que estão comigo? Há uma distância entre meu corpo real e aquele corpo que desconheço, que me escapa, e, no entanto, é um registro incontestável do ser, do tempo e do espaço. Imagem que registra algo que eu só teria em lembrança, vago e imaterial. A fotografia como a *madeleine* proustiana.

#### **Corpo continente**

Chegar em casa e descobrir  
onde não moro mais:

Um livro comprado há dez anos  
empoeirado numa tarde de verão  
em que existir bastava  
ler, bastava  
amar, amava-se

Uma fotografia no Bar João  
a Avenida Paulista vazia no carnaval  
um prato com a imagem do Cristo  
redentor:  
já não estou

A pele descascada em março  
a ressaca interminável dos dias  
as mesas na calçada até a exaustão:  
o tempo chovia devagar

Percebo que não tenho peixes  
gatos, cachorros. Plantas.  
a estante de madeira  
que não existe mais  
eu lustro todos os dias:  
os nós acaramelados  
os cupins exterminados  
os arranhões de São Paulo  
que viajaram até o Irã  
seguiram para Itália

e aqui guardam alguma história  
dos anos 40

corro os dedos em seus deslizos  
até que sangrem

Não troco o disco há semanas  
o vinil roça a agulha  
como um bambolê  
*Time Out* sempre me leva  
às maravilhas  
de lugar algum, às mesmas noites  
hoje com duas luas  
soturna  
hoje em carne viva

Chegar em casa e descobrir  
que as mãos me traem  
as unhas roídas  
agora vermelhas  
avançam clandestinamente  
sobre estátuas de mármore

Descobrir que esqueci todos os nomes  
da semana passada  
que aquele barco  
nunca existiu  
que todas as minhas miragens  
não são melhores  
que meus olhos na fonte  
mergulhados sempre por um instante  
um segundo apenas:  
meus olhos d'água

antes de tudo recomeçar.

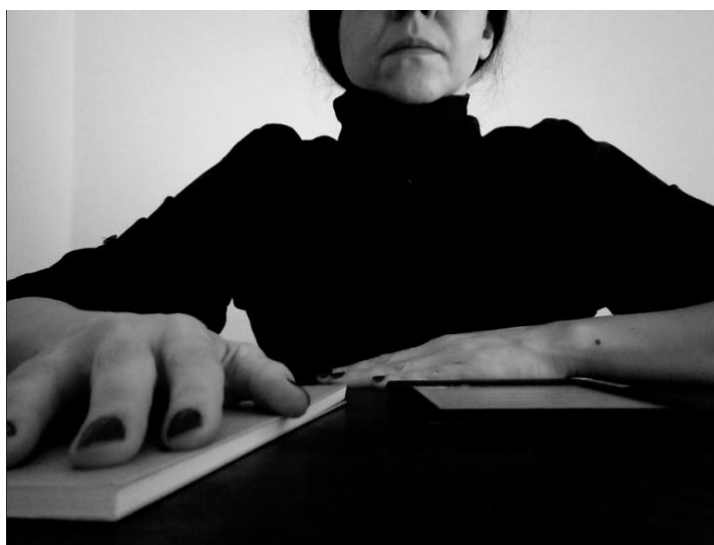
Nesse ensaio, as imagens narram: se eu as retirasse, ficaria um vazio, um buraco; o que poderia ser entendido como o que Clüver define como criações mixmidiáticas – quando, por combinação, mídias se complementam ainda com possibilidade de separação (MARTINS, 2020). Segundo a pesquisadora Irina O. Rajewsky (in DINIZ, 2012, p. 25), estaríamos falando de intermidialidade de *combinação de mídias*:

A qualidade intermidiática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto.

Essa compreensão, associada a uma outra subcategoria proposta por Rajewsky, a de *referências midiáticas*, abarcaria também a presença do filme do Bergman no texto: eu não só evoco o roteiro do filme e a própria biografia do cineasta como trago uma imagem de uma cena, uma foto *still*. Aqui podemos novamente nos remeter à concepção barthesiana de que as imagens não ilustram o texto e o texto não comenta as imagens (BARTHES, 2016): juntos, ampliam o sentido um do outro, potencializam o seu significado; constroem um novo “produto”, uma nova obra, um novo olhar.

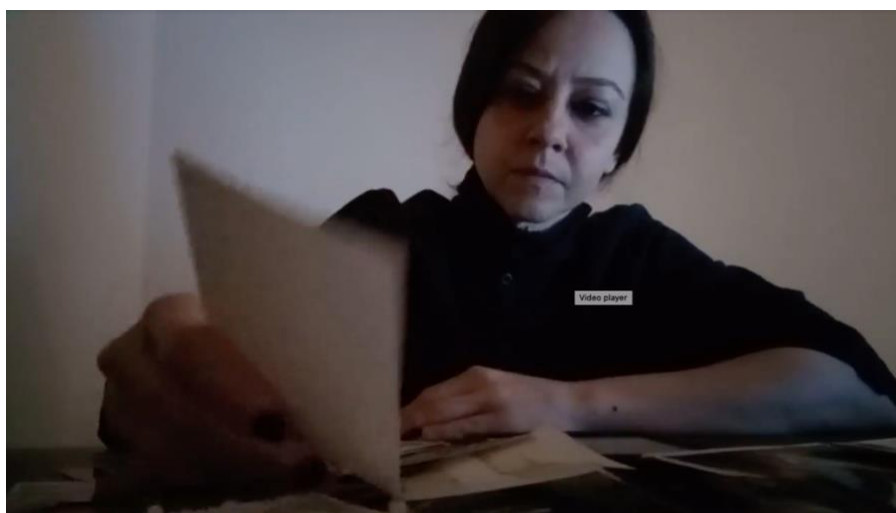
O ensaio *A Passageira* despertou o olhar da diretora e atriz Liliane Pereira, que está produzindo uma vídeo-performance a partir do texto (ainda em processo). Mais um exemplo de intersemiose e intermedialidade (ver Figuras 17 e 18).

**Figura 17** - Still da vídeo-performance



Fonte: arquivo Liliane Pereira.

**Figura 18** - Still da vídeo-performance II



Fonte: arquivo Liliane Pereira.



#### 4. A PASSAGEIRA – O LIVRO

Uma inscrição no muro, imagens de infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiências da vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz. O fato que provoca o artista é da maior multiplicidade de naturezas que se possa imaginar. O artista é um receptáculo de emoções (SALLES, 2004, p. 55).

O sujeito real produz um sujeito ficcional a partir da sua experiência no mundo, do seu corpo no mundo. Um corpo real que se desloca, que tem memória, que entra em contato com outros corpos. E dele produz o corpo ficcional, corpo/sujeito que se desloca para o poema, que dentro do poema sugere, sente e recebe o leitor, que, por sua vez, poderá investir o seu corpo nessa *personagem*. Apropriar-se dele.

Em dissertação intitulada *Mais Eus do que Eu: sujeito lírico, alteridade, multiplicidade*, Diego Grandó (2008, p. 22) pondera:

É a personagem, então, a experienciadora da ação. Quer seja um ser humano, ou qualquer outro ser vivo, ou mesmo um ser inanimado, há sempre um efeito de pessoa, de personificação, de transformação, portanto, de algo em personagem, responsável por mover a narrativa, seja um romance, um conto, uma epopeia, uma fábula ou um apólogo. Se sente ou deixa de sentir, se fala ou cala, se caminha para o sucesso ou o infortúnio, tanto faz, a personagem torna vivo o agir humano, característica intrínseca do pacto fabulante. Mas pode essa dimensão humana da personagem estar ausente no pacto lírico, se este, como definimos, articula o padecer humano? Parece pouco provável. No entanto, e novamente, se a personagem associa-se à ação, e se não é a ação que constitui o lírico, é apressado transferir o termo para seu domínio.

Se é apressado transferir o termo para o domínio da lírica, tampouco excluimos a presença da personagem no poema. Tanto quando escrevo em primeira pessoa quanto em terceira, aquele Eu ou aquele Ela não sou eu. É um Eu ou um Ela criado a partir de mim, que, portanto, é ficção. A minha experiência no mundo é a matéria-prima da minha escrita. O meu corpo é o lugar da experiência empírica, é o continente da minha memória, dele se produz o sujeito lírico da minha escrita, que guarda em sua voz o autobiográfico e o ficcional, produz a personagem que podemos identificar no poema – corpo que não é mais o meu – o *corpo lírico*. Seja ele um rio, um animal o até mesmo um objeto. Falarei, daqui em diante, sobre o processo de criação de alguns dos poemas de *A Passageira*.

No livro, as imagens são um ponto de partida para a escrita – a *experiência estética* afeta a escrita, o poema. Entretanto, o poema não depende dessa imagem, o que Clüver chama de criação transmidiática, como já definimos anteriormente. Ainda, segundo Rajewsky (in DINIZ, 2012, p. 25, grifo meu), poderíamos compreender muitos dos processos aqui citados como referências intermediárias, por meio das quais outras obras

são evocadas, mas “é apenas **uma** mídia que está em sua própria materialidade” – no caso, o poema. Isso acontece com poemas que fazem referências a outros textos ou a uma música, como é o caso do poema *Para Adília Lopes neste 7 de Setembro*, que optei por colocar no experimento “Brasília”, do qual falarei no próximo capítulo.

No poema *Verão*, a voz em primeira pessoa descreve um estar na infância, a memória de um verão na casa da avó:

### Verão

Depois da tempestade  
ninguém mais apareceu  
minha avó penou ao lado do telefone  
cinza  
murmurando à espera do filho  
a voz impregnada  
de calor

ainda sinto o suor daquele verão  
das chuvas  
do noticiário em alto volume  
do chiado da água fervendo  
das trovoadas a paralisar  
meu coração  
a levar as casas, os carros, a menina  
navegando sobre uma porta  
verde  
o cheiro úmido  
da costela de Adão

quantas vezes chorei escondida  
fechei os olhos para sonhar alguma alegria  
tirar do corpo inundado o abandono  
quando minha avó cobria  
a noite  
com um copo de leite

O poema surge do impacto que as imagens das tempestades de dezembro de 2021 me causaram, chuvas que arrasaram cidades ao nordeste do Brasil. A menina à deriva sobre uma porta sobrevive à enchente, assim como a avó que cuida da neta e aparentemente espera pelo filho, que não volta. O que há de autobiográfico ali? O olhar deste sujeito que narra se constitui a partir do meu *sentimento de mundo*, para evocar o grande Drummond; do meu olhar para aquela catástrofe, da minha infância, até mesmo da saudade que sinto da minha avó, que nada tem a ver com a *personagem* que se senta ao lado do telefone, infeliz. Talvez a memória de um telefone de disco dos anos 1980 tenha se transformado no telefone presente no poema; entretanto, nada ali descreve um fato vivido, tudo é fabulação. O sujeito é ficcional, assim como a menina, a avó, a porta verde, a costela de Adão.

Sobre o poema *O Instante mais arriscado*, o título foi retirado de um trecho que Franz Kafka teria riscado em *O Processo*, da primeira parte do romance, quando K. é detido. O excerto fala justamente do lugar entre o sono e o sonho que abordo no poema. As partes renegadas por Kafka apontam para uma busca pela precisão e guardam, em geral, uma reflexão do autor sobre a cena em questão. A plasticidade do texto riscado dentro do romance é também *imagem*, para além da ilustração de Lourenço Mutarelli (ver Figura 19):

**Figura 19** - Plasticidade do texto na edição de "O processo", com ilustração de Lourenço Mutarelli



Fonte: a autora a partir de Kafka (2021).

Aqui, na tradução de Modesto Carone,

No sono e no sonho, ao menos na aparência, a pessoa se acha num estado essencialmente diferente da vigília, e como aquele homem disse, com muita razão, é necessária uma infinita presença de espírito, ou melhor: presteza para, ao abrir os olhos, apreender tudo o que ali está, de certo modo, no mesmo lugar que foi deixado ao anoitecer. Por isso, o instante do despertar é também o instante mais arriscado do dia (KAFKA, 2000, p.307).

O poema foi escrito durante a pandemia, na primeira hora da manhã, em meio à leitura de Adam Zagajewski. O polonês, também conhecido pela poesia que escreveu sob o efeito do 11 de setembro, morreu no ano seguinte daquela manhã pandêmica. Eis um trecho de um poema seu, traduzido por Marcelo Paiva de Souza:

Eu me sentia mais e mais sonolento e inocente.  
A televisão me assegurava: nós dois

estamos além de toda suspeita.  
O aniversário era cada vez mais ruidoso.  
Amontoados em uma pirâmide beirando o céu,  
os sapatos de Oświęcim se queixavam surdamente:  
eis, então, sobrevivemos à humanidade.  
Durmamos, durmamos, não nos resta aonde ir (ZAGAJEWSKI, 2021, n. p.).

Mais do que uma relação de intertextualidade, trata-se de uma relação interartes, com o envolvimento de muitos sujeitos e seus corpos no mundo, como tenho investigado neste trabalho e poderá ser experimentado a seguir, na leitura do livro.

O poema *O Homem de areia* surgiu a partir do conto homônimo de A.T.A Hoffmann, um clássico do horror. Nele, o menino Natanael fantasia (ou não) uma série de eventos fantásticos a partir da visita de um estranho personagem, o Senhor Coppelius, que é amigo de seu pai, acreditando que ele é o Homem de areia (Sandman) que visita os pesadelos das crianças. O texto consolidou-se como um clássico sobre o medo infantil, e é analisado por Sigmund Freud no *Ensaio sobre o estranho*, escrito em 1919, em que o psicanalista aborda, através do sentimento de estranheza (*Unheimlich*), a neurose na infância. A fruição dessas duas leituras me levou à escrita do poema – talvez por ter dois filhos pequenos, meninos que carregam pedras nos bolsos, a minha recepção aos textos tenha sido tão forte. A *experiência lírica* afetada pela maternidade, pela minha autobiografia – o sujeito lírico do poema, é importante destacar, é masculino e oscila entre o adulto e o menino.

O poema *Autorretrato de Nan Goldin com seu namorado Brian* é inspirado na Figura 20:

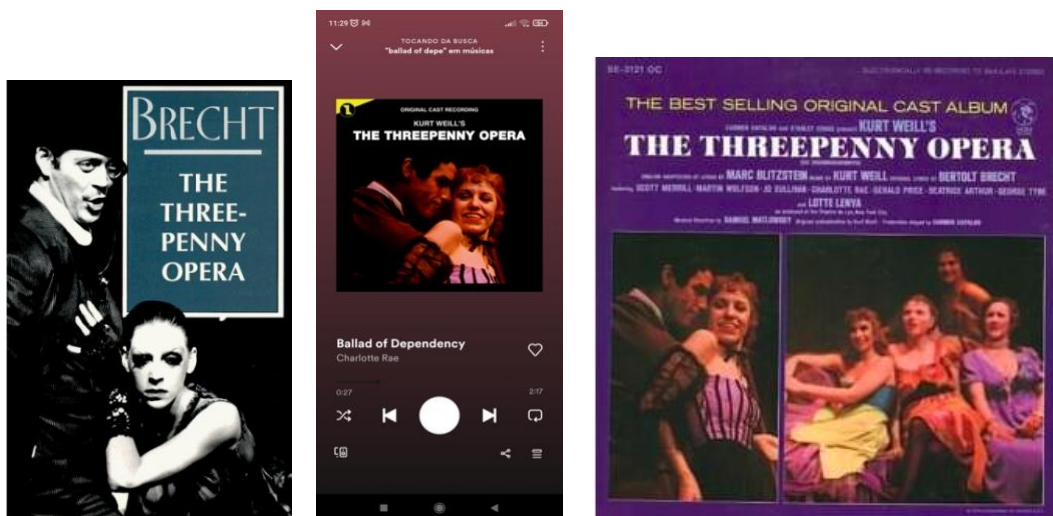
**Figura 20** - Autorretrato de Nan Goldin com seu namorado Brian (1984)



Fonte: <https://www.resumofotografico.com/2019/03/a-sociedade-desnuda-na-fotografia-de-nan-goldin.html>.

Apesar da fotógrafa figurar ao lado do namorado Brian em outros autorretratos, na foto de onde parto ele não está – sua presença, para mim, está subentendida, considerando o olho roxo e a obra da qual essa foto faz parte, *The Ballad of Sexual Dependency*, que é o nome de uma música da peça/musical/ópera *The Threepenny Opera* (1928), de Bertolt Brecht (ver Figura 20). No original, *Ballade von der sexuellen Hörigkeit*. No Spotify, pude ouvir a música na voz da atriz Charlotte Rae, que participou da adaptação norte-americana.

**Figura 21 - The Threepenny Opera (1928)**



Fonte: a autora (2022), a partir do aplicativo Spotify.

Encontrei também a interpretação da cantora Marianne Faithfull, cuja letra aparece na Figura 22 e é a mesma que canta Rae:

**Figura 22 - Interpretação de Marianne Faithfull**

The Ballad of Sexual Dependency >  
Song by Marianne Faithfull

Now there's a man, the living tool of satan  
He charges forth while others are debating  
Conniving, cocky knave with all the trimmings  
I know one thing will trim him down i\* women.  
In women he meets deep authority,  
In them he feels his old dependency.

He sniggers at the good book, mocks the priss and prim,  
Does anything for pay if it will pay  
And since he knows what ladies do to him  
He thrusts them well out of his way.  
All through the day he swears  
He's self denying, then dusk descends  
And once again he's lying.

They're all the same in meeting love's confusion  
Poor noble souls get blotted in illusion  
The one who swore he could escape the clinches  
Who is it that entangles him, wenchens  
It fain resists their lush authority  
Before him stands his old dependency.

He harked the ten commandments  
Trod the tried and true, would godly be and golden rule obey.  
For lunch ate frugally, a grape a two,  
Survived on one pure thought a day.  
He screamed, "I've mastered it without half trying"  
Appears the moon and once again he's lying.  
Idioti i\* all of them.

RCA  
RED  
SEAL

Weill  
The Seven  
Deadly Sins  
Marianne Faithfull  
VIENNA RADIO  
SYMPHONY  
ORCHESTRA  
Dennis Russell  
Davies

Fonte: a autora (2022), a partir do aplicativo Spotify.

Quantos sujeitos estão envolvidos nesse processo? Quantos corpos? Corpos em cena, corpos que cantam, corpos que reagem, corpos que escrevem. Corpos que veem, corpos com olhos roxos. A presença da câmera na fotografia também influenciou a minha escolha, uma vez que estamos debatendo a ideia de autorretrato – o equipamento em mãos é elemento incontestável para que, num primeiro momento, definamos a imagem como

um autorretrato – mas a ideia de que ali é Goldin logo se dissolve, pois se cria uma personagem a partir do seu corpo. Uma vez organizada como obra artística, aquela *realidade* nos invade na forma da ficção. É o *corpo lírico* da artista, e não ela. O *eu é sempre outro*.

A obra de Goldin, exibida primeiramente em slides, em 1986, e no ano seguinte publicada em livro, tem um traço marcadamente autobiográfico ao se pretender um diário da vida cotidiana dela e de seus amigos, como se ela quisesse documentar a vida – dura e cheia de dores e afetos - que lhe escapa, que vira passado a todo instante. Trata-se de um trabalho emblemático sobre sexualidade, gênero e relacionamentos. A mulher com o olho roxo é ela, o namorado Brian de fato existia; ao transformar os registros em material artístico, a fotógrafa ficcionaliza a própria vida, transforma-se em personagem, *corpo lírico*; em *sujeito-objeto* (BREA, 2003). A crueza e a potência desses registros, que apontam para questões político-sociais, me afetaram desde o primeiro contato: meu corpo foi atravessado pelo da artista, pela imagem da violência, pelas imagens poderosas desse conjunto. Cabe lembrar, aqui, que *Ballads* teve inúmeros desdobramentos interartes, como uma exibição no evento “Les Rencontres de la Photographie”, em Arles, em 2008, com música ao vivo da banda The Tiger Lilies<sup>5</sup>.

Na primeira versão, eu fiz uma menção clara ao olho roxo da foto. Ela foi modificada conforme se vê abaixo:

~~Uma cobra~~  
~~um olho roxo~~  
 suspende  
~~o paraíso.~~  
 Nenhum corpo deseja sangrar  
 entretanto  
 sangra.  
 As mãos se apoiam na parede  
 os pés se enredam na grama  
 sujam  
 o colchão.  
 O rosto  
 que agora é fuga  
 que agora é fogo  
 não quer mais  
 não quer mais

O poema *O Enigma sobre a cidade*, que poderá ser lido mais adiante, é inspirado numa fotografia de Cindy Sherman (ver Figura 23), a qual me punge pela androginia da personagem e pela sobreposição de imagens, que serve de cenário para a persona

<sup>5</sup> Um trecho do evento pode ser acessado por meio deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=bUCht5iYYK8>.

retratada. O figurino deste conjunto de fotos, chamado *Metro Series*, é assinado pela estilista Stella McCartney – este tipo de parceria remonta até mesmo à obra de Salvador Dali e sua relação com Coco Chanel. Dali, aliás, me parece influente na obra de Sherman, sobretudo nas séries mais recentes.

**Figura 23** - Untitled #611, 2019



Fonte: <https://www.metropictures.com/artists/cindy-sherman>.

O poema *Tempo suspenso* parte de uma foto que já havia aparecido no ensaio *A Passageira* com a seguinte menção: “Diante de um lago, de uma paisagem que desvanece, uma mulher contempla o horizonte. Ao ver a foto, tive a sensação de que ela carregava uma valise e estava *partindo*”. No poema, a imagem volta de outra forma:



**Figura 24 - Tempo suspenso**

sem vestido florido e anéis  
sou a mulher que não se move  
diante do asfalto como se estivesse  
à beira de um rio

Fonte: fotografia adquirida pela autora (2022) em um antiquário com adição de excerto de poema.

Em outubro de 2022, meu companheiro, em função do seu trabalho, foi para a Ucrânia. Vê-lo partindo para um país em guerra, por quarenta dias; e tendo presente que lá ele passaria sozinho o seu aniversário de quarenta anos afetaram a minha escrita – autobiografia que se traduz na *experiência lírica*. Além do poema *Quarenta anos em Kiev*, escrevi um poema sobre guerra a partir de um desenho do pintor alemão Otto Dix, exercício que se configura, em certa medida, num processo de hipotipose. Fiz questão de fazer menção ao artista no título do poema, considerando que a imagem não constará no livro: *Sobre um desenho de Otto Dix*. Entretanto, o leitor poderá explorar a série *War* de Dix sem saber ao certo a que imagem se refere. Poderá eventualmente, pela descrição, chegar na imagem que propriamente inspirou meus versos. O leitor tem sempre um horizonte de escolhas para sua fruição particular. Transforma o texto e seus sujeitos a partir de si, do seu corpo no mundo. A Figura 25 ilustra uma de suas ilustrações.

**Figura 25** - Outposts in the trenches must put up with night shelling (1924)



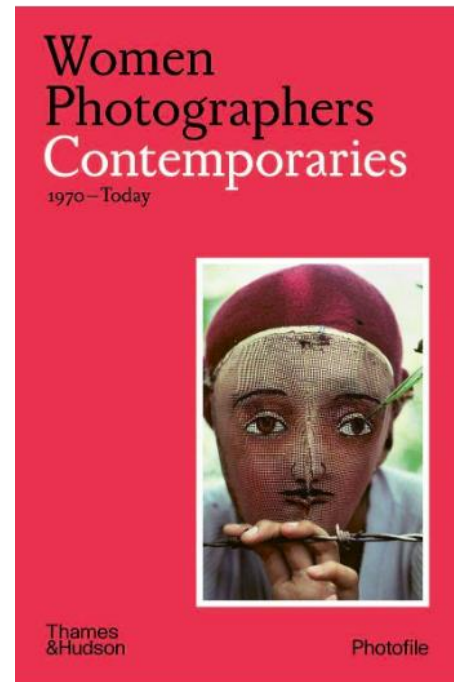
Fonte: PETERS, 2010, p.88

Nomeei *Travessia* uma seção de poemas que se constitui de uma troca epistolar. Dois personagens, “a.” e “v.”, trocam e-mails atravessados pela distância e pelo deslocamento, cada qual em uma cidade, ou mesmo transitando de um lugar para outro. As trocas são amplamente afetadas pela relação com imagens - uma pintura do Hopper e uma fotografia da artista Miwa Yanagi, pela experiência de visitar uma exposição de Sigmar Polke. É também marcante a presença de escritores – as leituras que alimentam a literatura são nomeadamente mencionadas nesse diálogo. Essa colcha de retalhos semiótica, essa *dramatização da subjetividade* (voltamos a Ana C.) é, em si, uma espécie de espelho da experiência do artista e da escrita.

Objetos, reminiscências (como é o caso de outros poemas que compõem o livro); deslocamentos: a Estônia em *Báltica*, o Rio de Janeiro, as partidas. As chegadas. *Trânsito*, como chamo a segunda seção do conjunto. O *sujeito-autor* se alimenta do impacto de estar no mundo, do espanto, da alteridade, para criar outros mundos, um olhar para dentro que se realiza fora, para voltarmos à proposição de Collot (2018). Uma trama de referências, de encontros entre linguagens, da vida que pulsa e se reflete na criação, e, como num pêndulo ou como sugere Didi-Huberman (2010), olhamos e nos olha de volta.

Em meio à conclusão deste texto, encontrei a obra da fotógrafa Alix Cléo Roubaud (ver Figura 26) no livro *Women Photographers Contemporaries (1970-Today)*, cujo impacto certamente aparecerá em poemas que virão.

Figura 26 - Alix Cléo Roubaud



Fonte: Women Photographers: Contemporaries: 1970 - today. Thames & Hudson, 2020.

## 5. BRASÍLIA - UM EXPERIMENTO

Em 2007, quando vivi no plano piloto de Brasília pela primeira vez, eu não sabia dirigir. Certa vez, caí um tombo correndo atrás da lotação, os joelhos ensanguentados em frente ao Congresso Nacional. Sem conseguir dobrar as pernas, fiquei contente ao lembrar da vacina antitétano que havia tomado alguns dias antes, me vi numa cena absolutamente insólita deitada sobre o asfalto daquele cenário futurista; contudo, um cenário fortemente real, pleno de significados, de desdobramentos palpáveis e desiguais. Não era trivial ralar os joelhos ali. Daquela época, guardo mais a presença da seca, poucas fotografias e móvel algum. Só livros e uma lembrança árida das minhas caminhadas entre quadras, uma improvável transeunte em Brasília. Andava a pé e via nada, ninguém, só terra vermelha, carros e calor. Sentia a secura na garganta, atravessava as quadras como se atravessasse o país.

Em 2021, após treze anos, volto a morar no cerrado, agora motorista. A Brasília que reencontro me espanta pelas vias expressas, as chuvas, as obras intermináveis, as lutas, o horror do cenário político. Os tristes trópicos cobertos de mangas por todos os lados: nas calçadas, no asfalto, debruçadas sobre as janelas. Frutas em abundância, gentes chupando mangas, jacas estateladas no chão, a fome, a fome.

O experimento *Brasília* parte do meu estar na capital, de deslocamentos no tempo e no espaço, na cidade que eu vejo e que me lança algo de volta. É uma grande colagem atravessada pelo insólito. Nesse texto experimental, é possível inferir que a própria realidade pode-se revelar absolutamente absurda, sobretudo quando chegamos ao momento político dos últimos anos. O texto felizmente se encerra com a histórica e memorável posse do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em primeiro de janeiro de 2023.

*Brasília* é inspirado na proposta ritualística e somática do poeta CAConrad (2018, p. 1), “Uma vez que você começa a escrever poemas dentro desses rituais, mais ideias para rituais se revelam”; nas *Experiências* da poeta Bernadette Mayer (2016, p. 5), “Experimente roubar e plagiar de todas as formas possíveis”; na colagem poética “O Mez da Grippe” (1981), do escritor e cineasta Valêncio Xavier; e na concepção de apropriação do artista e pesquisador Leonardo Villa-fortes (2019, p. 113), que consiste em “escrever sem escrever”, e

costurar para conferir um sentido do percurso. Um texto em que sua própria história de composição se faz presente. Difícil dizer o que mobiliza mais: a

paixão pelo sentido ou o próprio jogo de fazer, o trabalho em processo, o percorrer (VILLA-FORTES, 2019, p. 113).

*Brasília*, feita de uma costura de poemas e imagens que narram juntos, é mixmidiática. O texto traz desde poemas escritos no seu processo de composição até poemas do meu primeiro livro, *Água para viagem* (2011). O trabalho conta, ainda, com fotografias minhas, manchetes, matérias e fotografias de jornais; fotografias anônimas da Internet, Wikipedia, discurso político, falas de personagens de filmes, depoimentos de artistas, entre outros materiais. A seguir, falarei sobre a escrita de dois poemas que passaram pelos seus próprios processos de intersemiose antes de integrarem o texto maior.

Em *Para Adília Lopes neste 7 de setembro*, o sujeito lírico conversa com a poeta portuguesa Adília Lopes, dirige-se a ela. Busca aproximar-se, inclusive, da sua linguagem; e do seu universo, ao trazer gatos para o poema – a lisboeta não só tem gatos como eles aparecem com frequência em sua obra. Além de dialogar com a escritora, menciono uma música de Chico Buarque, trazendo algumas palavras-chave da canção para o poema como reminiscência do sujeito lírico:

Queria ouvir aquela canção carioca  
tapioca  
quentinha  
gaivota  
sobrevoa a tardinha.

Na canção original:

Gostosa  
Quentinha  
(Quem vai) Tapioca  
O pregão abre o dia

(...)

O homem da Gávea criou asas  
Vadia  
Gaivota  
Sobrevoa a tardinha

O poema é finalizado com versos da própria Lopes:

Quem dera o mito fosse  
a escritora quase cega entrevada  
a alimentar-se de cevada  
e rabanetes.

Eis o poema original, de onde tirei, ainda, a palavra “mito”, para fazer referência ao bolsonarismo:

## MITO

A escritora pobre remendada quase cega entrevada a sobreviver numa mansarda a alimentar-se de cevada e rabanetes a coser para fora alegremente a escrever romances à luz da lamparina não existe.

15/8/14  
(LOPES, 2015, p. 42).

O poema, que segue na íntegra, incorpora outros textos (assim como Cindy Sherman em sua série *Retratos Históricos*), partindo do original para compor um novo olhar, dialogar, sendo um exemplo intertextual de *citação* (ZANI, 2015).

Adília,  
Estou sozinha com os gatos.  
Meu irmão mais velho,  
que só agora (velhos) é meu amigo,  
enviou-me uma lista enfadonha  
sobre como alimentá-los  
como cuidar de suas refeições  
e, mais importante, sobre como observá-los.  
Se lambem o potinho e não comem  
é porque estão com nojo. Troque o atum.  
Se não repousam à janela  
é porque estão entediados.  
Troco a estação.  
O locutor só me dá más notícias  
a previsão do tempo é ruim  
a música é pouca.  
Queria ouvir aquela canção carioca  
tapioca  
quentinha  
gaiivota  
sobrevoando a tardinha.  
Mas não é isso que toca.  
Os gatos estão infelizes  
eu não saio de casa eu poderia  
aprender o tricô  
pra me livrar da Covid.

Adília eu me esconderia  
atrás da cortina  
pra não ver o desfile  
verde-amarelo.  
Do sofá escuto  
um axé ruim  
gritos desta gente ruim.  
Quem dera o mito fosse  
a escritora quase cega entrevada  
a alimentar-se de cevada  
e rabanetes.

No poema *O Retrato*, temos a voz em terceira pessoa, que narra, apresenta um suposto retrato.

### O Retrato

Um homem de perfil  
destes que vivem entre pilotis  
o porteiro, o vendedor de maracujá  
pérola, o faxineiro  
talvez o rosto de um pai  
um mendigo  
talvez o lago de um ângulo  
jamais visto  
O homem do retrato não tem corpo  
não tem nome  
nem horizonte  
guarda o cimento bruto invade  
o chão encardido

Esse poema escrevi observando estes tipos *que vivem entre pilotis*. O seu *perfil* vem de uma pintura da artista brasileira Adriana Vignoli, que justamente pintou um porteiro (eis aqui um outro exemplo de relação transmidiática, quando uma mídia advém de outra, no caso da Figura 27). Este homem que ela retratou, um anônimo, é o *personagem* deste poema, anônimo como todos os porteiros de Brasília, que se parecem sempre iguais, os mesmos, encerrados numa guarita. Como tantos outros cidadãos invisíveis.

**Figura 27** - Adriana Vignoli, Sem título, 2008.



Fonte: foto tirada pela autora (2022).

Rodando pela cidade, contemplo o famoso céu, a transformação radical da paisagem seca em um verde abundante. A cidade me punge com suas linhas modernas sobre o cerrado, as intermináveis rodovias a margear o horizonte. O carro não para, estou

sempre a perder as fotografias: os três homens que cruzam o Eixão com jacas sobre os ombros; o menino que atravessa a ponte das Garças empurrando um carrinho de supermercado; os olhares concentrados na parada de ônibus; uma capivara assustada. Preciso aterrissar para encontrar as pessoas, os cheiros, os gostos. Aqui sou o *amateur* de Benjamin (1989) no século XXI, com sua câmera de celular e seu olhar disperso, flanando em busca do arrebatamento, criando a minha *Brasília*. Sou *A Passageira*.

**Figura 28** - Brasília, pelo olhar da autora



Fonte: a autora (2022).



## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos últimos dois anos, vi o meu projeto inicial se transformar, descobrir-se outro. A presença do corpo permaneceu, assim como a ideia de deslocamento e de memória. O interesse pela relação com outras linguagens artísticas, ou interartes, também já era presente, mas de forma ainda muito superficial. O *corpus* foi mudando à medida em que eu cursava as disciplinas do mestrado, encontrando e reencontrando autores, leituras potentes que abriram novos caminhos para a minha investigação.

O contato com alguns autores que pensam o sujeito lírico na contemporaneidade, em especial Dominique Combe (2018) e Michel Collot (2010), me levaram a pensar no sujeito para falar de corpo. Foram fundamentais porque traduziram a minha percepção com relação à escrita da poesia e os sujeitos (e movimentos) envolvidos neste processo. Ao ler Jose Luis Brea (2003) e Adolfo Montejo Navas (2017), a experiência não foi diferente: após anos escrevendo a partir de fotografias, me vi diante de uma elaboração teórica que descrevia com muita sensibilidade e apuro a relação entre poesia e imagem como eu a sentia, o que imediatamente conectei com as leituras sobre sujeito lírico. São pequenos-grandes momentos de espanto que acontecem não só com a poesia, mas também com a pesquisa.

A participação no Grupo de Pesquisa “Intersemioses criativas”, coordenado pelo Prof. Dr. Altair Martins, me possibilitou olhar para as relações entre fotografia e poesia com olhos semióticos, que nos possibilitam sistematizar as práticas artísticas e textuais, esmiuçar forma e conteúdo.

O contato mais aprofundado com a obra de Roland Barthes foi apaixonante. Eu estava morando na Estônia, prestes a voltar para o Brasil depois de nove anos no exterior, quando li *A Câmara Clara* e *O Império dos Signos*. A visão barthesiana para aquilo que está ao nosso redor – a vida – afetou diretamente a escrita do ensaio *A Passageira*. Foi uma experiência de puro prazer do texto, de pensar o corpo e a memória, o corpo que se desloca, o presente que vira passado a todo instante. Foi maravilhoso encerrar a minha estada de quatro anos nos bálticos com esse texto, um experimento entre o ensaio e a poesia que, a meu ver, é a síntese do que eu busco neste trabalho.

A prática criativa proposta em algumas disciplinas, sempre a partir de um referencial teórico, me proporcionou, como o esperado, levar a minha escrita para mares nunca dantes navegados: escrever a partir de um conto de horror e de um texto psicanalítico; praticar a autotradução; criar poemas ritualísticos e experimentais, entre

tantos outros exercícios. A troca com os colegas, a leitura compartilhada, o prazer da escrita, o contato com novos poetas revelaram-se um mergulho esplendoroso, profundo, que se desdobrou na redescoberta da leitura teórica como alimento para a arte.

Ter feito este mestrado durante um governo que fez de tudo para aniquilar com a universidade, a ciência e o pensamento, é, em si, emocionante. Com todas as dificuldades, professores, artistas, pesquisadores continuaram tocando seus trabalhos. A experiência de estarmos juntos lendo, criando, foi a nossa pungente resistência. É de arrepiar pensar na riqueza que esta imersão me trouxe em tempos tão dolorosos.

É emocionante, mais e ainda mais, chegar a esta reta final, a estas últimas palavras, em janeiro de 2023. Ganhamos. A frente ampla pela democracia venceu, subiu a rampa em sua diversidade e força. Por mais que atos antidemocráticos estejam acontecendo em Brasília e pelo Brasil neste exato momento, eles não passarão. Seguimos com mais livros e menos armas.

#### **Nós (ou um poema maiakovskiano)**

Nas mudanças  
    carregadas pelo corpo  
 pelos nós da madeira  
    escura, pelos livros  
 que não se separam do dono  
 nos pés duros  
    machucados  
 - a história de todos nós -

Nas pernas que atravessam  
                                  os mapas  
                                  os protestos  
                                  as almas  
 exaustas  
                                  em sua languidez  
 náufragas  
                                  em sua própria sede  
 abandonadas  
                                  por seus cães  
 ainda se perdidas avançam  
                                  sustentam as cabeças  
 erguidas  
                                  sobre pescoços tortos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra Poética**. Porto: Assírio & Alvim, 2015.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Império dos Signos**. São Paulo: Editora WMF, 2016.
- BASTOS, Liana Albernaz de Melo. O corpo-sujeito. **Rev. bras. psicanálise**, São Paulo, v. 45, n. 4, p. 35-42, dez. 2011. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-641X2011000400005&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2011000400005&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 10 dez. 2022.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BREA, Jose Luís. Fabricas de identidad (retóricas del autorretrato). In: BREA, José Luís. **El tercer umbral**. Mércia: CEDEAC, 2003.
- CACONRAD. (Soma)tic Poetry Rituals: The Basic in 3 Parts. **Somatic Poetry Exercises**, [s. L.], ago. 2018. Disponível em: <http://somaticpoetryexercises.blogspot.com/2018/08/somatic-poetry-rituals-basics-in-3-parts.html>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- CAPILÉ, André. Adam Zagajewski: In Memoriam, por Marcelo Paiva de Souza. Escamandro, [s. L.], 31 maio 2021. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2021/05/31/xanto-adam-zagajewski-in-memoriam-por-marcelo-paiva-de-souza/>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COELHO, Eduardo Prado. Sobre Sophia de Mello Breyner Andresen fala a Eduardo Prado Coelho. **ICALP Revista**, nº.6, ago./dez. 1986, pp. 60-77. Disponível em: <https://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/f11/pag1.html> Acesso em: 26 jun. 2021.
- COLLOT, Michel. **A Matéria-emoção**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.
- COLLINS, Glenn. A Portraitist's Romp Through Art History. Entrevista com Cindy Sherman. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1990/02/01/arts/a-portraitist-s-romp-through-art-history.html> .
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a biografia. **Revista USP**, São Paulo, n.84, p.112-118, dez./fev. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- CRIST, Steve. **The Polaroid Book**. Colônia: Taschen, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- ERNAUX, Annie. **Os Anos**. Trad. Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2021.
- KAFKA, Franz. **O Processo**. Trad. Petê Rissatti. São Paulo: Antofágica, 2021.
- KAFKA, Franz. **O Processo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GRANDO, Diego. **Mais eus do que eu: sujeito lírico, alteridade, multiplicidade**. 2008. 54 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/1878>. Acesso em: 12 jan. 2023.

- FILHO, Armando Freitas. Ana Cristina Cruz Cesar, Ana Cristina Cesar, Ana Cristina C., Ana C., Ana. In: CÉSAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LOPES, Adília. **Manhã**. Porto: Assírio & Alvim, 2015.
- MARTINS, Altair. Escrita criativa: o que a escrita devolve à imagem. Artigo apresentado no **XVII Congresso Internacional da ABRALIC**, Porto Alegre, 2020.
- MARTINS, Lorena. **Água para viagem**. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2011.
- MARTINS, Lorena. A passageira. Revista Continente, [s. L.], 1 jun. 2022. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/258/a-passageira->. Acesso em: 12 jan. 2023.
- MARTINS, Lorena. **Corpo continente**. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2019.
- MATTHEWS, Eric. **Compreender Merleau-Ponty**. Trad. Marcus Penchel. Petrópolis: Vozes, 2010.
- MAYER, Bernadette. Experiências. In: **Grampo Canoa**, São Paulo, LunaParque, n. 2, abr./2016.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MONTEIRO, João César. Sobre Sophia de Mello Breyner Andresen. 1969. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VDi1av1fgzo> Acessado em: 26 jun. 2021.
- NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.42-57, jan./dez. 2012. Tradução de Sérgio Alcides. Disponível em: [https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA\\_19\\_web\\_42-57.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf). Acesso em: 12 jan. 2023.
- NAVAS, Adolfo Montejo. **Fotografia e poesia [afinidades eletivas]**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- PETERS, Olaf. **Otto Dix**. New York: Prestel Verlag, 2010.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. IN: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: INTERMEIOS, 2011.
- SOUZA, Ricardo Timm de. **Crítica da razão idolátrica**. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- TAVARES, Maria Andresen Souza. Contributo para uma biografia poética. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra Poética**. Porto: Assírio & Alvim, 2015.
- TOWNSEND, Chris. **Francesca Woodman**. London: Phaidon, 2006.
- VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI**. Rio de Janeiro: Relicário, 2019.
- XAVIER, Valério. **O Mez da Grippe**. Curitiba: Arte & Letra, 2020.
- ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2003. Disponível em: [https://issuu.com/vanialuciadias/docs/texto\\_6\\_intertextualidade\\_-\\_consi\\_56d70663871c61](https://issuu.com/vanialuciadias/docs/texto_6_intertextualidade_-_consi_56d70663871c61). Acesso em: 12 jan. 2023.

**7. ANEXO I – A PASSAGEIRA****A Passageira**

**tempo suspenso**

## **O Instante mais arriscado**

Às seis da manhã eu tenho medo  
é sempre neste horário  
dos meus olhos entreabrirem  
o sonho e a manhã que invade  
o sono  
que sinto um medo essencial  
medo do vírus  
medo de que meus filhos caiam  
de uma escada  
escapem da calçada  
medo do mundo  
terrível, uma cratera a engolir tudo  
as florestas, os indígenas, as mães  
Quando o dia assenta  
o medo se esvai  
para que eu faça o café  
para que eu tome o café  
para que eu lamba a pele das minhas crias  
leia poesia, compre ovos  
olhe com alguma firmeza  
as árvores que sobrevivem através da janela  
o medo me liberta  
para que eu veja a noite  
afunde a noite entre os meus dedos, alimente  
a cama de estrelas  
durma meu sono preocupado  
pesado  
para que ele volte pontual  
afiado como as trevas  
para o meu corpo ainda quente e a madrugada  
que me abandona

**Verão**

Depois da tempestade  
ninguém mais apareceu.  
Minha avó penou ao lado do telefone  
cinza  
murmurando à espera do filho  
a voz impregnada  
de calor

Ainda sinto o suor daquele verão  
das chuvas  
do noticiário em alto volume  
do chiado da água fervendo  
das trovoadas a paralisar  
meu coração  
a levar as casas, os carros, a menina  
navegando sobre uma porta  
verde  
o cheiro úmido  
da costela de Adão

Quantas vezes chorei escondida  
fechei os olhos para sonhar alguma alegria  
tirar do corpo inundado o abandono  
enquanto minha avó cobria  
a noite  
com um copo de leite



## Homem de areia

Lembro, guardo é nítido  
quando o sonho não era interrompido  
pela mão de minha mãe  
que trazia com o leite  
o nó das manhãs

O sonho seguia meus passos, penumbra  
no espelho do banheiro  
nas plantas murchas  
o homem que me arrancava os olhos  
calava minha roupa limpa  
os dentes escovados  
escondia-se atrás da porta  
ou no plástico borrado  
de um brinquedo

O homem que vendia óculos, telescópios  
queimava as mãos de meu pai  
na brasa do jardim  
desaparecia  
intruso

Lembro bem do rosto, e era meu:  
menino eu dormia  
com os bolsos cheios de pedra  
e espanto

**Autorretrato de Nan Goldin com seu namorado Brian**

Nenhum corpo deseja sangrar

entretanto

sangra.

As mãos se apoiam na parede

os pés se enredam na grama

sujam

o colchão.

O rosto

que agora é fuga

que agora é fogo

não quer mais

não quer mais

## **O Enigma sobre a cidade**

A cidade os pássaros uma carta  
Eram tudo que eu esperava naquele inverno  
Sozinha ensimesmada à mesa  
De madeira eu esperava  
O voo rasante  
A maquete de um templo  
Um ramo de flores imortais  
Um perfume melhor  
Que a carniça que me rodeava  
Os cães as gentes as tripas  
Os velhos cansados, esquecidos as negras  
Que cuidavam dos velhos  
Os filhos que jamais apareciam  
As tardes inesgotáveis em sua poluição  
Os bueiros imensos cuspiendo  
O temporal da sexta  
A cidade era todo o meu corpo  
Atemporal, coberto de plástico  
de nojo  
A estação de trem  
Não mais me fazia viajar  
Abandonada  
percorria meu torso e com frio  
Encerrava meu país  
A cidade os pássaros uma carta

Jamais vistos

## Serpente

A lua lambia

as claraboias

a cobra

imensa

enroscava-se no lustre

acobreado

do sofá, Maria

erguia as sobrancelhas

sentia

o cheiro da guerra

## Quarenta anos em Kiev

Quando entraste no trem Varsóvia – Kiev  
Vinte horas te separavam da guerra  
Te erguiam como um chapéu que se estende na mão  
o adeus antes da partida  
a fumaça que víamos nos filmes  
de época  
lenços partidos e o som agudo  
da última chamada  
Quando atravessaste a estação  
atravessaste só  
o coração na boca e não  
as minhas mãos a carregar alguma lágrima

Quando não olhaste para trás  
para as crianças que corriam na plataforma  
meu corpo recebia as primeiras chuvas do cerrado  
a terra molhada tão distante dos antigos trilhos de Lviv  
os cachorros que latem para o trem e para chuva  
poderiam ser os mesmos  
os gritos para quem parte ou para quem se molha  
poderiam soar iguais e inteiros  
não fosse teu corpo abrigado estar tão distante de mim  
e tão próximo de si mesmo  
da vela solitária sobre um *pirukas*, a sopa morna  
e dolorida  
no dia dos teus quarenta anos.

### Sobre um desenho de Otto Dix

O traço corria o *front*:  
uma caveira as botas as montanhas  
ao fundo emaranhadas ao canto  
a lua  
ofuscando as vestes  
cegas dos soldados  
armas em riste:  
apontar para o céu e matar  
uma estrela  
uma cordilheira de homens  
escondidos perdidos  
tanto faz  
a paisagem só guarda os corpos que morrem  
não há sinal dos corpos  
que bebem vodka atrás de uma mesa  
em frente a uma bandeira  
no alto de um palácio  
aqui só o traço  
da barricada  
nenhum sinal de sangue  
a guerra em preto e branco gravura falha  
da memória

**Polaroide**

A noite traz explícita  
o que as mãos não conseguiram  
guardar: a flor murcha que deixo deitar  
sobre meu peito  
ainda mais vermelha  
sangra

**trânsito**



**Báltica**

## I

Como separar a noite  
do dia, ou sussurrar no teu  
ouvido  
que já amanheceu  
as semanas intermináveis  
pratos na pia, lixo, caras  
inválidas  
como entender que estamos vivos  
se as pernas pouco se movem  
roxas e frias  
neste inverno incansável, cinza  
tu me trazes um copo longo, uma água pesada  
uma pílula e diz  
amanhã parece que vai ter sol, meu bem  
com a voz adormecida  
acende  
a luminária verde  
esgotando no meu peito  
um pedaço  
do teu rosto.

## II

Queres a lenha pra acender o fogo?  
aquecer?  
Ou queres só este aroma de frio  
de fim?

A lenha, eu guardo  
é para queimar os pés.

## III

O mar quando congela  
deixa de ser *o mar*  
serve para:  
estorrecer os corações partidos  
ludibriar os turistas  
congelar as mãos

É o antimar  
e eu o detesto, sua espuma congelada  
me paralisa  
inunda as minhas botas  
não serve  
para o poema.

## IV

A noite branca  
poderia ser um papel  
bem fino.  
Talvez pudesse ficar colada ao teu corpo, desmanchar-se –  
o desejo imenso de te cobrir, vestir teu tempo  
esparramar as tintas, a água, o suor  
  
a noite branca sobre teu corpo.

## V

De longe uma sombra, a margem  
de um grande mamífero  
de perto parecia a tua barba  
um leão marinho sem ar  
deitado sobre o gelo  
estava muito frio  
para devolvê-lo ao mar.

**Rio**

Do canto da janela  
era possível ver o mar  
alimentar o sonho de rasgar  
a parede  
até o cair do sol  
sobre o teu corpo denunciar  
o horizonte

\*

Desconheço o quarto visto  
o mormaço  
sobre a cortina do teu rosto

\*

Observo a janela  
sem a tua sombra  
silenciosa ocupada  
pela fumaça do café

\*

O Rio é um cartão-postal  
eu sei  
era junho

quando você partiu.

**Da tua partida****I**

não quero falar  
de quando você partiu  
mas de quando você  
esteve  
entre as plantas entre  
as roupas  
na espera do café  
teu corpo ocupava  
o sofá, a sombra  
dos navios ancorados  
a casa inteira  
guardava a tua voz  
ou talvez meus olhos  
debruçados  
sobre a tua voz

**II**

Olho para as botas  
que você deixou  
para sempre ocupando  
a porta de entrada, velhas intactas  
à prova  
de chuva  
agora que é verão  
me entristecem  
ainda mais

**III**

Corrijo a linha do tempo  
com a tua fala distante, partida  
corrijo  
este pôr-do-sol que me queima as pernas  
espero um último sinal, sal  
para os pescoços áridos  
um aceno da janela, a toalha vermelha  
das tardes rendidas  
corrijo as minhas cenas, o meu português  
atormentado  
troco a roupa de cama, molho as plantas  
recolho as mangas  
que chovem  
em novembro  
choro  
o corpo inteiro da tua ausência

As costas cobertas de sal  
o día encerrando teu corpo  
baía absoluta

**Previsão**

As dunas  
no alto do lago  
sul  
cortam o horizonte desenham  
uma espécie de miragem  
ou desejo:  
derrubar teu corpo sobre  
o monte  
vestir teus pés  
de terra vermelha  
vestir teus desertos  
com a paisagem  
cobrir o tempo  
e do tempo  
guardar o rosto  
de algum dragão



**A ilha**

Da ilha vislumbrar  
o caminho  
um navio ao longe  
casco, vela, pensamento  
o calendário do corpo:  
feriado sobre os teus joelhos

Do alto de um coqueiro  
acenar  
contra o esquecimento  
acalmar os pés na areia e no mar  
desmanchar  
as saudades  
avistar  
a partida:

a pele áspera é véspera da urgência  
o mapa esvoaçante, dorso  
do que resta da noite  
chamar o navio como alguma sereia, um pássaro  
perdido entre o pólo sul  
e a seiva

receber o desejo como um baú  
de um tesouro  
quando aberto  
suspende o tempo, cega os olhos  
se estende sobre o meu  
rosto  
toca

todo o teu oceano

## Objetos

I

Uma agenda de telefones  
nomes abreviados, riscados  
um caderno de mortos  
entre eles  
você sorria em preto e branco  
de pé sobre uma areia  
demasiado quente

II

No verso da fotografia  
ainda se podia ler  
“Campanha, 1932”  
você a emoldurou com madeira  
e vidro  
a paisagem, você  
sua mãe

III

Restou-me uma xícara muito antiga  
um relógio de parede  
um rosário  
e o teu rosto  
corado de alegria  
durou apenas  
dois verões

**Sobre uma foto que não encontrei**

I

No teu rosto  
reconheço  
a minha terra, os pés vermelhos

atrás do teu rosto  
um monte, uma rua  
espelho  
para os dias de verão

no teu rosto reconheço  
também o meu desterro  
a falta de vocação para o canto  
e para os recomeços

II

Tuas mãos guardam  
segredo algum  
não enviaram cartas de amor  
não rasgaram fotografias  
não quebraram taças com fúria  
não tocaram outros seios  
não apontaram  
para o lado errado  
da estrada

III

Tua sombra afirma  
a tua presença  
ter um corpo  
e do corpo permanecer  
o rastro

**Tempo suspenso**

O tempo é do tamanho da nuvem  
que escapa das minhas mãos  
se esvai sem chuva, sem retorno  
o tempo dentro da xícara  
café frio que carrego pela casa  
recolhendo as folhas secas  
das plantas que matei  
trocando os tapetes de lugar  
morrendo de calor  
e saudade

Do parapeito mastigo a maçã  
Passando os dedos sobre uma pirâmide  
imaginária  
na esquina, valise em punho  
alguém espera  
sem trégua  
o seu amor passar

sem vestido florido e anéis  
sou a mulher que não se move  
diante do asfalto como se estivesse  
à beira de um rio

**A carta**

a carta

chegou  
depois do teu corpo  
já era tarde demais

*18 de set. de 2022 22:21*

a carta

chegou  
com as primeiras chuvas inundou  
antes do corpo  
a palavra

*18 de set. de 2022 22:25*

a carta

impressa borrava  
a palavra corpo  
a palavra medo

*18 de set. de 2022 22:27*

a carta

atravessaria o horizonte

*18 de set. de 2022 22:32*

até meu corpo palavra  
paixão

a carta

*18 de set. de 2022 22:36*

não chegou  
procurei por todas as partes do meu corpo  
palavra  
perdida

a carta

*18 de set. de 2022 22:38*

quand il me prend dans ses bras  
qu'il me parle tout bas  
je vois la vie en

a carta

*18 de set. de 2022 22:39*

quelqu'un m'a dit  
que

a carta

*18 de set. de 2022 22:45*

eu guardei  
úmida, borrada  
é uma carta é o meu  
rosto



Foto 1: Mark Cohen, 1976: "Lilian in the swimming pool"; 2: Donald Dietz, 1976: "Woman's Back".

**travessia**

**Maio, 1**

esperando o sono, e somente o sono, porque a espera  
é um difícil labirinto

**Maio, 5**

como está você  
querida: querida você:  
está no Japão, em outra Ásia,  
em algum meio do oriente,  
no oriente e meio,  
no meio de alguma trama  
no meio de algum drama  
ou apenas navegando na vida  
tornada sensível  
feita coisa sensível  
feita coisa que se sente  
como queria seu colega de poema,  
seu Rilke, seu Rilke:  
diga-me:

v.

**Maio, 7**

Estive distante e também daqui  
E de onde vou estar  
De mim e dessa minha vida  
Que devo abandonar  
Por uns meses  
Definitivamente  
E então uma nova  
Vida  
E paradoxalmente sempre a mesma  
Para sempre será



Eu com os meus botões.  
Ando destemperada.  
Pensando em você,  
Levantei e cá estou  
Computador no colo  
Edredom de penas  
Iniciais em maiúscula  
Tudo voraz, ansioso  
Por demais

Madrugada  
E essa vontade de te dizer  
Que ainda estou aqui.

*a.*

### **Maio, 7**

sim, eu entendo:  
tudo é paradoxo  
e tudo é cruel  
no entanto, existe uma coisa que é  
a leveza *mozartiana*:  
talvez ela não esteja ao alcance de todos,  
talvez a alguns seja vedada essa leveza  
de Mozart:  
eu, por exemplo, devo ser um desses:  
quero mudar, mas a *pesadumbre* é mais  
forte:  
mas existe a leveza  
de Mozart:  
um refúgio? sim,  
todo mundo quer:  
eu também quero

um refúgio:  
mas acho que não terei:  
e então não quero  
o refúgio

v.

### **Maio, 9**

o outono começa tímido  
e por enquanto dura até às dez da manhã:  
mas está bem assim:  
o céu é azul claro  
(tanto quanto azul possa ser o céu de São Paulo)  
e há um frescor no ar a sugerir  
o fim do pesadelo:

está bem assim,  
não?

o fim do pesadelo?

v.

**Maio, 10**

*a.*

**Maio, 10**

levou um tempo até a imagem  
se formar  
para mim.  
deve ser outra foto sua,  
suspeito.

muitas vezes um retrato pintado  
a pintura  
é todo um poema  
que não se precisa escrever  
ou um romance, um conto  
e mesmo assim é preciso escrevê-lo, não?

*v.*

**Maio, 11**

esta noite eu sonhei que estava em Paris  
 (sonho mais sem imaginação)  
 e que encontrava você e me apaixonava por você:  
 mas aí eu descobria que eu era de uma época e que  
 você era de outra época:  
 e de repente íamos para outra época ainda  
 e você se encantava por essa outra época  
 e queria ficar nela  
 enquanto eu descobria que minha época era minha época,  
 quer dizer,  
 que minha época *é* minha época e que eu não tinha muita escolha:  
 e então achei meu sonho um pouco triste  
 sobretudo porque você escapava para sua outra época  
 e eu voltava para minha época:  
 e então me dei conta de que estava sonhando  
*Midnight in Paris:*

v.

**Maio, 12**

ao te ler  
 sorri e quebrei  
 uma xícara  
 assim, em seis cacos cobertos de café  
 e mel  
 lembrei-me então daquele trecho  
 em que Alice Toklas fala  
 sobre a paixão de Gertrude Stein por vidros  
 cristais, espelhos, porcelanas  
 e como quebram! finitos aos pedaços.  
 a cada objeto que partia  
 Gertrude fechava-se

em uma fascinante e breve tristeza:

são belos  
porque acabam.

a.

## **Maio, 20**

pois,  
dois  
dois meses inteiros em Nova York lava a alma de qualquer um,  
suponho.

quem sabe te encontro, ajudo a jogar um pouco mais  
de água na sua alma, água de viagem, suponho,  
sem que afogue sua alma,  
ou quem sabe afogando-a,  
em seguida proporei que o vento da cidade, potente,  
transiente mais que transeunte,  
seque sua alma sem secador elétrico, sem toalha,  
sem nada: *windswept woman* era o título de  
uma exposição magnífica de uma japonesa em Veneza  
um par de anos atrás, embora o caso dela fosse de  
*windswept women*,  
neste caso aqui é uma só, você, mas a ideia é a mesma,  
acho.

*windswept woman*: uma imagem vasta, amplamente vasta,  
e poderosa.

v.



Miwa Yanagi

**Junho, 02**

como posso sentir saudades  
de você?  
como sugeriu borges,  
saudades da memória que não tenho  
a memória inventada  
saudades dos olhos que vi  
dourados

Sigmar Polke:  
gostei do que vi, senti.  
especialmente de um conjunto de fotos  
de uma mulher  
provavelmente amada  
e outro de objetos, movimentos  
talvez  
sensações.

querido, a cidade me toma  
ensolarada  
e eu me esqueço um pouco por dia,  
um pouco em cada lugar,  
e sinto, eu sinto, eu sinto.  
é vertigem  
é miragem  
são espelhos de um vermelho,  
um cinza, brancas horas,  
olhares sobre a imagem:

mas há sombra, há sombra  
é preciso que haja sombra.

Coney Island

*Ferlinghetti's Coney Island*

*sim, é claro,*

*talvez vazia*

num outro tempo

*a Coney Island of the mind.*

*no verão dos norte-americanos,*

*a paisagem é cenário, barulho*

um parque de diversões

um estádio de baseball

uma jaula para shows

uma jaula para beber cerveja

e então a qualquer momento um palhaço

surgiria atormentado

mas o que vejo são apenas

veteranos de guerra

bêbados e vermelhos

em meio à melodia

da roda-gigante.

os negros doloridos  
do bebedouro não compartilhado,  
do nojo do banheiro, do banco separado  
um lixo gigante,  
um marinheiro frustrado  
uma praia vazia, uma ruína  
Coney Island  
é um lugar  
assustador.

*a.*



### **Junho, 10**

Primeiro: suponha que  
Eu me perca em você:  
O que aconteceria se eu  
Me perdesse em você? Você  
Pode garantir que eu me perderei  
Em você?  
Dizem que decidir não resistir mais



é inebriante.

De repente não quero resistir mais: será inebriante?

Acho que sim: perder-me

Em você e nunca mais me encontrar

(Embora creia que você sempre saberia

Onde eu estaria:

Perdido em você.)

Diga-me que você é

e que você está aí.

Posso mergulhar em você por um instante?

A intuição do instante, diz meu amigo poeta:

sei muito bem que você existe e

que você está aí, e por um instante

Tenho a intuição do instante: o seu nome.

v.

### **Junho, 13**

*A intuição do instante:*

mais que uma aposta, é um desejo

a.

### **Junho, 20**

conheci uma sul-coreana

a hyo

que se pronuncia ió

é pintora

e me ensinou a falar

todos os nomes dos maravilhosos

diretores sul-coreanos

em sul-coreano

park chan wook

vira pá-ian-u  
 e por aí vai  
 e é lindo e delicado  
 o jeito que ela fala  
 nada a ver com aquela gritaria soprana  
 dos filmes

lendo um texto do hemingway  
*hills like white elephants*  
 expliquei a ela o que significa  
 elefante branco no brasil  
 e então ela me disse que na coreia  
 o equivalente ao elefante branco é  
*a rice cake in the painting*  
 porque você não pode comer o bolo de arroz que está no quadro  
 a rigor você não pode fazer  
 nada  
 com o bolo de arroz que está no quadro,  
 oh, vida!  
 vamos eu e a coreana  
 para o curso de 10 dias que eu vi no anúncio  
 do metrô  
*philosophy works: sustainable happiness*

a.

## **Junho, 21**

estou precisando não ser mais eu mesmo e só ter,  
 ao contrário de você,  
 uma leve memória do que fui, apenas  
 para me espiar de esguelha e de longe só  
 para me lembrar de como eu havia sido, porque  
 isso é que dá o prazer: saber como fui sem ser mais.

interessante.

e também ler livros velhos e bons  
em Nova York  
é possível ler livros velhos e ilegíveis e descobrir  
como são bons: como tenho saudades de ler  
livros velhos ilegíveis e me surpreender quão amoráveis  
podem ser  
leve-me praí mesmo que seja num passe de mágica:

v.

### **Junho, 25**

a mistura de base é vertida líquida nos moldes  
de sopeiras, vasilhas ou cafeteiras,  
trabalhada numa pasta um tanto mole para formar  
taças e pires  
ou injetada  
em pó  
sob pressão  
para gerar pratos como se fossem aspirinas -  
e depois as peças são curadas por 24 horas a  
980 C e,  
ainda porosas, embebem-se então de esmalte antes  
do segundo cozimento a 1400 C, quando se produz a alquimia  
do grande fogo que vitrifica, metamorfoseia a terra bege e  
frágil  
em madrepérola impermeável, luminosa, sonora.

eu queria fazer coisas belas  
como a porcelana

v.

### **Julho, 1**

como está você  
how are you tonight  
como está você esta noite  
de um blue presumido cheio  
de distância

aqui posso imaginar o azul que em São Paulo  
seria uma imensa mentira  
e que aqui é apenas  
imaginação  
(inofensiva)

sinto a cordilheira a meu lado e ela me assusta  
incrível que precisemos de coisas que nos assustem:  
o que assusta você em Nova York?

branca, o fantasma,  
visível como atrás de um véu  
e só a parte de cima  
branca  
e visível  
se pode ver, mesmo à noite,  
a de baixo some (mesmo de dia)  
e é como se tudo fosse uma lenda:

você, a lenda,  
que se derrete quando o avião sobrevoa  
a cordilheira  
amanhã  
e terei de voltar a me encontrar

como me encontrei aqui:

a lenda

você estava no olho do furacão

ou quase

e eu estava no olho do furacão

peçoal

e hoje à noite um cão

branco e preto

das centenas que há pelas ruas aqui

deitou-se ao lado do hotel e lhe

afaguei a cabeça e ele me olhou

como não gosto que me olhem:

erga-se e me olhe de frente,

pequeno grande cão!

no olho do furacão cheio de chuva

e no olho do furacão seco

mesmo se regado a vinho,

vermelho:

nada disso é o que queria dizer

nada disso: e isso me irrita a um grau inconcebível:

a alma se derreteu e de repente

voltou

a empedrar-se:

tudo isto, estas palavras, só para deixar fluir

uma sensação e lhe perguntar como

está você esta noite,

you

you

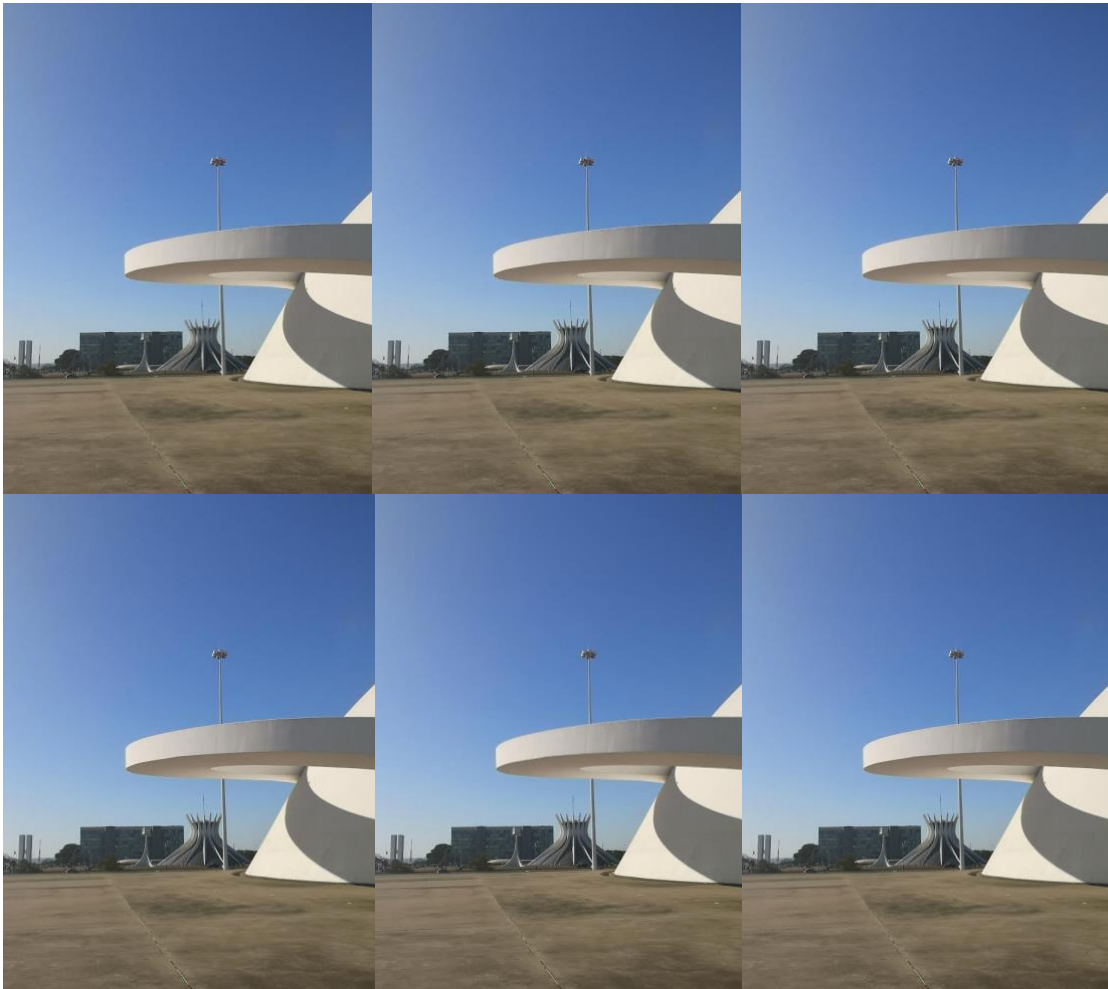
aqui de um blue presumido

coroado por um branco de um gelo

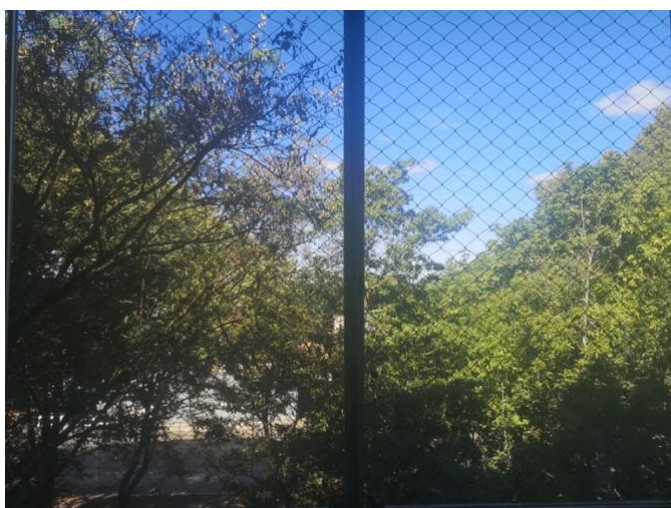
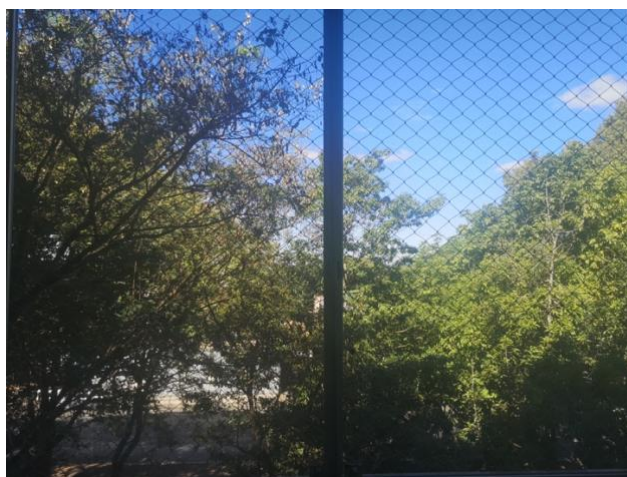
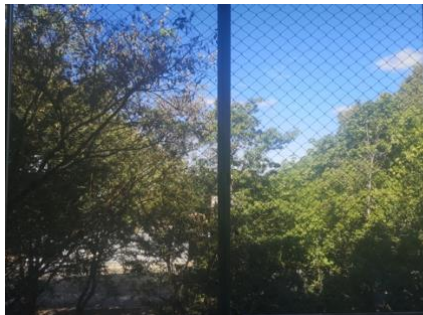
que deveria me gelar a alma, gostaria que fosse.

em sua homenagem comprei um livro que já li  
de sua amiga Sylvia Plath  
com um poema que se chama *Death & Co.* e outro  
que se chama *Cut:*  
cut.

# Brasília



## 1. SQS 213, BLOCO C, APTO 305



Atravesse a alameda sem medo:

os abacateiros estão carregados

os peões da obra disputam as enormes frutas

com os saguis-do-cerrado

se não houvesse rede de proteção

para crianças e gatos e

tela mosquiteira

blindex

os macacos certamente entrariam nos apartamentos

espalhariam farelos de pão pelo chão



roubariam telefones mangas brinquedos  
arranhariam os bebês e as cozinheiras  
da Ceilândia



Na alameda há uma árvore grávida  
ela não dá frutos engorda  
seu ventre  
de seiva e tristeza  
Brasília tem cinco milhões de árvores  
eu posso vê-las do meu quadrado  
três filtros e lá estão elas com os seus macacos, abacates  
as folhas imóveis da seca do céu  
do cerrado  
fazendo sombra para os que esticam suas pernas  
após a marmitta  
os peões de domingo a domingo chupando manga  
colando os ladrilhos  
para sempre colando os ladrilhos  
que caem no meio da noite e enchem o chão

de farelos

Josimar se pergunta

Mas que raios que diabos eu ontem coleí os ladrilhos

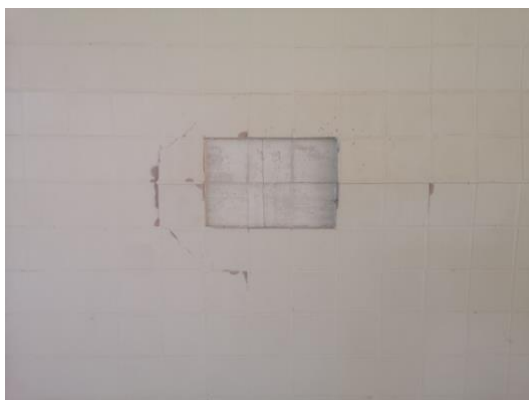
Eu tenho certeza

Cinco milhões de árvores

Outros milhões com fome

Milhões de ladrilhos

Quebrados, Josimar



Há anos os vizinhos se esbarram entre as amoreiras

e as caixas de entulho

Esta obra não tem fim!

Você viu que os ladrilhos voltaram a cair?

Deve ser maldição

ou veneno

Vamos dedetizar de novo

Tanto entulho outro dia encontrei

Um escorpião vermelho dentro do sapato

Escorpião amarelo, Sr. Fontes

Chamam amarelo mas é vermelho

Não é vermelho, Sr. Fontes

Você sabe que é preciso deixar os sapatos virados

O solado para cima

Fechar os ralos os buracos

Tela nos ralos nas janelas

É uma praga esse escorpião vermelho e tudo culpa

dos peões que jogaram entulho na cobertura do prédio

Há anos

Obra escorpião e essa sujeira de abacate pelo chão



*O Tityus serrulatus,*

conhecido popularmente como *escorpião-amarelo,*

é um escorpião típico do Sudeste, Centro-Oeste e Nordeste do Brasil

Os escorpiões não são animais ovíparos

Durante o parto, a fêmea eleva o corpo e faz um “cesto” com as pernas dianteiras apoiando-se nas posteriores

Os filhotes recém-nascidos sobem no dorso da mãe através do cesto e ali permanecem por alguns dias quando, então,

realizam a primeira troca de pele

Passados mais alguns dias

abandonam o dorso da mãe

e passam a ter vida

independente.<sup>i</sup>

Outro dia foi o vizinho do 305 que sumiu  
Primeiro a mulher foi embora, uma sacola e um bebê agarrado  
Estava pálida e nunca mais voltou  
Agora ele próprio desapareceu a polícia  
arrombou a porta  
Dizem que uma neblina espessa cegou o comandante da operação  
A poeira densa entrou pelas narinas pela boca  
O apartamento tinha livros até o teto, camadas e lombadas  
de contos romances biografias  
não autorizadas  
Novelas que tomaram a geladeira, subiram feito trepadeiras  
pelo fogão  
A poesia serviu de cortina  
cobria as árvores a poesia  
A seca do cerrado ali não entrava, disse o delegado  
Ar algum nem terra vermelha  
Ali a poeira tinha séculos:  
Os livros expulsaram o homem de casa, concluíram  
Sem ter onde dormir ou como beber água  
Migrou  
parece que foi visto em Planaltina  
Carregava um livro numa sacola de supermercado  
Dizem  
*Que livro terá escolhido levar?*



Mas também ouvi dizer que foi picada, Sr. Fontes

Imagine osinhos que um escorpião não faz

Nos bicos de uma coleção completa

Da Agatha Christie?





## 2. Plano piloto

SQS 305 SQN 406 W3 L4

a brisa que cruza os códigos adentra  
o apartamento vazado  
um deleite não fossem  
as intermináveis obras  
os homens rudes bronzeados  
escorados fumando  
à beira dos tapumes  
de costas para os ipês que florescem  
e morrem  
em três dias levando  
este eterno Agosto

*as nossas riquezas*

*as nossas carnes*

*a vida*

*tudo*

*vocês venderam tudo*

Os indígenas seguem acampados  
sobre o planalto seco o chão cobre  
todo dia Maria molhada de suor  
a distribuir a sopa e os gritos

malfadados e mal dormidos  
 culpados  
 os gritos  
 de Maria

Os carros correm imensos e brilhantes  
 em avenidas que desembocam no céu  
 o interminável céu de Brasília  
 o incansável Di Cavalcanti perdido  
 entre pilotis

*Brasília é a cidade mais bonita do mundo  
 e a grande Verdade  
 Vos Ilumina<sup>ii</sup>*

## Mega-acampamento indígena em Brasília tem plenária política, famosos e roda de música

Cerca de 6.000 membros de 176 povos tentam pressionar STF a vetar marco temporal para demarcação de terras



iii



Entre o real e sua reprodução, há uma terra de ninguém.

*Na Funarte*

*onde os indígenas montaram acampamento*

*o clima é de tensão*

*Os apoiadores do presidente Jair Bolsonaro*

*passam com carros, motos,*

*bicicletas*

*e gritam*

*“Vai comer capim”,*

*“enfia essa flecha”*

*“volta para a terra de vocês”.*

*Inconformados*

*os povos tradicionais se aproximaram da pista*

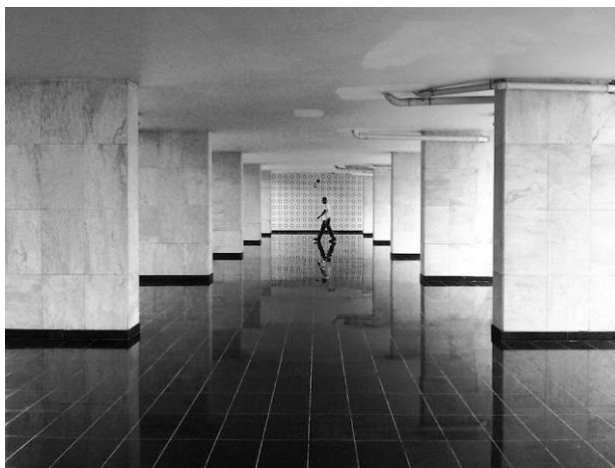
*empunhando arco e flecha*

*e pedaços de madeiras.<sup>v</sup>*

### **3. Pilotis**

Um homem de perfil  
destes que vivem entre pilotis  
o porteiro, o vendedor  
de maracujá-pérola  
o faxineiro  
talvez o rosto de um pai  
um mendigo  
talvez o lago de um ângulo  
jamais visto  
O homem do retrato não tem corpo  
não tem nome  
nem horizonte  
guarda o cimento bruto invade  
o chão encardido





#### 4. Asa norte

Abra a janela: o que você vê?

(mangas, mangas, bambus)

Coloque a mão para fora da janela

Chove?

Recolha a sua mão molhada  
e escreva sobre as coxas.

Recolha a sua mão seca  
e escreva logo, antes que chova.

Feche a janela.

Sinta o calor no pescoço,  
nos cabelos, nas dobras  
até que ferva

Tome uma ducha gelada, aproveite  
para gritar embaixo d'água

Abra a porta da geladeira, aproveite  
para deitar sobre as placas de gelo lambe  
as nectarinas

Abra a janela.

Feche os olhos.

O que você vê?

*O pulso*

*Uma jaca estatelada no chão*

*(um coração)*

*o pulso vazio*

*do relógio perdido restou*

*o pulso vazio*

*a marca branca*

*olho insistentemente para o meu pulso*

*e não o encontro*

*não encontro as horas*

*não sei em que momento*

*a chuva começou*

*O relógio está perdido em casa está*

*em algum lugar, no meio das frutas*

*das meias, das cigarras*

*Na casa das escadas e das mangueiras*

*A casa que vai desaparecer*

*em 5*

*4*

*3*

*2*

*1*

*suspeito que as crianças o tenham jogado*

*pela janela  
ou na privada*

Abra os olhos.

Acrescente fotografias.



Anote

Um poema é uma manga

Um poema é um coração

Um poema é uma jaca

Um poema é um pulso vazio

Um poema é um relógio

distraído

*não que meus pés  
não estivessem  
escondidos no sofá  
amarelo  
queimado*

*minha cabeça  
é mais um foco de incêndio  
atravessando a asa norte  
vazia*

*os passantes correm de calor  
e de atraso eu tropeço  
arremesso meu corpo em frente  
ao Congresso Nacional  
arranco pedaços da pele  
seca  
  
e sangro*

## 5. Capital

### Para Adília Lopes neste 7 de Setembro

Estou sozinha com os gatos.  
Meu irmão mais velho,  
que só agora (velhos) é meu amigo,  
enviou-me uma lista enfadonha  
sobre como alimentá-los  
como cuidar de suas refeições  
e, mais importante, sobre como observá-los.  
Se lambem o potinho e não comem  
é porque estão com nojo. Troque o atum.  
Se não repousam à janela  
é porque estão entediados.  
Troco a estação.  
O locutor só me dá más notícias  
a previsão do tempo é ruim  
a música é pouca.  
Queria ouvir aquela canção carioca  
tapioca  
quentinha  
gaiivota

sobrevoando a tardinha.  
Mas não é isso que toca.  
Os gatos estão infelizes  
eu não saio de casa eu poderia  
aprender o tricô  
pra me livrar da Covid.

Adília eu me esconderia  
atrás da cortina  
pra não ver o desfile  
verde-amarelo.  
Do sofá escuto  
um axé ruim  
gritos desta gente ruim.  
Quem dera o mito fosse  
a escritora quase cega entrevada  
a alimentar-se de cevada  
e rabanetes.



*Hoje vocês têm um presidente  
que acredita em Deus  
que respeita seus policiais e seus militares*

*um governo que defende a família  
e um presidente que deve lealdade  
ao seu povo<sup>vii</sup>*



viii

O mito apodrece  
entre os abacates bicados e a lama da chuva  
o mito mente  
ameaça  
desmata  
mata  
o mito

*O termo "mito" é, por vezes,  
utilizado de forma pejorativa  
para se referir às crenças comuns  
consideradas sem fundamento  
objetivo ou científico  
e vistas apenas como histórias  
de um universo  
puramente maravilhoso<sup>ix</sup>*

# No governo Bolsonaro, desmatamento no Cerrado equivale a cinco vezes a cidade de São Paulo

O aumento do impacto sobre o bioma é similar ao que ocorreu na Amazônia no mesmo período

x



*A pesquisa DataFolha divulgada ontem pôs fogo no debate entre presidentiáveis da TV Globo. Com 50% dos votos válidos o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva (PT) está com a bola na marca do pênalti para voltar ao poder porém pode chutá-la na trave e ter que encarar um segundo turno. O presidente Jair Bolsonaro (PL), com 36% de intenções de votos subiu um ponto nas pesquisas. Com 6%, Ciro Gomes (PDT) caiu um ponto por causa da campanha do voto útil e Simone Tebet (MDB), com 5%, manteve-se na mesma posição Soraya Thronicke (União Brasil) também manteve-se no 1%<sup>xi</sup>*

Eu fui votar e estava todo mundo  
de bandeira do Brasil  
Criança cachorro mulher  
Não tinha um vermelho lá  
Então o senhor deve concordar comigo  
Que houve fraude  
Houve Fraude!  
Senhor Fontes, apareceu um escorpião

No meu quarto  
Disseram que veio do 305  
Agora abandonado e cheio de papel  
O senhor sabe como é  
Aquele ali é comunista  
Um monte de livros em casa  
Não deve prestar  
Eu coloquei veneno no elevador  
O senhor quer?  
O Jorge porteiro diz que não viu nada  
Não quer colocar o veneno  
Aquele ali também  
Vou te dizer  
Melhor ir embora  
Sr. Fontes, o senhor sabia que o Lula é escorpiano?

***Vaga para PORTEIRO***

*Localização:*

*Brasília / DF*

*Salário:*

*R\$ 1.100,00 a R\$ 1.217,63*

*Requisitos:*

*Ensino médio completo*

*Experiência comprovada de*

*no mínimo*

*habilidade para o trabalho em equipe*

*Proatividade e assiduidade*

*Ensino Médio Completo*

*Atribuições:*

*Zelar pela guarda*

*do patrimônio*

*comunicar-se*

*controlar o fluxo*

*de pessoas*

*orientar*

*visitantes, clientes e*

*prestadores de serviço*

*atentar para posicionamento dos veículos*

*no estacionamento*



*manter a postura*  
*observar movimentação/comportamento*  
*das pessoas estranhas*  
*identificar as pessoas*  
*demonstrar prestatividade*  
*aferir temperatura e anotar*  
*no controle*  
*abertura e fechamento*  
*da unidade*  
*recebimento e conferência*  
*de materiais*  
*conferência de portas*  
*e janelas*  
*Disponibilidade*  
*Manhã*  
*Tarde*  
*Noite*  
*Sábado*  
*Domingo<sup>xii</sup>*

Roger Caillois escreveu  
em *Au Coeur du fantastique*  
que todo o fantástico é ruptura  
da ordem estabelecida  
irrupção do inadmissível  
no seio da inalterável  
legalidade cotidiana<sup>xiii</sup>  
Imagino Caillois deslumbrado  
com as linhas de Niemeyer  
o Correio Braziliense sobre o colo  
e as mãos trêmulas a equilibrar  
a pequena xícara de café:

FAKE NEWS

## PF diz que Bolsonaro teve "ação consciente" ao espalhar fake news sobre vacina

Inquérito aponta "ação consciente" do presidente na live que relacionou vacinas contra a covid-19 à aids, e atacou uso de máscaras

xiv



Agneta Fältskog, cantora do ABBA, virou 'juíza renomada' em notícia falsa criada por bolsonaristas  
Imagem: Reprodução/Instagram

xv

*Há aqueles que defendem que Lula morreu durante as férias na Bahia e outros que dizem que ele teria falecido dias antes durante a campanha vítima de um AVC. Nenhuma dessas informações tem algum respaldo na verdade<sup>xvi</sup>*



Sr. Fontes, vamos pra frente do quartel?



xvii

*VLADIMIR Então, que fazemos?*

*ESTRAGON Nada. É o mais prudente.*

*VLADIMIR Esperar para ver o que ele nos diz.*

*ESTRAGON Quem?*

*VLADIMIR Godot.*

*ESTRAGON Isso!*

*VLADIMIR Vamos esperar até estarmos completamente seguros.*

*ESTRAGON Por outro lado, talvez fosse melhor malhar o ferro antes que esfrie.*

*VLADIMIR Estou curioso para saber o que ele vai propor. Sem compromisso.*

*ESTRAGON O que era mesmo que queríamos dele?*

*VLADIMIR Você não estava junto?*

*ESTRAGON Não prestei muita atenção.*

*VLADIMIR Ah, nada de muito específico.*

*ESTRAGON Um tipo de prece.*

*VLADIMIR Isso!*

*ESTRAGON Uma vaga súplica.*

*VLADIMIR Exatamente!*

*ESTRAGON E o que ele respondeu?*

*VLADIMIR Que ia ver.*

*ESTRAGON Que não podia prometer nada.*

*VLADIMIR Que precisava pensar mais.*

*ESTRAGON Dormir sobre o assunto.*

VLADIMIR *Consultar a família.*  
 ESTRAGON *Os amigos.*  
 VLADIMIR *Os agentes.*  
 ESTRAGON *Os correspondentes.*  
 VLADIMIR *Os registros.*  
 ESTRAGON *O saldo do banco.*  
 VLADIMIR *Antes de se pronunciar.*  
 ESTRAGON *Nada mais normal.*  
 VLADIMIR *Não é mesmo?*  
 ESTRAGON *A mim, parece.*  
 VLADIMIR *Também a mim.*

*Silêncio. xviii*

### **Brasília, 1º. De janeiro de 2023**



xix

Jucimara Fausto dos Santos, cozinheira

Cacique Raoni Metuktire, ativista indígena

Aline Sousa, catadora de materiais recicláveis

Flávio Pereira, artesão

Francisco, estudante

Ivan Baron, ativista anticapacitista

Wesley Viesba Rodrigues Rocha, metalúrgico e DJ

Murilo de Quadros Jesus, professor de Português:

Subimos a rampa todos e todas.

- <sup>i</sup> Texto em itálico extraído do Wikipedia. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Escorpi%C3%A3o-amarelo>
- <sup>ii</sup> Primeiro itálico: Fala da personagem Paulo Martins (Jardel Filho) em *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1968). Segundo itálico: Fala de Glauber Rocha à época em que trabalhava no Correio Braziliense, em Brasília. Fonte: <https://blogs.correiobraziliense.com.br/severino/glauber-rocha-no-correio-braziliense/>
- <sup>iii</sup> Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/08/mega-acampamento-indigena-em-brasilia-tem-plenaria-politica-famosos-e-roda-de-musica.shtml>
- <sup>iv</sup> Jochen Gerz in: NAVAS, Adolfo Montejo. *Fotografia e poesia: afinidades eletivas*. São Paulo: Ubu Editora, 2017. Fotografia de José Cruz.
- <sup>v</sup> Texto em itálico extraído do jornal Correio Braziliense <https://www.correiobraziliense.com.br/cidades-df/2021/09/4948114-tensao-entre-indigenas-e-bolsonaristas-se-instala-no-eixo-monumental.html>
- <sup>vi</sup> Fonte: <https://www.otempo.com.br/radio-super-noticia/7-de-setembro-manifestantes-pedem-intervencao-militar-e-atacam-o-stf-1.2729280#>
- <sup>vii</sup> Trecho do discurso proferido pelo então Presidente Jair Bolsonaro durante o evento oficial do 0 de Setembro.
- <sup>viii</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=mO6UOA9jSOE>
- <sup>ix</sup> Texto em itálico extraído do Wikipedia: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mito>
- <sup>x</sup> Fonte: <https://revistaforum.com.br/brasil/2020/12/29/no-governo-bolsonaro-desmatamento-no-cerrado-equivale-cinco-vezes-cidade-de-so-paulo-88599.html>
- <sup>xi</sup> Fonte: <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2022/09/5040636-analise-ha-duas-hipoteses-e-nao-quatro-para-lula-e-bolsonaro-no-primeiro-turno.html>
- <sup>xii</sup> Fonte: <https://www.bne.com.br/vaga-de-emprego-na-area-servicos-domesticos-em-brasilia-df/porteiro/3059273>
- <sup>xiii</sup> Roger Caillois in: TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.32
- <sup>xiv</sup> Fonte: <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2022/12/5062169-pf-diz-que-bolsonaro-teve-acao-consciente-ao-espalhar-fake-news-sobre-vacina.html>
- <sup>xv</sup> Fonte: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/11/08/cantora-abba-fake-news.htm>
- <sup>xvi</sup> Fonte texto e imagem: <https://www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/parana-e-o-estado-onde-fake-news-de-que-lula-morreu-e-foi-substituido-mais-circulou/>
- <sup>xvii</sup> *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, dramaturgia de Otomar Krejca. Avignon Festival, 1978. Rufus (Estragon) e Georges Wilson (Vladimir) / Fotografia de Fernand Michaud.
- <sup>xviii</sup> BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2015. P. 27-28.
- <sup>xix</sup> Foto: Tânia rego

**As demais imagens e textos são da autora.**