UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Luciéle Bernardi de Souza

Escrever com: coautoria e encontrografia na Poesia Brasileira Contemporânea

Florianópolis
2025

Luciéle Bernardi de Souza

Escrever com: coautoria e encontrografia na Poesia Brasileira Contemporânea

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientador(a): Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff

Florianópolis

2025

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

Souza, Luciéle Bernardi
Escrever com: : coautoria e encontrografia na Poesia Brasileira Contemporânea / Luciéle Bernardi Souza ; orientador, Jorge Hoffmann Wolff, 2025.
362 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Literatura, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. coautoria . 3. encontrografia. 4. função autor. 5. poesia brasileira contemporânea. I. Wolff, Jorge Hoffmann. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Luciéle Bernardi de Souza

Escrever com: coautoria e encontrografia na Poesia Brasileira Contemporânea

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 07 de novembro de 2025, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr.ª Luciana Maria di Leone (UFRJ)

Prof. Dr.ª Luciene Almeida de Azevedo (UFBA)

Prof. Dr.ª Susana Célia Leandro Scramim (UFSC)

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutora em Literatura

Coordenador do Programa de Pós-Graduação,

Prof. Dr. Ricardo Gaiotto de Moraes

GOV.BR
Documento assinado digitalmente
RICARDO GAIOTTO DE MORAES
Data: 24/11/2025 11:02:01-0300
CPF: ***.710.228-**
Verifique as assinaturas em https://v.ufsc.br

Prof. Dr. Jorge H. Wolff, Orientador

ICP-Edu
Documento assinado digitalmente
Joca Wolff
Nome civil: Jorge Hoffmann Wolff
Data: 21/11/2025 12:30:32-0300
CPF: ***.856.499-**
Verifique as assinaturas em https://v.ufsc.br

Florianópolis, 2025.

Dedico este trabalho aos educadores e educadoras que, mesmo com todas as dificuldades, continuam buscando aperfeiçoamento para seu trabalho docente.

AGRADECIMENTOS

Para compreender os pequenos encontros que formam esta tese foi necessário percorrer caminhos já traçados, e estar suscetível à experiência de descobrir e perder-se em outros[1]. Ainda que, neles, muitos encontros sejam preestabelecidos com relação a *quem*[2] encontrar (mas não como ocorrem), pois são parte de um projeto com roteiro prévio, mapa rabiscado, aberto e sem centro, esquema esboçado em possibilidades, pensamos que o caminho é plural, são, portanto, *caminhos*: *possibilidades* de rota [viela, beco, rua de mão dupla, tramas, bifurcações, retornos, trajetórias] para *encontros*.

Escrever esse trabalho foi um presente que, em meio à covid-19, decidi me dar. Esgotada do trabalho, voltar à universidade foi um desafio bonito e necessário, e só foi assim porque estava acompanhada de algumas pessoas queridas. Algumas, nominalmente, agradeço:

Ao Joca, pela generosidade, pela confiança no trabalho, pela orientação sempre que precisei e, sobretudo, por pensar junto e iluminar, em trabalho conjunto, as ideias confusas, abrindo perspectivas, mostrando caminhos e novas maneiras de compreender como se faz, afinal, uma tese.

Agradeço ao PPGLIT- UFSC e a todos os professores e professoras que fizeram parte dessa caminhada. Ainda era pandemia, e mesmo com os desafios, entre aulas remotas e presenciais, vocês me ensinaram muito. Agradeço especialmente à professora Susana Célia Scramim pelas aulas inspiradoras e pela interlocução sobre poesia. Ao professor Byron Vélez Escallón, pois suas aulas instigantes e intensas possibilitaram reflexões fundamentais para a escrita do último capítulo desta tese. Ao professor Pedro de Souza que possibilitou as reflexões que seriam o início da base conceitual do trabalho. Ainda na UFSC, agradeço a todos/as colegas que propiciaram diálogos e trabalhos acadêmicos que tive a oportunidade de acompanhar, a todos que organizaram eventos, espaços importantes para a interlocução, ouvir e ser ouvida. Aos colegas da Representação discente Pindorama, também às/aos colegas que organizaram o X Seminário Discente e me acompanharam em disciplinas na Pós, em especial à Mercedes, Bruna, Natália e Luiza.

Como a linearidade não é o tempo do caminho materializado nesse escrito, agradeço ainda, em retrospectiva, à professora Cláudia Montini, responsável direta pela minha

[1] Agradeço especialmente à professora Merixell Marsal e ao professor Artur Giorgi por lançarem publicamente seus caminhos acadêmicos no X Seminário Discente do PPGLit-UFSC/2023. O meu, neste evento, cruzou com o deles e esta reflexão se constituiu.

[2] Aqui, para além dos/as autores/as que iremos encontrando ao longo do caminho, referimo-nos às duplas que escolhemos andar -a passo lento- junto e os livros escritos por elas.

formação como leitora e professora, você é uma inspiração dentro e fora da sala de aula. Agradeço profundamente a todos/as os/as colegas na longa graduação, e ao corpo docente de Ciências Sociais e Letras Vernáculas da UFSM, minha primeira casa fora de casa, lugar de sólidos e bonitos aprendizados. Agradeço especialmente às professoras Sônia Inez Fernandes e Ana Teresa Cabañas Mayoral, vocês, de maneiras diferentes, foram essenciais para a estudante de Letras que se encontrava no dilema entre seguir pelas Ciências Sociais ou pela Licenciatura em Letras. Hoje, a distância me faz convicta da escolha certa, e isso também devo a vocês. Aproveito para agradecer também ao CNPQ e a FAPERGS, que financiaram bolsas de pesquisa durante a graduação. Agradeço à CAPES pelos três anos de bolsa concedida para o desenvolvimento deste trabalho. A garantia de condições materiais básicas para me dedicar integralmente à pesquisa me deu ânimo, segurança e estabilidade, mas também a responsabilidade e a convicção de, afinal, fazer por tantos e tantas que carecem de uma oportunidade para seguir estudando.

Agradeço também aos/às colegas e professoras da PUC-RS que, durante o mestrado, me incentivaram a seguir pensando a literatura contemporânea, especialmente ao professor Carlos Alexandre Baumgarten, ao professor Ricardo Timm de Souza, Norman Madarasz, ao professor Ricardo Barberena e à professora Ana Lisboa Mello.

Agradeço também a todos/as funcionários, sem exceção, que fazem as universidades públicas funcionarem, mesmo com todo o sucateamento e as constantes ameaças. Aos governos Lula e Dilma, essenciais para a mudança estrutural nesse país. Agradeço aos colegas do DCE- UFSM, e aos espaços de docência: ao Práxis Pré-Vestibular Popular (obrigada pelo convite, Camila) e ao Alternativa (obrigada, Alan), lugares responsáveis pelo meu olhar freiriano e paixão pela docência. Agradeço também ao espaço, em Porto Alegre, do coletivo COLEP. Vida longa à educação popular e a quem acredita que a educação muda vidas. Aproveito para agradecer profundamente a cada estudante (e foram muitos) que me formou e continua formando nesse acontecimento bonito e desafiador o que é a sala de aula, estudantes das escolas, dos cursos, do IFSC, e agora, da UFBA. Vocês são a alegria que me faz ter a certeza de que a docência (seja qual for o âmbito) sempre foi/é um presente na minha vida.

Durante o doutorado, estar em sala de aula foi um importante lugar de equilíbrio e respiro em meio à pesquisa. Agradeço especialmente ao colega Robson que me convidou a fazer parte do voluntariado PLAC (Português como Língua de Acolhimento) na UFSC, oferecendo aulas semanais para migrantes e refugiados, juntamente com outros colegas queridos e comprometidos. O quanto aprendi com vocês é imensurável, levo todos/as no coração.

Nesta tese tive o prazer de ter duas leitoras gentis na minha banca de qualificação: as professoras Luciana Di Leone e Susana Scramim. O diálogo propiciado foi fundamental para os novos caminhos que resultaram neste trabalho final.

Agradeço à gentileza dos poetas que concederam as entrevistas: Ana Martins Marques, Rodolfo Guttilla, Marcos Siscar e Ricardo Aleixo.

Tive muita sorte em encontrar pessoas queridas que me incentivaram, acreditaram, e sobretudo por me ouviram (repetidamente) falar sobre dúvidas e angústias. Em diferentes momentos, obrigada pelas leituras generosas e, sobretudo, pela amizade sincera: Virgínea (por me acompanhar sempre, por ser firme, mas também ouvido e coração), Martina e Ari (por tornarem mais leve o processo e por tantas conversas instigantes), Helena (pelo olhar sensível e incentivo), Juliana (pelo olhar atento) e Rodrigo (obrigada por todos os diálogos Foucaultianos, por me ouvir falar desse trabalho tantas e tantas vezes).

Chegar em Florianópolis, ainda em pandemia, foi desafiador. Chegar à Bahia, está sendo também. Nesses, e para além desses deslocamentos, agradeço a todos os/as amigos/as, que além de ser o "sal da vida" -como diria Jorge Amado, também foram porto seguro, festa, sanidade mental, companhia e papo reto. Meu carinho e gratidão a todos, especialmente: à Juliana, Heloísa, Ludimilla, Gabriela Cardoso, Camila Dalcin, Liara, Linaia, Francine, Mariana, Ana Paula, Douglas, Davi, Lauro, Dodô, Sardinha, Fernando, Tiago, Paula, vocês tornam a vida mais leve e com sentido nessas errâncias. Por caminharem sempre junto: ao Iuri (a quem primeiro falei da ideia dessa tese) e Lucas, à Gabi Gelain, Luana Zanon e Inajara. À Patrícia, amiga que na diferença me ensina muito. Agradeço ao Julio, meu companheiro, meu coautor de vida, pela leitura atenta, pela paciência e amor.

Aos meus pais, Geci e Dirceu que sempre me apoiaram incondicionalmente, todo o meu amor. Às minhas irmãs, que mais do que irmãs, são minhas amigas: Luciane e Lucilene. Especialmente à Luciane, que sempre andou bem junto. Ser gêmea me faz caminhar em companhia de um jeito muito especial, para muito além da vida acadêmica que também tenho o prazer de compartilhar com ela: colega, irmã, companheira de brincadeira. Como diz o samba , composto por *dois* sambistas, e que também é epígrafe desse trabalho: "Mas quando se tem gêmeos / Acho que é melhor / Pois na roda da vida / Nenhum deles brinca só".

A todos/as vocês, meu muito obrigada!

Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluência, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende.

Nêgo Bispo

Esse samba é de dois.

Roque Ferreira e Paulo César Pinheiro

Do mesmo modo, gritar "viva o múltiplo", ainda não é fazê-lo, é preciso fazer o múltiplo. E tampouco basta dizer: "abaixo os gêneros", é preciso escrever, efetivamente, de tal maneira que não haja mais "gêneros" etc.

Gilles Deleuze

(...) atravessamos de mãos dadas as encruzilhadas da vida

escrevemos poemas assim que o passo vacila

juntamos nossas vozes
a quatro mãos

Roy Frankel e Yasmin Nigri

RESUMO

Discussões críticas ou historiográficas sobre o estatuto do autor ocupam a Teoria da Literatura desde a Idade Média até a contemporaneidade. A noção de autoria, criada na modernidade, está associada ao nascimento e ascensão do indivíduo, com uma concepção européia de autossuficiência e autonomia. A função autor foucaultiana descreve o estabelecimento do autor como detentor dos sentidos e a coerência discursiva dos textos. Tal concepção ignorou e eclipsou formas estéticas-culturais que não entendem o autor como gênio criador. Na literatura brasileira contemporânea, outras formas de fazer literatura nos chamam a tensionar esse atrelamento entre indivíduo e autor. Focamos no descentramento discursivo causado pelo nome acompanhado e a propriedade compartilhada das obras em coautoria. No sentido amplo do termo, toda obra é escrita em coautoria, pois sempre há muitas mãos envolvidas na criação do livro. No entanto, as coautorias estudadas nesta tese são, efetivamente, um projeto e desejo de escrita e montagem compartilhada, caracterizada por um encontro, uma troca, não apenas entre as vozes poéticas, mas também de relação entre escritores reais. Nosso corpus foi constituído por quatro livros de poesia, delimitação necessária para a efetiva leitura das obras: *Como se fosse a casa: uma correspondência,* de Eduardo Jorge e Ana Martins Marques (2017); *Duas Janelas*, de Ana Martins Marques e Marcos Siscar (2016); *amorhumorumor*, de Alice Ruiz e Rodolfo Guttilla (2020); e *A roda do mundo*, de Ricardo Aleixo e Edimilson de Almeida Pereira (1996). À leitura destes quatro livros de poesia acrescentamos um breve recorrido por obras indígenas escritas em coautoria. Para a leitura desse corpus, propomos a abordagem da *encontrografia*, aproximando-nos ao processo de criação como modo de vida, como amizade, atentando para o encontro mais do que para o indivíduo. A coautoria implica a convivência de duas funções-autorais que se solapam e tensionam, e requer um olhar para o encontro plasmado dentro e fora dos textos em diversas formas de amizade, modo aberto de convivência não institucionalizada nem planificada. Na poesia moderna, a ideia de indivíduo e sua performance como voz poética culmina em um eu individualizado, tradicionalmente descrito como um "eu-lírico". A esta noção contrapomos um "nós-lírico", não como anulação do eu individual, mas como sua implosão pela relação intensa, seja na troca efetiva de palavras e verso ou na editoração. Sob o olhar *encontrográfico*, como modo de leitura da coautoria, todos os livros revelaram uma desestabilização da trama discursiva da função autor e indicaram desejos de conformação livre e não institucionalizada de modos criativos de convivência, no livro e na vida.

Palavras-chave: coautoria; função autor; *encontrografia*; poesia; literatura brasileira contemporânea.

ABSTRACT

Critical or historiographical discussions about the status of the author have dominated literary theory from the Middle Ages to the present day. The notion of authorship, created in modernity, is associated with the birth and rise of the individual, with a European conception of self-sufficiency and autonomy. Foucault's author-function describes the establishment of the author as the holder of meaning and the discursive coherence of texts. This conception ignored and eclipsed aesthetic-cultural forms that do not understand the author as a creative genius. In contemporary Brazilian literature, other forms of literary production call us to question this connection between individual and author. We focus on the discursive decentering caused by the accompanying name and the shared ownership of co-authored works. In the broadest sense of the term, every work is co-authored, as many hands are always involved in the creation of the book. However, the co-authorships studied in this thesis are, in fact, a project and a desire for shared writing and editing, characterized by an encounter, an exchange, not only between poetic voices, but also by a relationship between real writers. Our corpus consisted of four books of poetry, a necessary delimitation for an effective reading of the works: *Como se fosse a casa: uma correspondência*, by Eduardo Jorge and Ana Martins Marques (2017); *Duas Janelas*, by Ana Martins Marques and Marcos Siscar (2016); *amorhumorumor*, by Alice Ruiz and Rodolfo Guttilla (2020); and *A roda do mundo*, by Ricardo Aleixo and Edimilson de Almeida Pereira (1996). To the reading of these four books of poetry, we add a brief tour of Indigenous works written in co-authorship. To read this corpus, we propose an *encounterography* approach, approaching the creative process as a way of life, as friendship, focusing on the encounter rather than the individual. Co-authorship implies the coexistence of two authorial-functions that undermine and tension each other, and requires a focus on the encounter embodied within and outside the texts in various forms of friendship, an open mode of coexistence that is neither institutionalized nor planned. In modern poetry, the idea of the individual and their performance as a poetic voice culminates in an individualized self, traditionally described as a “lyrical self”. To this notion, we contrast a “lyrical we”, not as the annulment of the individual self, but as its implosion through an intense relationship, whether in the effective exchange of words and verse or in publishing. From the *encounterographic* perspective, as a way of reading co-authorship, all the books revealed a destabilization of the discursive fabric of the authorial-function and indicated desires for the free and non-institutionalized formation of creative modes of coexistence, in the book and in life.

Keywords: co-authorship; author-function; *encounterography*; poetry; contemporary Brazilian literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ilustração de *Plagie, copie, manipule, robe, reescriba este libro* de Valeria Mata . 78

Figura 2 - Diagramação de páginas de *Como se fosse a casa* 124

Figura 3 - *Metaesquema*, de Hélio Oiticica (1958) 125

Figura 4 - Capa de *Como se fosse a casa*. 126

Figura 5 - Capa e contracapa de *Duas Janelas* 163

Figura 6 - Diagramação do sumário de *Duas Janelas*. 164

Figura 7 - Diagramação dos primeiros poemas de *Duas Janelas* 165

Figura 8 - Capa de *amorhumorumor* 191

Figura 9 - Diagramação do sumário de *amorhumorumor* 193

Figura 10 - Diagramação do posfácio de *amorhumorumor*. 196

Figura 11 - Capa de *A roda do mundo* 220

Figura 12 - Adinkra Mpatapow 221

Figura 13 - Caixa de *Dramaturgias indígenas* 285

Figura 14 - Caixa *Dramaturgias Indígenas* (aberta) 286

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Caracterização geral das obras analisadas 106

Tabela 2 - Levantamento de livros escritos por mais de um/a autor/a 334

SUMÁRIO

1. Introdução: ponto de partida.....1
1.1 O percurso.....3
1.2 Os encontros.....7

2. O caminho moderno: o indivíduo e o autor.....11
2.1 O indivíduo.....11
2.2 O autor: "nascimento" e "morte".....17
2.2.1 O autor nasce: entre gênios, livreiros e um debate historiográfico.....17
2.2.2 Para além das divergências: a função autor.....24
2.2.3 Shakespeare, Homero e a morte.....28
2.3 O "retorno" do autor na proposição da encontrografia.....34
2.4 Coautoria: o caminho normativo da Lei Brasileira.....42

3. Um paralelismo: a coautoria enquanto amizade.....46
3.1 Uma deambulação entre amigos/as.....48
3.1.1 A amizade enquanto modo de vida: escolha do corpus.....50
3.2 Ainda: a amizade como coautoria e o livro como espaço público.....59

4. Do eu ao nós lírico: lirismo na primeira pessoa do plural.....67
4.1 Eu lírico: um rápido passeio e desdobramentos plurais.....67
4.2 A figuração do nós lírico.....77

5. Toda autoria é plural.....79
5.1 Múltiplas relações, outras denominações.....82
5.2 Dentre alternativas, reafirmar uma escolha.....105

6. Quase-casa: uma leitura de Como se fosse a casa (uma correspondência).....112
6.1 Quase-casa não é lar: adentrando à função autor.....112
6.1.1 Uma prolepse do espaço compartilhado.....116
6.2 Elementos editoriais e gráficos: editoração enquanto escritura I.....118
6.3 Palavra trocada, relação pública.....130
6.4 Na diferença se dança.....148
6.5 A despedida de uma quase-casa é o preparo para habitar outra.....152

7. Uma casa: duas janelas.....157
7.1 Conhecer a proposta, integrar-se ao espaço e identificar de onde partem os olhares que convivem.....159
7.2 O encontro também está no desejo do encontro: editoração enquanto escritura.....165
7.3 Pelas janelas: imagem de olhar em olhar, palavra de mão em mão.....174
7.4 Fecham-se as janelas, afastam-se as mãos, ficam as imagens.....187

8. A máxima companhia na mínima forma..... 190
8.1 Menção a três viagens pelo oriente..... 190
8.2 Editoração enquanto escritura II: “Vamos fazer um papo?”..... 194
8.3 Do Japão ao Brasil: um rápido percurso..... 203
8.4 Diálogo meditativo: leitura de alguns poemas..... 211
8.5 No meio do caminho havia uma roda: abrindo caminhos para outros encontros..... 217

9. A gira da palavra em A roda do mundo..... 220
9.1 Formando a roda..... 220
9.2 Conhecendo o contexto e girando junto..... 221
9.3 O primeiro mestre na roda: Edimilson de Almeida Pereira..... 232
9.3.1 Seus cantos, seu jogo..... 237
9.4 O segundo mestre na roda: Ricardo Aleixo..... 250
9.4.1 Seus cantos, seu jogo..... 258
9.5 Joga e gira, gira e joga: o jogo pode parar, mas a roda continua girando..... 270

10. Descaminho: onde o indivíduo jamais foi..... 272
10.1. O retorno de quem nunca deixou de estar: um olhar para a literatura indígena-brasileira contemporânea..... 272
10.2. Lacunas, apagamentos e possibilidades..... 273

11. Encaminhamentos..... 294

Referências..... 301
Apêndices..... 322
Apêndice A - Entrevista com Ana Martins Marques..... 322
Apêndice B - Entrevista com Marcos Siscar..... 327
Apêndice C - Entrevista com Rodolfo Guttilla..... 331
Apêndice D - Entrevista com Ricardo Aleixo..... 335
Apêndice E - Levantamento de livros escritos e assinados por mais de um/a autor/a..... 340

1. Introdução: ponto de partida

A *coautoria* é um tipo de criação sempre presente, seja em uma matriz moderna ou não, ainda que pouco evidenciada e muito negligenciada. Neste trabalho, nosso objetivo principal foi compreender como a coautoria pode problematizar a ideia de autoria moderna, corrente ainda hoje, e evidenciar as inúmeras maneiras de configurar, pela convivência, formas de amizade[3]. Menosprezada pela predileção moral e social com relação ao amor romântico e à instituição familiar, assim como a coautoria, ela foi colocada, por muito tempo, em um lugar secundário na sociedade ocidental.

A aproximação entre coautoria e amizade surgiu no decorrer dos quatro anos dedicados em pensar sobre as práticas de escrita a quatro ou mais mãos, porém, antes mesmo que pudéssemos definir nosso *corpus* de leitura ou indicar o que compreendemos por coautoria, tivemos de estabelecer uma sólida relação entre os conceitos de indivíduo e de autor. O "autor", assim como o "indivíduo", nasce e se consolida na modernidade, sendo, portanto, uma ficção "bem-feita", "bem arquitetada", relacionada ao mito do autor uno e solitário. A autoria moderna é, portanto, uma ficção recente, repetidamente contada e associada ao surgimento da noção de indivíduo é entendido, em seu atrelamento com o "nome do autor", como "um" em assinatura e "genialidade", atendendo, sobretudo, o mercado editorial e projetos individualistas. Além disso, essa definição moderna ultrapassou o âmbito acadêmico e literário, restringindo, apagando e ignorando outras práticas de autoria (anteriores, concomitantes e contemporâneas) que não foram englobadas pelo limitado -e polêmico- conceito. Este estudo soma-se às muitas reflexões no campo literário brasileiro sobre autoria, mas nosso olhar está direcionado para as diferentes formas de coautoria. Pelos procedimentos de criação, pelas articulações da função autor ou/e pelo questionamento do indivíduo moderno, elas representam encontros potentes que mobilizam indagações e propiciam novas formas de abordagem e leitura.

Ainda que "coautoria" não seja um conceito novo, há um silenciamento e, mais do que isso, uma exclusão: tanto dos debates e das historiografias literárias, quanto das pesquisas acadêmicas e do espaço midiático. A título de ilustração, dentre os prêmios literários em língua portuguesa, o Prêmio Literário José Saramago (12ª edição), o Prêmio Oceanos e o Prêmio Sesc de Literatura não aceitam coautorias. Outros não mencionam a possibilidade de obras escritas assim. Dentre os prêmios brasileiros que, em seus editais, mencionam e aceitam livros escritos em coautoria, há apenas o Prêmio São Paulo de Literatura e o Prêmio Jabuti,

[3] Este trabalho é *nosso*, de todos que fazem parte desta escrita -e são muitos/as. Abdico quase integralmente da primeira pessoa em singular ao saber que ela não se anula, não desaparece, mas conflui em *nós*.

mas as únicas categorias em que as coautorias são aceitas são “Infantil” e “Romance de entretenimento”. Por tudo isso, temos a urgência de repensar a autoria atrelada à demanda de criar *com*, dando visibilidade às suas múltiplas formas, pois os últimos e relevantes acontecimentos a nível global e local, também evocam a necessidade de, cada vez mais, estarmos *com*, realizarmos *com*, no contrafluxo do neoliberalismo individualista. Pensamos sobre o autor na primeira pessoa do plural (os/as autores/as; nós), desejando desobstruir o conceito e descentrá-lo, não restringindo-o apenas à primeira pessoa do singular (eu). Desse modo, para pensar os encontros nos textos poéticos que serão lidos, abdicamos do conceito moderno e autoritário de “autor”, acreditando que, por ser histórico, modifica-se constantemente. Para isso, resgatamos o espaço “vazio”, materializado na configuração da função autor. A partir do estabelecimento do elo entre autor e indivíduo, nossas indagações foram: “O que são coautorias?”, deslocando a pergunta para “Onde estão?”, já que pouco se estuda sobre escritas literárias assinadas e/ou criadas por mais de um/a autor/a.

Partimos da premissa de que todo livro e fabulação (oral ou não) é resultado de uma criação conjunta, de uma coautoria implícita. Por isso, um delineamento foi necessário: limitar o que entendemos como coautoria. Compreendemos a coautoria como processo e resultado advindo um projeto comum de diálogo, materializado em um texto, que traz a coexistência de diferentes pessoas e vozes (líricas ou narrativas). Esse texto é assinado por mais de um/a autor/a, com a explicitação das assinaturas na capa do livro, evidenciando o desejo de estarem juntas. O projeto comum não é sinônimo de uníssono e concordância, mas advoga o desejo de estar junto em criação e de compartilhar uma ideia na diferença (de ritmos, de estilos, de abordagens), no espaço compartilhado. A coautoria também é, de diferentes níveis e formas, uma coescritura que remete às pessoas físicas que escrevem, entendendo que a escritura abrange uma organização do material escrito, montagem e editoração. Na tentativa de preencher uma lacuna teórica para a abordagem das coautorias, propomos uma abordagem via *encontrografia*: este termo, cunhado por nós como alternativa à biografia, reivindica o encontro como ponto de partida da vida-obra. O olhar *encontrográfico* visa compreender diferentes *modos de conviver,* de criar *amizade*, tensionando a *função autor* e conformando um *nós lírico*. Este último termo, também cunhado por nós, nasce da implosão do “eu lírico/poético”, que passa agora a ser nós no compartilhamento de um projeto literário e modo de vida plasmado no livro. A interlocução -que se materializa nas vozes poéticas-, sempre esteve presente na poesia, mas, quando falamos de *nós lírico* nos referimos a uma colaboração explícita entre dois ou mais autores e diferentes vozes poéticas.

A partir de tal compreensão e da constatação dessa lacuna nos estudos literários, nos

perguntamos: como as obras em coautorias são escritas? Como a relação se estabelece no texto e na vida? Nossa hipótese é que a coautoria tem o potencial de questionar e desestabilizar os critérios de coerência, continuidade e auto-centramento relativos à função autor na modernidade. Nas coautorias, a função autor seria conformada por dois "projetos autorais" (ou seja, duas funções-autores coexistindo em um só livro), cujas "origens" não remetem apenas a um discurso, mas sim a um processo construído por meio do diálogo, sem prescrição e com uma dicção dupla. Este encontro surge de forma mais evidente quando submetemos as obras a uma leitura *encontrográfica*. As coautorias rompem, cada uma a sua maneira, com a lógica individualizante (construção discursiva calcada em um autor) e com a leitura biográfica que buscaria "explicar a obra" ou justificar a presença de certos acontecimentos a partir de suas transformações ou distorções.

Tendo em vista estes conceitos, constituimos um *corpus* para leitura *encontrográfica.* Serão lidas cada uma das seguintes obras de poesia brasileira contemporânea: *Como se fosse a casa: uma correspondência,* de Eduardo Jorge e Ana Martins Marques (2017); *Duas Janelas*, de Ana Martins Marques e Marcos Siscar (2016); *amorhumorumor*, de Alice Ruiz e Rodolfo Guttilla (2020); e *A roda do mundo*, de Ricardo Aleixo e Edimilson de Almeida Pereira (1996). Ademais, reservando um espaço para tensionar noções coloniais-modernas de autoria, comentamos três livros escritos e publicados entre indígenas (e não indígenas). Não buscamos sistematizar tais livros em tipologias nem classificar, mas mostrar que, por serem coautorias (em suas infinitas possibilidades), são modos contemporâneos e éticos de conviver em um espaço socialmente epidêmico de solidão e individualismo.

Com esse objetivo, nossa hipótese (repetindo: "que a coautoria tem o potencial de questionar e desestabilizar os critérios de coerência, continuidade e auto-centramento relativos à função autor na modernidade") guiou nossa leitura do mencionado *corpus*, não com intuito de comprovação ou refutação, mas objetivando indagar esta intuição.

1.1 O percurso

Nas páginas que seguem, delineamos e detalhamos o caminho percorrido nesta tese. Durante muito tempo nos perguntamos, assim como o argentino Marcelo Topuzian (2014), se era necessário e pertinente seguir pensando teoricamente sobre "o autor", ainda hoje mote fundamental para a teoria e a crítica literária. Essa figura suscitou profundos debates nos últimos anos: da assimilação e transformação da função autor e do escritor (pessoa empírica) como logotipo comercial, como marca a ser vendida[4], relacionada a uma fetichização do

[4] Isso não é novo, basta lembrarmos do sucesso da série *Claudine*, escrita por Gabrielle Colette (mas assinada por

nome, e o autor como uma personagem do espaço midiático. Estas modificações históricas respondem a desdobramentos sociais e modos de fazer (estéticos-culturais) que, se não são novos, certamente ganham agora diferentes valorações e intensidades.

Tendo em vista essas questões sobre a autoria na transição histórica da modernidade à contemporaneidade, as discussões contidas no Capítulo 2. O caminho moderno: o indivíduo e o autor são basilares para a tese. Nele discutimos a autoria e seu legado ainda vigente na contemporaneidade. Revisamos a mutabilidade desse conceito histórico e as limitações teóricas que sustenta para fundamentar a discussão sobre o autor no campo da literatura brasileira contemporânea. Para isso, iniciamos o capítulo refletindo sobre o conceito de "indivíduo" e a noção central do auto*r* na/da modernidade[5]. A presença do autor não se apaga totalmente, ganhando permanência na função autor proposta por Foucault, relativa ao espaço "vazio" que advém da "morte" do autor barthesiana, mas se materializa em um modo de subjetivação, um conceito que aglutina discurso, sujeito e poder, e que é variável historicamente, o que o descentraria, em diferentes momentos (como hoje) como unidade de escritura. Discursivamente, a crítica literária moderna define um autor de acordo com a relação com a obra: uma obra ganha coerência, "unidade de escrita" quando há um autor que "domestica" a palavra, que aglutina um discurso em torno de uma pessoa, mas discursivamente, ainda, de seu nome, envolvendo práticas sociais e de poder que irão regular o que faz parte de uma obra literária ou não, por exemplo. Reivindicando a função autor como possibilidade de leitura contínua do descentramento na literatura contemporânea, a coautoria, iremos ilustrar, faz existir o texto numa função autor sem unidade, incoerente (pois não responde a um projeto biográfico e discursivo totalmente individual), descontínua (pois a sua duração depende da intensidade do encontro) e descentrada (não há centro numa criação compartilhada).

No subcapítulo 2.3 O "retorno" do autor na proposição da encontrografia, o conceito de *encontrografia* é proposto como modo de leitura de nosso corpus, vista a escassa reflexão sobre as coautorias no campo literário brasileiro. O material que sustenta esta abordagem são os relatos de criação, as entrevistas, mas também a própria linguagem, os versos, rastros que

---

seu marido Willy) na França do século XIX, tornando-se uma marca, uma identidade para além da literatura. Hoje, fenômenos como Harry Potter e Paulo Coelho evidenciam a assimilação pelo mercado que atua na construção da figura autoral, como também aconteceu com Pagu -como musa feminista, Clarice Lispector -como hermética reflexiva, dentre outros exemplos.

[5] Conscientes da diferença entre abordagens que poderiam ser reivindicadas no questionamento da modernidade (decolonial, contracolonial, anticolonial, pós-colonial) optamos por ter como marcador o tensionamento epistemológico de categorias consolidadas. Falaremos da modernidade tendo em vista sua íntima relação com a colonialidade, o que, implicitamente, reivindica outras epistemologias como legítimas.

vamos seguindo da conversa entre vozes no livro. Para além da escrita, o encontro também é fundamental na montagem, na diagramação e na editoração dos livros. A proposição encontrográfica justifica a realização de entrevistas (Apêndices) feitas por nós a, ao menos, um dos escritores/as das duplas, não para buscar uma "verdade" ou remontar a uma autoridade hermenêutica, mas para nos aproximarmos do processo de escrita. Esta proposição teórica-conceitual antecipa o *mito* da solidão no fazer literário, que será enfatizado, de diferentes maneiras, nos capítulos 3, 4 e 5. Para além da filosofia e da teoria literária, a dimensão jurídica que envolve a autoria é o destaque no subcapítulo 2.4 Coautoria: o caminho normativo da Lei Brasileira. Aqui, consideramos a dimensão jurídica para a compreensão institucional dos lugares da autoria e da coautoria.

Afirmada as aproximações entre indivíduo e autor, esta tese tem como principal tema os *encontros* materializados nas coautorias. Por isso, no capítulo 3 Um paralelismo: a coautoria enquanto amizade, propomos, como amálgama metafórico das relações, a amizade, compreendida como espaço de alteridade, modo de vida não institucionalizado. Destacamos o subcapítulo 3.1.1 A amizade enquanto modo de vida: escolha do corpus, no qual apresentamos o corpus poético, direcionando nosso olhar para descrever como cada livro conforma a amizade, principalmente nos termos de Ortega em leitura de Foucault, como um modo de vida na diferença.

No capítulo 4. Do eu ao nós lírico: lirismo na primeira pessoa do plural, em virtude da mencionada lacuna teórica para pensar as coautorias, apresentamos o conceito de *nós lírico*. Evidenciamos como, sobretudo na poesia, a ideia de indivíduo se consolidou e manteve, mas que ela também sempre esteve em crise. Contemporaneamente, a reivindicação de uma poética relacional ganha ainda mais força, radicalizando uma poética conceitual e também nos processos de editoração.

Estas experimentações não são exclusivas do contemporâneo mas são intensificadas ou destacadas nele. O "nós" lírico não se define apenas por uma troca de pronomes, mas por uma convivência construída no texto. Surge do encontro entre sujeitos, mesmo com diferenças, e se manifesta na coautoria, sem hierarquia ou posse individual da obra. A autoria não é vista como origem única, nem mesmo como discurso de centralidade, classificação e designação individual, mas como relação, dupla designação que joga com a função autor também dupla, criativa partilhada — como na amizade, em que não há "meu" ou "seu", e sim um "nosso" constituído na linguagem e na forma do texto. O eu não é diluído pela simples existência de um nós, mas constitui, em sua individualidade, parte de uma relação.

No capítulo 5. Toda autoria é plural, sustentamos (roubamos?) o argumento de Valeria Mata (2018), que incentiva as práticas de plágio, cópia, manipulação, roubo e reescrita como formas de destruir a propriedade literária. A partir dele revisitamos alguns conceitos de autoria: múltiplas, colaborativas, precursoras, dentre outras. Pretendemos, com isso, diferenciar nossa ideia de coautoria (que produz rasuras na autoria individual moderna) das coletâneas e antologias. Alegamos que os textos literários em coautoria não são exceções, projetos atípicos ou raros, mas apenas vistos como incomuns por serem amplamente ignorados e menosprezados. Notamos que essa situação é diferente em outros campos de criação estética/cultural, nos quais as coautorias são aceitas, necessárias e cotidianas, como nas histórias em quadrinhos, na performance, nas artes plásticas, no audiovisual, na música etc. Nestes campos, de diferentes maneiras, o autor não é uma instância natural e fixa. O texto, por sua vez, é coletivo, colaborativo, múltiplo, e a autoria um processo intersubjetivo, uma experiência com que constitui um espaço entre, um espaço da alteridade na amizade. Mas na escrita literária a coautoria também é um fenômeno recorrente, como mostram os títulos compilados na Tabela 2 (Apêndice E), em que elencamos um centenar de coautorias literárias, do século XIX até a atualidade. Este levantamento é decorrente de uma pesquisa de 4 anos, em que tivemos de, mais do que delimitar nosso *corpus*, comprovar a existência de livros assinados explicitamente a quatro, cinco, seis… mãos. A Tabela 2, portanto, não é resultado de uma pesquisa exaustiva. Nela, dois momentos especiais são destacados em razão do grande número de projetos coautorais: o período da Ditatura civil-militar (1964-1985) e da pandemia de covid-19 (2020-2023)[6]. Dito isso, reafirmamos que o intuito não é elencar todos os projetos coautorias, isso seria impossível, mas é uma tabela como é a coautoria: aberta, incompleta, como um diálogo em uma relação.

No subcapítulo 5.2 Dentre alternativas, reafirmar uma escolha, definimos os critérios que constituem o *corpus*: a) a preferência de textos contemporâneos, a partir dos anos 2000[7]; b) a imprescindível assinatura, nos livros, por mais de um autor, sem uso de pseudônimos; c) independentes da temática tratada no livro; d) a cumplicidade em torno de um projeto comum, seja na troca de ideias, poemas ou na editoração, o livro é um diálogo simultâneo com diferenças que orbitam em torno desse projeto. As características das obras analisadas estão sintetizadas na Tabela 1.

[6] As datas são apenas uma maneira formal de datar tais projetos, sabemos que as consequências desse período vão muito além de datas e números.
[7] Com exceção de *A roda do mundo* (1996).

1.2 Os encontros

A partir de agora discorreremos sobre a leitura dos livros delimitados como exemplos de coautoria, todos escritos à quatro mãos (embora o número de escritores/as não fosse um delimitador). Leremos encontros, encontros, e como encontro é singular em sua pluralidade, nos exigiu adaptação conceitual e olhar atento para cada livro-relação.

A necessidade de leitura mais detalhada de cada um dos livros surge como resposta ao olhar superficial e subestimado para livros em coautoria. Isso não é uma hipótese infundada, basta atentarmos para a revisão bibliográfica realizada em cada capítulo (7, 8, 9 e 10) para comprovarmos que apenas um dos livros selecionados têm dois artigos que problematizam a relação de coautoria nos livros, me refiro a *Como se fosse a casa: uma correspondência* (2017). Sobre os outros, nenhuma reflexão mais profunda e destacando a relação coautoral foi realizada, embora os autores sejam conhecidos no cenário da poesia nacional.

No capítulo 6. Quase-casa: uma leitura de *Como se fosse a casa (uma Correspondência)* fizemos a leitura de *Como se fosse a casa: uma correspondência* (2017), de Eduardo Jorge e Ana Martins Marques. O livro nasce de um fato pragmático que é o aluguel de um apartamento entre os escritores, que provoca uma troca de correspondências sem a pretensão de publicação. O intercâmbio escrito foi publicado a convite da Editora Relicário e tornou-se um dos livros mais vendidos da editora (até o ano de 2021). Temos a explicitação da coautoria desde a capa, já indicando a problematização da função autor, com a assinatura de ambos nos nomes autorais, uma atenção para os paratextos editoriais, a explícita decisão de divisão, sem assinatura, dos poemas, um jogo formal que envolve a editoração do livro. Há ênfase para a escolha de cores de páginas e letras diferentes, ou seja, a edição, mas verificamos também o modo como cada um preserva o seu espaço convivendo (virtualmente) com o outro. Na leitura, a circunstância de escrita na convivência torna-se tema, mote para os versos dele e dela, ela morando no apartamento dele, ele em trânsito. Em todo o livro e de diferentes maneiras há jogo de oposições que marcam a diferença: segurança e trânsito, hotel e casa, marcando diferenças, no jogo de alteridade que é circunstancial, temporário, mas que fica plasmado ali, nesse espaço público que engendra o poema-correspondência, de íntimo para público, nessa amizade enquanto modo de relação que preserva o espaço individual, mas propõe, ainda, de maneira sutil um "nós". Projeto que não foi projetado, a amizade se materializa na aproximação, em versos trocados, na explícita menção ao nome dela no poema dele, na referência ao apartamento e na ausência.

No capítulo 7. Uma casa: duas janelas, novamente há uma coautoria com a poeta Ana

Martins Marques, agora com o poeta Marcos Siscar na composição de *Duas janelas* (2016), publicado por encomenda da pequena Editora Luna Parque. À diferença do livro analisado no Capítulo 6, temos uma aproximação por circunstâncias diferentes e a marca de que, definitivamente, cada coautoria desafia que lê de uma maneira diferente. Aqui a diagramação e editoração ganha outros contornos, com uma correspondência com prazo, ritmo e acordo de escrita em virtude de um prazo editorial. Evidenciamos, para além da problematização da função autoral, também um outro modo de marcar a individualidade de cada um, sem deixar de intensificar a marca do diálogo, a interlocução de vozes que, quando não de distanciam totalmente (assunto, estilo, dicção), tem um tramar de versos com "iluminações recíprocas", ou seja, versos e palavras que deslizam de uma página a outra, do espaço dele para o dela e vice-versa. Descentrar-se de si para centrar-se no projeto conjunto, para um olhar que, ao somar os "eus", traz versos que já são compartilhados por um "nós" lírico. Tanto no capítulo 6 quanto no capítulo 7, a reflexão foi realizada com tom metafórico estabelecendo relações entre a casa: da convivência ao compartilhamento do espaço da casa e sua relação com o fora, para além das janelas.

O capítulo 8. A máxima companhia na mínima forma nos propõe um desafio diferente na leitura de *amorhumorumor* (2020) de Alice Ruiz e Rodolfo Guttilla. Para além da leitura encontrográfica, o livro nos leva a pensar a relação entre oriente e ocidente a partir de *haikais* e *senryus*, resgatar a origem não individual dos haikai no renga e associar ao modo de criação em coautoria dos autores. Além disso, há uma circunstância de escrita que é projeto permeado por humor, liberdade, olhar atento e resposta concisa. Neste livro em especial, a função autor é problematizada pela organização dos poemas, e a organização realizada pelos autores, novamente evidenciando que o trabalho com a palavra é tão importante quanto à reescrita que é a seleção e a organização dos poemas. Na convivência, acreditamos que os espaços sejam divididos, mas também há diferença de dicção entre ambos, embora coincidam temática e formalmente. Este livro também nos desafiou ao propor poemas escritos e assinados por ambos. Não apenas o livro é assinado por eles, mas alguns poemas, a cada página. A maioria deles está em diálogo (além do formal, temático e enquanto projeto), mas há a radicalização e conformação de outra voz nos poemas assinados duplamente. Acreditamos que, nesse livro, há algumas camadas de questionamento da autoria individual via coautoria: a) a origem de fundo histórico no renga e sua criação não individual, já questionando a concepção ocidental de indivíduo e do autor em posse do que é criado; b) a organização do livro, variada, com assinaturas em diferentes maneiras, além da criação explícita de um uníssono, uma terceira

voz, um nós lírico radical que problematiza o distanciamento requerido pela amizade nos termos indicados nessa tese.

Se a cada livro há níveis e formas diferenciadas de pensar a autoria em relação, no capítulo 9. A gira da palavra em *A roda do mundo* os desafios foram ainda outros. Publicado em 1996 por Ricardo Aleixo e Edimilson de Almeida Pereira, *A roda do mundo* gira em diferentes espaços e com diferentes dicções, mas conforma a convivência em um mesmo espaço. Nele, orikis e poemas, orixás e inquices, santos e orixás são colocados em diálogo para a diferença na proximidade que impulsionou o projeto. Estética e culturalmente, África e Brasil formam um encontro complexo e polissêmico, nos desafiando a comprovar que, por mais que não haja resquício do verbo de um na palavra do outro, há sim uma coautoria enquanto projeto, conversa e desafio mútuo, motivador para ambos os poetas. Único a ter uma diagramação com separação em blocos, sem intercalação entre os poemas, o livro demandou uma abordagem separada (mas dialogante) para cada um dos autores, e como eles, desde seus respectivos lugares estabeleceram um encontro de vozes em um projeto comum conformado por diferentes experimentações estéticas. O livro nos provoca a pensar a ocidentalidade da autoria, indicando que a coautoria, ali, é a quatro mãos e muitas outras vozes, que partem dos cantopoemas, em diálogo poético com as entidades referidas: há um nós poético amplo e complexo.

Essa problematização e alargamento da função autor no descentramento de um "eu", fuga, ruptura com a modernidade, ganha, por fim, um caminho que culmina no capítulo 10. Descaminho: onde o indivíduo jamais foi. Indispensável pensar a autoria para além do individual, sobretudo a coautoria, sem uma reflexão sobre a literatura indígena brasileira contemporânea. Neste capítulo desenvolvemos uma argumentação que abarca a problematização do termo literatura, a lacuna ainda presente sobre as poéticas indígenas, que começa a ganhar espaço a pouco tempo dentro dos estudos literários, até a descentralização do autor individual, moderno, ao trazermos algumas possibilidades de escrita e publicações descentradas entre muitos. Sem limitação de gênero textual ou similar, pensamos a literatura indígena enquanto uma poética que reivindica politicamente o direito de viver e dizer, mas sobretudo de também criar com, seja na oralidade ou em textos escritos. Fizemos leituras, calcando-nos nos elementos paratextuais e em relatos sobre três livros: *A queda do céu*: *Palavras de um xamã yanomami* (2005), de Davi Kopenawa e do etnólogo belga Bruce Albert, *Antes o mundo não existia* ([1980] 1995), de Umusi Pãrõkumu (Firmiano Arantes Lana) e Tõrãmü Kehíri (Luiz Gomes Lana), e a coletânea/Caixa *Dramaturgias indígenas*

(2023) da n-1 Editora. Nesses, a presença do encontro com o outro e a ruptura com a matriz ocidental de um “gênio”, de uma “originalidade”, continua sendo problematizada ainda mais por reivindicar o compartilhamento de narrativas que são parte da vida, em evidente questionamento conceituais.

Entre caminhos e descaminhos, este foi o percurso realizado em quatro anos e que passaremos a descrever, com detalhes, e acompanhar de perto, atentando para os diferentes encontros.

2. O CAMINHO MODERNO: O INDIVÍDUO E O AUTOR

Iniciamos este trabalho por território relativamente conhecido: o da construção da noção de indivíduo. Construção de uma individualização (construção social do indivíduo moderno) e do individualismo atrelado a esta individuação. Há diferentes maneiras de abordar esta noção, com a sua vinculação ao cristianismo, ao capitalismo, pensá-la enquanto construção histórico-social (e mesmo constituída por um aporte psicológico, interno, ou/em no seu jogo duplo (sociedade/pessoa). Buscaremos articular indivíduo/pessoa/sujeito ao autor, seu "nascimento" e sua "morte", também movendo, rapidamente, o olhar para noção jurídica (brasileira) de autor/autoria. Esse movimento ocorre na tentativa de compreender para além das correntes modernas como o Formalismo Russo, o *New Criticism*, o Estruturalismo francês e a via do Pós-estruturalismo, sobretudo ao pensarmos sobre isso na contemporaneidade, em razão da já abundante e conhecida posição destas correntes de pensamento sobre o tema. Porém, não é o objetivo sermos exaustivos a propósito da origem da noção de pessoa/sujeito/indivíduo, mas apenas trazer alguns "atalhos" para a relacionar com o conceito de autor moderno, atentando para "morte do autor" e o que pode ser mobilizado via função autor.

2.1 O indivíduo

Como nem sempre se caminhou *só*, se caminhou *junto* porque, em um momento da história do pensamento ocidental "nasceu" o sujeito, o indivíduo, o eu que estendeu-se a uma categoria ontológica, supostamente "universal". Porém, adiantamos que, assim como nasceu este "eu", também foi profetizada a sua "morte", anunciou-se que "o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto na areia" (Foucault, 2000, p. 536), em um movimento paralelo aos do conceito de autor.

Atentando para esse nascimento, a primeira parada no trajeto acontece ao encontrarmos Michel Foucault para pensar o sujeito em sua relação com as Ciências Humanas. Consciente das bifurcações e dos inúmeros encontros, das escolhas e o que nas escolhas se mostra enquanto ausência, há um reencontro com o mencionado escritor francês. Dentre os muitos "Foucaults" existentes, reencontramos especificamente o Michel Foucault que escreve, partindo da leitura do escritor argentino Borges, a obra *As palavras e as coisas*: *uma arqueologia das Ciências Humanas* (2000), editada pela primeira vez em 1966.

Nessa obra ele é um intelectual já conhecido realizando, como o título indica, uma arqueologia das Ciências Humanas, reconstruindo, dentre outros desdobramentos, o estrato de cada época escolhida, tentando entender a *episteme* de cada período vinculada à noção de

"nascimento do sujeito" que ocorre na modernidade. Pensamento similar ele irá desenvolver e defender no texto/palestra, que é um conjunto de dúvidas e anotações, intitulada *O que é um autor*? A reflexão presente no texto de 1969 só foi possível em virtude da afirmação do "nascimento e morte" do indivíduo em seu atrelamento à modernidade, relação complexificada no vazio desse indivíduo, após sua "morte", na chamada função autor. Foucault analisa as concepções do sujeito ao longo do tempo em sua relação com as estruturas de poder e de saber, as formas de produção de conhecimento, da *episteme* como "um campo indefinido de relações", uma mediadora entre a teoria científica/erudita e o senso comum, um "conjunto de relações entre ciências, figuras epistemológicas, positividades e práticas discursivas, permite compreender o jogo das coações e das limitações que, em um momento determinado, se impõem ao discurso (...) é aquilo que, na positividade das práticas discursivas, torna possível a existência das figuras epistemológicas e das ciências" (Foucault, 2012, p. 214-215) e que varia em cada sociedade, momento e lugar.

Para ele, haveria três períodos da *episteme* moderna: o Renascimento, a Época Clássica e a Modernidade. A criação do sujeito/do indivíduo (na obra ele utiliza a terminologia "homem"), está vinculada à construção das Ciências Humanas, criação da modernidade, pois ele é um ser de metalinguagem, uma balança entre necessidade e liberdade. Na Modernidade, período que começa entre meados do século XVIII e início do XIX, há a "invenção" do sujeito enquanto um ser ambíguo, que conhece e é conhecido ao mesmo tempo, que é sujeito e objeto das Ciências Humanas. Ao explanar o nascimento do sujeito, Foucault também profetiza a sua dissolução (e confirma sua morte com o texto, a existência deste último é prova da "morte" do autor), propiciada pela História, pela Psicanálise e pela Etnologia, que estão constantemente dissolvendo-o, mesmo ele tendo acabado de nascer. Em resumo, estes novos campos do saber põem em evidência a instabilidade dos conceitos (História), e a dissolução da pretensão de um sujeito transcendental e universal (Psicanálise e Etnologia).

O nascimento do "ser do conhecimento" é derivado de um processo de secularização, enquanto uma realidade paralela ao mundo exterior (e divino, pois Deus está no exterior), quando o sujeito é consciente de uma interioridade em sua relação com o mundo. Ele é um modelo de indivíduo produzido por mecanismos sociais de individuação e que está, hoje sabemos, bem distante de ser universal. Apesar disso, é fundamental passearmos por esta estrada da modernidade, pois lá encontraremos o *indivíduo* ao lado do *autor*.

Marcel Mauss (2008; 2003) e Louis Dumont (1993)foram alguns dos estudiosos que

se dedicaram ao estudo do indivíduo. Mauss procurou compreender como a noção de *persona* torna-se pessoa, associada ao cristianismo (alma-corpo-uno). Mauss segue o caminho de reflexão atrelado à antropologia e à etnologia, que irão contrapor-se ao saber moderno em sua forma de pensar e entender o mundo, ou seja, não irão tratar o indivíduo como uma noção natural e universal. Foucault já antecipava isso ao enunciar a dissolução do indivíduo moderno que ocorreria paralela à dissolução da modernidade. O intelectual francês analisou a formação do sujeito relacionada aos mecanismos de linguagem e saber-poder, mas, apesar da "profecia", em sua fase final, retorna ao sujeito para falar do *cuidado de si* (Foucault, 2004c).

Pertencente a um conjunto de valores relativos à noção moderna, o indivíduo é uma forma peculiar de representação da pessoa, que se intensifica por volta do século XVII na Europa. Esta noção está permeada de uma identidade e personalidade diferente das anteriores, o que faz de cada pessoa um ser único em tempo e espaço. O conjunto de valores que a compunham está relacionado a valores como a liberdade, a igualdade e ao nascimento de instituições como o Estado, além da associação aos novos modos de vida, ao trabalho, a relação entre as pessoas e as coisas, a noção de solidão, a composição da família nuclear, a nova configuração do espaço familiar/casa, a propriedade privada, a valorização do ser individual com relação à sociedade/coletivo. A consciência ligada a um *eu* foi lentamente construída, e manifestou-se depois da noção da unidade da pessoa.

Isso é algo diferente do que iremos encontrar em sociedades não modernas, diferentes povos indígenas, africanos e asiáticos, por exemplo, com tendências à coletividade, em um conjunto social com sentimentos que não partem apenas da ordem individual ou modernamente interior/subjetiva. A noção de um "eu", na acepção moderna, portanto, é relativamente nova, atrelada diretamente a uma construção, a uma realidade histórico-social e relacionada a uma formação singular chamada individuação (que não cessa de acontecer, pois é o processo de descoberta de singularidades de cada um por si mesmo e em contato com o outro), que não é universal, nem a única maneira de uma pessoa se autorrepresentar perante os outros, a si mesma e à sociedade, como evidenciaram a etnologia e a antropologia.

Para povos indígenas e negros, as consequências da criação do indivíduo e, por conseguinte, da noção de humanidade que advém dela, implica um processo paralelo de desumanização violenta. Esta invenção da inumanidade, ligada à invenção do homem, tem consequências para a noção de autoria e as possibilidades de outras formas de pensar autoria em contexto brasileiro. Denise Ferreira da Silva em *Homo Modernus* (2022) mostra que a diferença racial é um atributo fundamental para a segregação entre o humano e o não humano:

> Essa solução cria o enunciado central da subjugação racial: ainda que as ferramentas da razão universal (as "leis naturais") produzam e regulem as condições humanas, em cada região global elas estabelecem mentalmente (moral e intelectualmente) tipos de seres humanos distintos, isto é, o sujeito autodeterminado [*self-determined*] e seus "outros" exteriormente determinados [*outer-determined*], aqueles cujas mentes estão submetidas às suas condições naturais (em seu significado científico) (Silva, 2022, p. 20).

Embora noções de cidadania e igualdade já estivessem presentes na Grécia antiga, em pequenos círculos da sociedade antiga, foi no Renascimento que passaram a "afetar as sociedades ocidentais" (Elias, 1994, p. 81). Porém, como mostra Silva (2022), essa humanidade "transparente" ficou restrita à branquitude, como marca da europeidade moderna, enquanto os racializados, descritos como "outros afetáveis", são sobredeterminados por forças exteriores (condicionados pela raça e a cultura) impedindo a sua constituição como indivíduos plenamente autodeterminados e livres. Isto é fundamental para pensarmos que a noção de indivíduo e, por sua vez, de autoria, foi produzida para pensar as formas estéticas européias, ao tempo que gera a exclusão, apagamento, subestimação e aprisionamento de estéticas de matriz indígena e afro-brasileira. Tais autorias, capturadas pela segregação da "analítica da racialidade" (Silva, 2022), partem já de uma subjugação, por não estarem associadas às imagens do humano e do indivíduo.

De acordo com uma noção ocidental, a partir do mencionado período, "a forma básica de autoconsciência e a imagem humana hoje predominantes foram se formando, lentamente, em diversas sociedades, até serem presumidas como um dado" (Elias, 1994, p. 85). Mais do que uma noção carregada de significação, a individualidade é um modo de ser, há um conjunto de ideias que a norteiam, respingando em teorias, doutrinas, no direito e no estado modernos, criados para respaldar a proteção do valor individual (individualismo), os direitos do indivíduo (como liberdade e propriedade, importantes para pensarmos posteriormente o autor), como podemos verificar na *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* de 1789.

O antropólogo francês Louis Dumont objetivava, no texto *Individualismo – uma perspectiva antropológica da ideologia moderna* (1993), pensar como o indivíduo tornou-se o *fim* (no sentido de final) da sociedade em detrimento do coletivo. Nas palavras do autor, "o problema das origens do individualismo está em saber como, a partir do tipo geral das sociedades holistas (incluindo a medieval), pôde desenvolver-se um novo tipo que contradizia fundamentalmente a concepção comum" (Dumont, 1993, p. 37). O "eu", para Dumont, ao constituir-se como fundamento da consciência humana, propicia uma autonomia, um descolamento de um Deus, embora esteja em relação a ele. Todos os indivíduos são unidades indivisíveis, mesmo que parte de algo maior, que é o Cristo, pois o cristianismo é o indivíduo

em relação com Deus.

Sobre a relação entre indivíduo e cristianismo, no ensaio de Emanuele Coccia (2012) intitulado "O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política", o filósofo afirma que a biografia é basilar na constituição da civilização Ocidental, relacionando lei e vida centrada em uma pessoa, não apenas na descrição de suas ações, mas na possibilidade de "extrair uma forma de vida" (2012, p. 14). Coccia manifesta que nossa cultura nasceu de quatro biografias míticas, referindo-se aos Evangelhos. Isso mostra a necessidade teológica de fazer coincidir vida e lei, colocando ambas em relação, pois a primeira é a forma da revelação de Deus, um centramento (*bios*- centralização em um único homem) que fundamenta a norma moral. A teologia cristã institui a lei sacralizando a biografia.

Nas muitas formas de entender a "criação" do indivíduo moderno, os diversos trajetos parecem descrever um movimento amplo, mas consistente. Como já vimos, os estudiosos situam sua "origem" na Europa ocidental, adquirindo força no Renascimento. Foi uma decantação demorada que, lentamente, teve influência do cristianismo e pode ser entendida como a construção social de um sujeito de conhecimento, autônomo, racional e consciente de si, o sujeito transcendental do conhecimento, base da metafísica do logocentrismo (Derrida, 2011). Como tal, o indivíduo é imprescindível para o conceito de autor moderno em sua presença no texto escrito. Também pode ser pensado como atrelado à burguesia, ao humanismo, a uma *episteme* que, para Foucault, encontra-se na modernidade. Sobre os indivíduos modernos, Elias afirma que

> comparados a seus predecessores medievais, membros das sociedades europeias a partir do "Renascimento" ascenderam a um novo nível de autoconsciência. Tornaram-se cada vez mais capazes de se verem como que a distância, tomando o Sol por centro do universo, em vez de presumirem ingenuamente que a Terra, e portanto eles próprios, eram esse centro. Essa "revolução copernicana" foi extremamente característica do novo patamar de autoconsciência que essas pessoas, lentamente, atingiram (Elias, 1994, p. 86).

Na contracorrente da polarização simplista "sociedade *versus* indivíduo", que articulou os debates da fase fundacional da sociologia, ele não utiliza os termos como opositores. Na obra *A sociedade dos indivíduos*, Elias afirma que, mesmo durante a modernidade, "os seres humanos individuais ligam-se uns aos outros numa pluralidade, isto é, numa sociedade" (1994, p. 8). Ou seja, como no desdobramento do verso de Rimbaud, o "eu" está para o "outro" (literário), o nós e vice-versa, pois "cada pessoa só é capaz de dizer 'eu' se e porque pode, ao mesmo tempo, dizer 'nós'" (Elias, 1994, p. 88). Desta perspectiva, os outros estão para o "eu" como parte constituinte, não como oposição. Por isso, quando Elias

explica a biografia de Mozart (1995), o meio sociocultural da corte de Viena do século XVIII é imprescindível para compreender a genialidade do músico, mas o contrário também é verdadeiro.

Para Elias, o "eu" será soberano a partir do Renascimento. Já Foucault demarca essa gênese entre a Época Clássica e a Modernidade, ou seja, entre os séculos XVIII e XIX, momento de passagem de uma concepção holista de sociedade para uma individualista, quando o "eu" se autoafirma integralmente único e singular, quando se descobre com uma interioridade em contraponto à exterioridade do mundo. Elias, porém, não é tão radical na declaração do caráter monolítico do indivíduo, pois "para o bem ou para o mal, os seres humanos individuais ligam-se uns aos outros numa pluralidade, isto é, numa sociedade" (Elias, 1994, p. 7-8). Para o autor há, portanto, uma interdependência de categorias que estrutura a personalidade do indivíduo moderno, só possível com esta relação de mão dupla, neste contexto e momento. O externo, o social, está vinculado em uma relação intrínseca com a formação dessa consciência individual, de um espaço interno. Elias afirma que a individuação

> estabeleceu um paralelo com a transição de uma consciência mais "externa", dependente das autoridades, para uma consciência autônoma e "individual". Em retrospectiva, podemos ver com maior clareza quão estreitamente essa nova forma da autoconsciência esteve ligada à comercialização crescente à formação dos Estados, à ascensão de ricas classes aristocráticas urbanas [...] (Elias, 1994, p.85)

A construção da vida íntima, do espaço privado, da ideologia individualista, convive, desse modo, com a exaltação da vida pública, com rituais sociais burgueses que, muitas vezes, irão privar o indivíduo de sua "verdadeira expressão", o que desaguará, segundo alguns teóricos, no gênero romance.

O romance, gênero literário surgido entre os séculos XVII-XVIII, é revelador da "intimidade do sujeito", calcado no individualismo como um valor, portanto, colado à realidade moderna (Watt, 1990; 1997). O romance está vinculado à ascensão do individualismo, do capitalismo e da sociedade burguesa, gênero que substitui a epopeia e revela o sujeito fragmentado (Lukács, 2000). Lembremos, inclusive, que com o gênero romance desaparece a leitura realizada em roda coletiva (ou deixa de ser a modalidade única ou predominante). Não mais a leitura em voz alta em saraus, mas a leitura no silêncio da solidão, uma atividade solitária, como afirma Roger Chartier (1998). Esta valorização/centramento do/no interno, exposta em personagens ou na busca por um biografismo com relação ao autor, acabou por reforçar o gênio romântico. Dessa forma, para Ian Watt (1997), personagens romanescos como Fausto, Dom Quixote, Dom Juan ou

Robinson Crusoé tornam-se mitos do individualismo moderno.

2.2 O autor: "nascimento" e "morte"

Nos próximos tópicos, o tema do indivíduo é relacionado com o do autor. No tópico 2.2.1, serão abordadas concepções importantes para a consolidação da autoria moderna, como a ideia e disseminação do "gênio" e da "originalidade", e per passaremos por e debates historiográficos, sobretudo entre Foucault e Chartier. No tópico 2.2.2, apresentaremos o conceito de função autor foucaultiano e sua importância para a leitura do *corpus* escolhido, sobretudo por sua atualização via duplo descentramento discursivo nas coautorias.

A atenção dos estudos literários para esta polêmica figura pode ser verificado no clássico manual universitário para formação de estudantes de Letras, *O demônio da teoria*, de Antoine Compagnon (1999). Nele elaboram-se reflexões sobre o mundo, o leitor, o livro, o estilo, o valor, a história, e o capítulo mais longo é destinado ao autor. No capítulo, afirma-se que o ponto mais controvertido dos estudos literários é "o lugar que cabe ao autor" (Compagnon, 1999, p. 47). O estudioso problematiza outras noções que instigam críticos/as e perpassam várias esferas da sociedade, influenciam na conformação e alteração do campo literário, com mais ou menos profundidade. São noções que alteram como o autor é pensado em virtude de novos formatos de livros e vice-versa (Chartier, 2012, p. 62-63), como ideia de que o autor forma o livro e o livro forma o autor (Foucault, 2001), ou mesmo de que o autor não é um gênio independente, unidade que precede o texto, mas que nasce enquanto o escreve (Blanchot, 2011). Em contraponto, Harold Bloom (1994), o defensor da angústia da influência, rivalidade entre autores e disputas estritamente individuais, afirma que a "morte do autor" é ressentimento, um ataque infundado ao cânone literário, em explícita reação às proposições de Foucault e Barthes. Compagnon termina afirmando que é necessário rejeitar a dicotomia texto *versus* autor. Tais concepções mobilizam diferentes interesses, além das funcionalidades dos discursos em uma sociedade, indicando a relevância e necessidade da teorização não centralizada em torno *do autor* (no singular).

2.2.1 O autor nasce: entre gênios, livreiros e um debate historiográfico

Ao olhar para trás, refazendo o caminhar, voltamos ao texto *As palavras e as coisas*: *uma arqueologia das Ciências Humanas* (2000), para nos determos rapidamente na análise que Foucault realiza da pintura *As meninas* (1656), de Diego Velázquez. A pintura retrata a corte espanhola do século XVII, com a presença da infanta Margarida Teresa e as damas de

honra. A pintura da Época Clássica apresenta uma composição complexa, com a presença do próprio Velázquez no quadro, refletindo um espelho onde se encontra o casal real. O olhar foucaultiano reafirma a atenção dada à episteme moderna em sua relação com o sujeito, seu recente nascimento e sua visibilidade, o "ser visível" do sujeito nesta época em particular. Isso é evidenciado no aparecimento do sujeito pintor, até esse momento relegado a uma posição de artesão, ainda considerado indigno da importância e centralidade que o rei receberia em um quadro. Velázquez representa o ato de representar a representar-se, metalinguisticamente, revelando o desejo de reconhecimento enquanto ser que cria e é criado, antecipando o lugar central que o sujeito criador, pintor/autor (que não é Deus, mas que ainda pode estar influenciado, inspirado por Ele) terá mais adiante, na modernidade, reforçando a tese da centralidade do sujeito e do autor. Velázquez, com essa obra, é precursor discreto da visibilidade *requerida* pelo pintor/autor/criador, posição não aceita neste momento pela hierarquização subordinada à monarquia, em contraponto com a centralidade que a figura do autor receberá enquanto gênio criador do tesouro moderno, herdeiro do culto aos santos e aos heróis. Essa posição de destaque será chancelada pelos leitores/espectadores como explicação da obra, o gênio como autoridade, dono dos sentidos da obra e a quem ela é atribuída, o nome próprio, e outras possibilidades de centramento, construção que se consolidará na modernidade.

Ainda no Renascimento, o autor era considerado um "artesão" conhecedor de técnicas e regras de confecção que estavam vinculadas a escolas tradicionais e sustentadas materialmente pela corte, na forma social do mecenato. Esse artesão superou as "exigências da ocasião para alcançar algo mais elevado, muito mais que artesanato [...]. Para explicar esses momentos, um novo conceito foi introduzido: a inspiração" (Woodmansee, 1994, p. 30, tradução nossa). A inspiração era divina, outorgada por Deus ou pelas musas (Burke, 1995), mas, enquanto artesão ou criador inspirado, vale ressaltar que "em nenhuma destas concepções o escritor é considerado distinta e pessoalmente responsável pela sua criação" (Woodmansee, 1994, p. 30, tradução nossa). A ideia de inspiração também descentra o indivíduo, pois o submete a uma força transcendente "além" dele. Paradoxalmente, esse descentramento persiste até nos momentos de maior louvação do gênio individual, como ocorreu no romantismo, em um contrassenso interno implícito. O inspirado ainda era compreendido enquanto um instrumento, manipulador de técnicas ou transmissor de forças divinas, de musas, de agenciamentos externos, da "imaginação". Na Antiguidade e na Idade Média, os autores não eram os criadores no sentido moderno do termo, mas mediadores da

inspiração, da manifestação divina, e as obras eram consideradas a expressão de uma força preexistente, um sopro divino.

Encurtando caminhos: em determinado momento a inspiração e a imaginação foram escolhidas como fonte em detrimento do fazer, do artesanato/da técnica, da ideia de trabalho, e essa inspiração também mudou de lugar. Antes externa, divina, surgia agora de uma fonte interna, do próprio escritor/indivíduo/eu, sujeito de um discurso, de uma subjetividade; ainda não totalmente dependente do poeta, mas já desvinculado de Deus. Essa inspiração ficou conhecida em termos de uma "genialidade" do "original", do peculiar, em que a reprodução deu espaço a uma obra que é expressão de um eu, e passou a ser o caminho central para olhar a escrita, para pensá-la considerando o escritor enquanto um gênio atrelado à imaginação e à inspiração. Associada à ideia do gênio e sua originalidade, percebemos que o anonimato incomoda muito: o leitor, o mercado e o Estado não estão satisfeitos com anonimatos, a não ser quando o anonimato envolve um mistério previsto, enigma a ser decifrado (Foucault, 2001), estratégia mercadológica. Não saber o nome de um ator ou diretor de um espetáculo ou filme, não saber o nome dos músicos em um concerto é algo plausível. Porém, não saber o nome de um autor de um livro, ao que tudo indica, parece ser um pouco mais problemático, parece desestabilizar uma construção concretizada há algum tempo, pois permanece a reivindicação ao nome, à autoria única: conveniente para alunos, críticos, leitores, livreiros, e (muitas vezes) aos próprios autores[8], como afirma Stillinger (1991, p. 187)

O conceito de "gênio" associado ao autor foi gerado no romantismo alemão, no século XVIII e consolidado no século XIX. Para além do domínio das técnicas de escritas, o gênio era vinculado, como vimos, à inspiração e à verdade. Essa imagem, que se consolida no imaginário popular, alastra-se como erva daninha pelo caminho e foi reafirmada pelo filósofo Arthur Schopenhauer na obra *O mundo como vontade e como representação*. Retomando da metafísica os conceitos do Belo e da Vontade, reveladas no objeto artístico por meio do olhar singular do artista, este é pensado como um sujeito superior, pleno de conhecimento como força criadora, o ser capaz de "apreender nas coisas efetivas sua Ideia" (Schopenhauer, 2003, p. 66), criando uma obra eterna graças ao seu gênio.

O poeta se tornou autônomo, mas trazia em si a contradição de ser o centro criador e portar algo ainda externo, uma inspiração que era sua, mas inexplicável, não mais religiosa, mas sobrenatural. Era o autor como criador e como meio privilegiado, agenciador. Como

[8] Lembremos dos prêmios literários de trajetória individual, como o Prêmio Camões, mais importante prêmio da Língua Portuguesa, ou mesmo o Prêmio Nobel de Literatura, de âmbito mundial.

afirma Burke:

> O romantismo falará, portanto, sem aparente contradição, em *afflatus* e no "espírito formador da imaginação", sobre a poesia como inspiração e a poesia como criação. A visão do poeta se move produtivamente e sem resolução entre essas cosmogonias; o sujeito e sua alteridade não são opostos pelo ato de criação. Mesmo quando inspirado na medida em que o poema se escreve minuciosamente através do poeta, o poeta continua a ser uma figura célebre, xamanística, mais do que o homem, menos do que deus, como os antigos heróis através dos quais os grandes destinos falaram (Burke, 1989, p. 2, tradução nossa).

Ainda sobre a figura do "gênio", Nietzsche, em *Humano demasiado Humano* ([1878] 2017), não se posiciona contra esta ideia, mas nega veementemente o que ela carrega de mitológico e religioso em sua concepção, ou seja, o processo do não dito, o misterioso, o sobrenatural. Ele relaciona o gênio (artista) com princípios arcaicos, ainda não modernos.

Apesar da digressão, na modernidade, o indivíduo, agora único, com nome próprio (Chartier, 2002; Foucault, 2001) produzia algo também único, singular, e no romantismo, advindo da inspiração e da imaginação, mas ao mesmo tempo autônomo. O gênio, na modernidade, ligado à esfera intelectual e à artística: indivíduo, fundação, origem e criação, conformando o autor, que produzia o antes "nunca produzido", o original (que emergiu como fundamental para a concretização do autor moderno), mas que encontra no século XX, como veremos, inúmeras contestações, como a de Valeria Mata (2023), afirmando que "o original jamais existiu" ou "Recorda: a originalidade só está em tua imaginação", frases contestatórias presentes em seu livro.

Além da noção de "gênio", há outras problemáticas que colaboram com a noção moderna de autoria, e uma delas é a relação entre a venda dos livros e o sistema literário. Sobre a necessidade editorial da relação entre texto e autoria moderna, sobretudo atentando para a "propriedade" da obra, Woodmansee, no capítulo "*Genius and the copyright*" (1994, p. 35) realiza um rastreamento de como, historicamente, estão vinculados estes dois campos, mostrando a relação entre escritores e editores. Embora a noção de autor, enquanto um indivíduo responsável e merecedor individual dos créditos de uma criação única e original, fosse questionada por estruturalistas e pós-estruturalistas, que o viam como uma ficção, uma convenção que torna o texto possível, é fato que ele se individualizou e ganhou um status, pois a sua valorização ocorreu também na crítica literária. Para Woodmansee (1994), o escritor, enquanto profissional, surgiu na Europa, sendo um conceito eurocêntrico, e antes na Inglaterra e França do que na Alemanha. Na Inglaterra, a propriedade surge não como interesse do autor, mas sobretudo do livreiro-editor com medo de perder seus direitos.

O autor ainda não tinha "direitos" no início do século XVIII, porque ele era um "mero

veículo de ideias recebidas que eram já de domínio público" (Woodmansee, 1994, p. 19, tradução nossa), reflexo da visão renascentista, em que o autor era pago por honorário, uma espécie de reconhecimento, que raramente era baseado nas vendas (hoje *royalties*) pela autorização dada aos editores para a impressão dos livros. Os livreiros tinham vantagem com relação ao autor, pois ganhavam mais dinheiro que eles, e o livro era propriedade do editor, que obtinha com ele lucros que não eram repassados ao autor. Baseados na obra de Woodmansee, Faulhaber e Lopes comentam o trabalho de Chartier, observando que

> conforme o Estatuto de 1710, um autor passou a poder – ainda que por um período de tempo limitado a quatorze anos - mediante sua própria capacidade como autor, ir à corte para lutar por seus direitos como proprietário de suas obras. Deste modo, o autor-proprietário no sentido moderno foi uma invenção dos livreiros de Londres que, em suas disputas com os livreiros das províncias, possibilitaram a emergência do sistema moderno de propriedade autoral. Comparando os contextos ingleses e franceses, Chartier mostra como os mecenas reconheceram o direito dos autores às suas obras conforme a antiga lógica do privilégio (Chartier; Faulhaber; Lopes, 2012, p. 30).

No intuito de sobreviver da renda do trabalho escrito, começou-se a pensar sobre esta nova profissão como geradora de um trabalho remunerado dentro de um sistema literário. Na França, no século XVIII, a propriedade da obra esteve ligada ao agente literário, que comprava o direito de publicá-la e difundi-la. Ao tempo que esta propriedade era vendida, relegada a outro, um valor era insubstituível, o relativo à assinatura, marca do autor. Mesmo que a propriedade fosse parcialmente do editor ou/e do livreiro (ou seja, aqui eles eram também, por meio da propriedade, considerado participante da obra), ela carregava uma marca (Chartier, 2012). Esta marca de autoria é uma concepção que ultrapassa o jurídico e se liga à esfera moral, pois sempre ficaria esse traço e o vínculo absoluto nunca era cortado com o criador. De acordo com os mesmos críticos que comentam os escritos de Roger Chartier,

> com base nos pressupostos da propriedade privada, a obra é considerada de autoria original. Até meados do século XVIII, o valor econômico de tal obra era tido como incomensurável. A partir de então, torna-se necessária sua avaliação monetária, sendo sua remuneração, como um trabalho como outro qualquer, submetida às leis de mercado. No entanto, a invenção do autor como proprietário- na Inglaterra e em seguida na França- esteve diretamente associada à reivindicação pela perpetuação de um velho sistema de privilégios, garantido pela guilda e pelo rei. O mecenato persistiu ao próprio advento da imprensa e da mercantilização da produção cultural (Chartier; Faulhaber; Lopes, 2012, p. 32).

Em um caminho que rastreia concepções sobre o livro, a noção de autoria e as práticas de leitura, passando pelos direitos sobre as obras, Roger Chartier atenta para os papéis sociais do autor, as instituições em que os textos são produzidos, pois podem ser muitos: "os lugares sociais ou as instituições nas quais os autores produzem obras são muito variáveis (o mecenato, a corte, a universidade, as academias, o mercado, os meios de comunicação, etc."

(Chartier, 1998, p. 90-91). *Autoria e história cultural da ciência* (Chartier, Faulhaber; Lopes, 2012) traz valiosas contribuições para compreendermos a autoria para além da modernidade, quando se consolida em razão de fatores econômicos, jurídicos e morais. Neste estudo, embora seu foco seja a autoria científica, vai pensá-la ligada à autoria literária, mostrando que, antes do século XVIII, a condição de quem escrevia era de dependência com quem financiava:

> Ou ele era [...] provido de benefícios, cargos, postos, caso ele não pertença a uma linhagem aristocrática ou burguesa, dispondo de uma fortuna patrimonial. Ou ele é obrigado a entrar nas relações de patrocínio e recebe uma remuneração não imediata de seu trabalho como escritor, sob a forma de pensão, de recompensa ou de emprego (Chartier, Faulhaber; Lopes, 2012, p. 39).

Quanto a esses subsídios, a partir do século XVIII, na modernidade, escritores/as buscaram uma autonomia frente às instituições, ao mecenato e outros financiamentos, mas isso ocorreu lentamente. Para Foucault (2001), a invenção da propriedade privada deu ao autor a posse de algo que era original, mas cujo valor econômico não era totalmente quantificável até que a obra se tornasse uma mercadoria e necessitava de avaliação monetária. A arte torna-se um trabalho, embora o mecenato tenha sobrevivido enquanto um sistema de privilégios: se escrevia, ainda, também por encomenda, sobretudo do rei. Chartier é categórico ao afirmar que, ainda no século XIV, "a relação de mecenato estava longe de desaparecer com a cultura impressa e de que, por outro, a afirmação da identidade de determinado autor e a função autoral antecederam a invenção dos livros impressos" (Chartier, Faulhaber; Lopes, 2012, p. 58). Assim, a invenção do *copyright,* entre os séculos XVII-XVIII, foi fundamentada numa ideia de pertencimento "natural" da obra, por ser fruto do trabalho e estética, "original", ligada a um indivíduo, sendo que esse autor proprietário, monetário e natural, é posterior à função autor ligada a um indivíduo responsável pelo dito, como na Idade Média, com o advento da autoria punitiva.

Chartier discorda de teorias que afirmam a estrita vinculação entre a imprensa e o surgimento da autoria, e alega, após passeio historiográfico, que "foi *antes* da Era do livro impresso (que, incidentalmente, prolongou a tradição de coleções compostas por diversos gêneros) que se estabeleceu, para certas obras em língua vulgar, o vínculo entre uma unidade material e textual atribuída a um autor" (Chartier, Faulhaber; Lopes, 2012, p. 61, destaque nosso). Nesse mesmo caminho, afirma que já na Idade Média havia esta relação de atribuição de uma obra a um autor, a noção da função autor pode ser constatada com a Inquisição, quando havia já a atribuição de um livro a uma pessoa física e seu nome. Traz exemplos da Espanha, afirmando que além da censura advinda da igreja católica, havia outras instituições que autorizavam censuras, como o:

> *Index prohibitorium et expurgatorum*, publicado em 1612 pelo inquisitor Gerl Bernanrdo de Rojas y Santoval, a categoria "autor" e a presença de nome próprio são princípios fundamentais para a designação das obras proibidas. Havia três classes de livros proibidos distinguidos pelo Index que se referia à função autor (Chartier, Faulhaber; Lopes, 2012, p. 55).

Por isso,

> a genealogia da autoria literária é mais antiga do que Foucault pensava. Um elemento fundamental na sua construção foi a existência do *livro unitário* (segundo a expressão de Armando Petrucci, ou seja, o livro pensado como entidade que compreendia uma obra ou uma série de obras escritas pelo mesmo autor) (Chartier, Faulhaber; Lopes, 2012. p. 62).

Chartier, especialista em cultura escrita, irá reler a célebre conferência de Foucault ([1969] 2001) em um texto de mesmo nome: *O que é um autor?* (2012). A conferência de Chartier é apresentada novamente na Sorbonne, para a mesma Société Française de Philosophie que promoveu a conferência homônima de Foucault trinta anos antes. Há um encontro, anacrônico, entre os dois. Para Foucault, a autoria nasce na modernidade, discursivamente, e é associada à propriedade privada, mas ele afirma, sem datas, que a "apropriação penal" do autor é anterior à propriedade dele sobre a obra, embora indique a data das regras vinculadas ao direito do autor e relações entre autores e editores:

> para os textos, quando se editam regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc.- ou seja, no fim do século XVIII e no início do século XIX-, ´nesse momento em que a possibilidade de transgressão que pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez maior aspecto de um imperativo próprio da literatura (Foucault, [1969] 2001, p. 275).

Ao revistar esta historiografia, mostra que o conceito de autor, enquanto uma *função*, já existia, individual e coletivamente (nesses dois estados), agrupada no nome próprio, e estava atrelada à "apropriação penal", mas isso ocorrerá antes, ainda na Idade Média.

Para Foucault, a "função autor não é exercida de uma maneira universal e constante em todos os discursos" ([1969] 2001, p. 275), então a autoria nasce da necessidade de punir alguém pelos discursos transgressores. Como afirmado, para Chartier também, porém, há uma discordância quanto às datas. Para Chartier, a função autor nasce com fontes inquisitoriais antes do século XVIII, em que o anonimato seria motivo de censura. Portanto, tal sociedade requereu a autoria (nome-obra), pois era um mecanismo de maior vigilância e controle. A função autor, para Chartier, revisando Foucault, "[...]estava assim constituída no final do século XVI e início do século XVII como uma arma essencial na batalha da Igreja católica contra a difusão de textos suspeitos de heresia e heterodoxia. Desse ponto de vista não havia diferença entre textos "literários" e "científicos", "entre obras antigas ou contemporâneas"

(Chartier, 2012). Outra revisão cronológica, relativa ao anonimato de textos literários e científicos entre os séculos XVII e XVIII é trazida por Chartier, que identificou uma mudança com relação à presença do autor em textos literários e científicos. Se para Foucault a validação de uma descoberta ou enunciado científico dependia do nome associado a ele, muitas vezes relacionado ao poder e à autoridade, Chartier argumenta que, mesmo após o século XVII, essa prática aristocrática de validação persistiu, inclusive em textos literários, nos quais o autor evocava o seu desinteresse como forma de credibilidade, ou seja, não houve uma inversão como propõe Foucault. Além disso, Chartier destaca que certos textos, como os livros de segredos e manuais técnicos, circulavam anonimamente desde a Idade Média, sem depender de uma autoridade específica para serem considerados verdadeiros. Os equívocos historiográficos de Foucault, para Chartier, resumem-se: na impossibilidade de definir realmente o que era ciência e o que era realmente literatura em determinados períodos; na rejeição da ausência da função autor em textos literários antes do século XVII e para enunciados científicos após essa data.

2.2.2 **Para além das divergências: a função autor**

Para além das divergências historiográficas e das cronologias, o mais importante da teoria de Foucault para pensarmos a figura do autor é a sua concepção da autoria como uma "função" do texto, que na modernidade é classificatória e organizativa, unificadora, mas que, histórica, está sempre em transformação. Aludindo à "morte do autor" enunciada por Barthes, Foucault argumenta que não adianta afirmar que há uma "morte" se não procuramos, nas dimensões histórica, econômica e social, o espaço vago que esta "morte" cria/deixa, atrelando sujeito, discurso e poder. Como Barthes, ele questiona a relação intrínseca entre autor-obra, e a centralidade relegada a quem escreve e à noção de origem, ligada à individuação das ideias e à necessidade de legitimar socialmente certos discursos. Mas, para além disso, tenta compreender as potencialidades dessa ausência e o lugar discursivo que irá ocupar esse "vazio" . Em suas próprias palavras, procura "localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto" (Foucault, [1969], 2001, p. 268).

Tanto Barthes quanto Foucault, opõem-se à crítica literária da época, sobretudo na França de 1960. Para eles, o autor é fruto de seu tempo, da modernidade, estando ligado à individuação moderna, a um centramento autoritário biográfico, anterior, individual e

coerente. Para Barthes o autor é uma maneira única de estar no mundo, uma referência ligada à autenticidade e à subjetividade (enquanto origem), por isso a "morte" do sujeito também é a "morte" desse autor, e o declínio da verdade (via de mão única) em sua origem. Para Foucault, a partir dessa "morte" propõe a função autor, como uma centralidade formada pelo discurso, uma forma de delimitar, classificar, hierarquizar e controlar o discurso em torno de um nome. O autor vai além da obra em seus efeitos de "autoria", da função do sujeito, pois, nas palavras de Foucault, "é o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama autor".

Para Foucault, a função autor, conceito importante e que levaremos para a leitura do *corpus* escolhido, é uma das funções do sujeito e um conceito ainda produtivo hoje para pensar não o centramento autoral, mas justamente o potencial de descentramento e multiplicidade já propostos na própria concepção que ele lança. Esta função é instituída por quatro características: o autor seria objeto de uma apropriação penal/jurídica; seria variável em tempo, espaço e cultura; conformado por operações discursivas complexas que geram uma unidade organizativa e classificatória (de textos) em torno de um nome, não como origem e consolidador de sentidos, não correspondendo a um indivíduo real, mas a um agrupamento coerente de textos, um centro coeso em unidade estilística e nível de valor. Neste trabalho, temos essa dimensão discursiva lida via função autor, mas também temos a autoria que reivindica a pessoa que escreve, para a qual lançamos um olhar via encontrografia.

Pensamos que a coautoria, tema desta tese, pode problematizar e descentralizar contemporaneamente ainda mais os os parâmetros de coerência, continuidade e centramento: há dois "projetos" em um só, mistos, uma origem que não é biográfica no sentido individual, mas que é processo, diálogo, encontro, respaldando a *encontrografia*. As coautorias invalidam o recurso individualizante e a leitura biográfica para "explicar a obra", para "explicar a presença de certos acontecimentos como suas transformações e deformações" (Foucault, [1969] 2001, p. 278).

A professora Salma Muchail (2002) afirma que o autor está ligado ao nome próprio, mas ambos não são a mesma coisa para diferentes sujeitos, não têm as mesmas consequências, pois o nome não está vinculado apenas ao indivíduo real, mas a "outros discursivos", é *mais* do que um nome, é uma função de inclusão e exclusão, uma operação que gera "um ser de razão", com valores, coerências, unidades estilísticas e definido pela sua produção e suas várias posições enquanto sujeito. Por exemplo: o autor de um prefácio, o autor de um diário, o autor dos poemas, quem avalia uma obra… apenas algumas destas atividades estarão

vinculadas à função autor. Esta, afinal, é compreendida criticamente na teoria de Foucault como uma função de controle organizativo, um foco de coerência (exigência da modernidade, herança do positivismo), "um certo foco de expressão, que sobre a forma mais ou menos acabada, manifesta-se da mesma maneira" (Foucault, [1969] 2001, p. 278), uma "unidade da escrita" (ibidem) de inclusão e exclusão de certos textos. Em texto posterior, Foucault ([1970] 1996) retoma essa discussão, associando a função autor ao controle discursivo, como um procedimento interno que limita o acaso, o acontecimento: sinônimo de unidade e coerência no campo literário. Estes traços já tinham aparecido em *O que é um autor?* ([1969] 2001), mas não de maneira tão taxativa. Na conferência *A ordem do discurso* ([1970] 1996) a função autor aparece como um procedimento com o qual o indivíduo se relaciona quando escreve, por isso modificável. Ou seja, a função autor pode ser plural de acordo com a posição que o sujeito toma em determinado texto, contexto, e, então, adquire novos sentidos ao longo da história, modificando-se enquanto discurso. Com essa nuance, abre-se a possibilidade de pensar as coautorias com o dispositivo teórico da função autor, não como uma função restritiva, mas justamente em sua historicidade, no agora, como possibilidade de abertura para experimentar a convivência (de estilos, assinaturas, contágios e multiplicidades) em *encontrografia.*

Portanto, em *O que é um autor?* ([1969] 2001), Foucault destaca um trecho de São Jerônimo, encontrando em *de viris illustribus*, a semelhança entre a crítica moderna e a interpretação cristã, no referente a como a autoria discursiva de uma obra é atribuída a um autor. São quatro as operações da função autor, na modernidade, que ele identifica e dirige uma crítica: a relativa a um "nível constante de valor", que refere-se à organização dos textos, seleção, relativa à valoração dos texto; a segunda relativa a um campo de coerência conceitual/teórica, que refere-se à delimitação da obra com relação a um campo, sem contradição; a terceira relativa à unidade estilística, maneira singular de expressão que unifica a obra; e a quarta refere-se ao momento histórico de vida do autor, sua produção criada e valorada em determinado período.

Tal função, na modernidade, não é simplesmente a atribuição espontânea de um discurso a seu produtor, a busca de delimitação de sentidos, de estilo e de valor a um tipo de texto, mas fruto de operações que selecionam um "eu" (discursivo) para um texto/obra. Ademais das já mencionadas perguntas que o jogo da função autor pode suscitar neste trabalho, Foucault ([1969] 2001; [1970] 1996), ainda no caminho de pensar esta função em uma rede complexa, afirma que o aparecimento destas funções relacionadas são parte de

mudanças filosóficas (assim como a "morte do autor" e "morte" de Deus e da arte). São ligadas à subjetividade, ao nascimento do capitalismo, do liberalismo e do individualismo, da imprensa, dos direitos autorais, da ascensão do mito romântico do autor atrelado à obra original, culminando em uma teoria literária vinculada à hermenêutica. Fruto da modernidade,

> essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, acredito que não se deixa de considerar tais unidades como escansões relativamente fracas, secundárias e sobrepostas em relação à primeira unidade, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra (Foucault, [1969] 2001, p. 267).

Mais do que confirmar um apagamento desse sujeito "dono do discurso", proposto por Barthes, Foucault critica a função autor (na modernidade) como princípio de ordenação e unificação dos discursos e indica, portanto, o modo como essa função é construída. Como já explicitado, ao definir-se o que é um autor a partir de seu nome, define-se, concomitantemente, o que é uma obra: os bilhetes de amor de Machado de Assis são uma obra, suas cartas são literatura? O nome próprio carrega o que, neste sentido, é equivalente a uma descrição de conjunto de significados que são mobilizados no nome do escritor. Nas palavras de Foucault, "ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória: permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si" ([1969] 2001, p. 273). Como vemos, o jogo da função autor (enquanto particularização da função sujeito), na prática coautoral, poderia se modificar (como já previsto) e ser complexificado, desestabilizando o centro discursivo em torno de um nome e descontrolando o controle coerente do discurso.

A coautoria faz existir o texto numa função autor incoerente (pois não responde a um projeto discursivo totalmente individual em torno de *um* nome apenas), descontínua (pois a sua duração depende da intensidade do encontro) e descentrada (não há centro numa criação compartilhada). Somos cientes do retorno do autor e do eu biográfico por um viés crítico (longe do positivismo do século XIX), como nos lembram Ítalo Moriconi no artigo "O século biográfico" (2021) e Eneida Maria de Souza com *Janelas indiscretas: Ensaios de crítica biográfica* (2011), pois há uma renovação, um revigorar dos textos a partir de "associações entre texto e contexto, obra e vida, arte e cultura" (Souza, 2011, p. 11). Desde os anos 1980, há uma volta da crítica biográfica, da referência a quem escreve, à circunstância de produção e à materialidade "do ato da escrita" (Moriconi, 2021, p. 1). Mas esse "eu", nas obras estudadas nesta tese, vem acompanhado, de forma que o que nos interessa nesse discurso biográfico é a leitura crítica que mostre a crônica da criação conjunta, uma leitura pautada na

encontrografia: o diálogo, a rede de relação entre autores/as e a rede que se constrói ali, no ato de "escrever e publicar com", ato ético e também afetivo. Encontro que está em jornais, revistas, e, é claro, na própria criação, no sujeito de camadas: autoral, textual, real/empírico, em suas diferenças, mas em seus cruzamentos.

2.2.3 **Shakespeare, Homero e a morte**

Há nomes próprios que indicam a existência de um autor, autores que utilizam múltiplos nomes (pseudônimos ou heterônimos) e nomes de um autor sob os quais convivem vários indivíduos, como Homero e Shakespeare. Operando a função autor, o nome está sempre em funcionamento e mudança e é responsável por um *status* (o dos textos que são vinculados a tal pessoa) em uma sociedade. Ou seja, não é como um nome próprio "qualquer", vai além do nome real, do indivíduo real e inclusive imaginário, está na borda enquanto função classificatória de discurso "a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparente" (Foucault, [1969] 2001, p. 287). Tendo isso em vista, o autor se individualizou - foi individualizado - em razão de um controle discursivo, de uma origem, de uma suposta coerência vinculada a seu nome, como em casos que veremos a seguir. Sobre a busca da origem, Derrida (2006) irá associar ao logocentrismo e ao falogocentrismo, ou seja, termo que, dentro da Metafísica da Presença (centro de/como sentido), é relacionada a buscar uma origem para tudo, um criador, um pai, um homem, o que o desconstrucionismo derridiano irá questionar com veemência.

Neste caminho importante para compreensão da construção da função autor que organiza sujeito, discurso e poder, encontramos Homero e Shakespeare, dois "gênios" pertencentes ao cânone literário da cultura ocidental, reverenciados por Harold Bloom (1994), mas, talvez, nem tão ligados ao "autor" moderno assim. Na necessidade da busca por uma origem, um ponto de partida fixo, a "questão Homérica" é desdenhada, ou rapidamente mencionada, nos estudos sobre as obras a Ilíada e a Odisseia. O atalho para a *origem* parece ser fácil e óbvio: um autor atrelado ao nome Homero, a quem essas obras foram imputadas. Dentro do campo literário, a busca por uma origem valeu-se de infindáveis estudos arqueológicos, linguísticos, estilísticos, em feitos externos (vasos pintados, heróis etc.), mas há alguns teóricos como Kirk (1999) e Janko (1998) que afirmam que a obra de Homero foi escrita por vários poetas, não apenas um indivíduo ou mesmo um coletivo organizado de poetas. Esta é uma posição heterodoxa que, embora popular, parece não agradar a posições que neguem o centramento no autor Homero. A tradição e o período histórico elaboram um

Homero (Malta, 2012), um narrador Homero colado/atribuído a um autor que também é uma função autor Homero. Como esse não é um caso isolado, caminhamos para o Renascimento.

O nome de Shakespeare, escritor, indivíduo, ganhou mais notoriedade que sua própria obra literária, se tornando até um adjetivo (shakespeariano), mas lembremo-nos que a colaboração foi a forma de produção textual dominante do teatro renascentista (Masten, 1992). Embora teóricos como Bloom (1994) advogam o contrário, a obra de Shakespeare é atribuída não a *um* autor, mas a uma companhia teatral. Isto difere do conceito de autoria da Era Moderna inglesa que conta com o nascimento do autor de forma veemente ao buscar a origem na individualidade. Estudiosos da obra shakespeariana afirmam que ele não se preocupou com a publicação de suas peças teatrais, pois "ele trabalhou confortavelmente dentro de suas colaborações necessárias e claramente não sentiu necessidade de reivindicar os textos de suas peças como seus quando eles começaram a circular enquanto publicações e a serem lidos" (Kastan, 2001, p. 16, tradução nossa), sobretudo porque escrevia para a encenação (*scripts*) e não para a leitura individual/moderna (lembrando que a relação entre leitor, leitura e autoria está intrinsecamente relacionada). Reafirmando o direcionamento neste caminho que parece desenhar a escritura literária como múltipla, encontramos que a noção de que "a autoridade de um texto deriva do autor quase nunca é verdade" (Orgel, apud Kastan, 1991). A companhia teatral era a proprietária, não o autor, assim como na Idade Média, a autoridade estava na publicação e os livreiros ficavam com a posse.

De acordo com Chartier, a invenção de Shakespeare se deu no século XVIII,

> e inaugurou um processo por meio do qual um autor, fosse ele falecido, como Shakespeare, ou vivo, como Rousseau, era transformado em uma referência de autoridade, cuja vida exemplar e significado moral ou nacional tornaram-se mais importantes do que seus próprios textos (2012, p. 53).

Foi uma antologia de Benjamin Jonson que imortalizou Shakespeare (Barreto, 2021), transformando-o em um autor individual, conceito que, na época, não havia se consolidado totalmente. Esse movimento surge da necessidade de agrupar obras em torno de um centro, de apenas um autor/origem, o que demanda seleções, opções e escolhas/triagem de textos coerentes e "de verdade" que remetem ao *uno,* uma espécie de identidade individual adequada aos textos selecionados e que pode ser múltipla, mas não concomitante a outra autoria no *mesmo* texto (duas funções autorais que partem de diferentes escritores). São, como já explicitamos, demandas da modernidade, vinculadas à ordem, e um dos motivos pelos quais teóricos/as se posicionam contra o centramento discursivo, mas desconsiderando a coautoria como possibilidade de descentramento.

Vale lembrar que as obras atribuídas a Shakespeare eram posteriormente escritas, antes compartilhadas de maneira oralizada com o público espectador, sobretudo via encenação, diferentemente do romance moderno, que era lido individualmente, em uma casa (agora com cômodos individuais) por um indivíduo que era "representado" por um personagem também repleto de dilemas individuais. Do mesmo modo, é importante lembrar que, antes destas reuniões de textos relacionadas a um autor apenas, as obras eram "montadas" de acordo com a vontade do leitor, espécies de miscelâneas no âmbito da cultura manuscrita (Chartier, 1998), que ocorriam desde a Alta Idade Média e sobreviveram à imprensa dos séculos XVII-XVIII. Eram coleções de poemas indicados pelos leitores e escritos a mão pelos copistas, que reuniam obras de diferentes autores (nomeados ou não), contudo "foi durante o século XIV que, ao menos em relação a certas obras, a tradicional e dominante definição do códice foi confrontada por uma nova concepção de livro, que incluía as obras de um *único autor*, ou mesmo apenas uma de suas obras" (Chartier, 2012, p. 60-61, itálico nosso).

Convoco tais exemplos de autoria, a homérica e a shakespeareana, para lembrar que o autor individual é uma demanda e construção prioritária da modernidade. Ao processo de construção de uma autoria individual em Shakespeare, por fim, vale mencionar que Chartier responde para Roberto Ferreira da Rocha, quando perguntado sobre esta questão:

> Em 1623, John Heminges e Henry Condell publicaram a primeira edição das obras dramáticas completas de William Shakespeare. No prefácio, eles escreveram que o livro continha apenas as peças cuja autoria seria uma e incontestável. Ao fazerem isso, os editores encobriram a prática real da escritura dramática elizabetana. Por um lado, muitas peças eram escritas em colaboração. Por outro, elas se apropriaram muitas vezes de textos de outros autores (Chartier, 2012, p. 72-73).

Ainda na mesma entrevista, sobre o texto *Péricles*, de Shakespeare, o autor declara que

> Podemos supor que sabiam que esta obra havia sido resultado de colaboração, uma prática absolutamente normal, senão dominante, na escrita dramática do século XVII, na Inglaterra, excluíram também um Eduardo III, que é considerado atualmente como uma contribuição de Shakespeare... (Chartier, 2012, p. 73)

Como vimos, houve um esforço para vincular nome e "origem", mas sempre de maneira focada no indivíduo. A busca por esta origem única, este sujeito discursivo ou histórico, está associada, como já mencionamos, à consolidação do "gênio". O gênio (moderno) irá deter a -autoritária- interpretação da obra, que só poderia ser compreendida por meio de biografismos em relação ao autor. Este é o motivo para a declaração categórica de Roland Barthes, na eufórica Paris dos anos 1960, sobre a "morte do autor". Ao historicizar o conceito, motivado por posicionamento político, Barthes nega não o autor físico, mas o que ele representa: uma autoridade sobre o texto a ser "decifrado" e não desafiado/deslindado em suas múltiplas

possibilidades (Barthes, [1968] 2004a, p. 63). O autor é o poder de um controlador do discurso, uma hermenêutica verdadeira e única. O autor, enquanto intencionalidade, é expressão da relação entre o burguês e a propriedade privada, produto da economia capitalista e de uma mentalidade adequada à mercadoria. Descontente com o campo teórico literário, indignado com a insistência do centramento do autor, declara:

> É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à «pessoa» do autor. *O autor reina ainda nos manuais de história literária*, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua "confidência" (Barthes, [1968] 2004a, p. 58, itálico nosso).

Para ele, a noção de autor, tal qual a conhecemos, também teve sua origem na Modernidade, época relacionada ao Empirismo inglês, racionalismo francês, à Reforma e o prestígio do indivíduo, do autor como pessoa "humana". Fruto das forças culturais e históricas da modernidade, a função autoral e a figura autoral, então, serão originadas das demandas do momento, sendo uma construção social, assim como a construção da ideia (ocidental) de indivíduo. Essa não era a posição exclusiva do autor, basta lembrar que Barthes estava inserido em um período em que, teoricamente, buscava-se excluir a determinação de fatores exclusivamente externos para a interpretação de um texto literário (que prejudicariam o Crítico e o Autor, ambos usados com letra maiúscula no texto, clara ironia ao "pai autoritário", ao autor-deus).

Para Barthes ([1968] 2004a), a obra literária modifica-se também, e passa a ser um conjunto de citações, sem origem, presença tirânica, sem vinculação a uma identidade preexistente ou referência externa que extraliterariamente impertinente e desnecessária, motivadora de um fechamento do sentido do texto, focado em uma história anterior que é apenas expressão de um eu (suas histórias, paixões, gostos), de uma literatura enquanto confissão. Assim como declara a "morte do autor", declara também a "morte da obra", que passa a ser "escritura", como ele afirma "a escritura é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve" (Barthes, [1968] 2004a, p. 57). A escritura é um emaranhado intertextual, fruto da escrita (anônima, descentrada e múltipla-plural), e, para nós, ela já é um contágio, um

rastro de um no outro, mas nos livros que leremos esses procedimentos de contato acontecem de maneiras diretas e dialogadas. Foucault também afirmará, neste desvinculamento da escrita ter a necessidade de "expressar" algo de alguém, pois "basta a si mesma", que ela abre "um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer", mesmo que depois problematize afirmando que "dar a escrita um estatuto originário" não seria "traduzir novamente em termos transcendentais a afirmação teológica o seu caráter sagrado e [...] crítica do seu caráter criador" ([1969] 2001, p. 271). No mesmo texto, então, lembra que "o bloqueio da certeza de desaparição do autor" é calcada na noção de escrita e de obra. Barthes, por sua vez, substitui o autor pelo escritor (*scriptor*)

> sucedendo ao Autor, o *scriptor* não tem já em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim esse imenso dicionário onde vai buscar uma escrita que não pode conhecer nenhuma paragem: a vida nunca faz mais do que imitar o livro, e esse livro não é ele próprio senão um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada. (Barthes, [1968] 2004a, p. 62)

A autonomia do texto foi defendida por muitos autores/as e teóricos do século XIX e XX, radicalizada por escritores como Rimbaud, Proust, Valéry, que buscavam, cada um à sua maneira, fazer desaparecer o "sujeito escritor" em prol da atenção para a linguagem. Como exemplo de uma desvinculação das musas, da inspiração e da imaginação, e da transferência/descentramento do autor para a linguagem, temos também Mallarmé, sobretudo em *Crise de vers* ([1985] 2010) para quem o autor já desapareceu na própria linguagem, na própria escrita (não mais creditado em musas ou no divino, como na concepção tradicional do Romantismo). Para o poeta em questão, só a linguagem atuaria, não o autor ou um "eu"[9], a expressão de uma interioridade aos moldes românticos, não uma manifestação cultural que, por sua vez, era produto de uma série de conexões e trocas infinitas de um comum, da língua, de leitores, de leituras.

Igualmente atuaram nesta frente a literariedade de Jakobson (1973), o Formalismo Russo e o *New criticism* americano dos anos 1940, início do século XX. Estas tendências, calcadas totalmente no texto e nos procedimentos técnicos, excluem qualquer fator externo como forma de proteger o texto literário de biografismos e da psicologização, equívocos que consideram o autor como alguém que antecede a obra (reflexo/expressão dele, modelo positivista e restritivo) e não como uma construção também na obra e por meio da linguagem e suas figurações. Nesta tese, esse "anteceder" será pensado não como centramento biográfico explicativo e determinista, mas inevitável gesto de remeter ao "fora" do texto, como gesto de convivência, de quem está em relação (não de modo determinista como origem e verdade), de

[9] Sobre esta relação entre sujeito poeta, autor e eu lírico nos determos com mais apuro nos próximos capítulos.

quem inclui o processo coautoral como parte do texto, apontando para dentro e para fora dele, sendo o que *é*, mas também seu *modo de*, justificando a *encontrografia*, que também está plasmada no texto.

Barthes caminha na mesma direção de Foucault no argumento de romper a relação intrínseca entre autor e obra, e afirma que nas sociedades não modernas, o indivíduo não se assume como criador de narrativas; o que ele faz é tão-somente uma performance e não uma criação: "(...) nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, se pode admirar a performance (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o 'gênio'" (Barthes, [1968] 2004a, p. 58). Nesse mesmo trajeto, o teórico Terry Eagleton (1993) irá afirmar que, como ainda na modernidade os livros são pouco competitivos, a invenção do "gênio" foi um instrumento para compensar e atribuir novo valor a cada um.

Há, aqui, mais um caminho que aponta para o paradoxal apagamento desta entidade. Mais que apagar ou não, há sempre um rastro, rasura-se esse termo, mas não o apaga totalmente, como o vazio a que Foucault se referia, o vazio também é presença. Mais que optar pela dicotomia, pelo apagamento ou evidência de um autor enquanto voz ficcional pensar a obra como um "entre" a figura autoral e a voz que constrói e é construída concomitantemente, em um agenciamento.

O crítico e ensaísta Maurice Blanchot (1983) teorizou sobre esse apagamento, a "morte do sujeito", mas de forma diferente (embora resgate a relação intrínseca entre obra-autor, em que um não existe sem o outro). Para ele, a criação do autor se dá no tempo de sua escrita, da escritura do texto, nem antes, nem depois, em um processo conjunto com a obra. Blanchot nos oferece uma alternativa interessante para complexificar a discussão. Contemporaneamente, essa rarefeita problematização teórica do termo "autor" (e da função autor), quando acontece, corre o risco de ser generalista, ou/e nega-se o uso e a problematização do termo. Autor e texto vão criando-se mutuamente, não há uma divisão óbvia neste devir constitutivo e conjunto (Deleuze; Parnet, 1998), há uma união entre eles que ocorre no espaço da subjetividade e da alteridade de/entre ambos. Acrescentando-se ainda mais um elemento nessa tríade, temos a noção de narrador e eu lírico, para a proposição da voz que é *nós* (lírica, narrativa).

Evidentemente, a função autor não gera automaticamente o nome do autor, mas estão vinculados, nascendo da relação entre autor-texto-leitor. Isso pode ser verificado em eventos literários, premiações, feiras, cursos literários/de escrita criativa, entrevistas, revistas, biografias, e toda uma estrutura que, moral, jurídica, intelectual, criativa, econômica e/ou

institucionalmente não desvincula a obra de uma pessoa física e sua função, esta estrutura que vinculou texto-escritor-autor está erigida. Aliás, tratando-se de textos literários, vincula-os justamente a uma (no singular) pessoa/indivíduo/sujeito/função apenas, é a quem é atribuído o que foi dito/escrito, ainda que esta atribuição tenha operações críticas "complexas e raramente justificadas" (Foucault, [1969] 2001, p. 265).

Por fim, destacamos que a expressão "Poética conceitual", para a pesquisadora Marjorie Perloff (2013), apoiando-se na poesia de Kenneth Goldsmith, em que a apropriação é o *modus operandi*, evidenciaria a "morte do autor". Ela refere-se ao autor lido como proprietário, autoritário, individual, enquanto centramento biográfico e gênio, pois, para ela, essa morte "tornou-se enfim um *fait accompli*". Defendido e criticado por diferentes linhas teóricas, pode-se pensar que "o autor" continua sendo importante (em negação ou afirmação) nos movimentos teóricos que lerão o autor de diferentes ângulos, bem como ele se constrói para ser lido. Não negamos isso: os dados externos dos escritores, biográficos e *encontrográficos*, são recursos importantes para a leitura do texto literário, por uma perspectiva crítica que já ocorre há algum tempo. Esta reivindicação não é exclusiva do/da crítica, mas sim do próprio texto enquanto prática, referindo o contexto de produção e a circunstância da criação poética e ao endereçamento, como afirma Luciana Di Leone em atualização do pensamento de Predrag Matvejevitch, não trazendo a circunstância como elemento anterior à poesia, em relação de causa-efeito, mas pensando a poesia como a própria circunstância, o próprio duplo "para dentro e para fora" (Di Leone, 2015, p. 112). Ao que tudo indica, e como comentaremos no próximo tópico, o momento, ao tempo que evidencia um novo olhar para o autor, mais múltiplo em personas, em discurso (na função autor), que estende-se à exposição constante nas redes sociais, demandas de nossa sociedade, ele seja menos autoritário. Ele volta mais desprendido da propriedade da palavra e dos sentidos provocados por ela, jogando com a possibilidade discursiva de ser muitos, seja enquanto ser empírico, nome próprio do indivíduo (vinculado e, ao mesmo tempo, diferente do "nome do autor") ou/e em sua "função", que continua se modificando e propondo novas formas de lê-lo.

2.3 O "retorno" do autor na proposição da *encontrografia*

Abre-se, cada vez, mais a possibilidade de pensarmos para além da centralidade individualista da instância autoral na cultura do "autor". O autor *foi* limitado ou em alguma instância eliminado pela crítica moderna Teoria da Literatura, em sua significação como controlador do escrito, que remete à origem e às experiências vivenciadas por um indivíduo

para buscar decifrar o texto com uma intenção premeditada. Tais críticas, sobretudo elaboradas pelo Formalismo Russo e pelo *New Criticism*, foram uma reação à crítica do fenômeno literário de cunho psicológico, sociológico ou biográfico. Após a discussão das proposições de Barthes e Foucault, que convergem em um esvaziamento da autoridade do autor, na ruptura entre a relação direta entre autor e obra, e que cada qual abordará de uma maneira, hoje, a função autor, por ser histórica, um modo de ler as relações entre discurso e poder, ressuscita formas relacionais de pensar *as complexas relações,* entre vida e obra, bem como das múltiplas *performances* autorais.

Contemporizando este "retorno", é importante mencionarmos que a "morte" do sujeito moderno (e do autor), revelaria, para Frederic Jameson, o fim do individualismo, o início de um capitalismo corporativista, sem profetas e videntes, uma era pós-individualizada:

> Os grandes modernismos estavam, como dissemos, ligados à invenção de um estilo pessoal e privado, tão inconfundível como a nossa impressão digital, tão incomparável como nosso próprio corpo. Porém, isso significa que a estética da modernidade estava, decerto, organicamente vinculada à concepção de um eu singular e de uma identidade privada, uma personalidade e uma individualidade únicas, das quais se podia esperar o engendramento de sua visão singular de mundo, forjada em seu próprio estilo, singular e inconfundível (Jameson, 2006, p. 23).

Para Jameson, um marxista pós-moderno que lê a modernidade do avesso, a "morte" do sujeito faz surgir uma arte que nega o sujeito em si, pois na cultura do pastiche (pós-individualista, como ele chama), pensar em gênio e em grandes escritores não faz nenhum sentido. Porém, ainda sim o centramento (em nome ou indivíduo) parece continuar existindo no campo literário, o problema não é a existência disso, mas os contornos que essa imagem ganha como "o autor", e o cerceamento de outras formas de repensar a autoria.

Como mencionamos ao iniciar esse trajeto, não objetivamos aceitar, negar ou reafirmar posições já registradas, mas desejaríamos observar o que ficou de fora do caminho sempre trilhado, além de mostrar alternativas que nos ajudam a seguir para além da aceitabilidade passiva de um só caminho para pensarmos a autoria, acreditando na possibilidade da atualização discursiva da função autor. Para tanto, teríamos de identificar e compreender (em um recorte pertinente) como foi este caminho da modernidade, até discussões mais contemporâneas, justificando o trajeto realizado até aqui. É fato que, seguindo um ou outro caminho, a mencionada dicotomia concentra-se geralmente e absolutamente em uma episteme moderna-ocidental e excludente, acolhendo ou refutando o que ela mesma gerou: o autor único-pai-autoritário-morto-esvaziado-vivo, ou seja, o centramento em um indivíduo e sua biografia, que continuou reforçado individualmente nessas teorizações, alimentando o centralismo moderno. Como afirmou Stillinger,

> todos abraçam ou rejeitam o conceito tradicional do *único autor*, o idealizador criador de qualquer trabalho que seja a ocasião para pensar profissionalmente sobre autoria. E embora a substituição do conceito tradicional por *múltiplos autores* não possa desconcertar os anti-intencionalistas (afinal, é tão fácil rejeitar as intenções de dois ou três autores, pois é para rejeitar aqueles do autor único mais usual), possivelmente lança uma nuvem de incerteza sobre o autor único ideal do qual os intencionalistas teoricamente dependem. Em vez da formulação de E. D. Hirsch citada acima – "o autor original como o determinante do significado" - pode-se ter que contemplar uma série de autores originais plurais, alguns dos quais podem estar em desacordo com outros (1991, p. 193, tradução nossa, grifos nossos).

Escrevendo com Foucault, nos deparamos com a afirmação de que "[...] pode-se encontrar através do tempo *um certo invariante* nas regras de construção do autor" (Foucault, [1969] 2001, p. 260, grifo nosso). Se há um invariante, algo imutável e fixo nas regras de construção do autor moderno, e inclusive na função autor na modernidade, essa invariante poderia ser a negação de outras possibilidades autorais, de/em outras modernidades (ou como contraponto, dentro de uma modernidade, que impôs-se com violência), ao considerar que a obra é realizada, apropriada, atribuída discursivamente a *um autor* apenas, com uma função autor (que embora variável) na modernidade, mas ainda hoje, delimitadora e organizadora, uma idealização (Burke, 1989) concebida e pré-estabelecida no caminho da monocultura, ignorando outros diálogos que eram contemporâneos (mesmo ocidentais e, portanto, passíveis de reconhecimento e reflexão). Essa é a indagação retórica de Burke, que vai ao encontro da nossa hipótese principal, relativa à desestabilização do recurso individualizante da autoria única por meio da função autor para pensar a coautoria, mas também do nós lírico e da encontrografia.[10]

A leitura crítica de "*retorno"* não é o retorno total do/ao autor moderno, nem dos moldes de leitura antes postos em cena, mas um retorno com outras possibilidades de leitura que vão além do biográfico, mas também além do discurso que acaba referindo e construindo um nome apenas. Surgem outras concepções associadas às novas posições e funções autorais: "o autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção do sujeito real" (Klinger, 2007, p. 44), afastado do biografismo empirista e da busca de verdades (Moriconi, 2021), longe de "aproximações ingênuas e causalistas operadas por adeptos da pesquisa biográfica como caça aos segredos e enigmas do texto" (Souza, 2011, p. 11), pois

> No que diz respeito à abordagem mais pontual da crítica biográfica, é preciso distinguir e condensar os pólos da arte e da vida, por meio do emprego do raciocínio substitutivo e metafórico, com vistas a não naturalizar e a reduzir os acontecimentos vivenciados pelo escritor. Não se deve argumentar que a vida esteja refletida na obra de maneira direta ou imediata ou que a arte imita a vida, constituindo seu espelho

[10] Ao pensarmos, mais adiante, o movimento do sujeito lírico, discutiremos como essas noções são paralelas.

(Souza, 2011. p. 53).

Nesta mesma demanda de repensar a autoria e a crítica biográfica hoje e sua relação com a função autor, como reflexão que a pesquisadora Luciene Azevedo realiza. Ela problematiza lugar e proliferação de *personas* por meio da voz autoral, levantando a hipótese de que:

> a instância autoral assume na literatura contemporânea inúmeras facetas performáticas transformando a voz autoral em exercício de fabricação de personas que desestabilizam a noção do autor como o princípio de uma certa unidade de escritura, exercendo-se em uma função autor que encontra na performance sua condição de possibilidade (Azevedo, 2007, p. 137).

Coincidindo com Azevedo, mas por meio da coautoria, encontramos caminhos que nos levam a pensar a prática das coautorias também enquanto modos de descentralização da escritura e descentralização da função autor no contemporâneo. Esse lugar vazio que dá origem a função autor, hoje, ganha novas dinâmicas, como já era previsto por Foucault. Acreditamos que essa descentralização de escritos específicos em uma unidade discursiva (filiação homogênea e classificatória dos textos) pela coautoria, em que há (de diversas maneiras e intensidade) um pensamento que se avizinha ao descentramento, é mais uma maneira de complexificar a ideia de autoria. Como ler e o que pensar sobre um texto escrito e assinado por um par, que já abdica do controle dos sentidos, mas ainda traz consigo a "função autoral", que é o que pensamos via coautoria? Pensar a função autor é pensar o espaço entre o autor e sua voz fictícia -eu lírico, por exemplo- (em desdobramento múltiplo na coautoria e junto com outro), pensar nela enquanto um jogo fora e dentro em construção, caminho duplo e sempre em transformação, mas sobretudo de convivência.

Mesmo sem nos aprofundar em cada uma dessas provocações para pensar a autoria hoje, é importante estarmos cientes que há muitas estradas já trilhadas, o que nos impulsiona ainda mais a pensar esta complexa figura: o retorno midiático e identitário (Lejeune, 2008; Viegas, 2007; Topuzian, 2014), o retorno performativo na autoficção (Klinger, 2007; Azevedo, 2007, 2008), as diversas formas de escrita de si e o retorno por meio de uma compreensão que relê criticamente a modernidade para pensar a escrita como curadoria e o autor como um curador, a escrita por apropriação, a recriação (Goldsmith, 2015; Perloff, 2013; Villa-Forte, 2019), a *simpoiesis* e o fazer-contínuo (Haraway, 2019), a abnegação da originalidade e reivindicação engajada do plágio, cópia, manipulação e roubo segundo a antropóloga mexicana Valeria Mata (2023). Essas são algumas formas contemporâneas de ver o retorno desta figura e revisar suas funções e lugares que indicam outros olhares para ela, não vista mais apenas como um ser autoritário e proprietário, fonte de uma "origem original" que

aprisionou o autor no século XX, mas um apropriador, que não tem, mas rouba, brinca, tira de si mesmo o peso da genialidade e da originalidade, e a consequência disso é que o espaço de jogar com o autor se amplia (Klinger, 2007).

Se para Barthes o autor estava ligado a deus, fruto do capitalismo e do autoritarismo, para Foucault e para Derrida, ele estava relacionado à "morte" de um sujeito transcendental do conhecimento, o sujeito moderno em sua subjetividade unitária (Burke, 1989). John Burke resume bem esta reviravolta, esse retorno e suas vinculações ao pensamento dos teóricos mencionados:

> A colocação do autor reflete a experiência desses críticos na escrita de seus textos. Em Barthes, o retorno do autor é indissociável de seu projeto autobiográfico próprio; com Foucault, relaciona-se com a rejeição do distanciamento transcendental do arqueólogo em favor da subjetividade engajada do genealogista; em Derrida, a reinscrição autoral coincide com sua tentativa de ir além da leitura crítica em direção à literatura autobiográfica. Em retrospecto, parece que é o devir-autor do crítico que está realmente em questão (Burke, 1989, p. 2, tradução nossa).

Tal retorno pode ser encontrado na proposição barthesiana do *biografema,* em que fragmentos que relacionam realidade e ficção. Também se constata na obra *Roland Barthes por Roland Barthes* ([1975] 2003]), em terceira pessoa, de maneira não confessional, quando "Barthes começou a perceber que a escrita é uma tentativa de um escritor para tornar seu corpo perpétuo no tempo" (Burke, 1989, p. 45) por meio do corpo do leitor, por meio da leitura, e com Jacques Derrida em *Otobiografias* ([1984] 2009).

Barthes (2003) retorna ao autor negando o *eu autoritário*, afirmando em um movimento mútuo de construção com a linguagem quando o eu já é um outro, em um movimento de reescrita da concepção de autoria, compreendendo a subjetividade como deslocada, desconstruída, o eu que fala do eu que já não é um eu. Barthes opera o *biografema* para pensar várias relações entre campos, entre autor e texto, por meio do leitor, em que esses "traços miúdos em cenas fugidias", como o pintor Velásquez se representa e se imagina, mas mais fragmentariamente que o sujeito moderno de Velásquez. O escritor francês desorganiza a (auto)biografia e, considerando a dimensão plural, mostra uma volta ambígua ao sujeito em um texto que repensa a biografia, em um caixa e desencaixa, como ele afirma, no misto híbrido que conforma a obra, "o eu são vários outros", longe do regime ocidental de singularidade com relação à autoria. Este eu e autor múltiplo também são identificados por Barthes, que afirma que o prazer do texto

> comporta também uma *volta amigável* do autor. O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um *simples plural* de "encantos", o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de

> vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopeia de um destino; *não é uma pessoa* (civil, moral), é um corpo. (Barthes, 2005, p. XVI, grifos nossos)

Já Derrida retorna ao sujeito com o conceito de *otobiografia*, em um movimento de repensar o autor, o texto e a escritura, os limites entre ficção e realidade, vida e obra. Dessa forma expande a compreensão do texto literário, em que limites entre vida/obra, assim como de escritor e autor, são impossíveis de serem totalmente demarcados, pois borrados, indistintos e difusos, atravessados por uma mesma linha. A otobiografia requer uma escuta de si, pois "o gesto da escrita autobiográfica é um gesto de escuta da vida, mas que não se confunde com a vida, propriamente" (2009, p. 168). Escuta-se, ao procurar a si, um outro: "A (auto)narrativa do sujeito implica um 'eu' dividido; um falar 'eu' como outro, que, para assinar e inscrever seu nome próprio, aceita e diz 'sim' ao que escuta" (2009, p. 169, tradução nossa).

Se para os teóricos, o eu, aqui, é um outro eu autoral que nasce na escrita, nasce de ouvir-se como outro em uma "autoescuta", poderíamos pensar, de maneira geral, a coautoria também como uma efetivação de escuta do outro e de si, ao mesmo tempo que escreve e ouve a si-outro e ao outro-outro escreve/ouve a si e ouve o outro com quem comparte a obra, duplo desdobramento escrita/escuta e assinatura. Teríamos um escrever que é tráfico de escuta e escrita, empréstimo, acolhimento de si que é outro, de outro que foi um si e também já é outro em contato com o outro que não é o si, que é outro. Blanchot (1983; 2011) afirma que autor e leitor são funções exercidas concomitantemente, em uma relação mútua de criação: nasce um autor e nasce um leitor ao mesmo tempo, dois em um, modificando a sua vida.

Estabelecendo, novamente, uma relação desse "retorno" ao autor com a literatura brasileira contemporânea, podemos encontrar tendências contrapostas. A posição/concepção sobre o eu autoritário/moderno poderia estar se diluindo (ainda mais) na explicitação e reivindicação das escritas coautorais, mostrando não um apagamento do eu, mas uma convivência com outros. Por outro lado, a produção de autobiografia, a autoetnografia, os auto-retratos, a autoficção, salvo todas diferenças de cada um dos termos, poderiam indicar movimentos de um (aparente) novo centramento, o retorno para um sujeito, um eu em convivência do eu autoral. Porém, lembremos que este aparente centramento já não é mais em um eu completo, autossuficiente, autoritário, "garantia de verdade" (Klinger, 2007, p.44), da coerência unívoca sobre seus textos.

O autor retornado que nunca deixou de estar em muitos lugares e de diferentes maneiras, é hoje já visto/mais aceito como múltiplo (em si e com o outro). Quem "escreve

sem escrever" (Villa-Forte, 2019), quem se apropria da palavra alheia, quem desloca de contexto o texto já feito por outro, quem abdica da noção de originalidade e se manifesta enquanto uma construção e performance, quem traz indícios autobiográficos no texto performando um *nós*. Dentre todas essas variações contemporâneas, o autor retorna, neste trabalho, como poucas vezes foi admitido: explicitamente acompanhado, para além de todos os acompanhamentos que sempre teve consigo, literalmente, de seu arquivo, da produção de intertextualidade, sua prática de roubo e apropriação da palavra antes dita por outro/a. Por isso, tais casos demandam, não uma leitura biográfica mas uma leitura *encontrográfica*, ou seja, uma leitura da obra que não direciona ou se alimenta, como cotejo, do olhar para a vida individual do autor e suas relações tantas, mas para as circunstâncias do encontro, para a vida enquanto encontro, enquanto convivência, enquanto amizade. Nos interessa, aqui, apenas as relações.

A *encontrografia* conforma nossa metodologia. Não nos deteremos no *processo* de escrita no sentido da crítica genética ou marcas processuais grafadas anteriormente ao publicar da obra, mas no registro da relação a partir do que está materializado na escrita já publicada e no acesso ao processo, ou melhor, circunstância de escrita, através de entrevistas e relatos. Esse encontro também está registrado no livro pela voz autoral, performática, discursiva, nos paratextos, nas notas editoriais e na diagramação. Tentamos nos aproximar deste conceito não para constatar verdades sobre o encontro, mas, como sugere Eneida Maria de Souza na sua aproximação à crítica biográfica, compreender o processo de elaboração ficcional da experiência do encontro, o elemento ficcionalizado, o rastro que não busca "converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional" (Souza, 2010, p. 54). Aqui, encontro e escrita/livro são cara e coroa, se retroalimentam, não são verdades ou certezas, mas circunstâncias que tornam possível o literário e o ultrapassam. Consideramos compreender as coautorias, portanto, de maneira não biográfica, mas *encontrograficamente*, entendendo o modo de fazer como singular (no sentido de um diferencial) em sua pluralidade, pois negociado, montado, em uma via de mão dupla ficcionalizada no texto, ultrapassando a centralização individual.

Em *Escribir en colaboración*: *historias de dúos de escritores* (Lafon; Peeters, 2008), pode-se constatar que o processo de escrita fora da obra (presente em cartas e depoimentos...) é o tema principal do livro, mais do que como a obra "materializa linguisticamente esta relação". Por mais que os limites sejam frágeis, ainda assim, ali a obra parece ganhar um caráter secundário às relações, ao contrário do que propomos aqui, que é pensar o processo e experiência na dialética e inseparável obra-vida, mas sem acessar manuscritos. A dupla de

franceses atentou para as práticas e métodos de trabalho, a elaboração comum registrada em diários, trocas de cartas, bilhetes, conversas registradas no diálogo entre processo e texto: experiência. Se pensarmos rapidamente, sem nos determos no trabalho de arquivo ali empreendido, esse centramento no extraliterário e em aspectos biográficos, de alguma maneira poderia, a nosso ver, reforçar o olhar para o autor enquanto detentor do sentido da obra (mesmo com as aberturas conceituais contemporâneas), mas, olhando novamente para este movimento, percebemos que, ao tempo que fazem isso, o *processo* se torna mais importante do que quem faz (autor), o arquivo é pensado enquanto expansão para a vida, descentrando-se da figura autoral única e valorizando o processo e o entorno, o que aqui consideramos também, enquanto prática de amizade na circunstância de criação.

Portanto, voltando à elaboração de nosso conceito, para além do próprio livro publicado, os depoimentos dos autores/as são movimentos *encontrográficos* à medida que obtemos informações dos processos de escrita (modos, motivações, o que ficou, o que gerou) dentro e fora do livro, para pensarmos sobre o que fica dessa relação em material literário publicado, de maneira alguma restringindo leituras para buscar certezas, mas intuindo registrar o movimento de contínua afetação e troca efetiva, o descentramento do processo criativo tendo em vista o/a outro/a. A *encontrografia* valoriza o modo de fazer, mas também está, de maneira elaborada e não direta, plasmada na linguagem, na forma, no que se infiltra na forma-informe contemporânea. Conformando os possíveis efeitos *encontrográficos*, e somando-se aos estudos de abordagem biográfica contemporâneos, de descentramento em um para a abertura de arquivo-vida e suas relações, aqui já partimos explicitamente da relação-vida *com*, do encontro, considerando o jogo de equilíbrio entre encontro/obra, realidade/ficção. Não é demais destacar que, para a leitura do *corpus*, não nos centraremos totalmente na linguagem, em uma abordagem radicalmente textualista, mas consideramos o texto literário como parte de um jogo que se relaciona à arte conceitual (Villa-Forte, 2019) ao destacar a experiência, a ideia de processo *no* texto, à coabitação de vozes que é resistência à solidão e ao individualismo, e está relacionada à amizade (nos termos que indicaremos) e à propriedade comunitária da palavra (dividida com o leitor e com o/a outro/a autor/a) levando, portanto, um descentramento hermenêutico.

Os autores não estão apenas “auxiliados”, ou partindo da relação com a máquina, com o texto de outrem, estabelecendo uma relação de intertextualidade. Nas coautorias, há a convivência e interação entre escritores, indicando um compartilhado por meio das criações conjuntas, e funções autorais que convivem, com dois nomes, dois discursos e duas obras em uma só, descentralizando o olhar de quem lê e como se lê, para além do centralismo ou

unidade discursiva.

2.4 Coautoria: o caminho normativo da Lei Brasileira

Para além da teoria literária, nossa reflexão sobre autoria e coautoria considera a dimensão jurídica como uma extensão da compreensão social destes termos. Caminhamos rapidamente pelo histórico do Direito Autoral para depois compreender como ele funciona em nosso país, pois nem sempre existiu essa relação entre a proteção jurídica contra a reprodução, representação ou execução não autorizada de uma obra intelectual. Com a invenção da imprensa e da tipografia, no século XV, a massificação do que era antes copiado manualmente, ganhou relevância à medida que se iniciava a reivindicação relacionada à exploração econômica de uma obra intelectual, garantindo que o autor (direitos do autor) fosse gratificado pelo seu trabalho e o uso comercial da obra, sendo um direito autoral que possibilita, portanto, ao autor, feitos exclusivos e proíbe a reprodução de qualquer forma, a exploração indevida de seus trabalhos. Conhecemos este tipo de autoria como *copyright*.

De acordo com Gandelman (2007), além do *copyright*, há a reivindicação do direito jurídico da autoria. Sobre esta reivindicação, temos, em 1970, na Inglaterra, a primeira legislação para concessão de patentes e impressão por tempo (21 anos), não aos editores o direito de cópia eterno de uma obra. Na França, em julho de 1973, por meio de um decreto, os direitos de propriedade (de artistas em geral) foram regularizados, resguardando os direitos morais do autor e garantindo que ele tenha total controle sobre sua obra, pois era fundamentado nos direitos civis do autor e dizia respeito à obra intelectual realizada pelo autor. Este modelo, chamado "droit d´auteur", embasa nosso direito autoral brasileiro, pois tem como centro o autor, em seus direitos morais (relativo à personalidade) e patrimoniais (com relação à exploração econômica). Lembremos que, para Foucault ([1969] 2001; [1970] 1996), a função autor está ligada a como juridicamente e, portanto, institucionalmente, os discursos estão ou não associados a essa função.

No Brasil, baseada na perspectiva francesa de direito moral e de propriedade, temos a Lei Nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que "Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências". Vamos salientar alguns pontos que aqui nos interessam. De acordo com o Título II "das obras Intelectuais" -Capítulo I, sobre a proteção das obras, especificamente no Artigo 7º, que "são obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como: I os textos de obras literárias, artísticas ou

científicas" (Brasil, 1998).

De acordo com o Artigo 5º-VIII-obra pode ser considerada "a) em coautoria; b) anônima; c) pseudônima; d) inédita; e) póstuma; f) originária; f) derivada; h) coletiva; i) audiovisual. Atentemos para "a) coautoria: quando é criada em comum, por dois ou mais autores;" e "h) coletiva - a criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma" (Brasil, 1998).

Como podemos constatar, na *coautoria* a criação/execução é *em comum*, na obra "*coletiva* uma obra é responsabilidade de *uma* pessoa física ou jurídica apenas, mesmo contando com diversos autores, com contribuições que se fundem" (Brasil, 1998, grifos em itálico nossos). Por mais que tenhamos obras em que as contribuições dialoguem, a centralização em *uma assinatura apenas*, no organizador, como em antologias, nos faz voltar ao uno, seja nome ou marca. Portanto, no Brasil, na obra *coletiva*, a titularidade dos chamados "direitos patrimoniais" sobre o conjunto da obra cabe ao seu organizador, centrando-se em um alguém. Caminho que tentamos evitar. Além disso, na autoria coletiva a obra é indivisível, não há como separar o que foi feito por quem, diferentemente (ou não) da *coautoria*, que possibilita, dependendo da obra, esta separação, o que não invalida a coautoria, aqui entendida como relação não hierárquica em que ambos assumem, pela lei, a mesma responsabilidade e direitos sobre a obra.

No Capítulo II, "Da Autoria das Obras Intelectuais", define-se que "Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica." (Brasil, 1998, art. 11), sendo que ele poderá usar nome civil, completo, abreviado pseudônimo ou outro sinal que queira. Sobre a coautoria, declara-se que

> Art. 15. A co-autoria da obra é *atribuída* àqueles em cujo nome, pseudônimo ou sinal convencional for utilizada. § 1º Não se considera co-autor quem simplesmente auxiliou o autor na produção da obra literária, artística ou científica, revendo-a, atualizando-a, bem como fiscalizando ou dirigindo sua edição ou apresentação por qualquer meio. § 2º Ao co-autor, cuja contribuição possa ser utilizada separadamente, são asseguradas todas as faculdades inerentes à sua criação como obra individual, vedada, porém, a utilização que possa acarretar prejuízo à exploração da obra comum (Brasil, 1998, grifos nossos).

Ou seja, de acordo com a lei, quem apenas auxilia, secundariamente, na escrita (elaboração da obra) não pode ser considerado coautor, excluindo-se revisores (e outras variantes), tradutores, editores etc. Vejamos o que o site da Amazon, para a publicação no Kindle, orienta sobre "autor e colaborador": "Seu livro deve ter pelo menos um autor ou colaborador principal. Além de incluir o autor, você pode listar os colaboradores. Os

colaboradores são pessoas envolvidas na criação do seu livro, como editores, ilustradores ou qualquer outra pessoa a quem você queira conceder crédito" (Amazon, 2025). Evidencia-se, portanto, a diferença entre autor e colaborador, que é uma pessoa secundária, um colaborador, mesmo que seja "principal colaborador".

Também é explicitado que o *coautor* tem *igualmente todos os direitos à obra*, e a sua contribuição pode ser utilizada separadamente, publicada em outra obra, por exemplo, desde que não prejudique a obra comum. Especifica-se, portanto, que "*Os co-autores* da obra intelectual exercerão, de comum acordo, os seus direitos, salvo convenção em contrário" (Brasil, 1998, art. 23, grifo nosso). Como direitos morais, estão incluídos a reivindicação a qualquer momento da autoria da obra, ter o reconhecimento no nome nesta obra, a iniciativa de considerá-la inédita ou não, de modificá-la, retirá-la de circulação ou suspender a utilização já autorizada. Sobre obras *não divisíveis*, quando não se sabe quem escreveu o quê na materialidade linguística (no caso da literatura), os direitos patrimoniais e os direitos patrimoniais afirma-se que:

> Art. 32. Quando uma obra feita em regime de co-autoria não for divisível, nenhum dos co-autores, sob pena de responder por perdas e danos, poderá, sem consentimento dos demais, publicá-la ou autorizar-lhe a publicação, salvo na coleção de suas obras completas. § 1º Havendo divergência, os co-autores decidirão por maioria. § 2º Ao co-autor dissidente é assegurado o direito de não contribuir para as despesas de publicação, renunciando a sua parte nos lucros, e o de vedar que se inscreva seu nome na obra. § 3º Cada co-autor pode, individualmente, sem aquiescência dos outros, registrar a obra e defender os próprios direitos contra terceiros (Brasil, 1998).

De acordo com a mencionada Lei 9.610/1998, portanto, há diferença entre: autoria, coautoria e obra coletiva. Basicamente, a diferença entre elas é que, na autoria individual a obra é criada exclusivamente por apenas uma pessoa, ela é a responsável jurídica, tem os direitos morais e patrimoniais sobre ela, podendo proibir o uso da obra por terceiros e usufruir do direito de modificá-la, adaptá-la, etc. Já na *coautoria*, a obra é assinada por duas ou mais pessoas, e o coautor *contribui* de forma relevante para a criação da obra, que é atribuída, por fim, à pessoa ou entidade (jurídica ou não) que a coordena, organiza, sendo considerada o autor principal. Vejamos que, por mais que os direitos morais ou financeiros seja igual, ao coautor não é mencionada à criação, mas "contribuição significativa", e, sobretudo, atribuição. É esta centralização hierárquica na diferenciação entre autor e coautor que evitamos, motivo pelo qual rejeitamos o termo coletiva e a autoria no singular, mas reivindicamos a coautoria não como alguém que "contribui de forma significativa", mas como alguém que tem a mesma importância e tem os mesmos direitos que o autor, sem hierarquia.

Notamos, como é evidente, a implicação comercial e uma legislação centrada na modernidade, na ficção do uno.

Até o momento, via revisão bibliográfica, introduzimos nosso tema de pesquisa e buscamos compreender por que o indivíduo foi centro nos debates estético-políticos da sociedade moderna e como ele, associado à função autor, está sendo pensado contemporaneamente: social, artística, política e juridicamente.

Já apresentado o conceito de *encontrografia*, nos próximos capítulos apresentaremos outros dispositivos de leitura que acompanharão a coautoria: a amizade enquanto experiência de ordem intersubjetiva e o *nós lírico*. Reforçamos que foi nossa escolha trazer, primeiramente, nossas proposições terminológicas de leitura para, posteriormente, mostrar outros trajetos, delimitações e conceituações para escritas não individuais no campo literário, principalmente francês e estadunidense, reafirmando ainda mais nossa opção pelo termo coautoria em detrimento de outros.

3. UM PARALELISMO: A COAUTORIA ENQUANTO AMIZADE

Temos de nos criar a nós mesmos como uma obra de arte.
Michel Foucault

Se se unir é encontro, movimento estético e político, as relações de criação com e entre podem ser pensadas como experiências de alteridade. De tais relações, também potencialmente, há a possibilidade de surgirem espaços de divergência e heterogeneidade na habitação da casa-livro, entendida como projeto discursivo comum que traz a convivência e o desejo de estar junto. A coautoria, que é a escrita com, nos faria, por conseguinte, atentar para este entre, proposto por Hannah Arendt (2002), para pensar a literatura como espaço compartilhado, espaço público, não restrito ao familiar. Estar entre amigos/autores seria espaço-tempo da liberdade, da política, do contato e da distância para cuidarmos de nós e (re)criarmos o mundo com nossas alianças em práticas imaginativas que rompam com a centralidade no uno.

Posto isso, entendemos que a coautoria reafirmaria, por meio da amizade, múltiplas e diferentes maneiras de se contrapor ao individualismo contemporâneo, à vida como empresa e à fábrica de subjetividades, aos modos de individuação que não permitem o sair de si. Ela explicitaria a inseparabilidade entre a arte e a vida, ligadas pelo simples cotidiano ou pela experiência em sua "multiplicidade incontrolável", característica da própria literatura, como afirmaria Silvina Lopes (2022, p. 30).

Ao apontarmos tal inseparabilidade, nos perguntamos o que é (ou poderia ser) a literatura coautoral senão (dentre a infinitude de possibilidades) o encontro consigo, só possível pelo *encontro* com o/a outro/a no espaço que antecede, mas também está calcado e ultrapassa o livro, é o próprio livro, é a própria prática poética. O que é a literatura, senão a eventualidade de passear com palavras para nos transformarmos na liberdade criativa das relações, dentre elas as relativas às amizades?

A amizade, neste trabalho, não é termo (de)limitante, mas sim tão aberto quanto às possibilidades que os encontros e as convivências não institucionalizadas trazem. Sendo a amizade um limiar de convivência (im)possível, o livro é, então, (im)propriedade repartida e compartilhada, possibilidade de afirmação, tão empobrecidos que estamos dessas relações, como afirma o (último) Foucault:

> A sociedade e as instituições que constituem a sua ossatura *limitaram* a possibilidade de relações, porque um mundo relacional rico seria extremamente complicado de administrar. Devemos lutar contra esse
> *empobrecimento do tecido relacional*. (Foucault, 2004a, p. 120, grifos nossos)

Confiantes na riqueza das relações, em detrimento da individuação, salientamos que, enquanto amizade, as coautorias são alternativas às práticas estéticas e políticas institucionalizadas centradas no monopólio do eu e do autor. Contrapomos tais centramentos modernos e dispersões totais com o *nós (lírico),* os/as autores/as (no plural), e a escrita e/ou montagem conjunta, que gera uma coautoria, proposta consoante à negação do desmantelamento da esfera pública (desde o fim do século XIX) e relacional, sobretudo contemporaneamente. Associam-se, portanto, por meio da coautoria, enquanto amizade, a política e o espaço público (Arendt, 1993), extrapolando o familiar da casa, lugar de homogeneidade, sendo espaço comum. O livro seria o espaço das amizades enquanto ação política (para além do Estado), de habitação com o diferente, um espaço aberto e público, mantendo o dissenso e o conflito (Derrida, 1994), mas também a alegria e o prazer mútuo (aqui, indo além do sexual, que é ponto de partida foucaultiano) associados à escrita, à criação, longe dos ideais românticos e narcísicos de amizade. Esse prazer também pode ser pensado nos termos do desejo e da diferença potencial, um nós relacional, pois que algo "passava entre os dois", como afirma Deleuze sobre sua relação de escrita com Félix Guattari (Deleuze; Parnet, 1998). E esse "entre" pode, ainda, ser compreendido na fronteira, no limiar entre interior e exterior, no duplo, sem separação, entre coletivo e individual, livro e vida, como afirmou Luciana Di Leone:

> o afeto se dá como resultado de uma relação onde a fronteira entre interior e exterior não é determinável. Resultado dos efeitos da passagem de um corpo - que bem pode ser uma voz, um texto, um fantasma - sobre outro, de uma mútua modificação, e não da expressão unidirecional de um sentimento mais ou menos puro (Di Leone, 2014, p. 32).

Entre livros e amizades, que também são dispositivos para os compartilhamentos de experiências[11], iniciaremos este capítulo com uma aproximação conceitual entre amizade e coautoria, via apresentação e comentário prévio das obras, marcando que será por tal aproximação que leremos o *corpus* escolhido. Nesse capítulo, para além disso, traremos proposição do nós poético e da revisão bibliográfica que justifica a escolha do termo coautoria - dentre tantos outros modos de escrita não individuais. Tangenciando alguns conceitos que orbitam o delinear ilimitado do que compreendemos como amizade, iniciamos com

[11] Aqui, referenciamos *experiência* no sentido foucaultiano de transformação, relacionada à escrita, mas também a literatura como experiência, como indica a portuguesa Silvina Lopes (2022) e para Walter Benjamin (1987). Para este último, a experiência é considerada para além da vivência individual (*Erlebnis*), ensimesmada, limitada a si mesma enquanto experimento do sujeito, então previsível e mensurável. Aqui a experiência (*Erfahrung*) está ligada à linguagem, troca e passagem inconclusa para o outro e que não abdica dos afetos, das paixões, dos relatos de amizade para além dos dados.

comentários prévios dos livros para, posteriormente, adensarmos a discussão teórico-conceitual de cada um.

3.1 Uma deambulação entre amigos/as

> *Praticar a amizade é também exercer relações de outra maneira, encontrar uma via de acesso à tomada da palavra, e até de ingresso na escrita. Amizade traz essa alegria dos princípios e das transformações*.
>
> Vincent-Buffault
>
> *A amizade é uma forma de vida, cuja importância reside nas inúmeras formas que pode encarnar*
>
> Francisco Ortega

Na contramão da solidão e no intuito de aproximar a amizade e a coautoria enquanto práticas marcadas e realizadas pela palavra no livro e na vida, não faremos um percurso exaustivo sobre o conceito de amizade, que tem sua história marcada, embora as práticas careçam de reflexão histórico-sociológica (Vincent-Buffault, 1996). Nos orientaremos pelo caminho já trilhado por Foucault (2004a, 2004c, 2008, 2010), Arendt (1993), Ortega (1999, 2000, 2002), Derrida (1994), Passetti (2003), Blanchot (2011), Di Leone (2014; 2015) , Lopes (2022) e Carvalho e Gallo (2022).

Quando nos referimos à amizade, de maneira alguma a negamos enquanto relação cotidiana, ligada ao acontecimento afetivo, mas frisamos que a amizade, aqui, ultrapassaria tais figurações ou mesmo seu tratamento como "assunto" nos livros. Ou seja, para além de os/as escritores/as dos livros literários serem ou não amigos/as, a relação que se estabelece em cada coautoria já seria por si uma relação de amizade, um modo de vida aberto às descontinuidades, dúvidas, tensões, hesitações e conflitos, que não necessariamente estão entre os "amigos/autores/ eus poéticos", mas no poema contemporâneo em sua relação com o mundo. Tal tensão é observada por Luciana Di Leone em artigo já mencionado neste trabalho, na qual a pesquisadora faz questão de salientar que, na poesia brasileira contemporânea, "manter essa tensão é vital para garantir a dimensão política do convívio e da afetividade" (Di Leone, 2015, p. 116), ou seja, distancia-se da possibilidade do apaziguamento que anula as potencialidades deste mesmo convívio. Como a pesquisadora aponta em um poema de Carlito Azevedo, "atrapalha a percepção, atrapalha (isto é, torna heteronômicos) os processos de subjetivação, do eu e do tu, as relações de causa-consequência, de trabalho-produto" (2015, p. 116).

A amizade entre autores/as, no sentido cotidiano do termo como sinônimo de cumplicidade e convivência, já acontecia ou foi acontecendo, categoricamente, durante a criação do livro-experiência. É importante mencionarmos que isso poderia, ou não, acontecer, e em nada prejudicaria nosso objetivo de pensar as coautorias como práticas de amizade na contemporaneidade. A coautoria é compreendida enquanto heterogeneidade, alteridade (não ser o outro, mas vislumbrar esse sair de si, do seu discurso prévio quando está em abertura, deixando-se estar nos rastros do/a outro/a em palavra), mas também relação que requer constância (Derrida, 1994). Tais relações podem trazer multiplicidades no sentido de experimentação enquanto "abertura ao incontrolável que implica na luta contra o controle automático" (Lopes, 2022, p. 25) e pertencentes a um modo de experiência "do passar além do círculo restrito da subjetctividade" (Lopes, 2022, p. 25), ou seja, abertura às possibilidades não hegemônicas de pontos de vista e abdicação "da verdade", "do centramento".

Nos referimos à amizade, portanto, à relação com a manutenção do individual (do escritor em sua constituição de autor em relação, como já mencionamos neste trabalho), sem o aniquilamento/desumanização de um tu. Esta dimensão política da convivência com o diferente e potencialização do heterogêneo está na ação discursiva da criação literária: criação e interação na transformação da subjetividade (intersubjetiva), alternativas ao poder e às relações de manutenção deste poder.

Acreditamos que, de maneira geral, os livros escritos em coautoria trariam a abertura da relação não institucionalizada, por mais que alguns livros escritos em coautoria façam parte de um convite editorial anteposto à própria relação. A amizade neles também existe na distância, no intervalo, no habitar em estranhamento, ou habitar a amizade sem lar (Blanchot,1971; Derrida, 1994).

Negamos noções homogêneas de amizade ligadas ao senso comum "familiar" (que se estende ao estado e a sua manutenção de poder simbiótico) e sua conotação apaziguadora. Mesmo que uma obra parta de um convite editorial prévio, como mencionado, ou de um objetivo pragmático como alugar um apartamento, ou mesmo um diálogo pós-escrita (individual) que decide pôr em diálogo, assinar duplamente, compartilhar o espaço, no livro, antes muito pensado para "um", como também ocorre em *A roda do mundo,* de Edimilson de Almeida Pereira e Ricardo Aleixo (1996).

Por meio desta articulação, a amizade pode ser pensada enquanto conceito potente, experiência múltipla da construção poética na tensão, no silêncio, mas também no diálogo e na convivência. Todavia, apesar da complexidade que será indicada na correlação com o termo, é fato que a "amizade" é trazida na relação entre autores/as para além do paralelo

amizade/coautoria no sentido aqui posto.

3.1.1 **A amizade enquanto modo de vida: escolha do *corpus***

Mais do que nunca acompanhados, voltamos ao caminho de construção do nosso *corpus* relembrando que a motivação para nos determos especificamente em alguns textos e seus modos de escrita é realmente caminharmos com eles.

Como já indicamos, focamos uma omissão e lacuna, não apenas da visibilidade das coautorias, mas também relativa às leituras (sobretudo da crítica acadêmica) desses textos (pois desafiam a leitura habitual), pouco ou nada estudados. Ao nos aproximarmos mais de alguns livros, buscamos entender como, discursiva e performaticamente, a função autor se apresenta, como estes diálogos aconteceram, como realizou-se a convivência das diferentes vozes autorais.

A nosso ver, tensiona o individualismo contemporâneo, neoliberal, ao propor o compartilhar do espaço, da vida, mesmo preservando espaços individuais, mas não individualistas. Acreditamos que possa haver a possibilidade do *nós* autoral, da escritura conformada pela 1ª pessoa do plural, não do singular, não a "expansão de um só eu", como afirmam Lafon e Peeters (2008, p. 21). A partir de um diálogo entre as vozes é possível partir para outros pronomes, pensando nesse gesto autoral de compartilhamento e criação, na possibilidade de um "nós" enquanto vozes amigas*,* além da leitura de paratextos editoriais e detalhes sobre a editoração e o processo de escritura via *encontrografia*. Propomos ler a vida explicitada em relação, bem diferente de uma leitura biográfica com resquícios positivistas. Como indicaremos no Subcapítulo 4.2, o pronome "nós" não significa apagamento do eu (mesmo entendido em seu sentido contemporâneo expandido), mas sua inclusão na ampliação, convivência, percurso conjunto, coabitação eu+você(s). O nós, aqui, lato sensu considerado "pessoa", é plural de eu, de vós/você e de tu, ou seja, abarca muitos, mas sem anular nenhum: quem escreve e quem ouve simultaneamente, o outro que se narra, o outro narrado, o eu que se narra sendo já, outro.

Nesse sentido, o trabalho firma-se na companhia, na amizade como parte de um "modo de vida" (Foucault, 1981), na experiência e risco que é criar no/o espaço literário a muitas mãos, criar mundo ao tempo que se cria relação. Nas palavras do autor francês, em entrevista:

> Um *modo de vida* pode ser partilhado por indivíduos de idade, estatuto e atividade sociais diferentes. Pode dar lugar a relações intensas que não se pareçam com nenhuma daquelas que são institucionalizadas e me parece que um modo de vida pode dar lugar a uma cultura e a uma ética. Acredito que ser gay não seja se identificar aos traços psicológicos e às máscaras visíveis do homossexual, mas

> buscar definir e desenvolver um *modo de vida* (Foucault, 1981, p. 38, grifos nossos).

Embora tenha sua fala localizada ao modo de vida homossexual, acreditamos que, pela característica de abertura e construção constante, podemos realizar um paralelismo com um modo de vida *coautoral:* relação de criação impossível de ser realizada sozinha, que envolve a transformação de si pelo contato com o outro, sem roteiro prévio. Na coautoria, a ação criativa ultrapassa o processo da relação social, ou melhor, faz parte do processo estético, se materializando concomitantemente em vida e livro, e aqui vemos o paralelismo com a criação literária entre mais pessoas: narrar a si para narrar o/a outro/a enquanto relação.

Priorizamos textos assinados por duplas que estavam distantes - ou não - geograficamente no processo de escrita, configurando uma espécie de correspondência (direta ou indireta, sem a rigidez do gênero epistolar), de endereçamento, no processo de escrita e/ou montagem.

Nossa primeira leitura, morada temporária e zona de convivência, será a do livro *como se fosse a casa (uma correspondência)*, fruto da convivência entre Ana Martins Marques e Eduardo Jorge (2017). Foi esse, inclusive, o texto que deu o impulso inicial para este trabalho, pois, ao lê-lo, em meados de 2018, percebi que o texto continha uma dupla assinatura que me levava a buscar como lê-lo. Morar junto com essas vozes em relação foi desejo a partir de então. O livro traz, com edição e seleção, uma troca de *e-mails* entre poetas durante o período de um mês, tempo em que Ana Martins Marques morou no apartamento de Eduardo Jorge, em Belo Horizonte, no ano de 2016. A poética aborda a relação entre quem fica e quem parte, em uma espécie de, como revela o título, correspondência, audição mútua. O livro foi escolhido por mostrar que a convivência gera uma relação de amizade*,* em muitos sentidos do termo, problematizando a função autor e trazendo a relevância dos elementos gráficos que separam (ou unem) o que é de um e de outro, sem a assinatura individual (ou dupla) em cada poema. Eduardo Jorge, além das publicações assinadas individualmente, escreveu outra obra em coautoria, intitulada *Pá, Pum* (2011), com a amiga, professora e artista Lucila Vilela. Prosa poética, ela faz parte da Coleção Elixir, dirigida pelo poeta mineiro Ricardo Aleixo em colaboração com o designer gráfico Flávio Vignoli, da Tipografia do Zé.

Fazendo outra roda girar a quatro mãos, Ricardo Aleixo, agora enquanto escritor e não como editor, também habita o espaço do livro e da vida com Edimilson de Almeida Pereira, em uma parceria entre amigos, em um giro sem fim no livro intitulado *A roda do mundo* (1996), idealizado por ambos e publicado pela Mazza Edições. Na vida, mas também na obra, sobretudo via desejo de compartilhar o mesmo suporte, os dois armam um encontro, um

diálogo, compartilhando suas vozes, agora para tantos outros ouvidos e olhos, em um só espaço: o livro. São vinte poemas, dez de cada um, que dividem o livro em duas partes, a primeira intitulada "Nós, os bianos", pertence à Edimilson de Almeida Pereira e traz sua vivência mito-poética com uma comunidade negra e rural no interior de Minas Gerais (bairro de Lagoa Trindade, em Jequitibá), os Bianos, de procedência banto-católica. Aleixo, em "Orikis", se aproxima da poética de matriz iorubá, sobretudo jeje e nagô, para criar com e a partir desses cantos tradicionais e ritualísticos. Juntos, Aleixo e Edimilson experimentam, conversam poeticamente, e aproximam, cada qual a sua maneira, tempos e culturas, em um encontro afro-cultural e estético brasileiro. Essa conversa nos ajudará a pensar como a amizade tensiona a autoria moderna de maneira radical em seus experimentalismos, no tempo circular que está posto e nas referências que vão além do modo ocidental de criar. Porém, para além disso, como também veremos no Capítulo 10, pensar sobre a estética afro-brasileira, nos possibilita repensar a própria noção restrita de indivíduo em sua relação com a autoria moderna, centrada em si e pouco aberta ao diálogo. Como o próprio Edimilson afirma: "Uma de nossas intenções é demonstrar o diálogo que essas tradições podem manter entre si, considerando não apenas os seus pontos de contato, mas também os seus pontos de divergência" (Pereira *apud* Barbosa, 2011, p. 243).

Habitaremos outra quase casa, pois pública como é a linguagem poética, com *Duas janelas,* texto escrito por Ana Martins Marques, agora em parceria com Marcos Siscar (2016). Temos dois enunciadores, duas janelas, duas paisagens, duas linhas, um embaraçar e desembaraçar de fios-vozes que tecem um texto e dão nó(s), um discurso-diálogo, por meio de um projeto independente e afetivo. Esse texto é também o lugar onde é materializado o diálogo poético que resulta em um livro único e publicado pela já referenciada Luna Parque. Como vimos, há dois projetos em coautoria que têm a poeta Ana Martins Marques como participante, duas obras compartilhadas. Em ambas, "houve um processo de escrita com ou a partir das palavras do outro" (Marques *apud* Garcia, 2021). Na mesma entrevista, a autora relata que uma atenção para o endereçamento tenha surgido de sua prática de escrita a dois, com ou a partir do outro/palavra alheia:

> É possível que essa atenção para o endereçamento tenha sido aguçada pelas experiências de escrita a dois, pelo processo de interlocução e correspondência com o Siscar e o Eduardo Jorge, embora desde o meu primeiro livro existam alguns poemas que trazem essa instância da interlocução ou mesmo se apropriam de tipos textuais como a carta ou o bilhete (Marques *apud* Garcia, 2021, s/p).

Outro argumento que respalda a escolha desse texto é que a criação poética (até o momento há dois textos) em *coautoria* (no sentido de coescritura) realizada pela autora

mineira parece não ter a mesma notoriedade que suas obras escritas individualmente, e uma rápida pesquisa pelo banco de teses e dissertações comprova isso. Além disso, há marcações/indicações de autoria no sumário, o que ainda não tínhamos verificado nos livros anteriores, nos fazendo pensar de maneira diferente a função autor. As vozes, nessa obra, estão evidentemente imbricadas, mas algumas vezes se afastam em tensão entre os versos e vozes, quando há uma troca intensa, mas ainda sabemos o que é de quem. Não há anulação ou assimilação do outro, explicitando a desmistificação da amizade enquanto concordância e passividade.

Ainda no campo da poesia, a amizade, dona da liberdade do livre arbítrio nas escolhas que realizamos, afeto e afetação, poderia ser sinônimo de *amorhumorumor*. Três palavras em união (como amigas juntas, mas derivadas do intervalo da escolha) e que nascem da companhia, da amizade de dois poetas nacionais - e, poderíamos pensar, do diálogo retroativo com Oswald de Andrade ([1927] 1991), referindo ao poema "Amor/humor". O livro é escrito entre os anos de 2016 e 2019, fruto de uma conversa amistosa entre Alice Ruiz e Rodolfo Witzig Guttilla (2020). É formado por poemas que brincam com a estrutura dos haikais e dos senryus, e o título aglutina as três palavras *amorhumorumor*. Estamos diante de mais um caso de amizade que invade o campo literário e configura uma troca, um atravessamento, um bate-papo bem-humorado e afetuoso. O livro é dividido em três partes, correspondentes às mencionadas palavras, e conformado por poemas assinados por ele, por ela, e por ambos, diálogo do diálogo, como desenvolveremos. Amizade em processo, como o texto, derivada de, e possível por. Tal texto foi escolhido por trazer diferentes formas de assinaturas: explicitamente individuais e compartilhadas (assinadas pelos dois ao mesmo tempo), poemas também particularmente dedicados de um para o outro, em uma poética de quem já se conhece há tempos.

Considerando os textos indicados - moradias provisórias que habitaremos nos fazendo estrangeiros, assim como os próprios autores são -, e a discussão sobre a autoria como uma prática complexa (Foucault, [1969] 2001) que, ao que tudo indica, em sua forma individual é mais exceção do que norma/regra, nos indagamos, portanto, como a linguagem seria movida nesta travessia que é o diálogo com o outro, como a linguagem plasmaria tal relação de amizade.

Indicado nosso *corpus*, a coautoria partiria de um projeto comum, revelando uma aproximação pessoal e profissional entre autores/as, aproximação prévia ou não, mas distanciada de um projeto empresarial, uma tabela organizativa de relações, e configurando-se

como um projeto aberto, imprevisível, instável, uma condição de "talvez" (*perhaps*), como indicaria Derrida (1994). Via *encontrografia*, na qual nos importa relatos relacionais ligados à concepção e circunstância da obra, constatamos o caráter amistoso e processual da amizade na afirmação de Eduardo Jorge sobre a obra *como se fosse a casa: uma correspondência* (2017),

> Minha intimidade com a Ana, mesmo que eu a conhecesse pessoalmente, sempre foi mais como leitor, sobretudo pelo livro *A Vida Submarina*. Ao mesmo tempo, a cada nova mensagem da Ana, *eu sentia uma amizade que surgia pela casa*: pelas regras do condomínio, pela correspondência, pelos corredores do prédio, pelos hábitos sobrepostos, pelos relatos da visão da cidade… (Jorge *apud* Jorge; Marques, 2017, s/p, itálicos nossos).

A palavra que precede a casa, a constrói e simultaneamente a amizade, também é respaldada pela autora, em entrevista concedida a nós (Apêndice A), em que comenta exatamente esta afirmação de Jorge: "Acho que o Edu traduziu muito bem o que aconteceu no processo de escrita (que se confunde no caso com a correspondência que trocamos). A escrita acabou construindo uma certa intimidade, que passa a princípio pela casa, e depois pelo livro" (Marques, entrevista pessoal em 04/04/2025).

Embora se conhecessem enquanto escritores, não eram amigos previamente. Tal limiar entre pessoal e profissional irá ser explorado em cada obra. Não apenas na afirmação de Eduardo Jorge, mas também na leitura do livro é possível ler a amizade enquanto coautoria e relação se estabelecendo concomitantemente à escrita. O livro contém cores diferentes identificando cada poema e respectivo poeta. Cada um está associado a uma cor, o aspecto gráfico da capa também revela essa independência na relação e o habitar para além da casa que é quase-casa, que não é lar, mas moradia temporária para ambos em diferentes lugares, morando no "intervalo entre" (Marques; Siscar, 2017, p. 34). Ambos também trazem, cada um à sua maneira, o estranhamento de estar fora de casa, lugar estranho, ser estrangeiro na dureza do não-pertencimento ou do pleonasmo da distância:

> Ela às vezes se sente uma espiã
> alguém que demorou demasiado a chegar
> ou que checou cedo demais
> e no entanto a deixam entrar
> como se a casa fosse sua
>
> (Jorge; Marques, 2017, p. 16)

Ele responde a esse sentimento, comum a ele de outra maneira, como se trouxesse também a inóspita e dura aliteração (em "f") impenetrável da casca. Na distância da diferença, cada qual habita o espaço de formas diferentes, cria à sua maneira e com um modo de escrever com a intersecção alheia, intersubjetivamente:

> como se casa fosse

> a casa, como se a casa fosse
> fóssil, casca, espaço fissil
>
> (Jorge; Marques, 2017, p. 24)

Assim como a amizade foi sendo reinventada/experienciada em sua infinitude, no diálogo com em outro livro, que não está presente em nosso *corpus* de leitura. Em *desde o meio de uma língua* (2021), livro escrito entre e pelas amigas Patrícia Galelli e Daniela Avelar, há a rememoração da amizade, também e sempre em cultivo: "penso que nossa amizade aconteceu durante o café da manhã. não em um dia específico, mas na sobreposição de repetições dessa mesma dinâmica: eu acordando na tua casa, enchendo uma garrafa de café. muitas vezes foi preciso encher outra garrafa para ficar conversando" (Avelar, Galelli, 2021, n.p). Fala-se sobre amizade, mas, *mais* do que isso, *na* amizade e *para* a amiga, *com* a amiga. Nesse livro, a escuta que vai e volta é o movimento que dissolve o monolinguismo, que abre a língua ao meio de onde sai a palavra, uma nova língua no pensar sobre a casa, sobre o lar, sobre ser estrangeiro e sobre construir uma espécie de casa na contaminação, no distanciamento, na inconclusa mobilidade do livro e da relação. Tudo ocorre no trajeto de palavras e geografias (Finlândia, Rússia, São Paulo, Florianópolis) cria-se, entre 2019-2021, uma correspondência que ultrapassa o gênero epistolar, o que acontece também na obra de Jorge e Marques citada anteriormente.

Amigos de décadas e aproximados pela escrita, pela literatura, e pelo apreço ao Japão, Rodolfo Guttilla e Alice Ruiz, coautores do livro de haikais e senryus *amorhumorumor* (2020), antes desse encontro, foram reunidos em roteiros e antologias: uma aproximação literária. Tal relação poderia, no livro em questão, ser a de dividir o livro, cada qual com seus poemas incomunicáveis, conformando mais uma coletânea do que uma coautoria. Porém, a relação foi se transformando em convivência e amizade na habitação de casas recíprocas, sem dependência, pois desejo mútuo, em um contexto que levou a uma intimidade "geracional, intelectual e afetiva" como afirmou Rodolfo Guttilla em uma entrevista concedida a nós (Apêndice C). O caráter de experiência está no livro desde seu prefácio, intitulado "(des)regrados", e as regras são postas na convivência outra entre suas vozes, entre eles. No prefácio, reafirmam a imprevisibilidade da vida e da poesia "[...] a vida não tem regras ou percurso previsível. Com a poesia também é assim: um de seus maiores desafios é quebrar regras, romper com a forma e a sintaxe estabelecidas; ampliar o escopo da língua [...]" (Ruiz; Guttilla, 2020, p.10).

No livro, o jogo criativo a dois é evidente na montagem ou/e na escrita: ela propõe casa, ele telhado; ele fala em Deus, ela diz "não me venha de religião", tensão e afeto estão

ali, aproximação e distância também. A relação inseparável entre criação e vida está evidente na relação que Guttilla faz ao afirmar que "O haikai tem que ser um elemento do momento da sua vida, uma reflexão do momento da sua vida" (Ruiz; Guttilla, 2020). A amizade, assim como a criação, está para modo de vida, negociação, diálogo, jogo autoral, e apreço pelos gêneros de poemas escolhidos (haikai e senryu).

Com duplo olhar, *Duas Janelas* (Marques; Siscar, 2016) é poesia dialogante com nota editorial reivindicada pela dupla e enuncia o caráter aberto do caminho incerto: coautoral, logo em experiência, acontecimento. No prefácio da obra há a afirmação de que "o ponto de partida foi concomitante, mas os poemas que se seguiram buscaram acender-se mutuamente. Os autores gostariam que fossem lidos como registro de uma *experiência de escrita*" (Marques; Siscar, 2016, p. 7, grifos nossos). A amizade está na concomitância do acordo, na busca por estar convivendo no "acender-se mutuamente", e desejar a situação de "Atracada a palavras alheias/a palavra própria" (Marques; Siscar, 2016, p. 14), mas, ainda assim, reivindicando a divisão do sumário, ou seja, a distância, a preservação do que foi escrito por um e outro (mesmo na contaminação evidente na dimensão discursiva, o *nós lírico*). Há "eus" juntos, mas apartados, preservando sua individualidade: nas páginas pares estão os poemas de Ana Martins Marques; nas páginas ímpares estão os poemas de Marcos Siscar. Além disso, reafirmando essa distância necessária à amizade, há um sumário que divide os poemas dele e dela, mas pela diferença mostra o diálogo, a aproximação entre um e outro. Posteriormente, alguns poemas que nascem desta relação, irão compor a obra "individual" de cada um dos poetas. Reafirma-se a independência paralela à relação, ao relacionamento, preocupação que Di Leone (2014) também identifica quando descreve, via leitura de poemas, o perigo da indiferenciação que o viver junto poderia gerar. A distância, que pensamos para ler os poemas de Marques e Siscar é lançada por Derrida (1994) e Blanchot (1971) enquanto intervalo propulsor da diferença, do estranhamento do que parecia familiar, do desconhecido, mas também no diálogo com o/a amigo/a, na palavra retomada, na palavra esquecida, no cuidado da audição, no silêncio na mudança temática entre um poema e outro, abertura para alteridade acontecer. Nas palavras de Blanchot, no livro *L'Amitié,*

> Devemos desistir de conhecer aqueles a quem nos ligamos essencialmente; Quero dizer, temos que recebê-los no *relacionamento com o desconhecido* onde nos acolhem, também, à nossa *distância*. Amizade, esta relação *sem dependência*, sem episódio e que, no entanto, entra em todos na simplicidade da vida, passa pelo reconhecimento da *estranheza comum* que não nos permite falar dos nossos amigos, mas apenas falar *com* eles, não fazer tema de conversas (ou artigos), mas o movimento de compreensão onde, falando conosco, reservam, mesmo na maior familiaridade, a *distância infinita*, esta separação fundamental da qual o que *é separado torna-se relacionamento* (Blanchot, 1971, p. 327-328, tradução nossa,

grifos nossos).

Os livros, cada qual a sua maneira, trazem o testemunho da experiência da amizade na contemporaneidade. Eles ultrapassariam a existência autoral estritamente individual dos/as autores/as isolados em suas próprias casas, pois habitariam conjunta - mas independentemente - a casa construída enquanto projeto comum e informe, casa aberta, que expõe a relação da amizade pública: o livro. Conviveriam sabendo que é alheia, sabendo que é quase-sua-casa. São livros-experiência de gente em caminhada, em viagem, que se encontra para criar junto, ou juntar criações, em um projeto muitas vezes nem tão planejado, mas não abdicam da possibilidade de ter ritmos diferentes. Construindo o mesmo teto-livro, muitas vezes, cada qual pode ter um cômodo próprio em uma outra casa, casa que nunca é lar, mas moradia aberta e temporária.

Nos detemos na importância da distância, assim como do dissenso, do silêncio da palavra (Blanchot, 1971), que permite a alteridade. Já reivindicada por Derrida, poderemos identificar de inúmeras maneiras nestes livros escritos em coautoria, sobretudo quando nos referimos à assinatura (nomes dos/as autores/as) e aos aspectos gráficos que envolvem os escritos e sua relação com os nomes. Os nomes dos/as autores/as podem estar marcados, diferenciados, por meio de letras iniciais, índices indicativos, mistura sem indicação, assinatura individual com nome completo a cada mudança de voz, marcação de páginas pares e ímpares, cores diferentes para cada um/a, dentre outros tantos recursos. *A distância,* esta separação*,* se fará no estilo de escrita de cada um, mas também estará na imprevisibilidade da contaminação deste estilo, no tempo da espera, na menção a um eu, mas também a um tu. De acordo com Ortega, "precisamente no contexto sociopolítico contemporâneo, é importante cultivar um determinado *ethos* da distância, da solidão e do silêncio, ante uma sociedade dominada pela 'tirania da intimidade'" (Ortega, 2000, p. 83). Diferentemente do livro assinado por um autor/a, com ou sem pseudônimo, na literatura feita em coautoria há uma infinidade de maneiras de marcar uma distância na proximidade, a possibilidade infinita de mostrar a relação pela diferença.

Tais leituras prévias já trazem a abertura do termo para além da concepção comum (ainda impregnada da normatização romântica), mas há inúmeros/as pesquisadores/as que pensam a amizade enquanto criação, em sua potência transgressora, seu escape de relações formatadas e sua liberdade procedimental com atravessamentos advindos pela convivência e a vontade de estar junto.

Por mais que a historiografia e a crítica literária ignorem ou tentem apagar as relações no fazer literário, as companhias, as convivências e as amizades (esta, para muito além do

amor romântico e notavelmente revalorizada nos tempos atuais) sempre sobreviveram em sua metamorfose. Outros exemplos da importância da amizade enquanto uso cotidiano do termo entre autores/as não faltam: Jorge Amado e José Saramago, entre uma prosa e outra, trocavam cartas, romances em processo, liam-se. Assim também era formada a relação entre Bioy Casares e Jorge Luis Borges, uma amizade para além da literatura, embora materializada em um calhamaço de escritos ao longo da vida-amizade; lembramos também a admiração recíproca entre Carlos Drummond de Andrade e o cartunista Ziraldo em suas parcerias editoriais e estímulos criativos (Torres, 2023), e de Clarice Lispector, que trocou inúmeras cartas com o amigo Fernando Sabino, em que "palpitavam-se" mutuamente sobre seus escritos.

O escritor Silviano Santiago, em *Ora (direis) puxar conversa!* (2006), traz para o (des)centro a vida e obra de Mário de Andrade, e dessa vez Mário vem acompanhado de seus amigos, de suas correspondências, de seus diálogos. Aos olhos de Santiago, Mário está, como a poesia, em sua "travessia" para o outro. Aliás, para ficar no âmbito brasileiro, lembramos da amizade entre Lygia Fagundes Telles e Hilda Hilst, dois grandes nomes da literatura brasileira que compartilharam as dores e os dissabores de ser escritora mulher no Brasil, sempre apoiando-se mutuamente.

Para além de amigos, há inúmeros personagens que evidenciaram a amizade também: Pedro Bala, Volta-Seca, Professor, Pirulito, Gato, Dora e Sem-Pernas, quem não lembra desse bando em *Capitães da Areia,* de Jorge Amado? E da clássica amizade entre Zé-do-Burro e seu burro Nicolau, em *O pagador de promessas*, de Dias Gomes? E o que dizer de Riobaldo e Diadorim? Lembremos também da bonita dupla Zezé e Minguinho, no clássico infanto-juvenil *Meu pé de laranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos. Também demos boas risadas lendo a divertida amizade entre João Grilo e Chicó em *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna. E como não lembrar de Lorena, Lia e Ana Clara, um trio inseparável, que com dissensos, com amor, divergências e carinho compartilharam a amizade entre meninas, tão bem ilustrado por Lygia Fagundes Telles em *As meninas*.

Não é demais lembrar que, seja entre autores/as ou personagens, pensar a coautoria enquanto amizade, aqui, se aproxima da crescente reflexão sobre os afetos e as emoções nas Ciências Sociais e Humanidades, associada aos aspectos políticos e estéticos, evidenciada nos últimos anos, sobretudo a partir dos anos 90 do século passado. Chamado também de "giro afetivo" (Arfuch, 2016), uma "ontologia dos afetos" busca, nesta perspectiva, compreender como se articulam os afetos à vida social, política e cultural contemporânea, na contramão do

individualismo neoliberal e da psicologização das relações (Ortega, 2002; Vincent-Buffault, 2016; Sennett, 1988). Dentre outras reflexões que traz, verifica-se uma tendência em prol de uma crítica ao amor romântico, evidenciando uma ética do cuidado, das relações e das formas de sentir.

No campo literário, que aqui é o que nos interessa, e sendo pioneira nessa reflexão de criar *com* no campo literário em nosso país Luciana Di Leone, em *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea* (2014)*,* parte do afeto, em contexto de "virada afetiva", para pensar maneiras de disseminação da poesia brasileira e argentina (1990-2000). Ela investigou as práticas de ler, escrever e editar em contexto relacional, calcando-se na "transitividade poética". A autora afirma que grande parte dos trabalhos "se constrói explicitamente a partir de uma cena de leitura que alimenta as escolhas afetivas e alimenta a continuidade dos afetos produzidos" e trazem "desdobramentos na reflexão sobre a grupalidade, a comunidade, as aproximações e as distâncias entre o eu e o outro, e os efeitos e afetos" (Di Leone, 2014, p. 20). Para além da edição, embora não use o termo coautoria, ou restrinja-se a obras assinadas por um ou mais autores, a pesquisadora atenta para como a escrita poética materializa a convivência, buscando "apresentar o próprio texto como deformado por diferentes vozes" (Di Leone, 2014, p. 171). Localiza marcas textuais, referências nominais, citações, pontuação, dentre outros recursos que indicam a relação, o endereçamento, no mesmo caminho que nos inspira, o de mostrar que, mais do que genial, pressão que recai sobretudo para as mulheres como afirmaria Betina González (2024), a escrita é relacional (agora contrariando a mesma, que advoga pela solidão criativa). Tais pormenores relacionais marcados no texto, serão apontados, como já indicamos, em capítulos específicos para cada obra.

Porém, para seguirmos inspiradas por este mesmo caminho que Di Leone trilha e nos oferece, adensaremos um pouco mais o pensar sobre a amizade enquanto dispositivo teórico, por meio do modo de vida, do entre, da distância e do espaço público, ou espaço comum, compartilhado, não privado.

3.2 Ainda: a amizade *como* coautoria e o livro *como* espaço público

Para nós, a prática coautoral enquanto amizade, por seu caráter de incerteza como em qualquer relação (a dois, três ...), primando pela liberdade de ser (em seus tensionamentos e acordos), sem sujeição, aproxima-se da amizade trazida pelo "último Foucault", por ser lugar

de construção de intersubjetividades alternativas às subjetividades impostas institucionalmente - mesmo que estas sejam entendidas como um processo, não uma essência. Tal consideração é também calcada no que Francisco Ortega (1999) afirma sobre a amizade como modo de vida em Foucault. Ortega, leitor de Foucault, está sendo aqui a nossa principal referência, pois ele, para além do que possa ter dito o próprio autor francês, desenvolve uma trilogia sobre a amizade enquanto dispositivo e tema (Ortega, 1999; 2000; 2002). Para Ortega, Foucault tinha um projeto genealógico que, em razão de sua morte, não conseguiu concluir. Porém, de acordo com o crítico catalão, as relações intersubjetivas, dentre elas a amizade, estão presentes em Foucault, principalmente em suas entrevistas e de maneira esparsa em seus textos:

> A dimensão *intersubjetiva* está sempre presente nos últimos trabalhos de Foucault, embora não seja suficientemente desenvolvida. Cuidado de si não é simultaneamente cuidado dos outros: a *presença do outro* é *necessária* para constituir a relação consigo mesmo expressa no cuidado de si (Ortega, 1999, p. 143, grifos nossos).

A estética da interação, que constitui a si pelo outro, também foi comentada por Foucault ao pensar sobre o gênero epistolar, que, sem limitar, tangencia de alguma maneira as correspondências nos livros aqui estudados, consideradas as devidas limitações que o termo "epistolar" pode carregar, pode conter essa interlocução:

> O trabalho que a carta opera no destinatário, mas que também é efetuado naquele que escreve pela própria carta que ele envia, implica, portanto, uma "introspecção"; mas é preciso compreendê-la menos como um deciframento de si por si mesmo do que como *uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo*. Não resta a menor dúvida de que estamos diante de um fenômeno que pode parecer pouco surpreendente, mas que é carregado de sentido para aquele que quisesse escrever a história da cultura de si: os primeiros desenvolvimento históricos do relato de si não devem ser buscados do lado das "cadernetas pessoais", dos *hypomnematas*, cujo papel é o de *permitir a constituição de si a partir da coleta do discurso de outros;* podem-se em contrapartida encontrá-los do lado da *correspondência com outrem* e da troca da assistência espiritual (Foucault, 2004b, p.157, grifos nossos).

Por tal necessidade de presença do outro, mas com a necessária "introspecção", que não se limita à solidão, tanto a amizade como a coautoria negariam o centralismo autoral e individual típico e moldado pela modernidade e não o anulariam ou o fariam retornar narcisicamente, como na contemporaneidade, tempos de "tirania da intimidade" (Ortega, 1999). Assim, escrever com abriria a inúmeras e transgressoras possibilidades de vida, de existência, processos de constituição de si mesmo na presença da/o outra/o, na relação que, por ser entre, no espaço da "distância necessária" (Ortega, 1999; Derrida, 1994; Blanchot, 1971), enquanto experiência de constituição perpassada pelo prazer de criação que se dá na relação social, relega ao livro, ou melhor, ao texto do livro, a conotação de espaço público

para a habitação por meio da palavra. Este entre é o espaço político (aqui materializado no livro) do mundo, o "interespaço" como afirma Arendt:

> Sempre que os homens se juntam, move-se o mundo entre eles, e nesse *interespaço* ocorrem e fazem-se todos os assuntos humanos. O espaço *entre* os homens que é o mundo, com certeza não pode existir sem eles e um mundo sem homens, ao contrário de um universo sem homens ou uma natureza sem homens, seria uma contradição em si (Arendt, 2002, p. 13, grifos nossos)

A importância do espaço comum para a amizade, relacionada também à distância necessária, que já mencionamos, é afirmada por Ortega no seguinte fragmento:

> A amizade sofreu um declínio progressivo, correlato desse processo de despolitização e de familiarização, pois durante a Idade Moderna, ela fazia parte – para além dos laços familiares – de redes de sociabilidade e de convivialidade em uma sociedade com uma forte vida pública e um complexo tecido relacional. A amizade é um fenômeno público, precisa do mundo e da visibilidade dos assuntos humanos para florescer. Nosso apego exacerbado à interioridade, a 'tirania da intimidade', não permite o cultivo de uma *distância necessária* para a amizade, já que o espaço da *amizade é o espaço entre os indivíduos*, do mundo compartilhado – espaço da liberdade e do risco- das ruas, das praças, dos passeios, dos teatros, dos cafés, e não o espaço de nossos condomínios fechados e nossos shopping centers, meras próteses que prolongam a segurança do lar. Daí que um deslocamento da ideologia familialista e a correspondente reabilitação do *espaço público* permitiriam que uma estilística da amizade fosse um experimento social e cultural plausível. Intensificando nossas redes de amizade, podemos reinventar o político (Ortega, 2002, p. 161-162, grifos nossos).

Arte e vida, política e estética, atravessam-se na experiência literária, da ordem do público e do privado, ação de resistência a modelos de sentir e se relacionar já estabelecidos, planejados e regrados. A ficção e o movimento da criação plasmado no espaço público *do livro,* que é acontecimento, experimentação, mas permanece (nos leitores, nos autores, no mundo), é crucial para repensarmos nossas relações, para a heterogeneidade, para a divergência de pontos de vista, enfim, para a democracia. No mesmo sentido, Jacques Derrida, pautado no gesto da desconstrução, em *Politiques de l'amitié* (1994) revela que a experiência da amizade se constrói a partir da já comentada distância, da dissimetria e da irreciprocidade, longe da fraternidade e da figura do "irmão" (enquanto extensão do eu) comuns nos discursos sobre a amizade. Relações ligadas ao âmbito do parentesco, da familiaridade, como irmão/fraternidade e amizade corroborariam com discursos nacionalistas, homogêneos e xenofóbicos, negando a alteridade e a heterogeneidade. O autor irá rejeitar a visão simplista e dogmática que relaciona amizade com duplo, o "eu outro", um espelhamento, afastando a amizade, portanto, da reflexão política de ações familiares consideradas naturais, indicando que a amizade contém em si o estranho (em oposição ao seguro e tranquilo relacionado ao familiar, à casa, à mesma língua). Por ser um espaço aberto, a amizade não suprimiria as

singularidades, mas seria a relação uma ponte para o outro sem aniquilá-lo, incluindo o confronto com a alteridade, a possiblidade do conflito não com o "irmão" na relação fraternal, mas com o outro na infinitude de se pensar as relações (im)possíveis. De acordo com Ortega, na leitura de Derrida e Arendt, amizade

> é um fenômeno político, enquanto que a fraternidade suprime a distância dos homens, transformando a diversidade em singularidade e anulando a pluralidade. A fraternidade é, no fundo, uma forma de comunidade identificatória, na qual, na condição de irmãos, somos todos iguais (Ortega, 2004, p. 9).

Essa dimensão de passagem do âmbito político-social da amizade para o discursivo e (também) social, sem deixar de ser individual, pode ser constatado nas práticas coautorais, como já constatamos previamente. Nos livros, o oposto está no outro, a distância está no "entre" que conforma a relação que nega o espelhamento, atento à alteridade, e a continuidade de relações familiares no âmbito da amizade. Segundo Hannah Arendt, "os homens no plural, isto é, os homens na medida em que vivem, se movem e agem neste mundo, só podem experimentar a significação porque podem falar uns com os outros e se fazer entender aos outros e a si mesmo" (Arendt, 2001, p. 5). Nesse sentido, acrescentando uma dobra reflexiva e contemporânea ao pensamento de Arendt, Judith Butler afirma que

> *la política ya no se define como actividad exclusiva de la esfera pública y ajena a la esfera privada, sino que se cruza esa línea una y otra vez, llamando la atención sobre la forma en que la política ya está presente en el hogar, o en la calle, o en el barrio, o incluso en los espacios virtuales no restringidos por la arquitectura de la plaza pública* (Butler, 2012, p. 91).

Essa vontade política de associar vida e teoria, micro e macro, está aqui posta, como provocava Foucault e como nos lembra Sara Ahmed em *Viver uma vida feminista* com relação ao distanciamento entre vida e teoria: "Talvez seja necessário arrastá-la de volta, trazer a teoria de volta à vida" (Ahmed, 2018, p. 23). Para aproximar coautoria e amizade é necessário revisitar tais conceitos (que vão além, pois são experiências) ao longo desta tese, na leitura dos livros. Assim, corroboramos com o modo como Ortega (1999) irá pensar a amizade em Foucault, sobretudo na entrevista *Da amizade como modo de vida* (Foucault, 1981).

A amizade e a coautoria são pensadas enquanto processos individuais de narração de si que acontecem sempre em atravessamento direto com a/o outra/o, como bem apontou a autora bell hooks (2021) em sua trilogia sobre o amor[12]: como ética, uma prática, uma experiência transgressiva e transformadora. Ao falar de amor, hooks recorda-nos da importância de falar (ainda e muito) sobre a *amizade*, sobretudo para além da família, do amor

[12] Nos referimos às obras *Salvação* e *Comunhão*, que dão sequência ao primeiro livro da autora sobre o tema, intitulado *Tudo sobre o Amor* (2021).

romântico e do parentesco relativos também às metáforas de irmandade (todos antipolíticos) que condicionam a reflexão. Não é difícil lembrar que, ao falarmos em amizade, sobretudo amizades femininas, irrompem inúmeras menções à "sororidade" e "irmandade", remetendo a uma origem familiar tradicional (desde os gregos), ao amor romântico enquanto monopólio afetivo. Como afirma a historiadora Anne Vincent-Buffault, "o lugar conferido ao amor romântico na literatura tende a marginar o discurso sobre a amizade" (Vincent-Buffault, 1996, p. 98). Termos como "sororidade" ou "irmandade", que produzem um apagamento da amizade na família universal do cristianismo, ou mesmo "igualdade" e "fraternidade" (Derrida, 1994), ao serem usados minimizam outras formas de existência para além da instituição familiar e seu escopo individualista relacionado ao parentesco, à endogamia das relações que se alastram pelo Estado (Arendt, 2001; Derrida, 1994).

Ortega também nos lembra que "Intensificando nossas redes de amizade, podemos reinventar o político" (2002, p. 162), e talvez esse seja o medo, como aponta Franco Berardi (2020) ao indicar que o capitalismo financeiro necessita do fim da amizade, dos afetos e da solidariedade para continuar existindo, pois é no fim delas que ele se sustenta. Esta tese reivindica o olhar para a amizade, coloca-a em evidência "pela alternativa que ela representa a formas de relacionamento prescritas e institucionalizadas" (Ortega, 1999, p.157). Nesse mesmo sentido, em leitura de Foucault, os brasileiros Alexandre Filordi de Carvalho e Silvio Gallo, afirmam que

> A amizade é atacada por não se reduzir a um valor negociado na bolsa da governamentalidade neoliberal pelo simples fato de negar as necessidades prementes e mediadas por intermédio das demandas de seus investimentos subjetivos. Como espaço possível de experimentação e de enriquecimento de processos de subjetivação, a amizade corrói a sanha de dominação sistêmica e dos poderes de sujeição (Carvalho; Gallo, 2022, p. 1776).

Por esse investimento subjetivo e reverberando bell hooks, poderemos reivindicar o amor quando repensarmos o que a sociedade requer da família enquanto instituição, o que entendemos como família e parentesco (que é onde parecem relegar o lugar às mulheres) seja em sua decadência e absorção por modelos familiares ainda patriarcais no Estado, limitando outras formas de relação, ou seja, outros modos de vida que são "meios", como uma língua ao meio, duas línguas, portanto, criando uma outra língua sempre em processo, uma língua viva criada entre.

Este entre nos lembra o *ethos* do cuidado de si e da distância necessária, base para pensarmos a amizade em Foucault, fornecendo subsídios teóricos para apostar na relação entre amizade e coautoria por meio de uma prática. Para Foucault, o *ethos* é "aquilo que implica uma relação com os outros, já que cuidado de si permite ocupar um lugar na cidade, na

comunidade ou nas relações interindividuais o lugar conveniente - seja para exercer a magistratura ou para manter relações de amizade" (Foucault, 2004c, p. 279). Ou seja, a experiência de escrita do livro em coautoria, enquanto dimensão pública dada pela publicação literária, é entendida enquanto uma experiência de amizade (para além do uso comum/recorrente do termo enquanto relação social).

Lembremos que Foucault define a amizade sem limitá-la, prescrevê-la, relacionando-a a um prazer mútuo entre pessoas e a possibilidade de modos de vida abertos, relações ainda por criar, em movimento, como já mencionamos. Nas palavras do autor, neste contexto:

> Entre um homem e uma mulher mais jovem, a instituição facilita as diferenças de idade, as aceita e as faz funcionar. Dois homens de idades notavelmente diferentes, que código terão para se comunicar? Estão um em frente ao outro sem armas, sem palavras convencionais, sem nada que os tranquilize sobre o sentido do movimento que os leva um para o outro. *Terão que inventar de A a Z uma relação ainda sem forma que é a amizade:* isto é, a soma de todas as coisas por meio das quais um e outro podem se *dar prazer* (Foucault, 1981, p. 2).

No ímpeto da criação, das relações, ainda pergunta se "Somos capazes de ter uma ética dos atos e seus prazeres que possa levar em consideração o prazer do outro? O prazer do outro é algo que pode ser integrado ao nosso prazer, sem referência nem à lei, ao casamento, ou qualquer outra coisa?" (Foucault, 1995, p. 258). Paralelo a tais questionamentos, entendemos que a escritura literária envolve o desejo e *o prazer mútuo* de estar junto preservando o espaço do eu na relação com o mundo e o outro, para além da sexualização, que, aliás, foi também comentada pelo autor ao se referir às práticas e jogos para além do sexo, considerando as práticas S/M como potentes formas de criatividade (Foucault, 2004d).

Arte e desejo se aproximam na diferença negociada, no respeito ao ponto de vista alheio, mesmo na discordância, no ruído e na tensão, como afirma Di Leone: "os afetos só podem ser problemáticos, ou não serão afetos" (2014, p. 35). A relação, sem prescrição universalista, entre amizade e coautoria pode ainda ser pensada nesses termos, negando o hedonismo individualista e provocando "uma *sacudida em novas formas de pensar, de sentir, de amar, de agir*, lembrando-nos que todo agir é acompanhado de um sentimento de gozo e de alegria" (Ortega, 2000, p. 43).

Assim, nos distanciamos do romântico e clássico discurso da amizade enquanto objetivo de encontrar exatamente o outro em si e vice-versa, fortalecimento de uma identidade, negando a amizade enquanto um *sonho* narcísico tal qual indica o filósofo Cícero (Derrida, 1994), como já mencionado, do espelhamento no outro e conseguinte anulação deste como um "irmão", pois

> No amigo, *não devemos reconhecer-nos para fortalecer a nossa identidade*. A relação de amizade poderia desenvolver uma sensibilidade para as diferenças de opinião e de gostos. Somente essa distância, esse agonismo, essa disposição a nos deixarmos questionar em nossas crenças e ideais, através do relacionamento com o amigo, constitui a base para uma amizade *para além da reciprocidade, do parentesco, da incorporação do outro* (Ortega, 2000, pp. 79- 80, grifos nossos).

No campo literário, onde a palavra constitui a experiência de atravessamento, a *coautoria* parece explicitar ainda mais o aberto, o contingente, o efêmero e a contaminação sem aniquilação. Tais características, próprias da exterioridade de uma vida, não anulariam singularidades, não incorporariam o outro de forma a invalidá-lo, permitindo e encorajando a prática do diálogo. Portanto, aproximamos a amizade e a escrita coautoral enquanto "programas vazios" por reivindicarem possibilidades, buscando fazer uma leitura do livro como prática social, lugar (e não apenas objeto) de alteridade e produção de (inter)subjetividade, acontecimento estético e político, alternativa à individualidade da autoria moderna e ao centralismo narcísico neoliberal, como a passagem abaixo explicita em sua urgência de insurgir:

> A amizade necessária no século XXI é imanente, anárquica (contrária aos princípios regentes), arma de guerra contra as políticas de inimizades perpetradas pelo neoliberalismo. Não quer e não pode se cristalizar, tomar a forma definitiva de uma associação em nome da qual se deva lutar. Não. É mais uma máquina de guerra que faz sua guerrilha cotidiana contra o neoliberalismo e suas formas de vida, que se apresenta para nós como único mundo possível, como única vida possível. Mas mundos outros são possíveis, vidas outras são possíveis, e fazer sua prova na chama das amizades que se inventam para que sujeitos se produzam a si mesmos, como contracondutas, é a tarefa que se nos coloca. (Carvalho; Gallo, 2022, p. 1794)

Como já referido na citação, pensar sobre a recriação de formas de relacionamento (amizade) e de autoria na contemporaneidade, enquanto projetos estéticos e políticos, nos moveu para a escolha do tema desta pesquisa, bem como em sua compreensão entendê-lo como experiência de amizade, de amizade como modo de autoria/modo de vida. Com isso, ao contrário de limitar as experiências coautorais "em um conceito" (amizade), o paralelismo amizade/coautoria ocorre justamente por trazer múltiplas possibilidades de leitura, mostrar caminhos vários sem delimitações prévias, algo próprio da experiência, da relação entre.

Para além desta aproximação amizade-coautoria, que será adensada na leitura de cada um dos livros, juntamente com o repensar da função autor, o próximo subcapítulo trará a proposição do *nós lírico/poético*. Para além disso, olharemos para as diferentes terminologias/denominações e exemplos de escritas não individuais, além de explicitarmos o caminho de nossa escolha pelo termo *co*autoria para pensarmos livros assinados por mais de um/a autor/a e fruto de um projeto comum, de uma relação, de uma amizade.

4. DO EU AO *NÓS LÍRICO*: LIRISMO NA PRIMEIRA PESSOA DO PLURAL

Poesia: a distância mais curta entre duas pessoas.
Lawrence Ferlinghetti

Ao propormos o *nós lírico*[13], acreditamos necessário realizar, mesmo que rapidamente, uma revisão bibliográfica sobre o termo, abstendo-nos de uma exaustividade bibliográfica, mas perpassando caminhos que consideramos importantes para propor e justificar uma alternativa conceitual ao termo eu lírico. Sustentamos a hipótese de que, mais do que parece, o eu lírico passou mais tempo acompanhado por um outro de si, mas também do outro (nas coautorias), por atravessamentos vários, distante do eu centralizador e isolado.

Polissemicamente também consideramos o nós como plural de nó: um laço premeditado, um vínculo, uma junção difícil de romper, mas, às vezes, também junção frouxa, com espaço, distanciamento, aproximação relativa de cordas-vozes. Assim como há inúmeras maneiras e intensidades de criar "com", neste momento pensaremos sobre vozes que configuram, constantemente e concomitantemente, um nó(s).

Para pensar o discurso poético de maneira geral (sem limitações de poesia, prosa, narrativa etc., entendendo-as também contaminadas), por negação ou reformulação, há interesse em reconsiderar o termo e o próprio lirismo (anulado, retornado e sempre em transformação), de tensioná-lo ainda mais a partir da escrita em coautoria.

4.1 Eu lírico: um rápido passeio e desdobramentos plurais

Posta essa complexa discussão, relembremos do termo em questão em sua relação com o surgimento do indivíduo e sua emancipação. O eu lírico, entendido como Sujeito lírico, eu poético, voz lírica (atentemos que todos no singular) nasce quando "abre-se para uma análise do texto poético deliberadamente distinta das perspectivas biografistas e historicistas" (Combe, 2010, p. 114, grifo nosso), buscando distanciar texto do eu pessoal, intimista e autoral do eu empírico/biográfico do autor (da centralização nessa entidade enquanto autoridade). Ele torna-se, então, o sujeito da enunciação, feito *na* e *pela* linguagem poética. "Para distinguir o eu empírico da obra num texto autobiográfico, do sujeito que "fala" num poema, a teoria alemã foi a primeira, ao que parece, a levantar a hipótese a existência de um

[13] Embora tal dispositivo já esteja espalhado pelo caminho, nesse momento nos deteremos um pouco mais em sua conceituação.

‘eu lírico’ (*lyrisches Ich*) distinto do sujeito ‘real’” (Godé, 2000, p. 29, tradução nossa).

Ou seja, há uma diferença, um hiato entre o eu da enunciação e o eu do enunciado, embora estejam entrelaçados. Atentando para a nossa discussão sobre autor, tais conceituações estão em consonância com as reivindicações de Barthes ([1968] 2004a), de Foucault ([1969] 2001) e outros/as críticos/as que buscaram se desvencilhar (o desatar dos nós) entre a autoridade autoral e a ideia de decifração do poema a partir de lastros biográficos. Tal relação não permitia uma abertura polissêmica do texto poético, um olhar atento para a linguagem, o que jamais aconteceria se o sujeito e o eu lírico continuassem sendo lidos, absolutamente, como sinônimos. Cria-se esta voz, portanto, para que haja o descolamento entre autor/biográfico e texto, em um movimento para a linguagem.

Tendo em mente que a diferenciação e separação entre sujeito autobiográfico e eu lírico nem sempre foi pacífica, nem seus limites assegurados, aqui, justificamos a escolha majoritária do *corpus* desta tese por textos pertencentes ao gênero lírico[14] porque, pelo senso comum - ou até mesmo especializado -, tais livros trazem a ideia de que a probabilidade de se escrever em colaboração, em dupla, trio, etc., é nula ou ínfima, afinal, temos um gênero tradicionalmente (apesar de toda plasticidade contemporânea) “subjetivo”, que remeteria a um *eu*. Corrobora com esse argumento a afirmação do idealizador do site literário *Ruído Manifesto*, Wuldson Marcelo, ao propor uma série de poemas escritos em coautoria:

> Para as comemorações do sexto ano da Ruído Manifesto, tivemos a ideia de convidar duplas de poetas para escreverem juntos um poema, um especial que batizamos como “A Arte do Encontro”. Acredito que não chegue a ser uma experiência inovadora, porém é algo incomum na poesia. Muitos recusaram por considerarem que o fazer poético é um ato solitário,alegando que não se sentiriam à vontade compondo poemas com outra pessoa. Mas é justamente aí que reside o desafio e nós não sugerimos nenhum critério, era algo completamente livre. Tivemos excelentes resultados, com algumas parcerias improváveis que provaram que a arte é sempre surpreendente (Marcelo, 2024, p.10).

A partir da *encontrografia*, que é o olhar para o que sabemos sobre os encontros materializados no livro ou em entrevistas/relatos, há a reafirmação da transgressão de uma escrita enquanto fruto individual, ligado apenas a um “nome”, e essa característica tende a ser menos provável, legítima ou passível de aceitação sem questionamento ou espanto, pois é um gênero que é conhecido por ser “fundamentalmente subjetivo”, no sentido de ser a expressão de um eu, do individual. É um modo de dizer que estaria associado à manifestação da interioridade um “eu” específico (explícito, autocentrado), relacionado ao poeta inspirado/ gênio /sujeito empírico sincero e ingênuo que expressaria suas emoções, seus estados

[14] Cientes da complexidade dessa categoria, sobretudo contemporaneamente.

profundos de alma, sendo a subjetividade o conteúdo principal da lírica, ligada a uma voz confessional, individual ainda que se evidencie, às vezes, a impossibilidade de representar esse teor místico.

Além disso, a tensão entre limites (vida/obra, autor/eu lírico) nunca foi abandonada, negando a (aparente) estabilidade de muitas categorias e problematizando uma dicotomia (real/ficção). De acordo com Villa-Forte, "a paisagem contemporânea da literatura [...] pende para esse jogo entre a vivência real e a invenção" (Villa-Forte, 2019, p. 98). Concordamos e seguimos argumentando sob o prisma do termo *eu lírico*, sobretudo porque objetivamos questioná-lo, não simplesmente acatá-lo ou rejeitá-lo. Apesar da proliferação desse debate no campo acadêmico/especializado, o francês Dominique Rabaté afirma que, no espaço da poesia, o debate sobre a "integridade ficcional da voz lírica" ou sua relação colada/calcada à individualidade autoral surge com atraso em relação à narratologia, em que os estudos são mais "avançados", com as "distinções entre autor, narrador e também personagem" (Rabaté, 2010, p. 6). O que Rabaté afirma é que, comumente, é consenso que "narrador" (ou autor textual, enunciador, dentre tantos termos) seja a "voz que fala" no texto literário narrativo (ficção científica ou romance histórico, múltiplo, híbrido etc.). Porém, na poesia, essa associação com uma voz diferente da biográfica, ficcional, discursiva, gramatical, lírica (ou como quisermos chamar) não seria tão evidente (ou aceita). Tensionando esta aproximação biográfica herdada do Romantismo (mas também presente no Modernismo brasileiro, em obras de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Adélia Prado, dentre outros), Combe indaga:

> Pode-se perguntar por que então, no caso da poesia lírica, o leitor continua, ainda nos dias de hoje, espontaneamente identificando o sujeito da enunciação ao poeta como pessoa: é difícil entender por que uma frase como "Eu tenho mais recordações do que se eu tivesse mil anos" seria mais autobiográfica do que "Durante muitos anos eu me deitei cedo". Essa "ilusão referencial" deve-se provavelmente ao pertencimento oficial e irrefutável do romance aos gêneros de "ficção", enquanto a poesia, ao contrário, em função da persistência do modelo romântico, é percebida como um discurso de "dicção", quer dizer, de enunciação efetiva (Combe, 2010, p. 122).

Concordamos com a atenção da crítica direcionada à crise do termo e a constatação de Combe (2010), e acrescentamos que, sempre com o centramento em um indivíduo, o eu lírico esteve (ou ainda está?) ligado ao autor do mesmo modo que o autor, de carne e osso (e suas funções autorais) ainda aparece (mesmo que com menor força) colado biograficamente ao narrador, corroborando leituras que visam a "decifração" do texto. Isso é problemático, pois ignora-se a performance, o trabalho, a criação e a linguagem para buscar correspondências "verdadeiras ou não" com o real, em momento em que o autor já não tem mais controle dos

sentidos da obra, e brinca com essas possibilidades via função autor e seus desdobramentos múltiplos. Como Rancière afirma, calcado na indistinção, na mistura:

> Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não tem contas a prestar quanto à "verdade" daquilo que diz, porque em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenação entre atos. (...) O real precisa ser ficcionado para ser pensado. (...) A política e a arte tanto quanto os saberes, constroem "ficções", isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que você vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. (Rancière, 2005, p.53)

No poema, ainda que surja a nova crítica biográfica (Souza, 2011; 2017) e desdobramentos complexos, não é raro que o eu lírico continue associado e a interpretação determinada por um eu empírico (biográfico), à sua expressão ingênua e imediata de escritor, que ignora, muitas vezes, esse jogo profícuo de entre-lugares, de vozes e performances entre eu autoral e eu lírico, ao modo como Rancière provoca.

Voltando à origem do termo, durante o Romantismo (século XVIII e XIX), o elemento subjetivo ligado ao eu do poeta tornou-se mote do poema e a relação entre a arte e a vida conjugada, considerando-se que "vida" estava relacionada mais ao sujeito autobiográfico (Combe, 2010) do que autor empírico. "A vida" era relativa, sobretudo, ao "interior" (emoções, sentimentos, desejos etc.) e o texto poético, modo específico do lírico, passou a ser a expressão de um eu (primeira pessoa em singular). Isto, como aponta Vadé (1996), contraria a origem da poesia lírica, ligada ao canto, à declamação (ação) de muitos (aedos), e à épica, relacionada à vida de outrem (e um coletivo). Paralelamente, no âmbito da narrativa, a centralidade foi relegada ao "herói romântico", ou seja, houve o centramento em *um indivíduo* e sua vida, na conformidade do que a modernidade requeria. Novamente, constata-se a centralidade de um eu, uma monocultura do ser individual, um caminho único vinculado à criação poética, na voz e no fazer. De acordo com Dominique Combe:

> A reflexão sobre o estatuto do sujeito lírico nasce estreitamente ligada à crítica do pensamento romântico e das filosofias da "expressão", fundadas no mito de um ser originário aquém da linguagem. A distinção entre um sujeito "lírico" e um sujeito "empírico" (ou "real") deve ser compreendida no seio do debate filosófico sobre os temas centrais do Romantismo, que se desenvolve na Alemanha a partir dos anos 1815-20 (Combe, 2010, p. 114).

Seguindo Combe (2010), seu conceito de figuração do sujeito lírico (lugar da voz poética) e sua implicação em uma *referência desdobrada*, nos afastamos, então, afirmativamente, de extremismos dicotômicos e polarizações entre sujeito empírico/autobiográfico (incluindo a figura autoral) e sujeito lírico e seus fingimentos/ficções em suas equivalências, ou, sucintamente, entre objetividade e subjetividade. O autor (pessoa que escreve e discursividade), via eu-lírico, é chamada por este último no borrar de fronteiras,

na performance que faz o leitor pensar no processo de constituição do livro-vida, performando uma ideia de si (Azevedo, 2008, p. 34).

Esse eu lírico seria uma *figuração* (Combe, 2010) que, aqui, carregaria também as marcas do *fazer conjunto*, em um desfazer-se, em ser *texto-eu-lírico* concomitantemente (Maulpoix, 2002). No mesmo sentido, ainda no texto inicial/apresentação da obra *Figures du sujet lyrique*, Dominique Rabaté afirma que o sujeito lírico não existiria como sujeito que existe antes dos poemas, assim como postula Combe em texto que integra esta mesma coletânea: "o eu lírico não poderia ser visto como uma redução fenomenológica do sujeito empírico, mas como um devir em que ambos se criam no *processo*" (2010, p. 8). Vida e obra, novamente, estão indissociáveis. Paralelamente à relação autor-texto, lembremos que Foucault ([1970], 1996) já indicava a problemática do enfoque no autor em detrimento do texto -como um trabalho do autor -, sendo que, para ele, não existiria esta performance, a função autor, sem o texto: há uma relação de concomitante existência entre ambos. Ainda nas palavras de Combe, ambos não são estáveis, estando em permanente constituição no poema "que tem valor performativo", por isso,

> convém então relativizar a polaridade estabelecida pela crítica entre sujeito "empírico" e sujeito "lírico", entre autobiografia e ficção, entre a "verdade" e a "poesia", não somente porque todo discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que alude à "ficção", mas também porque toda ficção remete a estratos autobiográficos, de modo que a crítica não tem como verificar a exatidão dos fatos e acontecimentos evocados no texto autobiográfico ou na "poesia de circunstância" e, assim, avaliar seu grau de "ficcionalidade"; mas, sobretudo, porque a ficção é também um instrumento heurístico, de forma alguma incompatível com a exigência de "verdade" e de "realidade" [...] melhor seria abordar o problema de um ponto de vista dinâmico, como um processo, uma transformação ou, melhor ainda, um "jogo" (Combe, 2010, p. 123-124).

Se eu lírico e texto se criam no processo, eles só existem efetivamente por meio de um sujeito real/poeta, que vai conformando a função autor, o que acaba por fazer conviver essas instâncias, indeterminando-as em um processo de dobra, de marca que traz um pouco da empiria, um pouco da ficção, como afirmou também Jean Claude Pinson (2002). Leremos os textos escolhidos a partir deste olhar para o *nós poético* enquanto criação no/do processo, por meio e no texto/poema/prosa poética (Rabaté, 1996), evidenciando que essa figura não está relacionada biograficamente às poetas/autoras (sujeitos empíricos que expressam sua subjetividade em sua autenticidade), mas está implicada quando aspectos *encontrográficos* são trazidos no texto, sem uma unidade coerente de uma fonte estabilizadora de sentidos, o "princípio de economia" de tais sentidos, que na coautoria tem de ser repensados. Preservadas as singularidades argumentativas, podemos traçar um paralelo com estudos contemporâneos da narrativa brasileira atual, tal desestabilização de uma possível coerência e centramento de

unidade de escritura com relação à figura autoral (já conformada ou não por uma pluralidade de egos), também ocorre com a autoficção, com a performance derivada da posição vazia indicada por Foucault ([1969] 2001), que não será pensada mais como "um porto seguro" e coerente enquanto função, mas "como uma posição vazia capaz de promover um jogo entre a identidade autoral, seu ego scriptor e a performance figurada de subjetividades, tornando híbrida sua condição de possibilidade" (Azevedo, 2007, p. 133) .

Ao entendermos que o eu lírico seria, juntamente com o autor (aqui pensando na função autoral), parte de um jogo de construção mútua, que é aqui um *nós* (autor+eu lírico), concordamos novamente com Gonçalo Duarte, em sua tese sobre a poética narrativa de Adília Lopes e Fernando Assis Pacheco, ao afirmar que,

> através da linguagem poética se efectiva um processo, uma transformação, ou mesmo um jogo (cf. Combe, 1996: 55), para o qual o poeta tem a liberdade de convocar em maior ou menor grau a sua figura referencial, através de diferentes revestimentos. [...] Comecemos por constatar que um sujeito lírico é, por norma, compósito e plural (como no fundo qualquer sujeito) (Duarte, 2015, s.p)

Considerando este nós, o eu autoral já se desdobra processualmente em outro no eu lírico, um outro que traz consigo o si, em um processo mútuo entre vida/arte de cocriação com o outro. Ou seja, a contestação da unidade lírica (e do eu autoral), que já é questionada desde o século XIX, contemporaneamente explicita-se ainda mais com a reivindicação de seu eu repensado, de seu duplo caráter, remetendo ao processo de criação/exterior. Nas palavras de Combe "[...] essa unidade do "eu" na multiplicidade dos atos intencionais, essencialmente dinâmica, está em constante devir: o "sujeito lírico" não existe, ele *se cria*" (Combe, 2010, p.128, grifo nosso).

Dessa maneira, se o eu já é outro, que contêm em si um eu ao tempo que também constrói um outro, sendo então plural em sua dissolução, em coautoria, atentando para a instância não absolutamente individual de produção - se é que isso seria possível, já que o eu é múltiplo também -, haveria não um eu, mas o *nós* sendo outros, e isso se revela de diferentes maneiras a partir dos livros. Haveria um duplo desdobramento, em um cruzamento plural de criação: eu-outro + eu-outro... = nós outros (pelo nós, o eu e o outro), um nós constituído e atravessado por "eus". Como afirmado, não há a abolição de um eu enquanto subjetividade, representação de uma percepção interior (e/ou relacionada com o exterior), ele continuaria tão fundamental quanto o outro e o nós. O desdobramento pode ser pensado enquanto um modo de alternância entre objetivo e subjetivo, do individual e do coletivo/plural, ao deixar-se afetar pelo outro do outro, projetar-se a partir da palavra alheia, do gesto alheio de composição, do

cotidiano exterior, ser "projetado para o exterior" (Collot, 2013, p. 222). Essa "saída de si", rejeitando o lirismo do eu do Romantismo, para Collot, na modernidade, seria uma regra, não uma exceção, pois a emoção lírica que perturbaria o sujeito, o levaria a encontrar o exterior para se alterar. Haveria, então, um cruzamento entre mundo interior e exterior, um eu (autor) se encontrando exteriormente também no outro (poético), no outro de si e no outro do outro, e no entrelaçamento de vozes, propositalmente, partindo de um exterior em tempo/espaço compartilhado, de uma convivência, de uma convivência radical de vozes (por isso *nós*). Collot, sobre os poemas de Francis Ponge, já indicava esta relação, esse "lirismo objetivo", indicando uma mudança no uso dos pronomes:

> Em numerosos textos de Ponge, o Nós tende a tomar o lugar do Eu, reunindo o sujeito da enunciação à comunidade dos enunciatários que partilham com ele uma mesma língua e um mesmo mundo, englobando "Nós, o Mundo exterior (a Natureza) e Nossa língua materna". Na medida em que transborda o indivíduo, para apoiar-se nas palavras e nas coisas do comum, esse lirismo na terceira pessoa do singular pode tornar-se um lirismo na primeira pessoa do plural: "O mais subjetivo não é" "de alguma maneira comum"? Tal lirismo não é propriedade de ninguém, e nem, sobretudo, a de "minha falsa pessoa". Porque o sujeito aí se coloca fora de si, ele é *transpessoal*. (Collot, 2013, p. 237, grifos nossos)

O mesmo autor segue se perguntando, da mesma maneira que nos perguntamos sobre a autoria individual, se, na prática, a autoria transpessoal não foi a predominante (em contraponto à individual):

> pode-se perguntar se o que se convencionou chamar de "*lirismo pessoal'* não é, antes, a *exceção que a regra,* se ele não é mesmo fundamentalmente antilírico. Quando, no fim da Idade Média, emergiu uma poesia pessoal, e mesmo autobiográfica, foi, na maior das vezes, ao preço da perda do encanto que acompanhava a lírica anterior, *transpessoal*" (Collot, 2013, p. 237, grifos nossos).

Tal qual a querela sobre o autor, o termo *eu lírico*, que ganhou ênfase a partir dos estudos alemães, no século XIX, passou a ser termo comum quando nos referimos à poesia. Benites e Guedes corroboram com este atual repensar sobre o conceito em contexto brasileiro, afirmando que "uma questão que vem ganhando cada vez mais atenção da crítica de poesia nessas duas primeiras décadas do Século XXI, qual seja, o lugar do sujeito lírico na produção poética brasileira" (Benites; Guedes, 2021, p. 147), apontando para a reconfiguração desse sujeito lírico.

Consoante com a complexidade do cenário crítico da poesia, no Brasil, evidencia-se uma crise do verso e crise da crítica (Scramin, 2012; Siscar, 2018). Essa crise liga-se, formalmente, à poesia brasileira, de acordo também com Viviana Bosi, ao evidenciar diferentes configurações do sujeito lírico, e é endossada por meio do contraponto aos ideais concretistas (de possível negação/eliminação de um eu lírico, verso ascético, poema objeto),

em uma poesia que buscava desvincular-se deles a partir de uma nova subjetividade lírica de uma voz que foi "convertida em coisa alheia" (Bosi, 2013, p. 91). Essa discussão também é problematizada por Luiz Costa Lima (1995), que evidencia a existência de uma poesia mais construtivista e outra mais lírica no Brasil do século XX, refém desta dualidade. Ainda, a pesquisadora Viviana Bosi indicará este cisma ao cunhar o conceito "sujeito-pedra", pois, no poema, evidencia-se "a sensação da incapacidade para o movimento. Estas vozes apresentam-se, pois, como encapsuladas e empacadas", é uma voz "estanque à alteridade do ambiente, pouco revela de uma interioridade que o diferencie" (Bosi, 2013, p.104). Justifica este "sujeito pedra" referindo-se à poesia de Rubens Rodrigues Torres Filho, Francisco Alvim e Sebastião Uchoa Leite, dentre outros para quem o eu lírico perdeu os laços com o vital, sendo um eu voltado a si mesmo, como uma coisa:

> as pedras comparecem na poesia ocidental, figurando em geral um obstáculo a ser enfrentado, por vezes intransponível. Também ressurgem como motivo recorrente em Cabral, verdadeiro "paradigma moral e estético" (Escorel, 2001, p. 22). Mas em Rubens Rodrigues Torres Filho e Francisco Alvim, a pedra encarna-se na própria voz lírica: ela mesma óbice. Ao identificar-se com ela, na verdade a voz que fala abdica da ilusão de ser sujeito no sentido pleno e se deixa revelar na sua condição de coisa, objeto portanto indiferente a qualquer possibilidade de decisão voluntária (Bosi, 2013, p. 111).

Ainda no campo da poesia brasileira, há outras considerações sobre a figuração do eu lírico, como os inúmeros desdobramentos de vozes, o já referido *sujeito pedra* (Bosi, 2013), o *eu-mínimo* (Benites; Guedes, 2021) em que "a metamorfose do sujeito em outros seres e coisas através da linguagem, de modo que é a palavra, a lida com a linguagem, que aparece em primeiro plano, e não o eu lírico" (Benites; Guedes, 2021, p.146), o questionamento sobre o apagamento/ "despersonalização auspiciada" do sujeito lírico, sua *suposta impessoalização* na poesia concreta (Cabañas, 2000), e suas substituições terminológicas, como "voz poética", "voz do poema" (agenciando o poema, considerando-o em relação autônoma), ou seja: há atenção para uma voz indeterminada e em movimento.

Esse eu lírico também é entendido como "nós" para Célia Pedrosa (2001) em leitura dos poemas de Rodrigo Garcia Lopes, em que a "subjetividade lírica dividida se reintegra num eu que, estranha e anacronicamente, insiste em se transformar em um nós" (Pedrosa, 2001, p. 23). Importante mencionar que, nesta pesquisa, ao trazer o nós lírico, não estamos nos referindo apenas à dimensão coletiva (mas também a ela), no sentido de aglutinação político-social e identitária que o eu possa carregar enquanto um *nós*, como vimos na literatura indígena em várias camadas, mas igualmente às muitas possibilidades de desdobramentos do eu (que igualmente são políticas de afeto, enquanto desejo de estar junto

em pequenas relações), este eu contemporâneo que, na contramão das estatísticas de solidão, realmente busca o outro, a alteridade, não apenas a interioridade individual, para além do outro de *si*, trazendo a possibilidade de outros dentro e também fora de si. Este *nós*, portanto, não excluiria o eu e/ou o outro, mas os incluiria, ecoando, numa soma (eus+outros/eles/elas), a primeira pessoa do plural (nós) e evidenciando um desejo de relação.

Ao se referir à poesia múltipla dos anos 70 e 80 do século XX, que ganhou críticos e adeptos devido a este caráter, Pedrosa aponta para a diluição da importância da autoria individual e sua valorização por meio das antologias, as revistas de poesia, além de "tentarem ensaiar uma experiência coletiva de subjetivação, uma transformação do poema, pela escrita e pela leitura, objeto também coletivo" (Pedrosa, 2008, p. 45), o que já apontamos na Tabela (Apêndice E).

A irrupção para fora de si é constatada por Junior César Ferreira de Castro (2018) em artigo sobre a poesia de Claudia Roquette-Pinto, em que afirma haver uma oscilação subjetiva e um eu descentrado, dentre tantas outras figurações do eu lírico na contemporaneidade que poderíamos apontar aqui. Este "eu fora de si" também encontra espaço na literatura contemporânea em uma descentralização da voz, não na linguagem e seu ensimesmamento metapoético, mas na apropriação da voz alheia, evidenciando as muitas vozes (nós), os muitos eus em um eu dentro (e fora) do poema. Para Villa-Forte, esta relação entre a palavra alheia não pode deixar de vincular-se à leitura, e o apontamento do texto para fora de si ocorre quando o autor busca a palavra alheia, como em:

> *Delírio de Damasco*, 3 poemas feitos com auxílio do google e a série *MixLit* são compostos pela aglutinação de palavras colhidas. Uma obra textual que inclua diversas fontes torna porosas as suas margens, pois aponta para fora de si. Torna-se assim maleável, como se fosse, na prática, uma obra eternamente inacabada (Villa-Forte, 2019, p. 63)

Para o autor, "não há uma subjetividade individual" (Villa-Forte, 2019, p. 100) em criações geradas por meio da apropriação, advogando uma "contra-expressão" já lançada por T. S. Eliot (1989) e referida aqui, e que estaria mais de acordo com a corrente de Goldsmith. O mencionado autor estaria mais interessado, então, no efeito, nas consequências desta (não) criação para pensar a própria poesia, o gesto da apropriação, indicando que subjetividade seria "apenas uma consequência apenas inevitável da própria linguagem escolhida" (Villa-Forte, 2019, p. 100), sobretudo por serem textos que derivam de uma escrita "não criativa", não centrada na originalidade e na busca por uma voz individual, como defendeu Harold Bloom na *Angústia da influência* (1991). Ainda de acordo com o pesquisador

> A expressão *uncreative wirting* foi cunhada pelos poetas estadunidenses Kenneth

> Goldsmith e Craig Dworkin para designar trabalhos que se apropriam de textos de outras fontes e que não buscam expressar a subjetividade do autor, as emoções de um eu lírico ou as viradas dramáticas na vida de personagens. Trata-se de uma oposição à ideia do autor como alguém que cria, que é a origem de algo, e é também um desvio ou uma recusa da poética que resulta daquilo que, formalmente, passamos a chamar de "escrita criativa" (Villa-Forte, 2019, p. 86).

Aqui não nos deteremos nesta escrita não criativa, mas a mencionamos por ser um procedimento, atentando para *como* é a concretização desta poética. Para a criação entre pares, é evidente o diálogo, a troca, o roubo da palavra alheia, o autor cria não no sentido de originalidade, mas enquanto procedimento. Não há romantização da origem, pois na coautoria se criaria (de diferentes formas e intensidades) com o outro, a partir da palavra alheia, da deriva alheia em um processo entre, na zona de contato. De acordo com Mata, "a ideia de originalidade pressupõe um começo, concebe a criação de objetos ou ideias a partir de um princípio absoluto e, como seu nome indica, de uma origem identificável" (Mata, 2022, p. 25, tradução nossa).

Essa relação entre originalidade também é posta pela já mencionada ensaísta e observadora polêmica de poéticas contemporâneas, a norte-americana Marjorie Perloff, ao buscar desassociar *original* de *gênio,* afirmando que a nova poesia "conceitual" não busca uma originalidade, não se associa aos valores românticos, pois o autor não escreveria, evidenciando a "lendária morte do autor". Mesmo com esta "morte" efetivada (pela criação por apropriação), ainda assim, a poesia é cobrada: "No mundo da poesia, porém, a demanda pela expressão original ainda resiste: esperamos de nossos poetas que produzam palavras, expressões, imagens e locuções irônicas que nunca ouvimos antes" (Perloff, 2013, p. 57). A ensaísta estadunidense localiza seus estudos sobre poesia em uma contínua ligação entre um conjunto de atividade artísticas e culturais, não limitando-se aos "estudos literários", e afirma, em entrevista, que mais do que buscar expressar uma emoção do eu, "o desejo é afetar a emoção do leitor, e não tanto expressar a emoção do poeta" (Perloff, 1996, p. 223), parafraseando o músico John Cage.

Por fim, outro descentramento está presente na busca do desconhecido e na já reiterada frase de Arthur Rimbaud, retirada de uma carta de 1871: "Eu é um outro". Nela Rimbaud compartilhava esse afastamento entre poeta e texto, evocava o impessoal, uma terceira e desconhecida pessoa, assim como o radical "desaparecimento elocutório do poeta até a 'morte' proposta por Mallarmé" (Combe, 2010, p. 117). Essa radicalização também é indicada por Eliot: "A emoção da arte é *impessoal*. E o poeta não pode alcançar essa impessoalidade sem entregar-se ele próprio inteiramente à obra que será concebida" (1989, p. 48, grifo nosso),

lembrando que *The waste land* é uma bricolagem criada por meio de citações organizadas por Eliot, que menos cria do que escuta as vozes que organiza no texto. De acordo com Collot, "essa impessoalização não é um puro e simples desaparecimento do sujeito; ela é também para ele a ocasião de descobrir seu pensamento mais íntimo" (Collot, 2013, p. 231), ou seja, não haveria um desaparecimento enquanto "morte", mas uma mútua transformação em busca de uma autonomia da arte, da linguagem.

4.2 A figuração do nós lírico

Se, como afirmamos na epígrafe de Ferlinghetti (2023), a poesia é a proximidade entre duas pessoas, também é entre duas vozes, tão próximas a "nós". Essa terminologia de cunho radical abarca o eu trazendo o "nós", e traz, por meio do eu lírico, um histórico de negação, aceitação e esgarçamento (para o outro, para o mundo, para si mesmo), denotando um movimento de questionamento, atualização e construção de uma figuração que, assim como o texto, está ligada intrinsecamente ao leitor e ao autor. A linguagem "é mediação; ela é o meio, o 'meio' em que e por que o sujeito se põe e o mundo se mostra" (Ricoeur, 1969, p. 252, tradução nossa), ela traz em si a relação do/no mundo com o sujeito/autor. Nos textos criados em coautoria a linguagem também é meio para encontros de vozes que "falam no poema", considerando a distensão dessas fronteiras contaminadas em um lirismo prosaico. A linguagem é, então, meio para a alteridade e, simultaneamente, para o compartilhamento do comum, em um nós que preserva o si, mas abre-se para construir, enquanto nós, radicalmente com outro. Por estarmos no campo da linguagem, o uso/mudança de pronomes não é algo supérfluo, embora aqui, como já mencionamos, o *nós* não seja necessariamente pensado por haver uma mudança pronominal: em vez de "eu" há um "nós" enquanto voz no texto. O nós poético é feito o encontro, não sem dissenso, e firma-se pela convivência radical no texto, na amizade só possível com um eu + ele/ela, na materialidade linguística, na organização do texto. Além disso, mesmo havendo assinatura ou aspectos gráficos que indicam a autoria para um ou outro, não se busca a origem (enquanto posse) *una* para os poemas, nem mesmo como discurso organizativo uno, centrado em um nome: assim como na amizade, é uma relação de dois, não há meu ou seu. Há uma relação que é sempre convivial, ela soma-se em nossa proposição do *nós* enquanto categoria intrínseca à criação coautoral.

Ao propor um *nós* lírico, um *nós* narrativo, estamos evidenciando a convivência das vozes que estão no texto, em verso ou prosa, mas construído concomitantemente às funções autorais. O *nós* não evidencia que esta voz esteja efetivamente (linguisticamente) em primeira pessoa do plural, pronominalmente, mas esteja para além do eu pelo compartilhamento, pelo

habitar comum no livro, o encontro com a audição de outras vozes ficcionais e, simultaneamente, encontro efetivo entre autores[15].

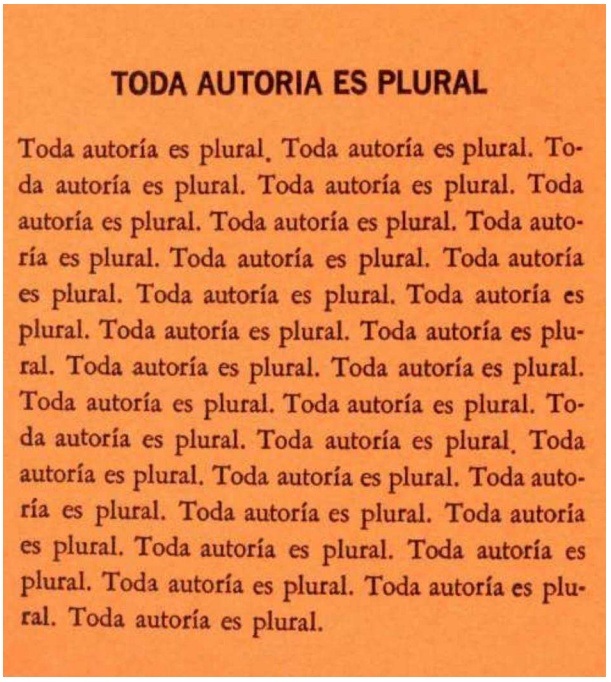
Reafirmamos que, para a conformação do *nós*, referências empíricas de criação são evocadas, nos paratextos, nos relatos, no texto, e mostrem-se explicitamente e/ou façam parte da compreensão do livro, menos pela demanda biográfica ou por uma subjetividade ensimesmada, e mais pela relação que permite a efetivação desse *nós*, Portanto, pensando nas diversas figurações contemporâneas possíveis dos *nós líricos*, entendemos que não há uma radical separação entre eu/sujeito lírico e as/os poetas, bem como entre arte e vida, na coautoria, pois esses podem ser chamados, encontrograficamente, pela linguagem, se constituindo no processo da convivência.

Reiterando a escolha dos livros, nosso *corpus* justifica-se quando o "gênero lírico" é compreendido em sua estrutura de "texto poético", logo polimorfa, múltipla, aberta às experimentações que a modernidade já reivindicava e a pós-modernidade instaurou em um processo constante (Perloff, 2013; Villa-Forte, 2019). No texto, o eu lírico, conformando *nós lírico*, quando relação intersubjetiva, se projetaria para fora de si, em consonância com o ressurgimento de um autor descentrado. Esse autor em relação, em sua função, acreditamos que seria menos possessivo, menos proprietário da sua palavra, aberto ao compartilhamento, à convivência, à relação de amizade, não em sua romantização, mas em sua liberdade de conviver sem anular o outro. Concomitantemente, a opção pelo *corpus* nos aproxima da compreensão da autoria contemporânea em suas infinitas possibilidades a partir da relação e do contato no texto e fora dele, uma vez que os textos são contemporâneos a nós. Manter este "eu" no "nós" não nos faz negar o autor ou o eu lírico, mas descentralizá-los (radicalmente) por meio da linguagem transitiva, que vai se misturar aos outros tantos na relação.

[15] Como já mencionamos, não há modo de ler os textos escritos em coautoria sem pensar no processo, no sujeito empírico, no paratextual, mas sempre buscando um afastamento do autoritarismo autoral, da centralidade autoral/biográfica, bem como o absoluto centramento (apenas) na linguagem: buscamos a intersecção, o entre-nós.

5. TODA AUTORIA É PLURAL

Figura SEQ Figura * ARABIC 1 - Ilustração de *Plagie, copie, manipule, robe, reescriba este libro* de Valeria Mata.


TODA AUTORIA ES PLURAL
Toda autoría es plural. Toda autoría es plural. Toda autoría es plural.

Até o momento, por mais complexos que sejam os caminhos, ainda sim nos foi oferecida a possibilidade de escolha por alguns trilhados e que levaram à compreensão da base epistemológica para a consolidação desse "mito" do autor uno e solitário. Agora, ao optarmos por desbravar alguns outros relacionados às escritas não individuais no Brasil (coautorias, múltiplas, colaborativas etc.) e respectivas obras, sem mapa já cartografado em estrada segura, haverá idas e vindas, becos, encruzilhadas e ritmos diferentes de um caminhar que é inesperado e com direito a tropeços e desorientações. Ao não escolher pelo já trilhado, teremos de continuar construindo a nossa própria rota para a leitura dos textos advindos dos processos coautorais.

Para mapear o quão variadas podem ser as alianças nas criações, começamos reivindicando a aproximação entre amizade e coautoria. Agora caminharemos por outras autorias, formas de escritura explicitamente não individuais, ou seja, autorias múltiplas, colaborativas, cooperativas, coletivas e/ou coautorais, que são alguns dentre tantos outros nomes que podem receber. Para tanto, andaremos com teóricos/as já mencionados neste caminhar, como Stillinger (1991), Harold Love (2002), Lafon (1996), Michel Lafon e Benoît Peeters (2008), Mark Rose (1993), Hines (1991), Dan Cameron (1984), Villa-Forte (2012), dentre outros/as que pensaram o texto, o autor, o leitor e práticas não individuais de escritura. Em um primeiro momento, evidenciaremos algumas colaborações, parcerias e obras, mas não nos deteremos em nenhuma delas especificamente. O caminho "delimitará" alguns textos para estudo, no sentido de fazer um recorte que nos parece mais coerente tendo em conta que é uma tese, não de normatizar ou prescrever o que é ou não é uma coautoria (ou mesmo a amizade- tão múltipla quanto), pois aqui o conceito expande-se ainda mais sempre quando dois ou mais criam conjuntamente, seja qual for sua função (editor/a, escritor/a, revisor/a, leitor/a, etc.), dentre tantas possibilidades de "criar com" no campo da literatura contemporânea. Implosão do conceito, ontem e hoje, e em um diálogo do contemporâneo com a tradição, também nos (des)encaminharemos, ao final desta tese, para pensar um fértil trajeto pela literatura indígena no Brasil do século XX e XXI.

Nos encontramos novamente com Barthes ([1968], 2004a) e com Mark Rose (1993), que trazem a relação metafórica entre autor-pai, fazendo-nos voltar para a imagem do "homem criador". Barthes afirma: "Supõe-se que o Autor alimenta o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho" (Barthes, [1968], 2004a, p. 61). Neste mesmo sentido, de acordo com Rose (1993), na modernidade, houve o uso metafórico do termo "paternidade" para se referir aos direitos de uma pessoa, o autor, sobre sua criação, em uma nítida analogia à

posse do progenitor sobre o que é seu. Ao pensar nesta relação entre pai-filho, vertical e autoritária de posse, ao modo derridiano, o questionamento do (fa)logocentrismo daria margem para pensarmos a criação não mais como originária e solitária, centrada no autor-pai, mas sim enquanto uma relação, um compartilhamento de tempo, processos e concepções (o que também pressupõe conflitos).

A autogamia (fa)logocêntrica daria lugar, portanto, ao fecundo, à divisão do poder, à multiplicação de possibilidades. Por tal motivo, a criação artística/escrita colaborativa, em qualquer nível/forma, desestabilizaria, hipoteticamente, o princípio centrado na criação metafísica, divina e individual. Como Michel Lafon e Benoît Peeters (2008) afirmam, a escrita em colaboração implica a possibilidade de um "apagamento do gênio individual" com relação à autoria única da obra. Isso poderá ser comprovado (ou não), analisando as misturas, interações, infiltrações, encontros reais entre pessoas, *personas*, escritas, estilos, subjetividades, técnicas e mecanismos criativos que emanam do fazer não individual. A criação desse tipo de texto é encontro, convivência, e isso reivindica outras linhas no mapa da leitura, requer um olhar para a amizade estabelecida no compartilhamento de vida, no cruzamento entre as vozes.

De modo geral, são relações de criação em que o processo, os textos e a assinatura não-individual tornam-se importantes para repensarmos conceitualmente o "texto", "autor" e "obra". A nosso ver, isso atingiria inclusive aspectos metodológicos da própria historiografia literária e teoria literária, pois o conceito de "autor" - enquanto indivíduo criador, discurso, proprietário, estilo e função - em sua limitação, fez com que se ignorassem, coibissem, agrupassem em um "uno" (como vimos no caso de Shakespeare e Homero) as sempre existentes relações múltiplas de escritura, convivências que (muitas vezes) antecedem o gesto, modos de conversa, a poesia que está por trás da própria poesia ou criam-se no processo dela, ignorando-se, do mesmo modo, *textos-convivência, textos-amizade, textos-experiência.*

Mesmo com a multiplicidade de criações e parcerias que serão mencionadas, é indispensável evidenciar que não nos referimos, enquanto *corpus* literário escolhido neste estudo, à coexistência de criações – "essencialmente individuais" - compartilhando um mesmo suporte/livro/pdf, uma mesma obra, como coletâneas e antologias. Essas, consideradas suas diferenças, são reuniões/conjuntos/compilações de poemas peças, contos, crônicas, excertos e similares, com critérios de tempo, estilo, autoria (geralmente de muitos, mas também apenas um autor), que têm como prerrogativa, por exemplo, uma unidade temática, um evento, com cada poema sendo por si um texto "fechado" e não dialogante.

Embora esta dimensão coautoral exista, para escolher nosso *corpus* priorizamos textos

em coautoria (que também são colaborativos em alguma medida) no entendimento de que são projetos abertos de escritura e convívio proposital e desejado de vozes em convivência na amizade, mas que não se anulam. Obras que são projetos em acordo (de palavras, de estilos, de pensamentos etc.), mas sem delineamento exato, pois experiências intersubjetivas em processo, o que não ocorre, no nível do texto, em coletâneas e antologias, nas quais, em geral, o processo não é referenciado e o modo de criação é "individual" ou prezando pela assinatura individual. Não pretendemos, com isso, um mapeamento classificatório de atribuições diferentes, de vozes, do que é de um ou outro autor em um texto isoladamente para classificar quem tem mais participação ou não ou similaridades, mas sim como este texto se configura em sua polifonia. O texto compreendido como espaço literário em compartilhamento, fruto de criação conjunta, síncrona (enquanto materialização no texto, quando lemos), leitura de um, leitura de outro, com tensões e distanciamentos. Linguisticamente, temos palavras que deslizam de uma página para a outra, criação paralela e entre autores/as que pensaram em um mesmo *projeto*, mesmo mantendo seu espaço, marcando sua diferença, que é feita na dobra da linguagem alheia. Nossa defesa da prática de autoria sempre plural nos lembra que a visão restrita se disseminou em razão de motivações que estão associadas aos princípios da modernidade e à criação do indivíduo autossuficiente. Lafon declara que

> Las musas rechazan lo colectivo, la inspiración es asunto íntimo, el genio es solitario. En este tipo de pensamiento no hay sitio para un fenómeno tan aberrante, tan escandaloso como la escritura en colaboración. O cuando lo hay, domina dos tendencias críticas, claramente restrictivas: por una parte, la que consiste en desconstruir lo construido, en pensar la colaboración como la existencia de dos creaciones individuales y en reproducir las problemáticas ligadas a la creación individual; […] centrarse en cuestiones de orígenes, de atribución, de paternidad literaria (Lafon, 1996, p. 300)

Evitaremos recair, portanto, questões modernas de origem, de atribuição e paternidade literária (no sentido autoritário, de limitação biografista e/ou não dialogante), direção contrária ao que estamos propondo até o momento nesse trajeto. O texto também não estaria relacionado a um coletivo ou movimento que assina (entre muitos) sob pseudônimo individual ou coletivo, ou, ainda anonimamente, buscando a complexificação da autoria centrada no eu autoral e respectivo nome próprio. Busca-se, sim, entender o efetivo *convívio* com o/a outro/a.

5.1 Múltiplas relações, outras denominações

Ao pesquisarmos referências teóricas sobre o tema, encontramos outras maneiras de conceber a relação entre figura autoral-obra em sua dimensão *não individual*. São categorias que reafirmam a existência da convivência, da amizade enquanto experiência afetiva explicitada, nunca a sua erradicação e a negação do nós lírico, nunca seu desaparecimento.

Nesse subtópico vamos, portanto, apresentar ainda outras denominações (produção coletiva, colaborativa, precursória etc.) que convivem com o nós poético, a encontrografia e a amizade.

Roger Chartier expõe a noção de *produção coletiva*, primeiro conceito de autoria não individual sobre o qual discorreremos, para demonstrar que esse tipo de autoria esteve presente em muitos períodos históricos e de diferentes maneiras. Para o historiador, a obra implicaria o envolvimento de *vários* agentes, "atores sociais, de lugares e dispositivos, de técnica e gestos" (Chartier, 2012, p. 10). Marcando a criação enquanto um trabalho, ela seria o resultado de um processo que envolve múltiplas técnicas e atividades, como a do autor e do copista, sem deixar de mencionar o envolvimento com o transporte, o que a antecede ou o que é nela indispensável ou característico, como "a redação ou o texto ditado pelo autor, a transcrição em cópias manuscritas, as decisões editoriais, a composição tipográfica, a correção, a impressão, a representação teatral, as leituras. É nesse sentido que se podem entender as obras como produções coletivas" (Chartier, 2012, p. 10). Certamente esse é um conceito possível de ser ampliado, por sua vez, para pensar o "resultado" enquanto obra coletiva, porém, por incluir todos os agentes que a envolveriam, cada um com sua técnica e função, indo do escritor ao transportador, *não é* a concepção adotada aqui para a escolha dos livros a serem lidos.

Thomas Jensen Hines, professor estadunidense, no livro *Collaborative form: Studies in the Relation of the Arts* (1991), usa o termo *colaborativa* para pensar a arte enquanto um conjunto de combinações a partir da relação entre campos artísticos, como a literatura e a música, ou a junção de pintura, música, dança e drama, ou mesmo a literatura e obra gráfica, exemplificando esses encontros com artistas como René Char e Georges Braque, e outras famosas parcerias. O objetivo de Hines é a quebra de barreiras disciplinares buscando os contatos e a colaboração entre naturezas artísticas diversas, incluindo, duplas, trios ou conjunto amplo de artistas, como faz Laddaga em *Estética da Emergência* (2012). Ele recusará metodologias já conhecidas de análise/leitura, buscará similitudes e diferenças nos princípios de criação e como estas artes levam o pensar para além das convenções artísticas. Lembremos que Duchamp também "enxerga a arte como um trabalho em colaboração [...] Seu trabalho abala as fronteiras entre produtor e receptor" (Villa-Forte, 2019, p.59). Reforçando a prática de não individualização autoral como recorrente e reconhecida em outros campos artísticos, podemos apontar livros que há séculos confluem com a coautoria de diversos artistas para efetivar o diálogo palavra-imagem, mas, em geral, estas não são consideradas relevantes em sua coautoria ou mesmo consideradas especificamente por sua coautoria (com

exceção de histórias em quadrinhos, livros infantis etc.). Para tanto, cito exemplos de duplas, trios e coletivos nas artes plásticas (e em diálogo), menciono casos de parcerias, muitas delas relações entre casais, relações amorosas no sentido romântico do termo, mas também relações fortes de amizade e irmandade.

Como estamos no campo da autoria ocidental, compreendida modernamente, mencionamos o caso de Emmy Hennings e Hugo Ball; Claude Cahun e Marcel Moore, que adoravam pseudônimos e foram um casal de mulheres que uniram literatura e artes plásticas nos primeiros anos do século XX, vanguardistas em discussões como a identidade de gênero e as representações do corpo na literatura e na fotografia; o casal de artistas plásticos Sophie Taeuber-Arp e Hans Arp, juntamente com Alberto Magnelli e a artista Sonia Delaunay, formaram um coletivo que desenhava conjuntamente; os bem conhecidos trabalhos realizados durante mais de vinte anos, sobretudo performances, da polêmica dupla Marina Abramovich e Ulay, com destaque para a última performance da dupla: *The lovers*. Durante três meses, corroborando com a ideia de que amar é também caminhar, os dois caminharam pela Muralha da China, de oeste a leste, um ao encontro do outro, e a ideia inicial, quando projetaram a performance, era de se casarem ao final dela, unindo definitivamente os caminhos, consolidando a relação, mas, afinal, separam-se; há a relação abusiva e a coautoria não reconhecida de Dora Maar no trabalho de Pablo Picasso, inclusive registrando em fotografia o processo de Guernica e dando-lhe a ideia de manifestar-se sobre a Guerra, o que originou a obra; Jeanne-Claude e Christo, búlgara e marroqui, esta dupla assinou trabalhos conjuntos até o fim, mesmo após a morte de um deles, aliás, curiosamente, eles faziam aniversário no mesmo dia, 13/06; os designers criadores de famosas cadeiras e outros projetos, temos a dupla Ray Eames e Charles; Salvador Dalí e Gala realizaram obras assinadas pelos dois (há o registro em muitas pinturas); Gilbert e George, juntos na arte e na vida, considerados pela crítica como uma identidade artística, realizavam arte conceitual, vídeo, dança, performance (que, aliás, muitas vezes necessita diretamente da ação do público para acontecer, assim como do leitor para ler um livro) e body art; Chiachio e Giannone formam um casal de artistas argentinos que se conheceram em 2003 e "desde então, decidimos ser um par na vida, na arte e trabalhar em colaboração" (Germano, 2020). Muitos de seus trabalhos são autobiográficos e retratam a própria família que eles formam com seus animais de estimação. Temos também John Cage e Merce Cunningham, em uma arte colaborativa que incluía música e dança e, apenas para mencionar outra dupla no campo musical, para além dos muitos coletivos de música brasileira, há o clássico disco *Elis e Tom*, fruto de cantores brasileiros de personalidades distintas, mas que em 1974 criaram um álbum icônico. A relação de trabalho e

amizade, mas também as brigas da dupla, foi recentemente tornada pública com o lançamento do documentário musical *Elis e Tom: Só tinha de ser com você* (Oliveira, 2023); lembramos também os *Afro-sambas*, realização da parceria de Vinícius de Moraes e Baden Powell em 1966, ou dos sonetos que o mesmo Vinícius de Moraes escreveu em coautoria, como o célebre "Soneto a quatro mãos" escrito entre Paulo Mendes Campos e Vinícius de Moraes na casa do amigo Fernando Sabino em 1946 (Campos, 2013). Dentre muitas outras duplas que poderíamos citar, esses são alguns dos exemplos que, para além das comuns exposições coletivas, o fazer junto foi desejo e gesto que faz parte da criação, da escrita, da poesia, e que está plasmada na autoria dupla do livro.

No Brasil, para além da problematização radical da autoria a partir de criações indígenas e afro-brasileiras, temos a relação de irmandade que se estende para a arte, como é o caso de "Os gêmeos" Gustavo e Otávio Pandolfo, irmãos grafiteiros que realizam projetos e exposições juntos, colaboram entre a rua os grandes museus como o MoMA (*The Museum of Modern Art*, em New York), com a arte que leva a assinatura dos dois. Além dessas parcerias, menciono uma, dentre as muitas exposições contemporâneas, que nasce do trabalho conjunto de coletivos de artistas, grupos de *cooperação* e/ou grupo de amigos. Refiro-me à exposição *Elementar: fazer junto* (Prates; Estelles; Alves, 2023) no MAM-SP (*Museu de Arte Moderna*, em São Paulo), que em sua apresentação indica:

> Fazer junto é uma questão de escolha e princípio. Situações de fazer junto nos desafiam a vivenciar os muitos sentidos de pertencimento e participação, seja pelas noções de convívio, pela cooperação ou colaboração que o trabalho coletivo possibilita. Envolve um conjunto de estratégias, que podem se tornar métodos ou não (Prates; Estelles; Alves, 2023).

Outro caso de irmãos que levam a parceria para arte é o de Fábio Moon e Gabriel Bá, quadrinistas de famosas tiragens como *Daytripper*, publicado em 2010. A propósito, no campo das Histórias em Quadrinhos, colaborações reconhecidas são comuns, pois a indústria demanda habilidades específicas, como desenhar e escrever um roteiro. Por exemplo, em *Watchmen*, um clássico dos anos 1980, Alan Moore escreve o roteiro e Dave Gibbons desenha, com uma divisão do trabalho que é habitual neste gênero. Porém, essa convencional partilha das tarefas diferencia-se de colaborações nas quais não apenas há a repartição de tarefas técnicas, mas uma mesma "função" na criação conjunta em todo o processo, desde o compartilhamento da vontade, do desejo, da ideia inicial de criação conjunta, até o processo criativo de fato, a escrita. É o que também ocorre com Alejandro Jodorowsky e Moebius na saga *El incal*. Ainda sobre a colaboração entre irmãos, cito as irmãs Márcia e Beatriz Milhazes em trabalhos que juntam dança e artes plásticas. Nesse campo familiar, temos, na

literatura, a parceria da já mencionada escritora carioca Julia Lopes de Almeida com sua irmã Adelina Lopes Vieira, que escreveram conjuntamente a obra *Contos Infantis*, publicada no ano de 1886, e a parceria contemporânea entre mãe e filha, referente à *Tainá, a guardiã das flores,* publicada no ano de 2018, de Cristiane Sobral e sua filha Ayana Sobral.

Os casos citados são parcerias entre casais ou familiares. Temos um delineamento, mas esta colaboração/cooperação nas artes tem recorrência, originando-se, inclusive, de circuitos profissionais e amizades, mas também amizades, em um movimento reverso (que não antecede a relação, mas se faz nela). Em uma abordagem abrangente, o curador artístico Dan Cameron, no ano de 1984 propôs uma revisão inclusiva das colaborações artísticas, apresentando uma "história não oficial da colaboração". Ele mapeou os processos colaborativos artísticos desde o século XVIII até meados dos anos oitenta (1980) e constatou uma grande presença no campo das artes plásticas de maneira geral, sendo que as motivações são inúmeras, como a escala maior do que a prática individual permite, o cruzamento de campos interdisciplinares - mas que demandam uma visão minimamente consensual do projeto, a vontade da autoria compartilhada enquanto prazer mútuo, assim como a visão criativa múltipla, além de propor novas metodologias criativas impossíveis de serem realizadas individualmente (Lopes; Bastos, 2016). No campo musical, sobram referências, assim como na dança e no teatro. Na música (em suas mais variadas formas de composição, letra, harmonia, melodia etc.), o teórico russo e crítico de cinema Lev Manovich afirma, com o pensamento em redes de criação contemporâneas, que "a *autoria colaborativa* é, numa perspectiva histórica, uma norma e não uma exceção. Inversamente, o modelo romântico de um único autor solitário tem menos importância na história da cultura humana" (Manovich, 2004, p. 249, grifos nossos). A partir dessa afirmação, é possível pensar que sempre estivemos em um contexto epidêmico de coautorias (no amplo sentido de escrever/criar com outro alguém), situados e com alguns "picos" histórico-temporais mais evidentes, mas situação sempre e discretamente "controlada", que aqui decidimos evidenciar por acreditarmos ser desejada abertamente pelos/as próprios/as autores/as.

Em textos escritos de maneira compartilhada/concomitante, que envolvem troca, há instâncias de leitura que se complexificam: primeiramente, o autor é seu próprio leitor; depois, o autor é leitor do texto de outro autor, por fim, após a publicação, as leituras (e concomitantemente os leitores, em um movimento correlativo) se multiplicam. O leitor está *incluído*, sobretudo em poesia, como afirmou Silviano Santiago no texto sobre a poética de Ana Cristina Cesar, pois "a linguagem poética nunca exclui o leitor" (Santiago, 1986, p. 97), a linguagem existe em "travessia para o outro" (Santiago, 1986, p. 104).

A escrita *conjunta* - ou projetos de criação conjunta - também é reconhecida sem alardes no campo filosófico e das Ciências Sociais, do caso clássico de Marx e Engels, com o conhecido *Manifesto Comunista* e tantas outras obras escritas durante essa longa colaboração; até a reconhecida e fértil parceria dos filósofos contemporâneos Gilles Delleuze e Felix Guattari, não apenas em obras monumentais como *Mil platôs* (2011). Sobre a parceria entre Marx e Engels, Lafon e Peeters a compara com a dupla Delleuze e Guattari: "esta voluntad de pensar y de escribir juntos, esta manera de confrontar sus experiencias - más teóricas en Marx, más prácticas en Engels - permiten a los dos autores superar el sujeto individual y romper con un viejo orden del mundo" (2008, p. 65). Relações semelhantes surgiram entre Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron ao escrever obras como *A Reprodução* ou *Ofício de Sociólogo*; ou entre Theodor Adorno e Max Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*. Na mesma linha, Michael Hardt e Antonio Negri refletem sobre sua longa colaboração, esse processo de "escrever a quatro mãos" (Hardt; Negri, 2017). Dessa reflexão salientamos alguns pontos, como a indicação dada à editora sobre como apareceriam os nomes na capa, ou a opinião de que, em colaboração, "o texto resultante ultrapassa em muito a soma do que os autores são capazes de produzir por conta própria" (Hardt; Negri, 2017, p.170), que a escrita *com* obriga a deixar de lado a individualidade restrita, ligada à criação, para a descoberta de algo novo. Para eles, este tipo de colaboração gera uma diferença com relação às obras produzidas por cada um individualmente, indicando, inclusive, a produção de uma voz terceira que nasce não das semelhanças, mas da *diferença* entre eles, o que indica que pode haver uma relevância espinosiana na escolha da parceria. Joca Wolff refletiu sobre as coautoria de Antonio Simas e Luiz Rufino em *A ciência encantada das macumbas*, ressaltando o aspecto colaborativo entre os escritores (Wolff, 2020); bem como o recém-lançado *Balanço Afiado: estética e política em Jorge Ben,* uma conversa gingada, uma filosofia maloqueira entre Allan da Rosa e Deivison Faustino (Nkosi). Menciono também *Cabeça de Porco,* publicado em 2005, em uma prática comum na antropologia contemporânea, a parceria entre o antropólogo Luiz Eduardo Soares e do *rapper* MV Bill. Também mencionamos a escrita a duas mãos entre Fred Moten e Stefano Harney em *Sobcomuns: Planejamento fugitivo e estudo negro* (2024), no qual, dentre outras relevantes reflexões, advogam pela *amizade* enquanto categoria ontológica do ser, sobretudo para a construção do conhecimento.

No campo da tradução, que também envolveria uma recriação (ou transcriação, como pensaram os irmãos Campos), temos inúmeros exemplos de amizades que traduzem conjuntamente, traduções muitas vezes feitas a quatro ou mais mãos. Porém, sua proliferada

existência é outra demonstração de que coletivamente, seja a quatro, seis, oito ou dez mãos, o diálogo e a convivência com o texto e com o/a outro/a tem sentido. Nesse caso, também é uma prática de (re)escrita e criação que não ganha notoriedade: nem por ser tradução, muito menos pela ideia de compartilhamento e trabalho conjunto que muitas vezes a caracteriza, e menos ainda quando a tradução é realizada entre mulheres. Um exemplo recente desta situação é a amizade entre Emanuela Siqueira e Júlia Raiz, na tradução de *A beleza do marido: um ensaio ficcional em 29 tangos,* de Anne Carson (2024). A tradução é vivida como uma dança de tango entre duas, como indicam as próprias tradutoras no prefácio, destacando essa relação, esse encontro e seus dilemas que fazem existir a tradução:

> Como podem duas tradutoras dançarem juntas? É possível cocriar coreografias? Que espaço toma o improviso na dança-tradução? Como dançar&traduzir em dupla balança os limites entre traduzir e ser traduzida? (...) Quem conduz a beleza? Quem conduz a dança da entrega? Essa tradução é um caso de amor com o traduzir. (...) Com as possibilidades de dar um passo e esperar que a companheira faça o mesmo, nosso procedimento espelha a dança: cada uma traduziu um tango, criando e ensaiando sua própria coreografia. E depois retraduzimos tudo juntas, em voz alta, reapresentando o livro uma para outra, acertando o passo em um ensaio geral. Dançar é sempre um risco, exige confiança. E o tango é uma encenação sobre tradução (Siqueira; Raiz, 2024, nota das tradutoras).

Recém-lançada, a convite da Fósforo Edições, temos também a tradução a quatro mãos do primeiro volume (de quatro) da *Coleção César Aira* (2024), realizada por Paloma Vidal e Joca Wolff. Aliás, os irmãos Campos, Haroldo e Augusto, juntamente com Décio Pignatari, em triálogo (pois a seis mãos), realizaram a tradução de poemas de Mallarmé.

Retornando ao caminho das criações não individuais no campo artístico, buscando um contorno para englobar outras possibilidades, o teórico e professor Harold Love, da Monash University, na já mencionada obra *Attributing authorship: an introduction* (2002), centra-se nos estudos sobre atribuição (evitando reestabelecer o mito do autor romântico). Para mapeá-los, ele percorrerá um longo caminho com obras que não são consideradas individuais, indicando, por exemplo, que as manifestações satíricas nasceram em uma cultura em que a autoria deveria ser "naturalmente" ocultada e, por isso, na modernidade a especulação sobre a atribuição individual foi muito intensa. Ao desmontar a ideia moderna de autoria exclusivamente enquanto "atribuição individual", indica que, desde as suas origens, no fim do século XVII, jornais e revistas difundiam conteúdos que não necessitavam de autoria individual, e ficavam guarnecidos com autoria anônima ou mesmo sob o uso de pseudônimos, o que dificultou a atribuição por longo período. Tratando destas teorias no jornalismo, e tendo em mente a arte colaborativa desse nicho, Love cita o teórico Jerome McGann, para quem a autoria sempre é parte de algo maior, creditado a muitos, e não individual, pois "[...] é uma

forma de trabalho intelectual que por boas razões práticas (mesmo que sejam tão mundanas quanto determinar o endereço para o qual as verificações de royalties ou direitos autorais devem ser enviadas) deve ser creditado aos artesãos que o executam" (McGann *apud* Love, 2002, p. 3, tradução nossa). No terceiro capítulo da mencionada obra, seguindo o mesmo caminho de Hines (1991), Love (2002) irá criar uma tipologia de *autoria não individual*, a partir da literatura inglesa, e compreenderá a autoria não individual como *colaborativa* (mas ainda centrando-se no indivíduo moderno, atentemos). O britânico afirma que o que conhecemos como trabalho autoral, no sentido de entender o modelo único do autor criando um texto na solidão, é apenas uma parte do processo, um tipo particular e, mais do que isso, uma fase particular desse tipo de autoria bem específica (que ele chamará *executiva* - mais adiante comentaremos). Tendo em vista a autoria um processo coletivo no sentido do que a procede e precede

> o ato de escrever (aquisição da linguagem, educação, experiências, conversa, leitura de outros autores); da mesma forma tudo o que segue a fase de inscrição inicial enquanto o trabalho é examinado por amigos e conselheiros, recebe segundas intenções e melhorias, é editado para a imprensa (Love, 2022, p. 33).

O mencionado autor ainda enfatiza o sentido *colaborativo* da autoria na editoração, na revisão, enfim, na variedade de possibilidades autorais que assume:

> A autoria colaborativa é disseminada e altamente variável em seu funcionamento. Escritores do mundo antigo eram propensos a reivindicar a todos a autoria como colaborativa, no sentido de que o orador ou escritor foi o canal para significados transmitidos de um ser superior ou de precursores. Nos primórdios da Ilíada e da Odisseia, o poeta aborda uma questão à musa: o resto do poema é, formalmente, a resposta da musa a essa pergunta. Os profetas do Antigo Testamento insistiram que eles eram inspirados por Deus: eles não afirmavam falar com suas próprias vozes; ou se fizeram foi para entregar uma mensagem que Deus lhes havia dado através de sonhos ou pela mediação de um anjo. Sua própria individualidade e historicidade como profetas (como Jeremias faz) não diminui sua insistência na natureza derivada de sua mensagem (Love, 2002, p. 34, tradução nossa)

Como pode-se constatar, Love (2002) vai longe ao percorrer caminhos pouco trilhados nos estudos literários. Menciona que o "caso de Shakespeare" (que já comentamos), para os estudos de atribuição, especificamente, por mais que tenham centrado sua escrita em um autor apenas, visavam trabalhar com as contribuições de cada um para a *colaboração*. Como afirma o estudioso, nas diferentes maneiras de contribuir, seja alocando as cenas de maneira mecânica, seja revisando, seja cada participante escrevendo um ato, ou a colaboração na divisão por ações principais e secundárias, em trama e subtrama, pelo caráter da cena (trágica, satírica etc.), dentre inúmeras outras opções que a escrita conjunta permite. Sobre colaborações entre casais, cita o poeta Yeats, que realizou, infelizmente, uma prática muito

comum ao derivar “materiais para seus poemas tardios da escrita de sua esposa Georgie” (Love, 2002, p. 38, tradução nossa) sem delegar à Georgie a coautoria ou mesmo a colaboração, ficando esta parceria escamoteada por muito tempo. Esse tipo de autoria colaborativa, em que há casos de contribuição significativa de um escritor (fonte/influência) incorporada a um novo trabalho, é chamada por ele de “autoria precursora/prévia” [*precursory authorship*] e não vai além de fontes/material de uma obra em outra, não chegando a ser uma fornecedora de todas as ideias e palavras. Por exemplo, “[...] seria qualquer pessoa cuja função como “fonte” ou “influência” dê uma contribuição substancial para forma e substância da obra, como faz o Chronicle de Holinshed na maioria das peças históricas de Shakespeare e Plutarco nas peças romanas” (Love, 2002, p. 40). Esse tipo de autoria pode, então, ser múltipla ou coletiva, múltipla no sentido de muitas pessoas individualmente participando, coletiva referente a um grupo que transmite exatamente as fontes, frases, derivada da imaginação de configuração popular/coletiva, relativa a um grupo, como teremos na literatura de povos autóctones.

Para o professor da Universidade de Monash, outro tipo de autoria colaborativa é a já mencionada “autoria executiva” [*executive authorship*] (Love, 2002, p. 43), em que o ordenador ou reformulador pode ser um compilador de texto verbal - algo semelhante ao que estamos vivenciando com a pós-produção. Na cultura ocidental, uma das formas mais conhecidas é a realizada pelos editores, e afirma que na literatura periódica do século XVIII há casos em que autores executivos se revezavam para produzir as histórias. A “autoria declarativa” [*declarative authorship*] (Love, 2002, p. 44-46) ou de validação é quando há a colocação de um nome na folha de rosto, mas esta autoria é derivada do fomento ou patrocínio, não indicando a autoria executiva, por exemplo, na Bíblia, com os primeiros livros do Antigo testamento, atribuídos a Moisés. Como Love (2002) afirma, Moisés não poderia ter escrito sua própria morte, é provável que a atribuição a ele seja motivada pelo nome, um dos maiores líderes judeus.

Sobre o uso de pseudônimos individuais em textos coletivos, citamos o caso brasileiro da *A casca da caneleira: steeplechase – por uma boa dúzia de esperanças,* livro de autoria coletiva organizado por Joaquim Serra (1886), que contribuiu com parte do romance, utilizando o pseudônimo de Pietro de Castellamer. Além disso, o livro conta com a participação de outros autores, incluindo Antônio Marques Rodrigues (Rufo Salero), Gentil Homem de Almeida Braga (Flávio Reimar), Raimundo Filgueiras (Pedro Botelho), Trajano Galvão de Carvalho (James Blumm), F. Sotero dos Reis (Nicodemus), A. Henriques Leal (Judael de Babel-Maned), Francisco Dias Carneiro (Stephens Van-Ritter), F. G. Sabbas Da

Costa (Golodron de Bivac), Caetano C. Cantanhede (Ivan Orloff) e Joaquim de Sousa Andrade (mais conhecido como Sousândrade, assinando como Conrado Roteski). Como constatado, todos utilizam nomes ficcionais. Ainda uma obra poética, sob os pseudônimos de Puff e Puck para Guimarães Passos e Olavo Bilac, foi publicada em 1897, intitulada *Pimentões* (Rimas d´ Filhote). Porém, vale ressaltar que nem todas as obras do período foram assinadas com pseudônimos, é o caso do romance publicado em folhetim *O mistério*, de autoria coletiva entre "Afrânio Peixoto (17 episódios), Coelho Neto (4 episódios), Medeiros e Albuquerque (9 episódios) e Viriato Corrêa (14 episódios)", mas catalogado com "PEIXOTO, Afrânio et al", o que gera, como veremos mais adiante, um empecilho para uma pesquisa informatizada sobre coautorias e textos coletivos em geral. Também menciono a coautoria entre Cruz e Sousa e Moreira de Vasconcelos, com a dramaturgia *Calemburg e Trocadilhos* (1884) e, com Virgílio Várzea, Cruz e Sousa publicou, em 1885, a prosa *Tropos e Fantasias*. Além destas menções, houve muitas outras, com ou sem o uso de pseudônimos (nomes fictícios).

Por fim, voltado ao caminho tipológico de Harold Love, o último tipo de autoria colaborativa destacada pelo teórico é a "revisionária" [*revisionary authorship*] (Love, 2002, p. 46-49), em que um grupo de revisores substitui os aspectos peculiares de estilo de um autor por outros convencionais ou de personalidade dominante do grupo (salientamos, não é apenas um revisor), como uma função modeladora, papel semelhante ao dos editores individuais, inclusive censores, implicando uma cronologia de antes/depois. Também há casos em que um segundo escritor ou editor irá remodelar uma obra concluída, mas fazendo sobreviver, ainda, a autoria "original". Para Love, se a obra está sendo revisada, ela já é colaborativa. Temos como exemplo a obra *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, publicado pela primeira vez em 1960. A interferência de Audálio Dantas, seu editor e primeiro revisor, poderia ser considerada uma colaboração ou autoria múltipla, mesmo havendo polêmica sobre uma perda do controle autoral, assim como as últimas edições dos livros da autora, publicadas em 2022 pela Companhia das Letras, em que houve a manutenção dos originais. No mesmo caminho, para Mark Rose (1993), autores não criam nada literalmente, nenhum sentido literal, mas produzem textos por meio de adaptações e transformações, similarmente à ideia de Barthes, para quem o texto era uma grande trama intertextual, algo coletivo e permeado por diversas vozes. A coautoria, como entendemos aqui, (apenas) em virtude do corpus escolhido e já mencionado, pode ser aproximada desta concepção na qual se cria na trama, no diálogo, no limite poroso, sem abdicarmos do termo autor.

Além dessas formas de autoria não individuais, outra maneira de composição em que o processo de autoria única nunca é completo, mas passa de pessoa para pessoa, caracterizando alterações contínuas e sem uma "paternidade individual", é a que configura (em geral) os mitos urbanos, os cânticos, as piadas, as histórias orais, e não se pode atribuir uma autoria (moderna) a este tipo de criação que circula. Esta também era uma prática medieval e ancestral, relativa a povos tradicionais, mas igualmente contemporânea, muito presente na cultura afro-brasileira, com o papel do griot (ou griô) como indicado/responsável para ser o transmissor, mas não "dono/autor/gênio" da palavra e da história coletiva, ou seja, está presente em culturas que prezam pela transmissão oral, pela permissão da alteração e uso de técnicas de memorização, sendo que o "texto", portanto, seria aberto e fluido, colaborativo e, frequentemente, coletivo. Ademais, nos lembra a afirmação de Roland Barthes ao declarar que: "o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade" (Barthes, [1968] 2004, p. 58). Como já afirmamos, não apenas de uma perspectiva etnográfica, mas podemos constatar, nos quatro cantos do Brasil, a presença de descentramento em diversos contadores de história oral, narradores populares, griôs, mas também no repente, no rap, e outras manifestações culturais.

Voltando à perspectiva de Love (2002), para uma teoria das atribuições, se torna mais interessante e útil compreender a autoria nesse sentido, defini-la como "funções desempenhadas durante a criação da obra e não como atividade única e coerente. [...] um conjunto de atividades vinculadas que às vezes são executadas por uma única pessoa, mas muitas vezes será realizado de forma colaborativa ou por várias pessoas em sucessão" (Love, 2002, p.38) negando, portanto, a noção de resultado de um uno (única). Ele afirma, não sem certa ironia, que, apesar de todos estes níveis e listas de funções autorais colaborativas, "de vez em quando realmente encontramos um autor que trabalha em uma sala forrada de cortiça, tem uma caligrafia perfeita e nunca revisa" (2002, p.50, tradução nossa), ou seja, justamente a autoria pensada como mais "comum", a autoria individual é uma exceção para o teórico.

Jack Stillinger observou que "a romântica noção de autoria única é tão difundida que chega a ser quase universal" (1991, p. 183). Há uma preocupação teórica importante em escavar outras formas de autoria, pois apoiaria uma descrição mais realista de como a literatura é criada, por seres humanos comuns, por motivações comerciais, com editores, livreiros, leitores, sendo feita por restauradores (sobretudo no século XVIII), todos juntos pensando em condições de criação que envolvem também estas criações materiais, de negociação, de circunstância. Tal relação problematizaria intepretações para correntes teóricas

postuladas sobre a existência autoral una, a concepção moderna de sujeito e seu centramento, que recaem na ideia de "uma mente unificada, personalidade ou consciência por trás de um texto que está sendo estudado" (Stillinger, 1991, p. 183).

Stillinger começou a investigar o que chama de autoria múltipla nos anos 1970, a partir da criação do poeta Keats (múltipla em virtude de uma rede de amigos e editores), da criação poética de Eliot (que aproveitava as revisões de seu mentor), de romancistas que liam em conjunto sua obra para outros romancistas e amigos, *ghost writers*, agentes, editores, a própria censura, e constatou que o conceito de autoria única, muitas vezes, não estava de acordo com a produção literária. Para ele, assim como para teóricos/as já mencionados/as, muitas obras que parecem ser de autoria única são, na verdade, produto de várias mãos. Stillinger cita inúmeros casos de autoria múltipla em língua inglesa e, para isso, realiza listas mencionando o apagamento de obras nos séculos XVIII e XIX, para ele, período correspondente ao surgimento do mito romântico do autor como gênio solitário. O autor menciona a escrita de romances entre editores e escritores (Chartier, 2014), que continua acontecendo com a produção massiva de *best sellers*, no grau de envolvimento dos agentes em diferentes momentos da obra, publicações anônimas ou com pseudônimos, prática comum para escamotear obras escritas por mais de uma pessoa. Sobre tal prática, no Brasil temos o famoso caso "Julinto", junção dos nomes e autorias de Julia Lopes de Almeida e Felinto de Almeida, que escreveram juntos *A casa verde*, publicado em 1932. Vale lembrar que o uso do pseudônimo serve para o sujeito que "despista todos os signos de sua individualidade particular" (Foucault, [1969] 2001, p. 269), ao tempo que põe o olhar em uma ficção individual.

Utilizando-se muitas vezes do pseudônimo, como no caso mencionado (Julinto), temos a assinatura que engloba e singulariza um conjunto de vozes. Esta marca de dissolução radical da autoria individual é uma prática comum em coletivos, como ocorre no coletivo italiano Wu Ming. Mas observemos que, mesmo negando a unicidade e centralidade atribuída a um autor, acabam, ao assinar com um nome centralizador, contraditoriamente, para o/a leitor/a que não sabe que é um coletivo, acalentando o ideal do autor único ao omitir a multiplicidade ali implícita nos nomes dos autores. O coletivo Wu Ming, que nasce em meados dos anos 2000 com o nome Luther Blissett, de viés anarquista, justifica a ocultação dos nomes autorais nas publicações e busca uma "nova linguagem para a ação política" e se autodefine

> como um laboratório de design literário, que trabalha com os mais variados meios de comunicação, como uma empresa independente de serviços narrativos. Os

> fundadores de Wu Ming são Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Luca Di Meo, Federico Guglielmi (membros do Projeto Luther Blissett - 1994/1999 - e autores do romance *Q - O Caçador de Hereges* - publicado no Brasil pela editora Conrad) e Riccardo Pedrini (autor do romance *Libera Baku Ora*). Os nomes individuais têm pouca importância. Os textos são sempre assinados pela marca Wu Ming, que, em chinês, significa "nenhum nome", uma expressão freqüentemente utilizada para identificar publicações dissidentes.
> O nome dá conta da intenção dos integrantes do coletivo de não se tornarem "personagens", "romancistas pacificados" ou "macacos amestrados por prêmios literários". A linha editorial do Wu Ming é: "estar presente, mas não aparecer; transparência para com os leitores, opacidade para com os meios de comunicação". Os integrantes do projeto "sujam as mãos" com atividades de promoção (entrevistas, apresentações públicas de livros etc.), sem com isso degenerar no "culto da personagem". Eles recusam aparecer individualmente em filmagens ou fotografias, preferindo a difusão ou publicação do seu logotipo oficial, composto por dois ideogramas chineses (Wu Ming, 2002, s/p).

Em entrevista, quando perguntados ("Para o Wu Ming, a criação individual é algo que deve ser superado?") sobre o mito do autor romântico, o coletivo afirma, atentando para o peso político desta dimensão autoral:

> Não. O que defendemos é que é preciso reconhecer que, mesmo a criação individual, tem uma dimensão coletiva. Não existe o gênio que trabalha sozinho em sua torre de marfim, isolado da sociedade, que cria obras-primas a partir do nada, do zero. Essa é uma superstição idealista-romântica. Os autores individuais vivem no mundo, sendo influenciados por milhares de sugestões, conversações e percepções que não são suas. Um autor é uma espécie de terminal que reduz criativamente uma complexidade de informações e de imagens, estabelecendo uma síntese provisória. Quando um escritor escreve, todo o mundo escreve com ele. Não somos contra o ato individual de escrever. Mas fazemos questão de dizer que quem escreve, sozinho, escreve junto com todo o mundo que o circunda. Esse é um obstáculo ideológico porque a indústria cultural tem necessidade de alimentar essa superstição do gênio, da inspiração individual. Tem a necessidade disso para organizar estratégias de marketing em torno de indivíduos, supostamente, de inteligência superior aos demais, de indivíduos a serem adorados. Essa é a finalidade da indústria cultural. O que combatemos é o culto autoritário do autor. Isso pode ser superado se compreendermos que, mesmo o autor singular, escreve coletivamente (Wu Ming, 2002, s/p).

O nome coletivo Wu Ming, como percebemos, realiza uma reflexão importante-e que nos é cara - sobre a criação e manutenção do "mito do gênio" alimentado pelo mercado e pelo individualismo, sobre o aspecto coletivo sempre existente na atribuída dimensão individual da autoria. Esse pensamento vai ao encontro do pensamento de Stillinger (1991), que realiza as mencionadas reflexões ao tempo que afirma que a obra que está escrevendo (esta que estamos comentando aqui) também é produto de várias mãos de ajudantes de pesquisa e redação, além da com a colega-esposa Nina Baym e com uma série de outros/as pesquisadores/as. Essa discussão suscita outra questão importante para o Wu Ming, manifesta na contemporaneidade. Se a noção de gênio, ligada a um estilo e uma individualidade, vai fundamentar, como vimos, os direitos do autor, a apropriação de ideias sem mudar este estilo irá configurar plágio. Tal

particularidade está atrelada ao copyright, relacionado ao trabalho intelectual original.

O Wu Ming questiona esta lógica do copyright, pois não acredita na propriedade privada das ideias, mesmo que estejam materializadas em um trabalho, como é o que defenderá a legislação brasileira (a materialização em trabalho garantirá a ideia como produto intelectual/propriedade de alguém). Todos os produtos do Wu Ming, eles afirmam, são livres de copyright, pois questionam essa lógica de propriedade relacionada ao nome do autor, afirmando que a lógica do copyright, inclusive, já está superada, pois castra a "inventividade, limita o desenvolvimento cognitivo, que requer "cooperação social em rede" (Wu Ming, 2002). O coletivo é adepto do *copyleft*, termo derivado do Movimento de Software Livre e relativo à cópia autorizada, à reprodução do material, a negociação/regulação do copyright, mesmo garantindo a autoria, o material pode ser reproduzido para fins não comerciais (Lima; Santini, 2008).

No mesmo movimento de abertura para pensar a função autoral hoje, a partir da coletividade, podemos mapear, na literatura contemporânea brasileira, formas conjuntas de organizar a criação, publicação e circulação, sobretudo de poesia. O desenvolvimento destas ideias pode ser constatado na organização de antologias (em um conceito expandido), como constatamos no trabalho *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*, de Luciana Di Leone (2014). Nesse trabalho, Di Leone discorre sobre a ideia de comunidade, sobre os elos criados no campo literário, sobre a coletividade, centrando-se, sobretudo, na circulação e editoração de obras poéticas na contemporaneidade:

> Talvez o poema e a sua situação de publicação possam ser pensados como sintomáticos de um modo de editar, escrever e ler poesia que ganha força na produção poética do Brasil e da Argentina das últimas décadas. Modo de editar, escrever e ler que investe no que a edição, a escrita e a leitura têm de prática "coletiva", na qual o autor se dissemina, deixando de ser garantia do sentido e dono do escrito, deixando de apelar a uma "voz própria", e articulando diferentes tempos, espaços e vozes de forma não hierárquica nem identificatória (Di Leone, 2014, p. 23).

O caminho apontado por Di Leone abre muitos outros e nos faz pensar que, apesar da manutenção da assinatura em muitas obras escritas a quatro mãos e da evidente marca identificadora em textos coautorais, também haveria outras maneiras de tensionamento da autoria. No Brasil, há algum tempo (cerca de vinte anos), vemos surgir movimentos contemporâneos como os Saraus (sobretudo periféricos), os grupos de leitura e recepção coletiva e as escolas e cursos livres de escrita criativa, nos quais há circulação de textos e escrita conjunta, além dos *Poetry Slam* (batalhas de poesia falada originárias dos Estados Unidos, mas já muito disseminadas), como movimentos que relacionam afeto, política e

práticas não estritamente individuais. Vale destacar estes movimentos relacionando afetividade e produção literária de maneira coletiva, em que textos são compartilhados entre todos, ao modo oulipoano[16] de (re) escrever (Di Leone, 2014), pois são uma forma de humanizar o autor, retirá-lo do caminho da modernidade que condiciona a sua figura e dá a ele a possibilidade de retornar e mostrar, como requerido por Stillinger (1991), que criar individualmente é só *um* modo de criar. Este também é um caminho que, de forma "macro", relacionado à edição e organização de antologias ou grupos, coletivos, faz a autoria se dispersar "na rede de afetos mesmo que ainda ampare o nome dos poetas" (Di Leone, 2014, p. 173).

Como alegamos, se por um lado é recorrente compreender a autoria como única, e sabemos o que isso significa, por outro lado há inúmeras, mesmo dentro da aparência de "única", de mostrar que são formas de autoria não individuais, relacionadas também às maneiras como lemos um texto, como o estudamos, de que maneira a abordamos metodologicamente. Mesmo comprovando esta presença retroativamente, Stillinger (1991) pergunta-se onde estão os autores em obras colaborativas, porque ignora-se essa partilha, omitem-se os nomes ou tentam se "livrar" deles, tudo para que haja uma adequação das teorias atuais (adeptas da autoria individual), de outros agentes que têm interesse nessa manutenção (como o próprio mercado), que necessitam (ou necessitarão) de ajuste urgente. Nas palavras do autor,

> A múltipla autoria examinada no presente estudo é uma variedade especial: a produção conjunta, composta ou colaborativa de obras literárias que *geralmente pensamos* que foi escrita por um único autor. Este tipo de múltipla autoria, quando todas as suas diferentes formas são tomadas em conjunto, é também um fenômeno extremamente comum; uma obra pode ser o produto colaborativo do autor nominal e de um amigo, cônjuge, fantasma, um agente, um editor, um tradutor, um editor, um censor, um transcritor, uma impressora, ou - o que é mais frequentemente o caso - vários destes atuando juntos ou em sucessão. (Stillinger, 1991, p. V, tradução nossa, grifo nosso)

Como podemos constatar, nomeando a autoria não individual como *autoria múltipla*, Stillinger advoga por uma desnaturalização, reivindicando a tradução, por exemplo, como via de mão dupla, autoria múltipla, e afirma que um dos motivos pelos quais esse autor não tem tanto espaço, seria a de que, principalmente para teorias biografistas e mesmo as textualistas, os

[16] Nascido em 1960 na França, o OuLiPo foi um grupo literário que se propôs a explorar restrições formais na escrita como forma de estimular a criatividade, desmistificando o "gênio" e evidenciando o trabalho lúdico com a linguagem. Seus participantes (Raymond Queneau, Georges Perec e Italo Calvino, dentre outros/as) valorizavam a produção coletiva, trabalhando juntos para desenvolver novas técnicas e criar textos literários inovadores. Essa abordagem colaborativa permitiu que eles desafiassem as convenções literárias tradicionais e explorassem novas possibilidades criativas.

> autores múltiplos reais são mais difíceis de banir do que solteiros míticos, e eles são inquestionavelmente, dado o modelo teológico, mais difíceis de apoteotizar ou divinizar como um ideal de validade na interpretação ou pureza textual. As melhores teorias podem ser aquelas que cobrem não apenas mais fatos, mas também mais autores. (Stillinger, 1991, p. 24, tradução nossa)

Mesmo com um constante novo olhar sobre a literatura e a autoria, em alguns casos, era mais complicado esconder a autoria múltipla, como em peças teatrais e filmes que são "explicitamente colaborativos, do que qualquer outro tipo de produção discutido até agora", ou seja, envolvendo mais pessoas e despesas, exigindo comprometimento de investidores que esperam retorno. Como sabemos, explicitamente, são necessárias muitas pessoas para criar um filme ou peças teatrais, que contam com atores, produtores, câmeras, publicitários, dentre outros. Stillinger identifica que, embora sejam colaborativas, em peças, o autor é comumente identificado como o principal escritor da peça; em filmes, este papel do "autor" é geralmente atribuído ao diretor. Aliás, Shakespeare retorna aqui como exemplo de autoria não individual, e o teórico enfatiza que grande parte das peças de dramaturgos profissionais no período (século XVI) incorporou a escrita de mais de um autor, e ninguém deveria se alarmar com isso, assim como não deve se alarmar com as revisões e inclusões em um texto.

Dispondo de outro contexto que não o literário, corroborando a ideia de que a autoria individual pode e deve ser repensada, pois está em crise, no contexto da comunicação extensiva e do pensamento complexo, sobretudo para pensar a criação científica e seu discurso (questão já trazida por Foucault e por Chartier), busca-se desfazer um totalitarismo individualista, pois "tradicionalmente a exacerbação do individualismo está no primado do direito autoral absoluto, em que o outro é reconhecido e protegido pelo depósito legal de seus manuscritos", colocando em xeque a originalidade como conceito dentro da ciência atualmente, já que "originalidade e ineditismo [...] merecem estudos mais aprofundados" (Miranda; Simeão; Mueller, 2007, p. 2). Para esses/as estudiosos/as, estaríamos vivendo uma autêntica "autoria ontológica" mediada por novas tecnologias da informação, pois "novos autores não partiriam apenas das próprias experiências e reflexões pessoais, mas ampliariam isso valendo-se dos recursos informacionais disponíveis em rede, [...] pela capacidade de gerar conhecimento novos pelas relações desenvolvidas no processo produtivo com as ferramentas de autoria" (Miranda; Simeão; Mueller, 2007, p. 2), mencionando, em paralelo, processos criativos artísticos, como o de Tristan Tzara, que buscava palavras em textos alheios para criar.

Nesse caminho não linear, encontramos a prática evidente/evidenciada da escrita conjunta relacionada, portanto, ao surgimento da internet e as "novas" (no sentido do suporte)

formas de escrita e reescrita. Associadas a estas, estão mudanças e maneiras de interação entre sujeito e máquina, entre os próprios sujeitos e a produção de conhecimento e de arte, com inclusão de diversas manifestações da inteligência artificial, o surgimento das fanfics, dos hipertextos, da chamada ciberliteratura (muito estudada nos anos 1990), problematizada por Katherine Hayles (1999), a criação em larga escala de textos não literários, inúmeros livros e sites colaborativos que somam-se à desnaturalização da autoria moderna. Como afirma Landow (1992) ao relacionar a hipermídia à crise da autoria individual, há um desmantelamento autoral do *self*, e a travessia deste papel autoral para um leitor, um leitor que é autor ao *criar* trajetos de significação/leitura. A autoria, portanto, estaria também vinculada a outros autores, como afirma Canclini:

> Além das discrepâncias sobre quando deve prevalecer a propriedade intelectual ou a comercial, a atribuição da autoria, baseada no também polêmico conceito de originalidade, tem sido questionada por teóricos da literatura e das artes, pelos próprios artistas e escritores, desde Duchamp e Borges, até os DJs e os artistas recicladores que pós-produzem a partir do trabalho dos outros (Canclini, 2018, p. 81).

Isso tudo remete à autoria como algo transpessoal ou mesmo ao desaparecimento do autor enquanto figura "proprietária dos sentidos", origem (criticada por Barthes), mas também constatada por Foucault em sua construção discursiva e ordenação de referência coerente e organizada do que "fica" do autor na modernidade em discurso e poder. No livro *Direitos Autorais*, de Pedro Paranaguá e Sérgio Branco (2009), afirma-se que o conceito de obras colaborativas, em que há uma dissolução da autoria única por uma coletiva entre várias pessoas,

> não é novo. No entanto, o princípio agora é sobretudo uma emanação do avesso do conceito de autor: o direito do autor fica em segundo plano, e muitos participam de obras colaborativas porque consideram esta atividade divertida, outros o fazem porque acreditam estar retribuindo conhecimento à sociedade, e outros ainda porque passam a se sentir parte de uma iniciativa global, que pode beneficiar diretamente centenas de milhares de pessoas, se não a humanidade como um todo. Com base nesses preceitos, criou-se a wikipedia em janeiro de 2001 (Paranaguá; Branco, 2009, p. 45).

Essa composição realizada por muitas pessoas nos lembra que, como já mencionamos, por muito tempo (inclusive hoje) a prática da oralidade que conforma não apenas um autor, mas também um fundo de criação e autoria coletiva e ancestral, sendo a obra fluida e em constante mutação, não havendo, neste sentido, obra vinculada a apenas um indivíduo, completa ou/e fechada. Assim também foi com Homero e Shakespeare, que seriam nomes provenientes de um desejo de centralizar a voz (para vendê-la, para ser consumível centralizada). Nesta perspectiva, a literatura criada em meio eletrônico abre possibilidades de

dissolução da necessidade da autoria única, quando, na criação de fanfics, fãs de textos dão continuidade à obra, reinventando e continuando a obra já existente, partindo do outro, recriando com o passado e criando com seus contemporâneos[17] A criação de tais narrativas acompanha uma forma não tão nova de escrita, mas em seu suporte e tempo de comunicação entre os/as criadores/as, sim. Podemos constatar a existência da escrita colaborativa/conjunta em uma plataforma chamada *Essa história é nossa*[18], em que o usuário escolhe uma história iniciada por outro autor para continuá-la conformando, ao final, 12 capítulos diferentes escritos por diferentes autores/as. São narrativas formadas por até 12 autores/as, além de editor, produtor e revisor, por exemplo. Juntos, posteriormente, escrevem a conclusão do livro e decidem o título. São meios propícios à mistura de estilos, diálogos autorais, modos de repensarmos, novamente, uma autoria para além da assinatura única em um mesmo espaço.

No ano de 2023, o escritor João Paulo Cuenca revelou, em entrevista, utilizar a Inteligência Artificial (sobretudo o chat GPT) para a escrita de romance. Aliás, o chat GPT já aparece como autor de obras na Amazon e tem causado polêmica quanto ao conteúdo produzido, sobretudo em razão dos direitos autorais e as suas limitações criativas (como o uso do humor e do corpo). Além disso, podemos mencionar o trabalho poético de Angélica Freitas, poeta contemporânea que escreveu com o Google, pois utilizou-se desta ferramenta para compor uma tríade de poemas intitulados "Poemas feitos com o auxílio do google"[19].

Na literatura contemporânea, portanto, novamente em um caminho para além do autor individual e continuando a (re)leitura crítica da modernidade, há uma multiplicidade de formas de escrita colaborativa, coautoral, conjunta, de convivência, sobretudo a partir da popularização da internet (e da cultura digital) como meio de (re)criação, leitura e distribuição dos textos. Em consonância com isso temos, no provocativo e já mencionado *Escrever sem escrever: literatura e a apropriação no século XXI* (2019) a menção e o comentário de diversas maneiras de escrita não criativa, não individual (autoria descentrada), enfatizando-se o autor curador. O autor curador apropriaria de escritas que não são suas (referenciando ou não a autoria) e não decidiria sobre o nascimento de uma nova palavra (original), mas decidiria "se uma palavra deve permanecer e como" (Villa-Forte, 2019, p. 147), evidenciando que autor só é autor porque é leitor. Seu estudo centra-se em obras recentes como *Delírio de Damasco*, de Verônica Stigger, a seleção "Três poemas com o auxílio do google", de Angélica

[17] Há sites especializados em criação colaborativa de "fanfics", como *Spirit Fan Ficition*, disponível em: https://www.spiritfanfiction.com/cadastrar Site de fanfic, acesso em 25/05/2025.
[18] Disponível em: http://www.temoshistorias.com/ Acesso em 09/05/2023.
[19] Sobre esta forma de criação, realizei, em coautoria com a minha gêmea, o estudo titulado "O lírico ciborgue de Angélica Freitas: googlear para simular" (Souza; Souza, 2021).

Freitas e o blog *MixLit*, afirmando, com ecos de Barthes, para quem a obra não deveria ser atribuída a um "Autor" que, os textos "são compostos pela aglutinação de palavras colhidas" e que "Uma obra textual que inclua diversas fontes torna porosas as suas margens, pois aponta para fora de si. Torna-se assim maleável, como se fosse, na prática, uma obra eternamente inacabada" (Villa-Forte, 2019, p. 63). Villa-Forte também enfatiza, como podemos depreender da citação, além do leitor e da obra, o gesto da escrita, a ação de montar, de se apropriar da palavra alheia, deslocá-la, misturá-la, recortá-la, colá-la, etc. Como o estudioso afirma sobre livros como *Uma mulher*, de Flávia Peret, publicado em 2019, ou o *Livro das Postagens*, de Carlito Azevedo, publicado em 2016, dentre outros tantos (incluindo o âmbito artístico amplamente), que comprovam que "A combinação de autorias não é algo "a mais", mas a própria tessitura, o próprio jogo de cada um desses textos" (Villa-Forte, 2019, p. 41), somando-se a ideia de que a autoria individual e a recriação (mais do que a criação) - embora siga como mecanismo que alimenta prêmios, mercados de venda, o individualismo em detrimento da cooperação, a manutenção de ídolos, facilite à adequação da legislação autoral - na prática, há tempos (ou desde sempre?) é expandida, convive com a noção moderna, explicitando e modificando a função autor que, como sabemos, é um conceito que nunca foi puro (apenas na idealização moderna/romântica e mercadológica). O retorno do autor, agora não como proprietário, como "instância capaz de controlar o dito" (Azevedo, 2008, p. 34), mas como quem se autoficcionaliza em múltiplas personas e que, concomitantemente, se apropria do que é do outro, é mais uma maneira do autor "retornar".

Ainda no tensionamento da autoria moderna, os dois últimos ensaístas com quem pensaremos o termo "colaboração", usado para nomear práticas de criação *com*, são os já mencionados franceses Michel Lafon e Benoît Peeters, que desenvolveram (também em dupla) tal estudo no livro *Nous est un autre: enquête sur les duos d'écrivains* (Lafon; Peeters, 2008). Como o título indica, há uma referência à frase "Je est un autre" do poeta moderno Arthur Rimbaud. Porém, em vez de uma primeira pessoa do singular "eu" (je), usa-se a primeira pessoa do plural "nós" (nous), evidenciando uma autoria de duetos. Mesmo que, nessa conhecida frase do poeta, o eu lírico buscasse distanciamento do eu empírico (eu sou ainda outro – ficcional - não o eu que cria real empírico em jogo eterno com a noção de sujeito), ainda sim, pelo pronome, há a explicitação da crise da autoria individual, pois evidencia-se uma coletividade, uma desindividuação autoral associada à voz "ficcional". Nessa obra, os dois autores acessam múltiplas questões relativas à escrita em colaboração em dupla. No prefácio, afirmam que as escritas colaborativas são um "tabu" dentro dos estudos

literários, pois entendidas como "años de aprendizaje, ejercicios de estilo, géneros menores o trabajos alimentarios" (Lafon; Peeters, 2008, p. 7)[20], inclusive tendo a conivência de editores, que aceitam a autoria única mesmo quando uma obra foi escrita explicitamente por pares, como no caso de Máxime Du Camp e Flaubert, ou mesmo esquecem da obra e enfatizam o duo em virtude do seu estereótipo temático (obras que trazem em sua forma, conteúdo relacionado ao enigma, ao crime, ao desvendar de identidades), seu exotismo, sem entrar em um olhar crítico e reflexivo com relação aos textos, que geralmente são considerados de baixa qualidade (no sentido de uma literatura massiva) em virtude de seu caráter publicitário, que gera curiosidade, encarado (apenas) como brincadeira.

Em um estudo pioneiro de tipificação de coautorias, a dupla apresentou a "biografia de colaborações" de escrita a quatro mãos, descreveu os modos de criação literária, filosófica e caricatural de duplas famosas. Escolheram 17 casos notáveis, sem exaustividade: os irmãos Goncourt, Dumas e Maquet, Marx e Engels, Flaubert e Du Camp, Labiche e outras colaborações (no teatro), Verne e Hetzel (o autor e seu editor), Erckmann e Chatrian (colaboração de mais de quarenta anos, formando uma singularidade plural do duo), Freud e Breuer e Bullit; Willy e Colette, polêmica apropriação considerada "colaboração", mas explicitamente mais um apagamento de escritoras mulheres da historiografia literária; Breton e Soupault; Prévert e Carné (no cinema, comum em razão das especificidades técnicas); Bioy Casares e Jorge Luis Borges, em uma rara relação de igualdade intelectual, fundadores da revista *Destiempo* (1936-37), colaboradores da revista *Sur*, fundada em 1931 por Victoria Ocampo, fizeram parcerias desde a década de 1930; Hergé e as muitas colaborações do criador de Tintin; Boileau e Narcejac, em um caso de novela policial, onde as coautorias são muito comuns; Gary e Ajar; Carol Dunlop e Cortázar, em mais um caso de escrita entre casais, também comum nas outras artes, como constatamos, mas também citado no caso de Robert Louis Stevenson e Fanny, dentre outros e, por fim, Deleuze e Guattari (1992) e a poli autoria, pois afirmam "Escrevemos o *Anti-Édipo* a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente" (1995, p. 11) ou seja, o duo infinito.

Ao final, no posfácio intitulado "Nous est un autre", de sentido vinculado à obra de Rimbaud, Michel Lafon e Benoît Peeters comentam a relação deles dois, os autores, afirmando que "para muitos se associar é a confissão de uma falta, um fracasso pessoal (Lafon; Peeters, 2008, p. 281) e que "la fusion puede existir" (Lafon; Peeters, 2008, p.128).

[20] Não traduziremos para evitar "tradução da tradução", mas indicamos que a tradução do francês para a língua espanhola foi realizada por César Aira.

Eles questionam: “y si el destino de la literatura estuviera precisamente en esta prática ‘menor’, ‘monstruosa’, ‘contranatural’?” (2008, p. 281), cogitando, inclusive, criar um prêmio apenas para uma obra em colaboração. Eles também salientam, assim como faremos, que as obras em colaboração, muitas vezes, têm como mote ou são permeadas de temas que envolvem uma relação (paternidade e filiação, amizade e traição, propriedade e roubo, de família, adultério, os duos), mas que, para além dos temas, insistem na leitura dos livros por seu caráter de conversa, de endereçamento, de interlocução.

Michel Lafon, que faleceu em 2014, era tradutor, para a língua francesa, de obras de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, amante de histórias em quadrinhos e da literatura latino-americana - argentina em particular. No artigo “Una escritura atípica: la escritura en colaboración” (1996), afirma que a escrita colaborativa é nitidamente ignorada, pois é “impensável para o pensamento clássico unidimensional” (Lafon, 1996, p. 4). Lafon busca também a tipificação do atípico, ironiza a positivação e o acolhimento passivo das influências. Publica esse artigo em uma coletânea de artigos intitulada *Atípicos en la literatura latino americana* (Lafon, 1996), organizada por Noé Jitrik, e revela estar escrevendo a mencionada obra a quatro mãos com Peeters. Embora de autoria individual, nesse artigo, explicita alguns contornos metodológicos importantes para compreender a obra realizada pelos dois, a maneira como abordam a escrita, com tipologias como colaboração homogênea/heterogênea, analítica/sintética, igualitária/hierarquizada, tentando “tipificar o atípico”, mesmo afirmando que tipificar, para ele, é a maneira óbvia de analisar casos e postergar a real teorização sobre eles, incluindo uma teorização mais ampla.

A exclusão de livros assinados por dois ou mais autores dos estudos literários ocorre, como já sabemos, em razão dos resquícios dos valores liberais e positivistas da chamada modernidade para se pensar o indivíduo e a autoria, ou seja, em virtude dos direitos autorais, do centramento, do mercado editorial (*boom* de biografias e autobiografias, sem jogo ficção/não ficção), e, quando são aceitos, é porque “el plural se vuelve un argumento publicitario” (Lafon; Petters, 2008, p. 9), não passando disso e porque a teoria literária convencional parece ter dificuldades com tais obras, “como si las dualidades que las constituyen fueran impensables para el pensamiento clásico unidimensional” (Lafon, 1996, p. 300). Por serem “menores”, no sentido advogado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003), partindo do estudo da obra do escritor Franz Kafka, são relativas a uma “minoria que faz uma língua maior” a partir de uma língua que pode, ou não ser “maior” (que, por ser maior, tem maior possibilidade de desterritorialização), mas que é modificada em seu uso, em sua

funcionalidade. Esta modificação, acreditamos, em algumas obras em coautoria, ocorreriam aqui pela mistura, pelo atravessamento de palavras de um para o outro, que se misturam mesmo sem intenção, pois são trocas, são relações, elas contêm em si uma um potencial revolucionário de possibilidade de fuga da homogeneização e hierarquização, tão ao gosto moderno.

Para os autores, não haveria, portanto, uma obra composta por um sujeito apenas, mas por agenciamentos coletivos, agenciamentos por mais de um, não um indivíduo apenas mas em um devir, uma aproximação, coabitação, convivência, em uma "dupla captura". Ambos os autores atualizam uma existência no encontro, a vespa acontece para a orquídea, mas sobretudo com a orquídea, uma associação que é política, no sentido amplo do termo (Deleuze; Parnet, 1998).

Voltando a outro ponto importante para este estudo, Lafon afirma que o termo colaboração, dentre outros "problemas", inclui o sentido usual do próprio termo, que faz alusão a uma hierarquização entre quem é mais "autor" da obra, promovendo a ideia de uma relação desequilibrada entre escritores (há autoria e há colaboradores, com diferentes funções de execução e concepção), remetendo à subprodução literária (paraliteratura, infraliteratura). Por isso, para Lafon (1996), muitos/as teóricos/as preferem chamar de "arte coletiva" ou "creación transindividual", o que também traz, apesar da fecundidade, problemas, porque designam a literatura (e arte) sem particularizações, englobando-a em "grupo-comunidade", "grupo-cooperativa" e outros similares, levando-nos a pensar nos manifestos, nos movimentos como nas vanguardas e outros coletivos sem "particularidades", que ocultam o duplo, o "dual", ou a escrita a quatro, seis, oito mãos, ou seja, ocultam as especificidades. O termo "colaborar" (enquanto ação), de acordo com o dicionário Michaellis, contém as seguintes acepções

> 1- Trabalhar em comum com outrem na mesma obra: Minha mãe colabora na distribuição de sopas aos moradores de rua durante o inverno. 2 -Concorrer, cooperar para a realização de qualquer coisa: "Colaborando com os elementos meteorológicos […] o homem fez-se uma componente nefasta entre as forças daquele clima demolidor" (SER). Durante a campanha do agasalho, toda a população; 3- Escrever para periódicos, sem pertencer ao quadro efetivo dos seus redatores: "[…] atraída pelo jornalismo, principia a colaborar no jornal O Ceará, de que se torna afinal redatora efetiva" (COLABORAR em Michaellis, 2025).

Esta última acepção, assim como a primeira, faz jus ao sentido usual do termo, pois, ao tempo que há uma participação conjunta na concepção e execução, há também uma assimetria entre quem é do "quadro efetivo" e quem escreve esporadicamente, sem a mesma responsabilidade de quem é deste quadro. Voltando para a escolha do termo por Lafon e

Peeters, mesmo com os mencionados impasses, optam por "escritura (o creación) *en colaboracion* (o en asociación)" (Lafon; Peeters, 2008, p. 302, grifo nosso), pois é um termo que agrupa um bom número de situações e adota critérios básicos como a contemporaneidade dos colaboradores e a existência de um contrato entre eles, mesmo que seja um contrato moral ou implícito de escrever conjuntamente, de publicar uma obra com dois autores. Salientamos esses dois critérios, pois conformam nosso caminho metodológico, além, é claro, de um primeiro, que seria o da ausência de tratamento, rechaço ou cegueira frente às práticas e obras realizadas em colaboração: 1- contemporaneidade dos escritores/as que assinam *explícita e conjuntamente* o livro; 2- uma espécie de contrato, mesmo que implícito, um conhecimento de parceria anteposto, que antecederia a própria escrita (mesmo que ela não seja, desde o princípio, pensada para a publicação), escritores que antecipam o processo de criação autoral (autoria) duplo na obra.

Porém, em nossa abordagem, não usaremos o termo escrita em colaboração (mas sim coautoria), justamente pelo que Lafon aponta de problemático nele: a hierarquização anteposta à/na parceria, do prévio, do que nega o processo. Mesmo que sutil, partir teoricamente de um termo que hierarquiza antecipadamente participações nos parece problemático. A título de conhecimento, no âmbito acadêmico, em trabalhos em grupo (coletividade) "a autoria deve especificar as pessoas-chave responsáveis pelo artigo; os outros colaboradores devem ser reconhecidos separadamente" e, diferentemente do colaborador, a "inclusão como co-autor de um artigo pressupõe envolvimento importante na sua realização, conhecimento de seu conteúdo e participação na sua redação. Por outras palavras, o co-autor é corresponsável pelo trabalho e responde por ele" (Montenegro; Alves, 1997, 274). Assim são estabelecidos os "critérios de autoria e co-autoria em trabalhos científicos", ou seja, também há uma diferenciação entre autor e coautor, mas eles teriam a mesma responsabilidade (escrita e execução) sobre o trabalho, diferentemente do colaborador. Ou seja, nem todos os colaboradores são coautores, mas todos os coautores são igualmente colaboradores.

Fazer literatura "acompanhado/a", como vimos, não é novidade, pois são práticas que sempre existiram, muito antes da modernidade, por isso pensamos tal proliferação como uma possibilidade para encaminhar uma leitura crítica da modernidade, a desestabilização de um caminho compreendido como certo e único para pensar os conceitos de autor e texto literário mobilizados aqui e que estão em constante variação. Os caminhos, como esperamos mostrar, podem (e/ou sempre foram) ser vários, múltiplos. Expostas as múltiplas denominações para pensar a criação que não se restringe a uma pessoa, no próximo tópico reafirmamos nossa

escolha pelo termo “coautoria” e justificamos a construção e a manutenção de uma tabela com obras em coautoria, bem como a escolha de nosso *corpus* poético.

5.2 Dentre alternativas, reafirmar uma escolha

Ao aceitarmos parcialmente todas as formas de autoria não individual elencadas até o momento, evidenciamos a ramificação do termo e das obras que podem ser criadas nestas interações, e consideramos que corroboram para repensarmos as formas de autoria na literatura que já tensionam a noção moderna de autoria. Somamo-nos, portanto, a quem advoga pela criação colaborativa, cooperativa, múltipla, coletiva, coautoral para desencaminhar o conceito autor/escritor em sua individualidade. Todas, sem exceção, seja no processo de escrita e elaboração de uma obra em um processo coletivo, considerando revisores, amigos, professores, ou escrita explicitamente/declaradamente a quatro, seis, oito ou mais mãos, bem como os processos de apropriação, roubo, plágio, curadoria, dentre outros tantos, abrem fendas, atalhos, novas (embora velhas) vias de problematização. Como afirmou Manovich (2004), a autoria “única” poderia ser pensada como exceção, mais do que regra naturalizada, agregando reflexões relativas ao campo literário (trabalho, prêmios etc.) para complexificar esta discussão. Tal afirmação tivemos a oportunidade de constatar, no encontro com teóricos/as nos capítulos passados, pois, desde a Idade Média, com os teares e oficinas de artesãos, o trabalho foi sim, de alguma maneira: colaborativo/coletivo/múltiplo/coautoral (menos essencialmente individual).

Para Deleuze e Guattari (1992), a negação do sujeito moderno implica necessariamente a negação do autor. Este seria um sujeito individual de “consciência” ordenadora do mundo, criadora e reguladora advinda desse sujeito/autor, produto de uma intencionalidade restrita, um eu puro e consciente que formaliza o vivido (o texto) como um “resultado” já pronto de significações, sem considerar as performances autorais. Assim, eles cortam o cordão umbilical entre autor e texto, centrado em um eu biográfico que escreve (o autor). Por isso, eles não usam o termo “autor”, mas sim escritor. Nesta tese, acreditamos que ainda é possível pensar o *autor* no processo de escritura ao tempo que se descentra a ideia do indivíduo moderno, contemporaneamente já descentrado de si (conformado por vários discursos), mas ainda, enquanto função autor, sendo reivindicado como centralidade.

Como já apontado aqui, apesar dos múltiplos conceitos usados para pensar escritas não individuais, não visamos realizar uma pesquisa extensa/abrangente e exaustiva ou uma

"história das escritas não individuais", pois esse seria um projeto infinito em razão de que a autoria individual seria, para nós, a exceção mais do que regra. Tampouco buscamos descrever ou resenhar as muitas obras (mesmo porque seria impossível, tomando esta dimensão não individual), tipificando-as sem estudá-las em profundidade, pelo motivo já mencionado: a desconsideração delas, entendidas como paraliteratura por parte da crítica e da historiografia literária, ou mesmo *marketing* pelo mercado. Queremos lê-las, pois é uma maneira de dar notoriedade e olhá-las com respeito à potência desestabilizadora que elas contêm.

Portanto, ainda cientes que opções acarretam perdas, nossa abordagem foi composta por alguns critérios para a seleção de nosso *corpus* mencionado. Tais critérios foram:

1) textos escritos a partir dos anos 2000, ou seja, contemporâneos (com exceção de uma das obras, de 1996);
2) assinados por mais de um/a autor/a (dois, três, quatro, cinco...) sem o uso de pseudônimo coletivo, autoria fictícia (pseudônimo) ou anonimato, configurando, desde o princípio, a explicitação de uma coautoria;
3) independentes da temática/conteúdo motivadora/norteadora, bem como independente da pessoa do discurso, se primeira ou terceira;
4) projeto em que ambos os/as escritores/as estão cientes do compartilhamento desse lugar comum, dialogando, escrevendo ou editorando, trocando poemas e formas de pensar o livro.

Ao escolher uma aproximação das autorias não individuais via tais critérios, lembramos de Lafon, quando afirma que o problema dos críticos é que "frente a un texto escrito en colaboración, no lo analizan, o lo analizan en sí, sin interrogarse acerca de su posible especificidad" (1996, p. 300). Esta prática de pouco olhar para a obra/texto reforçaria, a nosso ver, a ideia de "brincadeira", de texto pouco complexo ou pouco digno de ser estudado com seriedade, como se escrever a quatro mãos resultasse de um "argumento publicitário" e o resultado fosse algo exótico, estratégia de marketing, algo malfeito. Esses critérios trazem consigo textos que são assinados por mais de um/a autor/a indicando a escritura explicitamente não individual. Mencionamos, novamente o *corpus*: *Como se fosse a casa: uma correspondência* (Jorge; Marques, 2017); *Duas Janelas* (Marques; Siscar, 2016); *amorhumorumor* (Guttilla; Ruiz, 2021) e *A roda do mundo* (Aleixo; Pereira, 1996).

Enquanto processo formal, estético-cultural, de trabalho com a palavra, trazem o diálogo com o/a outro/a, de muitas e diferentes formas. Porém, alguns deles questionarão a própria noção de autoria (individual) não apenas pela coautoria e seus procedimentos formais,

mas por trazerem a camada de pertencimento a outro campo de matriz epistemológica para pensar (ou dispensar) a noção do indivíduo, que não a colonial-moderna. No seguinte quadro comparativo (Tabela 1) apresentamos a caracterização geral das obras analisadas, notabilizando a diversidade e as diferenças mais aparentes.

Tabela 1 - Caracterização geral das obras analisadas

Título, autores e ano de publicação	**Editora**	**A coautoria iniciou com**	**Disposição e indicação da autoria dos poemas**	**Entrevistado/a para esta tese (apêndice)**
Como se fosse a casa: uma correspondência. Ana Martins Marques e Eduardo Jorge, 2017.	*Relicário Edições*. Pequena editora com destaque na publicação de poesia contemporânea e filosofia, fundada em 2013 por Maria Nassif.	Uma troca de e-mails pragmática -com questões sobre o apartamento alugado, que se tornou troca poética.	Capa com a assinatura de ambos. Poemas intercalados sem assinatura explícita, mas com elementos paratextuais que sugerem a autoria de cada poema.	Ana Martins Marques
Duas Janelas. Ana Martins Marques e Marcos Siscar, 2016.	*Luna Parque*. Pequena editora caseira "em que tudo é feito a quatro mãos", fundada em 2015 por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia.	Um convite editorial da *Luna Parque*, que publicou uma coleção de livros de poesia em coautoria.	Capa com a assinatura de ambos. Poemas intercalados com indicação da autoria de cada poema no sumário.	Ana Martins Marques e Marcos Siscar
Amorhumorumor. Alice Ruiz e Rodolfo Guttilla, 2020.	*Poesia de bolso*. Selo da Companhia das Letras (grande editora) especializada em livros de bolso de poesia.	Um desejo compartilhado de interação mútua dos autores, transformado em projeto editorial.	Capa com a assinatura de ambos. Haikais e senryus assinados por cada autor intercalados nas páginas e alguns assinados pelos dois autores.	Rodolfo Guttilla
A roda do mundo. Edimilson de Almeida Pereira e Ricardo Aleixo, 1996.	*Mazza Edições*. Pequena editora independente de Belo Horizonte especializada em cultura afro-brasileira, fundada em 1981 por Maria Mazzarello (Mazza).	Um desejo compartilhado de interação mútua dos autores, transformado em projeto editorial.	Capa com a assinatura de ambos. Livro dividido em duas partes interrelacionadas, cada uma delas assinada por um autor.	Ricardo Aleixo

Fonte: elaboração própria, 2025.

É fundamental evidenciar que, cientes da convivência das vozes (eu/outro), amizade em processo, como também ocorre entre "gêneros" (impureza proposital) ou formas (sempre inconstantes), nos afastando de suas delimitações clássicas, recairemos na convivência como conceito frutífero e referente ao modo de dizer poético que traria a palavra alheia (que é de todos nós) diretamente da mão alheia, atravessando um diálogo. Nos textos selecionados há menção explícita do reconhecimento/marca da assinatura individual (de diferentes maneiras, como veremos na leitura das obras, algumas sutis, outras mais evidentes) que se quer mostrar em parceria no trabalho conjunto de criação/processo para a composição do texto, trabalho realizado literalmente a quatro (ou mais) mãos, escrito de modo concomitante (de gestão dupla do tempo), sem explícitas pré-hierarquias autorais (autor e colaborador). São obras pensadas enquanto projeto comum antecipadamente, ou que foram, simultaneamente e/ou ao acaso, tornando-se escrita conjunta (não necessariamente com um convite antecipando ou não). Para além do próprio texto, o olhar *encontrográfico* é explicitado em entrevistas (diretas ou recolhidas de outras fontes), paratextos, e conformando um modo de ler.

O termo "concomitantemente" é entendido não no sentido restrito de "ao mesmo exato tempo de escrita", mas como trocas, leitura entre os pares, desejo de compartilhamento na escrita ou/e na montagem, que evidenciam caminhos simultâneos, com vozes mescladas diretamente ou não, poemas assinados conjuntamente (ou separadamente), e outra infinidade de possibilidades que só o diálogo/encontro/convivência pode gerar enquanto escrita (modo, processo). Isso tudo pode estar presente, também, na linguagem que constitui tais textos literários (mas sem resgatar dicotomias - abordagem textualista *versus* subjetiva, biográfica, relativa a um eu). Ou seja, nos textos escolhidos, nos referimos à criação concomitante/paralela (ao menos relativamente) em tempo, não apenas influência, eco posterior, intertextualidade, inspiração, referente de outra obra fora do livro em si, mas mecanismos que podem ser considerados, de maneira geral, um fazer com o outro) por uma dupla (ou mais) de pessoas físicas (autor/a) e com ambas as assinaturas/autorias.

Evidenciados os critérios estabelecidos, é fundamental destacar que há outros textos literários explicitamente coautorais - com a assinatura presente e manifesta já na capa, mas também na ficha catalográfica e em elementos gráficos - na literatura brasileira. Sem intenção de exaustividade, realizamos um levantamento de obras em co-autoria na literatura brasileira (Tabela no Apêndice E)[21], apenas para visual e quantitativamente mostrar que, embora haja o

[21] Embora não tenha intenção de exaustividade, anexamos a tabela no Apêndice para mostrar a abundância de textos/diálogos em coautoria, dentro da literatura brasileira, tendo como critério a assinatura e criação a muitas

esforço da invisibilização, eles existem e sempre existiram, mesmo em uma tabela como essa: aberta, incompleta, como uma conversa é. São textos que foram/são ignorados em suas parcerias, em seus encontros e diálogos autorais, valorizados assimetricamente (ou nem valorizados) ou vistos apenas como exotismo brincante, pois não alimentavam a concepção individual de autor, performance particular. Na busca por compreender e valorizar a dimensão inicial do problema, realizamos uma pesquisa não extensiva em editoras, sites acadêmicos, bibliotecas virtuais (e não virtuais). Para esse pequeno "recorte" do já mencionado *corpus*, encontramos algumas limitações, são elas: a) a catalogação de coletâneas de autores múltiplos dificultou nosso acesso às obras no formato requerido (coautoria no modo como delimitamos anteriormente); b) muitas obras são catalogadas/mencionadas em sites, inclusive em biografias oficiais (como as da Academia Brasileira de Letras), apenas registrando o primeiro autor, o autor "mais conhecido"; c) muitas vezes, estas obras são rejeitadas pelos próprios autores, caso de *Lenita*, novela escrita por Edison Carneiro, Dias da Costa e Jorge Amado (usando o pseudônimo de Y. Karl), publicada em *O Jornal* entre 1929 e 1931. A obra foi recusada por Jorge Amado: "uma coisa de criança. Nós éramos muito meninos quando fizemos *Lenita*" (FCJA, 2012, s/p), ou seja, marginalizada pelo próprio criador (um dos), que não a incluiu nas "Obras Completas", exercendo, por meio de um recorte seu, a exclusão de um texto seu, negando-o no jogo da função autoral.

Na mencionada Tabela 2 estão, apenas a modo de registro (pois foram livros com os quais me deparei, sem busca, durante estes quatro anos de estudo), livros que consideramos coautorias, pois descentradas autoralmente, explícitos em ser na contramão da autoria moderna (sua individualidade, a propriedade única, o centramento no sujeito), flexibilizando a demarcação rígida de autoria (mas ainda considerando-a). Há, sobretudo, livros que englobam o principal "recorte" antes exposto (coautoria em sua versão explícita entre dois/duas autores/as), mas não apenas esse, como também escritos de autoria coletiva ou/e colaborativa, assinadas com pseudônimos e publicadas em partes (folhetim/jornal), além de obras infantis ou infanto-juvenis. É importante destacar que a maioria das parcerias é feita em duplas ou entre muitos/as autores/as (acima de quatro). Consideramos importante essa inicial visão e comentário sobre algumas das muitas criações, justamente para:

---

mãos. Tabelamos apenas obras literárias que trazem assinatura múltipla (dupla, tripla...) de escritores/as, o que mais se aproximaria de coautoria com relação ao *corpus* escolhido. Ressaltamos que houve limitações para esta pesquisa quantitativa, mesmo porque não é o objetivo deste trabalho realizar uma pesquisa exaustiva, ainda mais considerando a noção abrangente de coautoria, que abarcaria uma infinidade de modos de criação e de escrituras (incluindo tradução, editoração etc.) – mesmo porque isso seria impossível dentro da polissemia conceitual (sem recorte de *corpus*).

1) comprovar a existência de obras brasileiras escritas por mais de um autor explicitamente, mesmo que em pseudônimo, pois na historiografia elas são inexistentes;

2) compreender outras formas de escrita não individuais, com um olhar para o encontro (*encontrografia*) e para a materialidade da obra e

3) destacar a negligência com relação a estas obras, que, em sua maioria, não têm muito destaque no âmbito dos Estudos Literários, limitando-se a resenhas e comentários, sem trabalhos de fôlego.

Quanto à temporalidade, listamos (Tabela 2, Apêndice E) textos publicados a partir do século XIX, embora nosso interesse seja pela literatura contemporânea. Justificamos pela busca da compreensão de nosso tempo, e, embora tenhamos um autocentramento também na literatura e na cultura, por inúmeras razões, como afirmam Peeters e Lafon, "nuestra época es la de los dúos, de las miradas cruzadas, de los colectivos bajo todas sus formas" (2008, p. 09).

Ademais, a Tabela 2 abarca uma marcação importante, que é o período da Ditadura civil-militar (de 1964-1985) do século XX, com destaque à proliferação de coautorias nessa época, bem como da epidemia de covid-19. Esses dois momentos são também momentos de crise, de problematização da noção de individualidade, de coletividade, de busca por uma aproximação, encontro grafados, materializados e, ao mesmo tempo, um inevitável e compulsório afastamento, correspondendo, como apontado, à Ditadura e à pandemia ocasionada pela covid-19.

Reiterando, não nos interessamos pela dimensão biográfica, centrada em um eu, mas consideramos que tais livros foram criados em um encontro em tempo específico, por isso descentram e, pela forma, mostram o desejo de estar juntos, como evidenciaremos no próximo capítulo, iniciando a leitura do *corpus* selecionado.

6. QUASE-CASA: UMA LEITURA DE *COMO SE FOSSE A CASA (UMA CORRESPONDÊNCIA)*

Duas pessoas dançando
a mesma música
em dias diferentes
formam um par?

Eduardo Jorge e Ana Martins Marques

Embora após a delimitação do *corpus* de leitura soubéssemos com quem nos encontraríamos, não sabíamos como exatamente se daria este encontro, como se desenvolveria a relação entre nós e o texto, entre os autores e suas vozes, quais os rumos que uma relação poderia ter, bem como os silêncios e as tensões que surgiriam. Sem ponto de chegada prévio, convivemos com (co)autores e acompanhamos as vozes que conformam a amizade no texto *Como se fosse a casa (uma correspondência)*, publicado em 2017, escrito por Ana Martins Marques e Eduardo Jorge[22].

Este capítulo trará um relato-experiência sobre o habitar o espaço entre e com os autores, e mais do que em outros lugares que faremos morada, outros livros lidos aqui, onde salientamos mais um ou outro elemento, por ser a primeira habitação, o olhar para os poemas será mais detalhado, perpassando toda a interlocução. Ao atentar para uma leitura *encontrográfica*, são importantes os relatos, as informações de paratexto, bem como os elementos gráficos e as palavras trocadas para (re)pensar a função autor, problematizando-a a partir da coautoria enquanto amizade. Apesar desse caminho (meramente orientativo), outras demandas e poemas, inevitavelmente, se atravessarão entre um e outro subcapítulo.

6.1 Quase-casa não é lar: adentrando à função autor

Como se fosse a casa (uma correspondência) foi editado pela Relicário Edições, ganhou o prêmio *Bravo!* de Cultura (melhor livro) em 2018, e é o livro de poesia mais vendido da referida editora. Como consta no site da editora Relicário Edições[23], ela foi fundada em 2013 por Maria Nassif, e se propõe uma morada cativa das palavras por meio dos livros, que ganham um projeto gráfico cuidadoso. A editora tem duas linhas editoriais: uma abarca a publicação de poesia, romance, ensaio e gênero outros, com grande destaque para poesia contemporânea, e com livros premiados e indicados a premiações, e a segunda linha é dedicada à filosofia, às artes, às estéticas e à psicanálise.

---

[22] Parte deste trabalho foi apresentada na ABRALIC/2023, no Simpósio intitulado "Como viver junto... com Roland Barthes", coordenado pelas professoras Claudia Amigo Pino (USP), Laura Taddei Brandini (UEL) e o professor Márcio Venício Barbosa (UFRN). Agradeço a contribuição das professoras e dos colegas que lá estavam.

[23] Disponível em: https://www.relicarioedicoes.com/sobre/ Acesso em 17 out. 2023.

Como se fosse a casa (Jorge; Marques, 2017) nasce sem pretensão de publicação (assim afirmaram os autores em entrevista), a convite depois de escrito, a partir de um fato pontual: o aluguel de um apartamento. O livro, desde a capa, evidencia a dupla assinatura, e entendemos que não há uma dissolução radical da autoria, apagando-a ou camuflando a coautoria em uma assinatura por pseudônimo ou anonimato, como já imaginava Foucault, fazendo-nos repensar a função autor que discursivamente é indicada como resultado de centramento em um nome, na unidade organizativa, em gêneros pré-estabelecidos com status/valor de obra "literária", em virtude da soma de duas *funções autorais* (dupla), dupla função de sujeitos, pluralidades de ego, complexificando ainda mais essa função variável historicamente. O livro também nos faz problematizar a "morte e o retorno do autor", agora autores em convivência, múltiplos em suas funções autorais, já reivindicando um distanciamento da autoria moderna, acompanhado não pelo texto apropriado do outro (Villa-Forte, 2019), mas um texto construído, definitivamente, na escrita com o outro, na convivência e em acordo no duplo trabalho temporal para o projeto comum marcado também pela distância, própria da amizade, na preservação da individualidade, do ritmo próprio dos corpos que dançam a mesma música.

Há, nessa obra, a evidência da fragmentação temporal e espacial que a correspondência traz consigo, referimo-nos à simultaneidade do movimento pela indicação, já no subtítulo, do substantivo "correspondência". Ou seja, concomitantemente, apresentam-se remetente e destinatário em uma dupla autoral que *troca,* trazendo uma transformação de si que é relacionada ao outro, aberta como a amizade em sua relação sem forma fixa.

A palavra correspondência deriva do latim *correspondere*, que significa estar em harmonia, em concordância com, e é formada por *com-* (junto) e *respondere* (responder). Como afirma o professor e poeta Marcos Siscar sobre o *endereçamento* na poética de Ana Cristina Cesar: "Não por acaso, o desejo de endereçar-se tem a ver com o desejo de ser correspondido" (Siscar, 2023, p. 15). Há uma via de mão dupla do desejo no cultivo de uma potência do/no encontro, que acontece quando se é (co)respondido, quando se aceita conviver na alteridade feita pela proximidade. Ana Martins Marques e Eduardo Jorge escrevem o mencionado texto em um processo de correspondência inicialmente burocrático que, aos poucos, foi gerando uma *amizade,* como já indicamos no Capítulo 3.

Tal informação *encontrográfica* é importante para a leitura da obra, pois o fazer junto, a partir das palavras de Eduardo Jorge, ultrapassou o projeto de escrita tornando-se amizade. Conscientes da potência das palavras que geram e registram encontros, a motivação para esta leitura é a de lermos a partir da especificidade do texto (Lafon; Peters, 2008), enquanto

relação poética, contraponto aos pouquíssimos estudos acerca de textos escritos em coautoria (de autorias múltiplas em geral). Para nós, textos que partem de relações, sejam profissionais, de afeto, ou da brincadeira e do acaso, são tão relevantes quanto outros escritos "individualmente". Outra motivação para insistirmos em leituras de obras escritas em coautoria é que podemos verificar o apagamento da coautoria enquanto prática de escritura coautoral (e suas consequentes obras) em biografias literárias de autores/as, nas quais, além da negação da parceria para a centralização em um ou outro autor[24] as obras escritas conjuntamente não constam em suas biografias ou compilações oficiais, evidenciando a função autor (Foucault, [1969] 2001) no modo de delimitar e classificar, a partir do nome "do autor" (individual), o que entra ou não na constituição desta função enquanto discurso de "valor" que abarca uma "obra" (conjunto de textos). Ou seja, se há a negação, esquecimento ou pouca atenção para os textos realizados em coautoria, isso diz muito sobre a função autor de determinada sociedade, enquanto função/discurso referente a um indivíduo, a um autor e tudo o que isso implica para a criação de uma "obra", aqui entendida enquanto coleção de textos publicados/publicáveis, uma unidade de escrita, um eu discursivo que controla os sentidos e classifica os textos. Isso, geralmente, acarreta uma desatenção[25] a tais textos, represando a potencialidade que eles têm de fazer com que se repense elementos que estruturam tal função: a unidade de escritura, a coerência, a escrita individual, as "chaves de leitura" que estariam evidentes quando nos deparamos com um texto de um autor, ou seja, as expectativas prévias de quem já conhece temática, estilo, modo de se locomover individual no campo literário.

O agrupamento (de textos e de assinaturas) da escrita a quatro mãos *complexifica* esta função, portanto, por trazer (ao menos) dois nomes que se expandem discursivamente de modo concomitante, há uma multiplicidade de sentidos que ultrapassa a unidade autoral, e a forma discursiva da correspondência permite isso, por mais que cada um dos poemas esteja associado a uma identificação relativa à cor da página/fonte, enquanto marca, "assinatura".

Embora restritos, menciono aqui os poucos trabalhos que, até o momento,

[24] Isso aconteceu, apenas para citar um exemplo, nas obras completas de Borges, que não incluíram o que foi escrito com Bioy Casares. Aliás, exemplo disso é que apenas agora, no ano de 2023, e não sem estranhamento, contos, romances e outros textos escritos em coautoria entre Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges foram traduzidos, editados no Brasil e publicados *conjuntamente*, não em uma antologia borgiana, mas em um espaço reverenciando o trabalho conjunto: um livro reservado apenas para as coautorias, colocando os nomes lado a lado. Os textos foram traduzidos por Maria Paula Gurgel Ribeiro, editados pela Companhia das Letras e, vale lembrar, nos referimos a dois notáveis escritores argentinos do século XX, sendo assim, ao pensarmos na coautoria, o que resta, quanto à publicização de suas obras escritas de forma coautoral, para autores/as menos reconhecidos que escrevem conjuntamente? A pergunta é retórica, pois já sabemos que o espaço (tanto na crítica quanto no interesse em publicar) é ínfimo.

[25] Para não dizer que são considerados "infraliterários" ou "subprodução" (Lafon, 1996).

contribuíram para a leitura de *Como se fosse a casa*, explicitando o diferencial de nosso trabalho: ler a partir da amizade enquanto coautoria, do encontro, da troca, da soma, para repensar a função autor e evidenciar não um eu, mas uma *intersubjetividade presente na amizade* desejada. O primeiro texto é uma resenha de Lyza Brasil Herranz (2017), na qual ela salienta rapidamente aspectos como a correspondência/troca sendo a própria casa provisória (ideia a qual corroboramos), as diferenças estilísticas e os elementos gráficos. O ensaio a quatro mãos de Mariana Cobuci Schmidt Bastos e Lucas Rodrigues Negri (2020) busca investigar a dinâmica do encontro nos *dois* livros escritos em coautoria por Ana Martins Marques (com Eduardo Jorge e Marcos Siscar), centrando-se na relação, o que, de maneira mais detalhada e, a nosso modo, entendendo como uma relação não institucionalizada e aberta que é a amizade, faremos. São trabalhos que leem a obra enquanto um diálogo e modo de plasmar uma sensibilidade de convivência na contemporaneidade, no processo de uma relação em que se afetam e criam afeto a partir da coescritura, seja de forma mais ou menos próxima, mais colaborativa ou não. Nosso trabalho tem aproximações com os já mencionados, mas com ênfase na coautoria, relacionada à função autor, com um olhar mais atento para a relação de amizade. Atentamos para a generosidade que está implícita em dividir a palavra, o livro, e se aventurar no desapego do controle de "seu livro", sem pensarmos em duas obras diferentes travestidas "de uma", como muitos leriam, fora da proposta da correspondência, mas indicando a possibilidade de uma amizade: dentro e fora do texto. Também expandimos nosso olhar para os aspectos gráficos e a construção desta habitação precária[26], lugar de trânsito dos escritores-estrangeiros.

Cientes da necessidade de identificar quem escreve, quem conforma este espaço literário a partir das vozes em diálogo, o livro recebe, como já comentado, a assinatura de Eduardo Jorge e Ana Martins Marques. São "eus" que, em sua convivência, habitam a amizade em seus ritmos próprios, e que podem ser pensados enquanto criação conjunta entre muitos outros também (editores, tradutores, preparadores, autores etc.). Dentre estes, mencionamos Ricardo Aleixo, que escreve a orelha da obra, além de ser o editor da Coleção Elixir, da qual faz parte o livro *Pá-Pum* (2010), coautoria de Eduardo Jorge e Lucila Vilela. Aleixo é poeta, músico e multiartista mineiro, autor de obras como *Diário da Encruza*

[26] Precária ao pensar em ambos como migrantes, transitando em lares provisórios, e porque habitam/habitaram a casa motivo para a conversa, fisicamente: ele em memória e resquícios físicos/materiais, há uma coreografia não simultaneamente física no mesmo espaço, mas simultaneamente trocada/pensada/sentida. Pois juntos constroem esse livro denso, que nos hospeda na indeterminação do que é uma casa. Porque, materialmente, temos um livro pequeno, com menos de 30 páginas, com 18 poemas ao todo, nas medidas de 12x19 cm, sem grandes volteios editoriais ou capa dura.

(Aleixo, 2022), em que o sujeito múltiplo da encruzilhada é mote, e *Extraquadro*, finalista do Prêmio Jabuti em 2021. Escreveu *A Roda do mundo* (Aleixo; Pereira, 1996), que será lida nesta tese, em coautoria com Edimilson de Almeida Pereira, em anterior descentramento autoral.

Mais predispostos que somos à relação, aos encontros, a apresentação individual dos escritores, sua vida e suas publicações não são fundamentais aqui, portanto, iniciaremos a leitura dos livros com vistas à *encontrografia*, como foi também nosso intuito nas entrevistas (Apêncices A, B, C e D): não voltarmos ao individual, mas nos aproximarmos do que foi o encontro e como ele está no livro.

6.1.1 **Uma prolepse do espaço compartilhado**

Na imprecisão do movimento de aproximação, seguimos pelo espaço literário, habitado e construído pelos autores: moramos em algum lugar porque saímos à rua e voltamos dela, em uma dicotomia que é intrínseca à ação de morar. Este espaço, principalmente em virtude da referência à circunstância de escrita (Di Leone, 2015), das informações que estão no paratexto, bem como das referências do texto que nos impelem para fora dele, é criado em uma relação também empírica entre escritores, via *encontrografia*, que busca *o* processo. Para além desse "pacto *encontrográfico*", também buscamos tal compreensão no texto-casa, com infiltração do fora-dentro, da conversa que antecede a publicação e, muitas vezes, o projeto, pois, como afirma Michel Lafon: "La escritura en colaboracion es uma escritura que primero se *habla*" (1996, p. 303, grifo nosso).

Neste livro enquanto espaço público, que é um mundo de possibilidades (como *se fosse*, então tudo pode ser, lembra o título da obra), em que a linguagem é meio para travessia e construção de um abrigo, mesmo que provisório, ninguém escreve absolutamente sozinho/a[27], as vozes vão descentrando-se mutuamente, indeterminando-se (Collot, 2013). Embora partam de um eu (e intimamente subjetivo, pois correspondência), de um si em seu extravasamento para o outro (Barthes, 2018), já temos, pela relação, a possibilidade de contato intersubjetivo com outro no ato da escritura, que envolve a leitura e a remissão linguística ao outro (e ao outro do outro), mesmo que ela não seja constante e ficcional, que não seja explícita, mesmo que se preservem diferentes ritmos e surjam hiatos.

Se Ricardo Aleixo, na orelha do livro, atenta mais para a construção de casas "que, por

[27] Mesmo porque, como já vimos, somos muitos em constituição, trouxemos conosco todos os encontros que nos compõem.

não pertencerem de fato a esta ou aquela pessoa, remetem a todas as palavras-casas do mundo", aqui atentaremos igualmente para a construção dessa frágil moradia de convivência que "o trabalho em contágio propicia" (Aleixo, 2017). Porém, sobretudo para a interlocução que faz esta moradia. Já muito estudada na relação entre linguagens artísticas (o que não é o caso neste texto), a amizade enquanto contágio, que remete ao individual em contato, nos é cara pela invasão permitida, pelo poroso, pelo alheio infiltrado que aceita receber o lançado em nossa direção, no risco desta (des)ordem colaborativa para um texto que nasce da relação, em maior ou menor intensidade. Se há contágio, é porque foram ultrapassadas: linhas, paredes, páginas, barreiras que isolavam, que "protegiam" o autor. Se há contágio, é porque houve toque – ou porque respiramos o mesmo ar.

Esse contágio, que é constância presente na amizade e é pensado aqui enquanto potência positiva e via de mão dupla, ocorre no verso da página que encontra a cor e a voz alheia, ritmo, temática, verso; e nas palavras que deslizam até a página seguinte, transpassam barreiras físicas, mas convivem guardando também suas singularidades, seus ritmos, tracejados e latitudes próprias. O que lemos são escritas de si que existem com (e para) o outro (e o outro do outro...), um si que escreve para não ser mais o mesmo (Foucault, 2010), que se põe em risco, que é estar em relação *com* o outro.

Foucault destaca a existência da associação da função autor em alguns discursos, e em outros não, estando esta função relacionada à circulação e ao funcionamento de certos discursos em uma sociedade específica. Com relação às suas características, lembremos-as brevemente com relação à obra que leremos. Temos a ideia de *propriedade*, mas em vez de uma propriedade privada, acreditamos que haja uma divisão, uma espécie de socialização desta propriedade e dos direitos jurídicos, ou mesmo a habitação do espaço, sem posse como a lei brasileira evidencia. O valor, o *status* literário atribuído aos textos passa a ser modificado com relação à correspondência entre os autores, ao ter um devir literário, devir poema, selecionado, organizado e publicado, modificação da correspondência-poema já prevista pelos autores quando aceitam publicar, já que o autor é criado em sua relação com a obra. "A amizade é um trabalho de edição" (Di Leone, 2014, p. 94), e também relativa à seleção e organização deste diálogo literário.

Apenas para evidenciar uma aproximação com o modo como Marques compreendeu a palavra compartilhada, em entrevista recente, feita após essa leitura, ela traz a seguinte percepção, que reafirma a descentralização autoral e a ideia de propriedade ligada legalmente a ela:

> A escrita, me parece, está mais próxima do aluguel do que da propriedade: as

> palavras são sempre semi-alheias, nem totalmente minhas nem totalmente não minhas; o poema é sempre escrito numa língua de segunda-mão, todo poema carrega a memória de outros poemas. Isso vale para as escritas em coautoria, mas vale também, em alguma medida, para qualquer escrita. (Marques, entrevista em 04/04/2025)

A unidade estilística mencionada por Foucault, relacionada ao individual, se mantém, mas ela não vem sozinha. Ela vem acompanhada, provocando o leitor a se perder em assinaturas, cores, fontes, a misturar estilos e a mudar de estilos constantemente, contaminando seu olhar na leitura, passeando entre a poesia de um e outro. Acreditamos, então, que há a necessária preservação do espaço do eu ao tempo da reinvindicação do espaço do outro, a heterogeneidade que se faz presente na relação enquanto amizade.

Mesmo que "de leve", os poemas tocam-se, misturam-se, a partir do momento em que há a provocação e a resposta alheia, escrita, linguagem, lida e respondida. Essa relação de múltiplos sentidos coloca em questionamento o autor como "(...) princípio de economia na proliferação do sentido" (Foucault, [1969]2001, p. 287), pois lemos os poemas em relação. É uma amizade que não invalida ou nega a autoria individual, mas a descentraliza a partir da relação. Há, acreditamos, uma multiplicidade de eus e, dentre esses eus, um eu autoral advindo deste encontro (Foucault, [1969] 2001).

Ciente desse movimento incessante de encontro e afastamento, não nos interessa terminar com um mapa novo, mas mapearmos juntos, com velocidades diversas, o que vai e o que fica na constituição desta conversa infinita, traçando nossa maneira de ler esse texto que, como muitos outros textos, lança desafios aos leitores a cada virar de páginas, a cada pequeno indício de encontro, de relação eu-outro, que ocorre pela habitação e nas diferenças e nas distâncias.

6.2 Elementos editoriais e gráficos: editoração enquanto escritura I

Acompanhar de perto este encontro no espaço entre poetas habitando a linguagem, que imagem desliza de um poema para o outro, de página em página, o que, em um *déjà vu,* nos leva a repensar a importância da origem – individual, ou discursiva, da palavra-posse, do caminho único e homogêneo da leitura, pois temos livro que se faz em mobilidade, no trânsito: a autora migra de sua casa, na mesma cidade, e se hospeda na casa do também migrante e autor - em outro país – Eduardo Jorge. Nós, leitores, também migramos com eles. Ele hospedeiro (Eduardo Jorge) e hóspede, ela hóspede: no trânsito há correspondência para além da intertextualidade enquanto referência à palavra do outro já longínqua, pois temos o registro de ida e vinda, é o "sim da literatura", seu modo de testemunhar, como afirmaria

Silvina Lopes (2022). Nos alimentamos, assim como eles se alimentaram, da relação, e nos aproximamos do procedimento do texto para repensar a autoria moderna (como postulamos desde o princípio) e contemporânea (múltipla, multifacetada, dissolvida, apagada), nos juntando a quem já pensa sobre ela, revisitando o estatuto do eu lírico na palavra poética compartilhada, no gesto de remeter algo que antecede a escrita e se faz no processo de autoria, da passagem do escritor (real) para o autor (função), pois isso também é poesia: o que o antecede, a existência que é o sentir, o fazer, o pensar, o trocar.

Assim, buscamos vivenciar com eles esta relação entre amigos no espaço de encontro: o livro, nosso espaço de convivência, o hospedeiro e o leitor, por sua vez, hóspede. Por isso nos deteremos, neste primeiro momento de leitura, no que nosso olhar primeiro se depara, ou seja, nos paratextos editoriais (o que circunda o texto) e nos elementos tipográficos, fundamentais para a construção das funções autorais e, sobretudo, para nos guiar no trajeto (dos muitos possíveis) de leitura[28]. De acordo com Genette, "o paratexto é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público" (2009, p. 9), por isso sua relação tão forte com a função autor, com o que é ou não um livro e que tipo de livro temos em mãos. Os paratextos seriam uma zona habitada, limiar que é entre o fora e o dentro, uma zona porosa, mas ainda assim, marcadora dessa distância necessária (Ortega, 1999; Derrida, 1994; Blanchot, 1971) no espaço comum do livro.

Os elementos paratextuais nos indicam uma possibilidade de diferença, alteridade (Derrida, 1994; Blanchot, 1971) a partir do comentário/apresentação (na contracapa) escrita por Ricardo Aleixo. O livro acontece conformado por um dueto de sons com ritmos individuais, mas conformando um ritmo plural, no qual há, segundo o poeta mineiro, "uma relação poética firmada", em que ambos os poetas (ele e ela) conseguiram "a proeza de compor uma obra que não apaga nem relativiza as diferenças estilísticas entre ela [...] e ele, ante as evidências, num jogo bastante sutil que se estabelece [...]" (Aleixo, 2017). Como Aleixo afirma, mesmo com ritmos individuais, não deixam de tocar-se, de viver com e respaldar o contrato estabelecido (aluguel e palavra trocada), testando limites, convivendo em ritmo próprio compartilhado.

Como já mencionamos, esta interação faz repensarmos a função autor e a figuração do eu lírico, mas não por meio do deslocamento discursivo múltiplo, centrado no questionamento de saber quem é o escritor que não escreve, que se apropria de obras de outros autores[29]

[28] Os paratextos editoriais e elementos gráficos são fundamentais não apenas para a leitura desta obra, mas para *todas* as criadas a quatro mãos que leremos neste trabalho.

[29] Modo de criar que não é absolutamente novo, como já comentamos neste trabalho, mas que tem se tornado habitual, como nas obras *Sujeito Oculto* (2014), da jornalista e escritora Cristiane Costa e em *Delírio de*

(Perloff, 2013; Villa-forte, 2019). Em *Como se fosse a casa* (2017), há sim escrita e autoria, não uma curadoria de textos de outros autores que não os que assinam o livro. Temos, portanto, o entre-lugar, a distância possível (que não nos aliena de nós mesmos) na vivência com o outro, quem vive na casa, mas também quem sai dela, quem está no trânsito (entre casas) percorrendo esse caminho em um ritmo que é intersticial, no interespaço (Arendt, 2002), como é a leitura e escrita dessa obra a quatro mãos. Importa "o duo", não para afirmar que há duas obras diferentes juntas em um mesmo título, pois já explicitamos que há uma em uma quase casa, mas para reiterar justamente a dualidade em consonância para um livro singular-plural, espaço público (Arendt, 2001; Ortega, 2002) feito na alteridade e colocando em crise o que possa haver de pensamento unidimensional (Lafon, 1996) na crítica e na tradição literária.

A assinatura dupla do texto (na capa e na ficha catalográfica, além das diferenças de cores e fontes nos poemas) revela uma convivência, e quem convive neste espaço são os dois identificados na nota editorial, primeiramente pelo nome próprio, mas retomados pelos pronomes ele/ela. Estas são marcas paratextuais e, como afirma Genette (2009), paratextos editoriais apresentam uma obra, garantem sua presença no mundo, sua recepção, para o leitor estar ciente da complexidade que envolve o texto que tem em mãos. O público da correspondência se expande quando esta troca de *e-mails* é publicada enquanto obra poética/texto literário a convite de Maíra Nassif, pois temos uma explicitação do fora deste espaço, mas que faz parte de sua constituição, conformando-o, justificando sua existência para além do desejo de simples troca. Como afirmam Deleuze e Guattari no *Anti-Édipo*, parte-se de um desejo, de um agenciamento entre eles, em que: "a enunciação precede o enunciado, não em função de um sujeito que o produziria, senão em função de um agenciamento que converte a enunciação na sua primeira engrenagem" (Deleuze; Guattari, 1976, p. 147). O escritor precede o autor, embora, no processo, se constituam mutuamente. Nas palavras da autora, sobre o processo de escrita,

> a troca dos poemas antecedeu qualquer ideia de livro (embora seja possível pensar que, para quem está às voltas com a escrita e a leitura, a ideia de um livro sempre parece estar no horizonte...). A princípio, trocamos *e-mails* para ajustar coisas práticas relativas ao apartamento. Acho que foi o Eduardo que pela primeira vez respondeu com um poema, acompanhado da frase "eis o que eu retive da sua última mensagem", um *e-mail* que eu havia lhe enviado. A ideia de reunir os poemas num livro surgiu só depois, a partir de um convite da Maíra Nassif, editora da Relicário. Quando ela me perguntou se eu teria alguma coisa que gostaria de publicar na editora, lembrei desses poemas trocados com o Edu, e perguntei se ele toparia tentar reuni-los num livro. Recolhi os poemas e tentei dar aos textos um certo arranjo,

Damasco (2012), de Verônica Stigger, mas também no recente *De uma outra ilha* (2023), de Ana Martins Marques, dentre outras tantas.

> próximo da ordem da troca das mensagens, mas não totalmente coincidente com ela. A partir dessa primeira organização dos textos, tanto o Edu quanto eu fizemos cortes, acréscimos, alterações, até o livro chegar no formato que chegou (Marques, entrevista em 04/04/2025).

Evidenciando o caráter aberto da amizade, por parte de autores e/ou editores, há a necessidade/vontade de realizar uma indicação para os/as leitores/as, e ela diz respeito à escrita. Aqui temos *duas* indicações prefaciais, sendo a primeira:

> Este livro é resultado de uma correspondência entre Eduardo Jorge e Ana Martins Marques, durante o período em que ela morou no apartamento dele no Edifício JK, projetado em 1952 por Oscar Niemeyer. Eduardo continua em viagem (Jorge; Marques, 2017, orelha).

Essa nota identifica quem são os escritores reais, ensaiando já o papel autoral de ambos, que do mesmo modo se configurará na voz ficcional/poética, em que há, simultaneamente a criação de não um, mais *dois eus* líricos em um mesmo texto (para além da multiplicidade que pode estar contida em cada poema, em muitos outros poemas que conformam o livro). Essa relação está marcada pelo tempo da correspondência e pelo espaço (múltiplo dele/em viagem, morando na Europa/França, e ela na mesma cidade, em outra casa) em que essa ocorreu, com a troca de poemas, imagens e palavras. Dialogam as vozes que, juntas no espaço público, comum, construído por eles, são novas vozes e imagens que habitam a casa provisória criada a partir da e na relação. No livro não estão as convencionais marcações relativas à correspondência, como explicitação das datas, assinaturas ao final, saudações etc., por esse motivo entendemos aqui a correspondência como o processo de "abertura" e devir poema, parte do projeto informe da amizade (Foucault, 1981), transformação, meio e ação para a construção de um diálogo que tensiona os limites que conformam a "correspondência" tradicional, e, inclusive, os relativos à realidade e/ou ficção.

Acostumados a "um" autor, "o" autor (bem como escritor/escritora), a explicitação da circunstância de escrita (Di Leone, 2015) salienta a autoria não individual na indicação autoral, por assinatura, estilo, marcas que conformam a função autor. Inútil buscar o centro, a unidade, a coerência estilística que indica como ler a partir da construção de uma única chave de leitura relativa à função autor preestabelecida, metonimicamente ler Ana Martins Marques ou ler, separadamente, Eduardo Jorge, pois o projeto proposto é de aproximação, de encontro e, apesar dos ritmos próprios no dançar assíncrono, eles ouvem a mesma música, e a dança, como afirma José Gil, "enquanto dinâmica das forças inconscientes circulando 'à flor da pele', a dança implica sempre o *contágio* dos corpos" (Gil, 2001, p. 148, grifo nosso). Portanto, *Como se fosse a casa* questiona o caminho geralmente já orientado e conformado

discursivamente de como se ler ou o que esperar da obra de um autor, o comportamento de leitura centrada, já problematizado com hipertexto e outras escrituras que descentralizam o olhar, as mãos, os sentidos, nos desencaminhando do uno. E é "entre*"* que estamos também, pois diante de uma habitação coletiva do espaço literário, entre cômodos, latitudes, línguas, países; estamos diante de desdobramentos individuais em contato pela correspondência (eu-outro) que constitui a obra; esta é, portanto, também um testemunho do processo, da vida.

Há uma experiência em que o fazer com não predispõe uma dependência entre um e outro, mas sim um desejo de escritura que nasce do "compartilhamento" assincrônico de um apartamento, ou seja, mais do que dizer sobre a necessidade do múltiplo, é preciso "fazer o múltiplo" (Deleuze e Parnet, 1998, p. 24). A coautoria faz o múltiplo na amizade, informal em todos os âmbitos. Esse múltiplo está no apartamento, que traz a marca do duplo e do projeto fracassado: "morar no fracasso de um projeto" (Jorge; Marques, 2017, p. 33). Sobre o duplo, parede que divide e une, o prédio em que ela está é dividido em dois grandes blocos (Complexo JK), o espaço entre estes dois grandes blocos pode ser pensado enquanto espaço que existe, também, entre as vozes nos poemas (para além dos autores). É importante mencionar que, como a própria poeta afirma em entrevista a Ricardo Viel (Correio IMS, s/d), foi Eduardo Jorge quem teve a iniciativa de escrever em verso (e não prosa). Por um viés encontrográfico, consideramos que tal informação seja importante:

> Mais do que um poema-resposta, era um poema-escuta que de alguma maneira "traduzia" o que eu tinha escrito num *e-mail* anterior. Há uma parte da correspondência, talvez mais importante até do que as próprias palavras trocadas, que é o gesto de endereçamento, o ato de lançar-se à leitura do outro e de esperar pelas suas palavras; o que importa, então, é não tanto aquilo que o outro responde, mas o simples fato de que ele acolha nossas palavras e também nos acene à distância. (Marques, *apud* Viel, 2017, s/p).

Marques salienta, assim como nós, o fato de construir *com*, de acolhimento em uma (quase) casa no mundo (correspondência-livro), o ato de ouvir o outro e ouvir-se em amizade, uma escrita de si que já é outra, que já ouve a si sendo outro. O selamento da relação, da situação de deslocamento e moradia, ocorre para além do aluguel, a partir do "endereçamento", conceito que é caro à poesia contemporânea brasileira, como podemos constatar no *Indicionário do contemporâneo*, trabalho também a várias mãos e desejos, em que o vocábulo é problematizado e expandido, indicando, sobretudo, a possibilidade de pensar "o sujeito em sua incompletude, em suas alteridades infinitas" (Camara et al, 2018, p. 121). O conceito aponta um eu em trânsito, ao endereçado performático ancorado na enunciação, ao se referir à intersubjetividade/subjetividade, à relação complementar (dialética) do eu e do tu nos deslocamentos dessas pessoas e na criação da subjetividade. Esse endereçamento, já posto no

título e na circunstância, é um nó importante nesse trabalho, é pensado com relação ao leitor (que somos e que os poetas em questão também são) e muito problematizado por Marcos Siscar ao estudar a poesia de Ana Cristina Cesar, tendo uma força para produzir uma "releitura de tradições poéticas" e nos levando, portanto, a um "problema epistemológico e ético de como ter acesso à alteridade, sem se fechar numa forma autorreferencial" (Siscar, 2023, p. 107).

As mencionadas marcações paratextuais que indicam o fora em sua relação com o dentro, *vidaeficção*, a relação que antecede, mas não só, também está *na* escrita, tornam-se meios importantes para nos aproximarmos das circunstâncias da conversa (Di Leone, 2015), da experiência do encontro que se estende para fora do texto e do estabelecimento de um contrato (entendido como um compromisso no aluguel da casa, mas também contrato/relação/afetação pela palavra do outro). O contrato (que também é eco do contato) aqui é a resposta certa ao *e-mail*/carta, o comprometimento entre eles na criação da relação que se expandiu, assim como a transmutação do que era correspondência pragmática em poema/literatura e a possibilidade de pensar essa correspondência para além de um testemunho individual, mas literatura, poesia, amizade pública. A palavra também remete ao contrato físico desse apartamento: locadora e locatário. Esse mesmo contrato do apartamento está para o livro, que comporta as mesmas assinaturas, os mesmos nomes, como podemos constatar, metalinguisticamente, no poema:

> Escrever alguma coisa e dar-lhe o meu *nome*
> como num *contrato de aluguel*
> são *minhas* estas palavras de *outros*
> por direito são minhas até não serem mais
>
> [...] (Jorge; Marques, 2017, p. 22, grifos nossos).

No poema o endereçamento é explícito (mas não com apóstrofes e invocações) no recebimento da palavra do outro que se torna dela, comparando (com a preposição "como*"*) a assinatura autoral à assinatura do contrato. A palavra é de todos (inquilinos, proprietários, poetas, leitores,) até, em virtude de uma assinatura (no contrato, no livro), ser dela, ser dele (sem deixar de ser, no livro, nossa também): ser de ambos, de um nós como condição de ser, ser amigo. Abre-se, novamente, espaço para repensar a autoria em sua relação com a assinatura e a remissão ao nome do autor (Foucault, 1969; 1970), mas também enquanto posse delimitada por essa assinatura: necessário para o inquilino, para o proprietário e para o/a poeta, com valorações diferentes, mas ainda acarretando implicações jurídicas, cada qual a seu

modo. Nesta obra não se renuncia ou camufla o nome do autor, temos, no contrato e no texto literário, a assinatura (na capa e ficha catalográfica) de ambos evidenciando uma relação que não é uma apropriação do outro (do apartamento, da palavra), como temos na literatura de apropriação (Villa-Forte, 2019), mas de projeto com o outro, "entre" eles (Arendt, 2002; Ortega, 2002).

No texto literário, a palavra-imagem é identificada, lida, retomada, compartilhada no aval assinado, mesmo que, juridicamente, de acordo com o direito autoral que já comentamos no Subcapítulo 2.4, os autores possam requerer a "parte que lhes cabe", ou seja, os poemas indicados graficamente como dele ou dela (ou de ambos, se a dupla concordar, como ocorre em *amorhumorumor*) para publicação em obras completas (por exemplo). Se isso acontecer futuramente, se apenas a parte assinada/marcada por dele ou por dela for publicada, o diálogo estará ali naquele espaço público do livro que explicita isso. Esta relação entre a *assinatura* e a *lei*, lembremos, está no fundamento da autoria moderna, relacionada à apropriação penal/jurídica de acordo com Foucault ([1969] 2001), mas já anteriormente identificada, enquanto mecanismo de punição, por Roger Chartier (2012). Tão contemporânea, a anulação individual, a coletivização sem individuação também, aqui, seria problemática. Só são encontro, amizade, porque são dois, estão em estado de amizade.

Ou seja, diferente da organização em torno de um nome, uma organização discursiva que caracterizaria a função autor[30] na modernidade, no livro há duas funções autorais, não os "eus" inúmeros que não são "autores", como Foucault ([1969] 2001) aponta quando há a correspondência, o que indicaria uma autoridade relativizada e negociada em sua negação individual. Essa autoridade se flexibiliza, agora centrando-nos no poema, no verso "até não serem mais", evidenciando o não autoritarismo e a consciência da liberdade total da palavra (que, afinal, teria dono/a?): temos uma abertura dessa função pela possibilidade de descaminho que a palavra ganha, ela é compartilhada, relativizada quanto à coesão e organização que remete a um só nome, quanto ao uso, por decisão de quem escreve e aceitação de quem recebe e deixa-se socializar por entre a fresta, fissura, fenda, para ser ainda mais parte *do* outro *com* o outro e para *além*.

A função autor relacionada a um discurso de unidade, inclusão de textos que trazem uma coesão (mesmo estilo, mesma temática na obra de cada um), vacila ao aproximar-se da *correspondência*. Ambos são poetas, escrevem poesia/prosa poética, não suas correspondências/confidências com o intuito de publicá-las como correspondência/carta,

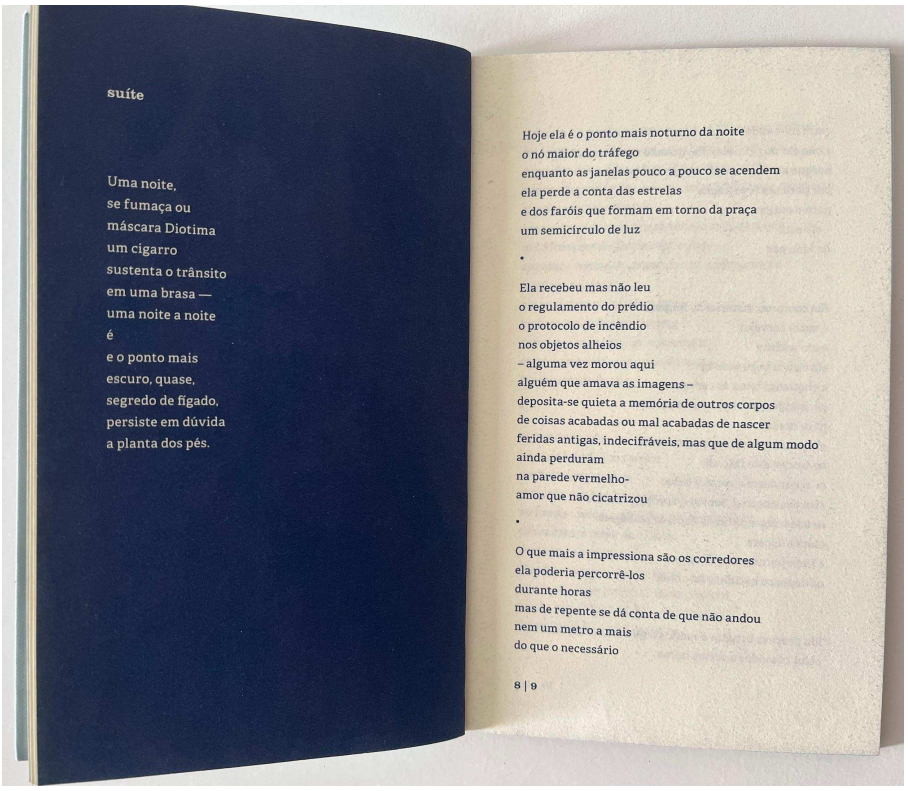
[30] Foucault ([1969] 2001; [1970] 1996) lembra que ela é contextual, histórica, portanto, reelaborada constantemente.

como teremos em várias publicações[31]. Todos os poemas levam a marca estilística (Foucault, [1969] 2001) dos ritmos próprios de cada voz lírica, mas que, juntos, conformam um ritmo outro na leitura, como dois acordes diferentes que conformam uma outra música. A convivência na distância-próxima também ocorre na leitura, é via de mão dupla em constituição ao transformar os textos, antes não publicáveis, privados, em correspondências públicas, poemas. Isso mostra que o convívio, definitivamente, pode pôr em movimento, fazer deslizar concepções de gênero (poesia, correspondência etc.) enquanto classificação, seleção, chave de leitura e relação de filiação individual. Se o autor (função discursiva, função do sujeito) é responsável pelo agrupamento, homogeneidade e coesão dessa correspondência, ela não existe aqui sem expandirmos tal unidade, sem vê-la heterogênea na construção coesiva do discurso com o outro, na leitura e na organização realizada pelos poetas. Em razão do efeito de convívio há, portanto, a função autoral atualizada, porque entre os nomes dos autores, e tudo o que isso vai significar e articular, existe a linguagem do contrato, do acordo firmado, do texto organizado: as correspondências pragmáticas, ou seja, instruções sobre condomínio, protocolos etc. não "entraram" na publicação. Acreditamos que, por suas obras anteriores e interesses comuns, para além do acaso do aluguel, ambos buscaram, conjuntamente, a coesão pensando em suas trajetórias. Houve uma dupla seleção e assinalar a autoria e individualidade faz, paradoxalmente, atentar para o trabalho não individual: o estabelecimento de uma chave única de leitura é questionada a todo momento em razão de seu estatuto de correspondência-poema, da dupla remissão aos nomes, aos estilos, à integridade de cada poema que dialoga (não sem tensão, sem contrariedade) com o do/da outro/a por meio da linguagem. Se sim há um jogo, em diversas instâncias (voz lírica/indivíduo autor, dupla autoria), não é um jogo radical de disfarces ou ocultamentos autorais individuais.

Para além da assinatura na capa e da correspondência como modo de troca e como isso interfere ao pensarmos esse espaço literário, as cores são marcações gráficas para diferenciação eu-outro, como em uma casa se marcam, muitas vezes, as cores dos cômodos, sendo, por esta separação, também evidências da convivência nesse lugar comum destinado aos nove poemas dele e nove poemas dela. Tal como explicitado na segunda indicação editorial, as cores que mostram com quem se vive: "Os poemas dela estão escritos em azul sobre fundo branco, e os dele, em branco sobre fundo azul" (Jorge; Marques, 2017, p. 5, nota editorial). Como podemos aferir na Figura 2.

[31] Como as cartas entre Lima Barreto e Monteiro Lobato, Hermann Hesse e Thomas Mann, Gilberto Freire e Manuel Bandeira, dentre tantas outras em que não há edição ou troca de poemas que são correspondências, como temos aqui.

Figura SEQ Figura * ARABIC 2 - Diagramação de páginas de *Como se fosse a casa*.



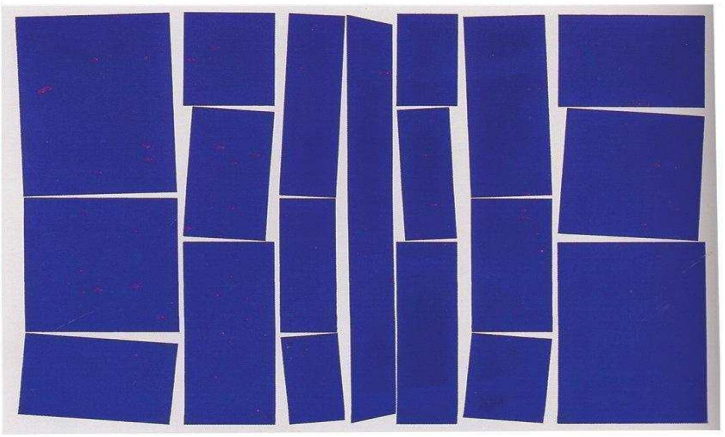
Fonte: autoria própria, 2025.

Observemos que as vozes convivem com as mesmas cores (branco/azul), embora cada uma tenha espaço reservado em páginas com cores invertidas tipograficamente. Em geral, seguem-se um poema dele e um poema dela, mas há algumas sequências de dois poemas dela, não sendo rigorosa essa divisão sequencial. As fontes que usam são distintas: os poemas dela se diferenciam ao serem escritos na fonte Adelle, de estilo clássico, utilizada em jornais e revistas, projetada para uma leitura fácil (foco na legibilidade) e confortável, com serifas mais sutis e harmoniosas do que as usadas nos poemas de Eduardo Jorge, que são grafados em Clarendon. Esta fonte remete às tipografias antigas, finas, mais agudas, é perfilada, robusta, mais sólida, em razão da ênfase nas serifas (cantos das letras) tornando a leitura mais suave (o que contrasta com o fundo escuro) e marcante. São fontes que, se observarmos, estão relacionadas ao estilo de escrita de cada um, eles mantêm-se distanciados para conviverem em aproximação, por mais paradoxal que isso possa parecer. Essas diferenças marcam o duo ao marcarem-se, ela de azul na letra, ele de azul no fundo. Marcam a expectativa e realidade, o ontem e o hoje no tempo.

Também estabelecemos essa relação de separação e união/semelhança, distância e constância, a partir da capa do livro que, além de trazer os dois nomes inscritos em ordem

alfabética, explicitando a dupla autoria, tem como ilustração principal duas formas geométricas cheias/vazias, parte/todo, conectadas em seus processos e relações. São duas figuras, uma com semelhanças, mas também diferenças com relação à outra. Uma é preenchida, densa, habitável, mas tem vãos, entrelugares, distâncias (Derrida, 1994; Blanchot, 1971; Ortega, 2002). Com um fundo azul claro, as cores dos blocos são as mesmas, a cor que une é a mesma que diferencia: blocos azuis preenchidos e vazados, conformando cada bloco uma figura, que unidas formam a imagem da capa. Esse projeto lembra os metaesquemas (Figura 3) de Hélio Oiticica[32], que, para o próprio, são "espaços sem tempo: frestas no plano mudo". Se são *sem* tempo, é porque há muitos tempos e nenhum, assim como lugares, que são frestas, sólidas, vazias, muitas e em movimento aberto e radical, de quem pode se tocar e tensionar, fazer ruído.

Figura SEQ Figura * ARABIC 3 - *Metaesquema*, de Hélio Oiticica (1958)

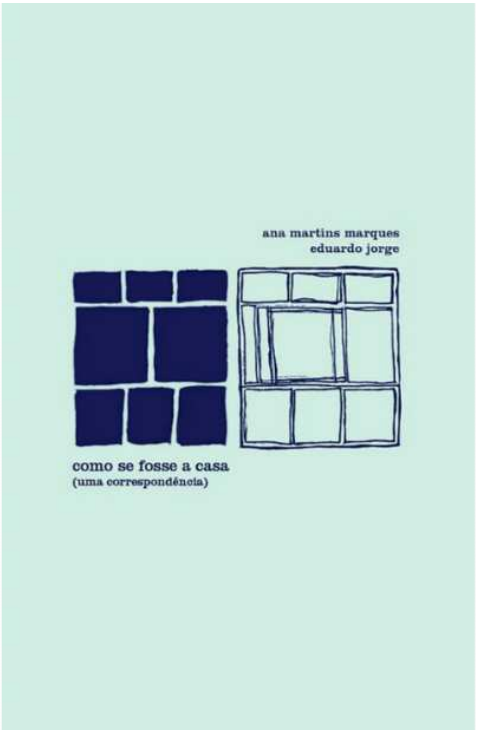


Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A outra figura, paralela a essa primeira, é um esqueleto fronteiriço e frágil que dá a ideia de movimento, sugerindo que podemos adentrar por qualquer lado (janela, porta, cozinha, quarto...) como se fosse a planta arquitetônica da casa/ um projeto (então não sólido), uma casa porosa, uma casa incompleta, um processo de casa. Ambas conformam a imagem da capa do livro, a Figura 4:

[32] Para quem, Ana Martins, inclusive, dedicou o poema Parangolé, do livro *Da arte das armadilhas* (2011).

Figura SEQ Figura * ARABIC 4 - Capa de *Como se fosse a casa*.



Fonte: Site Banca Tatuí, 2013.

Este duo está presente no projeto e motivo que *une* os dois, materializado no Edifício JK (Conjunto Habitacional Governador Juscelino Kubitschek), arquitetado por Oscar Niemeyer no ano de 1952. Hoje patrimônio histórico, o Conjunto traz a complexidade da multiplicidade, pois habitacional e comercial ao mesmo tempo. Conformado por dois edifícios, os blocos A e B, com mais de mil apartamentos, de diferentes tamanhos, abriga famílias, duplas, amizades, indivíduos que moram sozinhos, desde advogados, médicos, estudantes, aposentados, etc. A obra foi conceito revolucionário para a época, pois no projeto havia a disposição para um museu de arte moderna, um hotel, um cinema, boate, lavanderias, juntando o fora e o dentro, o público e o privado, a cidade dentro da cidade, com técnicas revolucionárias para a década de 1950 em nosso país, com inúmeras exceções no Código de Obras. Hoje, a realidade do JK é outra, embora continue exercendo fascínio, como é declarado por Marques: "Não conhecia o apartamento do Eduardo, mas sempre tive um certo fascínio pelo JK, um prédio imenso, muito central, quase uma outra cidade dentro da cidade" (Marques, 2017b, s/p).

No livro não há um índice de poemas, nem mesmo a assinatura deles a cada um, portanto, na leitura, a mistura ou não de autorias/vozes/poemas fica – também – sob responsabilidade do leitor (sua memória ou/e percepção estilística), de ele seguir ou não a

indicação prefacial/editorial. Há, desse modo, o jogo com o leitor, que vai atravessando seu olhar entre um e outro poema, que faz a coexistência acontecer no processo de leitura mesclado. Enquanto leitores, mas especializados, como afirma Lafon, não podemos "reproduzir a leitura de uma obra individual, pois ela não é a coexistência de duas criações individuais" (Lafon, 1996, p. 14, tradução nossa). Não constando assinatura individual para cada poema, existem, portanto, outras formas de indicar este "eu" (que será outro e *com* outro): assinatura/nome/ preservação do individual sem romper com o *nós* (aliás, eu porque nós, e vice-versa), mesmo que, por vezes, para um leitor distraído, já não importe, afinal, "quem" está na página azul, "quem" está na página branca.

Nesta ida e vinda se diferenciam ao tempo que se identificam ao se aproximar de, e essa é uma forma de *não* invalidarem o que são individualmente, mas resguardar-se de um romantismo autocentrado, da "solidão do poeta". Essa é uma das formas de, como afirmamos aqui, não seguir matando o autor, nem exaltando-o romanticamente, mas de pensá-lo em sua alteridade, em novas rotas para o texto e a autoria a partir desse livro: estando juntos e, ao mesmo tempo, separados (de múltiplas maneiras – gráfica, estilística, temática – pois cada texto traz muitas possibilidades de leitura).

Em geral, os livros são assinados por um autor/a e, na segunda orelha, há uma foto e uma pequena biografia apresentando-o/a. Nesse, ambas as orelhas do livro estão destinadas ao texto de Ricardo Aleixo, e as biografias dos autores estão na penúltima página, juntas, uma abaixo da outra. São duas biografias curtas com dados de nascimento e obras publicadas (incluindo as coautorias), e sem fotografia. Na última página consta a ficha catalográfica e informações técnicas que revelam a abertura do processo colaborativo entre mais pessoas (coordenação editorial, projeto gráfico e diagramação, revisão)[33].

Ao voltar nosso olhar para a nota editorial, elementos gráficos e paratextuais salientados, começamos a leitura da relação entre Eduardo Jorge e Ana Martins Marques evidenciando tais elementos para, dentre outras possibilidades interpretativas e teóricas, pensar a função autor hoje. Se há tentativa de delimitação autoral, e há autoria, como vimos, ela complexifica-se na convivência e amizade como preservação da distância, mas proximidade necessária, e que pode ocorrer pela marcação gráfica, que separa, mas, ao mesmo tempo, mostra-se na diferença, no respeito ao ritmo alheio. Vamos, no próximo subcapítulo, adentrar ainda mais o espaço literário para ouvir cada um ouvindo-se outro, mas igualmente

[33] Salientamos isso porque, em algumas narrativas, como em *desde o meio de uma língua* (2021), de Daniela Avelar e Patrícia Galelli, não há texto biográfico sobre autores/as, e a marcação autoral, quando não existe entre os textos/poemas/narrativas/imagens, entra em um jogo mais evidente de indeterminação estilística, em que a importância de quem fala o quê diminui e o jogo de busca individual com o leitor aumenta.

ouvir os silêncios na habitação.

6.3 Palavra trocada, relação pública

Como constatamos na divisão visual estabelecida (azul/branco - letras e fundo), viver com o outro constitui, simultaneamente, nossa individualidade e nossa sociabilidade. Há uma relação de mão dupla entre o social e o individual, assim como o eu e o outro, então uma experiência alternativa ao "eu" hedonista. Aqui comentaremos alguns poemas, continuando nossa justificativa de por que o livro se faz (quase) morada da *amizade*.

O título do livro contém a expressão/locução conjuntiva "como se", indicando a ideia de comparação, de semelhança hipotética, da necessidade de verbo e seu complemento. A casa é comparada a um sem-número de coisas que poderiam estar ligadas a ela: muitas coisas podem ter essa função, esse significado, há muitas possibilidades de casa, mas, ao final, há *semelhança*, há *aproximação*, não a casa em si: ela não existe, a casa lar, a casa abrigo. Aqui pensamos o texto literário "como se fosse a casa", como se fosse uma casa de palavras, versos, como se conformasse uma casa-texto que nos leva a pensar, afinal, o que é uma casa, justamente pela *estranheza comum* (Blanchot, 1971) do que ela não está sendo para as vozes que ali habitam. Como se a casa fosse essa casa construída de palavras, mais concretas que a própria casa. Assim como na língua, o poeta é quem, de repente, estranha o familiar, habita a língua, na racionalidade e com direito ao delírio ao virar a palavra ao avesso e, por isso habitá-la e ser órfão, sempre e novamente, como indica Ricardo Aleixo: " (...) que uma casa feita de palavras nos lance no desabrigo que é sabermo-nos estrangeiros mesmo se o lugar por onde andamos nos é vagamente familiar" (Aleixo, 2017, s/p).

No título, além da expressão "como se", soma-se o verbo "ser" que, no pretérito imperfeito do modo subjuntivo, evidencia o processo (escolha que, como em qualquer texto literário, sobretudo o poético, não ocorre por acaso), de um eu, um tu, um ele/ela, pois "fosse" indica continuidade, ação habitual, simultânea e incerta a outra qualquer que possa ocorrer no passado que não acabou. Há uma suspensão e a abertura da possibilidade de pensar como seria se tivesse realmente sido.

Como se fosse a casa, mas não qualquer casa, mas "a", artigo definido definindo o espaço poético, lugar que protege, lugar exato em sua ideia, em sua fantasmagoria, lugar, memória e intimidade que é como se fosse, mas não é. Também lugar que "menos se necessita/quanto mais se tem" (Jorge; Marques, 2017, p. 42), sobretudo para quem está explicitamente deslocado/retirado da sua (como os poetas), está em trânsito, passagem: eles

compartilham o estrangeirismo e o estranho deslocamento, dançam o mesmo ritmo, o ritmo do afastamento, do "fora de casa". Como se fosse a casa, também, uma coleção de objetos cotidianos, advindos de olhares rasteiros, mínimos, de quem habita distante algo em decomposição: "minha casa é teu cabelo cinza/meu casaco de feltro/meu amor esfacelando-se" (Jorge; Marques, p. 42-43) ou na simbologia:

> como se casa fosse
> a casa, como se a casa fosse
> fóssil, casca, espaço fissil
> momento preciso
>
> (Jorge; Marques, 2017, p. 24-25)

Nestes versos, como antecipa Eduardo Jorge nas páginas que antecedem os mencionados versos lançados por ela, em inversão sintática no primeiro, linear no segundo, como em um palíndromo, típico da poesia do autor, para encontrar a divisão (físsil), mas também a proteção que não se quebra, não se parte (casca), busca-se o profundo da dureza do fóssil marcado (inclusive pela aliteração da "f"), que não se esfacela. A casa como corpo, frágil, modificável, metamorfoseável, como espaço de convivência, como possibilidade (qualquer lugar, qualquer coisa que abrigue), como quem tem, como quem não tem e procura. A casa com artigo definido, imagem certa, mas sendo, ainda e contraditoriamente, o esboço da casa: como na capa do livro.

Começar, seja o que for, inclusive um diálogo – sobretudo com quem não nos conhece –, nem sempre é fácil. Nos primeiros versos há, em forma de pergunta, a manifesta hesitação de quem não sabe bem como se movimentar na paradoxal cumplicidade de quem está junto, mas separado (a música que une, o tempo que não é o mesmo), independente do outro, como na amizade, mas também como quem dança. Temos um encontro assíncrono e a dúvida sobre a nomeação da relação explicitada nas palavras "duas", "par", "mesma" e "diferentes":

> Duas pessoas dançando
> a mesma música
> em dias diferentes
> formam um par?
>
> (Jorge; Marques, 2017, p. 6).

Esta convivência-dança entre *dois* está presente simbolicamente na referência ao *som* nos dois primeiros poemas do livro (respectivamente dela e dele). Ela, com a audição da música, questiona como pensar um processo de escrita a duas mãos, em par e/ou em dupla; ele responde, ainda em prelúdio, com um poema intitulado "suíte", que remete, para além do significado arquitetônico, a uma forma de composição musical com relações entre si (assim

como uma dupla que se relaciona para compor a autoria). Mesmo que, originalmente, a correspondência não tenha ocorrido exatamente como na ordem em que estão dispostos os poemas no livro, ela possibilita pensarmos em uma conversa sobre a conversa (a leitura da leitura) na organização realizada pelos próprios poetas, como ela afirma que: "A partir desse primeiro arranjo dos textos, tanto o Edu quanto eu fizemos cortes, acréscimos, reescritas, alterações" (Marques, *apud* Goulart, 2017, s/p).

A função autor aqui é *dupla* na delimitação do *corpus* que expande a literatura quando se propõe carta em devir poema, nas alterações a quatro mãos. São mãos que escolhem, selecionam, editam o que entra e o que sai (correspondência pragmática ou poesia) na montagem da obra e negociação do que, afinal, consideram adequado para ser "texto literário". Há uma complexa coesão dupla, assim como o rearranjo (palavra que também nos remete ao ritmo, à música) do tempo implícito na ordem dessa correspondência, questões tão importantes quanto a própria escrita. Assim como a escrita, o rearranjo é ação descentralizada e negociada. Essa operação, uma das quatro elencadas por Foucault, desde a modernidade (e calcadas na exegese cristã de São Jerônimo), se relaciona com a coerência em um campo, e, mais uma vez, ao trazerem uma correspondência-poema, os limites entre o que é factual e ficcional se misturam complexificando-a: não temos apenas remetente e destinatário, temos autores na *carta-poema*, reivindicando uma valoração fora do poema publicado individualmente, problematizando a questão da valoração foucaultiana, presente na função autor. Portanto, ainda importa quem fala, mas importa não um eu discursivo apenas, mas a consideração de uma dupla que escreve, seleciona e organiza conjuntamente.

No mesmo campo semântico de quem está acompanhado, de quem sabe-se só mas escolhe estar junto, o segundo poema do livro é a "resposta" de Eduardo Jorge com o poema "Suíte".

Suíte

Uma noite,
se fumaça ou
máscara Diotima
um cigarro
 sustenta o trânsito
em uma brasa -
uma noite a noite
é
e o ponto mais
escuro, quase,
segredo de fígado,
persiste em dúvida
a planta dos pés.

(Jorge; Marques, 2017, p. 7)

O título, em termos de sentido, nos indica a acepção comum/recorrente/arquitetônica que remete ao duplo, e então, à companhia: um conjugado "quarto e banheiro", um espaço integrado, conjunto, que compartilha, por exemplo, a mesma parede, assim como no livro há o compartilhamento entre ele/ela da frente/verso da página. O termo "suíte" nos lembra, como estamos no campo da voz, da audição e do diálogo, a composição musical formada por uma sequência de movimentos autônomos que, quando executados em conjunto, contínuo, formam uma peça musical, "uma suíte completa", ou seja, peças relacionadas entre si.

Tal poema é composto por treze versos curtos que ressoam a aliteração noturna, truncamento de /m/, /n/ e /p/, e a repetição da palavra "noite", bem como outras relativas ao mesmo campo semântico. Essa aliteração soa alongando essa noite, que, a princípio, é "uma noite" entre tantas, em que um (qualquer) cigarro irá, metaforicamente, iluminar, em sua brasa, sustentar, em suas possibilidades ("ou") de facetas imagéticas (fumaça ou máscara de Diotima – relacionada à sabedoria) e luz (em um poema noturno), "o trânsito". Porém, "uma noite" transforma-se em uma definição, acompanhada pelo pronome definido "a", temos "noite" (assim como a casa) certa dentro de uma noite qualquer, um momento pontual (não qualquer noite), e sendo "*o ponto* mais escuro [...]" (Jorge; Marques, 2017, p.08, grifos nossos). A noite será imagem recorrente para *ambos os poetas*, tempo do resguardar, da casa, tempo difícil em aliteração, tempo de silenciar, de introspecção. Embora ocorra fora do âmbito literário, como afirmaria Michael Hardt sobre sua escrita colaborativa com Toni Negri: "um toma a ideia ou argumento do outro, transforma-os, estende-os e envia-os de volta" (Negri; Hardt, 2017, p. 171). Sim, às vezes um retoma, mas às vezes não (às vezes é solidão), às vezes explicitamente, às vezes de relance.

A noite apresentada pelo eu lírico é tempo, é imagem, mas, mais do que isso, está colada a esse eu lírico que se desterritorializa, insistente no tempo e nesta imagem que contrasta com a pequena luz, a brasa do cigarro que tem a noite em si (relação ambivalente luz/escuridão) e a linguagem, como a noite, está sob essa névoa, suspensa sob o manto dessa escuridão. O lançamento de imagens como "segredo de fígado", remetendo à cor escura, ao noturno, mas também a informações precisas sobre algo (o preparo de), estabelecendo uma relação com a dúvida, a incerteza (igualmente presente no poema de Ana Martins Marques) revelada pelo eu lírico, concretizada na planta dos pés, ou seja, nos pés firmes, no ficar, no estar, remetendo, por sua vez, ao local de estabilidade e suporte para ficar, mas a propulsão para seguir, ao tempo que é uma parte sensível do nosso corpo. Essa angustiada escuridão da dúvida contrasta com a sutil e única luz do cigarro, na suíte, indicando duos, essa imagem da noite como membrana do espaço literário se configurando poroso (pela luz do cigarro), como

na capa do livro.

Novamente há a relação eu-outro, individual-conjunto, modo de composição que irá permear o texto, e sempre de uma maneira diferente, pois 1+1=∞, de cada relação nasce um mundo possível, e assim concomitantemente. Do desdobramento das vozes líricas das vozes reais, nesse jogo entre elas, nos interessa, portanto, ouvir de perto cruzamentos que possibilitam pensarmos na amizade enquanto projeto vazio, enquanto possibilidade. É uma relação que traz a situação do eu remetente e destinatário em posições de entrega e recepção, relativa à mencionada função autor, complexificada, descentralizada, repensada por um modo de escrita que é um modo de vida (Foucault, 1981) e, portanto, de habitar: a linguagem, o livro, o mundo.

Como podemos observar, elementos paratextuais e textuais estão em diálogo e, de "Suíte", o eu lírico dela ela recolhe algumas imagens do poema dele criando o terceiro poema do livro (do qual leremos algumas estrofes aqui). Intitulado "Hoje ela é o ponto mais noturno da noite", dividido em doze partes/estrofes de versos mais longos. Nos primeiros versos, ela reafirma-se como ponto mais noturno ao localizar-se em terceira pessoa, um eu lírico que se vê em terceira pessoa:

> Hoje ela é o ponto mais noturno da noite
> o nó maior no *tráfego*
> enquanto as janelas pouco a pouco se *acendem*
> ela perde a conta das estrelas
> e dos faróis que formam em torno da praça
> um semicírculo *de luz*
>
> (Jorge; Marques, 2017, p. 9).

Como ele, ela busca (ou aceita receber dele) a noite, a luz o tráfego que ele lança no poema anterior, e faz disso sua imagem da janela, o nó do tráfego é a luz maior, um semicírculo que não a deixa ver as estrelas. Novamente, luz e sombra, no duo de coexistências (na física e no humor), trânsito, brasa lançados por ele e trazidos em outras imagens poéticas por ela. Na segunda estrofe, o cotidiano do novo apartamento, com a presença assíncrona do outro, adentra o poema por meio da tecnicidade de quem muda:

> Ela recebeu mas não leu
> o regulamento do prédio
> o protocolo de incêndio nos objetos alheios
> - alguma vez *morou* aqui
> alguém que amava as imagens-
>
> (Jorge; Marques, 2017, p. 9).

Há o apelo cotidiano da burocracia de mudar-se, a negação dessa burocracia, o enjambement entre o fogo (incêndio), o apagamento e os objetos alheios, e as imagens, que

poderiam ou não ser consumidas por este fogo. A terceira estrofe marca o movimento próprio da liberdade no desconhecido, e no conhecimento de um eu que olha para si, já outro, na possibilidade de impressionar-se com o desconhecido:

> O que mais a impressiona são os corredores
> ela poderia percorrê-los
> durante horas
>
> (Jorge; Marques, 2017, p. 9).

O movimento de ambos também está na vontade de movimento do novo, de estar junto, mas em terceira pessoa (ela), quando esse eu lírico dissocia-se de si, olha-se com *estranhamento*, olha-se como quem observa. Ela, no já conhecido-íntimo espaço dele, devolve o íntimo com estranhamento de quem olha pela primeira vez (ratificado pelo uso da terceira pessoa, como se se olhasse de fora, como uma desconhecida). Como na amizade nos termos que aqui reivindicamos, há alteridade, há distanciamento de si para aproximar-se "dela" com outro olhar, há o não pertencimento de quem chega:

> *Ela* às vezes se sente uma *espiã*
> alguém que *demorou demasiado a chegar*
> ou que *chegou* cedo demais
>
> (Jorge; Marques, 2017, p. 17, grifos nossos).

Esse olhar de espiã, esse olhar-se de fora (e para fora ou para dentro) é o que faz a poesia, afirmaria Adélia Prado (2008), consistindo em olhar tudo como se fosse a primeira vez, na desfamiliarização, impressionando-se (palavra, aliás, presente no poema) e adaptando-se, procurando entender, enfim, onde está, como podemos constatar nos seguintes versos "Ela procura estudar o modo como a *luz* se distribui/ pelos cômodos a certas horas" (Jorge; Marques, 2017, grifo nosso). O eu lírico, já outro (ela), olha-se, ouve-se, busca conhecer-se pelo outro e do outro, com as luzes, o ritmo da casa, o som e o silêncio, "a respiração da casa, seu sono" (Jorge; Marques, 2017, p. 10). A quarta estrofe mostra uma "nova versão dela", marcada pelo encadeamento de versos com a conjunção "e", somando novas versões e descobertas dela olhando-se, descobrindo-se em terceira pessoa, mas também relativizando quem seria, pensando possibilidades por meio da habitação do espaço antes moradia dele. A casa está contaminada por ele, a casa foi invadida por ela, que está começando a morar ali (como salientamos em itálico), em ritmo que não se encaixa, que não soa natural, pois ainda estranha à casa, que não é, no momento, nem a casa dele, nem a dela totalmente:

> *Ela* comprou material de limpeza
> e umas cervejas

e um whisky
ela nunca bebe whisky
e enquanto toma as cervejas
pensando que não basta se mudar
para mudar
ela pensa na mulher que ela seria
se morasse de fato ali
se aprendesse mesmo a beber
sem desmoronar dentro do *próprio vestido*
se adestrasse os olhos naquela paisagem
clara e áspera
e incorporasse ao seu corpo
os imensos barulhos da noite [...]

Morar num mês
na memória de uma *noite*
apoiada num cigarro

(Jorge; Marques, 2017, p. 10, grifos nossos)

Olhar-se *fora de si* (Collot, 2013), por meio do poema, para se pensar, para se descobrir (após a trivialidade da compra de material de limpeza) e, num fluxo, marcado pela conjunção, também, após somas de possibilidades, refletir sobre tais somas: beberia whisky, *se* (anáfora que indica recorrente possibilidade) não desmoronasse dentro do próprio vestido. E se, mas "pensando" (em um contínuo, presentificando o momento) que "não basta se mudar, para mudar", em um trocadilho com a palavra mudar: mudar de casa, ser outra pessoa, trocar hábitos, ser quem se deseja, ou ser apenas outra, ouvir-se já outra. Do cotidiano, adensa-se a reflexão, ela pensa a partir da geografia, que inclui paisagem "áspera e clara" na dicotomia da "noite" (novamente, luz e sombra, o duplo, a relação, a conjugação), dicotomia ainda presente nos próximos versos, mas ciente do convívio, da relação, ao "dar-se conta dos pontos de convívio entre/o dentro e fora" (Jorge; Marques, 2017, p. 11), e a casa como uma membrana, o que fica entre: "o corpo e a noite" (Jorge; Marques, 2017, p. 11), a linguagem entre o infinito e o particular de quatro paredes e o mundo na conformação da experiência da amizade. Esta convivência, que é plural, com um comum, mas igualmente com diferenças, em rastro, quando se recebe e traz para habitar, da página alheia, o que foi deixado na página anterior: verso, imagem, palavra, contraste.

A relação do que existe porque o outro existe é retomada na sexta estrofe, ao mencionar, novamente, a luz, o cigarro (também presente em poemas lançados por ele, como "Que fazer?" e "Biblioteca Nacional") e a noite, na precisão do tempo da curta habitação no lugar do outro, presentes no poema de Eduardo, e na primeira estrofe deste longo poema. Ouvimos do eu lírico dela: "Morar um mês/na memória de uma *noite*/apoiada num cigarro" (Jorge; Marques, 2017, p. 11, grifos nossos). Aqui, a casa-memória estende-se na aliteração

/m/, alonga-se, distende-se em morada, assim como apoia-se no cigarro (a noite, a memória, ela mesma), retomando imagens compartilhadas antes pelo eu lírico dele (noite/cigarro), no primeiro poema dele (Suíte), contaminando-se, no período explicitado de um mês, a palavra dela pela dele, dele pela dela, transmutando-se em uma imagem do cigarro como apoio, como luz, como companhia e/ou refúgio.

A convivência também está presente linguisticamente nos versos entre parênteses, aliás, usados para isolar um pensamento "solto", sintetizar em versos curtos reflexões e sentimentos, mas também destacar algo "(como conversam as coisas/*com* as coisas?)" (Jorge; Marques, 2017, p. 13, grifo nosso) no penúltimo parágrafo desse mesmo poema, e "(Conhecerão também as coisas o cansaço?)" (Jorge; Marques, 2017, p. 20). São informações adicionais, ou destaques que sintetizam o diálogo deste eu lírico dela com a casa e com seu interlocutor, temos um eu em relação (que se pergunta como se relacionar), em abertura rápida de corporificação, de afetação pelo mundo, das coisas animadas, afinal, fala-se *com*, coisas, pessoas, memórias. Ser se é *com*, ser é porque se *é* na amizade, se é na coautoria, na relação que faz acontecer. Não se produz sobre, mas também com objetos e pessoas. Afetamos e somos afetadas. E essa afetação, nesse poema, é entrecortada, direcionada, às vezes para dentro, às vezes para fora e para o outro, como pode-se constatar na irregularidade dos parágrafos dela e no que na fragmentariedade esparsa mobiliza de inadequação, de estranhamento, de olhar múltiplo de quem procura mas não acha, o quanto ela mobiliza enquanto multiplicidade: afirmações, interrogações, paisagens, internas, externas, rapidez de quem quer tornar aquele lugar íntimo, memórias do lar, e na já mencionada instabilidade, na assimetria da ilustração presente na capa do livro. Há porosidade, há espaço, há tempo, há "entre" porque há mais de um.

O "poema-resposta" de Eduardo Jorge é conciso, enxuto, de ritmo truncado, de uma sintaxe elaborada e condensação máxima de imagens – que tem de ser escavadas estilisticamente –, dividido em duas partes enumeradas (1. / 2.), diferente dos poemas identificados como sendo de Ana Martins Marques, que são, em sua maioria, fragmentados e, ao mesmo tempo, narrativos (em fluidez estilística mais rápida do que a fragmentação dos poemas de Eduardo Jorge), montagem caleidoscópica de um olhar que busca adaptação e conhecimento do novo lugar, partes do outro morador. A primeira estrofe do poema contém 35 versos curtos, com o eu lírico também referenciando-se em terceira pessoa; e uma segunda estrofe, com 24 versos, que se centra nas suas imagens, no agora, colocando em relação espaços e tempos distintos (além de línguas). A distância e, ao mesmo tempo, a presença da outra (dela, da voz com que dialoga) está materializada formalmente aqui, é a ética da

convivência na língua, no espaço literário na segunda parte do poema, com o exílio na cidade, estranhamento compartilhado, de diferente maneira, pelos dois, mas referindo aos poemas dele, indicados pelo hotel, pelo passageiro, pelas línguas (que não a portuguesa).

A existência de imagens que foram fornecidas pelo eu lírico dela não o capturam, mas fazem parte do dialogismo, não sendo restrição, obrigação, mas possibilidade de liberdade conjunta. Ele não devolve com verso igual, como resposta positiva, negativa, como comentário exato e racional, ele recebe, assim como ela, e sobrepõe camadas de imagens (cigarro, noite, luz, trânsito, movimento...). Como afirma o próprio Eduardo Jorge sobre a escrita a quatro mãos: "Escrever a quatro mãos, nesse sentido, parece outro modo de difundir as imagens domésticas e sair da *intimidade enganosa* que a palavra promete, pois ela estaria no meio do caminho se não fosse dividida" (Jorge *apud* Goulart, 2017, s/p, grifos nossos). Não se deixa a palavra sem leitor, em um ensimesmamento (intimidade enganosa), mas a palavra completa seu percurso até o outro, divide-se, há o contágio das imagens lançadas por ela. Enquanto isso acontece há, então, essa "saída da intimidade enganosa que a palavra promete", assim como a posse dessa palavra por um eu, pois não se clama pela originalidade romântica, ainda presente no senso comum, associada ao "autor" como vimos com os prêmios literários e as pesquisas sobre leitura no Brasil, da palavra que é "sua" (o autor, o dono), mas há imagens que passam, na relação de amizade coautoral, de mão em mão, mesmo que de maneira sutil, modificando-se na relação.

No mesmo sentido, nos valendo da encontrografia, Eduardo Jorge afirma que os poemas do livro são como objetos de um mercado de pulgas: que do individual, vai-se ao público, assim como a amizade. Não deixam de ser o que são, sendo sempre diferentes e em face ao tempo passado e presente, assim como eles, assim como está em suas vozes poéticas, em trânsito, passando por diversos endereços:

> Mesmo passando por diversos endereços, amizades precisas, conversas interrompidas, encontros intrigantes, cada poema talvez mimetize um desses objetos que se encontra em um mercado de pulgas: ele tem um passado, mas é o novo uso que vai ser decisivo na casa daquele que o adquiriu (Jorge *apud* Goulart, 2017).

Aqui há o uso do alheio com a permissão e testemunho do outro, com a aceitação concomitante desse outro, sabendo que há um diálogo em construção, procedimento que, insistimos, difere da "apropriação*"* (Villa-Forte, 2019), embora em ambos os processos (pela criação ou apropriação) problematizam a função autor, que tem de se abrir a mais de uma autoria (enquanto discurso que a faz ser o que é), mas não necessariamente diluindo-a: convivendo em amizade. Reafirmando: está em pauta, aqui, a sua função expandida e em movimento do "autor" para além do modo centralizador ocidental, função conformada junto e

concomitantemente, nas obras em coautoria, por outro/a autor/a. Temos, então, um olhar para a autoria explicitamente intersubjetiva, livre em constituição e escolha: uma amizade em processo.

Vendo de perto essas imagens e reconhecendo objetos, os primeiros versos do poema de Jorge assinalam "1. em pelos de bigode, / negros brancos, / imita, em *suíte*, / o avesso do atlântico" (Jorge; Marques, 2017, p. 14-16, grifo nosso). O eu lírico evidencia a terceira pessoa (o olhar-se para si) no verbo "imita", e traz, novamente, a separação em cores branco e negro do bigode, que se tornam negros brancos (assim sem preposição, sem pontuação separando), pois são pelos que estão juntos, em suíte (novamente, a mesma imagem do primeiro poema lançado por ele), imitando o avesso do Atlântico, que, para quem está na Europa, além mar, ou a caminho de, traz a imagem da América, da mistura dos pelos imitando o avesso do Atlântico que é dividido, ao contrário do bigode de pelos misturados. A menção a essa terceira pessoa continua, agora explicitamente, quando o olhar para si que é outro, descobre-se outro, voz lírica em passagem para o outro: "ele frequenta os extremos do dia, / desperta a língua materna / na ponta dos nervos: *está viva*." (Jorge; Marques, 2017, p. 14, itálico no original), bem como seguem as imagens de extremos, de divisão, mas unidas pelo dia, por 24 horas que compõem essa divisão claro-escuro, "língua-lâmina vai e volta" (Jorge; Marques, 2017, p. 14), intensidade (na própria língua-órgão, como nervo) presente na língua despertada: "viva". A língua é mote recorrente na poética de ambos os poetas, na dele, podemos constatar em *Espaçaria* (Jorge, 2007) com "Serpente chamas", dividido em 1. e 2. (numeração/marcação que ele segue usando na obra estudada aqui), ou em "A língua precisa dos minutos", pertencente à *Teoria do Hotel* (Jorge, 2019) e na obra dela, em *Risque esta palavra* (2021), por exemplo, na parte intitulada "Noções de linguística", há poemas como "Língua" e "Volapuque", dentre outras tantas que versam sobre a língua, estrangeira ou íntima. Esse despertar da língua (a portuguesa, e o órgão) traz uma outra terceira pessoa, que depois nomeada "personne personae", "ana neutra, protegida / em dicionário germânico", referindo à personagem, amiga de correspondência Ana Martins Marques, referência pronominal à autora, mas na voz lírica lançada por ele. O poema segue com os seguintes versos:

> *ela* se move com enganos
> e à noite, com olhos de museu,
> observa observadores
> e ama imagens com
> cegueira sintática, com as mãos,
> as unhas em flores.
> habitando uma verdade de vidro
> soluçou dentro do vestido,

em técnica água com açúcar,
o canto das vigas em cálculo e cálcio
é o ritmo do outro lado do mar,
a língua-lâmina vai e volta
sob os pelos do bigode:
uma noite a noite aparece
o vidro contra vapor, a hora do hálito,
houvesse ali ela morado e alô
com barulho de talheres
seria a leitora de bigode branco,
postiço par irregular contradiz
o impar, se ela personne personae.
busca a porta em terceira pessoa,
uma ana neutra, protegida
em dicionário germânico,
traz uma fortaleza cifrada,
quem lê poemas expõe
o dorso à intimidade da casa.
por isso,

(Jorge; Marques, 2017, p. 14-15, grifos nossos).

O eu lírico em terceira pessoa observa "ela", que "*se* move com enganos, e, à noite, com olhos de museu, observa observadores" (Jorge; Marques, 2017, p. 14, grifo nosso). Essa, olha com olhos de quem procura algo, de quem cataloga com uma "cegueira sintática", uma cegueira de palavras, de organização de palavras em frases/versos. Essa mesma voz lírica, que no poema anterior revelou hesitação ao beber para não desmoronar no vestido, agora, diferentemente, com outras camadas de sentido, é vista soluçando no vestido e habitando uma "verdade de vidro", aguda, frágil, som em linha reta (aliterada na repetição do /v/) de medo, soluçando "dentro do vestido", bebendo não whisky, mas água com açúcar, na busca da calma. Ele, do outro lado do mar, longe da casa dela (e da já distante casa dele), a ouvindo por meio das palavras de um *ela* que já é outra, não só a ouve, mas também ouve o seu espaço, o canto de "vigas em cálculo e cálcio/ é o ritmo do outro lado do mar/ a língua-lâmina vai e volta sob os pelos do bigode" (Jorge; Marques, 2017, p.15), revelando os seus sons na imagem anterior do bigode, agora associado ao movimento da língua-lâmina. Fica evidente que há uma experiência intersubjetiva, uma menção alheia por meio de imagens retomadas, reelaboradas, há uma aproximação de eus (que são múltiplos), há uma alimentação mútua no acordo e no prazer também mútuo (Foucault, 1981) de seguir o fio deixado pelo/a outro/a, de atravessar a porosidade do corpo relacional, mesmo que seja pequena. Ao mostrar seu som, "ritmo do outro lado do mar" (Jorge; Marques, 2017, p. 14), explicitando o lugar de enunciação, traz também a proteção da *personne* personae, que "busca a porta em terceira pessoa", observa ele, busca a saída, a passagem do dentro para o fora, o contato com o além da casa. Há, novamente, imagens de contraste, dentro e fora, há a explicitação do duplo que,

para nós, é encontro, é recebimento hospitaleiro da palavra. Esse movimento em imagens que vão de um país a outro, em extremos de proteção e desamparo, em misturas e intimidades, é motivo para ("por isso") o eu lírico, antes em terceira pessoa, abdicar dessa posição e retomar a primeira pessoa nos versos subsequentes (parte 2 do poema), indicando sua relação com a cidade "explicada em várias línguas" (muitas que não entende, evidenciando que um diálogo, às vezes, tem hiato de incomunicabilidade), assim como "não entende a cidade", em uma multiplicidade de línguas, do que do mesmo modo é incompreendido (incompreensão que faz parte de qualquer relação).

> 2.
> moro na cidade explicada
> em *várias línguas*,
> muitas delas não-latinas:
> não entendo a cidade
> na qual vivo, todavia.
> enquanto me banho
> ou quando os vizinhos
> têm sexo, as explicações
> da cidade, palavra por palavra,
> entram por um ouvido,
> saem por outro.
> o *letreiro* Roma 24 horas
> anuncia falanges à dúzia:
> Rômulo, Remo, por exemplo,
> gritam: "leite de loba"
> ou "hora da sopa", desço
> banhado, a colher de prata
> no bolso do roupão bordado
> Immer der Sonne entgegen.
> o bigode branco-preto reaparece,
> a corcova está maior e o esforço
> para ouvir o que ela lê em imagem
> permanece: se poema, borra de café ou
> as explicações da cidade onde moro.
>
> (Jorge; Marques, 2017, p.14-15, grifo nosso)

Esse segundo bloco do poema lançado por Eduardo Jorge, mantendo uma certa retórica, explicação, justificativa, presente na locução adverbial "por isso", na conjunção "todavia", aponta que, ao mesmo tempo que muitos sons adentram e saem pelos ouvidos, de imagens várias que a cidade propicia, associado à vida no hotel em toda a sua estranheza (ele dali, ela do apartamento dele). A luz surge novamente, agora em língua estrangeira na camiseta; a imagem do bigode reaparece, materializando o ele que é um eu, um eu que se esforça para ouvir o que ela "lê em imagem", na confusão entre a decifração de "poema, borra de café ou / as explicações da cidade onde moro". Entre ele e ela, há o esforço ("a corcova maior"), a ida e vinda, busca de aproximação, compreensão da cidade e dela. O hermetismo, o

mesmo do dicionário germânico, o mesmo (paradoxalmente) da compreensão da palavra alheia, também é o hermetismo do que está acontecendo: da cidade (embora explicada em várias línguas, é incompreendida, é distante, pois muitas não-latinas), da borra de café ou do poema, não se sabe exatamente o que ela "lê em imagem", existem possibilidades. Mostram-se lonjuras, dificuldades de interação, línguas vivas, incompreensíveis, incompreendidas, que passam pelos ouvidos, mas não são entendidas, vêm e vão. A palavra poética, além da cidade e da casa, também como algo estranho para quem faz, para quem recebe (e já não vive onde vivia), é indicada pelo escritor em entrevista: "A poesia é estranha: de um lado ela ativa a vida doméstica, de outro, ela a destitui, tornando-me/nos estrangeiro(s), inclusive do que foi vivido" (Jorge, *apud* Goulart, 2017, s.p).

A poesia, ao tempo que é habitada, como a casa ou o país, se faz lugar estrangeiro, se faz em experiência de alheamento, de distanciamento para olhar novamente, esse estar "projetado para o exterior" (Collot, 2013, p. 222). Mesmo nessa ativação, em algum momento desse espaço de convivência o eu lírico afirma querer aprender a ser "em sigilo / apropriar-se de seu nome / próprio / revezar o próprio rosto / não dizer mais 'ela'" (Jorge; Marques, 2017, p. 18-19). Ela busca reencontrar-se, evidenciando a importância do nome próprio, afirmando a importância da preservação do eu, mesmo em um nós para uma amizade longe dos parâmetros patriarcais, familiares relacionados à casa. O estranhamento também é evidente no apartamento que é projeto fracassado, experiência de viver longe do íntimo, em país estrangeiro ajustando-se ao desconforto diário de não morar em casa (de buscar uma casa, de fazer sentido o morar), buscando o que melhor convém, resultando, para essa terceira pessoa, assim como para a primeira, em

> ensaios de morar
> onde melhor *nos* convém
> *experimentos de ajuste* do corpo
> à arquitetura ligeiro *desconforto*
> e *desamparo* infinito
>
> (Marques; Jorge, 2017, p. 20, grifos nossos).

Esse desconforto lançado por ela é partilhado por ambas as vozes líricas, advindo do experimento de ajustar-se a si, ao outro, ensaiando uma moradia, uma intimidade. Aqui, compartilhamento ainda mais evidenciado pelo pronome oblíquo *nos,* e a experiência de desajuste, o estar em casa, mas fora da casa, é explicitado no poema lançado por ela, que não vê fim ("infinito") nesse desconforto. Sobre essa dança de pronomes e referências, ainda que partindo da experiência, a enunciação desdobrada em enunciado nos faz ver a fresta ficcional que é apontada por Marques:

> A passagem para os poemas, me parece, tem a ver com deixar falar essas quase outras pessoas, e nesse sentido os poemas são menos pessoais do que a ideia da correspondência tende a sugerir — a questão desse outro que inevitavelmente nos tornamos quando escrevemos, aliás, atravessa os textos em vários momentos, inclusive na dança dos pronomes, na oscilação entre ela/ele/eu (Marques, *apud* Viel, 2017, s.p).

A escuta é o movimento que dissolve o monolinguismo, que abre a *língua ao meio* (como fizeram Daniela Avelar e Patrícia Galelli, movidas pela amizade e em latitudes diferentes), de onde sai a palavra, uma nova língua no pensar sobre a casa, sobre o lar, sobre ser estrangeiro e construir uma espécie de casa no distanciamento, na precariedade, reinventar um lar, mas não o familiar, a partir do estranhamento e da diferença, não da intimidade, tão comum e romanticamente associada à amizade. Essa divisão, que não divide efetivamente, mas parte mostrando união, também está presente no poema "Somos anfíbios", que ela lança, a partir do verso dele "decisão/de cisão do mundo" (ibidem, p. 25). A casa, sempre relacionada ao íntimo, proteção, ganha abertura, fragilidade e estranhamento. Observemos que cisão/decisão contém a ideia de separação e, então, do duplo, como observamos nas já apontadas dicotomias e duplicidades, e que a palavra anfíbio traz consigo: "amphi- (ambos, dos dois lados, em volta) + βίος (víos, vida). Literalmente, vida dos dois lados (terra e água)" (Napoli, 2008). Esse poema é composto por uma estrofe de longos 30 versos corridos sem divisão, em um ritmo rápido, com um fluxo argumentativo consciente que parece condensar a possibilidade múltipla de ser, para além das dicotomias, explorando o *entre* (a água e a terra, o estrangeiro e o doméstico). Como o primeiro verso indica, "Somos anfíbios" é uma afirmação em que o eu lírico apresenta-se em primeira pessoa do plural (nós). Ele é marcado nos verbos por esta terminação, metaforicamente animalizados de outra maneira (porque, humanos, afinal somos mamíferos), apontando a sobrevivência, a adaptação, o movimento (pois se respira, se entra, se sai, pois se troca, se leva) "na casa e na rua", não na casa ou na rua, mas em ambos, lugares de trânsito para os dois (e para muitos). O anfíbio também poderia ser estendido para o texto enquanto o que é "entre*"* correspondência e poesia, deslocando fechamentos conceituais, ultrapassando gêneros literários em sua conformação tradicional, evidenciando que nas idas e vindas, prosa e poesia são casa e rua, simultânea e cotidianamente. Abaixo algumas estrofes:

> Somos anfíbios
> sobrevivemos igualmente na *casa e na rua*
> respiramos na casa e respiramos na rua
> entramos em casa com os pulmões cheios de ar da rua
> e devolvemos depois à rua um punhado de ar da casa
> em casa trocamos de pele para sair à rua
> levamos coisas como quem parte em uma excursão

> adendos, próteses, *maquiagem*, enfeites
> saímos para a casa para fora da rua, dobramos as ruas
> para dentro de casa – *o lado de fora do lado de fora*- [...]
>
> saímos à rua como se entrássemos num rio
> que sempre muda, transitamos por ambos os meios,
> ambas as vidas, acreditamos encontrar a casa em casa
> e a rua na rua, como se entre a casa e a rua houvesse
> *uma língua comum, ou como se fôssemos bilíngues*.
> Levamos à rua palavras da casa
> guardamos em casa palavras da rua, parece simples,
> fazemos isso todos os dias, somos anfíbios,
> às vezes, respirar
> é difícil
>
> (Jorge; Marques, 2017, p. 27, grifos nossos).

A quantidade de verbos indicando o movimento, o trânsito (sobreviver, respirar, adentrar, devolver, levar, dobrar, sair, transitar...), soma-se à imagem da excursão, do que se leva para se sentir em casa quando saímos para a rua, evidenciando a comparação com o bilinguismo, a duplicidade (rua/casa), mas também a interseção que ocorre entre a casa e rua: por ar, por pó. Os fluxos de ar, assim como o de palavras e imagens, entre eles, ocorrem cotidianamente: "Entramos em casa com os pulmões cheios de ar da rua/ e devolvemos depois à rua um punhado do ar da casa" (Jorge; Marques, 2017, p. 26-27). O ar liga-se ao que o movimento faz, ida e vinda, pois levamos coisas da casa, entregamos o ar, em uma convivência que perpassa o corpo e que faz dele a ligação entre o fora e o dentro. Aqui a amizade está nesse trânsito, individual-público do espaço.

O ar, aqui, enquanto uma língua (novamente, a língua é tema central, agora para ela) que se transforma, ligada à linguagem, ao idioma que transita, que passa de um para outro, de lugar para lugar, como uma carta, como uma *língua* de fronteira, com preservação do individual, com contato entre imagens, em que a "língua-lâmina vai e volta", trazida anteriormente pelo eu lírico lançado pelo poeta: bilinguismo, "doble chapa", desestabilização da unidade, abertura para o plural. Mesmo que não seja fácil: "às vezes / é difícil respirar" (Jorge; Marques, 2017, p. 27), às vezes nos adaptamos mais a um ou outro lugar, mas a voz poética reafirma: "somos anfíbios" (Jorge; Marques, 2017, p. 27). Nesse sentido, Michel Lafon e Benoît Peeters (2008) afirmam que a escrita em colaboração implicaria a possibilidade de um "apagamento do gênio individual"; há o individual na relação com o "empréstimo do que foi lançado pelo outro", de maneira orgânica há igualmente o processo de correspondência, sempre entre duas ou mais vozes, associado ao movimento de dessacralizar o novo considerado original, enquanto fonte individual.

A língua laminada por ele e por ela é mote para pensar essa relação, como acontece no

poema dela (A mulher no reflexo) que antecedeu o dele (Como se casa fosse).

> A mulher no reflexo
> usa um dos meus *vestidos*
> foi *ela que escreveu*
> *o que escrevi*
> o *cigarro* queima entre os dedos
> a *noite* dura mais tempo
> *ascendem-se* pouco a pouco janelas de outras pessoas
> [...]
> Devem existir palavras apropriadas para cada lugar
> ela ainda não conhece o léxico *aprender uma língua, conhecer uma pessoa*
> que não quer se deixar conhecer
> *o limite de uma língua é outra língua?*
> é sempre a primeira
> a última *noite*
>
> (Jorge; Marques, 2017, p. 22).

Esse poema evidencia, novamente, a separação, mas também a amizade enquanto negação do uno e do absoluto puro, do outro necessário, por meio de palavras-imagens retomadas uma do outro, mas também pelo desdobramento da voz lírica que o deslocamento oferece. É um poema composto por seis estrofes de versos irregulares –irregularidade comum na poética construída pela voz lírica lançada por ela neste livro –, por isso selecionamos estas duas estrofes para ler com atenção. Na primeira estrofe há a referência a uma mulher, desdobramento do eu lírico da poeta que, já outro, retoma, novamente a imagem do vestido (presente em poemas anteriores dela e dele, o mesmo vestido, a mesma imagem que, modificada, transita entre uma página e outra), mostrando as vozes que convivem preservando seus espaços. Essa mulher "escreveu o que ela escreveu", em uma autorreferência, realizando, metalinguisticamente, o jogo com o fora, "um jogo que brinca com a noção do *sujeito real*" (Klinger, 2007, p. 44,). O eu, aqui, é um outro que nasce na escrita, nasce de ouvir-se como outro em uma "autoescuta", de quem ouve a si ouvindo já o outro. Poderíamos pensar, também, que essa coautoria efetiva a escuta do outro e de si, revelada pelo distanciamento (identificado pela conjugação diferente do mesmo verbo), comprovada pelo reflexo espelho. Há a figuração (Combe, 2010) que traria as marcas do fazer conjunto (consigo mesmo e com o outro eu lírico que não advém de si, por meio das imagens resgatadas). Outras imagens surgem novamente (mas já em outro tempo/espaço), como a da noite e a do cigarro, elas infiltram-se na casa construída e habitada por eles. Aliás, o cigarro é uma constante na poética geral de Ana Martins, assim como o hotel na poesia de Eduardo Jorge, para além dessa correspondência específica, o que marca o singular no plural, como ela passa o cigarro para ele, como da casa dele o sentimento é de hospedagem e estranhamento, como a noite dela liga-se à noite dele. O cigarro, novamente, alonga a noite, como no segundo poema do livro,

imagens que partem de um, mas logo tornam-se moradia na língua de outrem a partir deste vai e vem da correspondência.

Como pensar sobre a língua é, com certa frequência, pensar sobre a relação entre deslocamento e habitação, conhecer o léxico é conhecer o outro, a outra, a si, se apropriando da palavra apropriada, no eco desse jogo sonoro. A palavra apropriada, para o eu lírico tem lugar, tem espaço, como se o contato com esse idioma oferecesse não a captura do outro, mas a aproximação: "conhecer / uma pessoa / que não se deixa conhecer" (Jorge; Marques, 2017, p. 22). No poema, pensando que língua é travessia, que o poema é transitivo (Santiago, 1986), pergunta-se sobre limites, "o limite de uma língua" (Jorge; Marques, 2017, p. 22), e aqui, dois espaços, duas línguas, na fronteira de cores, na fronteira (que lemos como a distância aproximada da amizade) das páginas que se contaminam na sombra uma da outra, nos olhos e mãos que transitam, compreendendo nova língua no encontro, no dialogismo da interação, uma língua menor, mas sempre no estranhamento: "é sempre a primeira / a última noite" (Jorge; Marques, 2017, p. 23). A primeira noite como a última, extremos do conhecer coadunados na sensação igual de não morar ali.

Ainda nessa última estrofe, ela busca a palavra apropriada ao lugar, busca-se o léxico que é extensão de conhecer o outro, e a língua surgida na relação, espaço-eu, eu-outro, no encontro, mas também no corte da relação, como afirma na sequência "(Entre tantas coisas / numa separação / é também uma língua que se extingue)" (Jorge; Marques, 2017, p. 23). A extinção da língua é separação, como um silêncio, como uma forma de ruptura da compreensão do outro, como ela afirma, agora já outra, pensando-se. Se separação é extinção, nesses versos, a separação nos faz pensar no que conforma a relação: nela, uma língua se forma, como troca, compartilhamento de um espaço-livro habitado.

A língua também é mote para "Viagem à Itália", poema que traz, novamente, o deslocamento, a reflexão sobre a língua, a casa, em uma série de onze dísticos, divisão certeira, racional:

> Viagem à Itália
>
> é a língua essa que tenho,
>
> avesso de sal, acento
>
> pontudo, contraluz, em *contraluz a língua*.
>
> *a casa em branco, ainda opor fazer-se*
>
> e o esforço de cada bíceps para de lá
>
> a poeira partir
> e digo com a *língua*

a que tenho tum-tum

músculo pré-molusco
cada palavra

uma ilha distante
da orelha esquerda

ou direita, a *língua* nua a que tenho, umbigo
abaixo, abrigo *quase*
casa.

(Jorge; Marques, 2017, p. 30-31, grifos nossos)

O poema é, como a lâmina (que soa na aliteração sibilante -s-), cortante em trazer sua estrutura de dísticos que se margeiam "de lá pra cá", que se interrompem e se complementam, assim como a relação de correspondência. A língua, mencionada cinco vezes, também em metonímia (músculo), é trazida como centro dessa vivência, uma língua que vai surgindo, que vai nascendo "pré-molusco", com palavras distantes umas das outras (ilha), uma língua "casa em branco, / ainda por fazer-se", língua em processo, língua acontecendo, casa. Aqui, língua e casa se tocam para conformar a moradia em processo.

Salientamos nos parágrafos acima a amizade enquanto relação de coautoria, que é (dentre tantas formas de comum) também a valorização do diálogo e da aceitação do que o outro lança, mas preservando seu espaço. Observamos que, tanto em temática, sobretudo na menção/construção imagética do duplo (noite/dia, lâmina, anfíbio, as línguas, presença/afastamento, dentre outras), quanto na palavra compartilhada explicitamente (noite, cigarro, maquiagem, língua, tráfego, trânsito, luz, escuridão, dentre outras), temos o eu lírico dele e dela juntos, mas que não conforma um *nós poético* nos termos que propomos. Eles aceitam gentilmente a imagem, a palavra alheia, para partir dali, resposta e convivência, às vezes intensa, às vezes sutil, sempre conscientes da inadequação de estarem em lugares diferentes, de terem estilos diferentes. Cada um à sua maneira, há um tocar-se incipiente presente no pensar a língua e no pensar sobre a poesia. A relação, aqui, também é de afastamento, como dois rios que seguem os mesmos caminhos, sem se tocar, e chegam ao mesmo mar-livro, desaguando perto em ligeira aproximação. A língua, modo de habitação, modo de compartilhamento e isolamento (quando estrangeiro), é lançada por ele ao mencionar o "repouso na rua/em corvos ou a criança atrasada/em *língua portuguesa*" (Jorge; Marques, 2017, p. 32, grifos nossos), ao que ela retoma, sem referência ao idioma, mas pensando na língua portuguesa em sua complexidade: "E tudo afinal talvez se resuma ao fato de morar numa língua que distingue ser estar, morar no intervalo entre" (Jorge; Marques, 2017, p. 33,

grifos nossos). Este poema intitula-se “Brigitte Bardot, o novo testamento”, e ela responde com “Ela imaginou que ali seria um bom lugar” (Jorge; Marques, 2017, p. 32-35), poema longo (seis estrofes de versos prosaicos) que encontra o dele na reflexão sobre a língua, lugar que eles habitam, metonímia da casa.

Porém, nem sempre a palavra do outro, nessa habitação frágil e provisória, foi recebida e reverberada, como parte de uma correspondência, muito se perde e acontece entre o que vai e o que vem, e os hiatos, as distâncias, enfim, o ritmo próprio, individual, que faz a alteridade e se faz escutar, mesmo que se dance a mesma música. É este ritmo que iremos ouvir agora.

6.4 Na diferença se dança

Pode-se, em dupla, em uma relação de amizade, dançar a mesma música, mas com diferentes ritmos, dias e lugares: ela ainda será um *par*. Ser par não é ser um gêmeo idêntico (mesmo gêmeos idênticos são diferentes), mas acompanhar-se, aproximar-se, distanciar-se mantendo uma ligação, a convivência. Como cada relação é diferente, não reverberar diretamente a partir do outro não significa que o outro não foi escutado, mas que há outros rumos para a escuta e a escritura. A diferença e a distância também evidenciam que há uma aproximação, e essas diferenças não precisam ser apagadas, pois nos ajudam a pensar que há soma na diferença constante, como afirma Hardt: “A igualdade que realmente importa na escrita colaborativa é a de que ambos tenham igualmente sua potência de pensar e escrever aumentadas no encontro” (Negri; Hardt, 2017, p. 171). Essa potência também é aumentada na diferença do encontro (Deleuze e Guattari, 1976; Deleuze; Parnet, 1998; Deleuze, 2002). Tais distanciamentos – ou diferentes caminhos – é o que destacamos adiante.

Relacionado às mudanças possíveis da função autor (Foucault, [1969] 2001; [1970] 1996), indicamos que, pela marcação individual nos poemas, embora sem assinatura, há a preservação do estilo de cada um, uma unidade estilística e coerência que remete ao nome do autor individualmente, um ritmo próprio, mas que, nesse livro, igualmente solicita uma dança conjunta ao conter em si “duas funções”, que se contaminam na leitura (que descentra rapidamente de um para outro), pois temos poemas intercalados, movimento da página, dos olhos, estilos, autorias.

Na poesia dele são comuns, provavelmente por seu trânsito, os diálogos cosmopolitas: francesas, italianas, alemãs, espanholas, enquanto língua, lugar, não apenas nesta obra, mas em outras. Ela, embora igualmente traga referências (como de Anne Carson, Jean Cocteau, expressões em outras línguas), ao contrário de quem está ciente do deslocamento, está em

estranhamento constante com agora, o miúdo do protocolo, com a casa vista de perto, fotografia, paisagem, vizinhos, em que busca "aprender sobre morar" (Jorge; Marques, 2017, p. 33), e ele aprender como passar, como transitar (assim como em *A casa elástica*), como se ela teria a resposta com quem vive o "titubeante", o entre dia e entre noite, "essas horas imprecisas / nem noite nem manhã" (Jorge; Marques, 2017, p. 33), como quem está, como afirma o eu lírico "inventando uma língua para dizer o que preciso" (Jorge; Marques, 2017, p. 33), e sabe da possibilidade do fora da casa "*l*ar, e*l*a pensa, é sempre *l*á / (ta*l*vez, *l*ançar-se)" (Jorge; Marques, 2017, p.34) em um ritmo de aliteração (/l/) que manifesta o movimento para frente, de quem parte e, inevitavelmente, abandona o que já não existe, a casa que já não é mais sua casa (ou nunca foi, como a que habita agora). Na diferença, mas também na mudança, ela, diferentemente dos livros que escreve individualmente, abdica das séries relacionadas a um tema, ao modo de desafio pessoal e propulsor de sua poesia, e abre-se ao jogo da composição a dois sem usar esse procedimento em seus poemas. Como Marques afirma, a possibilidade de descentrar-se, de experienciar, ao tempo de conhecer a si, como propõe Foucault pelo fio da amizade, está no processo de escrever junto:

> Escrever junto, ao mesmo tempo que permite sair um pouco das nossas próprias obsessões, porque as palavras do outro convidam a seguir outros fios, abre também a possibilidade de ver com mais clareza os nossos próprios procedimentos de escrita, de que nem sempre estamos conscientes (Marques, entrevista pessoal 04/ 04/ 2025).

Assim, consciente do que é seu, mas na abertura para interação, ela lança poemas longos e fragmentados em pequenas estrofes, mais prosaicos, que narram, capturando de perto, e em relação com o que é novo no vai e vem a partir da casa e do fora (o que observa da janela, o que é memória que traz para dentro), evidenciando o que advém quando se aluga um apartamento ("alugamos uma paisagem alugamos vizinhos...") – já conhecido dele; ele, poemas concisos e com versos curtos, em sobreposição de imagens, em trânsito explícito e em relação mais com o fora (Itália, França, hotéis), juntando imagens díspares como: estatística, vontade estelar e doces em um mesmo poema, movendo o corpo pelos caminhos, pelas coisas (pupila, barba, axila, ombro, punho, pescoço, etc.), procedimento comum à sua poesia.

No livro, os poemas seguem indicando uma tensão no pensar-sentir da relatividade do que é uma casa, da precariedade da casa, da hospitalidade do estrangeiro, por isso há uma casa quase a casa (no sentido íntimo de lugar que pertence), "como se fosse a casa". O eu lírico de Eduardo Jorge nunca está desacompanhado nos últimos poemas, ele traz outros "eles" para o texto, outras duplas que "riem em qual língua" (Jorge; Marques, 2017, p. 38). Poemas como "(Paris: só se salva quem partiu)" evidenciam a diferença, que contém o fio acendido por ele, do vírus lançado, a casa como qualquer coisa que possa ser a casa provisória, ríspida e fria

lâmina e quando ela lança em primeira pessoa os versos de sentido agudo e cortante, em tom de reflexão:

> penso que só sabe da casa
> quem precisa atravessar rapidamente uma *fronteira*
> quem fez sua casa
> *num país que não o quer* aqueles a quem a casa segue como um cão
> penso que, como disse Jean Améry sobre a pátria uma casa e aquilo de que menos se necessita quanto mais se tem
>
> (Jorge, Marques; 2017, p. 42)

Esse sentimento de estrangeirismo, da casa frágil e provisória, habitada pelos amigos no estranhamento compartilhado da amizade "sem lar" (Blanchot,1971), está presente nos versos metafóricos "minha casa é meu passaporte/minha casa é minha língua estrangeira" (Jorge; Marques, 2017, p. 42). A casa é, também, a língua que é sua, e "minha" é o pronome para casa e língua. Ela segue sendo estrangeira (mesmo em seu próprio país), assim como ele é estrangeiro em país diferente, sabendo da possibilidade desse deslocamento para qualquer pessoa, possibilidade indicada no pronome indefinido "quem". Há diferenças, há semelhanças. Encontram pontos comuns. Não há retomada direta de verso completo, ou estrofe, há ressonâncias, há porosidades e infiltrações que geram o diferente, o tom a mais, a palavra vista pelos dois lados, segurada por quatro mãos de maneira outra.

Nos versos transcritos, a casa, aqui relativizada, repensada e instável desde o título do livro, afirma-se na sua transitoriedade e reconfiguração enquanto lugar da intimidade e do acolhimento, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, se faz lar (ou exílio, solidão) em uma língua: a língua como lugar de acolhimento[34], uma casa como um espaço literário, onde se possa morar mesmo que em memória ou novidade, mesmo, inclusive, sendo "memória da casa / demolida" (Jorge; Marques, 2017, p. 43), pois mesmo as casas que "abandonam a si mesmas / fogem de si mesmas" (Jorge; Marques, 2017, p. 43) não aceitam todas a estabilidade de ser o tempo todo estáticas e unívocas: lembremos da planta baixa arquitetônica da casa, a capa em movimento. As casas podem ser memória, podem ser/estar em objetos, podem ser caminhos (corredores, portas, corrimão), podem não ser nada, podem ser o próprio livro, lugar minimamente permanente e criado na impermanência. Este processo de casa invadida pela rua, e a rua invadida pela casa, dicotomia em que uma cria a outra, está também no pensar sobre o que é livro, como afirma Martins em entrevista: "acho que a própria ideia de livro se

[34] É assim como chamamos a modalidade de ensino de Língua pensado enquanto um lar no qual convivem, se hospedam diferentes línguas, mas tendo a Língua Portuguesa a função de acolher outras: Português como Língua de Acolhimento – PLAc.

modificou para mim, no processo de escrita em dupla, de escuta das palavras do outro e dos barulhos das coisas ao redor" (Marques, *apud* Goulart, 2017, s/p), o que reafirmou em entrevista concedida a nós:

> Acho que tanto o *Duas janelas* quanto o *Como se fosse a casa* alteraram em alguma medida a minha ideia de *livro*, do que é um livro e de como se escreve um livro. Tenho a impressão de que a minha ideia de livro era bem mais fechada, supunha um certo acabamento, uma ordem; os livros escritos a dois me levaram a pensar o livro como algo mais permeável, mais heterogêneo, mais aberto (Marques, entrevista pessoal em 04/04/2025).

Ao tempo que o viver é espacial, literário e real, a dimensão de convivência contemporânea é evidente na troca de poemas, estamos em um mundo rápido de fluxos ("atravessar *rapidamente* uma fronteira"), muitas vezes obrigatórios, quando partir e chegar não é opção ("um país que não o quer"), é obrigação para preservar a vida. Essa temporalidade e espacialidade, na rudeza da transitoriedade, está presente na dor de quem atravessa fronteiras (quanto não se quer sair de onde se está) e por quem é desestabilizado pelo novo.

Na obra (conjunto de livros) escrita "individualmente" por Eduardo Jorge, os deslocamentos são uma constante, como afirma Fabio Weintraub (2019), também poeta e crítico, no artigo "A casa físsil: o corpo migrante e os paradoxos da hospitalidade na poesia de Eduardo Jorge", trabalho em que analisa, além de outras obras do autor, a escrita em coautoria com Ana Martins Marques, refletindo sobretudo esses paradoxos da hospitalidade. Vale a menção de que Weintraub tem uma poética conhecida como experimental, variada tematicamente, ganhando, inclusive, o importante prêmio cubano "Casa de las Américas" em 2003, com a obra *Novo endereço*, que tem edição bilíngue. Ou seja, como Eduardo Jorge, também é escritor e professor, pensa sobre e escreve literatura.

Sobre a obra estudada, com relação ao conjunto de textos publicados individualmente pelos autores, a obra de Eduardo Jorge, de maneira geral, traz, como já comentamos aqui, a transitoriedade, a migração, os hotéis, a habitação temporária, ele já evidencia a correspondência/endereçamento em poemas de *A casa elástica* (2015), como "Peça para casa", em que mantém o estilo de sobreposição de imagens, de montagem fotográfica, tal qual temos aqui, não abdicando de seu estilo. A obra de Ana Martins Marques, também ligada à casa e ao endereçamento, dentre outras possibilidades, faz isso a partir do olhar para o pequeno, a casa, o miúdo, como em *Da arte das armadilhas* (2011) com a sequência "interiores", mas abre-se, como já mencionamos ao apresentá-los, ao exterior, para a situação global da migração em *De uma a outra ilha* (2023). Perguntada sobre o "Fazer com" neste último, Marques afirma:

> Em todos os meus livros há poemas escritos de algum modo *com*, quer dizer, em diálogo com textos de outros autores. Gosto dessa ideia da escrita que deixa ver, como pequenas cicatrizes, as marcas da leitura. As referências a outros textos e autores estão expressas nos meus poemas em epígrafes ou dedicatórias e também em uma ou outra citação no interior dos poemas. A literatura é mesmo uma "conversação infinita": existe uma espécie de fio que costura cada texto a outros textos, às vezes separados por muitos séculos e quilômetros. O poeta português Manuel António Pina fala da literatura como uma arte de "ladrões que roubam ladrões", e acho que ele não poderia estar mais certo. Dito isso, *De uma a outra ilha* é o primeiro livro em que me vali, de forma mais sistemática e consistente, de procedimentos de apropriação (Marques, em entrevista 04/04/2025)

Apesar do centramento no pequeno, no mínimo subjetivo, na polifonia evidente, no colocar para conversar diversas e diferentes vozes, reafirmamos que a abertura para o outro está presente nas obras em coautoria antes da publicação deste último livro, pois iniciada dentro de sua própria poética, e exposta explicitamente e materialmente na relação com Marcos Siscar em *Duas Janelas* (Marques; Siscar, 2016), em que já há a abertura concreta para, além do envio da palavra para o outro, a escuta/leitura do outro porque só são amigos porque são o si na relação com o outro. Dito isso, já lido o encontro-amizade, conheceremos rapidamente a obra de cada um no subcapítulo seguinte.

Entendendo a função autor que cada nome traz, bem como suas singularidades, acreditamos que, mesmo parecendo um movimento descompromissado, sem um olhar mais atento da crítica, *Como se fosse a casa (uma correspondência)* (Jorge; Marques, 2017), pode ser pensada como um marco que descentraliza o discurso ao assinar com outro, a assinatura dela traz, outrossim, a marca dele, e vice-versa. Constroem, ambos, esta quase-casa coabitada na estranheza, na proximidade e na distância, a amizade em espaço público. Eles saem de suas respectivas casas, convivem com o outro explicitamente, trazem seu olhar para conformar outra habitação, em movimento de olhar para o outro ao tempo que olham para si.

6.5 A despedida de uma quase-casa é o preparo para habitar outra

Ouvindo a dupla em relação percebemos que *a amizade* é renúncia ao controle total, pois em uma relação não autoritária, sem hierarquias, como nesta coautoria, a recepção do outro é uma ação de gentileza para acontecer a escrita, a seleção, a montagem do que lemos. Conviver na amizade é evidenciar que alguém paradoxalmente mora, mas já não mora ali, mora apenas no estranhamento da lembrança, em móveis, imagens e fotografias, às quais a voz dela faz menção. Nesse livro, conviver é estar longe e compartilhando outras experiências. A coautoria, portanto, é indício social e político em seus efeitos enquanto função autor, enquanto modo de viver a amizade contemporânea, de contaminar-se das coisas, e às vezes ultrapassar o individualismo e dividir a mesma casa construída palavra a palavra, mas,

às vezes, fazer evidente a separação pela parede não tão porosa: habitando o desconhecido, o não-lar, estrangeiros. Deste espaço literário, morada rápida e transitória, ouvimos ecos que atravessaram páginas evidenciando a fragmentariedade em conexão, os pedaços de uma casa captados no aspecto gráfico, paratextual, formal e temática (mesmo que sejam intrínsecas). Cada voz disse de uma maneira, ouviu de outra, leu ainda de outra, embora a imagem-palavra (algumas vezes, como apontamos) tenha iluminado a janela de ambos, esse nós poético feito no espaço de escrita, os apartamentos em ruas separadas por um oceano de distância.

Com relação à função autor (Foucault, [1969] 2001; [1970] 1996), ao não se referir à correlação texto-indivíduo real, o filósofo refere-se aos traços textuais que nos levam a reconhecer o que é de quem no livro, fazendo-nos reunir tais poemas em nome de um "autor" de dupla assinatura. Aqui a carta tem mais que um destinatário/remetente e respectivas assinaturas de nome próprio, há uma (duas) assinatura autoral e uma propriedade dividida, que remete à função autor duplamente, pois reunidas no livro, jogando com a propriedade (o que é de quem) com o leitor, de maneira que, por mais que o leitor saiba o que é de quem, reconhece a interlocução, a convivência. O processo de montagem, o motivo e o contexto no qual essas trocas aconteceram foram importantes para ouvir que, cada um, à sua maneira, plasmou o estranhamento de estar onde se está, tornando uma espécie de casa, como comentamos no início, esse espaço literário, lugar comum, conformado no trânsito e na dúvida, nos duplos tempos de idas e vindas. Apesar das diferenças, ao contrário de uma antologia ou coletânea (dente os diferentes tipos que possam existir), esses poemas são criados na certeza da leitura um do outro (pelo olhar na leitura), e algumas vezes na pequena remissão linguística (pela palavra). Por fim, para além de Foucault, os indivíduos reais são sim importantes, advém, antes das funções autorais, a abertura para outras formas de criar em virtude da circunstância de criação (Di Leone, 2015) que temos aqui, não em virtude de um olhar para a vida individual, mas da *encontrografia*, no qual o encontro é de onde partimos.

Ouvir esse tipo de *corpus*, além de partir de um inabitual descentramento da autoria única, nos faz atentar, portanto, para a mútua relação que antecede e acontece neste processo, a obra só é porque é dos dois. Antes mesmo de ouvirmos palavras, ouvimos imagens, paratextos, cores: adentramos à casa e ouvimos a convivência, que nem sempre é de troca, mas, às vezes, simples ação de estar junto, mesmo distante, em solidão e sem se misturar: ela mais prolixa, em estrofes fragmentadas, ele mais sucinto, com versos fragmentados, juntos, às vezes, misturam imagens, em trocas, em inícios novos sempre lançados por um ou outro, mas também preservando, sem mistura explícita (mas certamente aproximados em sensações, pelo olhar da leitura de mão dupla). Aqui, houve uma procura em como valorizar o comum que os

aproximou: o desejo de escrever com, o acolhimento de um verso, de uma imagem, o olhar em primeira ou terceira pessoa lançado sobre o/a outro/a, vozes diferentes convivendo juntas em um espaço imaginário que é o livro, sem desconsiderar suas individualidades (estilo, inícios, temas, reformulações de imagens).

A palavra recolhida (e acolhida) do verso do/a outro/a, transmutada, falada novamente, fez com que repensássemos a autoria para além da inspiração, para além da página em branco e mesmo da apropriação, pois se parte do outro, do que se recebe dele, nunca só do que se tem a oferecer individualmente. Repensa-se o que é criar, hoje, no século XXI: é liberdade e possibilidade, é conceitual no sentido do que antecede, não apenas do que mostra, mas do que carrega enquanto processo conjunto. O autor pessoa, autor sujeito "de carne e osso", que tem amigos, que fala abertamente de suas amizades, que está próximo ou não ao leitor, explicita-se, pois ele/ela evidencia, com sua literatura, uma relação que é parte da sua vida, mostra seu modo de conviver com o outro, e, convenhamos, paradoxalmente, há algo mais íntimo do que explicitar a convivência? Ao se referir a esta relação com Ana Martins, Eduardo Jorge afirma: "acredito ainda nessas mensagens de amizade, onde o prazer intelectual da troca passa pelas maneiras de dizer e pelas formas de envio" (Jorge, *apud* Viel, 2017, s/p). Aqui, o que era contato prático já se tornou amizade, sentimento, intelecto, trabalho e afeto e, como afirma José Gil: "a contaminação afetiva seria assim o exemplo mais comum de contágio: nada mais banal do que a transmissão imediata da expressão emotiva de um rosto, lágrimas ou riso que induzem em outrem mais lágrimas e mais riso" (Gil, 2006, p. 64). Não há motivo para nos determos em modelos de autoria fixados, em relações pré-estabelecidas, ou mesmo seguir pela generalidade de uma autoria colaborativa, sem nos aproximarmos de nenhuma dessas relações/moradas/encontros, pois cada amizade é única em sua pluralidade.

Ao pensar nesse cruzamento com o outro a partir dessa nova (mas já velha) maneira de se fazer poesia, que desestabiliza o eu lírico (constantemente repensado), lemos o convívio de palavras e de imagens, transformações destas em individualidades que não se anulam absolutamente, mas buscam o diálogo. Esse convívio, é também, como comprovamos, saber estabelecer distâncias para construir uma existência comum (o espaço literário) que não aniquila quem somos, que não nos aliena de nós mesmos: fugir da solidão, estar convivendo, mas preservando uma distância ética para e nessa convivência, para o bem-estar individual e da comunidade.

Se a autoria única, ou o apego a ela, nos fazia turvar atalhos, impedir bifurcações, ouvir um uníssono (Stillinger, 1991; Burke, 1989; John Burke, 1995), a partir da leitura de obras como essa, enxergamos atalhos para diferentes leituras e concepções, aberturas para

repensar a função autor ainda menos autoritária ao ser fluída, um exercício de alteridade, contra subjetivações prontas, modelos preestabelecidos e institucionalizados de relação, algo que a amizade proporciona. Temos uma obra em trama (vai e volta de imagens-palavras), conformada por textos "escritos en la alteridad" (Lafon, 1996, p. 306) e que mostram como pertencer no sentido de construir e viver em um espaço literário e, ao tempo, manter a distância, não em isolamento, não na "solidão total", do quarto individual fechado, mas sim na espera, no respeito ao tempo do outro: "na Teoria do Hotel, é a espera que importa" (2018, p.35). Tal tempo é multiplicado na conjunção (tempos), no trânsito, no caminho para a casa (que é dentro e fora): "penso em caminhões de mudança/ como casas a caminho" (Jorge; Marques, 2017, p. 42), no movimento, no exílio - fora do quarto / estranhando o quarto - para pensar rotas, traçar outros caminhos abertos pela convivência, colocando em pauta não só os agenciadores, mas todo um campo literário, um sistema que o constrói e retroalimenta, repensando papéis e funções a partir da amizade enquanto coautoria, modificação recíproca e alteridade. Essas parcerias, estilísticas da existência, também concretizam efetivamente o outro na correspondência já há longo tempo presente na obra (enquanto conjunto de textos) de Eduardo Jorge; na obra de Ana Martins Marques, a escrita a quatro mãos evidencia o descentramento autoral e a busca efetiva do diálogo com as coisas, com as pessoas, que já estava anunciada nesses e se concretiza (mais explicitamente), como curva evidente, em sua última publicação.

Em *Como se fosse a casa: uma correspondência* (Jorge; Marques, 2017), fez-se poesia a quatro mãos, mesmo que estas se estranhem, mesmo que não estejam no mesmo espaço físico, mas o compartilhem de alguma maneira. Vimos que ainda pode-se buscar caminhos individuais na decorrência da experiência em uma dimensão foucaultiana do termo, em que experiências também se tocam, se cruzam: "Uma experiência é alguma coisa que se faz só, mas que não se pode fazer plenamente senão na medida em que escapará à pura subjetividade e que outros poderão, não digo retomá-la exatamente, porém ao menos cruzá-la e atravessá-la de novo" (Foucault, 2010, p. 295).

Podemos, por fim, pensar, a partir dessa leitura, que o autor retorna como uma provocação ao isolamento contemporâneo, ao esgotamento da troca, ao imediatismo da resposta, ao cansaço na constituição da relação fugaz, à concordância por medo. Ele vem para nos lembrar que é *possível* pensar outras formas de criar poesia e que (também) é um urgente modo de viver, na diferença, no ritmo próprio, na tensão, no silêncio da resposta, ou na resposta que nem sempre é a que queremos ouvir, mas aceitando a liberdade e a imprevisível negociação de criar "com", explicitando os múltiplos tempos-espaços e as diferenças. Entre

amigos, um nós, eu e ele/a, ouvir a mesma música é estar na mesma sintonia, mesmo em momentos/tempos diferentes. Cada um no seu ritmo, em intenção com o outro, em "cumplicidade e confiança" (Lafon, 1996). Esta correspondência-poema nos lembra que é bom dividir a vida na real alteridade e fora do esperado, assim como fizeram Marcos Siscar e Ana Martins Marques.

7. UMA CASA: *DUAS JANELAS*

Quem faz um poema, abre uma janela

Mário Quintana

No poema "Prosa I", do livro *Risque esta palavra*, Ana Martins Marques traz os seguintes versos:

> Afinal a poesia
> - a imagem também de Brodsky- é aviação, e a prosa, infantaria
>
> Numa entrevista
> João Cabral de Melo Neto diz que a poesia tem *alguma coisa de laboratório*
> -é como se a literatura fosse um fábrica- ele diz
> -que produz romances, contos, ensaios
> mas tem um laboratório onde se faz pesquisa
> para todas essas coisas- esse laboratório
> é a poesia
>
> (Marques, 2021, p.78, grifo nosso).

A referida entrevista de João Cabral de Melo Neto foi publicada na revista *Veja* em 1992. Nela o poeta afirma que:

> a poesia é como um laboratório da linguagem. Uma grande indústria tem a parte fabril propriamente dita, mas tem também um laboratório. É a partir das pesquisas de laboratório que um produto passa a ser fabricado. Depois das "pesquisas" dos poetas, os romancistas, os novelistas de televisão, os teatrólogos pegam os resultados e fazem uso das conquistas e descobertas laboratoriais (Neto, 1992, s/p).

A partir da noção de *experiência* com a linguagem, realizaremos a associação da prática da amizade também enquanto experiência e encontro temporário com o diferente, acrescida da conotação laboratorial, relativa aos movimentos de experimentar relacionar-se no espaço da correspondência, materializada no livro, que é o espaço entre os dois. Escolhemos seguir pensando sobre poemas escritos em correspondência, pois são atos de troca, de criação, no qual os agentes se alimentam também da circunstância do encontro.

De acordo com João Cabral de Melo Neto, cada livro de poesia contém uma dimensão laboratorial. *Duas janelas* (Marques; Siscar, 2016) remete (como muitos dos escritos em coautoria) para sua situação de escritura compartilhada, seu aspecto experimental, laboratorial, realçando uma dimensão que já é característica de toda poesia, segundo a famosa afirmação de Wallace Stevens: "all poetry is experimental poetry" (Stevens, 2017, p. 918). A escrita experimental em coautoria nos joga para além da malha de fio único, tecida apenas por um autor em sua modernidade. A poesia, então, tem sua dimensão experiencial ligada ao

experimental e, para Siscar que, como Ana Martins Marques, bebe da fonte cabralina, a poesia, assim como outras artes, traz "a capacidade [...] de produzir experiências que são tanto pessoais quanto coletivas, produtoras de comunidade" (Siscar, 2015)

Ou seja, entendendo o livro como um processo aberto (assim como amizade, também aberta), uma experiência em tudo que ela tem de possível e de impossível, continuamos nos aproximando da escrita a quatro mãos (para além das outras tantas mãos que diagramaram, editaram, revisaram, fizeram o design da capa etc. do objeto livro). Este capítulo segue os fios paralelos, versos tecidos e cortados para a criação enquanto amizade (nos termos éticos que já referimos) do pequeno livro (plaquete) escrito por Ana Martins Marques e Marcos Siscar. Lembramos que a mineira, em 2017, publicou em coautoria com Eduardo Jorge o livro lido no capítulo anterior, sendo, portanto, uma poética já conhecida nesta tese, e Marcos Siscar, que para além de pesquisador, tradutor e professor, é também poeta.

A casa com *Duas janelas* (Marques; Siscar, 2016) é construída mutuamente, habitada e, ademais, metonimicamente representada por janelas - estando estas sob o mesmo teto ou em tetos diferentes - que nos oferecem: dois olhares, duas paisagens, dois ângulos. Para pensar sobre as possíveis paisagens visíveis, os moradores e o efetivo diálogo entre nós e o livro em questão, contextualizamos a proposta editorial, consideramos o modo de leitura *encontrográfico*, os paratextos, os elementos gráficos, a rigorosa montagem, elementos fundamentais para nos aproximarmos da composição em que há uma performance interativa da coautoria para além do nível coletivo que pressupõe qualquer livro. Tais percursos ocorrem paralelos e infiltrados às reflexões sobre a amizade, a possibilidade da existência de um *nós poético/lírico*, voltando-nos para a experiência foucaultiana, indicada nas páginas iniciais deste trabalho.

Interessamo-nos pelas "iluminações" recíprocas na linguagem (pois pela janela aberta entra a luz), mas também, nosso olhar, aqui, vai ser direcionado em grande medida ao espaço físico, ao suporte e como há a materialização da diferença no diálogo. Na indicação de autoria dupla na capa, grafada com os dois nomes, evidencia-se para a leitora o gesto (co)autoral de diálogo prévio, ao tempo que pode se tornar secundário, durante a leitura, saber exatamente o que é de quem (pois sem assinatura): autorias se misturam, diluindo a autoria individual enquanto autoridade e centralidade ligada à função autor. Tal diluição e mistura autoral aconteceu até em âmbitos profissionais de divulgação, como em uma resenha do livro na *Folha de S. Paulo* (Scarpelli, 2016) em que há a troca de autorias dos dois poemas divulgados: o poema de Siscar é atribuído à Ana Martins Marques e o dela a ele[35].

[35] Posteriormente, a versão digital da resenha apresenta uma errata retificando o equívoco: "ERRAMOS: O

Embora não haja a assinatura individual em cada poema, há essa indicação no sumário no início do livro, apontando o não apagamento/diluição total das autorias, mas a afirmação que um diálogo só ocorre quando há mais de um, e isso problematiza, conforme estudamos, a função autor. Também enfatizamos a importância dos elementos editoriais e, após contextualizarmos como surge a proposta do livro, seguiremos atentando para como eles trazem a ideia de encontro (sem ignorar o silêncio e o desencontro), isso somado à leitura de alguns poemas que materializam formalmente o encontro.

7.1 Conhecer a proposta, integrar-se ao espaço e identificar de onde partem os olhares que convivem

Dois enunciadores, duas janelas, dois ângulos para olhar, quatro mãos. Páginas divididas por duas linhas indicando atravessamentos, um embaraçar e desembaraçar de versos-fios que tecem uma obra. Discurso composto por uma convergência, eus que se juntam mas não se misturam totalmente, materializando um projeto independente e afetivo, à contramão do grande mercado editorial brasileiro.

O pequeno livro, que contém menos de 50 páginas, é o lugar do diálogo poético que integra um conjunto de outras oito publicações editadas pela Luna Parque, e já indicadas neste trabalho, editora que foi coordenada pela dupla de escritores Marília Garcia e Leonardo Gandolfi. A coleção foi publicada entre os anos de 2015 e 2018 e assinados sempre por dois autores. A gênese da coleção sobre escritas coautorais, de acordo com a editora Marília Garcia (2016), advém de uma homenagem aos poetas setentistas brasileiros, suas formas de escrever e editar colaborativamente. As duplas foram determinadas sem que soubessem previamente dessa escolha, revelada apenas no convite, o que permitiu, para algumas delas, conhecer o outro ou interagir apenas posteriormente a essa revelação, durante o tempo de escrita do livro (e, obviamente, após a escrita), desafiando-os no processo a criar uma relação mediada pela palavra escrita.

Siscar e Marques conheciam-se enquanto autores, liam-se, circulavam nos mesmos espaços, mas não eram amigos ou tinham a intimidade que os levasse a propor, sem intervenção editorial, a escrita do livro conjunto. Ao menos, até o momento do convite da editora, eles não haviam proposto um projeto conjunto de escrita. Na entrevista que nos foi

---

conteúdo desta página foi alterado. Por um erro de montagem, os poemas de Ana Martins Marques e Marcos Siscar foram publicados com a autoria trocada. 'Preço Médio' foi escrito por Marcos Siscar, e Ana Martins Marques é a autora de 'O Preço do Poema'" (Scarpelli, 2017, s/p).

concedida, Siscar afirma sobre sua relação com a poeta mineira:

> Quando começamos a conversar, percebemos que éramos leitores um do outro e que havia um certo reconhecimento mútuo. Cheguei a escrever uma resenha sobre um dos livros da Ana Martins Marques, em 2015, a pedido de *O Globo*, já durante o processo de confecção do nosso trabalho. Mas foi o convite de Leonardo Gandolfi e Marília Garcia que, na prática, nos colocou em contato direto (Siscar, entrevista pessoal em 16/08/2023)[36] [36].

Ana Martins Marques, respondendo a mesma pergunta, sobre sua relação anterior com Siscar, diz:

> Eu não conhecia o Siscar pessoalmente (acabamos nos conhecendo no lançamento do livro em SP); conhecia a sua poesia e também alguns textos críticos. Gostava muito, sobretudo, do *Poesia e crise* e do livrinho sobre a Ana Cristina César que saiu no *Ciranda de Poesia*, da Eduerj. Confesso que fiquei um pouco intimidada a princípio: além de ser um excelente poeta, o Siscar é um crítico e teórico da literatura muito sofisticado. Foi preciso um exercício, da minha parte, para evitar um certo constrangimento ao enviar os poemas. Com o tempo, porém, esse constrangimento foi se atenuando. Acho que uma das dimensões interessantes da escrita desse livro foi poder acompanhar o processo de escrita de um poeta que eu admirava, ver as alterações que ele fez nos textos, o modo como ele "respondeu" (ou não) aos meus poemas… (Marques, entrevista pessoal em 04/04/2025).

Ressaltamos algumas informações importantes: primeiro, que é a palavra que os liga pessoalmente (no lançamento e no objeto livro), a palavra em sua dimensão pública, explicitando e tornando pública a relação entre eles; outra questão é o reconhecimento e admiração recíproca, mesmo que não tenham se escolhido espontaneamente enquanto dupla (pois foi decisão editorial), o que já indica um desejo de estar com; e um terceiro ponto é o desafio relatado por Marques, e, por fim, o destaque de poder acompanhar de perto o processo alheio, o que demonstra as interferências no modo individual de criar[37].

A *encontrografia* também nos faz lembrar que caso similar (mas diferente), que ocorreu entre Marques e Jorge em *Como se fosse a casa: uma correspondência* (2017). Eles se conheciam enquanto autores, mas assuntos de ordem prática (a separação dela e o aluguel do apartamento) foram determinantes para essa coautoria que ocorreu *sem* proposta editorial prévia ou intenção de publicação. A proposta de publicação do mencionado livro, como sabemos, surge *após* a escrita, não anteriormente, como ocorre em *Duas janelas* (Marques; Siscar, 2016), que é a materialização de uma encomenda editorial *prévia* à escritura e, consequentemente, ao próprio objeto-livro.

Embora poemas escritos nessa circunstância de convite sigam publicados em outras obras dos respectivos autores, destacamos que essa coautoria, enquanto projeto editorial fomentado e

---

[36] A entrevista completa está no Apêndice C.

[37] Nesse sentido, mentorias de escrita criativa também poderiam ser pensadas em dimensão coautoral, formas contemporâneas de repensar o autor discursivamente. Indagar sobre esta hipótese seria um interessante desdobramento da tese.

financiado pela Luna Parque, é diferencial pela maneira como os poetas enfrentam o desafio de irem além dos próprios projetos pessoais enquanto autores:

> Quando começamos o *Duas janelas*, nenhum de nós tinha material pronto. Ambos tínhamos acabado de mandar seus livros para editora (ela, *O livro das semelhanças*, e eu, o *Manual de flutuação para amadores*). Tínhamos que partir do zero, e a proposta da Luna Parque era bastante livre: escrever a partir de um "tema" ou "formato", ou não. Tudo isso colaborou para a disposição de iniciar um processo novo, específico desse livro. Conversamos, então, inicialmente sobre como organizar as coisas, justamente no sentido de fazer um trabalho cruzado, evitando a justaposição de iniciativas isoladas (Siscar, entrevista pessoal em 16/08/2023).

A ideia de começar do zero, de começar juntos, pessoas em desdobramento de um *nós lírico*, e de aceitar o desafio e a experiência relativamente "controlada", mesmo que sutilmente guiada por um norte editorial e enviando as iniciativas isoladas, advindas apenas de um. Essa escolha de uma nova forma de criar com a interferência real do outro, e na aceitação feliz do desafio, nos lembra o que Ortega afirma sobre a amizade, capaz de dar "uma *sacudida em novas formas de pensar, de sentir, de amar, de agir*, lembrando-nos que todo agir é acompanhado de um sentimento de gozo e de alegria" (Ortega, 2000, p. 43, grifos nossos).

A Luna Parque Edições é uma pequena editora (selo editorial) brasileira, organizada pelos poetas Leonardo Gandolfi e Marília Garcia, que nasceu em 2015. É uma editora "caseira" em que tudo é feito "a quatro mãos" (Garcia, 2016) e publicado por encomenda/convite: "queríamos trabalhar com encomendas e propor diálogos e encontros" (Garcia, 2017). Hoje a Luna Parque tem um projeto conjunto com outra editora (Fósforo), produzindo o clube "Círculo de Poemas", um clube de livros de poesia por assinatura. Essa pequena editora, entre os anos de 2015 e 2018 propôs uma coleção feita de diálogos, escritas a quatro mãos. Cada livro, dos nove editados, teve tiragens pequenas de 200 exemplares, e os títulos foram publicados entre os anos de 2016-2016: Francisco Alvim e Mariano Marovatto escreveram *Vinte cinco poemas*; *Vinhetas* foi escrito por Alice Sant´anna e Zuca Sardan. Além destes, *Duas janelas*, de Marcos Siscar e Ana Martins Marques; *Gabinete de Curiosidades*, de Lu Menezes e Augusto Massi[38]; no ano de 2018, *Dois mil e quatrocentos quilômetros aqui*, de Carlos Augusto Lima e Tarso de Melo e *Duas ou três coisas airadas*, de Ismair Tirelli e Horácio Costa Neto; *20 sucessos*, de Bruno Brum e Fabiano Calixto; *Caderno Americano*, de Fabrício Corsaletti e Alberto Martins, e, ainda no mesmo ano, Victor Heringer e Alberto Pucheu participaram com *Designação Provisória.*

---

[38] Augusto Massi, também em parceria com Flávio Vignoli, pela Tipografia do Zé (https://www.bancatatui.com.br/produtos/borra/) lançou o poema Borra, sobre a tragédia/crime de Brumadinho. Flávio dialoga com o poema a partir de outra linguagem, mas ambos compartilham o espaço do livro. Além desta parceria, a Tipografia do Zé traz outras parcerias que mesclam linguagem poética e gráfica. Disponível em: https://www.bancatatui.com.br/editoras/tipografia-do-ze/ Acesso em:15/06/23.

Como já mencionado, cada parceria aderiu mais ou menos à ideia de escrita conjunta, de coautoria no sentido de aproximação da palavra do/a outro/a, de intersecção. Cada obra foi escrita de uma maneira, com mais ou menos interação/diálogo entre os poetas, com prefácios em formatos variados, bem como formatação e organização diferentes entre si. Por exemplo, em algumas há marcas gráficas separando poemas de cada um dos/as poetas, em outras, a assinatura; em outro ainda, o livro é dividido ao meio; em alguns há prefácio conjunto, em outros não, enfim, há muitas diferenças e muitos acordos que podem ser mapeados. Em comum, além do projeto conjunto, todos têm a autoria explicitada (capa, ficha catalográfica, às vezes até na assinatura de cada poema), são *assinados* por *dois/duas* autores/as, há um diálogo, por mínimo ou difícil que seja (entendendo que o silêncio fala muito), se afastando, em sua maioria, da ideia de antologia (que sim, também pode ser lida como um encontro, um diálogo, uma expansão da autoria individual. Em todos os textos citados, diferenças tipográficas (fonte, espaçamento, alinhamento, itálico, negrito, etc.), paratextuais (dedicatória, epígrafe, instâncias prefaciais etc.) e intratextuais (tematicamente e estilisticamente) são importantes, pois influenciam na apresentação e nas diferentes interpretações que possam existir a partir delas. A exemplo, as duplas são identificadas enquanto uma coautoria no paratexto editorial/ ficha catalográfica e na capa, evidenciando esse *feat* (abreviação de *featuring* - palavra muito usada no âmbito musical para parcerias entre musicistas).

Sobre outras relações materializadas nos livros da coleção, no site da Editora há comentários para cada uma. Transcrevemos o comentário sobre *Dois mil e quatrocentos quilômetros daqui*, de Carlos Augusto Lima e Tarso de Melo (2018), que indica que ambos os poetas

> trabalham com o menor, aquilo que é pedestre. Em Carlos Augusto Lima, os movimentos invisíveis que todo mundo faz mas ninguém nem vê. Em Tarso de Melo, a atenção está voltada para as formas de ouvir e dizer, aos hábitos comunicativos e de pensamento, indo do *fait divers* ao *spam* (Luna Parque, 2018)[39].

No comentário evidenciam-se diferenças, mas também aproximações. A partir de cada pequeno comentário editorial, podemos ter uma breve noção do que está materializado em um poema, e afirmar que houve algumas duplas mais dispostas a realizar um efetivo trânsito de palavras, trocá-las diretamente - ou indiretamente - com o outro ou entender o projeto como coautoral, pertencente aos dois, não apenas uma junção de dois livros e projetos diferentes em um mesmo suporte. Sobre *Duas Janelas* (2016) lemos:

> [...] o *diálogo* entre Ana Martins Marques e Marcos Siscar percorre o *livro inteiro*,

[39] Luna Parque Editora. *Catálogo*. Sem data. Disponível em http://lunaparque.iluria.com/catalogo-ct-119447. Acesso em 06/04/2025.

> desde a sua composição, até o formato, que alterna um poema de cada. *O percurso traçado a quatro mãos* funciona como um pisca-pisca, uma janela de cada lado: caminho que acende, apaga, liga e desliga as imagens, as palavras e expressões. *Jogo de passar o anel*, em que cada um leva adiante os elementos do outro para compor o próprio poema. Entre as figuras coletadas, uma romã no chão, um barco emborcado, e um desastre iminente (Luna Parque, 2018, s/p).

Diferente dessa transição de palavras - e olhares, silêncios, pausas, respiros que escapam da letra - que um diálogo reivindica, na qual pode surgir um olhar compartilhado, na mesma coleção encontramos autores/as menos dispostos a tornarem-se amigos no sentido já indicado nesta tese (enquanto convivência, coautoria/e ou na obra), embora tenham acordado a publicação em um mesmo livro. Há coautorias marcada catalograficamente e editorialmente, que mais se assemelha a uma coletânea individual, sem aproximações, sem trocas, sem projeto comum, mas assinada por dois. Sobre as duplas menos dispostas à "amizade" enquanto modo vazio de se deixar afetar, de espaço de tensão e discordância acreditamos que essas realizam um trabalho individual, havendo apenas um ponto de partida comum, como as viagens pela América Latina em *Caderno Americano*, de Fabrício Corsaletti e Alberto Martins.

Portanto, em alguns livros da coleção há também uma preservação total da individualidade, preservando a ideia de autoria moderna, originando, afinal, dois livros independentes em sua concepção, afastando-se da ideia de projeto comum. Sem uma análise mais detalhada, mas pela leitura que realizamos, podemos constatar tal característica em outros títulos da coleção, como *Vinhetas*, de Alice Sant'Anna e Zuca Sardan e em *Vinte e Cinco poemas*, de Francisco Alvim e Mariano Marovatto. Nesses últimos, acreditamos, por uma rápida leitura, que a função autor, ligada a um discurso de unidade, a um centramento e ordenamento coeso de construção discursiva que indica uma "obra", pouco se modifica, pois não há jogo com a função autoral "dupla" nas coautorias, seja no texto, na montagem, nos paratextos ou no que revela a *encontrografia*.

Como já evidenciamos, embora não sejam raros, processos explicitamente coautorais, quando não são omitidos, são considerados um "jazz aleatório", uma brincadeira "secundária", pois tendem a promover uma ruptura com a imagem moderna (sempre romanticamente presente, como sabemos) do autor único, individual, gênio criador e fonte única de criação, autodeterminação e intelectualidade. Como afirma Stillinger, as autorias em coautoria são "mais difíceis de apoteotizar ou divinizar como um ideal de validade na interpretação ou pureza textual" (Stillinger, 1991, p. 24, tradução nossa). Corroborando a afirmação de Stillinger, lembramos que Michel Lafon (1996) afirma que a escrita colaborativa é nitidamente ignorada[40].

Aproximando a poética individual dos poetas, em ambos há um apreço pelo endereçamento, primeiramente na criação do livro, mas em matéria de pesquisa, para Siscar, e na poética de Marques: há a busca pela interlocução. Na poesia de Marques, encontramos essas marcas de tendência ao endereçamento em livros como *Risque esta palavra* (Marques, 2021), em "Prosa (I)" e "Prosa (II)", só para citarmos um exemplo. Em Siscar, este apreço torna-se disseminado em sua poética e em suas reflexões, enquanto pesquisador, sobre a obra da poeta Ana Cristina César.

Sobre a poética de Siscar e de Marques, há um considerável número de artigos, ensaios e teses, a maior parte pensando em *ambas* as obras "individuais". São trabalhos sobre um ou outro livro de cada autor, problematizando questões pertinentes como a imagem, a paisagem, o contemporâneo, a própria poesia. Porém, há pouquíssimos estudos sobre *Duas Janelas* (Marques; Siscar, 2016). Em virtude disso, nosso objetivo é ler esse olhar duplo e misturado que não apaga o eu, mas traz uma confluência que o perpassa - pois poemas individuais, mas em contato através do verso alheio, o que evidencia o diálogo. Dentre os trabalhos que olham para a relação, temos a resenha "Poética da desfiguração entre Duas Janelas", de Douglas Rosa da Silva (2018), publicada dois anos depois da publicação do livro. Silva afirma que a obra abre possibilidades, fendas a partir de uma prática poética "inacabada", a partir de um "elo comunicativo", trazendo o rastro da "continuidade", destacando o diálogo e o ritmo de diálogo que perpassa todo o livro. Enquanto resenha, pontua esse diálogo, tanto no aspecto gráfico quanto na letra, de maneira rápida, embora nada rasteira.

O trabalho de Rodrigo Garcia Barbosa (2018), em um dossiê sobre os limites da

[40] Vale o adendo de que a escrita colaborativa, e a arte colaborativa de maneira geral, sempre existiu visibilizada no teatro, no cinema, na confecção de histórias em quadrinhos e outras artes, porém, especificamente nos estudos literários, é recente o olhar para este tipo de criação.

poesia, também se centra na experiência de escrita que está no livro. Barbosa concede menos espaço para os aspectos gráficos e contextuais de publicação, mas não deixa de comentar a organização da obra. Ele destaca a conversa que busca "a completude" de um poema no outro, mas que "nunca se alcançam plenamente", transitórios que são, intercalados, em suas "mútuas iluminações". Ao ler os poemas busca, sem lançar mão da "crise da poesia" (questão importante para Siscar), simbolismos, como o barco, o mar, e a interação performática dos autores, que antecede o poema, no que ele chama de "autoria compartilhada" e na qual temos também uma *escrita* compartilhada. Ele aponta uma relação de origem e destino "ambíguas". Além desses, temos o já mencionado trabalho de Lucas Rodrigues Negri e Mariana Cobuci Schmidt Bastos (2020), em uma leitura dupla, pois inclui o livro *Como se fosse a casa: uma correspondência*, buscando seguir a dinâmica de encontro e, evidentemente, tendo como fio condutor a poética de Ana Martins Marques em suas escritas em parceria. Nosso trabalho não se dissocia desses já realizados, une-se a eles, assim como somamos voz aos outros tantos modos de repensar a autoria moderna, com o intuito de dar continuidade, ancorados na *encontrografia*, na função autor, na amizade, e um *nós lírico*.

Contextualizado o espaço editorial de onde surge a proposta, nos próximos tópicos olhamos de perto a dimensão paratextual, gráfica, lemos alguns dos poemas, buscando rastrear a construção da própria relação. Entretanto, lembramos que o olhar pode partir de uma mesma casa-livro, mas de janelas-ângulos diferentes. Como indica o título pinçado de um poema de Marques e consensuado pelos dois para ser título da obra: temos *duas janelas*.

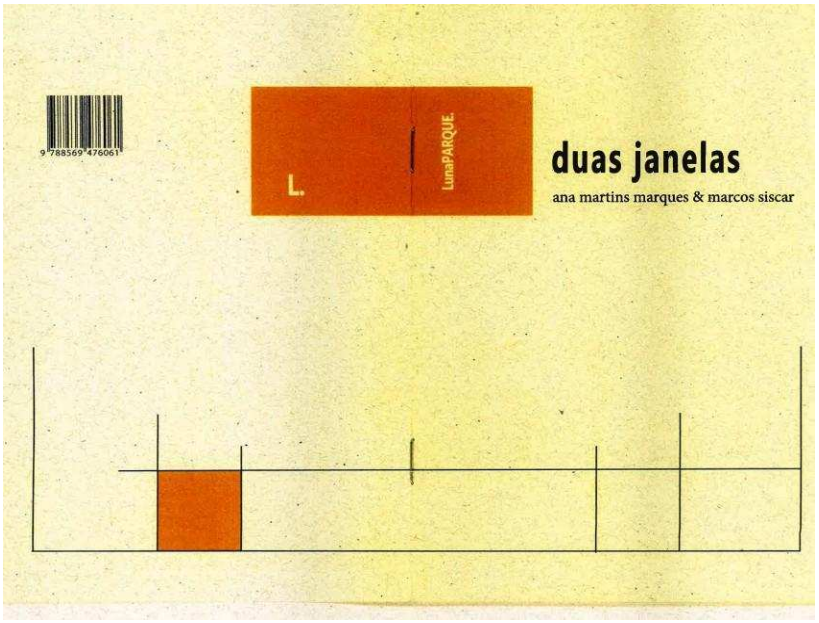
7.2 O encontro também está no desejo do encontro: editoração enquanto escritura

Em *Duas janelas*, apesar da incontestável aproximação entre os poemas, fruto do processo de escrita conjunta, da troca, também há uma demarcação espacial relativa à partida da autoria de cada um. A coabitação do mesmo espaço é prerrogativa para a amizade, relação que oferece o privilégio da convivência, não para o reconhecimento do igual, mas também para a diferença, explicitada na poética pelas diferentes camadas que a mesma palavra ganha ao sair da mão de um e ir para a mão do/a outro/a. Ao abrirmos o livro como abrimos janelas com duas bandeiras, pensamos analogamente na dupla de *eus líricos* que de cada janela-página olham além de si.

Nas páginas pares se iniciam (mas muitas vezes ultrapassam a página) os poemas de Ana Martins Marques e nas páginas ímpares se iniciam os poemas de Marcos Siscar, informação evidenciada no prefácio. No individual acompanhado, mostra-se também a dupla função autor mobilizada e acentuada pela contaminação que irá se concretizar na leitura dos

poemas. Juntas, páginas pares e ímpares constroem uma casa-livro, com imagens mais ou menos próximas, similares ou abruptamente modificadas, como se ao abrir o livro, abríssemos uma janela com suas duas bandeiras[41] simétricas (Figura 5). Linguisticamente, às vezes misturam-se as imagens entre um poema e outro, às vezes temos imagens opostas, redesenhadas, e somos levadas pelas paisagens sem nos preocuparmos com quem as lançou. No livro, a diagramação traz os fios/ linhas, que também estão visíveis no design, no aspecto gráfico desde a capa, são interrompidos, fragmentados, indicando uma possibilidade de atravessamento visual. Esses fios, ali materializados, são lançados para o fazer poético de um eu poético que é "nós" nesse habitar, pois a experiência acontece com e no deslocamento e atualização temporal e espacial entre os dois, cada um em um lugar e tempo de escrita.

Figura SEQ Figura * ARABIC 5 - Capa e contracapa de *Duas Janelas*



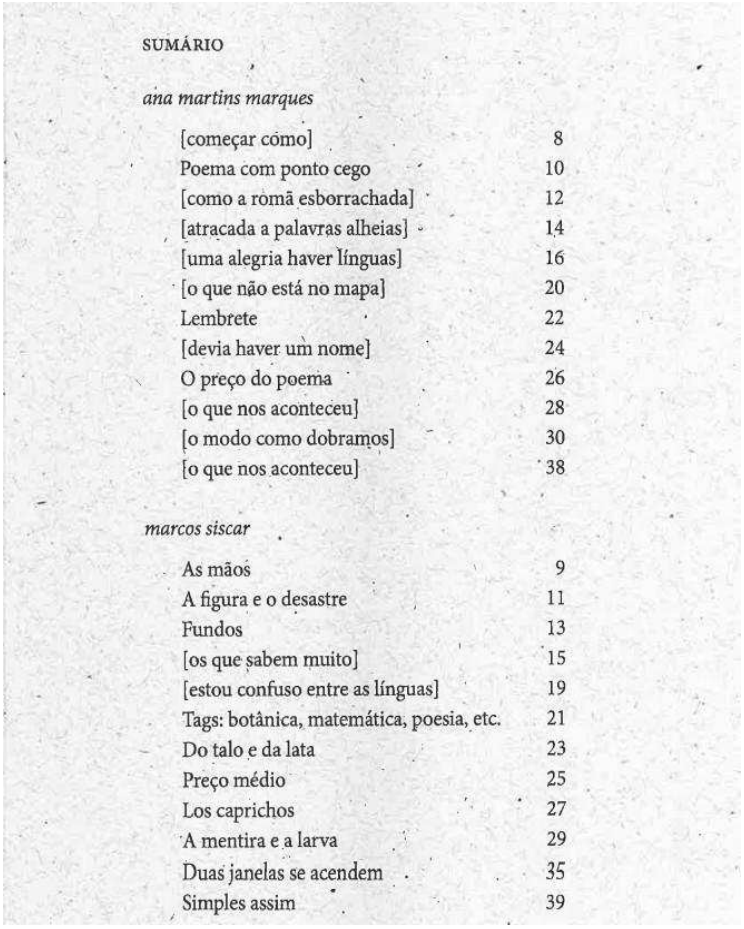
Fonte: autoria própria, 2025.

A diagramação da própria obra traz a narração de si, numa escolha que reflete a intenção do projeto editorial, mas traz também a ideia de indicar "a autoria", o que nos leva a pensar que, mesmo com a proposta a dois, a tendência à indicação individual é prerrogativa à publicação[42]: "A parte gráfica, isto é, o modo como os textos estão dispostos na página, o face-a-face, as linhas, os detalhes de formatação, tudo foi resolvido editorialmente pela Luna Parque" (Siscar, entrevista pessoal em 16/08/2023). Como uma espécie de janela com duas

[41] Nome técnico para cada parte de um tipo de janela que se abre quando dividida em duas.
[42] Isso nos lembra a discussão sobre como o mercado editorial fomenta e ainda não lida bem com coautorias no campo literário, como já indicamos nas premiações e na busca por separar cada poema, em uma possível tentativa de manter a função autor em sua centralidade.

“bandeiras”, retângulo em cor laranja que está partido ao meio, que contêm a memória-lastro de seu processo de criação, a sua história. Tudo remete ao duplo: o título, o vazio-cheio da geometria assimétrica, a sinuosidade do signo “e” que une o nome dos autores. O diálogo visual do sumário (Figura 6), em que cada poema parece conversar com o outro, tem o mesmo efeito. Nele se indica o título dos 24 poemas, doze de cada autor, na mesma fonte, diferentemente do que ocorre em *Como se fosse a casa* (Jorge; Marques, 2017). Em cada página (ou par de páginas), uma linha gráfica (Figura 7) atravessa as folhas do livro, como um rastro assimétrico deixado no intercâmbio da escrita. Aliás, o termo conversa é usado pelo autor para se referir ao processo de escrita “para a conversa poética” (Siscar, entrevista pessoal em 16/08/2023). Só ao final do livro, na orelha, há uma mínima apresentação de cada autor. A amizade pressupõe o requisito ético da interlocução, da troca, da relação que é linguagem, que é, então conversa.

Figura SEQ Figura * ARABIC 6 - Diagramação do sumário de Duas Janelas.



SUMÁRIO

ana martins marques

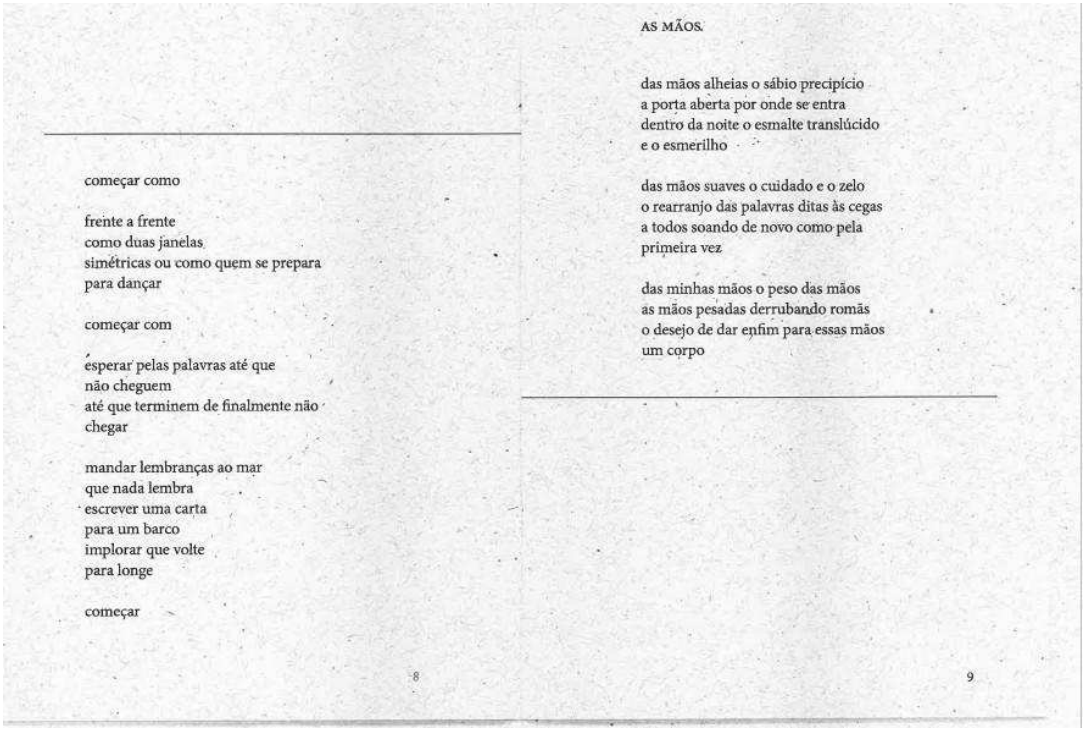
[começar cómo] 8
Poema com ponto cego 10
[como a romã esborrachada] 12
[atracada a palavras alheias] 14
[uma alegria haver línguas] 16
[o que não está no mapa] 20
Lembrete 22
[devia haver um nome] 24
O preço do poema 26
[o que nos aconteceu] 28
[o modo como dobramos] 30
[o que nos aconteceu] 38

marcos siscar

As mãos 9
A figura e o desastre 11
Fundos 13
[os que sabem muito] 15
[estou confuso entre as línguas] 19
Tags: botânica, matemática, poesia, etc. 21
Do talo e da lata 23
Preço médio 25
Los caprichos 27
A mentira e a larva 29
Duas janelas se acendem 35
Simples assim 39

Fonte: autoria própria, 2025.

Figura 7 - Diagramação dos primeiros poemas de *Duas Janelas*



começar como

frente a frente
como duas janelas
simétricas ou como quem se prepara
para dançar

começar com

esperar pelas palavras até que
não cheguem
até que terminem de finalmente não
chegar

mandar lembranças ao mar
que nada lembra
escrever uma carta
para um barco
implorar que volte
para longe

começar

8

AS MÃOS.

das mãos alheias o sábio precipício
a porta aberta por onde se entra
dentro da noite o esmalte translúcido
e o esmerilho

das mãos suaves o cuidado e o zelo
o rearranjo das palavras ditas às cegas
a todos soando de novo como pela
primeira vez

das minhas mãos o peso das mãos
as mãos pesadas derrubando romãs
o desejo de dar enfim para essas mãos
um corpo

9

Fonte: autoria própria, 2025.

Como pode ser constatado, linhas atravessam paralelamente, mas em páginas diferentes, o desencontro não previsto entre uma página e outra. As linhas "baixas", abaixo de cada poema, demarcam os poemas dele, e as linhas "altas" demarcam os dela. Há espaço entre eles, fios demarcados, lembrando um diálogo, nos levando a lembrar que é uma distância importante para a amizade enquanto diferença (Ortega, 2000).

Desconexos, porém, são fios que cruzam páginas, ultrapassam espaços em desencontro, mostrando a instabilidade da linearidade e a certeza de uma recepção para cada poema enviado (além da dos inúmeros leitores após a publicação): no (e para o) processo de composição, são poemas escritos de um poeta para o outro, de um eu poético para o outro. Ana Martins é remetente e destinatária, assim como Siscar também é remetente e destinatário, na vida e na criação, mas o que suscitará tal recepção fica ao acaso da poética enquanto "resposta", que carrega a marca do "tempo contínuo e não linear da criação" (Salles, 2008, p. 20). Em entrevista, Siscar tece reflexões sobre o fato de haver um outro leitor tão diretamente envolvido na criação:

> É algo que pode ser limitador, eventualmente intimidante. Alguns preferem imaginar o leitor "anônimo", o leitor qualquer. Eu, pessoalmente, prefiro inventar/imaginar um leitor específico, mesmo quando é impossível prever qualquer coisa a seu respeito. Prefiro essa experiência de especificidade que inevitavelmente envolve a alteridade – em todo caso, uma alteridade menos abstrata que a do anonimato. O leitor é sempre hipotético quando se escreve, mas a leitura nunca é anônima. Escrever para alguém funciona como uma motivação para mim, tão essencial quanto

> a disponibilidade para escrever. De maneira que as limitações do texto escrito por "encomenda", com data para ser entregue, é compensada pela experiência do endereçamento e do compartilhamento (Siscar, entrevista pessoal em 16/08/2023).

Essa valorização estética (e ética) da troca, da interação que constitui a si pelo outro, também foi comentada por Foucault ao pensar sobre o gênero epistolar, um gênero textual que, pelas circunstâncias da escrita, parece próximo a *Duas Janelas*:

> O trabalho que a carta opera no destinatário, mas que também é efetuado naquele que escreve pela própria carta que ele envia, implica portanto uma "introspecção"; mas é preciso compreendê-la menos como um deciframento de si por si mesmo do que como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo. Não resta a menor dúvida de que estamos diante de um fenômeno que pode parecer pouco surpreendente, mas que é carregado de sentido para aquele que quisesse escrever a história da cultura de si: os primeiros desenvolvimentos históricos do relato de si não devem ser buscados do lado das "cadernetas pessoais", dos *hypomnematas*, cujo papel é o de permitir a constituição de si a partir da coleta do discurso de outros; podem-se em contrapartida encontrá-los do lado da correspondência com outrem e da troca da assistência espiritual (Foucault, 2004b, p. 157).

A relação, mediada pela linguagem, é construída a partir dela e torna-se fundamental para pensarmos que obras fruto de escrita colaborativa têm, muitas vezes, um fazer anterior ao processo de escrita, pois são experiências circunstanciais entre amigos, familiares, conhecidos, movidas inicialmente por uma ligação exterior e anterior à obra. Isso não exime esse tipo de experiência de ser problemática e complexa, como qualquer relação de proximidade, como qualquer "amizade" que, para além da aprazível fraternidade, implica uma experiência de alteridade e, justamente por isso, merece consideração para pensarmos a arte e os afetos, os conflitos, os limites, as interações tensas que se verbalizam na poesia. É justamente pela potência criadora presente ao misturar vocabulários, tocar o outro e a si mesmo em fios que criam nós (em todos os sentidos) que a obra *Duas janelas* se torna um espaço importante, pois uma experiência "é qualquer coisa do qual se sai transformado" (Foucault, 2010, p. 289). Seja o eu lírico/poético, seja o sujeito real em mudança e multiplicidade, essa transformação já foi objeto de reflexão no primeiro capítulo. Uma relação é transformação constante, amizade em experiência sem regras e limites institucionalizados, e o "sair de si" é encontrar o outro, ser chamado por ele e compartilhar com ele. Lembremos que a linguagem é uma via de mão dupla em sua própria composição.

A criação de experiências, no sentido foucaultiano do termo[43], corresponde à abertura para o acontecimento, para um exercício de amizade que é também um trabalho poético com

[43] É comum a mudança de perspectiva do pensador sobre os mais variados conceitos, e o conceito de "experiência" é múltiplo em sua obra, podendo ser entendido sob muitas perspectivas. Aqui, centramo-nos sobretudo na experiência enquanto ato de escrita de suas obras, ato de constituição de si mesmo, de liberdade, de dessubjetivação, de tocar o não vivível, do sair fora de si.

o outro, desvinculado do pré-concebido, do imóvel, unidirecional, do acabado, pois estamos no campo das trocas. A noção de experiência, assim como a de amizade, é compreendida como fuga de formas pré-estabelecidas de existência, institucionalizadas: duas janelas, algumas paisagens comuns, outras nem tanto, nunca se sabe qual será o olhar lançado pelo outro e a afetação de cada um dos autores ao deparar-se com o fio imagético lançado no processo e que resultará em expressão do eu poético. Criam-se, simultaneamente, amizades e imagens, práticas de constituição do sujeito por meio da linguagem. Ao tornar-se si mesmo, o sujeito se vê como aquilo que ele se fez e é, temos o sujeito enquanto processo, enquanto ele se faz.

Dito isso, no prefácio da obra há a afirmação de que "o ponto de partida foi concomitante, mas os poemas que se seguiram buscaram acender-se mutuamente. Os autores gostariam que fossem lidos como o "registro de uma experiência de escrita" (Marques; Siscar, 2016, p. 7). Instruções, guia, conselho, orientação para o/a leitor/a? Indicações que surgem na página do livro porque há pouco hábito de escrita, leitura e publicação desse tipo de obra, feita por dois enunciadores que t(r)ocam imagens a partir de um mesmo teto? Como podemos receber o pedido "lido como experiência", mencionado no prefácio?

Perguntado sobre essa noção de experiência que consta na nota editorial, como já mencionamos, a ideia de circunstancialidade, agora acompanhada e para ambos, é destacada. Siscar afirma:

> Salvo engano, havia nessa frase a ideia de que os textos do livro assumem sua situação precária de "experiência de escrita", no sentido do laboratório, da experimentação realizada em condições nem sempre favoráveis, num determinado espaço de tempo. Mas claro que há também, na palavra "experiência", o sentido daquilo que particulariza o livro, na sua especificidade relacional. A experimentação em questão, de fato, é a experiência de uma relação, de um fazer junto. O que há de frágil e precário, no caso, é o que comporta a experiência da partilha. Lembrando que, embora a autoria dos textos esteja estabelecida no modo de distribuição deles dentro do livro, a ausência interna dos nomes leva a uma leitura em que a autoria individual se enfraquece, criando o efeito de uma partilha mais coletiva de vozes (Siscar, entrevista pessoal em 16/08/2023).

A mesma pergunta foi feita a Marques, que destacou que tal nota foi, ao que recorda, uma sugestão de Siscar, e continha um

> gesto de *modéstia*: o livro foi escrito num período relativamente curto, e, embora os poemas tenham passado por alguns ajustes no momento da edição, mantivemos os textos em grande parte na forma e na ordem em que os enviamos um para o outro. Além disso, a ideia era também dar ênfase ao processo de escrita, ao diálogo entre os poemas, ao fato de que o livro era resultado de uma experiência conjunta, compartilhada (Marques, entrevista pessoal em 04/04/2025).

Ou seja, para ambos há a valorização do experimento, do circunstancial, da diferença

que este modo de escrita produz, diferente de uma ideia segura de autoria, que está na base da autoria moderna. Há, quando pensamos na palavra "modéstia", também o estranhamento com o próprio processo de escrita, que se antes rigoroso e demorado, agora, nessa experiência, passa a ser testado, colocado à prova de outra maneira, o que se comprova na posterior publicação dos poemas, em livros individuais e com modificações. O tempo modifica, a relação se modifica, o caráter experimental da escrita se torna ainda mais saliente que no processo individual por ser feito a dois, por ter a interlocução, o descontrole e o inacabamento. Para Foucault, seus livros são *livros-experiências*, acontecimentos, modificações como sujeito, pois partem de vivências interpessoais, são processos, transformações que se descolam de quem as viveu:

> Uma experiência é alguma coisa que se faz só, mas que não se pode fazer plenamente senão na medida em que escapará à pura subjetividade e que outros poderão, não digo retomá-la exatamente, porém ao menos cruzá-la e atravessá-la de novo (Foucault, 2010, p. 295).

Aqui, a experiência parte de um eu em direção ao outro, cruzando-se ou lançando-se paralelamente, para que sejam efetivadas "plenamente" nos atravessamentos eu-outro-eu-outro. Nos "textos escritos na alteridade", a história do texto que o texto conta pode ser lida com mais saliência do que em textos escritos "em solidão", pois a elaboração da alteridade autoral e seus modos de resolução na unidade da obra tendem a ser tematizados na própria escrita (Lafon, 2016).

Na editoração, essa história contada na escrita e montagem de alteridade, transparece com veemência. Ler *Duas janelas* como um livro-experiência é fazer da obra o acontecimento vivo de uma relação que evidencia a diferença e realiza a supressão do centramento no autor. A editora propôs a entrega de um texto de cada poeta a cada mês, totalizando um ano para doze poemas de cada um, o que eles aceitaram. O ritmo deste diálogo implica a transformação dialogante de seus agentes e a gestão generosa do tempo, o seu e o do/a outro/a, em tempos tão individualistas e de tanta urgência. Como estamos argumentando, essa dimensão interativa também está formalizada na editoração do livro, no design da capa, em elementos paratextuais já indicados que, muitas vezes, acabam secundarizados nos estudos críticos, a não ser quando são analisados como "livro de artista".

A respeito disso, Luciana Di Leone afirma:

> Talvez o poema e a sua situação de publicação possam ser pensados como sintomáticos de um modo de editar, escrever e ler poesia que ganha força na produção poética do Brasil e da Argentina das últimas décadas. Modo de editar, escrever e ler que investe no que a edição, a escrita e a leitura têm de prática "coletiva", na qual o autor se dissemina, deixando de ser garantia do sentido e dono

> do escrito, deixando de apelar a uma "voz própria", e articulando diferentes tempos, espaços e vozes de forma não hierárquica nem identificatória (Di Leone, 2014, p. 23).

Em *Duas Janelas*, a convivência está também na vontade, no desejo de organizar o livro, de juntar os poemas após a troca, os processos de escrita que tiveram mútuo envolvimento e desafios aos ritmos pessoais de escrita. Ana Martins Marques afirma em entrevista que seu processo de escrita é pouco metódico, com exceção das "séries poemáticas", características de sua obra:

> Não sou muito metódica para escrever. Em geral, vou escrevendo os poemas de forma mais ou menos aleatória, às vezes com grande intervalo de tempo, e só posteriormente procuro selecioná-los, ordená-los para compor o livro. Isso é um pouco diferente no caso das séries, em que os poemas vão sendo escritos de forma simultânea, mais articulada (Marques, 2016, s/p).

A interferência do outro, aceita e desafiante, também é indicada por Siscar, que enxerga o processo como uma "prática de estímulos recíprocos", afirmando que

> A situação trazia alguma insegurança em relação ao resultado. [...] É um fazer-com como situação que pode ser inclusive mais complexa, mais trabalhosa, no fundo, porém aguçando o interesse, a vivacidade da relação com o projeto, e exigindo uma postura ao mesmo tempo criativa e responsável (Siscar, entrevista pessoal em 16/08/2023).

A interferência da palavra do outro, trocada, em um processo antes solitário de escrita é também identificada quando declara que "no final do mês, me sentia mobilizado pela determinação do calendário comum e pela expectativa da leitura do outro" (Siscar, entrevista pessoal em 16/08/2023). Afinal, a perspectiva do outro o mobilizava em relação ao desejo de colocar a palavra alheia contaminada da sua. Ainda por este caminho, relativo aos bastidores da convivência, o processo de seleção e organização dos poemas no livro merece destaque, pois alguns deles também foram publicados separadamente, como indicaremos adiante. O diálogo está na organização, na montagem, como explica Marques quando conta que, após a escrita,

> há ainda uma outra fase, que diz respeito à seleção dos poemas, ao arranjo dos textos para formar um livro. Considero que essa etapa também faz parte da "criação literária"; ela é ao mesmo tempo uma operação de leitura e um novo processo de escrita, porque a ordem em que os poemas aparecem num livro pode alterá-los significativamente (Santos; Marques, 2016, p. 2).

Marques considera como nova "criação literária" esta organização que, aqui, pensamos como *reescrita*, nova interferência na palavra pelas mãos que criaram e agora organizam. Siscar também comenta a necessidade de terminar as trocas de escrita e iniciar outra etapa:

> Depois de um certo número de trocas, interrompemos o processo e passamos para a organização do livro. Fizemos o possível para respeitar a cronologia do roteiro realizado, mas nos demos a liberdade de reorganizar os textos quando necessário – não apenas porque a organização em livro impunha algumas escolhas, mas também a fim de valorizar a compreensão dos pontos de contato. [...] Em seguida, cada um manteve os textos desejados, fez as modificações que julgou necessárias e houve um momento, no final, em que o resultado passou a ser pensado como conjunto, com algumas permutações a fim de valorizar a percepção dos temas e o processo dialógico da escrita. (Siscar, entrevista pessoal em 16/08/2023).

Como indicado, o processo de seleção e organização também circunscreve o projeto enquanto aproximação e valorização dos pontos de contato, ou seja, a coautoria também está formalizada no suporte. Importante salientarmos que parte dos autores a decisão de como os poemas estão dispostos, um dele e um dela, mas a editora se encarrega do artifício, a marca, tanto em seu livro com Siscar, como na obra escrita com Eduardo Jorge e lida anteriormente:

> A seleção e a ordenação dos poemas foram propostas por nós (o Siscar e eu, num caso; o Eduardo e eu, no outro), mas nos dois casos o artifício para distinguir a autoria dos poemas (as cores diferentes, no caso do *Como se fosse a casa*, e o fio, no caso do *Duas janelas*) foi uma solução sugerida pelos editores. (Marques, entrevista pessoal 04/04/ 2025).

Embora haja tal valorização do contato, o contato não é similitude, as imagens são sempre transformadas, a "romã" que aparece em poemas de ambos tem camadas significativas diferentes em cada poema, o "preço do poema" também, bem como a alegria ou a confusão que cada um atribui a estar em "meio a línguas diferentes". São sentimentos diferentes para cada um, são espaços diferentes para cada um, são perspectivas de diferentes janelas, como os "espaços entre", reivindicados por Ortega (2002) em sua leitura de Foucault. São imagens-palavras que convergem, mas divergem em cada um dos poemas que se aproximam na diferença, como a amizade foucaultiana.

Ainda que seja um projeto conjunto, vale a pena registrar que, dos doze poemas publicados e assinados por Siscar, dez reaparecem em geral com modificações significativas no livro *Isto não é um documentário* (2019). No caso da autora, o poema "Uma alegria haver línguas" foi publicado, também com modificações, em *Risque esta palavra* (2021). Entendemos que, realizada a coautoria, por escrita, a montagem, eles estarem lado a lado, no mesmo livro-casa, dá ainda mais destaque para a importância de conviverem graficamente, indicando o dialogismo presente na amizade, na experiência coautoral que faz repensar a função autor em um nós. Colocá-los em outro contexto que não do diálogo mútuo, mas em livros separados que trazem a marca da autoria individual, o nome de autor sozinho, e o arsenal discursivo que promove tal autoria, também reconfigura o entendimento da função autor, mas não deixa de trazer a valorização do que, para alguns, é considerada uma poética

desvalorizada, pois em coautoria.

Não sem expectativa de quem passa a adentrar ainda mais a casa alheia, nos parágrafos abaixo acompanhamos o diálogo materializado nos poemas que conformam o livro.

7.3 Pelas janelas: imagem de olhar em olhar, palavra de mão em mão

A expectativa do encontro se materializa discursivamente por meio de uma indagação (ou autoindagação) do eu poético criado por Ana Martins Marques[44], o que evidencia a necessidade de um olhar que se volte para os papéis autorais prévios na conformação da obra e mostre a angústia que antecede o lançamento do primeiro verso. Sem saber como será a recepção das palavras, que têm endereço certo (seu coautor, Siscar) mas não comportamento e recepção previsível, a autora lança os primeiros fios-imagens:

> COMEÇAR COMO
>
> frente a frente
> como duas janelas
> simétricas ou como quem se prepara
> para dançar
>
> começar com
>
> esperar pelas palavras até que
> não cheguem
> até que terminem de finalmente não
> chegar
>
> mandar lembranças ao mar
>
> que nada lembra
> escrever uma carta
> para um barco
> implorar que volte
> para longe
>
> começar
>
> (Marques; Siscar, 2016, p. 8).

"[começar como]" é verso-hesitação para o encontro e título do primeiro poema, que se encontra em colchetes, da obra. Hesitação se considerarmos, mesmo sem o ponto de interrogação, a carga pronominal de quem pergunta, indaga. A hesitação pode ser também uma possibilidade de exemplificar (em partícula comparativa "como"), começar então "frente a frente/como duas janelas/simétricas ou como quem se prepara/para dançar". O verso

[44] Conscientes do trabalho ficcional da obra, não podemos ignorar que o seu processo de conformação envolve diretamente os papéis autorais, que se mobilizam para o fazer poético aqui em questão, evidenciando a decisão dos autores em escrever juntos e construir a forma poética em questão, plasmada em um nós, eus atravessados do outro.

“começar com”, em nova estrofe e sozinho, ganha destaque e aponta que o material é com a palavra-imagem, mas também é com o outro, as palavras do outro que estão em suspensão quanto à chegada, “esperar pelas palavras/ até que não cheguem”, ou apenas “começar”. Temos uma sequência que vai da indagação à naturalização da composição de imagens: começar como, começar com, começar. O fazer poético é, enquanto uma tentativa constante, um espaço de possibilidade, uma experiência de dança com coreografia feita, mas com a possibilidade do improviso, como afirmou Foucault: “Sou um experimentador neste sentido em que escrevo para me transformar e não mais pensar na mesma coisa que antes” (Foucault, 2010, p. 289). Via linguagem, podemos constatar a repetição do verbo “começar”, enfatizando o assunto inicial que é, também, metalinguístico, afinal como começar? Com o quê? Apenas, começar, lançar o primeiro olhar de uma das janelas. O verbo enfatizado é seguido de um advérbio de circunstância (como), de uma preposição que denota estar junto (com) e, por fim, temos um final cíclico com a volta do verbo “começar” (sem o acompanhamento de advérbio ou preposição). *Como começar uma experiência?*

Essa pergunta nos lembra o ensaio de Roland Barthes (1972) intitulado *Por onde começar?* em que o filósofo francês indaga sobre como procede o crítico na presença do texto, como provocar a “explosão do texto, da primeira multiplicidade de sentidos” (1972, p. 86) relacionando forma e conteúdo em uníssono. Como ele mesmo afirma, essa aproximação esconde uma aparência “prática e como que gestual (trata-se do primeiro gesto a ser esboçado em presença do texto)” (ibidem, p. 77), mas que evidencia um desafio imenso: “de que maneira descobrir e puxar o primeiro fio” (ibidem, p. 78). Aqui, de maneira similarmente inversa, pensamos no escritor, que do lado reverso ao do crítico literário, também tem de enfrentar o texto enquanto uma possibilidade, uma ausência, um lugar a ser construído pela linguagem. O poema também aponta para o tempo da espera, do incerto, da vida que é impossibilidade de resposta exata: apenas “começar”. Lembramos que em *Como se fosse a casa*, há também a dança em começo como possibilidade, e o dançar sozinho no questionamento do mesmo ritmo o par, na dança das palavras entre os enunciadores: “Duas pessoas dançando / a mesma música / em dias diferentes / formam um par?” (Jorge; Marques, 2017, p. 6).

Dialogicamente, a possibilidade/resposta vem do eu poético de Siscar, atualizando o tempo-espaço-palavra do poema de Ana Martins Marques, em uma reação à pergunta e hesitação anunciada pela poeta. A resposta é: começar com “as mãos”, que dá título ao poema, substantivo, no plural, mãos determinadas pelo artigo.

AS MÃOS
das mãos alheias o sábio precipício
a porta aberta por onde se entra
dentro da noite o esmalte translúcido e
o esmerilho

das mãos suaves o cuidado e o zelo
o rearranjo das palavras ditas às cegas
a todos soando de novo como pela
primeira vez

das minhas mãos o peso das mãos
as mãos pesadas derrubando romãs
o desejo de dar enfim para essas mãos
um corpo

(Marques; Siscar, 2016, p. 9)

Siscar recebe "das mãos alheias o sábio precipício" (Marques; Siscar, 2016, p. 9). Ao receber dela o poema, análogo ao precipício e à porta, o translúcido e o esmerilho, além das palavras já ditas, que ele puxa o fio das "mãos suaves o cuidado e o zelo/o rearranjo das palavras ditas às cegas". Ou seja, aqui, tempo, corpo e interação estão presentes no poema, rearranjando como se materialmente pegassem as palavras já gastas e pronta para serem rearranjadas, em claro processo metalinguístico, com cuidado e zelo, como em uma amizade. O contraste também está no poema, agora com suas mãos pesadas "derrubando romãs" desejando "dar enfim para essas mãos/um corpo". O fim das mãos é um corpo (do outro, o próprio corpo, o corpo-poema), qualquer corpo, textual e carnal. No texto "A escrita de si", Foucault, remetendo à cultura greco-romana, sobretudo a Sêneca, *os hupomnêmata* e a estética da existência, afirma que o compromisso da escrita é constituir um "corpo":

> o papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um "corpo" (*quicquid lectione collectum est, stills redigat in corpus*). E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida "em forças de sangue" (in vires, in sanguinem). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional (Foucault, 2004b, p. 145).

Além de corpo, presente nas tantas mãos reiteradas no poema, mãos que rimam com romãs, consideramos a literatura também espaço aberto, público, que ocorre no "vai e vem da linguagem", como uma ponte para algo ou alguém. O outro enquanto discurso, palavra, poema, inquilino de uma mesma casa-obra, o outro enquanto margem, alcance, possibilidade (in)certa de atravessamento: *programa vazio*.

No poema subsequente, a poeta recolhe com suas mãos as palavras que Siscar lançou e delas faz realmente um corpo-poema centrado, imagem focada, pois poema com ponto cego,

com imagem onde não há luz (então não há imagem e recepção) e metalinguagem.

POEMA COM PONTO CEGO
não me deixa dormir o ruído que faz à noite o silêncio
aderindo às coisas todas

minhas mãos são cegas para cuidar
esmaltado o coração seu brilho sujo

nos livros de poemas prefiro a margem
direita

(Marques; Siscar, 2016, p. 10)

O ponto cego está presente na noite que ele deixou, na imagem que não se vê, pois sem luz, análoga ao ruído que é silêncio em oxímoro. A imagem que o olho não capta, na falta da luz, leva ao desastre, pois, na metáfora e identificação de mãos que não sabem o que veem, que são escuridão e contenção, há impossibilidade: "minhas mãos são cegas para cuidar" (Marques; Siscar 2016, p. 10). Em diálogo, ela busca o fio-imagem que partiu das mãos dele e traz novamente o campo semântico da noite, do translúcido e do esmerilho, em meio à noite em que o olho não vê o "esmaltado coração seu brilho sujo" chegando ao coração que será desdobrado na "romã", o coração que é corpo.

A FIGURA E O DESASTRE

há figuras encontradas no chão que são frágeis demais para
[serem usadas
como a romã esborrachada no jardim de uma casa de infância

(no lugar da contenção as vísceras da abastança são um
[paroxismo de sementes)

há figuras encontradas na linha d'água mas que podem perder
[o seu empuxo
como um barco emborcado coberto de hera

(pois a natureza escreve com esquecimento)

mas nos lugares em que ainda floresce
o desastre se atraca com palavras alheias
cadela provocada pelas crianças da rua

(Marques; Siscar, 2016, p. 11)

No tempo que é também acúmulo de lembranças e outras palavras ditas, Siscar volta, por meio da voz poemática, ao coração pelas romãs derrubadas no poema. A imagem da romã, para além das simbologias ligadas ao amor, também materializa o rubro coração

enquanto símbolo. Ela está no chão, "as vísceras da abastança" na intensidade da explosão, ou seja, temos a palavra de mão em mão ganhando outras camadas, aqui a intensidade do desastre em desdobramento da romã derrubada, agora já no chão. Há a romã, figura e já imagem rasteira ligada à negação do primeiro verso, pois imagem frágil demais para ser usada, instalando o paroxismo, não apenas das sementes enquanto potência de vida, mas também anulação, ao não serem plantadas. Em versos longos, narrativos, com campo semântico negativo, presente no perder, no barco emborcado, no esquecimento, se opõe a partícula adversativa "mas", já na última estrofe, em movimento dialógico de positivo/negativo. No último verso, há a evidência do outro, e a alternativa de ele dar, colaborativamente, outra possibilidade para as sementes-vísceras das romãs, coração esmaltado. O eu poético entrega a palavra-figura sem saber o que se pode fazer com a delicadeza áspera da fruta esborrachada, fazer experiência a partir de um ponto-romã, sem saber a chegada: romã-imagem intensa. Eis a experiência foucaultiana, sobretudo a experiência não como espaço fundante do indivíduo, mas como possibilidade, virtualidade de modificar-se pelo outro, de sair "fora de si", a ideia de uma experiência do fora, de arrancar o sujeito de si mesmo (Foucault, 2010). Essa experiência dialoga com a amizade enquanto possibilidade sem norma inscrita, como convivência e diferença no desdobramento intenso e dessemelhante do simples derrubar da fruta no chão. Aqui, escrever a imagem da fruta caída no jardim da casa de infância também é contar a alguém como se começa a ter uma amizade nessa mesma infância, no mesmo iniciar da vida.

Há a evidência de uma virtualidade, de um deslocamento, de uma transformação, não de uma contínua similitude e repetição: da palavra, da lembrança, da ação movida pelas mãos em um poema e que acabam em desastre no outro. A atualização no tempo-espaço da palavra de Marcos Siscar ocorre pelo fazer e ter a experiência no presente que encontra a palavra lançada por Ana Martins Marques: temos eus, mas temos também *nós poético/lírico*, palavra que segue de mão em mão, soma de eus na diferença que contém o nós quando o livro é composto por dois.

Em uma colagem que traz o passado de Siscar, ela, em sequente poema, desdobra a lembrança da casa de infância e atualiza-a na romã brilhosa que "já não figura/ mas fundo /contra o fundo do esquecimento (pepita) a memória brilha" (Marques; Siscar, 2016, p. 12). A figura descartada, frágil demais com o esparramar dos grãos, a impossibilidade de permanecer unida (a romã), transforma-se em algo fundo, fundante, uma memória viva, brilhante. Pela abertura própria da experiência, da liberdade, o livro traz a possibilidade de olhar de novo para a imagem lançada por um dos autores, olhar com os olhos de uma primeira vez, trazer o

passado virtualmente. A resposta a um enunciado traz em sua conformação essa virtualidade temporal.

De acordo com Foucault (2010), também somos constituídos pela ficção, uma experiência outra, um espaço livre porque não restrito aos autores e suas biografias, nem à racionalidade, mas porque há uma transformação desses sujeitos-autores ao se deixar permitir pela interferência alheia, que mergulhados na infinidade de possibilidades de fios-imagens - e a incerteza das respostas, decidem se recriar, inventar a si mesmos. O sujeito escritor pensa-se em uma experiência, vivencia o largar de fios-imagens com (e para) o outro, e vai propondo conexões, descontinuidades e hesitações que fazem parte da constituição da obra e de si, conectando temporalidades e existências. Iluminando, acendendo uma palavra na outra, mas não da mesma forma, com a mesma intensidade ou repetição, como propõem os autores no prefácio da obra, a literatura torna-se um espaço de experiência e de diferenciação no mundo, de amizade. Em resposta ao poema de Marques, a descontinuidade do seguinte poema de Siscar, alude à pouca intensidade de algumas palavras-figura, possíveis ou não de ter "fundo", metalinguagem sobre até onde se pode levar uma figura em um poema.

O ato de pensar junto, escrever junto, de ficar "atracada a palavras alheias", em expressão que remete ao contexto, traz novamente essa dimensão, pois, como um barco, a palavra fica acostada, aproxima-se da palavra alheia, quarto poema lançado por ela, que recolhe imagens dele: palavra enquanto animal vivo e agressivo quando despertado.

> Atracada a palavras alheias
> a palavra própria
> cadela
> fustigada por crianças
> dormindo sono alheio
>
> (Marques; Siscar, 2016, p. 14)

"Atracada a palavras *alheias* / a palavra *própria*" (Marques; Siscar, 2016, p.14, grifos nossos), alheias ou próprias, as palavras que podem vir da fala dos que "sabem muito, muito viveram e já disseram". A palavra do outro (em sono alheio) atracada em um porto ou em travessia em mar violento, faz notar, durante a passagem, uma não-razão, um não-centro, um não-sujeito completo ontologicamente, modernamente, pois o reconhecimento do múltiplo, do plural, do fragmentado é fundamental, é "[Uma alegria haver línguas] que não entendo" (Marques; Siscar, 2016, p. 16). Línguas desconhecidas são plurais, possibilidades infinitas, experiências de alteração constante, são contingentes, estrangeiras e vivas porque incompreensíveis, porque infinitamente mais (im)possíveis: língua sem imagens, sem

lembranças, como pessoas "como é possível/tantas pessoas falando nada/ em voz alta" (Marques; Siscar, 2016, p. 18). O prazer da língua enquanto ex-periência, ex de existência, ex-terior. A experiência limite de Foucault, herdada de Nietzsche, Bataille, Blanchot, faz um nó mostrando que a língua não compreensível, impossível, impulsiona o movimento de sair de si em direção ao outro, faz o sujeito buscar a devolução da palavra alheia "que ela deixou cair por descuido" (Marques, Siscar; 2016, p. 18).

Nesse processo de devolução da palavra alheia, de ir ao encontro do outro, há a confissão do eu lírico: "[estou confuso entre as línguas] que ouço / nem todas estrangeiras mas em excesso / me atravessam de um lado e de outro" (Marques; Siscar, 2016, p. 19). Aqui, o diálogo se estabelece entre o longo poema "Uma alegria haver línguas" (Marques) e "Estou perdido entre línguas que ouço" (Siscar). Línguas em excesso que atravessam em sentidos, mesmo que de forma discreta, mas, diferente do que traz o eu lírico dela, "nem todas estrangeiras" (Marques; Siscar, p.19), embora também caiam por descuido, como ela afirma ao final do poema que caem, ele as junta do chão e "manchadas / de tanta saliva / quase impróprias para o uso" (Marques; Siscar, 2016, p. 19) são sim usadas, são sentidas, são experimentadas por ele. Se no poema lançado por ela, a língua é alegria desmemoriada que crepita como "madeira nova", para ele, há o atravessamento em "espinhos antigos expulsos pela pele", a palavra é agressiva, áspera, tensão, contato na pele, além do ouvido. Essa experiência intensa, do impossível, de mudança de si mesmo, de dessubjetivação, está presente nos versos em que a palavra estrangeira ou desconhecida que

> (...) me rasga até a boca
> e é o que se chama de simplicidade
> mesmo as palavras encontradas na rua
> dessas caídas por descuido manchadas
> de tanta saliva quase imprópria para o uso
> esfrego-as contra o rosto e sinto na língua
> a matéria poder e sebosa com um fundo
> adstringente que ajuda a abrir poros
> tento fazê-las capazes do que delas espero
>
> (Marques; Siscar, 2016, p. 19)

O movimento de aproximação com a palavra desconhecida é um flerte de decomposição, dessemelhança e mistura, um jogo entre palavra na rua (dela) e palavra (algumas da rua) no corpo (dele), uma intensa relação orgânica proporcionada pelo encontro com o estrangeiro, com a palavra desconhecida, também na mudança do próprio processo e tempo de escrita, como Marques afirma em entrevista ao professor Vitor Cei Santos, no início do ano de 2016, antes mesmo do lançamento do livro, ao ser questionada sobre seu próximo

lançamento: “Foi um processo de escrita bem diferente: nós fomos trocando poemas e tentando escrever a partir das palavras um do outro” (Marques, *apud* Santos, 2016, p. 3).

Como voltamos a indicar, observa-se que há uma abdicação do seu modo habitual, mas nada metódico, de fazer poesia, para realizar a coautoria. Siscar afirma ter preocupação com o tempo, um prazo de um texto por mês, uma “obrigação assumida diante do outro”, o que “ajudou na regularidade do processo” que foi “mobilizado pela determinação do calendário e comum e pela expectativa da leitura do outro”. Nesse descentrar e abdicar de uma rotina individual de escrita, Marques revela que “A parceria com o Siscar de algum modo me obrigou a retomar a escrita, funcionou como um impulso de retomada” (Marques, entrevista pessoal em 04/04/2025), pois, no momento em que realizaram o acordo com a editora em escrever o livro, ambos tinham acabado de realizar lançamentos individuais.

Continuando nossa leitura dos poemas, no processo que conforma a experiência, em “[devia haver um nome]”, oitavo poema de autoria de Ana Martins Marques na obra, há o desejo (marcado pelo verbo no pretérito imperfeito do indicativo) de um nome diferente para o encontro. Tendo em vista o acontecimento, que aqui lemos entre os autores e suas palavras: “Devia haver um nome para nós dois/ diferente do seu e do meu nome/criado na noite /do primeiro encontro” (Marques; Siscar, 2016, p. 24). Próprio de algumas relações, de encontros, de parcerias, a busca por um nome que não instale o apagamento de ambos, é mote da poesia em questão. A essa busca por um nome, Siscar responde com um afastamento, uma imagem estrangeira ao que vinham tecendo em aproximação dessemelhante. Há aqui uma ruptura que é novo impulso, agora partindo da relação entre dinheiro e poesia, poesia e coisa, mercado e palavra, já indicado no poema “Fundo”, de Siscar, “há fundos de poesia que não têm rendimento / no mercado de figuras” (Marques; Siscar, 2016, p. 25).

PREÇO MÉDIO

qual é o preço de um barco?
o meu poderia ser vendido por quilo
a um comprador de matérias-primas
compradores não lhe faltam pescadores
de ocasião o cobiçam como carniça
querem possuí-lo sem muito esforço
não o esquivo ele está à disposição
de qualquer aventureiro mas só por cima
do meu cadáver o empuxo é súbito
qual é o preço de um barco? a quem
custa o naufrágio a ameaça usurária?
é sempre mais difícil ancorá-lo no espaço (Marques; Siscar, 2016, p. 25)

Siscar traz o “Preço médio” de um barco, em uma visível ruptura com a busca de um

nome só para o encontro, que foi lançado anteriormente. A liberdade fornecida pela relativização do tempo-espaço de troca entre os poetas permite que os fios se desencontrem, separação que faz parte da relação, nó desfeito que instiga o recomeço, o sair de si mesmo via deslocamentos de lugares fugidios de transformação. O barco, aqui, tem dono, "meu", que se atravessa em oposição aos outros: compradores, pescadores, aventureiros. A relação eu-outro mediada pelo barco, que serve como argumento para homenagear Ana Cristina Cesar, no último verso "é sempre mais difícil ancorá-lo no espaço" em reescrita, "é sempre mais difícil ancorar um navio no espaço", encontrar-se. Esse desencontro dura até a próxima página, quando o "preço médio" de Siscar é relacionado com o preço do trabalho feito até o momento, aproximação vida, obra, valor. Ela responde, então, em mesmo campo semântico, mas com dobras, com a explicitação do barco em poema:

> O PREÇO DO POEMA
>
> sempre vendido a saldo sempre seu peso em ouro sempre
> vendido a prazo sempre comprado à vista sempre
> empenhado em dívida sempre dado de graça sempre
> a preço de custo sempre à custa de tanto sempre
> a preço de nada
>
> (meu verso
> por um
> veleiro)
>
> (Marques; Siscar, 2016, p. 26)

"O preço do poema" é o mesmo do barco? "O preço de custo sempre à custa de tanto sempre / a preço de nada (meu verso/por um/veleiro)" (Marques; Siscar, 2016, p. 26), pois o verso sempre custa menos que o veleiro, talvez a barganha, claro desalento, faça sentido no mar de possibilidades.

Descompasso anunciado, (im)previsto, tempo em arritmia à espera do desconhecido, os próximos poemas, como uma experiência do impossível (Foucault, 2010), marcam um desalinho entre os poemas. Há a irregularidade nos (des)encontros relativamente regulares, a inconstância que, depois de uma sequência de fios-imagens recebidos para a conformação de uma paisagem, mostram-se como imagens diferentes advindas de duas janelas. Em descontinuidade, cada qual está em sua janela, com suas memórias, seus silêncios, seus tempos, em espaços que não são preenchidos na obra (páginas em branco), em partes diferentes da casa (ou não). Os discursos imagéticos, muitas vezes enunciados em primeira pessoa do plural, "O modo como *dobramos* as meias / ou como *enroscamos* nela mesma uma mangueira vermelha" (Marques; Siscar 2016, p. 30, grifos nossos), convivem em uma

sobreposição de fios-imagens que formam o lugar inexistente, a heterogeneidade, o espacial como experiência de movimento.

A alteração proporcionada pelo rompimento da continuidade de resgate simultâneo de imagens tecidas por diferentes mãos mostra que, mais do que mudar de posição, subverte-se a continuidade, aceita-se a experiência-limite que força os poetas a não serem os mesmos, a abdicarem da contiguidade das imagens e compartilharem com o leitor essa alteração, essa transformação relacional materializada no discurso. Essa descontinuidade, como falha da memória, está presente na última parte de uma série de três poemas lançados por Ana Martins Marques e concretizados pelo eu poético. São coesos em imagens, mas travam um diálogo truncado com os poemas de Siscar (e vice-versa). Os poemas em sequência, advindos dela, são "O que nos aconteceu", "o modo como desdobramos" e "o que nos aconteceu" (novamente, com mesmo título), todos com o eu poético em primeira pessoa do plural, evidenciando um eu que se desdobra em um "nós", inclusive explicitando um diálogo interno sobre o esquecimento.

O poema seguinte traz o verso que dá nome à obra. Depois do mencionado espaço de comunicação truncada, de diferenças que fazem a relação, ela recolhe e a partir dele se move pelo esquecimento, pela cidade, em diálogo com ainda outro ficcional, recurso habitual em sua poética:

> ou mesmo agora
> *quando duas janelas se acendem*
> simultaneamente
> em prédios diferentes
> o que me distrai um pouco das notas
> que eu tentava tomar
> *das notas a partir das quais eu pensava escrever*
> *o poema atrasado que eu preciso te enviar*
> e quando volto os olhos de novo para as notas
> está escrito: subúrbio das línguas
> e ainda: sintaxe do sexo
> eu não tenho ideia do que eu pensava com isso
>
> (Marques; Siscar, 2016, p. 34, grifos nossos).

Esse diálogo, que é um nós, carrega a explicitação do processo de troca em versos como "das notas a partir das quais eu pensava escrever/ o poema atrasado que eu preciso te enviar" (Marques; Siscar, 2016, p. 34). Através das janelas pelas quais as paisagens se acendem, as palavras voltam a se acender mutuamente, de maneira mais direta, nos últimos quatro poemas da obra. A imagem de janelas que se acendem está presente nesses poemas, esse *fio-imagem* costura o diálogo com mesmo vocabulário, materializa a aproximação. A presença de um nós e um eu em partes diferentes do poema, evidencia a linguagem como algo

que coloca em xeque a unidade do sujeito, pois temos um eu dialógico, em mudança, que o coloca para fora de si ao pensar sobre o outro, ao fazer com o outro. O retirar-se de si mesmo está nas "notas" como elementos de transformação que evidenciam incógnitas, lacunas, espaços presentes no processo criativo "eu não tenho ideia do que eu pensava com isso" (Marques; Siscar, 2016, p. 34) ou urgência no poema "atrasado" que a poeta precisa enviar. Mesmo que não estejamos exatamente no campo da crítica genética, compartilhamos a ideia de que "o processo de criação é um ato permanente de tomada de decisão" (Salles, 2008, p. 48), que inclui a dúvida, um indagar sobre os elementos e inquietações que fazem parte do processo, como no caso das notas que são citadas no próprio poema. Aqui a obra explicita sua memória, sua dimensão processual e experiencial não (tão) sutilmente.

"Duas janelas se acendem" e, mesmo que estivessem em prédios diferentes, haveria um retorno e o encontro de fios, de luzes, de luz e sombra. Como afirma Siscar: "Embora se possa descrever o livro como duas janelas que se acendem mutuamente, também se poderia ver em Duas janelas alternâncias de luz e sombra, ritmos particulares de relação com o outro. Apesar do caráter meio inacabado dos textos, esse é um aspecto do conjunto que considero muito positivo" (Siscar *apud* Rosa, 2017, s/p). Criar a dois não é anular a si, mas conviver. À imagem das janelas acesas, vivas, como os poemas, Siscar responde com uma prosa poética (as composições longas, prosaicas, advém prioritariamente do autor) em sete parágrafos-estrofes em poema com título que é o verso dela que deslizou: "Duas janelas se acendem". A ficção da ficção, na composição do poema, ilumina a experiência-ficção, pois "uma experiência é sempre uma ficção; é algo que nós mesmos fabricamos, que não existe antes e que não existirá depois" (Foucault, 2010, p. 293). Centrando-se no processo materializado no discurso, quando a obra fala de sua própria criação enquanto um devir-a-ser (Aragon, 1979), podemos constatar que, no primeiro parágrafo-estrofe do poema, há uma evidenciação metalinguística, com o futuro do pretérito do indicativo do verbo "começaria", que revela (novamente) uma hipótese, uma condição. Para melhor compreendermos a relação, abaixo trechos do poema que traz reflexões suscitadas, como "subúrbio das línguas" e "sintaxe do sexo", e chama a atenção por ter o título do verso lançado por ela, para além de desenvolver uma sequência de imagens, modo cinematográfico de fazer poesia:

> DUAS JANELAS SE ACENDEM
>
> o poema começaria abruptamente por uma cena amorosa digamos um homem encontra a mulher que conhecera anos antes e vai dormir na casa dela. apesar de deliciosa a sintaxe do sexo não é nova e ele finge dormir no exato momento em que ela se volta em sua direção [...]

> (em um poema a personagem é o poeta mas o poema só começa onde morre a personagem. infinitamente indecente é a intimidade do poeta com seu poema com o incompatível de sua morte)
>
> inconcluso o poema pensa no desejo e em tudo o que se fez para trazê-lo a nosso bem. o poema pensa por si mesmo. mas em desagravo o poeta saciado desejoso de subúrbio traduz livremente um fragmento de arquíloco (...).
>
> (Marques; Siscar, 2016, p. 36-37).

Prosa poética, encenação, dramatização de encontro. À hipótese do encontro já é o poema que "pensa por si mesmo" (Marques; Siscar, 2016, p.36), fabricado em possibilidade e desejo com relação à mulher: "de revê-la ou de escrever o poema de sua própria inumação" (Marques; Siscar, 2016, p.35). Hesitando entre escrever ou rever o par, salientamos que "as relações que devemos manter com nós mesmos não são relações de identidade; elas devem ser, antes, relações de diferenciação, de criação, de inovação" (Foucault, 1999, p. 421), e esses sentimentos fazem parte da experiência em via de mão dupla e sempre em movimento que compartilhamos ao ler a obra: escolhendo caminhos, seguindo trilhas, selecionando imagens, assim como fizemos em *Como se fosse a casa* (Jorge; Marques, 2017). Ainda sobre este poema, temos uma estrofe entre parênteses, em que a relação escrever-desaparecer é problematizada: "(em um poema a personagem é o poeta mas o poema só começa onde morre a personagem)" (Marques; Siscar, 2016, p. 35), evidenciando a "morte" do poeta que, ao escrever, "morre" para o texto nascer, corroborando com o modo barthesiano do texto existir. No mesmo poema, também há a afirmação de que o poeta larga seu escudo para fugir da morte. Inicia-se um personagem que depois passa para a prosa poética, pois o poema "pensa por si".

Seguindo em metalinguagem, o estatuto de ficção-vida em oposição não tem vez, como indicado no primeiro verso do poema lançado por ela, pois "tudo tem o mesmo peso", e chega ao seu fim de modo cíclico, a narração de uma possibilidade do poeta-personagem em um encontro. Em um processo de diferenciação pela repetição da palavra alheia, recolhimento de mão em mão da imagem transformada, ela retribui o poema dele com fios já lançados na mesma obra, em outro espaço, o da prosa poética. Repetição em diferença, novamente o poeta:

> O QUE NOS ACONTECEU
>
> o que não nos aconteceu
> tem o mesmo peso no poema
>
> Um homem encontra uma mulher
> que conhecera anos antes
> e vai dormir na casa dela

> Dias depois ele está dividido
> entre a vontade de revê-la
> e a de escrever um poema
>
> O poema começaria
> abruptamente
> por uma cena amorosa:
>
> Um homem encontra uma mulher
> que conhecera anos antes
> e vai dormir na casa dela
>
> Em desagravo ele traduz
> livremente
> um fragmento de Arquíloco
>
> Dane-se, o que é, afinal, um poema
> senão um pedaço de papel preenchido um escudo
> contra o que nos aconteceu o que não nos aconteceu?
>
> (Marques; Siscar, 2016, p. 38)

Mais importante que o resultado, o processo presente na criação, lugar da experiência, também é mencionado, afinal, fica o ato de escrita como amálgama da relação, ao ponto de transformar-se a relação sem busca de definições sobre o que é ou não um poema. Ele é, afinal, um escudo que pode recobrir o que aconteceu ou não, as infinitas possibilidades de defender seu(s) poeta(s) da verdade da vida, do fora da janela:

> Dane-se, o que é, afinal, um poema
> senão um pedaço de papel preenchido um escudo
> contra o que nos aconteceu o que não nos aconteceu?
>
> (Marques; Siscar, 2016, p. 38)

No gesto de busca do simples, o poema final (“Simples assim”) encara a paisagem “diante de nós do lado de fora tudo é simples” (Marques; Siscar, 2016, p. 39). Do lado de fora a paisagem, do lado de dentro da casa o espaço. A relação é posta nos termos de nós, poema e poeta, poeta e poeta, autor e autora, desejo e desejo comungado, na possibilidade do poema ser escudo da vida, na busca por uma identidade de um *nós*, em busca de “um nome”.

> a simplicidade é o que queremos
> é tudo o que queremos - mas quem somos?
> tudo o que há de mais improvável
> entre nós e para nós
>
> (Marques; Siscar, 2016, p. 39).

O poema finaliza no intempestivo, no nós. A menção a "nós" em dúvida compartilhada do que ser, traz consigo a na certeza do improvável de toda e qualquer relação no espaço que existe "entre": entre páginas, entre janelas, entre mãos e olhares, espaço possível da experimentação sem certezas, como a amizade, no espaço do endereçamento para alguém.

7.4 Fecham-se as janelas, afastam-se as mãos, ficam as imagens

Duas janelas abertas e as paisagens alcançadas por meio desta abertura mostram que a escrita coautoral problematiza, além do autor moderno e sua construção, as relações. Relações de diferentes níveis e tipos, importante para repensarmos o lugar e a função do autor na contemporaneidade, e ainda que de uma perspectiva moderna, um outro olhar para essa modernidade, e para a obra enquanto uma experiência de composição e experiência de vida. Na diferença do encontro, na divisão da similitude, mostramos, novamente, como a multiplicidade contextual de criação é potente e descentralizadora, envolvendo aspectos como a montagem e a editoração e diagramação, muitas vezes negligenciadas das reflexões teóricas quando pensamos em literatura.

Chegando ao fim do lançar de fios-imagens enquanto processo, compreender o embaraçamento para saber onde começou e terminou não é relevante quando é o próprio movimento de troca que faz a obra singular em sua pluralidade. Nas palavras da estudiosa Cecília Salles, "o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente" (Salles, 2008, p. 26), no caso desta obra, dois artistas vão convivendo em suas diferenças, estabelecendo limites, instigando-se mutuamente, realizando escutas recíprocas, e isso tudo é político,mas não só, vai além do político ao ser um modo de vida modo de vida e criação na relação.

Do contato, sobre o que passou e que poderia passar [o que nos aconteceu], tudo tem o mesmo peso no poema, uma relação nascida não da simplicidade, mas do embaralhar-se no diferente, na quebra de relações consigo mesmo, na afirmação de ser "Simples assim" com a imagem do fim simples apenas para quem vê "do lado de fora", na continuidade do querer: "gostaria que tudo fosse mas se tudo fosse algo haveria?" (Marques; Siscar, 2016, p. 39). Essa pergunta indica trilhar caminhos juntos, a possibilidade infinita que o escrever junto proporciona, a decisão entre uma e outra paisagem para que o poema exista. Na obra que é experiência, Siscar lança o último fio antes da chegada ao leitor, afirmando a possibilidade, o improvável, afinal "tudo o que há de mais improvável/ entre nós e para nós", que caracteriza,

como já afirmamos ao longo deste texto, o livro-experiência.

Duas janelas traz um processo de composição que se aproxima, na desestabilização da função autor, ao trazer não unidade, mas duas funções autorais novamente, relativizando a compreensão unitária dentro do campo literário, mobilizando autores e a palavra compartilhada. A unidade e coerência, a busca por um autor em sua originalidade e espontaneidade, tão cara ao sujeito moderno e ainda pensada na contemporaneidade, ganha novo fôlego nesta obra, proliferando a fértil retomada de procedimentos desestabilizadores. A função autor relacionada à relação discursiva de unidade, inclusão de textos que trazem uma coesão (mesmo estilo, mesma temática, relativa à obra de cada um), vacila, novamente, ao aproximar-se da correspondência, mesmo que esta seja planejada, desde o princípio, visando à publicação, pois há uma descentralização. Apesar de fecharmos janelas, o movimento não termina com os últimos fios lançados, pois a experiência é contínua na recepção destes fios pelo leitor, um trançar inconstante e possível no espaço da experimentação que é a amizade, lembrando que "Como espaço possível de experimentação e de enriquecimento de processos de subjetivação, a amizade corrói a sanha de dominação sistêmica e dos poderes de sujeição" (Carvalho; Gallo, 2022, p.1776). Ou seja, cada um é livre, na contaminação do estilo e da palavra, livre para criar a partir de si na relação com o outro, no espaço da amizade, que é aproximação na diferença do encontro: seja físico, marcado por páginas em suas janelas sob um mesmo teto, seja feito de silêncio.

Diferentemente de em *Como se fosse a casa,* que seria lançado posteriormente, o convite da editora é propulsor da parceria que irá interferir no tempo e modo de criação individual, na gestão do tempo, do planejamento antecipado, da previsibilidade. Aqui, os poetas não partem do já comum, não partem do habitar o espaço do outro enquanto rastro em casa compartilhada na memória (Eduardo Jorge em viagem, Ana Martins Marques no que resta dele ali). Ainda sim aceitam o desafio da convivência por tempo limitado enquanto processo, mas plasmado para posteridade no suporte livro, a habitar a mesma casa, na salvaguarda individual da diferença, mesmo que a paisagem seja a mesma, o ângulo não o é. Portanto, a relação proposta, a aproximação não é espontânea ou gerada pelos próprios por "vontade própria", por uma amizade anterior, mas compartilhando a admiração e a palavra.

Enfatizamos que o desejo de compreender e valorizar o processo, seja da composição de uma obra literária ou de uma pesquisa no âmbito filosófico ou sociológico, sempre foi algo importante também para Foucault, como afirma o biógrafo Didier Eribon ao perguntar ao pensador sobre o seu sonho: "Criar uma editora de pesquisa. Vivo perdidamente atrás dessas possibilidades de mostrar o *trabalho em movimento*, em sua forma problemática. Um lugar

onde a pesquisa poderia se apresentar em seu caráter hipotético e provisório" (Eribon, 1990, p. 274). Esse caráter hipotético e provisório, possibilidade do que "há de mais improvável/ entre nós e para nós" (Eribon, 1990, p. 39), é afirmado, como verificado na composição de *Duas janelas* (Marques; Siscar, 2016), sobretudo pela forma de questionamento *a priori* de um autor estritamente individual que está dado. Ele é questionado no espaço que antecede o encontro e na própria convivência entre os autores, materializada em palavras que se tocam, se acendem (como sugerido no prefácio), mesmo que tomem direções diferentes, sem similitudes no contato que provoca. Esse contato, que é a coautoria, é *estímulo p*ara usar o termo indicado por Siscar em entrevista, quando perguntado sobre o que fica de um no outro, podendo a coautoria ensaiar "uma experiência de partilha que suspende temporariamente os pressupostos pessoais e as hierarquias estabelecidas, procurando fazer emergir uma experiência de reciprocidade." (Siscar, entrevista pessoal em 16/08/2023).

A reciprocidade e a diferença também encontraremos no próximo livro, no qual o projeto e o desejo de estar junto com amor humor e rumor, revela uma amizade materializada no desejo de interlocução por meio da paisagem, na leveza do cotidiano despretensioso que faz sobreviver a poesia simples de origem disruptiva com relação à autoria no singular, pois gênero com histórico de "poema coletivo", o haikai.

8. A MÁXIMA COMPANHIA NA MÍNIMA FORMA

não sei com você
mas para mim
tem sido um prazer

Alice Ruiz

estou curtindo
sempre vou
(às vezes rindo)

Rodolfo Guttilla

8.1 Menção a três viagens pelo oriente

Até o momento habitamos uma casa que é quase-casa e uma casa caracterizada por duas janelas. Seguimos rumo ao Japão, comentando viagens realizadas entre amigos. A primeira ocorreu no final da primavera de 1689, e envolveu os poetas Matsuo Bashô e Kawai Sora. No Japão, eles partiram de Edo (Tóquio) para a região Oku, conhecida por ser uma região montanhosa de peregrinação, no intuito de buscar autoconhecimento e a renovação de suas artes. A viagem foi registrada por Bashô em um livro, publicado no início do século XVIII, chamado *Oku no Hosomichi,* traduzido para a língua portuguesa[45] como *Trilha estreita ao Confim* (Bashô, 1997), mas também como "Caminho interior". Entre prosa e verso, o andar junto com seu amigo Sora, mas com tudo que o rodeava, está registrado *encontrograficamente* por Bashô, evidenciando o já clássico recurso de poetas que caminham, que se lançam como andarilhos para o encontro consigo e com o mundo[46].

De acordo com o poeta mexicano Octavio Paz, o livro "é um diário de viagem que é também uma lição de desprendimento. O provérbio europeu é falso: viajar não é 'morrer um pouco' e sim exercitar-se na arte de despedir-se para assim, já leves, aprender a chegar, aprender a receber. Desprendimentos: aprendizagens" (Paz, 1996, p. 170). Essa leveza do desprendimento da vida e do verso como propriedade privada estão nos pequenos poemas

[45] No Brasil, pela primeira vez, esta primeira edição foi traduzida por Kimi Takenaka e Alberto Marsicano em 1997 e reeditado em 2021 pela Editora Iluminuras. Vale salientar que há traduções de haikais de Bashô pela escritora Olga Savary na década de 80 do século XX, respectivamente, 1983 e 1987. Essa viagem especificamente está em *Bashô: Sendas de Oku*, publicado em 1983 pela editora Roswitha Kempf. Além dela, também há traduções de obras de Bashô por Joaquim Palma e Meiko Shimon.

[46] Lembremos que caminhar e viajar não são recursos novos na vida de um poeta, desde Bashô e Sora, passando pela figura do *flâneur*, até as várias viagens dos Modernistas Paulistas pelo interior do Brasil.

escritos por Bashô, mas também desagua em haicaistas brasileiros/as como Alice Ruiz e Rodolfo Guttilla.

A segunda viagem, então metafórica, novamente realizada entre amigos e em dupla, foi materializada na tradução de *Oku no Hosomichi*, publicada em 1957 e realizada no México pelo poeta Octávio Paz e seu amigo Eikichi Hayashiya: "em 1955, um amigo japonês, Eikichi Hayashiya, diante da minha admiração por alguns dos poetas de sua língua, propôs-me que, apesar de minha ignorância do idioma, empreendêssemos juntos a tradução de Oku no Hosomichi" (Paz, 1996, p. 169). O apreço de Paz pela poesia japonesa e o relato dessa tradução é comentada pelo mexicano em artigos intitulados "A tradução do Haiku", de 1954, e "A poesia de Matsu Bashô", de 1970, ambos publicados no Brasil em *Signos em Rotação* (1996).

A relação de Paz com Hayashiya nos lembra da tradução como uma prática conjunta, assim como a colaboração entre Emanuela Siqueira e Julia Raiz na tradução de *A beleza do marido* (2024), comentada no capítulo 5.1 desta tese, que se tornou uma questão a ser explicitada nas notas de tradução. Para o mexicano, essa peregrinação de Bashô e o amigo Sora não foi apenas uma viagem qualquer. Essa viagem foi religiosa, de andanças a lugares importantes do Japão, mas sobretudo "um *exercício poético*: cada um dele escreve um diário semeado de poemas e em muitos dos lugares que visitam os poetas locais os recebem e com eles compõem esses *poemas coletivos* chamados haikai no renga" (Paz, 1996, p. 170, grifos nossos). A presença do andar junto está também na presença do escrever acompanhado, desde muito antes do século XVII, no *renga*, um modo comum de composição poética associada a rituais da vida cotidiana e que iria originar o haikai, um gênero popular no Japão e aportado no Brasil no início do século XX.

A devoção ao Japão enquanto uma outra janela para outro mundo, ainda por muito tempo ignorada, fascinava Octavio Paz, e não apenas ele, mas também seus amigos para além de Eikichi Hayashiya. Aproximar-se da sensibilidade que traz a cultura japonesa, fez também com que quatro amigos-poetas se reunissem ao redor de uma mesa, em abril de 1969, em Paris, com o objetivo de criar um poema coletivo, materialização *encontrográfica* no chamado renga, de onde se origina o que hoje conhecemos como haikai. Para além da tradução, a criação desse *renga* juntou diferentes línguas e diferentes países: Itália, França, Inglaterra e México, respectivamente representados pelo italiano Eduardo Sanguineti, o francês Jacques Roubaud, o inglês Charles Tomlinson e, claro, o mexicano Octavio Paz. Tal encontro, de acordo com o poeta, tinha uma base comum e admirada, pois era "um poema coletivo escrito em quatro línguas, mas fundado em uma tradição poética comum" (Paz, 1996, p. 183).

Até o momento, além do interesse pelo Japão, sua gente, seus lugares, sua cultura, sua poesia, temos em comum a presença de duplas, de encontros entre amigos, seja de Bashô com Sora, seja de Paz com Hayashiya e entre outros quatro poetas que se reuniram para celebrar a amizade e escrever poesia. Porém, há uma terceira e última viagem que abarca as duas outras, pois dialogaremos com as mencionadas duplas para a leitura do livro composto por pequenos poemas de máxima atenção, de pausa e iluminação súbita, mais conhecidos como *haikais*, e escritos por Alice Ruiz e Rodolfo Guttilla, por um e por outro, ou por ambos, conformando um livro em coautoria.

Contemporâneos, Rodolfo Guttilla, além de escrever poemas, dentre eles haikais, organizou e prefaciou antologias de poesia japonesa. Alice Ruiz é escritora, compositora, haicaísta e tradutora. Ambos estão vivíssimos e, embora sejam de gerações diferentes, entre 2016 e 2019 aceitaram o desafio da coautoria no compartilhamento do projeto em *amorhumorumor* (2020).

Se a aproximação literária os colocou lado a lado em antologias e coletâneas, sobretudo relacionadas à poesia japonesa, pela primeira vez, em desejo explícito, os dois poetas brasileiros reafirmam o vínculo que já é antigo, pois a amizade se fez (também) por meio do interesse pela poesia japonesa enquanto elo. De longas prosas ao livro de breves poemas, a convivência, descrita como amizade por Foucault (1981), não traz a perda da autonomia de cada um no seu fazer literário, da sua voz e seu espaço, mas questiona o centramento e a autossuficiência que compõe o sujeito e o autor moderno, sendo, então uma escrita descentralizadora, não apenas do eu performático, lírico, mas também de si enquanto escritores.

Em justaposição de vozes, conformando um diálogo simples, meditativo e às vezes coloquial e ruidoso, é tal qual a justaposição das palavras que formam o título do livro e que originará as três partes que compõem a publicação “amor/humor/rumor”. Com humor desde os primeiros versos, o amor que os une pela poesia, o rumor está no desafio de saber as regras e, por isso, quebrá-las, tanto da composição dos haikais clássicos, quanto da forma de se pensar a poesia em contexto de diálogo Brasil-Japão. Como afirmam no prefácio assinado a quatro mãos e marcado por uma primeira pessoa no plural, seguindo os ensinamentos de Bashô, “nos sentimos muito à vontade para desafiar as regras. E nos livramos de algumas delas” (Guttilla; Ruiz, 2020, p. 10). Tal relação, de desafio com o outro e com a palavra sua e alheia, tem também uma tensão na própria poesia com o mundo, pois ela traz a “dimensão do inaudível, do impensável e do intocável” (Guttilla; Ruiz, 2020, p. 10) que tende a desaparecer em meio à rapidez e pragmatismo da vida contemporânea. Ademais, o livro mostra o

recíproco desejo de convivência em um momento delicado no mundo, quando vimos a vida ser transformada pela pandemia de covid-19. Embora os poemas tenham sido escritos entre os anos de 2016 e 2019, grande parte da divulgação do livro (assim como da leitura pelos/as leitores/as) ocorreu virtualmente e/ou em isolamento, pois foi lançado em 2020.

Outro livro de haikais que não foi lançado, mas criado durante a pandemia de covid-19 foi *Do estar ainda*, de Paulo Marcondes Soares e Túlio Barreto. Ele reúne 170 haikais escritos pelos dois poetas, em um gesto poético de parceria e cumplicidade. A obra nasce a partir do poema "Na poesia da vida", escrito por um dos autores e oferecido ao outro como ponto de partida para uma construção a quatro mãos. Cada haikai tem início com os mesmos versos desse poema, servindo como base para que os dois poetas dialoguem, criando juntos, em alternância, os tercetos que compõem o livro. Preservados em sua forma original, os haikais do livro pulsam espontaneidade, simplicidade e verdade - qualidades tão caras ao já mencionado Matsuo Bashô, mestre maior do haikai. Mas dialogam também com a tradição dos poetas que abrasileiraram essa forma poética, revelando um olhar sensível para o tempo presente.

Assim como o livro de Guttilla e Ruiz, mais do que uma experiência literária, os livros em coautorias são gestos relacionais de problematização da autoria individual: ao escrevê-lo juntos, principalmente no período pandêmico, os autores não apenas rompem, simbolicamente, o isolamento social imposto, mas também celebram a amizade, a criação compartilhada e a vida em relação. Para que possamos compreender, no livro, como o retorno do autor ocorre na convivência e complexificação da função autor, ou seja, ler *amorhumorumor* (Guttila; Ruiz, 2020), traçamos uma rota composta por alguns *marcos* importantes:

1) Rastreamento de como a editoração e diagramação nos mostram, à primeira vista, a coautoria no livro de Ruiz e Guttilla;

2) Visita histórica pelo gênero, do *renga* ao *haikai*, no Japão e no Brasil, movimento similar que faremos aos cantopoemas e aos orikis (Aleixo; Pereira, 1996) no próximo capítulo, pois são concepções poéticas que, desde lugares diferentes (Japão e África), ganham o solo brasileiro e aqui germinam.

3) Leitura dos poemas buscando identificar como a coautoria, entendida como relação, diálogo, encontro e amizade, e enquanto manifestação *encontrográfica*, reivindica a possibilidade de um *nós lírico*, indicando um descentramento, não necessariamente radical, mas que nos faça problematizar a autoria moderna, o sujeito autossuficiente

e o livro como resultado de um centramento

8.2 Editoração enquanto escritura II: “Vamos fazer um papo?”

Ainda neste primeiro momento, o livro apontou para a curiosa relação entre a poesia brasileira e a advinda de uma matriz oriental (japonesa), e nos instigou a pensar sobre esse modo de escrita tão antigo e clássico e em suas interferências locais em diferentes partes do mundo, incluindo o Brasil. A poética japonesa, bem como seu modo de sentir e compreender o tempo, a vida e a morte, foi significativa para Roland Barthes, poetas como Ezra Pound (que aproximou o princípio compositivo do haikai ao do ideograma), Jorge Luis Borges, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, e para importantes escritores/as brasileiros/as como Helena Kolody, Millôr Fernandes, Décio Pignatari, os irmãos Campos, Guilherme de Almeida, Érico Veríssimo, Dalton Trevisan e Paulo Leminski. Comum a todos a característica de nenhum deles ser ou ter ascendência japonesa, mas todos cultivaram a admiração pela cultura japonesa, tal qual pelo haikai como escrita poética.

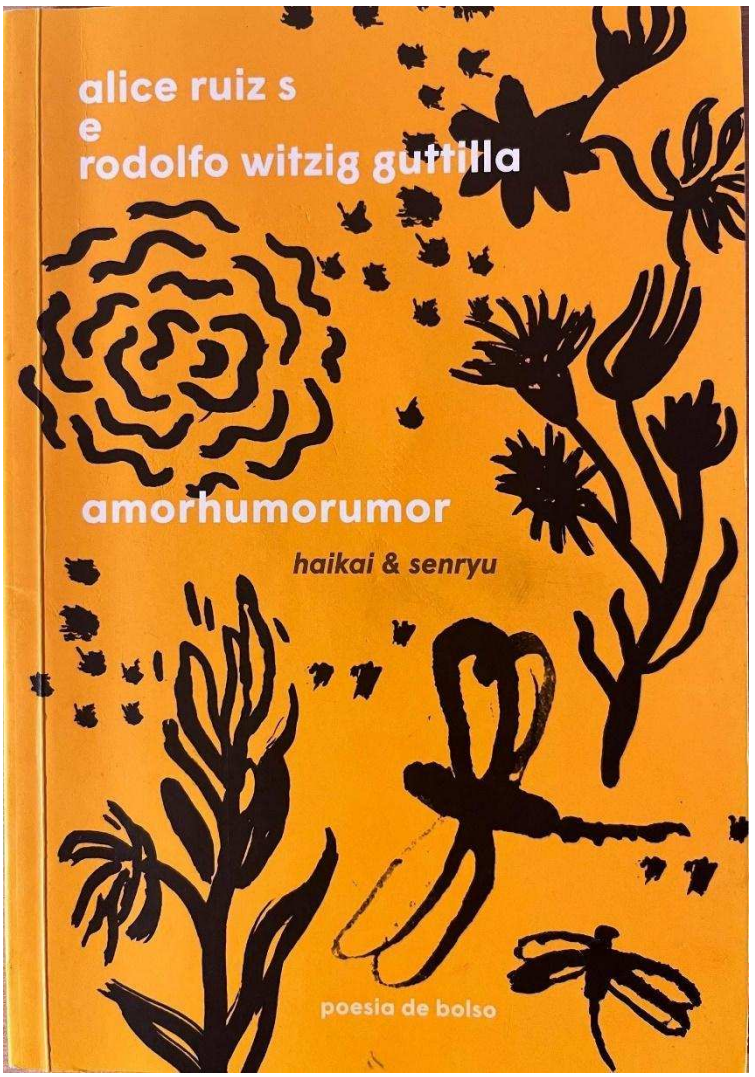
Essa mesma admiração está presente no diálogo, nem sempre no mesmo tom, entre Alice Ruiz e Rodolfo Guttilla, das vozes poéticas que conversam no livro em *amorhumorumor* (Guttila; Ruiz, 2020) e, é claro, na vida, no bate-papo que precede o livro na livraria. Seus nomes convivem em coletâneas desde *Cem haikaístas brasileiros*, projeto de compilação de haikais feitos pela Aliança Cultural Brasil-Japão, além de dividirem outras coletâneas, que também são modos de coexistência.

Eles se conhecem há algum tempo, como afirmou Rodolfo Guttilla em entrevista gentilmente concedida a nós no ano de 2023. Foi a admiração pelos haikais que fez dos encontros casuais a cumplicidade “intelectual e afetiva”, de mesma movência dos quatro poetas anteriormente citados e sentados ao redor de uma mesa em Paris para escrever um *renga*. Guttilla nos contou sobre como se originou o projeto de fazer o livro juntos, momento tão cotidiano como a imagem de um haikai:

> Eu participava dos encontros de Haikai promovidos pela editora Portal, concursos, aquela coisa toda, Alice sempre era jurada (...). Alice, nos anos 80 já era uma celebridade, ela tinha dois livros espetaculares (...). E a gente se conheceu e começamos a trocar um pouco de figurinhas lá pelos anos 80, mas foi nos anos 90 em que a gente retomou contato, ou seja, passavam 10 anos, e teve um momento em que nós nos reencontramos, isso já foi pelos anos 2000. Num certo papo nós falamos “pô, vamos fazer um livrinho”. Então, a gente começou a trocar poemas, haikais, e aí eu sugeri “por que a gente não faz um bate-papo, né, um livrinho, pequeno, pouca coisa, mas com potência de força, com economia de força, sobre assuntos que a gente admira, né, gosta, sei lá, os insetos, enfim, tudo aquilo que diz respeito ao universo do Haikai?”. E aí a gente começou a escrever (...) *A gente fazia da seguinte forma: ela ou eu mandávamos um poema e o outro respondia o poema, o que virou uma certa conversa* (Guttilla, entrevista pessoal em 09/03/2023, grifos nossos).

Conformando esse diálogo circunstanciado por interesses comuns e projeto de publicar a conversa em um livro, de tornar pública essa conversa por *e-mail*, o que primeiro nos chama a atenção é a capa, a assinatura dupla, o tipo de poesia encontrada em *amorhumorumor* (Guttila; Ruiz, 2020). Ele traz uma dupla assinatura na capa, dois autores/as compartilhando este espaço com sua poética em um livro "de bolso"[47]. Com *design* minimalista, sem orelhas, indicando um livro mais acessível e ligeiro, o design é conformado por cor laranja (assim como o sol nascente) e tem imagens que lembram pinceladas leves e naturais, com traços que nos remetem à água, mas também a insetos (libélulas), flores e movimentos da natureza (Figura 8).

Figura SEQ Figura * ARABIC 8 - Capa de *amorhumorumor*



[47] Pertencente ao selo "Poesia de Bolso", que existe há mais de oito anos na Companhia das Letras, e criado com o intuito de publicar novas obras poéticas e republicar as clássicas, incentivando a leitura de poemas no Brasil.

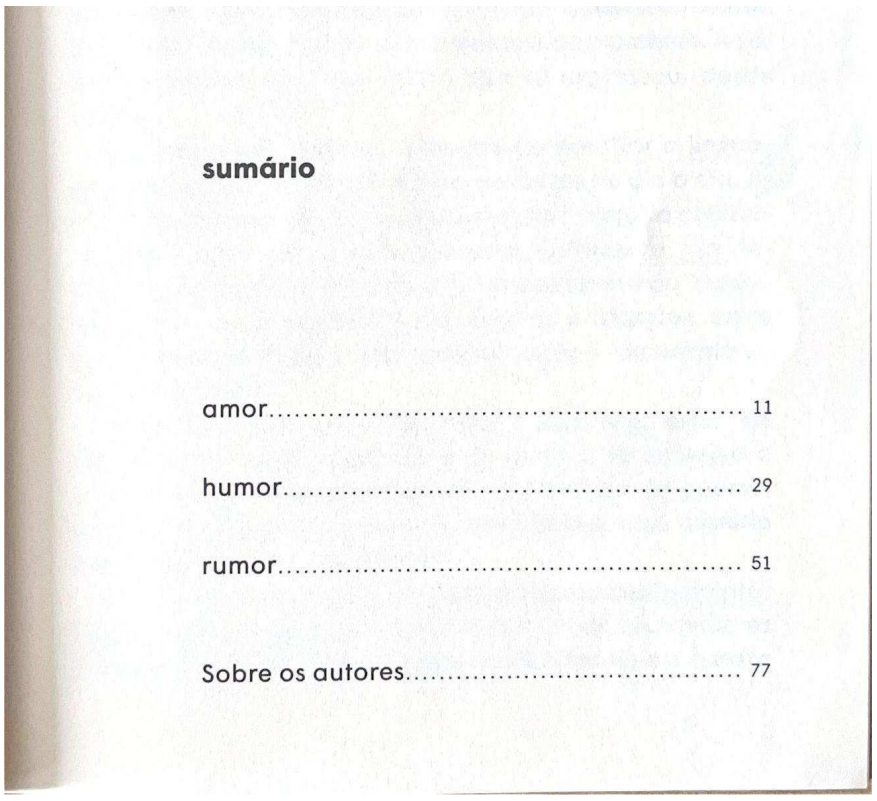
Fonte: autoria própria, 2025.

O título *amorhumorumor*, bem como os nomes próprios dos autores, estão todos em caixa baixa, sem maiúscula, assim como a especificação da forma poética *haikai & senryu*, em itálico. Todos estão grafados com a tipografia wigrum, sem serifa, que remete a uma legibilidade alta, com densidade histórica e confiabilidade técnica. Na contracapa a fonte é a mesma, bem como seguem os desenhos, em continuidade gráfica e há também uma brevíssima apresentação editorial, da qual salientamos que os autores se propõem "o desafio de resgatar, atualizar e subverter as regras do haikai e do *senryu*, formas japonesas clássicas compostas de três versos. O resultado é um diálogo delicioso, ágil e surpreendente (...) de poeta para poeta" (Guttila; Ruiz, 2020, contracapa). Essa breve apresentação é seguida pelo comentário do poeta Arnaldo Antunes que, lembremos, também em coautoria com Josely Vianna Baptista, escreveu o poema "Outro". Antunes igualmente indica o caráter dialógico do livro em termos como "uma conversa de versos", "fluxos de flashes", "partilha de redondilhas" e "permuta de estímulos".

Organizada, tal conversa e permuta é mesmo, em sua maior parte, dialógica, um poema dela, um dele, e vice-versa, na quase totalidade do livro. Isso nos indica, nos sugere, enquanto leitores/as, a como adentrar em um livro com duas assinaturas já explicitadas, o que é reforçado já *na dupla epígrafe* (citada no início deste capítulo) que evidencia as formas poéticas indicadas na capa do livro, dois pequenos *senryus* que indicam a alegria do processo de escrita, do estar com, de compartilhar a palavra-projeto um com o outro. Além do maravilhoso no aparentemente trivial que a poesia japonesa traz consigo o fazer *com*, assim como a amizade que não acontece sozinha, tem como pressuposto o prazer, o desfrute de estar em companhia, não que não seja complexa e um modo de vida infinito em suas possibilidades. Essa possibilidade, aqui, é também contaminada pelo riso.

Após essa dupla epígrafe, atentamos para o Sumário (Figura 9). Enquanto listagem e guia organizativo, garantindo as primeiras impressões no mundo (Genette, 2009), ele traz indicações de autoria, de páginas, as enumerações das principais divisões, os poemas em sua ordem, e pode indicar ou não a autoria em cada página, orientando o/a leitor/a.

Figura 9 - Diagramação do sumário de *amorhumorumor*



Fonte: autoria própria, 2025.

No livro, o sumário é sucinto, sem indicação *autoral* para cada poema ou parte, nem mesmo nomes/títulos dos poemas, mesmo porque o haikai, tradicionalmente, não tem título, o que foi mantido por Ruiz e Guttilla. A concisão da impressão imediata do vivido, tão característica do gênero, é confirmada também na indicação das *três* divisões do livro, correspondentes às mencionadas palavras do título e somada à seção "Sobre os autores". O livro é simétrico, embora o haikai seja sempre assimétrico, característica clássica do gênero composto por três versos. Nas três partes há poemas dele e dela, assinados por *ele*, por *ela* e por *ambos*. Quando assinado assim, leva a dupla assinatura abaixo do poema composto ao mesmo tempo por ambos. Compreendemos a não indicação no sumário de quem escreveu o que, por poema ou parte, enquanto uma forma de indicar a mistura e não identificação individual, no intuito de não formalizar ou dar atenção prévia à autoria individual. Nem sempre a divisão em livros realizados em coautoria é da mesma maneira, aliás, eles diferem entre si em suas múltiplas possibilidades "sumariais", por exemplo, poderíamos ter uma divisão por autoria a cada poema, ou em blocos, mas misturados como em *Duas janelas*, ou mesmo em duas partes, como no livro que será lido no próximo capítulo. O que acontece, na maior parte das vezes, como vimos aqui, é uma convivência com a preservação do espaço

individual, uma espécie de "entre" que já comentamos, que não anula a afetação dupla entre os/as escritores/as, mas justamente por estar com o diferente, está em negociação de projeto comum.

amorhumorumor (Guttila; Ruiz, 2020) nasce sem convite editorial, por vontade de fazer *com*, e embora os poemas não sejam indicados nominalmente no sumário, cada página tem sempre (ou quase) um poema dele e um dela, e todos os poemas, como já mencionamos, são também assinados "embaixo" com o primeiro nome do autor (Rodolfo) ou da autora (Alice). Essa assinatura, que é uma, mas acompanhada, sobretudo quando é dupla, promove uma descentralização discursiva sobre até que ponto a propriedade ali não é compartilhada, até que ponto o vazio deixado pelo autor, como sugere Foucault ([1968] 2001), traz ali uma função autor que problematiza a autoria não pelo desaparecimento ou jogo entre nome e performance, mas pela ambiguidade dupla, pelo acompanhamento.

A primeira parte, intitulada "amor", é composta por 32 poemas, e cada página contém dois poemas, um dele e um dela. A segunda parte, "humor", é composta por 30 poemas, 15 dele e 15 dela, uma série intitulada "etiqueta etílica #" numerada (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 200), sendo três poemas assinados por *ela*, três por *ele*, e dois *pelos dois*, assim como um último poema solitário em uma página, já fora da série e encerrando a seção, mas não tão solitário assim, pois também assinado *pelos dois*. A última seção é intitulada "rumor", no qual o jogo dialógico continua com dois poemas em cada página, totalizando 24 poemas e, a partir do 24º desta série, eles assinam dois poemas por vez, com uma página *exclusiva* para cada um, totalizando seis poemas para cada. Ainda nessa seção, há poemas *dedicados*: ele dedica "3 pimentas para Alice" e recebe de Alice "3 licores para Rodolfo".

Diferente dos outros livros lidos até o momento, esse é o único que traz explicitamente o nome dos/as autores logo após o poema, na própria página, explicitando a autoria, a individualidade, mas também o diálogo que coloca lado a lado desdobramentos de imagens poéticas, que faz diálogo humorístico. Além disso, a nomeação indica que há vontade dupla de caminhar lado a lado em um diálogo conjunto, trazendo a mistura acentuada nos poemas assinados em, como afirma Guttilla, uma criação de "terceira pessoa", o nós.

Compondo com as diferentes formas de divisão do livro e assinaturas, é importante termos em mente que há um diálogo para a montagem, assim como em *Duas Janelas* (Marques; Siscar, 2016) ou em *Como se fosse a casa* (Jorge; Marques, 2017), apontando não o apagamento ou diluição total das autorias, mas a afirmação de um diálogo que só ocorre quando há mais de um, e isso também problematiza, conforme estudamos, a função autor enquanto centramento discursivo. Enfatizamos, nesta próxima seção, a importância dos

elementos editoriais, a diagramação e a editoração, entendendo que isso também é uma maneira de (re)escrever, que faz parte do livro e da textualidade. Por isso, após contextualizarmos como surge a proposta do livro, seguiremos atentando para como eles trazem a ideia de encontro (sem ignorar o silêncio e o desencontro), isso somado à leitura de alguns poemas que materializam formalmente o encontro e a amizade.

O livro também é gestado na montagem, não apenas na escrita, tornando-se, como afirma Marques (2017), uma nova escritura, quando Rodolfo e Alice se reúnem para, em diálogo, montarem o livro, negociarem posições, poemas, modos de compor com. Isso fica latente nas palavras de Rodolfo quando comentamos sobre esse processo. Para o poeta, em dado momento eles entenderam que teriam de editar, e os questionamentos vieram:

> como que a gente faz para editar tudo isso? Porque eram muitos, muitos poemas. Aí a gente resolveu, "vamos fazer uma edição", você e eu, na sua casa, na casa da Alice, que fica aqui pertinho da minha casa, nós moramos muito pertinho aqui em São Paulo, no bairro de Pinheiros, vamos fazer um papo? (Guttilla, entrevista pessoal em 09/03/2023).

É interessante pensarmos que, se os poemas foram escritos e trocados por *e-mail* e whatsapp, meios rápidos e, podemos pensar, afins com o poema curto, a montagem foi analógica, palpável, na movência no papel, pois a amizade foi permeada também pelo "trabalho de edição", como nos lembra Di Leone (2014, p. 94), indicando que a tendência ao relacional na poesia brasileira contemporânea inclui a escrita, mas também os processos de editoração e publicação. Guttilla relata esse trabalho em seu posterior diálogo com Ruiz, assim que constataram que os poemas estavam "prontos":

> Ela falou "bom, eu imprimi tudo, só na frente, papel na frente". Aí nós chegamos lá, eu cheguei na casa dela e a gente começou a recortar os poemas no papel mesmo, aquela coisa meio anos 70, 80, coisa... concreta, pré-tecnologia. Porque eu acho que o cheiro do papel, a textura do papel, o poema escrito no papel, tudo isso tem um significado para a nossa geração, isso é uma coisa geracional (...). *Nós chegamos lá, recortamos e começamos, botamos tudo no chão. Colocados no chão, a gente começou a fazer um "reparte", assim: "esse daqui vai conversar com esse, esse daqui vai conversar com esse"*. Foi muito esquisito, porque a gente já estava no tecnológico, dava para fazer isso tudo. Mas é que a gente estava tomando drinques, *estava se divertindo fazendo isso* (Guttilla, entrevista pessoal em 09/03/2023, grifos nossos).

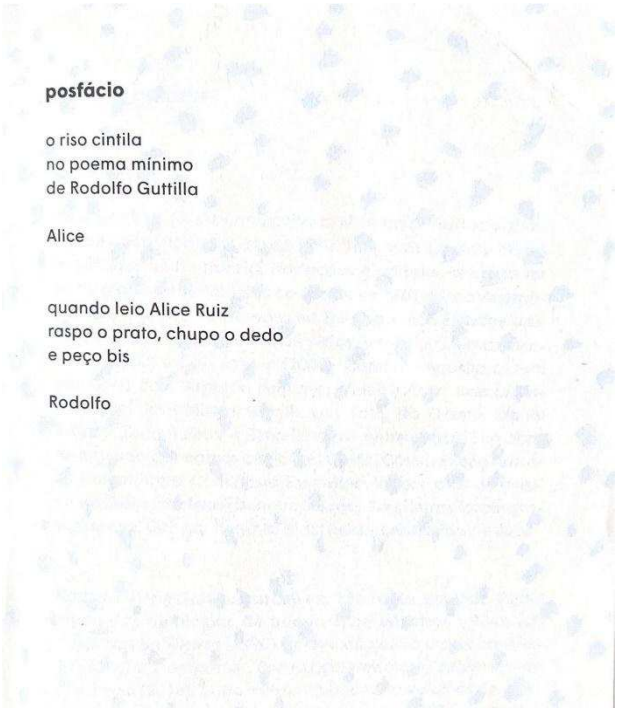
Além deste processo analógico que envolve o encontro presencial e o pensar do livro como um quebra-cabeças, um processo com várias etapas, salientamos que o prazer e o desejo novamente são destacados não apenas na escrita enquanto escrita tradicional, composição dos poemas, mas também na escrita enquanto montagem:

> Então tem um background de diversão, de comunhão, a palavra mais justa, a palavra mais acertada. Isso tem um componente da nossa geração visual, um componente visual do texto (...) enfim, tem todo um sensorial ali que é muito legal. *E a gente foi*

> *reunindo os poemas por afinidade poética e temática*. Foi um pouco assim que aconteceu o amor, o humor e o rumor (Guttilla, entrevista pessoal em 09/03/2023, grifos nossos)

Além dessa reunião dos poemas por afinidade poética e temática, conformando um papo, uma prosa via poesia em que a escrita é também escrita-montagem, mencionamos a importância do *posfácio* (Figura 10).

Figura SEQ Figura * ARABIC 10 - Diagramação do posfácio de *amorhumorumor*.



Fonte: autoria própria, 2025.

Ele é composto por um diálogo em que um menciona o nome do outro em seus respectivos poemas, evidenciando a interlocução, mas também por um trabalho de decisão e seleção, um livro a quatro mãos exige desejo e movimento de troca. Os poemas do posfácio trazem a circunstância de criação do livro, o agradecimento gentil na nomeação autoral de um e outro e a menção, o direcionamento interlocutório, para um e outro, o que mostra que o poema, aqui, é travessia com e endereçado para o outro, parafraseando Silviano Santiago (2006). Ao evidenciar a circunstância do encontro, na vida e no livro, pela poesia, na menção dos eus líricos, ou melhor, de um eu que traz *nós*, a *encontrografia* mostra-se em versos. Essa circunstância de escrita, lembremos, difere da poética ocidental, quando, para a leitura do poema, não é requerida; já para a poesia japonesa, seja o haikai ou o *renga*, é fundamental, o que torna comum a paráfrase e a inclusão de informações externas aos poemas para a leitura

deles. Encerra-se, com o posfácio, uma conversa permeada de risos, da parte da voz poemática trazida por Alice Ruiz, do desejo de repetição de ler Alice Ruiz pela voz lançada por Rodolfo Guttilla. Esse mesmo tom descontraído, leve, que tem o humor da alegria, nos lembra o tom do processo indicado nos senryus do sumário, também marcado pelo prazer e pelo riso dessa dupla enunciação, desse *nós lírico* que advém de um mesmo projeto com estilos diferentes.

Adiantando uma pequena leitura, selecionamos aqui dois poemas pertencentes à terceira parte do livro, intitulada "rumor". Como na maior parte do livro, na página há dois poemas, um assinado por Alice outro por Rodolfo, dois poemas e duas assinaturas que compartilham a mesma página:

> dança do vento
> o perfume invade
> a sala imediatamente
>
> Alice
>
> vento de verão
> a cortina
> ensaia uma dança
>
> Rodolfo
>
> (Guttilla; Ruiz, 2020, p. 53)

Sem rimas, sem títulos, mas também sem a métrica de 5/7/5, embora não fiquem muito distantes disso, ambos são haikais, singelos poemas ligados à natureza, que se caracterizam pela síntese, pela experiência sensorial, e trazem em comum a captura do *momento exato* (atenção) em que o vento se faz presente enquanto imagem no seu movimento a partir de diferentes sentidos, o olfato e o olhar: sentido no perfume, visto na cortina em movimento. Se a métrica não é a tradicional do hokku, precursor do haikai, a simplicidade se faz presente na singeleza do movimento em *dança* (distração). Nesse instante captado, mas transitório, o perfume remete à primavera mencionada pela voz advinda de Alice, por sua vez, no poema assinado por Rodolfo, a voz menciona o verão, explicitando o *kigo*, a força do poema, que naquele lançado pela poeta tem no perfume a presentificação da primavera. Temos, então, duas estações diferentes, mas unidas pelo movimento do vento, em diálogo, juntos por tropos, índices, compartilhamento da página por um *nós*. Temos duas vozes líricas, mas unidas pela amizade, pela montagem, pela sequência primavera-verão. A transição é nítida: da primavera ao verão. Cada um deles parte de uma constatação que traz no primeiro verso o vento, agente

da mudança (faz o perfume invadir / balança a cortina). O momento é preciso e cotidiano, a imagem é leve e simples em ambos os poemas, que conversam sobre estações diferentes, complementando-se em danças diferentes. Temos, nas imagens, além dos poemas em seus diálogos, a experiência em silêncio, mas ainda sim compartilhada, materializada nos poemas.

Como vimos, se um capta uma singela imagem do mundo no primeiro poema, quase melancólica, essa imagem passa para o segundo poema de outra maneira, outra camada de sentido, outra captação, mas que existe em diálogo, como a montagem nos indica e requer que seja lido. Assim, há um movimento de ida e vinda, fala e escuta, escuta e fala, em gesto recíproco, comum, bilateral, mútuo, de convivência como é a amizade. Impossível manter a centralização em um só, eles se complementam nas suas diferenças e convivências, não isolando-se, mas trazendo a mistura, no embaraço de suas palavras, de seus versos, o embaraço do discurso idealmente organizado em torno de apenas *um*.

Se a autoria, para Foucault ([1968] 2001), nasce da necessidade de punição por discursos transgressões, aqui a autoria é relação, não necessariamente em mesmo tom, romantizada, amistosa, mas indica tomar decisões a dois (três, quatro, cinco…), negociar e compartilhar o espaço. Há, em vez de uma negociação apenas "consigo mesmo", tomadas de decisões individuais ou, no máximo com editor/a ou conversa entre amigos, em livros assinados em coautoria, a vontade de estar com o outro ainda é permanente, na incoerência e descentralização discursiva no nome do autor.

Essa cumplicidade é também evidenciada no compartilhamento da página "Sobre os autores", ao final do livro. Eles também dividem a página, compartilham o espaço destinado geralmente a apenas uma biografia. Nos pequenos dois parágrafos, um para cada, sem fotografia, são mencionados livros lançados, suas respectivas ligações com a poesia japonesa, como escritores ou/e organizadores, com destaque à relação com a poética japonesa e os trabalhos coletivos de ambos. São dois nomes que também não andam sós. Citamos, para exemplificar, as composições musicais de Alice Ruiz, que também já publicou outros livros em coautoria, como o escrito com Maria Valéria Rezende, intitulado *Conversa de passarinhos:* haicais para crianças de todas as idades (2008), *Quase duelo de quase amor* (2011) com sua filha Estrela Ruiz, bem como, também com Estrela, *Duelo de Haikais* (2011), além de *Estação dos bichos* (2011) com Camila Jabur. Além destes, citamos o *Hai Tropikais*, publicado com Paulo Leminski em 1985, bem como os quadrinhos eróticos com o também ex-companheiro e haicaísta. Os quadrinhos, publicados inicialmente em jornais, foram organizados e publicados pela Veneta com o título de *Afrodite* (2015). São também encontros as organizações de coletâneas de haikais organizadas por Rodolfo Guttilla, dentre elas,

Haicais tropicais (2018), para os 110 anos da imigração japonesa no Brasil, e do selo Boa Companhia, o *Boa Companhia- Haicais* (2009), duas das principais coletâneas *contemporâneas* de Haikais no Brasil. Aliás, para a introdução do haikai no Brasil, foi muito importante a presença dos imigrantes nipônicos, e que foi relatado em *O haicai no Brasil*, por Masuda Goga (1911-2008)[48].

Ao atentarmos para as diferentes assinaturas, divisões, o modo de montagem, também identificamos neles a *encontrografia* nesse rastro que o encontro é capaz de deixar em palavras, antecedendo e permanecendo no papel. Porém, antes de lermos alguns poemas, realizaremos uma introdução à poesia japonesa, sem nos perdermos em um caminho tão longo. Tendo em vista a criação não individual que está na raíz do haikai, salientaremos também algumas questões históricas, técnicas e conceituais importantes para uma leitura mais afinada de alguns poemas do livro composto por haikais e senryus. Sobre essa divisão ou diferenciação, ela se daria por aspectos temáticos, mais risíveis, humanos, cômicos e sarcásticos com relação ao senryu, sendo o que o diferenciaria da seriedade não profana de um haikai. O nome senryu advém de Senryu Karai (1718-1790), que foi quem difundiu esse tipo de haikai, também uma derivação do renga e chamado de maekuzuke. Se o senryu é mundano e profano, o haikai seria espiritual, elevado, embora essa divisão não seja acatada oficialmente por todos os haicaístas.

8.3 Do Japão ao Brasil: um rápido percurso

O haikai tem que ser um elemento do momento da sua vida,
uma reflexão do momento da sua vida.

Rodolfo Guttilla

Antes de continuarmos nossa viagem, afirmamos que esta seção não tem o objetivo de recuperar em detalhes a história ou trazer minuciosas características do haikai, pois esta tese não é sobre haikais, senryus, versos livres, cantopoemas ou literatura indígena, mas sobre repensar a ideia de indivíduo associado à autoria moderna a partir de livros assinados e escritos em coautoria. Por isso, nosso trajeto será o de trazer um contexto histórico e formal da poesia japonesa, especialmente o haikai em sua origem no curto *tanka*, que deságua numa composição não individual chamada *renga*. Não somos falantes de japonês, por isso nossas

[48] Goga Masuda foi um dos responsáveis pela divulgação e ambientação do haikai no Brasil (com, por exemplo, a listagem de *kigos* existentes aqui). Tradutor, participou do Grêmio Haicai Ipê, em 1987, em São Paulo.

informações são de segunda mão, baseadas em uma espécie de resgate da palavra alheia, sobretudo de Matsu Goga, Paulo Franchetti, Taeko Doi, Octavio Paz, Donald Keene e mesmo de Roland Barthes, que também admite, em *A preparação do romance* (2005), se valer de um conhecimento advindo de outros sobre o gênero haikai para pensar sua prática de escrita. Portanto, este passeio, que em nada lembra a meditação do haikai, é pensado no intuito de atentar para algumas peculiaridades temáticas e formais do gênero, o que também será feito no processo de leitura e análise na próxima seção.

Começamos este capítulo mencionando a existência de três "viagens", prática muito comum no Japão em contexto de criação poética, que recebia, inclusive, um nome específico: *ginkgo*. Das viagens mencionadas, duas eram metafóricas, e a primeira, um deslocamento espacial-geográfico efetivo, pois referia-se à prática do ginkgo realizado por Bashô e seu discípulo Sora. Em todas essas viagens há o traço comum de se estar acompanhado, fazer com outros poetas/tradutores, ou mesmo escrever com a natureza a partir do momento "da sua vida", do instante captado em registo direto e inacabado, sem individualismo ou eu, priorizando a impessoalidade na linguagem. Esses momentos, como afirma Guttilla no comentário acima, também podem ser compartilhados e/ou captados a quatro mãos ou compartilhados na mesma página, como se duas paisagens e dois momentos conversassem na e a partir do poema.

Tais momentos estão *encontrografados*, formalizados em haikais e senryus, compartilhados para além da leitura inicial entre um e outro autor, antes e depois da publicação. Se o estar junto acontece em todo o processo, da escrita à leitura, o título do livro, sugerido por Guttilla e aceito por Ruiz, também formaliza uma proximidade, um estar junto materializado na junção de palavras que, justapostas, ganham outra formalização e sentidos. Esse recurso, muito usado por modernistas, mas também por autores/as concretistas, nos indica uma convivência de vizinhança entre as palavras, além de nos remeter ao mínimo poema de Oswald de Andrade chamado "Amor", composto por apenas um único verso:

> **Amor**
> Humor
> (Andrade, 1991, p. 54)

Enxuto, brevíssimo, ampliando som e sentido de maneira igualmente inovadora na poesia brasileira do século XX. Aqui, além do amor e do humor, há o rumor, que só existe com muitas vozes juntas, na troca de vozes, no burburinho do diálogo, do "disse que me disse".

Partindo do oriente, o poema curto conhecido com *haikai,* também chamado de *haikai*, *hai-kai*, *hokku*, ou pelo neologismo *haiku* (como no Japão, criado por Shiki), chega ao ocidente por traduções, sendo amplamente difundido no final do século XIX e início do século XX, quando há uma curiosidade acentuada para a cultura nipônica como alternativa ao pensamento ocidental racional, também em virtude da Segunda Guerra Mundial, quando "O Japão deixou de ser uma curiosidade artística e cultural: é (foi?) outra visão do mundo, distinta da nossa mas não melhor nem pior; não um espelho e sim uma janela que nos mostra outra imagem do homem, outra possibilidade de ser" (Paz, 1996, p. 183). Essa poética irá trazer não apenas uma forma sem rigor absoluto, mas uma filosofia de vida, e formalmente se caracteriza, pela efemeridade, a instantaneidade, a visualidade, a objetividade, a economia verbal, a permeabilidade, tradicionalmente a presença do *kigo*, uma palavra (ou expressão) que, em algum dos três versos do poema, remete à estação do ano. No haikai, tudo o que existe *é*, objetivamente, então o uso de adjetivos, recursos de antropomorfização, bem como comparações e metáforas, não são usuais.

Esse poema conciso tem origem no *tanka* ("poema curto") que, por sua vez, tem no século XVI sua difusão e é o modelo predominante no Japão, e que originou, por sua vez, o *renga*[49]. Presente desde o início do século VIII, o *tanka* era também um poema muito singelo, simples, pertencente à literatura clássica no Japão e que se originou de cantos antigos (*waka*) do país. Visualmente era reconhecido por ser estruturado em duas estrofes, sendo a primeira conformada irregularmente em versos de 5/7/5 sílabas poéticas e outra estrofe conformada por 7/7, contabilizando, ao total, 31 sílabas poéticas. De acordo com Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi (1996), no tanka não há necessidade de uma relação direta entre as duas estrofes, os procedimentos mais usados são justaposição direta de imagens ou a estrofe secundária apresentaria um comentário ou exemplo da estrofe anterior. Isso fez com que o tanka fosse, embora não habitualmente, composto por mais de uma pessoa: uma faria o *hokku* (primeira estrofe), que irá se autonomizar do *renga*, originando o haikai, e outra o *wakiku* (segunda estrofe), fazendo com que a composição fosse dialogada.

Essa era uma atividade prestigiada pela aristocracia medieval no Japão, passatempo oficial da corte na era Kamakura (1186-1339), sendo exercida em salões nobres afins com essa poesia palaciana. Se o tanka era praticado por uma mesma classe social, o renga é uma derivação do tanka e, por sua vez, ultrapassou em muito os cinco versos, pois era caracterizado por uma escritura coletiva, colaborativa, realizada por pessoas de diferentes

[49] Já comentado aqui, o *renga* nos lembrará de outras formas de escrita coletiva, como o conhecido "poemão" (Teixeira, 2003).

status e sem limite de estrofes. Com a possibilidade de escrita por mais de uma pessoa, as estrofes ganhavam uma espécie de "independência entre as duas seções", ou seja, havia seções mais independentes, com encadeamentos "distantes", de natureza muitas vezes metafórica (Franchetti; Doi, 1996). Porém, apesar dessa independência, quem compunha tinha em comum a vontade de compor com, resgatando uma palavra ou imagem lançada por outro na estrofe anterior. Ademais, é importante salientar a função de convívio e desfrute da companhia, da coletividade que envolve a prática do renga em sua origem, bem como a relação espiritual, mística, de oferecimento do poema aos deuses. Sobre esta função espiritual, de acordo com o historiador e tradutor americano-japonês Donald Keene (2018), estudioso da poesia japonesa, em seu *Los placeres de la literatura japonesa*:

> Las convocatorias de la composición de renga encontraban muchos adeptos cuando había guerra y otros desastres, porque los renga satisfacían la necesidad de compañía. La principal función de los renga era reunir un grupo de personas por el placer de la composición artística, a veces de temas profundos y otras veces cómicos e incluso obscenos. Pero no se trataba de su única función. En su prefacio al Kokinshū, la primera propiedad que Tsurayuki atribuye al waka es la capacidad de mover el cielo y la tierra, y de conmover a los dioses y a los demonios. En el Japón medieval, este uso de la poesía queda reflejado en las secuencias de renga que se ofrecían en los templos sintoístas en la esperanza de que los dioses, complacidos por la poesía, concedieran favores. En 1471 se le atribuyó a un hokku (verso inicial) escrito por Sōgi para el templo de Mishima, en Izu, la curación milagrosa de un niño (Keene, 2018, p. 59).

Tais circunstâncias nos levam a pensar na inseparabilidade entre estética e vida, poética e ritual, semelhante ao que acontece com os orikis e os cânticos do congado, foco de nosso último capítulo sobre *A roda do mundo* (Aleixo; Pereira, 1996). O renga, para além disso, como o haikai, era formalizado por meio de índices da estação do ano ou mesmo da menção ao lugar em que estava sendo realizado, bem como "estações, os locais e as personagens (quando há) mudam rapidamente" (Franchetti; Doi, 1996, p. 15). Em paralelo, a circunstância da criação coletiva também está presente em alguns poemas em *amorhumorumor*, como no prefácio e no sumário, por exemplo. Com o tempo, o renga foi ganhando uma rigidez formal, o que tornou-o rigoroso em regras, que começam a ser incorporadas quando o renga adentra o palácio e sofre uma "estilização e artificialização", mas que não duraram muito tempo, pois o haikai-renga ganhará popularidade entre soldados e monges, classes populares e foi sendo flexibilizado com trocadilhos e jogo de palavras (Franchetti; Doi, 1996). Sobre essa genealogia, concepção e forma, citamos novamente Octavio Paz:

> Todo poema japonês é composto por versos de sete e cinco sílabas; a forma clássica consiste em um poema curto - waka ou tanka - de trinta e uma sílabas, divididos em

> duas estrofes: a primeira de três versos (cinco, sete e cinco sílabas) e a segunda de dois (ambos de sete sílabas). A própria estrutura do poema permitiu, desde o princípio, que dois poetas participassem na criação de um poema: um escrevia as três primeiras linhas e o outro as duas últimas. Escrever poesia converteu-se assim num jogo poético semelhante ao "cadáver delicado" dos surrealistas; e em breve, ao invés de um só poema, começaram-se a escrever séries inteiras, ligadas tenuemente pelo tema da estação. Estas séries de poemas em cadeia chamavam renga. O gênero leve, cômico ou epigramático, chamou-se renga haikai e o poema inicial, hokku. Bashô praticou com os discípulos e amigos - dando-lhes um novo sentido - a arte do haikai ou cadeia de poemas, adiantando-se assim à profecia de Lautréamont e a uma tentativa do surrealismo: a criação poética coletiva (Paz, 1996, p. 157, grifos nossos).

Este caráter coletivo do renga nos leva a articular conceitos como *nós lírico* e associar a toda uma discussão sobre como a individualidade no fazer literário ocidental, bem como um distanciamento da espiritualidade, da mística, tornou-se regra em literatura moderna/ocidental, o que irá desaguar no centralismo do autor, já muito dissertado por aqui. Sobre esse ponto medular também para nós, o tradutor e ensaísta Octavio Paz, no gesto de reunião com outros amigos-poetas em Paris para comporem um renga, afirma:

> Não são difíceis de adivinhar as razões que nos moveram a empreender essa experiência: a prática do renga coincide com as *preocupações maiores de muitos poetas contemporâneos, tais como a aspiração de uma poesia coletiva, a decadência da noção de autor e a correlativa preeminência da linguagem em relação ao escritor* (as línguas são mais inteligentes do que os homens que as falam), a introdução deliberada do acaso concebido como um homólogo da antiga inspiração, a indistinção entre tradução e obra original. O haiku foi uma crítica da explicação e da reiteração, essas enfermidades da poesia; *o renga é uma crítica do autor e da propriedade privada intelectual*, essas enfermidades da sociedade (Paz, 1983, p. 153, grifos nossos).

Embora para Masaoka Shiki, um dos grandes escritores de *haiku*, o renga, poema encadeado, foi desprezado não sendo elevado a um estatuto de arte em virtude de "noções de autoria individual da obra e de autonomia do objeto estético" que o haiku adquiria para ele (Franchetti; Doi, 1996). Considerando essa tensão entre autoria individual e não individual, salientamos que é do renga é que se origina o haikai, mesmo que a prática de criação coletiva, do poema encadeado, por muito tempo já não seja a principal forma poética japonesa. Ainda assim, para este trabalho, a prática colaborativa antiga do renga nos chama a atenção pelo contexto, pela circunstância colaborativa, a referência à junção entre amigos e/ou poetas, é do renga que resgatamos esse "espírito" de criação coletiva, de ambiente de reunião, de continuidade e de diálogo poético. Pensamos *amorhumorumor* como um retorno menos rígido, menos clássico, por via do que hoje conhecemos como haikai. Salientado, portanto, o caráter coletivo e não estritamente individual que marca o surgimento do haikai desde a poesia encadeada (tanka), tendo o renga como momento intermediário, ele terá em Matsuo Bashô um

grande e importante representante. Matsuo Bashô irá resgatar o instante poético, sem as restrições fortes de normativas tradicionais, clássicas, mas também sem realizar uma libertação "caótica", renegando tudo o que já havia sido feito. O poeta trilhou sua própria viagem, circulou, em sua formação, pelas principais escolas, a *Teimon* e a *Darin*, uma mais clássica, outra mais renovadora, e nesta última praticou uma forma poética japonesa menos conservadora. Distanciado já do renga clássico, ele compreendeu o haikai como um equilíbrio na "recriação de um momento privilegiado: exclamação poética" (Paz, 1996, p. 159), pois espiritual, no qual o zen budismo ganha um lugar especial entre a transformação e a permanência (Keene, 2018), uma espécie de integração com o mundo.

Com Bashô, que era de família samurai, o equilíbrio entre forma e performance poética e espiritual é revisitado, nos levando a observar que os poemas que leremos não necessariamente terão 17 sílabas poéticas, mas são visualmente identificados por três versos, rompendo com a rigidez formal. É com Bashô que o haikai "ocupará seu lugar como gênero diferente e autônomo, em que o pessoal e o impessoal, o alto e o baixo, o elegante e o grotesco compõem um mesmo mundo, cheio de sentido e de vida" (Franchetti; Doi, 1996, p. 17). Consoante, as esferas da estética, da religiosidade e da ética, no Japão, não estão separadas, mas fazem parte de um mesmo princípio de vida, muitas vezes ligados ao pensamento confucionista e budista, que terão uma grande influência na poesia de Bashô. Além disso, é importante salientar que o poeta, diferente dos haikais clássicos, dá lugar a figuras como o andarilho, o pedinte, os velhos, não habitualmente presentes na poesia japonesa. Além disso,

> a poesia japonesa, graças sobretudo a Matsúo Bashô, alcança uma liberdade e um frescor ignorados até então (...). Diante desse mundo vertiginoso e colorido, o haiku de Bashô é um círculo de silêncio e recolhimento: manancial, poço de água escura e secreta. Bashô não rompe com a tradição, mas segue-a de uma maneira inesperada; ou, como ele mesmo diz: "Não sigo o caminho dos antigos: busco o que eles buscaram". Bashô aspira a expressar, com meios novos, o mesmo sentimento concentrado da grande poesia clássica. Assim, transforma as formas populares de sua época (o haiku no renga) em veículos da mais alta poesia (Paz, 1996, p. 156-157).

Em solo brasileiro o haikai ganha admiradores/as, e com isso, adapta-se ao clima tropical, ganhando, inclusive, *kigos* próprios. Lembramos que na relação Brasil-Japão, os modernistas irão investir no poema breve, expondo essa brevidade com o poema-pílula, o poema "cocteil" e o poema piada, o que leva a aproximarem-se do haikai, que por aproximar-se do epigrama, foi adotado pelos/as Concretistas, chegando também à literatura contemporânea. Do poema pílula ao haikai, há um caminho grande que é interessante

percorrer em retrocesso, voltando assim ao desdobramento do interesse de Octavio Paz com relação aos haikais, e atentando para a interlocução entre os modos de pensar oriente e ocidente. Essa forma de olhar o mundo longe do racionalismo cartesiano, mas sem deixar de ter como fundante a objetividade, é o que caracterizaria o haikai também no Brasil, e que, como veremos, ganha influência de diferentes vertentes, tanto da mais tradicional, quanto à zen, muito celebrada por Leminski. Porém, antes de Leminski se destacar enquanto haicaísta, vale lembrar que, além dos descendentes nipônicos, Guilherme de Almeida foi um dos precursores do gênero no Brasil, que fez o *haikai* ao seu modo, inserindo, por exemplo, rimas e títulos, o que na forma tradicional não existe. Almeida insere no haikai rimas (no Japão inexistentes) no primeiro e no terceiro verso, além de uma interna no segundo verso. De acordo com Franchetti, em constatação e posterior crítica à Almeida, que adotou o haikai como "mera forma" e "apagou sua singularidade", afirma:

> Com esse recurso, Guilherme de Almeida conseguiu ampliar a regularidade métrica, pois, marcados pela rima, temos agora as seguintes sequências métricas: cinco sílabas, duas sílabas, cinco sílabas e cinco sílabas. Isso dá, tanto quanto possível, um andamento marcado e reconhecível ao poemeto, com três segmentos isossilábicos e um quebrado perfeitamente assimilável à acentuação do pentassílabo. Além disso, para eliminar o caráter impreciso e algo enigmático do haicai, inseriu neles um título (Franchetti, 2008, p. 261).

Foi na década de 60 do século XX, com os irmãos Campos, que o haikai ganhou um espaço importante em sua interlocução com o Concretismo, ambiente de parcerias e trocas intersemióticas. Similar à percepção de Guilherme de Almeida, Haroldo de Campos também direcionou sua apreciação pela técnica, pela forma, o que leva Franchetti a afirmar que "ambos vêem o haicai a partir de um ponto de vista essencialmente formal e ambos buscam, no haicai (como produção lírica ou como tradução), um espaço para o virtuosismo técnico" (2008, p. 264). Ainda em nosso país, cito escritores, pesquisadores/as e tradutores/as que aproximam Brasil e Japão por sua admiração e interesse pela poética japonesa, como Wenceslau de Moraes, o historiador Oliveira Lima, Afrânio Peixoto e Olga Savary, apenas para citar alguns. Sobre a introdução no Brasil, há o pioneiro Afrânio Peixoto e Masuda Goga, que afirma:

> O haiku introduzido por Afrânio Peixoto chamou a atenção de poetas brasileiros e evoluiu para a composição de haicai em português. Todavia, o haiku apresentado por Afrânio não constituía a introdução direta do haiku do Japão e sim uma retradução da versão feita para a língua francesa. Acresce que mais ou menos a mesma coisa aconteceu com os haicaístas posteriores, os quais adquiriram, em grande parte, seus conhecimentos sobre haiku em fontes de língua francesa e inglesa (composições de ingleses, americanos e japoneses) ou espanhola (Goga, 1988, p. 29).

Entender o haikai em solo brasileiro, suas transposições via tradução ou adaptação, nos leva a comentar um dos grandes apreciadores e exercitadores do gênero em nosso país, o poeta Paulo Leminski (1944-1989). Alcunhado por Leyla Perrone-Moisés, na obra *O samurai malandro* (2004), como "malandro zen", o poeta se autodenominava discípulo de Bashô, tanto que mergulhou na criação de uma diferente e inventiva biografia do mestre, publicada pela primeira vez em 1983, sob o título *A lágrima do peixe* e republicado em 2013 pela Companhia das Letras. Nessa biografia, o paranaense percorre um caminho errante, sem rota pré-estabelecida, andando e encontrando pessoas, colocando em paralelo diferentes tempos e personagens, em um exercício de imaginação, em uma viagem que faz, imageticamente, na liberdade de andar sem compromisso e tentar ver pelos olhos do samurai. Esse exercício faz parte da liberdade que Bashô defendeu, como bem nos lembra Octavio Paz, o haikai é uma "arte não intelectual, sempre concreta e antiliterária, o haiku é uma palavra cápsula carregada de poesia capaz de fazer saltar a realidade aparente" (Paz, 1996, p. 163) e que a doutrina Zen irá aproximar o haikai, enquanto exercício espiritual, da meditação, pois "as fórmulas, os livros canônicos, os ensinamentos dos grandes teólogos e mesmo a própria palavra de Buda são desnecessários. Zen predica a iluminação súbita" (Paz, 1996, p. 159), diferente dos demais budistas, que sugerem alcançar o nirvana apenas após reencarnações.

O poeta, que também praticava judô, não só estudou e praticou haikais (pois essas duas ações andam juntas na filosofia zen), mas aprofundou-se no estudo da cultura japonesa, no zen budismo, bem como no estudo e atenção a outros discípulos de Bashô, como Issa e Buson e foi, portanto, um dos grandes responsáveis, juntamente com outros/as poetas/as e tradutores/as, pela disseminação do gênero e por pensar em como ler a poética japonesa (distanciando-se dos padrões ocidentais), fazendo uma relação cruzada entre Brasil e Japão.

Neste momento, como quem subitamente escolhe um atalho, sabendo que poderíamos ainda andar por muito tempo apenas no pensar sobre a poesia de origem japonesa, leremos, na próxima seção, os poemas. Essa leitura de poemas escritos em coautoria tem em comum com outras o intuito de salientar a convivência no espaço comum do livro, incluindo, muitas vezes, informações sobre o contexto de produção, a paráfrase (característica da leitura tradicional de haikais), não a anulação da voz individual, ou anulação total dela, indicando a aproximação, a mistura, o respeito na diferença. Ou seja, livros em coautoria nos indicam que, sempre problematizando a autoria moderna, una, individual, o conceito de coautoria traz consigo coautoria*S* no plural, indicando um sem-fim de modos de convivência, sem fixação pré-estabelecida de formas como a amizade deve acontecer, como são também as nossas

relações com os/as outros/as.

8.4 Diálogo meditativo: leitura de alguns poemas

Já ambientados a este encontro, com Ruiz e Guttilla, veremos com eles as inúmeras imagens encontradas ao longo da leitura de *amorhumorumor* (2020). Elas são múltiplas e variadas, algumas dialogantes, outras silenciosas, mas todas generosas no compartilhamento do olhar para além de si, em uma meditação que acontece via captura do instante único que contém mundo em uma espécie de comunhão mística com amor, humor e, inclusive, um certo rumor. Caminhar e falar do caminhar, como iniciamos este capítulo, é uma das formas de meditar, estar atento/a ao agora, à realidade ao entorno, consciência de si, do corpo, do mundo. Contemporaneamente essa prática como ato cognitivo e criativo também tem sido retomada como modo estético, de relação com a natureza, a cidade, o entorno (Careri, 2013).

Do livro, escolhemos algumas paradas exatas, poemas das três partes que compõem o livro. De cada parte (amor; humor; rumor), escolhemos dois poemas que conformam um diálogo, e alguns poemas assinados internamente a dois, além dos "dedicados" a um e a outro autor. Tal escolha visa uma abordagem satisfatória para corroborar nossa argumentação sobre a desestabilização e abertura para pensar a autoria na contemporaneidade, especificamente em um gênero (ocidentalmente) tão associada ao eu, ao sentimento e à experiência individual.

> nem sempre um leque abana às vezes acena
>
> Alice
>
> o leque abana durante a semana depois (a)cena
>
> Rodolfo
>
> (Guttilla; Ruiz, 2022, p. 18).

Pertencentes à seção "amor", os dois poemas dividem a página, e dividem também as palavras, mesmo que distanciando-se de algumas características do haikai mais tradicional, como o uso das métricas, e incorporando rimas ao modo brasileiro de Guilherme de Almeida. Quanto à circunstância, foram montados conjuntamente, mas podemos constatar que também foi realizada uma interferência na escrita, que embora não seja feita concomitantemente por ambos e em um mesmo momento, como Rodolfo comenta em entrevista, um escrevia e enviava para o outro, e vice-versa, e acontecia também com Ana Martins Marques e Marcos Siscar ou Eduardo Jorge. Pela leitura dos poemas, podemos inferir que, se em um há uma

imagem do mundo, do momento que vê, ela desdobra-se na imagem da imagem, quando Rodolfo, do haikai de Alice, transvê sua imagem que é, também, como a dela, movimento. São instantes captados que trazem, além da simplicidade, do banal, o humor sutil, o riso de canto, em trocadilhos, características comuns aos senryus. Um no momento que vê, outro a partir do olhar presente no primeiro poema da escrita, e trazendo um olhar novo que concentra no momento, não apenas na ação "acena" mas "(a)cena", do acenar ele vira cena, foco. Essa recriação do instante ocorre, aqui, em duas camadas, e, nunca é demais lembrar, em diálogo e contaminação entre os versos dele e dela, versos curtos e reflexivos a partir do cotidiano.

> jasmim-café brancobrancobranco foi mesmo quando?
>
> Rodolfo
>
> lírios e antúrios
> um conta para o outro o que sabe de cor
>
> Alice
>
> (Guttilla; Ruiz, 2022, p. 27)

Aqui, novamente, duas imagens rápidas, recriações de instantes, com diálogo entre flores e cores, ida e vinda agora partida de Rodolfo e contrapartida de diálogo vindo de Alice. A natureza, presente nas flores jasmim-café, lírios e antúrios é toda branca, sendo branca intensamente pois em justaposição "brancabrancabranca", são todas as cores. No poema lançado por Rodolfo, temos flores e cores, além do tempo, referente ao florescimento, o que nos faz pensar que a imagem que ele capta já é uma imagem da memória. Por sua vez, Alice, num procedimento de personificação, ensaia o diálogo entre as próprias flores, e com humor, traz outro trocadilho com a palavra cor, que pode ser substantivo feminino ligado à propriedade de se referir à luz e seus efeitos visuais, mas também cor ligado ao coração e, advindo dele, o *cor* ligada à memorização. Então, a cor lançada por Rodolfo ganha outras nuances e sentidos possíveis no poema assinado por Alice. Se os poemas são assinados individualmente, a complementaridade deles faz diálogo, interação, vai e vem que não fica no primeiro poema, vai e vem de imagens e sentidos. Sobre essa troca, perguntado sobre a efetiva interferência de um e outro durante a escrita, com relação a sugestões para a criação dos poemas, afirma Rodolfo:

> Ao longo do processo, a gente trocava os *e-mails*. E ela, sim, olha, acho que aqui a melhor palavra não é "dizia", é "dirá", sei lá, no tempo verbal. Ou então, em vez de "insonso", "sonso", sei lá... O fato é que, a resposta é sim, tanto ela quanto eu interferimos, sugerimos uma melhor sintaxe, uma melhor rima, uma melhor… Ainda que os poemas não sejam muito rimados, mas, sim… (Guttilla, entrevista pessoal em

09/03/2023).

Os poemas abaixo pertencem à segunda seção, nomeada “humor”, em que há uma predominância de poemas que se caracterizam pelo humor, pelo trivial e coloquial, características mais relegadas aos senryus, embora não iremos nos fixar nessa divisão. Começando pelo diálogo entre vozes que, longe de estarem presas a nomes autorais, fazem com que as vozes líricas ali se aproximem por uma circunstância iniciada pelos escritores, conformando o nós antes, e o nós enquanto estar “com” em versos, por meio do diálogo entre vozes líricas.

a vida é um baque
no meio-tempo
o tique-taque

Rodolfo

tocando o sino
o vento simula
si mi lá ré

Alice

(Guttilla; Ruiz, 2022, p. 33).

Os momentos que estão plasmados nos dois poemas evocam a sonoridade e o tempo. Para além da visualidade característica da poesia japonesa em sua síntese, há o momentâneo, a presentificação: da vida no tique-taque, no vento que simula uma canção. Rodolfo lança uma reflexão rápida, tal qual o tique-taque onomatopeico sobre a vida, esse momento que é “meio-tempo”, vida rápida como são também as imagens e versos dos haikais, momentos precisos, simples e, ao mesmo tempo, reflexivos e precisos. Forma e conteúdo, aqui, estão alinhados na intensidade.

Distante da imagem, mas próxima do poema assinado por Rodolfo pela valorização do som, o poema de Alice evoca a sonoridade, de maneira diferente, ao se referir à música simulada pelo vento na escala musical “si mi lá ré”. Novamente, em espécie de personificação, a natureza se faz presente, agora no vento.

Nessa seção, há a proposição de uma série de oito poemas, intitulada (são os únicos intitulados do livro todo) “etiqueta etílica”, sempre acompanhada por um número em ordem crescente até o #7, que segue abruptamente para o #200 em um jogo com o próprio nome da série “etílica”. Leremos dois deles, um assinado por Alice, outro por Rodolfo e dois assinados efetivamente por ambos. O contexto de criação foi citado por Rodolfo Guttilla em entrevista,

na qual destaca o gosto por drinks que levou ambos a escreverem sobre isso, como conversa:

> Ela se configura como uma série, né? A número #1 foi dela, foi da Alice, né? Como está assinada. Bom, deixa eu dar um passo atrás. A gente sempre esteve junto com os drinques. Assim, eu e a Alice, nós gostamos de beber. Um pouquinho aqui, um pouquinho ali, né? E também tem uma memória, eu acho que é mais a memória de como se sente, como que as pessoas se sentem bebendo, no nosso sentido. Então, a primeira foi a Alice, a segunda fui eu, a terceira fui eu. Esse número #3 é talvez um dos que eu mais gosto. E a quarta chega a Alice novamente, um novo na quinta, etiqueta etílica, sexta, aí vem uma primeira conversa. E a gente estava num… Não sei se era na casa dela, num bar. Não, não foi…foi por WhatsApp. E a gente chegou nesse resultado. E que não foi assim, na primeira. Essa daqui [refere-se ao #6 assinado pelos dois] deve ser uma terceira versão do que a gente conversou. Porque eu até achava que sou ótimo, mas quando bebo você fica muito melhor. Eu até achava que era quando você bebe. Ela falou, não. Você vai jogar pra mim. Então, vamos lá, e assim começamos esses assinados em dupla (Guttilla, entrevista pessoal em 09/03/2023).

Cientes do contexto da *encontrografia*, da possibilidade de enfatizar o escrever *com* ao saber o que os impulsionou antes e durante a escritura, bem como da explicitação da convivência e comunicação entre eles no processo de escrita do livro, leremos os dois primeiros poemas selecionados para depois, compreendendo a parte final da entrevista, visualizar a conversa que leva à assinatura conjunta. Em “etiqueta etílica#1”, assinado por Alice, evidenciando um ambiente festivo e alcoólico de descontração, há, para além do contexto, a imagem do bêbado, que está de “porre”, que é “dose”, indicando, em linguagem simples e coloquial que há uma situação chata, desafiadora. Porém, no próximo verso há uma contraposição a esta cena e situação, a de que o abstêmio, ou seja, o que não bebe e fica sóbrio em festas, por sua vez, ele é que é “um porre”, ou seja, dessa vez é o abstêmio que é um chato e sem graça. Ao gerar humor pela quebra de expectativa com relação à situação extrema entre sobriedade e embriaguez, o poema traz uma dualidade que tem uma síntese no humor, no riso.

> etiqueta etílica#1
>
> na festa
> bêbado é dose
> abstêmio é um porre
>
> Alice
>
> etiqueta etílica#2
>
> nunca peça
> o terceiro dry martíni
> antes do segundo
>
> Rodolfo
>
> (Guttilla; Ruiz, 2022, p.46).

Dialogando com o título e com o poema de Alice, Rodolfo traz versos que são conselhos pílulas, como uma voz sábia de quem tem experiência. Nenhuma palavra é resgatada, mas continuam dialogando pelo humor, pela sequência, como constatações de quem está ou estava na festa. Ambas as vozes, assinadas por ele ou por ela, têm em comum a continuidade no tema, propondo o equilíbrio, ele também, mas de maneiras diferentes, com diferença de olhares que observam (a si e/ou ao outro). Convivendo em uma mesma festa, diferentes olhares, diferentes percepções.

A assinatura dupla em alguns poemas da sequência nos leva a pensar o *nós lírico* de maneira intensa, como uma aproximação ainda maior, tanto na circunstância, em que dialogam em descentramento autoral, mas também em como esta circunstância está ali na criação que não apenas é diálogo, mas é uma terceira voz feita da alteridade. Essa fusão, terceira voz em uníssono, resgata com radicalidade o nós lírico, e nos provoca a uma nova leitura de um outra forma de coautoria. Estilos e palavras são negociadas ao limite de jogarem com quem lê, um jogo que reivindica o total descentramento da função autor com a fusão intensa das vozes. Como podemos constatar no trecho da entrevista acima mencionada, Guttilla cita que foi muito interessante partir de quatro poemas (etiquetas etílicas#) que dialogam entre si, mas que foram levados a uma aproximação tamanha das vozes que precisaram configurar essa polifonia não em poemas diferentes, assinados e gestados na proximidade, mas no acoplamento ou predizendo uma dissolução da voz autoral, uma descentralização em verso e assinatura. Ele afirma que, em determinado momento da troca, mencionaram "Vamos fazer uma terceira pessoa, né?" e é assim que compreendem etiqueta etílica#6 e #200. Retomamos a ideia de junção, de fazer coletivo tão caro ao renga, agora sem estrofes separadas, mas feitas totalmente em coautoria. Metaforicamente, embriagam-se juntos e juntos relatam de maneira bem próxima esse fazer. Esse fato também lembra a crônica sobre a composição do clássico "Soneto a quatro mãos", escrito entre Paulo Mendes Campos e Vinícius de Moraes na casa do amigo Fernando Sabino no ano de 1946, "numa noite de descaramento etílico" (Campos, 2013, p. 251). Neste caso, no haikai "etiqueta etílica#6", o descaramento resulta de um acumulado de vozes que partem de um diálogo coloquial sobre estar embriagado/a.

etiqueta etílica#6

sou ótima
mas quando bebo
você fica muito melhor

Alice e Rodolfo

etiqueta etílica#200

peço licença, ó Baco
só uma semaninha
pra enxugar o baço

Alice e Rodolfo

(Guttilla; Ruiz, 2020, p. 48).

A voz lírica, embora tenha partido de Rodolfo, ganha o gênero feminino com "sou ótima", constatação que ganha um porém ("mas quando bebo"), que novamente quebra expectativa gerando bom humor ao introduzir um contraponto: "você fica muito melhor". No diálogo de circunstância dos escritores, eles se comparavam, quem afinal fica melhor quando bebe, aqui, eles refazem o diálogo em que, para além da quebra de expectativa, há a possibilidade desse "muito melhor" estar relacionado aos dois, pois indica uma voz que responde a "ela"; mas também pode indicar uma pausa, pensamento que leva essa mesma voz a constatar que "ele" fica muito melhor. Para além da circunstância, que nos dá o contexto divertido e bem-humorado da criação e a efetiva certeza do diálogo, o poema se abre para outras possibilidades de leitura da coautoria, pois vozes (e funções autorais) estão radicalmente misturadas. Em etiqueta etílica#200, a voz, em uníssono, ao chegar em #200, brinca, desde o presente, com o futuro após a festa, relacionando Baco e baço. Se o momento é de festa, a reflexão também diverte o/a leitor/a no futuro de recuperação, pedido a Baco, deus do vinho na mitologia romana, na menção a "uma semaninha".

A leitura encontrográfica também ocorre nos haikais de dedicatória, que estão na última seção do livro. Para além do livro assinado por dois, descentrando o nome do autor, dos poemas assinados também em dupla, os haikais dedicados a um e outro finalizam essa conversa, indicando a busca pelo estar com, no discurso e na vida, na companhia como forma de escrever e motivação para escrever: na diferença de quem anda junto porque sim.

Embora sejam sequências de três poemas para cada ("3 pimentas para Alice" / "3 licores para Rodolfo"), escolhemos dois para mostrar a relevância da convivência e do conhecimento de um e de outro para o fazer poético descentrado, e como ambos estão presentes um no verso do outro, para além da menção explícita que antecede os versos.

Dedicatórias

3 pimentas para Alice

pimentapimentapimenta
soluçosoluço
águaágua

Rodolfo

3 licores para Rodolfo

duas laranjas
voltam a se encontrar
Cointreau ou Curaçau

Alice

(Guttilla; Ruiz, 2020, p.73- 74)

Desejo de proximidade, de convivência, ao tempo do prazer do encontro em meio a um almoço ou entre um cointreau e um curaçau evidenciam longa companhia em instantes únicos, ou como diria Roland Barthes sobre o haikai, "forma exemplar da Anotação do Presente = ato mínimo de enunciação, forma ultra breve, átomo de frase que anota um elemento tênue da vida 'real', presente, concomitante" (Barthes, 2005, p. 47). Ambos os poemas são pausa e movimento, pausa e centramento em alimentos, provocações mútuas, ele traz a pimenta, ela as laranjas. No primeiro verso dele "pimentapimentapimenta", há repetição aglutinadora que nos leva ao acúmulo no momento, e à intensificação da atenção nesse alimento; no poema assinado por Ruiz, a menção às "duas laranjas". Os segundos versos são, no poema assinado por Rodolfo, a consequência das pimentas em quantidade, levando geralmente a soluços; no poema de Alice, a imagem mostra o encontro entre laranjas e o que vem depois, entre nomes de destilados feitos com laranjas. O verso final de Rodolfo, para Alice, é síntese do movimento: "águaágua", assim como o fim último da fruta é o destilado, cada qual na sua diferença, mas originários da mesma fruta. Há, nos dois poemas, movimento de recriação do instante e síntese.

8.5 No meio do caminho havia uma roda: abrindo caminhos para outros encontros

Na leitura do livro, desde seus aspectos editoriais, paratextuais, na efetiva montagem, mas também nos poemas, percorremos algumas imagens de convivência, que existem por si, inteiras em sua infinitude de momento, mas compartilhadas no oferecimento ao outro, no descentramento de si, tanto no desdobramento da autoria, quanto no modo de escrita que

referencia o alheio, que o traz para dentro do poema. Essa convivência formalizada em obra mostra que não se está só nesse caminho, que se compartilha a paisagem e o espaço público, o espaço comum do livro nessa "língua de segunda mão", como diria a poeta Ana Martins Marques em um poema: "é bom portanto usar palavras emprestadas / nem que seja para lembrar / que só temos palavras de segunda mão" (2015, p. 45).

Nesse caminho que também é descentrado, com olhares advindos não apenas de um, o diálogo surge como forma de convivência e gesto de experiência, experimentação, reinventando a escrita em sua dimensão aparentemente unidimensional, indicando, pelo título, que conviver é também experienciar diferentes formas, do amor ao rumor. Dentro e fora do livro, o descentramento começa com o retrospecto da história do haikai, que tem no *renga* colaborativo o desejo de encontro, e nesse livro, o desejo de encontro, de autoria descentrada sem radicalidade, pois há respeito ao espaço, ao estilo, ao projeto alheio, inclusive o silêncio alheio (mais ou menos intenso), quando não há trânsito de palavras, por exemplo, mas que se abre para o fazer múltiplo no século XXI. Relação que parte do elo de que a poesia é capaz, o livro é um exemplo, como os outros, da distância necessária sem a "tirania da intimidade" e a reabilitação do espaço público dessas relações construídas a dois, três, quatro... (Ortega, 2002).

Com relação à função autor, sobretudo a partir de constatações relacionadas à organização e diagramação, temos duas inferências: a primeira é a preservação do nome autoral ao ser indicado em cada poema; a segunda, uma problematização dela quando compartilham o livro em si, mas também a página e, algumas vezes, a dupla autoria de alguns poemas. Além disso há, seja em organização secundária (montagem), seja no processo/tempo de fazer materialmente essa montagem, explicitamente, um diálogo entre muitos poemas, de palavras que saltam de um poema para o outro, e de imagens/palavras iguais em contextos-textos diferentes, lançadas calmamente por um ou outro, trazendo paisagens efêmeras, elementos, estações do ano (indicadas pelo *kigo*) e eventos que são compartilhados por ambos, não apenas na página como espaço de convivência, de encontro, mas nos versos que materializam essa *encontrografia*. Se a subjetividade enquanto lirismo individual tal qual a poesia moderna, ocidental, não é característica do haikai, neles ela ganha uma dimensão ainda menor e se faz presente no jogo duplo de um lugar "vazio" ocupado por duplo nome, seja em interação, ou assinatura, que também é problematizada com relação ao eu lírico, à subjetividade tal qual pensada na literatura ocidental (mas também já bastante problematizada no Capítulo 2). Como afirma Alice Ruiz em entrevista, todo haikai possui um "estado de

haikai", que se aproxima do zen budista, distanciando-se da racionalidade ocidental, aproximando-se da meditação "[É preciso] se preparar para a ausência do 'eu'. O intelecto tem de entrar antes [do momento de escrita]. No momento haikai, estamos inteiros, mas nunca à frente do que se está observando" (Ruiz, *apud* Reis, 2022, s/p).

Arte e vida, política e estética atravessam-se na experiência literária, da ordem do público e do privado, ação de resistência a modelos de sentir e se relacionar já estabelecidos, planejados e regrados. A ficção e o movimento da criação plasmado no espaço público *do livro,* que é acontecimento, experimentação, mas permanece (nos leitores, nos autores, no mundo), é crucial para repensarmos nossas relações, para a heterogeneidade, para a divergência de pontos de vista, enfim, para a democracia. No mesmo sentido, Jacques Derrida, pautado no gesto da desconstrução, revela em *Politiques de l'amitié* (1994) que a experiência da amizade se constrói a partir da tensão da alteridade.

Ainda em trajeto, encontremos no próximo capítulo *A roda do mundo*, coautoria realizada por Ricardo Aleixo e Edimilson de Almeida Pereira (1996), também amigos de longa data que, por um projeto em comum, entre conversas e trocas, fazem de seu encontro um florescer da poética africana em solo brasileiro.

9. A GIRA DA PALAVRA EM *A RODA DO MUNDO*

Ê volta do mundo, camará
Ê, ê, mundo dá volta, camará
Gilberto Gil

9.1 Formando a roda

Conscientes de que esta será uma aproximação, nos acercamos da *roda* na qual a palavra foi posta para girar, sabendo que, junto com ela, nosso giro será rápido para o que os versos de Aleixo e Pereira mobilizam na circularidade do jogo entre eles, com o/a leitora e com os muitos/as que trazem consigo, materializando o encontro na técnica (modo de fazer intencional) que conforma o verso e na linha que se entorta para dar o impulso do verso em movimento.

A roda do mundo, publicada no final de 1996, provoca o desejo de pedir licença para girar junto, circular na não linearidade temporal, fugir da linha reta, cartesiana, entender que encontrar camaradas é motivação para criar e para seguir jogando o jogo da vida. Animados pela alegria do encontro, os afro-mineiros Ricardo Aleixo e Edimilson de Almeida Pereira nos convidam à aproximação da palavra poética desenhada e publicada em livro, sem nos esquecermos da palavra cantada, do ritmo que acompanha o desenho da letra, sem dicotomias. Desejado em coautoria, o livro é suporte para a materialização linguística, estética e política de uma integração entre amigos, entre culturas. Com a leitura dele, voltamos ao ano 1996, trinta anos atrás, e presentificamos cada poema a cada abertura da página para lembrar que idas e vindas fazem parte de um tempo que não deve ser limitado a uma compreensão retilínea. É isto que nos lembra a Sankofa, imagem de ideia e provérbio, evocando o tempo espiralar que descreveu Leda Maria Martins (2021). Voltamos, assim, a pensar o livro também em sua dimensão *encontrográfica*, pois o livro, para além da potência estética e estilística que carrega, é vida e registro de memória de (e entre) dois jovens escritores em uma Minas Gerais que exigia e oferecia timidamente o agrupamento, o bando, a aproximação para fortalecer o futuro no presente.

Atentos à leitura do livro, de onde partimos, abrimos a roda para ouvir entrevistas e rastreamentos de outros encontros deles e de outras pessoas que participam dela. Assim, reivindicamos a encontrografia enquanto modo de compreender a vida.

Afinal, feita desses encontros, buscando sua manifestação estética-cultural juntos, com cada voz, sem se anular, preservando e reivindicando a diferença, cultivou-se a amizade em palavras ali desenhadas. Além disso, nos interessa nesta tese, a título de outras leituras já feitas, como cada coautoria acontece sem prescrição, em uma poética de nós lírico, livre e aberta, não institucionalizada, pois tem seu ritmo próprio (formado por dois), entendendo como cada dicção irá problematizar a noção de autoria e a função autor na poética brasileira contemporânea, bem como a própria noção de indivíduo moderno.

Para tanto, agora nessa roda, o giro iniciará por uma apresentação do livro em seu aspecto material, pois o primeiro contato se dá com os aspectos gráficos, elementos paratextuais, de editoração. Assim, atentaremos para a simbologia da circularidade que está evidente no título, manifesta no prefácio de Antonio Risério, e que vai se materializando no desejo de união na publicação para encontrar "camarás". Posteriormente, nos aproximamos da roda para ver o jogo da diferença, primeiro com Pereira e posteriormente com Aleixo. Sem índice para referenciar visualmente a disposição dos poemas, o livro está dividido em duas partes que não estão sozinhas, mas se complementam na diferença e no encontro, no projeto de as reunir em um mesmo suporte. Nesse estar junto, as diferenças (sobretudo), mas também as semelhanças serão identificadas enquanto manifestações de fundo coletivo, coautoral, mas também na singularidade da voz individual de cada um que conforma o coro plural e faz com que se evidenciem as multiplicidades culturais e estéticas no livro assinado pelos dois. Aleixo canta orikis, advindos da matriz iorubá, e Pereira, poemas que bebem dos cantopoemas de matriz banto. Esses últimos, criados em celebrações rituais, de respeito e reverência ao sagrado, ligados às tradições banto-católicas do interior do Brasil, especialmente Minas Gerais, com letras e melodias que ganham relevo em suporte oral, e advinda de comunidades às que Pereira dedica mais de trinta anos de pesquisa. Nessa roda, na qual os autores são os mestres da palavra, a riqueza da multiplicidade na poética negra brasileira se faz presente e estão abraçadas pelo propósito de juntar a diferença, respeitando-a e evidenciando-a em meio a tantas generalizações, solidificações e estereótipos, alargando ainda mais os horizontes estéticos do que entendemos por Literatura Brasileira.

9.2 Conhecendo o contexto e girando junto

> Ninguém forma roda sozinho, e nela, com o coração e a face voltados para o centro, encontros se dão. Presencia-se e acontece carnal e espiritualmente o círculo, que é imagem primordial da humanidade e integra o esquema da volta, na estrutura dramática do imaginário. Do xirê ao jogo de pernada, do côco de zambê sergipano à reunião partideira, do jongo madrugueiro à ciranda, a roda é elementar no jogo, na reversibilidade, em muito pelo que traz de aparência [...]. Circundando e limitando, é

> entre-lugar. É espaço pleno, sem gota de carência, mas isso é controlado com rigor e devoção pelos mestres (Rosa, 2019, p. 84).

Nessa roda o canto nunca vem só, mas acompanhado de outro. Pereira e Aleixo cantam com outros tantos tempos e coletividades, e Allan da Rosa, poeta e escritor brasileiro, junta-se a eles, na citação acima, para nos lembrar da importância que a roda, símbolo presente em diferentes culturas, imagem disseminada e cultuada, terá em nossa leitura. A roda, sua circularidade e movimento, já foi evidenciada pelos mestres no título do livro e nas epígrafes (três ao total) enfatizando o papel importante no movimento da palavra. Rosa pensa a roda em sua dimensão coletiva, integrativa, sendo entre-lugar, espaço de criação e liberdade de ser. Essa dimensão também está na palavra em vida, de boca em boca, de mão em mão, de corpo em corpo, como em todas as coautorias, e no livro, que traz esse entre-lugar de convivência, de encontro entre amigos. Ou seja, o entre-lugar é o espaço da amizade que já muito comentamos aqui, e pode ser a fresta que liga a vida em circunstância da amizade prévia e propósito coincidente em criar, afirmando-se também no encontro que ocorre no espaço público do livro, no papel que traz o tornear da palavra e do tempo, na reversibilidade, da ida e da vinda da leitura com/do outro. Um para o outro, vida e poética, poética e vida.

Na roda do mundo cabem muitos mundos, e são dois - em suas infinitas potencialidades - que conformam o livro: *Nós, os Bianos*, nomeando a parte de Pereira, e *Orikis*, de Aleixo. Cada uma das partes é formada por dez poemas, totalizando 20. O título que nomeia a parte de Pereira é referência à comunidade quilombola de Lagoa da Trindade/MG, mais especificamente à família congadeira conhecida como Bianos. Já o título referente à parte de Aleixo é o nome de um gênero literário/poético iorubá que chega ao Brasil em finais do século XIX, trazido por pessoas negras de origem nagô que foram sequestradas no seu território e trazidas à força para o Brasil (Risério, 1996; Ayoh'Omidire, 2020; Sàlámi, 1990). Tal poética, que analisaremos mais adiante, constitui-se de uma vasta possibilidade estética e ritual, sendo conformada por epítetos, saudações, nomes, sendo os mais conhecidos os orikis de orixá (oríkì òrìsà), desdobrado por Aleixo em orikis de diferentes formas, baseando-se na plasticidade simbólica e formal (entendendo que já há uma dimensão poética e estética em qualquer oriki).

São dois nomes em um mesmo livro, conformando também uma problematização da função autor um ponto central identificador, foco e coerência de uma obra, que não convoca ao intenso jogo dúbio durante a leitura, mas ainda assim tensiona a autoria única ao propor uma convivência, uma dupliplicidade discursiva com a assinatura e a reivindicação de estar

lado a lado com a palavra alheia. Podemos afirmar que há diálogo, o que antecede e como acontece ali, aproximando duas formas de ver o mundo, mas não há uma palavra circulando evidente de mão em mão (como acontece em outros livros lidos nesta tese). A partir dessa observação, reafirmamos que a coautoria está também no propósito de estar junto, no projeto, na busca por diálogo que desafie a ordem individual de originalidade que partiria de "um autor". Dois em um, o livro é composto por partes que nascem da ideia de diálogo, da ideia de compartilhar um desejo juntos em um mesmo livro, como gentilmente nos contou Aleixo sobre o surgimento da ideia de fazer um livro em coautoria, quando perguntado se os poemas já estavam prontos previamente:

> Não, não estávamos prontos não. Nós escrevemos. Aí é importante falar de um momento que é marcado, dessa nossa amizade, que é marcado pela troca de cartas, que eu guardo até hoje, não sei se ele guarda também. Mas... e pelo contato presencial e impulsionado pelas frequentes idas dele até Belo Horizonte, de passagem para Contagem, para fazer a pesquisa com os Arturos[50]. Um dos dias ele me avisava que ele chegaria, no dia seguinte, dois dias, semana que vem, e eu me programava para buscá-lo na rodoviária. (...) Eu gostava muito dele e a gente conversava o dia inteiro. E uma dessas conversas aí já, na década de 90, surgiu a ideia de fazer um livro (Aleixo, entrevista pessoal em 31/03/2025).

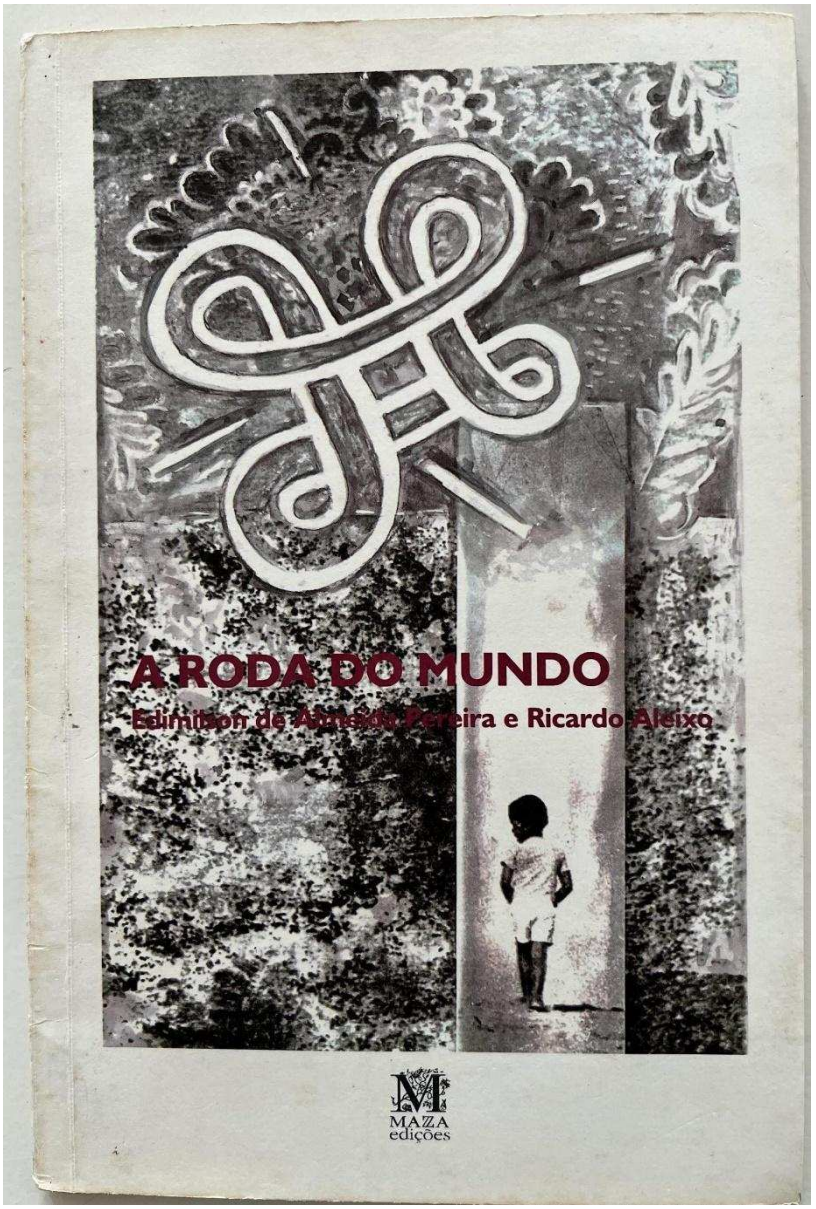
O entre-lugar vida-escrita, vida-obra, não dicotomicamente, roda junto, como podemos constatar na fala de Aleixo. Amizade é propulsora do desafio de partir de epígrafes e suas coincidências, que são três, e todas fazem referência à circularidade, ao movimento. A primeira epígrafe, que antecede as duas partes e o prefácio de Antônio Risério, é retirada do filme *Yaaba*, do cineasta de Burkina Faso Idrissa Ouedraogo (1989), e diz: "*O futuro está sempre à sua frente. Ou às suas costas, cada vez que você dá meia-volta*". Essa fala traz consigo o movimento de olhar para frente sem deixar o passado, colocá-los em constante movimento de ida, mas também de volta ao passado, ao já mencionado Sankofa, símbolo de avançar com o passado, contraposição ao tempo linear, unidirecional.

Essa epígrafe joga nosso olhar para a capa do livro, também em coautoria, a convite dos autores. Aleixo, como quem transita por diferentes linguagens, se responsabilizou pelo projeto gráfico e idealizou a capa (Figura 11) nas duas edições. Ele realizou a concepção do projeto da capa, que foi solicitar a Jorge Luiz dos Anjos[51], pintor, escultor e desenhista mineiro, a interferência na fotografia de Eustáquio Neves[52], fotógrafo conhecido por realizar interferências e manipulações, desenvolvendo uma linguagem experimental no campo da

[50] Os Arturos é a comunidade com a qual Edimilson realizou pesquisas antropológicas.
[51] Para mais informações: https://galeriainox.com/acervo/jorge-dos-anjos/ Acesso em 28 abr. 2025.
[52] Para mais informações: https://ims.com.br/titular-colecao/eustaquio-neves/ Acesso em 28 abr. 2025

fotografia. Novamente ecoa na roda a afirmação de Breton: se publica para encontrar camaradas. Sim, se publica para isso também.

Figura SEQ Figura * ARABIC 11 - Capa de *A roda do mundo*.



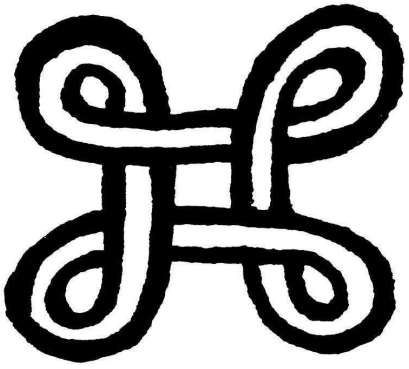
Fonte: autoria própria, 2025.

Há, como mencionamos, a interferência e sobreposição de imagens. Uma fotografia e um símbolo desenhado, sobre texturas que lembram materiais vegetais ou resquícios orgânicos. A fotografia interferida deixa nítido um menino negro, vestido de branco e caminhando para uma espécie de portal, mas com a cabeça girando para o lado, não totalmente olhando para frente. Assim como a Sankofa, pássaro que traz em si o voo para frente, olhando para trás, a imagem e o símbolo resgatam o passado ao mostrar o futuro no

presente. O tempo, cíclico, circular, tece relação com a epígrafe pensada pelos dois autores e nos lembra também um conhecido ditado Iorubá, do Reino de Oyó, popularizado pelo rapper Emicida: "*Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só atirou hoje*". O ditado nos remete à sabedoria da entidade dos caminhos, dos tempos, também do jogo e do gingado, e que foge à lógica moderna/ocidental do tempo linear.

Compondo com a fotografia interferida, há um símbolo Adinkra, patrimônio filosófico do povo Akan, conhecido pelo Império Achanti, no território da atual Gana e Costa do Marfim (Macedo, 2015, p. 77-82; Carmo, 2016). Os Adinkra são expressões de visão de mundo, costumes, filosofias, modos de pensar e se relacionar, e são utilizados para transmitir mensagens, inicialmente em situações formais e cerimônias especiais, mas foram popularizados ao longo do tempo (estampados em tecidos, adereços), bem como sofreram mudanças, alguns caíram em desuso e outros foram criados. Especificamente, o adinkra presente na capa do livro é um "Mpatapow", símbolo da reconciliação, pacificação e negociação de paz. São dois nós que se unem, sem começo nem fim, novamente remetendo ao pensamento circular, ao movimento infinito que leva ao coletivo, ao estar junto.

Figura 12 - Adinkra Mpatapow



Fonte: Ipeafro, 2025.

Importante salientar que são duas imagens fortes e que, lado a lado, graficamente, mas também semanticamente, remetem ao estar junto, em reconciliação, em paz, em elo, mesmo na diferença, e de viver o tempo sempre como quem retorna, que não esquece o que está atrás, como quem vive também o que está no passado-futuro.

Entender amplamente o processo coautoral nos faz atentar para uma equipe que faz acontecer o objeto livro, o suporte, e isso abrange a capa, bem como a editora. Antes da leitura da palavra escrita, há a leitura de imagens que conformam nosso primeiro contato, e nele o

olho capta o logotipo da Mazza Edições. A editora, pioneira em publicações de pessoas negras no Brasil, foi quem, por exemplo, publicou Conceição Evaristo pela primeira vez. Ela foi fundada em 1981, final da ditadura civil-militar, e tornou-se uma das principais editoras a democratizar e possibilitar o acesso a uma literatura que foi silenciada por anos. Tendo valores bem definidos, explícitos em seu slogan ("Pionieirismo e resistência") e ciente de seu papel enquanto propiciadora de um "aquilombamento literário", a Mazza Edições foi idealizada por

> sua mentora, Maria Mazarello Rodrigues, carinhosamente chamada de Mazza: mulher negra, militante e intelectual marcada pelo intenso envolvimento com questões de ordem social, política e cultural brasileiras. A formação dela no campo editorial ocorre na prática, o que também caracteriza grande parte dos editores (negros) brasileiros. (...) Desde sua fundação até hoje, o catálogo da editora Mazza é pautado por três valores, com os quais seus autores comungam: ética, justiça e liberdade. A iniciativa demonstra ciência de seu papel político "nas franjas" do grande mercado, presidido, indiscutivelmente, pelo lucro (Literafro, 2023, s/p)

Essa ideia de circular (no vasto sentido da palavra), que só acontece de forma coletiva, perpassa, então, a ideia de que no campo cultural, assim como em outros campos, o coletivo e a resistência só acontecem se estivermos juntos. A editora Mazza, que tem sua sede em Belo Horizonte, fez parte dessa rede de amizades que Aleixo indica como motivadora para a ativação de parcerias e enlaces artísticos. Mais uma camada de fazer *com* e entre amigos, não guetificando, não romantizando e cientes da complexidade da convivência e da gestão do trabalho em parceria, mas confiantes em que, juntos, podiam quebrar as barreiras de um mercado editorial restrito e majoritariamente branco. Em entrevista sobre sua amizade com Edimilson de Almeida Pereira, Aleixo fez questão de situar essa amizade em uma rede de encontros, e nosso olhar *encontrográfico* está atento para algo que atravessa outras esferas da vida, remetendo ao gesto integrador, ao círculo de outras tantas pessoas em Minas Gerais:

> O nosso primeiro contato se deu na década de 1980, num momento de grande efervescência cultural em Belo Horizonte, que é a minha cidade natal. E ele estudava na época na comunidade dos Arturos. Alguém nos apresentou, não me lembro quem, e nós logo gostamos muito um do outro. E, ao chegarmos a Juiz de Fora, que é a cidade natal dele, ele me escreveu, falando da importância desse encontro. Aí, eu escrevi um artigo sobre o livro que ele me presenteou. Saiu no jornal *Diário de Minas*, que era um semanário da imprensa oficial do Estado. E ele aponta, em mais de uma entrevista, a importância desse artigo para a chegada dele, para esse primeiro tempo dele em Belo Horizonte. Depois, eu escrevi também, a convite da professora Sônia Queiroz, um artigo para a revista literária da Faculdade de Letras da UFMG, sobre um outro livro do Edimilson. E isso tudo foi acontecendo simultaneamente a outros encontros que eu tive nesse período. Esse é o momento também de firmar amizade com a professora, poeta e dramaturga Leda Maria Martins, com o fotógrafo Eustáquio Neves, com o escultor, pintor Jorge dos Anjos, com uma série de outras pessoas… com a Cidinha da Silva, uma contista e cronista. Esse é um momento muito único na vida cultural de Belo Horizonte, esse de me firmar amizade com Edimilson de Almeida Pereira, porque a importância maior estava para mim… Mas, para mim, o impacto maior foi o de perceber que havia pessoas negras na minha cidade, no meu estado, com interesse semelhante aos meus e com um tipo de busca

> por interlocução que era um fator, muitas vezes, de angústia. Onde estão outras pessoas negras intelectuais? Onde estão outras pessoas negras artistas que estejam buscando mais do que a representação material de uma suposta identidade? Eu cheguei refutando a ideia de identidade. Identidade não me diz absolutamente nada. Pense de mim como um sujeito negro… eu estou falando não de identidade, mas de *posicionalidade poética* (Aleixo, entrevista pessoal em 31/03/2025, grifos nossos).

Salientamos aqui dois pontos da fala de Aleixo: primeiro, a sua posicionalidade poética, enquanto poeta e sujeito negro no Brasil, que difere da ideia de identidade como limitadora à sua produção poética. Segundo, o impacto da descoberta de artistas e intelectuais negros com os que criar laços, criando algo como um "corpo coletivo", naquele momento, em Belo Horizonte. Aleixo destaca a importância desses encontros para o seu fazer poético, a interlocução e a possibilidade de experimentar junto com outros (neste caso, com Edimilson, mas também com outras tantas parcerias). Além de Leda Martins, ele menciona o fotógrafo e o artista plástico que tem suas artes na capa do livro. A dimensão coautoral e coletiva está presente na edição e na formalização gráfica do livro e, embora não seja nosso foco aqui, é comentada em todas as leituras desta tese. Nas suas palavras, destacando a importância de uma geração, da força geracional e do encontro, uma base *encontrográfica*, mesmo que não apareça diretamente em cada uma das obras realizadas:

> É algo muito grande que a gente fez individualmente e coletivamente. É isso que eu escuto muitas vezes dos meus parceiros de geração, e as parceiras também, posso afirmar, afetivamente, que nenhum, nenhuma tem o zelo que eu tenho para com esse período. Por razões que não me interessa saber. Mas eu sei dizer isso em alto e bom som, que nós nos reconhecemos novamente. Nós nos afetamos. Nós fizemos muitas coisas em parceria. Nós ainda fazemos... (Aleixo, entrevista pessoal em 31/03/2025)

A coautoria aqui ganha um relevo especial, pela referência constante ao grupal em sua interferência e ligação com o estético: seja no compor com uma tradição, com/para orixás, como faz Aleixo; com os Bianos (incluindo-se como um deles: "*Nós*, Os Bianos"), como faz Edimilson. Isso de maneira alguma anula ou deverá nublar a dimensão de trabalho singular, individual de cada um dos poetas, mas também não deixaremos de apontar que mesmo em projetos poéticos tão diferentes como os de Pereira e Aleixo, eles se aproximam justamente na diferença (de olhar, tema, estilo, etc.) e no desejo de realizar um projeto a quatro mãos, pois a admiração é recíproca, uma rua de mão dupla. Com isso, temos uma leitura do livro situando camadas de quem fala: em sua dimensão cultural (afinal, estética e cultura negra estão aqui juntas), dimensão coautoral da dupla e dos outros envolvidos no girar da roda, e a complexidade experimental e poética que o livro traz com a voz de *cada* poeta. Como propõem Pereira (2022a, 2023) e Aleixo (entrevista pessoal em 31/03/2025), aqui a dimensão cultural será pensada prioritariamente na relação com a dimensão estética, de trabalho formal

com a palavra, lendo o livro como um espaço *a partir* da tradição e cultura negra (no caso de Edimilson, banto, e de Aleixo, iorubá). Somos levados a entender suas poéticas como "gestos de experimentação". Ou seja, "é menos a relação com uma ideia fixa de tradição, e mais a abertura de canais perceptivos para aquilo que ainda não havia sido feito" (Aleixo, entrevista pessoal em 31/03/2025). Sobre esse nós, a escritora e intelectual Conceição Evaristo, em "Literatura Negra: uma voz quilombola na literatura brasileira" (2010) afirma, calcada no pensamento da linguista Eni Orlandi, que o "nós" carrega consigo a força do coletivo: "Quando falamos de sujeito na literatura negra, não estamos falando de um sujeito particular, de um sujeito construído segundo uma visão romântico-burguesa, mas de um sujeito que está abraçado ao coletivo" (Evaristo, 2010). Sem anular o eu, que não é este eu moderno, individualista, esta literatura traz consigo a marca da relação, do andar com e dizer com que se anda e alia na palavra como gesto também político de existência.

A roda, qualquer roda, só acontece, retomando Allan da Rosa (2019), na soma, na companhia, assim como a amizade enquanto possibilidade de tensão, de conviver com o que não é o si mesmo. Não se pode ter um diálogo só, assim como um coral se faz necessariamente com cada pessoa que ali se reúne para cantar. Há um espaço entre, e isso está materializado na divisão do livro em dois, bem como na orelha, em que há pequena nota, sem foto, para cada um dos autores. Também na individualidade da assinatura, ligada pela conjunção "e" na indicação da coautoria. Eles dividem o espaço da "orelha" de apresentação dos autores. Dessa pequena apresentação, destacamos a dedicação de Pereira ao trabalho enquanto antropólogo e suas publicações em coautoria com Núbia Pereira de Magalhães em outro campo, para além do literário. Enfatizando o simbolismo da roda, para Aleixo, esse é símbolo importante, sua figura preferida, por isso trazê-lo para a roda, fazer circular seus orikis por aqui, é importante para nós:

> O que interessa é sentar em uma roda. E essa figura (...) está correndo no candomblé, no congado, no reinado, no típico samba. Essa figura, que no meu caso, serviu para inspirar também o que eu chamo de tempo circular. Quando a minha amiga Leda [Maria Martins] trabalha com o tempo espiralar, eu optei desde sempre por lidar com o círculo, que não é uma escolha entre espiralar e círculo. Mas, para mim, o circular diz, desde sempre, muito sempre. Eu entendo bem o que é o tempo espiralar. A Leda, inclusive, menciona o meu trabalho como exemplo de materialização do tempo espiralar. Mas eu me sinto mais confortável, digamos assim, com essa relação que se mantém desde a juventude com o círculo. O círculo talvez seja a minha figura preferida (Aleixo, entrevista pessoal em 31/03/2025).

A essa altura do caminho sabemos que coautoria não é sinônimo de fusão que anula a individualidade, de apagamento, mas sim, como na amizade, de diferença e convivência, de alteridade, de desafio em conviver *com*. Nos três livros lidos anteriormente nesta tese, cada

um à sua maneira, há o desejo de estar junto, o desafio que o experimentalismo com a palavra, na interferência do/a outra/o causa, na desestabilização de uma função autor que pressuponha uma única autoria, que brinque e jogue, que rode e faça com que questionem a autoria como sendo apenas individual. Em *A roda do mundo*, as diferenças, para além dos tipos de poemas realizados pelos autores, estão materializadas na já indicada divisão em dois blocos ou partes, um livro ao meio que vai se conformando no jogo dialogante de quem o lê todo. Para nós, desde o início da leitura e como Risério (2016) já indica, há a ideia de que irá se deparar com dois tipos de poemas, duas culturas, dois estilos em uma convivência, um *nós lírico* enquanto projeto e vontade, desejo, no caso de Aleixo "de responder ao Edimilson". O livro teve uma segunda edição no ano de 2004, quando foi incluído na lista de leitura obrigatória do vestibular da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 2002.

Quanto ao processo de escrita, não temos informações sobre quanto tempo escreveram, ou mesmo se definiram ou não um cronograma de escrita. Não se explicita uma correspondência constante, uma troca imediata entre os poetas, como em outros livros/projetos de coautoria literária lidos nesta tese. Aleixo e Pereira têm um desejo e sabem que chegam na roda juntos e com suas bagagens, seus ritmos, suas dicções, comprometidos "apenas" com fazer a roda girar, trazer modos outros de fazer poesia em contexto brasileiro, resgatando memórias e tradições, lendo-se mutuamente por admiração, e "aprovando tudo" (quanto à leitura um do outro e vice-versa), sendo uma troca que "é diálogo" (Aleixo, em entrevista em 31/03/2025), não invasão do espaço alheio ou da vez de jogar na roda. Lembramos que ambos são leitores e críticos um do outro: Aleixo já escreveu sobre a obra de Edimilson e vice-versa; os poemas de Aleixo, inclusive alguns de *A roda do mundo*, são amplamente lidos e considerados sob a ótica do *Orfe(x)u* e *Exunouveau*, categorias pensadas a partir de Exu para abordagens literárias propostas por Pereira (2022a). A amizade entre os dois é comentada por Edimilson, afirmando a importância do poeta Aleixo em sua vida:

> Tenho uma convivência literária muito enriquecedora com o poeta Ricardo Aleixo de Brito, de Belo Horizonte. Ele é um dos meus espelhos no processo de criação. Além da amizade, compartilhamos opiniões e nos respeitamos em nossas diferenças. O Ricardo é um criador meticuloso. (...) Conheci o Ricardo em 1989, período em que realizei uma série de palestras em Belo Horizonte, abordando o tema das heranças culturais afrodescendentes em Minas. Ricardo e eu fomos apresentados por uma amiga comum, a poeta Jussara Santos. Reconhecemos, desde o início, que poderíamos estabelecer um diálogo instigante, ainda que nossas escritas trafegassem por trilhas diferenciadas. Devo registrar aqui minha gratidão ao Ricardo, autor de refinada expressão crítica, pois ele abriu as portas para a minha poesia em Belo Horizonte, ao publicar um artigo sobre as obras *Árvore dos Arturos* e *Livro de falas* no jornal *O Estado de Minas*. Ele foi um dos primeiros a compreender minha obra como algo mais que um registro histórico ou etnográfico. Ao fazer isso, me ajudou também a compreendê-la a partir da pesquisa da linguagem como um fundamento do

> poético. Por isso, naquilo que escrevo, a perquirição existencial, o enredo e os dados históricos ou etnográficos só adquirem sentido se estiverem ancorados num constante exercício de investigação da própria linguagem (Pereira *apud* Barbosa, 2011, p. 243).

Dessa amizade, respeito e admiração nasce um livro ao meio que é inteiro, que se une não porque se aproximem em estilo poético, mas sim enquanto poética de relação com o propósito de desafiarem-se entre amigos e de colocarem no mapa da literatura brasileira matrizes apagadas, formal e tematicamente, como afirmou Aleixo: "Eu preciso *responder à altura* com os orikis o que Edimilson fez com os cantopoemas do Congado. (...) Bom, *desafio* feito e aceito, e bem feito" (Aleixo, entrevista em 31/03/2025, grifos nossos). Lembramos que esse impulso, esse desafio a nível de criação é algo que também motivou Siscar e Marques em *Duas janelas* (2016), as leituras mútuas foram um propulsor para a troca continuar e um sentimento paralelo em muitas relações que são, em si, desafios.

Quem também está na roda e acompanha os mestres da palavra é Antonio Risério, antropólogo, poeta e ensaísta brasileiro. Risério faz o interessantíssimo prefácio para *A roda do mundo* (1996), intitulado "E a roda do mundo gira, camará", no mesmo ano em que publica *Oriki Orixá* ([1996] 2013)[53]. O prefácio, para ele, não deve ter o tom sério de "apresentação", como um "feixe de lugares comuns", "papo furado, clichês para afagar o ego" que irá salientar qualidades "do autor", pois o antropólogo poeta afirma que esse prefácio é um diálogo, uma conversa, pois "nem Edimilson nem Ricardo precisam disso" (Risério, 1996, p. 7). Ou seja, aqui temos, de início, uma quebra de convenção quanto ao prefácio que fala de *um* autor e seus feitos. O ritmo é outro, a "viagem deles é outra" (Risério, 1996, p. 7), pois Risério fala de encontros, de como os conheceu ou reencontrou, o que nos remete à encontrografia. Não importa a biografia, aqui, o quem é quem e o que faz, mas como quem conhece quem e como só juntos uma roda girará.

Associada à rejeição da centralização em um autor, Risério irá enfatizar o poder e sofisticação das linguagens poéticas indígenas e africanas, e o necessário esforço que tem de acontecer para a leitura de outras estéticas que não as pautadas em modelos ocidentais, ou que recaiam em leituras totalmente antropológicas: "Se uma informação é nova para o repertório cultural de uma sociedade, essa sociedade tem de aprender a lê-la. E o que vem acontecendo no Brasil é que estamos conseguindo organizar socialmente a leitura de nossas manifestações culturais de extração negro africana" (Risério, 1996, p. 8). Consideramos otimista essa tendência que o antropólogo sugere, mas isso de nada invalida o lento e progressivo espaço

[53] Além deste, já havia publicado um pequeno artigo "De Oriquis" na *Revista Afro-Ásia* (Risério, 1992).

que outras poéticas vêm ganhando na poesia brasileira contemporânea, infiltrando-se no cânone, reivindicando seu espaço em outras rodas ou na roda restrita da literatura que se montou de modo excludente. De maneira direta, Risério faz questão de olhar para trás e lembrar que foi de Minas Gerais, "onde africanos escravizados comeram o pão que o diabo europeu amassou" (Risério, 1996, p. 9), de onde partem os mestres-poetas, os "jovens brasileiros". De acordo com o antropólogo baiano, eles "trabalham coisas (e espíritos) originários de focos culturais característicos de lugares distintos do continente africano" (Risério, 1996, p. 9). Ele se refere ao universo banto no qual se move Pereira, com inquices, zambi, calunga, congado; e ao jeje-iorubano de "velhos e veneráveis orikis de orixá" (Risério, 1996, p. 9). O encontro acontece sem idealizações, e sem medo da "mestiçagem e do sincretismo intercultural", misturando "Axé e *bits* - por que não?" no movimento que a ressemantização da própria cultura que pede o movimento da roda, dos tempos, que leva ao "ousar na invenção". São duas grandes vertentes afro-diaspóricas, e quem herda tais matrizes é "impelido a dialogar com uma epistemologia ocidental, de base europeia, ao mesmo tempo que diferem dela" (Pereira, 2022a, p. 85). Isso gera o que Edimilson Pereira vai chamar de obras de *provocação*, de tensão com a modernidade, mais do que de explicação, são provocações sensíveis que partem de sensibilidades e experiências.

Com a roda sempre em movimento, com saída e entrada de jogadores, é importante passar a vez aos mestres da palavra. São seus jogos que iremos ver e ouvir nos próximos subcapítulos para, no ritmo que a experiência de escrita levar, fazer aproximações e notar as diferenças na poética que conforma *A roda do mundo* (Aleixo; Pereira, 1996). A importância desta coautoria, para além da experiência a dois, é que questiona a função autor como discurso coeso e unitário e a própria noção de autoria ocidental nos moldes modernos. Ela também nos lembra que a amizade, no sentido usual do termo, mas também enquanto modo de experiência de descentramento de si, não institucionalizada, potencializa-se no encontro e gestão da criação, do trabalho com a palavra para o projeto comum. Essa criação tem consigo dois nomes autorais, o de Edimilson Pereira e Ricardo Aleixo, com duas formas estéticas (estilos, modos de sentir, fazer, criar), mas também são trazidas duas tradições na grande roda da cultura negra e afrodiaspórica. Então, como nos outros livros, mais do que discorrer sobre um ou outro autor e seus feitos biográficos, nos deteremos apenas no necessário para pensar por que o jogo de um (primeiramente de Pereira), é de tal forma, assim como jogo do outro, de Aleixo, se aproxima ou distancia da maneira de jogar de Pereira. Consideramos também que, pela forma como o livro está diagramado, diferente dos outros livros lidos, a conversa entre eles será feita no último tópico, pois primeiramente identificaremos de que forma cada um

joga.

9.3 O primeiro mestre na roda: Edimilson de Almeida Pereira

O escritor e antropólogo mineiro Edimilson de Almeida Pereira realizou sua primeira publicação poética em 1985, com *Dormundo*, seu livro de estreia. Para além de uma vasta obra assinada individualmente, publicou outras coautorias e colaborações explícitas e de diferentes formas no campo da literatura. A primeira delas é essa parceria com Aleixo, em 1996, depois *Traduzioni, traduções* (1999) com sua companheira e poeta Prisca Agustoni, com quem escreve prosa infanto-juvenil em coautoria. Também fez parcerias musicais com Fernando Fábio Fiorese e Iacyr Anderson de Freitas, como *Dançar o nome* (2000) e *E*. (2017) com a colaboração de Antônio Sérgio Moreira. Além disso, escreveu um poema intitulado "C/ Ricardo Aleixo", um de uma série de poemas "com". Estas parcerias nos lembram da relação intensa que Pereira tem com comunidades como a dos Arturos (Contagem/MG), explicitada em sua produção enquanto pesquisador antropólogo, que abarca uma relação intensa e íntima com comunidades, realizando o jogo etnográfico de aproximação sem identificação. Esses trabalhos, para além de seu interesse individual, o levaram a uma aproximação da poética da oralidade banto-católica do Congado mineiro, do Jongo e do Vissungo. Sua reflexão estética sobre tal poética o levou a nomeá-la de *cantopoemas*, conceito no qual inclui os cantos de suporte oral e escrito criados por devotos do Congado, fronteiriços entre o Catolicismo, o Candomblé e o Kardecismo, presentes nos pontos da Umbanda. Também abarca a vertente menos sincrética que são os orikis[54] do Candomblé e dos cantos de Xangôs, com menos interferências dos elementos católicos. As "poéticas da voz"', presentes em muitos de seus trabalhos, mas também a relevância que dá à escrita, são parte do que ele chama de "literatura silenciosa", "literatura outra", que advém de comunidades negras do interior ou de áreas urbanas marginalizadas.

Em *Saliva da fala: notas sobre a poética banto-católica no Brasil*, Pereira (2023) enfatiza a necessidade de mostrar a relevância das "textualidades rejeitadas" para seu enraizamento local. Também mostra que esta poética, ao evitar a formatação para caber em um cânone ocidental, garantiu a autonomia para "navegarem nas áreas de diálogos com outras textualidades" (Pereira, 2023, p. 44), como um contraponto à literatura "legitimada", a "literatura silenciosa". Podemos relacionar isto com o que Risério chamou de poética

[54] Pereira dialoga com a criação de orikis há algum tempo, por exemplo, em *O livro de falas* (2008), escreve sobre orixás, mesclando técnicas surrealistas, como forma de repensar a tradição poética de fonte afro-brasileira, e sua tensão criativa com a modernidade. No livro *E.* também há referência à cosmogonia, à forma de ver e viver iorubá, livro no qual há quatro orikis. Como estudioso, também se dedicou a pensar a relação dos orikis a partir de conceitos que dão título ao livro *Entre Orfe(x)u e Exunouveau* (Pereira, 2022a).

“extra-ocidental”, quase sempre associada à oralidade, de fontes estéticas calcadas na cultura negra, e sempre

> confinada aos estudos etnográficos e antropológicos e erroneamente citada como elemento utilitário da comunicação entre indivíduos que não exercitam o código da literatura legitimada. Isso explica a ausência dos *cantopoemas* e das narrativas de preceitos nos cursos de letras, nos manuais de literatura e na esmagadora maioria dos ensaios de teoria literária (Pereira, 2023, p. 68).

Além das narrativas de preceito, os *cantopemas* analisados no referido livro são recolhidos em pesquisa de campo, das fontes orais, e sua valorização vai além do enfoque enquanto dados para pensar a estrutura simbólica das comunidades. *Saliva da fala* aborda a dimensão estética e mítica, “o entrelugar constituído pela permanência e mudança de referências bantos e católicas que lhe fornecem signos linguísticos como o quimbundo e o português; e míticos como os devotos a Zambi e Cristo, Calunga e nossa senhora do Rosário” (2023, p. 87). Relativiza rupturas totais entre passado e presente, tempo mítico e histórico, pois a poética é fragmento, é entrelugar, na roda é silêncio seguido de palmas e canto. O Congado, para Pereira (2023), apresenta diferentes configurações em uma tradição complexa, mista e viva, um sistema religioso “híbrido e dialético”, formado etnicamente por homens negros e (minoritariamente) brancos, com perdas, transformações e acréscimos. Em Minas Gerais está presente na reencenação dos cortejos (com Reinados e Ternos), embaixadas e danças rituais. O mito que é narrado é a ação dos negros que retiraram Nossa Senhora do Rosário das águas, e a assentaram em uma capela após disputa com os brancos, sendo ela a protetora dos homens negros. Na reencenação do mito estão presentes símbolos como o tambor (*ignoma*) e o rosário: o primeiro associado às presenças de Zambi e Calunga, divindades banto, reverência aos ancestrais e mais velhos, os “antigos”; e o segundo indica a relação com santos, sobretudo Nossa Senhora do Rosário, mas também São Benedito e Santa Efigênia, dentre outros. Na parte de *A Roda do Mundo* correspondente a Pereira, esse imbricamento é visualizado já a partir do título dos poemas: encontramos títulos como “Nossa Senhora do Rosário”, “Santa Efigênia” e “São Benedito” junto a outros como “Calunga Lungara” e “Mama Kitaia”. Há um fundo religioso, de matrizes afro-brasileiras, tanto nos poemas de Pereira quanto nos de Aleixo, e isso nos faz pensar que, afinal, religião é comunhão (*communio*).

No festejo do Congado há também a atuação do *poietés*, figura que é responsável por “puxar” cantos, e que traz consigo gestos performáticos. O atravessamento do individual na figura do *poietés,* os criadores, e sua criação, literatura como uma “terceira margem” e para

além dela, já que ultrapassa o maniqueísmo e é *diferença em si*. Como Pereira (2023) afirma, é "diferença aberta", faz do coletivo o individual em um jogo que, pela oralidade e em coletivo, mas que quando está materializada em livro, fora do ritual, da circunstância da festa, traz as marcas culturais e míticas e nos remete à função autor, mas desestabilizando-a: em parte por estar com Aleixo, em parte porque roda explicitamente com uma tradição que é movente, que traz um nós sem anular o eu.

Esses são os pontos dos quais partiremos para, pelo texto e pelo que o ultrapassa, mostrar a *encontrografia* entre Pereira e Os Bianos. Esse encontro acontece na tensão entre a homenagem e o pertencimento: não se trata de "ser Os Bianos", mas de estar aprendendo com eles, ser parte deles sem ser. Temos, então, um encontro em dois giros, mistura de tempos e tradições, uma segunda camada de encontro relativa ao jogo com Ricardo Aleixo.

Para além de transcrever e estudar sobre os cantopoemas por um viés antropológico, crítico e poético, Pereira também tem com eles uma relação enquanto poeta, tanto os da linha mais sincrética e híbrida, quanto os relativos à interferência restrita do catolicismo. Os cantopoemas, no Congado, sempre estão em movimento, nascendo "durante a ação do cantopoeta, gerando a metáfora de uma textualidade cuja fonte tem como característica a constância da movimentação", e trazem características híbridas que conformam seu *corpus* literário, com elementos "formais (versos livres, esquemas de estrofe as rimas variáveis), estilísticos (repetições de fórmulas conhecidas e improvisos e de expressão, canto, coreografia, dramatização) além de utilizarem a oralidade e a escritura como suportes" (Pereira, 2023, p. 112-113). Para além disso, há a ênfase nas interjeições, as colagens dos textos, e a estrutura enunciado + vocativo, e o improviso e a interação entre o grupo e o cantopoeta. Ainda que não sejam poemas em cortejo, feitos por *poietés,* com coro e orador, com palmas e caminho a ser percorrido em procissão de festejo, Pereira bebe da base etnográfica, ancestral e mitológica e, veremos, se também (ou não) leva consigo recursos para efeito estético, ou seja, formalmente. O envolvimento de Pereira com a música e a oralidade já foi mostrado em outras parcerias, mas aqui, como *A roda do mundo* convida, é na manifestação do encontro com essa tradição e no desdobramento estético que ele realiza os poemas presentes no livro. Pereira, no já referenciado *Saliva da fala* (2023), traz três níveis ou modos de "aproximação poética":

1) considerando o "sentido antropológico", abarcando a linguagem sagrada, mas também corporal e o espaço ritualístico, palavra como ponte estética-cultural para o sagrado, ligação entre imanência e transcendência;

2) um “sentido poético primário”, que irá se relacionar com o devoto que faz a linguagem sagrada e

3) um “segundo nível poético” de quem se relaciona e recria a linguagem sagrada por quem conhece a comunidade, com ela tece relações de aproximação, encontro, mistura, mas realiza a criação poética *fora* dela, em outro espaço que não o ritualístico. Sob este terceiro ponto, refere-se “à proposição de novos conceitos, que nos propiciarão condições éticas e estéticas para abordarmos os modos como autores e autoras contemporâneas utilizam os mananciais banto e/ou iorubá não só para reiterar suas características ancestrais, mas também para tomá-los como referências para a criação de textualidades marcadas pelo experimentalismo” (Pereira, 2023, p. 90-91).

Lemos os poemas presentes no livro como uma “aproximação poética” aos cantopoemas nos três níveis, mas considerando especialmente o terceiro, o “segundo nível poético”. Entendemos que há uma aproximação, um diálogo, um encontro inspirado na base da estética e da tradição banto-católica da palavra que dança no encontro em diferentes rodas, do jogo com diferentes corpos-vozes ali presentes, uma roda que alimenta outras, que não para de girar e traz seus jogadores para jogar na roda da literatura brasileira contemporânea. Com o próprio livro propõe, há um diálogo com a estética e a cultura afro-brasileira, mas Pereira, assim como Aleixo, quando reivindica sua “posicionalidade poética” como autor, faz questão de destacar que é um modo de também se locomover dentro do campo poético. A poética nesse livro, portanto, é um entrelugar da experiência que advém da prática ritual (sem estar no ritual religioso) e a experimentação estética como forma de ligação a uma dicção pouco valorizada ainda, sobretudo em âmbitos canônicos da literatura brasileira. Dito isso, nossa leitura rodará por alguns poemas que estão no livro, enfatizando a tensão individual/coletivo, mestre/coro, poeta/antropólogo, juntos, na roda presentificada no encontro grafado que é o livro, apontando a polifonia dos cantos e modos de fazer e entender literatura.

Iniciamos relembrando que a roda já foi aberta na invocação do mestre da epígrafe retirada do filme *Yaaba*, um giro que nos lembra da circularidade do tempo. O primeiro a entrar na roda para jogar é Pereira, que traz, na parte que lhe corresponde ao projeto, um título de nuance coletiva, familiar, com uso da primeira pessoa do plural, indicando uma soma, um comum: *Nós, os Bianos*. Perguntado sobre a significação do título, em entrevista concedida à pesquisadora Maria José Somerlate Barbosa (1998), ele afirma ser o nome de uma família,

uma dentre as que estabeleceu relação em seu trabalho como pesquisador antropólogo e apresenta para Barbosa o livro, comentando a parceria com Aleixo:

> [Bianos] é o sobrenome de uma família. Peguei essa estrutura do título de um romance de Luandino Vieira que se chama *Nós, os Makulusu* [1975]. A tradição dos bianos é banto e o Ricardo [Aleixo] está trabalhando com a tradição ioruba, os "orikis". A nossa intenção é mostrar, de um certo modo, como as duas tradições se tocam em certo ponto. Fizemos os poemas sem nenhuma combinação prévia… não combinamos nem título, nem conteúdo, nada… Cada um fez o seu (Pereira, *apud* Barbosa, 1998, p. 118-119).

Os Bianos, família quilombola do interior de Minas Gerais (Lagoa da Trindade), formam parte da afro-mineiridade da qual Pereira se aproxima. Há a explicitação dessa convivência, dessa imbricação com os outros, a circunstância de convivência e carinho por essa família[55]. Essa convivência irá interferir em sua criação, ao ponto de trazer uma dimensão coletiva, ancestral e mitológica para sua aproximação poética. A entrevista também descreve como aberto o processo de escrita livre, sem combinações prévias, a não ser a da escrita por duas diferentes tradições africanas, a iorubá e a banto. A proposta é fazer um encontro de tradições, um diálogo que, como veremos, é rico não por suas similitudes, mas por suas diferenças. O ponto em comum é, reafirmamos, o desejo de fazer um diálogo. A primeira epígrafe do livro indica o único ponto em comum, o elo entre as duas tradições e as duas obras poéticas: "agora, depois de pronto, fizemos as leituras e a gente está vendo que o único ponto em comum que nós tínhamos era a epígrafe" (Pereira *apud* Barbosa, 1998, p. 118-119).

Porém, veremos que talvez tenham mais similitudes nos projetos poéticos, como mostram as outras duas epígrafes, situadas antes de cada parte. Se a primeira epígrafe, no início do livro, é compartilhada na junção de Aleixo e Pereira (encontro em tempo que vai e volta, memória e futuro simultâneo), as outras duas epígrafes referidas são comuns em diferentes matrizes. Pereira abre *Nós, os Bianos* com a epígrafe: "A roda do mundo é grande mas a de Zambi é maior", cântico do Congado. Aleixo abre *Orikis* com a epígrafe: "A roda do mundo é grande mas a de Oxalá é maior", de um cântico de Candomblé. São duas tradições díspares, ligadas por algumas similitudes que ultrapassam o paralelismo, a mesma construção sintática, e que mostram que mestres trazem bagagens diferentes para uma mesma roda, fazem contato, fazem o grande encontro de Zambi e Oxalá. Os Bianos e Pereira são, como indica o nós, filhos de Zambi, também conhecidos como Pretinhos do Rosário, e evidencia essa vivência poética de fundo oral na ênfase do cântico (de onde foi retirada a epígrafe) e na

[55] Sobre a comunidade quilombola dos Bianos, Babilak Bah (2015) compartilha um relato e fotografias do seu encontro com a comunidade.

referência a Zambi, o senhor do mundo na mitologia Banto, louvado nos rituais, equivalente a Olorum no Candomblé Quetu, a Deus no cristianismo, dono dos princípios e dos destinos, engenheiro criador que faz a roda girar com seus poderes, com sua força.

Como mote para o que vem, na dedicatória há novamente a menção aos Bianos e Núbia[56], amizades, gente que faz parte da roda com ele, "sendo" (em processo, no gerúndio) enfatizando o tempo, que foi/é também tempo de vida com "Iraci, Geraldo e Vó Cici o tempo todo". Há dedicatória à família, mote que será recorrente na poesia de Pereira, sendo a sua (Vó Cici), mas também outras pessoas, importantes em toda sua obra poética. O tempo, na dedicatória, é referenciado sem início ou fim, processo e acontecimento no sempre que é a existência. Até o momento, como vimos, referências que são relações várias, e isso também ocorre quando fizemos a leitura dos poemas, que são dez ao total, poemas-diálogos: "Família lugar", "Inquices", "Caixeiro da Trindade", "Mama Kitaia", "Meninas da Trindade", "Nossa Senhora do Rosário", "São Benedito", "Santa Efigênia", "Reinado", "Calunga Lungara", e desses escolhemos cinco para pôr na roda de leitura, são eles: "Família Lugar", "Inquices", "Mama Kitaia", "Nossa Senhora do Rosário" e "Calunga Lungara".

Diferentemente das outras coautorias, em que o diálogo não era em bloco, aqui, por serem em duas grandes partes, como longas cartas, e não bilhetes, escolhemos nos deter, para leitura detalhada, por partes, no que nos traz Pereira e, depois, Aleixo, pois é assim que o diálogo é conformado, na total e absoluta diferença.

De Edimilson Pereira, leremos com atenção quatro poemas: "Família lugar", "Inquices", "Mama Kitaia" e "Nossa Senhora do Rosário", buscando um equilíbrio para referências mais centradas no catolicismo negro, bem como do registro de matriz banto, e no intuito de compreender como ocorre esse diálogo na mistura banto-católica no campo formal, nos próprios poemas ou na relação entre eles no mesmo livro.

9.3.1 **Seus cantos, seu jogo**

O primeiro poema, intitulado "Família lugar", é composto por 11 estrofes, todas conformadas por versos irregulares, livres e brancos, mas regulares em jogo dicotômico dos advérbios "lá" e "aqui", reiterados no desenvolvimento dessa família que é lugar. Pelas referências anteriormente expostas, já imaginamos que essa "família lugar" seja a família dos Bianos, mas também metonímia de famílias afro-brasileiras, especialmente a ideia de família como comunidade e enquanto território de viver, de morar, chão, casa expandida, pois o

[56] Núbia Pereira Magalhães Gomes, amiga de Pereira, é a antropóloga com quem ele publicou livros sobre a cultura afro-brasileira e fundou o projeto "Minas e Mineiros".

adjetivo que acompanha o substantivo é “lugar”. Eis a primeira parte do poema:

FAMÍLIA LUGAR

Um rio não divide
duas margens.
O que se planta dos lados
é o que separa.

Aqui cemitério
lá canoa da trindade.
Aqui os entregues
lá os escolhidos
em severa matemática.

Para um devoto
tudo é muitas coisas.
Uma ravina de águas
que envolve
vivos e mortos.

Por isso é um direito
passar a um lado do rio
a capela
e o cemitério.

Em ambos se viaja
bem vestido e forro.
Em ambos espera
um domingo
de várias línguas.

(Aleixo; Pereira, 1996, p. 13).

A primeira estrofe traz uma imagem potente e desestabilizadora de signos, remetendo ao plantar, à vida como espaço que divide as margens de um rio, e não o inverso. A ênfase à vida que fica, que é plantada e tem seu ciclo, é que demarca a separação do rio no entre-margens. Visual e estruturalmente, o segundo e quarto versos ficam isolados como “duas margens”, e “é o que separa”. O dualismo está marcado no vocabulário: dividir, margens, separar. Todos os versos, e as respectivas palavras, remetem para +1, para a não totalidade, para o que não é integral ou unitário. Sobre o simbolismo da água, lembramos que é importante para o Congado, pois foi do rio que se retirou a imagem de Nossa Senhora do Rosário, reverenciada e festejada por quem está plantado nas margens, que fazem o rio ser separado. Ou seja, a vida que pede passagem é a vida que está na margem, em terra, bem viva e firme como a tradição que traz o material e o espiritual em comunhão, assim como duas Áfricas em um Brasil.

A segunda estrofe segue na bifurcação de mundos-lugares, agora entre cemitério e

canoa da trindade, vivos e mortos, “entregues” e “escolhidos”. Mas é uma oposição que não leva à mútua exclusão unívoca, senão que indica a complexidade da coabitação em “severa matemática” entre o espiritual e o material, não abismo nem divisão certa. Essa soma, que em primeiro momento aparenta ser opositiva, é reafirmada na terceira estrofe com a inserção do devoto em versos prosaicos explicativos de quem vê de fora, mas está próximo, está habitando também o lugar: “Para o devoto / tudo é muitas coisas” (Pereira; Aleixo, 1996, p. 13). E se o rio não divide, não é terceiro, fica o duplo das margens, o mesmo duplo que traz em si o múltiplo, “ravina” que, sinuosamente, em aliteração “envolve / vivos e mortos”, ambivalência própria do processo afrodiaspórico, de quem está aqui e lá, faz casa aqui mas tem casa lá.

O tom argumentativo da quarta estrofe é demonstrado em “Por isso”, reforçando a imagem da primeira estrofe, em que quem passa, quem se movimenta, não é o rio, mas a capela (vivos) e o cemitério (mortos). Uma composição em que as margens criam relações separando. Tanto no cemitério quanto na capela, “em ambos”, na morte e na vida, “se viaja” bem, com vestimentas e livre (forro), um “domingo / de várias línguas”. Em todo lugar, em qualquer lugar, domingo gente, domingo multidão, domingo celebração em festa multilíngue, domingo festa de *vivosemortosjuntos*.

Segue, abaixo, as outras seis estrofes no fluxo da ravina em silêncio. A ravina é a fenda na terra produzida pela erosão das águas ou o escoamento de grande acumulação de águas pelas encostas, quase um rio ou o efeito marcante de um rio. A ravina é cantada em versos cortados, curtos de pausa, como o silêncio do tamboril no cemitério (“Mal permite / a ruga do tamboril”), instrumento usado no congado, que leva à dança e aos cantos, mas que emudece no cemitério. Esta é a paragem muda, a margem silenciosa “na oficina do entendimento”. Na outra margem, o silêncio dos instrumentos permite a parataxe de “música os santos” na referência direta ao reinado, assim como lexicalmente estão marcados no “negro do rosário”, nos “bianos”, em “Deus” e “Zambiapungo” nas estrofes que seguem.

> Aqui no cemitério
> homens multiplicam.
> E o que fazem
> está na oficina
> do entendimento.
>
> Essa é a margem
> silenciosa do rio.
> E mal permite
> a ruga do tamboril.
>
> Lá a capela
> nave sem instrumentos.
> Nela o que inspira

é a música os santos
no reinado.

Um negro do rosário
faz uma as outras coisas.
Na ravina do rio
lá e aqui são capela
e cemitério.

Estamos nós, os Bianos,
de enigma resolvido.
A lagoa onde somos
tem idéias de rio.

Aqui e lá peças
dos olhos em movimento.
Como são na diferença
os mesmos Deus
e Zambiapungo

(Aleixo; Pereira, 1996, p. 14).

Tais versos seguem o esquema “lá” e “aqui”, em uma composição que nos leva a pensar em uma montagem de sobreposição sem síntese, em fragmentos que se justapõem. Destacamos também a pulverizada aliteração de “m” e “n”, sons de nasalização, de recolhimento e mistério, também lembrando rimas internas associadas à oralidade, ao cantar. Com relação ao sentido de composição espacial: se “aqui cemitério” e “Lá a capela”, o “negro do rosário” une, é ravina rio que conflui, mistura “Lá e aqui são capela / e cemitério” (Pereira; Aleixo, 1996, p. 14).

O “enigma” desta composição é “resolvido” no sujeito lírico que é “nós, os Bianos”, como se evidencia na décima estrofe que faz das margens um trânsito só, família em múltiplos unos. O tom de prosa, antes já marcado, é reafirmado com o desfecho na imagem metafórica da ravina que é uma lagoa desaguando, que tem “ideias de rio”, ou seja, que quer fluir mesmo parada, que deseja. Esse movimento é integrativo, não se separa: vivo, morto, lagoa, ravina, plantação, tudo é lugar, tudo é mistura, “uma as outras”. Movimento de olhos, como movimentos de mesmos Deus e Zampiapungo, forças imensas múltiplas e vitais, supremas. Diferentes, mas dialogantes, como a matriz híbrida propõe, na equivalência respeitosa no lugar-lar de dois grandes: cristã-católica na figura de Deus, e banto na nomeação a Zambi, igualados em suas diferenças na grandeza de estarem “aqui e lá”. A família são os próprios Bianos, que são irmãos do Rosário. Há uma ruptura dicotômica (vivos e mortos) que não implica separação inconciliável, pois o ritmo da ravina não repete o tempo linear do rio como barreira de separação. Há convivência entre as margens, como será também com os inquices.

INQUICES

São os antigos.

Morrem de um jeito
vivem de outro.
Vivem na gente
não sendo sangue.

Não sendo sangue
molham os ossos.
São os mesmos
que não eram antes.

São os que murmuram.

Sabemos deles
os apelidos.
Chamar é senti-los
andando em nós.

Andando em nós
alegres ou tristes.
Com uns velhos
quando meninos.

São os que matam.

Por encomenda
ou acerto de contas.
Também educam
no seu carinho

No seu carinho
que não tocamos.
O lado quente
da morte.

Os inquices são e são.

Porque comeram
o miolo da vida.
com dentes
e fome.

Fome que se tem
todas as horas.
Ouvimos a lição
dos inquices.

Os que não morrem.

(Aleixo; Pereira, 1996, p. 15-16)

"Inquices" estrutura-se de maneira regular em dois quartetos seguidos sempre por uma espécie de epíteto que abre ou/e reforça a característica que se quer fortalecer acrescentando a esses espíritos ancestrais. Essa ida e vinda, a caracterização e seu desenvolvimento imagético,

têm aparência enciclopédica mas é muito mais que isso, pois nos aproxima dos inquices enquanto entidades que escapam às categorias coerentes e inequívocas esperadas em um campo racional. As estrofes são formadas por versos curtos brancos, com algumas rimas em estrofes específicas, e a reincidência de uma carga relacionada à ausência de rimas, o que revela o inesperado, e a repetição, sobretudo das letras "m" e "n", fonemas que alongam o mistério, letras suaves de reclusão. Diferente dos cantopoemas cantados nos cortejos, em circunstância ritualística, aqui não vemos margem para o improviso na roda, a interação com a palavra escrita deixa pouco a ser improvisado. Mais remete a uma narrativa, que não tem a estrutura convencional de início, meio e fim, mas tem blocos que se articulam entre si, como os dois primeiros, a terceira e quarta estrofe, como em processo de partes em colagem, colagem de duas em duas estrofes, mas ainda relacionadas ao tópico que nomeia o poema: "Inquices"

A palavra "inquices" (ou inkinces) advém de "nkisi", da língua africana quimbundo, do grupo banto (Lopes, 2006). Dentre as várias significações que a palavra pode ter, aqui em contexto podemos considerar que esteja relacionada a entidades ligadas a elementos (da água, da terra, do fogo etc.), que obedecem a uma ordem hierárquica e a um sistema mitológico-poético de Candomblé da Nação Angola e que estão além da vida e da morte, vivem, "são e são", sem dicotomias, sem pensamento que aparta mundos. Podem ser comparados aos orixás no Candomblé de matriz iorubá (jeje-nagô), conformando um panteão de Kabila, Katendê, Inkosi, dentre outras tantas divindades cultuadas. O primeiro epíteto, que obedece a uma estrutura quase paralelística com relação aos outros, sempre indicando com assertividade o que são ou fazem, em ordem direta, afirma que "São os antigos". Aqui, o passado ancestral é presentificado, vinculado, afirmado como riqueza de quem anda para frente sem nunca deixar para trás o passado, no movimento da sankofa, no movimento de quem "nos antigos" busca a força na evocação de memórias ancestrais.

As estrofes que seguem o desenvolvimento desse epíteto são formadas por antíteses, "morrem/vivem", deslizando entre essas categorias, implodindo com o duplo incompatível, quando trazem a morte e vida, entre um jeito e outro, e seguem vivendo na gente (ou seja, em relação com os devotos) "não sendo sangue" repetido em dois versos, que ainda assim "molham os ossos", são vida, estão no corpo, dentro do corpo, não sendo quem eram, em indicação ao tempo em movimento. Uma vida que não é material, mas espiritual, vida que é comunhão, vida junto sem ser vital no mundo "dos vivos".

O segundo epíteto é "São os que murmuram", e sons são invocados não no nome, que

não é revelado, mas sim no apelido: modo sagrado e misterioso de se relacionar com a palavra. O nome é transmitido apenas para aqueles em quem confiam.

Sabe-se deles os "apelidos", e em invocação, a chamada é convite para habitar "andando em nós". Aqui a força da palavra, do verbo, do chamado, é indicada como movimento para estar junto, trazido no pronome em primeira pessoa do plural (nós) que se desdobra semanticamente na adinkra que ilustra a capa do livro, a adinkra Mapatapo, conformada por nós substantivo concreto. Novamente, em paralelismo, o último verso da estrofe é reiterado para dar continuidade a um *nós múltiplo* em antítese que não anula, mas mostra possibilidades "alegres ou tristes", intensificado em paradoxo da exemplificação: "Como uns velhos / quando meninos". Passado e presente, novamente, em relação.

O terceiro epíteto que abre o canto das próximas duas estrofes é "São os que matam". Aqui, a força da justiça em uma morte que, desenvolvendo o argumento nas próximas estrofes pode ser uma morte "Por encomenda / ou acerto de contas", afirmação direta que vem introduzida, em sentido complementarmente oposto, "educam / no seu carinho", pelo advérbio "também". Morte e carinho conformam a imagem complexa e forte dessas entidades. Em nova dobra do mesmo verso que termina a estrofe anterior, "no seu carinho" vem complementado de "que não tocamos", assim como não se toca "o lado quente da morte". Os versos colocam em relação humanos e inquices, essas energias da natureza, interfaces entre Zambi e o mundo material, representados por estátuas que irão conter tais forças espirituais.

Seguindo a estrutura de repetição formal, o poema tem como quinto epíteto "Os inquices são e são". Esse epíteto retoma o sujeito (inquices) em memória assertiva reiterada, trazendo força à afirmação ontológica na repetição do verbo que expressa a existência (ser), totalizando seis vezes ao longo do poema. No plural, eles são duplamente, abrindo espaço para um hibridismo religioso ligado ao "são" como adjetivo apocopado de santidade, muito usado em santos, como "São Benedito", "São João" ou tantos outros. Por outro lado, também pode ser a reafirmação de tudo, um ser completo e existente no presente, em reiteração hiperbólica, exorbitante, justificada no desenvolvimento das próximas duas estrofes. A penúltima estrofe justifica o ser "tudo", em razão de, metaforicamente, comerem "o miolo da vida", o cerne, a força, e "com dentes", humanizando essa metáfora comestível, "e fome". A fome, reiterada na sua infinitude, pois em "todas as horas", o que é inesgotável, assim como eles: "os que não morrem". Terminando com esse verso, há a circularidade do poema, que inicia nos antigos, nos ancestrais que "morrem de um jeito / vivem de outro", ou seja, não morrem nunca, nem mesmo com a diáspora, a escravidão, a proibição do seu culto. Eles

sobreviveram.

O seguinte poema lido é “Mama Kitaia”, poema que tece relações entre Calunga e Mama Kitaia, nomeados explicitamente, e tem como fonte a palavra jorrada da fonte banto. O poema de Pereira publicado em *A Roda do Mundo* (1996) parte de um cantopoema escutado por ele na Lagoa da Trindade (Jequitibá, MG), e pertencente, portanto, à comunidade dos Bianos. Pereira transcreve este cantopoema em *Saliva da Fala* (2023), identificado pelo local, do qual apresentamos alguns dos versos:

> Oi minha mãe Calunga
> Calunga Lungara
> Minha mãe Calunga
> Eu passei por aqui
> Eu passo bem
> Cada um no seu lugá ai
>
> Oi Mama Kitaia
> tem dendê
> Oi tem dendê
> Mama kitaia
>
> (Pereira, 2023, p. 217- 218)

No cantopoema transcrito temos a saudação à mãe Calunga, Calunga Lungara, que também é o título do último poema da seção de Pereira no livro *A roda do mundo* (1996). Como se evidencia, a linguagem de saudação, a presença de estruturas variáveis, ao tempo que trazem uma dramatização advinda da estrutura enunciado + vocativo, bem como o ritmo marcado pela repetição de interjeição (“oi”), soma-se a aliteração de sons nasais, como já mostramos em outros momentos. Sem pontuação, o fluxo é outro, o ritmo é outro, a improvisação que conforma a interação entre coro e poiésis também pode ser um marcador importante para lermos o poema que nasce da relação de Pereira com essa comunidade e sua poética, a repetição é reafirmação e mudança a cada cantar. Louvação ao sagrado, Pereira afirma que há nos cantopoemas uma chamada “linguagem enigmática” com vínculos fortes com as atividades práticas do cotidiano, e estética do sagrado, que também não está fora do cotidiano, mas ali se encontra, além da metalinguagem, “ênfase na estética da repetição que explicita uma percepção da vida social como uma inserção continuamente atualizada entre ancestrais e descendentes, canto e fala, corpo e espírito, eu e outro” (Pereira 2023, p. 214). Vejamos como, no poema “Mama Kitaia”, mesmo em uma autonomização do poema do contexto de celebração/procissão/ritual, ainda há marcas do que acabamos de ler/ouvir.

MAMA KITAIA

> Ô Mama, Mamá Kitaia
> Calunga lungara ê.
>
> A vida de você ia além
> da roça e das panelas
> Ia depois do algodão
> do milho nas colheitas.
>
> O que você entendia
> não ficava nas ribeiras.
> E menos na espuma
> de roupas na janela.
> (...)
>
> (Aleixo; Pereira, 1996, p. 118).

A primeira marca que com maestria o eu poemático nos oferece é o título do poema, referência à mãe, grafada *mama* (ou mami) em grande parte das línguas banto (quicongo, quimbundo, umbundo…), e vem acompanhado de Kitaia, que poderia referir-se ao nome próprio, mas também nos lembra *Kaia*, grande mãe ancestral, que representa o útero, a vida e o acolhimento. A repetição dupla do "mama" é feita com o chamamento "ô" e uma segunda, no mesmo verso, escrita com acento tônico, que traz ênfase e ritmo na rima com a singularização de Kitaia, sonoramente aberto em assonâncias com a letra "a" como em toda estrofe, composta por um segundo verso "Calunga lugara ê". A palavra do quimbundo "kalunga" é o entrelugar do vivo e do morto, lugar de passagem e encontro com antepassados, lugar sagrado, ligado à água e aos ancestrais, mas aberto a muitas outras possibilidades quando compondo com o primeiro verso. Sobre Calunga, Gonçalves em estudo sobre a poética de Edimilson Pereira aponta que pode, ainda, estar:

> Associado a entidades relacionadas ao mar, aos "pretos-velhos" na Umbanda, passando pelo significado de "cemitério", persiste em Calunga a polissemia, a fronteira indefinida, seja na simbologia do mar, vago e imenso, seja na fronteira entre vida e morte, configurada na divindade que se manifesta em alguém ou no próprio cemitério. Mas é uma divindade afro, de outras terras, que vaga estrangeira "em terra de romarias", vagando à noite, aliás, mensageira da noite, trazendo "medos de presente". Assim sendo, tanto na manifestação de Calunga pela história e memória quanto na religião, o que se vê é a reverberação de mundos heterogêneos, repercutindo simultaneamente no poema: mundos de vida e morte, de travessia, de pertencimento e não pertencimento, de ser e ao mesmo tempo não ser definível, mundos de esperanças e medos, mundos fantásticos e concretos (Gonçalves, 2025, p. 42).

Divindade, força, que junto à mama, que também é lugar, lugar África, mas também acolhe onde estiver, esse dístico será repetido cinco vezes ao longo do poema, como uma espécie de coro, no jogo do Congado. Esse poema, formado por esquema de quartetos que são intercalados irregularmente com o dístico apontado, desenvolve uma espécie de canto/oração/louvação e caracterização a essa figura. Nem tudo é decifrado, há cifras no jogo

de palavras de Edimilson que não conseguimos acessar. Mas ainda assim há potência dos jogos verbais, embalados por essa força que está no cotidiano, justapondo nos versos atividades da ordem comum, do plantio, do cultivar, do cuidar, em conotação positiva, mas também, contextualmente, podemos pensar na obrigação de quem tinha de realizar esses trabalhos, sem opção de ir além disso, situação de muitas mulheres negras aqui: "A vida de você ia além / da roça e das panelas / Ia depois do algodão / do milho nas colheitas". Em retrospectiva, pois passado, há a rememoração da grandeza de quem está além, que "ribeira" nenhuma controla, assim como não se reduz ao lavar da roupa, imagem ventilada e suave de "espumas na janela". O rural, o trabalho (forçado) é desdobrado aqui em louvor e homenagem.

As próximas estrofes irão desenvolver essa relação entre trabalho e elaboração da engenhosidade, o intelecto e outras formas de trabalho:

> O saber de sua ideia
> era mais que aceno
> de aceitar um serviço.
> Era sinal, essa uma
>
> laboração do engenho:
> que torce e modifica
> o sólido para o líquido;
> que muda o sentido
>
> da ordem recebida.
> A devoção sendo sua
> ficou em nova igreja
> de virgens e inquices.
>
> (Aleixo; Pereira, 1996, p. 18).

O trabalho comum, braçal, o plantar e o lavar, podem ser relacionados ao conhecimento imenso, para o além do "aceitar um serviço", em um quarteto que esbanja sonoridade entre "s, ss, c", sinuosidade da obrigação e cansaço. O *enjambement* presentifica essa complexidade, a necessidade de continuar afirmando "Era sinal essa uma / laboração do engenho", de engenhosidade e que é movimento "torce e modifica", que traz novas e outras possibilidades ao que se espera, "muda o sentido / da ordem recebida". Essa mama, atrelada ao além do material, é a que muda o sentido da ordem, subverte, retoma o que quer e tem a devoção, uma devoção de todos, "de virgens e inquices", uma devoção que abarca a convivência de comunhão.

Nas últimas estrofes o ritmo do jogo poemático acelera, pois o "refrão", o dístico é repetido de estrofe em estrofe, e não a cada duas ou três. Sempre na reafirmação desse lugar mãe, há o ultrapassar do dito, está no lugar que é todo, pois sua palavra se movimenta, gira em

oposições (vem/volteia), roda por "quarto cozinha" justapostos, em extensão. Habita o que vai além da comunicação.

> Ô Mama, Mamá Kitaia
> Calunga lungara ê.
>
> O dito que você disse
> não é feito de linguagem.
> Vem e desce na sala.
> Volteia quarto cozinha.
>
> Ô Mama, Mamá Kitaia
> Calunga lungara ê.
>
> Sua graça tanto velha
> e tão recente agradeço.
> Ô Mama, Mamá Kitaia
> Calunga lungara ê.
>
> Ô Mama, Mamá Kitaia
> Calunga lungara ê á.
>
> (Aleixo; Pereira, 1996, p. 19).

Juntamente com a irregularidade nos versos e a invocação constante "Ô Mama, Mamá Kitaia/ Calunga lungara ê" que transita, se infiltra entre as estrofes do cotidiano, sobre ela se afirma em tempo presente e passado, movimentos temporais sem dicotomias, novamente, convivendo "Tão velha / e tão recente agradeço". Calunga lungara, enquanto movimento, mar, passagem, é também o nome do último poema do livro, que abrirá caminhos para o Exu de Aleixo. Homenagem, orientação, saudação ancestral, recuperação da memória que é dor, e agradecimento convivem também, na reafirmação final que é ela a maior, o lugar escolhido: o mar.

Começamos em família, lugar de convivência na diferença que se faz lar, físico e espiritual, e terminamos a leitura dos poemas de Pereira com o cantar para Nossa Senhora do Rosário, a grande mãe. Além dela, no livro há cantos para São Benedito e Santa Efigênia, tendo em vista que a festa do Congado tem no louvor a Nossa Senhora do Rosário um dos grandes momentos, pois conta-se e canta-se que ela foi achada no mar por homens pretos, escravizados, seus devotos. O amor entregue a ela traz consigo o simbolismo atrelado à travessia, à diáspora, imagem de elo entre África e América, por isso a celebração e o louvor em tantas comunidades para quem protegeu a vida humana na travessia terrorífica. A festa e a celebração são tempos de encontro e felicidade dos grupos negros em cada espaço, então convertiam-se em momentos de resistência e organização do povo negro, tendo, em alguns momentos da coroação dos "Reis do Congo", uma reconciliação com o passado. De acordo

com Leda Maria Martins, pesquisadora e rainha do congado, em *Afrografias da memória: o reinado do rosário do Jatobá* (Martins, 1997), o congado é uma festa de celebração de santos católicos ao modo africano, evidenciando o sincretismo de resistência e uma convivência.

Um desses cantares tão importantes para os congadeiros é intitulado com o nome da Santa, de modo simples, direto e identificador. Abaixo o poema na íntegra:

NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

A santa ali no canto.

Não no canto da parede.
Aqui em casa ela passeia
nas loas de João Biano.

Vê no Campo Alegre
os bois antes dos carros.
Se é festa vê bicicletas.

A santa que está no canto
tem uma coisa com nós.
Vemos nos olhos dela

a cabeça de nossos mortos.
Eles pensando com ela,
a santa aqui nesse canto.

Então passeamos a santa
nossos mortos e nós.
Vemos Calabouço, Onça,

Pindaíba, Perobas e Baú.
Vamos na cafua de Ivo
dos Catopés. Até Corália

que morreu de profecia.
A santa quando no canto
fica em cima, mudada.

Veja quem os olhos tirar.

(Aleixo; Pereira, 1996, p. 22)

A reverência à Nossa Senhora do Rosário está na voz que é festa e louvor, agradecimento. Esta festa é composta por gente da comunidade, por mortos da comunidade também, como podemos constatar na sétima e oitavas estrofes explicitamente. Pelo título, sabemos que a festa girará em torno da Santa que simboliza a resistência e a proteção ao povo afro-brasileiro, que passeia junto com os reis e rainhas do Congado.

Composto por nove estrofes, sendo a primeira e a última, abrindo e fechando o poema, compostas por um verso apenas, enquanto as outras sete são tercetos. O ritmo é rápido, os

versos são curtos, e a Santa, também conhecida como Nossa Senhora do Rosário dos Pretos é levada, como no cortejo, a passear pelos versos. “A santa ali no canto”: qual canto? Por ser uma palavra polissêmica, permite a leitura espacial, de lugar específico na aresta de duas paredes, ou a primeira pessoa do presente do verbo cantar, substantivada num cântico, um canto. Essa segunda interpretação é indicada na segunda estrofe, pois ela não está “no canto da parede”, embora esteja em casa, mas passeia “nas loas de João Biano”. O canto caseiro é confirmado pela autoria de João Biano e suas loas, canto que é uma prática social poética de devoção.

A segunda estrofe presentifica a Santa, e a mostra próxima de um nós com o advérbio “ali”, ao dar a ela a possibilidade de ver, pois temos um eu poético que mostra o olhar dela presentificando um cenário de movimentação rural, ilustrado na imagem das bicicletas e dos bois antes dos carros: “Vê no campo Alegre / os bois antes dos carros. / Se é festa vê bicicletas”.

O eu que mostra o que ela vê, também a vê, e a vê na audição do canto, na repetição de sua presença viva pela palavra cantada, como repetido na quarta estrofe, onde também há a menção à relação com um “nós”. Presença importante no congado e para a comunidade, ela “tem uma coisa com nós”, o que é explicado/detalhado adiante, quando um *nós lírico*, uma descentralização do eu uno, na circunstância da fé, afirma “Vemos nos olhos dela” em enjambement com “a cabeça de nossos mortos”. A Santa traz com ela todos os mortos, na metonímia. Quando veem os olhos dela, e todos os mortos, ela está perto, ela está “aqui nesse canto”, notamos que, como quem anda pela casa, ela muda de lugar no canto, “ali”, “aqui”, mas sempre está perto, em jogo já indicado de homonímia. Eles estão com ela, para além dos olhos, no pensamento. Novamente confluem vivos e mortos, misturando presentificação e canto.

O tom narrativo do cortejo ganha força no advérbio “então”, iniciando a sexta estrofe, indicando que se passeia com a Santa, e com ela “nossos mortos e nós”. Canta-se para eles e com eles, eles que são nomeados nos próximos versos, em apelidos, “Calabouço, onça, / Pindaíba, Perobas e Baú / Ivo, Corália”, todos são vistos, cantam em direção à habitação, casa, “cafuá”, palavra de origem banto que nos remete a esse lugar físico que é de morar de Ivo dos Catopês. Essa indicação de apelido ligado à atividade é algo comunitário e prosaico, importante para sedimentar e, no poema, nos tornar, enquanto leitores, mais próximos do Ivo, assim como da Corália que “morreu de profecia”.

Os últimos versos advogam a Santa no canto enquanto espaço agora físico também,

pois “quando no canto / fica em cima, mudada”, indicando lugar e momento, mudada enquanto mudança, diferença. Mudada também alude à santa que observa, muda, de mudez, calada, mas “em cima”, de que ou quem, não sabemos. O último verso é portal e aval de passagem, quando se afirma “Veja quem os olhos tirar”. Olhar e voz, aqui, juntos, evocam a dimensão da morte que ela traz consigo, metonímia de morte, mas morte que aqui não se opõe a vida, é convivência com ela.

Comentado o último poema que nos propomos, podemos constatar que a força prosaica do canto nas muitas vozes circulam nos poemas, a ida e vinda do individual ao coletivo e vice-versa, sem dicotomia, acontece como soma em encontro, formando festa. Até o momento podemos vislumbrar que, se esperamos um livro redondo como a roda, em relação à integridade e mesmo compasso, ganhamos uma outra possibilidade de pensar a roda com a desestabilização do fragmento, dos destoantes que compõem a multiplicidade no diálogo, da assimetria dos passos de dança, pois assim, entre diferentes que se juntam, a amizade é feita, sem anulação de diferenças, no *entrelugar* de vida e de palavra. Passemos agora a conhecer outras vozes, propostas no mesmo ambiente de festa, mas agora por Ricardo Aleixo com seus orikis.

9.4 O segundo mestre na roda: Ricardo Aleixo

Ricardo Aleixo é, sem dúvida, um dos principais nomes da poesia brasileira contemporânea. Artista, poeta e pesquisador mineiro, ele abre a roda coautoral em conjunto com Pereira. A trajetória de publicação de Aleixo iniciou em *Festim: um desconcerto de música plástica* (1992) e - para nossa sorte - nunca mais parou, somando mais de quinze livros apenas em publicações, a parte em suporte gráfico de uma obra poética que ultrapassa a materialidade do livro. A poética aleixiana é um processo “alquímico”, como afirmou Telma Scherer (2017) ao organizar um livro de entrevistas sobre o autor, um “fruto estranho”[57], tomando a concepção de Florencia Garramuño (2014). Ele faz o verbo e o corpo (corpografia) transitarem *entre*: meios, formas, temas e técnicas. Além disso, também o faz estar no entre-tempos, pois em sua poética “vibram vozes que guardam sonhos de outros tempos” (Aleixo, 2020, p. 46). O próprio camarada de coautoria afirma que “Em termos estéticos, a poética de Ricardo Aleixo, desde seu livro inicial, *Festim*, editado em 1992, tem se constituído, se quisermos pensá-la a partir de uma expressão metafórica, como um fazer de fazeres que resulta num lugar de lugares” (Pereira, 2022a, p. 173). Produtor cultural, gestor e

[57] Inclusive, na Flip (Feira Literária de Parati) 2017, a performance de Ricardo Aleixo intitulou-se “Fruto estranho”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=We5PnoIFhv4 Acesso em 21/04/2025.

criador do LIRA (Laboratório Interartes Ricardo Aleixo, 2007), bebe, ao mesmo tempo, da fonte de Augusto de Campos e da mitopoética iorubana, em um trânsito que consegue como poucos, entre artes, artistas e modos de fazer. Aleixo e sua poética são de difícil definição, por isso nos deteremos em salientar apenas algumas características que aqui nos são caras, como sua capacidade de juntar, de aglutinar gente, propostas, projetos, metodologias, epistemologias. Uma boa síntese disso é sua oficina na 35ª Bienal de São Paulo em 2023, intitulada *A poética Dendorí: um modo de performar*[58], proposição de exercícios centrados na poética e política afro-diaspórica e africana com ênfase na intermídia.

Importante destacarmos que, poeta relacional e relacionável, seu interesse não se restringe a identidades ou identificações fixas para definir o que faz enquanto produção artística, pois afirma que ao tempo que incorpora em sua poética variáveis da amplitude do que entendemos por "cultura negra", afirma, em entrevista à Pérez, e publicada no livro da coleção *Encontros*: "interessa-me a cultura chinesa e o cubo-futurismo russo - o que é uma renúncia ao programa estrito da identidade racial" (Aleixo; Scherer, 2017, p. 102). Não estar "preso" a uma identidade fixa faz com que se relacione com outras formas de fazer artístico, mas a dimensão política de sua atuação também está presente, como podemos constatar ao longo de sua carreira, com performances e organizações ou mesmo em sua poesia. Aleixo faz questão de fazer junto, com o outro, com o mundo, e é essa dimensão que aqui apreciamos.

Doutor com notório saber pela UFMG em 2022, Aleixo se relaciona com o outro e com o mundo, intitulando sua obra como uma "obra (permanentemente) em obras", uma obra também relacional. Em seu memorial artístico e intelectual apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras, indica uma "poética do fazer" que se desdobra:

> Um fazer para aprender (poesia, composição musical, design gráfico, artes visuais, curadoria, ensaística, entrevistas com poetas, artistas e intelectuais), um outro para compreender e organizar (curadoria, crítica, ensaio, atividades de formação, jornalismo cultural), um terceiro para contestar (poesia, performance, música, arte sonora, artes visuais) e, ainda, mais um *para dialogar* (as parcerias artísticas, as já citadas entrevistas com poetas, artistas e intelectuais, a orientação de projetos acadêmicos, as conferências e palestras). (Aleixo, 2020, p. 6, grifo nosso).

Nesse "fazer para dialogar" reside nosso interesse, considerando a trajetória de parcerias que Aleixo faz questão de tornar pública. A primeira menção é a montagem da peça-poema multimeios com Adyr Assumpção intitulada *Jogo de Guerras - Malês*, escrita em 1987 e montada em 1990. Como o próprio nome já indica, a peça-poema é sobre o Levante

[58] Em livro, ganha publicação, em 2025, pela Círculo de Poemas.

dos Malês, rebelião anti-escravista realizada por escravizados convertidos ao islamismo e ocorrida no ano de 1835, em Salvador-Bahia. Essa peça poema em estrutura aberta contava com música, vídeo, poemas concretos e três orikis, os primeiros escritos por Aleixo, forma poética presente em *A roda do mundo* (Aleixo; Pereira, 1996) e às quais iremos nos aproximar nas próximas páginas. Além disso, Aleixo tem outras tantas parcerias, enquanto produtor cultural organizou inúmeros eventos, foi co-editor na Tipografia do Zé com Flávio Vignoli, escreveu o livro infantil *Quem faz o quê?* (1999) com ilustrações de Regina Miranda, e em parceria com Gil Amâncio, com quem fundou a Sociedade Lira Eletrônica Black Maria, criou a performance *Q: Poesia e música (*1999). Tais parcerias, coautorias e colaborações nos lembram que a autoria sempre é uma soma, para além de leituras, audições, relações corporais, de memórias individuais e coletivas, que muitas vezes são intensificadas e explicitadas.

Apresentado esse Aleixo multiartista, em *A roda do mundo* (Aleixo; Pereira, 1996) é com o amigo Edimilson Pereira que Ricardo joga a palavra com a palavra. Aleixo o conhece, como já falamos, por interesses em comum desde a década de 1980. No livro, estabelece um diálogo entre o amigo e o mundo de matriz iorubá, escrevendo orikis de orixá na parte intitulada "Orikis". Para o poeta, que em uma "errância poética" se permite experienciar, aprender com a palavra em toda a sua potência, a criação é uma forma de experienciar o mundo, aprender com o mundo e com o outro, problematizar questões contemporâneas que o afetam, inclusive politicamente.

Ao escrever os primeiros orikis, já em 1987, antes mesmo de que o pesquisador e poeta Antonio Risério tivesse escrito sobre o gênero no livro *Oriki orixá* (Risério, 1996) ou no artigo "De Oriquis" (Risério, 1992), Aleixo escrevia com a vontade de "reintroduzir a textualidade, a visualidade e a sonoridade africanas nesse campo de tensões que é a cultura brasileira e não a reivindicação de um espaço separado para a arte e a cultura de origem africana" (Aleixo; Scherer, 2017. p. 101). Sobre sua relação com a poética negra ou afro-brasileira enquanto "rótulo" limitador, o poeta afirma:

> Eu me rebelei contra esse rótulo em um artigo chamado "Multi culti e poesia" (em alusão irônica ao multiculturalismo em voga). Ali eu citava o escritor Severo Sarduy, que tem uma série de esplêndidos orikis, que são os cantos de devoção e saudação à divindades da tradição iorubá, intitulado *En el ámbar del estio*. Nunca li nada que o proclame um escritor iorubá ou afropoeta. Haroldo de Campos realizou excelentes transcrições da Bíblia, sem que ninguém o proclamasse um escritor bíblico, e assim sucessivamente… Josely Baptista traduziu textos guaranis, sem que ninguém a declarasse poeta guarani. Por que, então, um escritor negro que trabalha com técnicas e temas negros tem que ser forçosamente um poeta negro? Esse tema ocupa menos da metade da minha obra, são apenas dez poemas em um dos meus livros e alusões dispersas em outros (Aleixo; Scherer, 2017, p. 100).

Portanto, ademais de ser sim um poeta negro e isso tensionar o espaço ocupado por poetas em sua maioria brancos no campo literário brasileiro, que pensa a literatura brasileira ainda como espaço homogêneo, o trabalho com técnicas e temas negros, no olhar de Aleixo, não deve necessariamente ser restrito a um/a escritor/a negro/a. Assim, escrever orikis não tem a ver com Aleixo ser ou não iniciado no Candomblé, mas tem relação com partilhar e atualizar uma mitologia, uma estética, se alimentar de um oriki errante, como Pereira irá comentar, que traz em si mudança e permanência, sendo "sopro poético" fora do ambiente ritual, se afirmando "como uma poética de manutenção de valores e, simultaneamente, como uma poética renovadora de valores" (Pereira, 2022a, p. 117). Paralelamente, podemos pensar que Pereira, ao escrever poemas inspirados em sua vivência enquanto pesquisador afetado no e pelo Congado, acaba evidenciando uma relação intensa com as comunidades com as quais se relaciona, mesmo sem pertencer àquelas comunidades enquanto um morador. Da mesma forma, a relação de Aleixo com os orikis se torna intensa, mesmo sem ser praticante ou iniciado no Candomblé. Temos um fazer *com*, com as comunidades negras do interior de Minas Gerais e com o mundo mítico religioso do Candomblé.

Complementando esse pensamento, há uma relação de autonomia quanto à tradição ritual dos poemas, tanto dos cânticos de louvor banto-católicos, quanto com os cantos de orixá. O próprio Edimilson Pereira afirma que "ao deslocar esses atributos do espaço ritual para o literário, os poetas alargam as possibilidades de trocas entre a literatura e a antropologia" (2022a, p. 161). Há um deslocamento temporal que traz o passado, as memórias e as formas de juntar os fragmentos, sem pretensão de totalidade, por meio da reatualização formal individual e de fundo coletivo na criação dos orikis de *A roda do mundo* (1996), tanto na criação paralela com Pereira, quanto na coletivização da tradição iorubá interpretada, vivificada e (re)criada por Aleixo a cada verso, entregue ao "ritual da poesia". De acordo com a tese de Prisca Agustoni, o que Aleixo faz:

> Trata-se do processo de reelaboração da linguagem, e se em âmbito sagrado, no contexto de origem iorubá, a palavra está a serviço do ritual do Candomblé, no contexto literário, a palavra é entregue ao ritual da poesia, no qual o poeta reelabora matrizes do sagrado (...) Com isso, Aleixo mostra que é possível cruzar, misturar, tornar híbrido e plural o processo criativo, como plurais são as dicções poéticas forjadas ao longo da história literária ocidental. O poeta parece sugerir que não existe uma única maneira para se falar dos deuses iorubás, quebrando determinada "fidelidade" à estrutura próxima de uma narração mítica, que seguiria mais de perto a estrutura ritual dos próprios orikis (Agustoni, 2007, p. 151-152).

Para entendermos o que Aleixo elabora em sua poética oriki, atualizando, modernizando, tensionando no ocidente o oriente, em liberdade experimental e sem medo, testando, performando, misturando "axé e bits", são importantes algumas considerações

(formais, estéticas, e sócio-culturais) sobre o gênero, pois é desta base que o poeta irá partir, assim como Edimilson fez com os cantopoemas inspirados no congado, uma poesia enquanto jogo verbal cuja origem está na vida, no cotidiano. Para Risério,

> Oriki nasce do interior da rica malha de jogos verbais, de *ludi linguae*, que se enrama no cotidiano iorubá. Concordo com o ponto de vista de Bólánlé Awé sobre o assunto. O historiador acredita que o oriki-poema é uma extensão ou um desdobramento do oriki-nome (oriki-sókí, oriki palavra), ou nome atributivo, espécie de apelido poético, digamos assim, que é um dos três nomes que o recém-nascido iorubano pode receber. A expansão da célula verbal é um fenômeno comum no mundo dos textos. (...) Na verdade, a expressão "oriki" designa nomes, epítetos e poemas. Cobre portanto de uma ponta à outra o espectro da criação oral em plano poético (Risério, 1996, p. 35).

Da afirmação de Risério, é importante salientarmos que é uma poética da vida, e o oriki é uma das formas de expressar esse jogo verbal cotidiano, essa manifestação que faz parte dos vários jogos linguísticos lúdicos do povo iorubá. Ao deslocar da vida, ou do ritual do Candomblé, Aleixo não restringe ou, como poderiam pensar tradicionalistas, deixa impura a poética oriki, ao contrário, expande, ciente de que se atualiza junto com a África, que é um continente "funda e fundamentalmente poético. Poético-musical, intersemiótico, multimídia" (Risério, 1996, p. 24). Sendo poético para além do poema, o gênero não deve ser "protegido" como "relíquia salva de um naufrágio" (ibidem. p. 19). Se todos sabem cantar, todos cantam, cada qual à sua maneira, e o poeta faz questão de mostrar como canta e seu estilo de cantar, lembrando que os iorubanos fazem a classificação de seus textos a partir do grupo ao qual o performer pertence e pelas técnicas de oralização que emprega. Aqui, o poeta é o performer e seu grupo, um grupo descentrado, heterogêneo, que flerta com o concretismo ao tempo que bebe da inesgotável fonte iorubana. Seu bando está na roda. Como o texto vem ao mundo para ser interpretado, lembramos que a etimologia e a memória pessoal são importantes nessa leitura, por isso pontuamos que

> Os *orikis* (do iorubá, *orí* = cabeça, *kì* = saudar) são elaborações textuais que, tal como outras fontes literárias de extração africana, revelam a grande importância atribuída à voz no processo de criação. Na formulação dos *orikis* a voz é tratada não só como um elemento de transmissão de conteúdos (ou seja, um suporte), mas também como um elemento de composição. Os *orikis* são frases, epítetos ou poemas cuja função é saudar os orixás, indicando suas origens, características físicas e psicológicas, bem como os acontecimentos nos quais eles estão envolvidos. Além de referir-se aos orixás, os *orikis* abordam outros temas, tais como as cidades, as linhagens e as pessoas ilustres relacionadas à vida social dos iorubás (Pereira, 2022b, s/p.).

Considerando essa dupla dimensão ritual e poética, o pesquisador nigeriano Félix Ayoh'Omidire afirma que "O objetivo do oríkì, na tradição yorubana, é, pois, o de 'kì', isto é, "saudar de forma especial" o orí (a cabeça íntima), considerada como a essência de uma

pessoa yorubana" (Ayoh'Omidire, 2020, p. 188). Vejamos, assim, já cientes da etimologia, dois exemplos de orikis de orixá retirados do livro de Antônio Risério, o primeiro para Oxumarê, que simboliza entre outras tantas coisas, a união entre feminino e masculino, céu e terra; e o segundo para Oxalá, o orixá da criação:

> Quem apareceu no céu?
> Oxumarê apareceu no céu.
> O que apareceu no céu?
> O segredo apareceu no céu.
>
> -
>
> Celeiro imenso do céu.
> Velho com vigor de jovem,
> Descansa no céu como um enxame de abelhas.
>
> (Risério, 1996, 116-118).

Ainda de acordo com Risério, o oriki-nome é como um epíteto que se expande, sendo o oriki-poema uma junção de epítetos para saudação. O epíteto não é exclusividade dos orikis, pois são frequentes na poética grega, romana e indiana, por exemplo. Dessa unidade temática se gesta o poema, um desenvolvimento do nome que incrementa por justaposição, por blocos sintáticos estruturados paralelisticamente, um agrupamento de frases que atribuem características a algo ou alguém. Há variações nas temáticas: diferentemente do oriki de linhagem, do oriki de cidade ou do oriki-nome de pessoas ilustres (há orikis para diferentes momentos festivos, rituais e cotidianos, assim como direcionados para pessoas ou temas específicos), o oriki de orixá é centrado nos/as deuses/as do panteão nagô-iorubá e nunca é cantado em vão. Nesse centramento religioso, lembrando que a dimensão de fé é inseparável da vida cotidiana na cultura iorubá, da oralidade individual ou coletiva, o oriki de orixá traz "mensagens sígnicas articuladas para compor 'ideogramas' de divindades da Iorubalândia. Porque esse pensamento religioso constitui, sem tirar nem pôr, a dimensão simbólica da vida iorubana, presente no mínimo gesto em cada passo do ser humano" (Risério, 1996, p. 57). Da mesma forma, o pesquisador Henrique Freitas (2016; 2014), que cunha o termo "literatura-terreiro", literatura calcada em outras bases, relativas "às epistemes que circulam nas religiões afro-brasileiras e, prioritariamente, refere-se às produções oriundas destes espaços que se vinculam a uma dimensão não só oral, mas multimodal diaspórica" (2014, p.5). Nesses espaços, e nessa dimensão multimodal, "não há diferenciação entre vida e literatura" (Risério, 2016, p. 55). Ou seja, vida e criação estética, em literatura-terreiro, soam em um uníssono.

Embora a produção de Edimilson e Aleixo não integrem o campo ritual religioso, a dissociação não é absoluta. Seguindo as convenções do gênero, o oriki se caracteriza por sua

dimensão orgânica. Ele não tem uma forma fixa, número de versos estabelecidos, rimas, pois pode ser "sintético ou quilométrico", tudo é muito variável. Ainda assim, há algumas características em sua "forma infixa": sem definição padrão de metro ou rima mas abundante no uso de recursos anafóricos, onomatopeias e paranomásias, bem como jogo de sons. Além disso, por não apresentar um discurso narrativo ou história, têm o caráter fragmentário e não linear da "ideia ou enredo", pois não há preocupação em contar uma estória ou recontar uma história, ou seja, não são textos narrativos, e sim, hiperbólicos, enfáticos, que instituem grandeza ao que cantam. São montados por parataxe lexical e sintática, colocação de palavras uma após a outra sem conjuntores, por paralelismo, acoplamento (o que gera uma polirritmia) e sintaticamente por formação de palavras em fusão.

> Em regra geral, uma peça desse gênero poético é um conjunto de linhas longas, médias e curtas, agrupadas e não em obediência a um esquema genérico rígido - e dado de antemão -, mas em função da definição do objeto tematizado (...) Construído numa sintaxe de montagem, o oriki aparece como uma espécie de colagem verbal, cujos blocos linguísticos, ou unidades temáticas, não possuem uma ordenação rigorosa (Risério, 1996, p. 44-45).

O oriki, enquanto montagem de atributos, é epitético-ideogramático, o que nos lembra o haikai, gênero de origem japonesa estudado anteriormente, enquanto imagem, momento e/ou característica a ser captada em suas fluidas relações com a contemporaneidade. Um gênero que também viaja do oriente ao ocidente, e aqui finca outras raízes, joga outros jogos: sem deixar de ser, já é outro. Também poderíamos aproximar cantopoemas e haikais, pensando que ambos são gêneros poéticos que, dentre outras designações, têm o cotidiano, a humildade e o olhar atento para as relações (com orixás, com santos, com inquices, com a natureza etc.). Excetuando as suas notáveis diferenças, adaptabilidades e plasticidades como formas em trânsito, diálogo entre tradição e contemporaneidade, são poéticas do instante, do cotidiano, da vida acontecendo, inclusive das relações de amizade que estão tanto em *amorhumorumor*, quanto em *A roda do mundo*. É possível traçar um jogo paralelo entre o oriki e o renga. O renga, como vimos no capítulo anterior, é uma forma de haikai feita a muitas mãos, que remonta aos séculos XIV e XV, e que originará o haikai e suas variações. O haikai renga, que significa "poesia encadeada", era escrito por ao menos dois poetas, sendo, portanto, resultado de uma coautoria. O centramento autoral, como vimos, fruto da modernidade e do cerceamento aos outros modos de pensar a criação poética, se contrapõe à origem do oriki, pois, de acordo com Risério:

> O texto barroco partia de um outro texto, mas este trazia uma assinatura. O oriki, ao contrário, não costuma aparecer como produto de um único *fabbro*. *Regra geral é a criação coletiva. Tem vários "autores"*. Pode-se dizer o mesmo da Odisseia, mas o fato é que os gregos nomearam uma personagem para assiná-la. Não encontramos,

> entre os iorubanos, sequer esse recurso à ficção autoral. Assim é que, em campo ocidental, não se pensa em operação intertextual sem se pensar no expediente da citação. Um texto, devidamente identificado, implanta as suas marcas em outro. Tudo bem. Mas o que dizer do oriki? S*em texto fundador ou firma autoral, quem cita quem? Não há centro aqui.* Não se pode falar, com propriedade, de citação. O que ocorre, em âmbito iorubá tradicional, é uma *rotatividade de unidades verbais numa textualidade descentrada* (Risério, 1996, p. 53, grifos nossos).

Colocando em xeque a centralidade discursiva da função autor, se em âmbito iorubá há de fato uma rotatividade de unidades verbais, uma textualidade em descentramento, um movimento circular de contato entre poéticas, em *A roda do mundo*, Aleixo e Pereira (1996) trazem essa circularidade consigo. Embora assinados e produzidos em um contexto epistêmico que expande a concepção tradicional de orikis, Aleixo, em seu jogo, se deixa permear pelo que é dito pelo outro, por uma mitologia que ele não cria, mas carrega consigo para recontar, recriar, não de forma linear, mas enquanto fragmentação e multiplicidade, como um jogo de armar em que dez orikis rodam e fazem a roda, como na capoeira, como em uma gira. No prefácio do livro, Risério faz uma aproximação de Aleixo com o orixá Ogum: o orixá que molda, o dono da tecnologia e do ferro, "high-tech de nossos dias". Para Risério, em consonância com o projeto poético de Aleixo, tematizar a atemporalidade mítica não deve deixar "a linguagem congelar", ao contrário, "Há que inventar - e ousar na invenção. O resto, como dizia Drummond, é barro sem esperança de escultura" (Risério, 1996, p. 10). Se Edimilson, na primeira parte do livro, nos presenteia com a África Banto, em raiz de ancestralidade e criação de um espaço conjunto pela linguagem, aqui Aleixo compartilha o espaço de Edimilson, que é o mesmo que o seu, e faz uma grande comunhão com os orixás, um *nós lírico*, poético.

Com o título de "Orikis", sem especificar que são orikis de orixá, a parte do livro escrita por Aleixo é composta também por dez poemas. Esses poemas fazem com que Aleixo, em movimento temporal de ida e volta, "reitere o significado do oriki em suas funções tradicionais, e insere no âmbito da modernidade brasileira, tardia, um sopro estético de extração ioruba" (Pereira, 2022a, 145). Dedicados também a sua família, em especial seus filhos, evidencia-se o elo familiar, somado ao fractal temporal "início", "(desde) sempre" e "que veio". Coincidentes formas de se relacionar ao tempo e aos seus, com presente e passado em uníssono.

Sob a epígrafe de "A roda do mundo é grande, mas a de Oxalá é maior", retirada de um cântico do candomblé, há os poemas, cantos compartilhados com Edimilson. Dedicado ao panteão iorubá, o primeiro, a quem são ofertadas também todas as primeiras coisas no

candomblé, é intitulado “Exu”. Vêm em seguida “Nanã”, “Cine-olho”, “Ogum”, “Mamãe grande”, “Oxum”, “Oiá”, “Oxumaré”, “Xangô” e “Oxalá”. Desses, para leitura detalhada, nos deteremos em cinco: “Exu” e “Cine-olho” em paralelismo, “Ogum”, “Mamãe grande” e “Oxalá”.

9.4.1 **Seus cantos, seu jogo**

A criação dos orikis, por mais que não estejam em contexto ritual (a não ser “ritual poético”, como sugere Agustoni, 2007), traz consigo uma cosmogonia e uma mitopoética que são basilares para a produção de Aleixo (e também de Pereira) na obra em questão. Ou seja, há trabalho individual, estilístico e formal, mas a base é coletiva, comum enquanto mitologia. Cada um dos orixás que nomeiam os orikis tem uma história, ou várias, reconhecidas coletivamente. Tal base pode ser constatada nos itãs (Ìtan), relatos sagrados sobre os orixás que são passados de geração em geração, não sem modificação e renovação, como toda cultura, mas com um firmamento ancestral, que estão presentes nos orikis com um ou mais traços essenciais, para render a homenagem a cada orixá.

Tendo a dimensão coautoral sempre em vista, entendemos que, assim como Pereira compõe com os seus (os inquices e as memórias e convivências com os Bianos), Aleixo irá compor com toda uma tradição ancestral iorubá, mas também com o cotidiano urbano belo-horizontino. Nessas poéticas encontramos, por meio da enunciação de um eu que o reverencia, um nós lírico de aproximação e distanciamento com o(s) outro(s). Essa relação intensa, mas não religiosa ou de pertencimento às comunidades do congado (da parte de Edimilson) e do Candomblé (da parte de Aleixo), foi importante para evidenciar que a admiração deles com relação às formas de se relacionar com o mundo é também estética. Aleixo afirma que Edimilson, com a tradição banto do congado,

> tinha essa relação muito direta com a produção (...) Ele estava vendo aquilo acontecer ali como criação do agora. Isso tudo me tocou muito, e eu não tinha uma vivência de candomblé, de umbanda, de congado, de nada disso. Eu tinha uma leitura, eu lia muito sobre isso, escutava músicas, eventualmente participei de terreiros de umbanda, mas não era algo, eu não sou religioso, e também não era um estudioso. O que me propus, portanto, a partir das leituras de orikis que eu fazia, que me interessavam muito, o que eu me propus foi criar uma sequência de orikis de uma perspectiva laica, leiga, tal qual foi a motivação de Haroldo de Campos quando começou a traduzir os textos bíblicos. Eu não sou um homem de fé, eu estou interessado na poesia, interessado nas poesias de linguagem, o oriki poderia me propiciar isso (Aleixo, entrevista pessoal em 31/03/2025).

Essa aproximação aos orikis de uma perspectiva laica mas marcadamente poética, experimental, é lida por nós enquanto coautoria, compor *com* duas tradições e colocá-las na

roda lado a lado. É um tipo de amizade que enfatiza, sobretudo, as diferenças, mas que se assemelha no gesto de compor poesia que tensiona a poética hegemônica nacional. Respeitando a ordem dos acontecimentos, o primeiro poema a entrar na roda pela palavra aleixiana deve ser "Exu".

EXU

Primeiro
que nasceu,
último
a nascer.
Deus capaz
de ardis,
controlador
dos caminhos.
Elegbara,
parceiro
de Ogum.
Barrete.
Cabelo pontudo
como um falo.
Dono dos oitocentos
porretes.
Oitocentos
porretes nodosos.
Senhor da fala
fácil.
Sopra a flauta
e seus filhos vêm.
Bará chega fungando.
O povo pensa
que é o trem
partindo

(Aleixo; Pereira, 1996, p. 35).

O orixá que organiza como tudo ocorre em ritual, o mensageiro, o comunicador entre os mundos material e espiritual, o primeiro a se alimentar (pois o da fome enorme), o primeiro e o último a ser invocado, o que faz os mundos girarem e traz mensagens de outros. Nomeado "Exu", o poema é formado por 26 curtíssimos versos fragmentados em sentido e sintaxe, trazendo um ritmo truncado, tal qual encruzilhadas, pontos de passagem, de mistura, de tudo e todos, dono das intersecções. O primeiro epíteto dobra a presentificação do futuro na grandiosidade de quem traz os tempos consigo: "Primeiro/ que nasceu/ último/ a nascer" (Aleixo; Pereira, 1996, p. 35). Esse zig zag que nos lembra a encruzilhada, também nos chega como palavra que desliza, cá e lá, lá e cá, jogo de esconde-esconde, oposição complementar em ênfase do verso sozinho "Primeiro" / "último", os verbos em tempos diferentes "nasceu", pretérito perfeito, e o infinitivo do verbo nascer "a nascer", que virá.

Após o epíteto da ordem, junta-se a ele o epíteto de "Deus capaz /de ardis/ controlador/ dos caminhos", evidenciando sua força de controle, de jogo e manha nos caminhos, tanto da palavra no poema, quanto nos outros tantos da vida. Dos caminhos e do acaso, surge Elegbará, uma denominação de Exu mais frequente na fala ketu. Parceiro de guerreiros como Ogum e Oxóssi, os que abrem caminhos, Exu percorre todos e está na encruzilhada. Após essa associação que remete ao não estar sozinho, ao estar junto porque junto com outros se é, temos, em movimento de parataxe, novamente, um terceiro epíteto.

Esse terceiro epíteto é conformado apenas por um substantivo: barrete. O chapéu, espécie de cartola que eleva a cabeça, "pontudo como um falo", com o seu ogó (e a flauta e o cachimbo, por exemplo), sua ferramenta que remete à sexualidade, ao falo, e com ele cuida a casa de Oxalá. O barrete assim como o porrete são sinônimos de sua presentificação, símbolos que o identificam e rimam. A escolha do poeta em eleger "porrete" em vez de "ogó" para caracterizar Exu mostra a importância da sonoridade na composição do oriki. O mencionado porrete, que ganha de Orumilá, não é apenas um, mas vários, "oitocentos", em hipérbole típica dos orikis. Grandiosidade que está na repetição exacerbada do "oitocentas", mas também no controle total de ser o primeiro e o último, ciclicamente. De acordo com Prandi, "Exu mantinha-se sempre a posto guardando a casa de Oxalá. Armado de um Ogó, poderoso porrete, afastava os indesejáveis e punia quem tentava burlar sua vigilância" (Prandi, 2001, p. 41).

O próximo epíteto é o que faz de Exu, dono dos caminhos, liga-los por sua habilidade comunicativa e a predominância dele nessa habilidade: "Senhor da fala/ fácil". O pronome "Senhor" é de reverência, mas também funciona como adjetivo ligado à grandiosidade e ao respeito. Os versos cantados que o seguem são sonoramente: "Sopra a flauta/ e seus filhos vêm". É notável a repetição do fonema consonantal "f", que nos lembra assertividade, rispidez e, ao mesmo tempo, fluidez, envolvimento, jogo sinuoso e cortante em alongamento de aliteração também no "l". Esse sopro da flauta é alto, é em "f", ele chama e ordena que os filhos venham; e eles vêm. Todos obedecem Exu e seu apito, também identificação sonora do orixá. Esse é o movimento sonoro de Exu, o som que Exu em movimento faz, e que Aleixo traz de forma estilística para o oriki, o sopro, a fluidez do vento, o sensorial, o movimento do ar entre o dentro e o fora do corpo.

A circularidade, já presente no primeiro epíteto, é retomada nos quatro últimos versos. Sem narrativa linear, mas conectada no movimento de ida e vinda, início e fim, ar que vai e volta, que chega "fungando", como aproximação curiosa que anima os que os veem, sentem, tanto que "o povo pensa/ que é o trem/ partindo". Aqui passado e presente, início e fim,

nascimento e morte, juntos, em envolvimento, nos lembrando da Sankofa da capa do livro e do movimento de passado e presente, nos lembrando também a sinuosidade de quem brinca com certezas, de quem burla o que o "povo pensa". O fungar sutil de "Bará", outro nome do Exu, evoca o apito do trem (urro moderno, símbolo de velocidade, força e ferro) e sua sinuosa fumaça, a dança do elemento no ar. Sutileza e força estrondosa: há uma aparente dicotomia a ser decifrada no jogo de forças, fumaça que brinca com o vento e bagunça a comunicação linear, nos lembrando também da fumaça do cachimbo, outro elemento que remete a Exu criador e sua dança imprevisível no corpo do poema. O trem apita, soando não como a flauta lírica, mas com o som urgente do assobio ou do apito que invoca Exu na busca por favores e proteção.

Nesse jogo de lançar epítetos e não os organizar compondo uma narrativa convencional, senão uma sobreposição intensa de imagens por parataxe, acúmulo que não é repetição mas movimento; nesse jogo a hipérbole nos assalta novamente ao atentarmos a substantivos como Deus, Elegbará, Dono, Senhor e Bará. Todos substantivos, nominações que, em paralelo, indicam grandiosidade. Eles vêm seguidos de verbos como "capaz", "controlador", "parceiro", "chega", evidenciando a força do que pode Exu. Todos os termos de referência, assim como os verbos, indicam potência que gira, mesmo que de forma fragmentada. Ela gira e faz a palavra rodar em imagens que conformam, por sua vez, "jogos verbais [que] permeiam a nossa vida" (Risério, 1996, p. 27). Lembramos que a não linearidade, bem como a justaposição, a sintaxe de acoplamento, também são traços presentes na experimentação poética moderna e contemporânea.

Essa demarcação experimental reivindicada por Aleixo tem forte presença no poema "Cine-olho", o segundo do livro, que se acopla ao primeiro poema, pois não é Exu, mas é, como o poeta indica, a "realização do orixá", a presentificação do orixá e, por isso, é o único poema da série que não tem no início a saudação iniciada pelo nome do orixá. É a aliança de Ogum, senhor da tecnologia, lado a lado com a comunicação e a fala de Exu, o intermediário, o entre. A linguagem agora é mais curta, direta e rápida, mas não menos cifrada, palavra que vai e vem com velocidade enquanto mostra, esconde, duvida, balança, compondo com a energia do orixá que eclode nos versos, presente na grafia:

CINE-OLHO

Um
menino
não.
Era

mais
um
felino,
um
Exu
afelinado
chispando
entre
os
carros

_
um
ponto
riscado
a
laser
na noite
de
rua
cheia

_
ali
para
os
lados
do
Mercado

(Aleixo; Pereira, 1996, p. 37).

É difícil escrever sobre um dos poemas preferidos do autor, e já muito interpretado, talvez o mais conhecido e que, como já mencionado em entrevistas, Aleixo afirma surgir da observação de uma cena cotidiana ocorrida em Belo Horizonte. Isso nos remete à circunstancialidade e presença da criação na vida cotidiana, real, na vida sem separação, assim como é o oriki. Faremos uma leitura, como mais dois olhos que leem e veem, como um ser com memória e curiosidade que olha de Salvador, no ano de 2025, pensando na convivência entre tecnologia e corpo, modernidade e tradição, distância e presença imaterial. Neste oriki, Exu é comparado a um menino e corporificado em versos curtíssimos, sob título sem indicação convencional de louvor e saudação ao orixá a quem é oferecido. Esse poema é movimento relacional do flerte concretista que Aleixo traz em sua poética. Fertilizando o solo da linguagem, o poema se apresenta formalmente com 30 versos mínimos, compostos, ou por um substantivo, um adjetivo, um artigo, ou por uma preposição, ou mesmo símbolos gráficos importantes como o travessão, contaminando a escrita alfabética e presentificando entidade: riscando o ponto.

A rapidez do poema está no campo semântico e na forma, mas também no que é narrado, aqui sim, com um vislumbre de linearidade discursiva (ainda que não seja

completamente linear) em enredo, sobre o que se conta, em movimento rápido: um menino "afelinado chispando entre os carros". Dúbio, esse movimento é rápido, captado por uma câmera, a câmera "Cine-olho". Aleixo faz jogo de passado e presente, ancestralidade e contemporaneidade ao aproximar o cineasta soviético Dziga Vértov ao mundo dos orixás. Lembrando que é Exu quem pode realizar rupturas, ousar, desorganizar e, de acordo com Prandi (2001, p. 50) "quebrar a tradição". Assim, na liberdade do movimento, o nome do poema nos remete ao conceito cunhado pelo diretor soviético para quem a câmera estava para além do olho humano, captando os movimentos do mundo, a rua cheia, a rapidez do trânsito e o movimento das pessoas. Temos corpo e corpo tecnológico, temos a câmera que capta e a leitura do que vê essa câmera. Essa câmera é rápida como os movimentos de quem "chispa" entre os carros, na velocidade dúbia de um "ponto riscado a laser", que está e não está, aparece e desaparece.

Os primeiros versos são ríspidos como a chispa. Mas no noveno verso, quando o menino se revela um Exu, abre-se um tom malemolente, mais pausado, dançado pelo gerúndio "chispando" e a situação, a qualidade de felino "afelinado", indicando semanticamente sensualidade, agilidade, em meio à noite, não de lua cheia, mas de "rua cheia", em trocadilho quase homógrafo. A voz, aqui, não é como a câmera, mediação entre visões, mas é o próprio acontecimento do poema, o ritmo que imprime velocidade/voz rápida/palavra curta e cadência na pausa/silêncio, desacelerando na segunda metade do poema. A rua é o lugar de Exu, seu ambiente. Por isso a transição vai freando, de rápida a malemolente, no lugar que é seu, de todas as formas, de todos os lados. O final é o Mercado, território também ligado à caracterização de Exu, seu lugar, facilitador das trocas, do comércio, do movimento de gente, de coisas, do mundo. Nesse poema, a montagem ocorre rapidamente, sinalizando a aproximação entre humano e entidade, capta o corpo movimentando-se em meio ao urbano (carros, rua cheia), acontece*ndo* (em gerúndio, em processo) em meio à cidade em movimento, o movimento que é próprio desse orixá, que tem como característica o dinamismo (Kileuy; Oxaguiã, 2009). Pereira, que lê esse mesmo poema pelo modo Orfe(x)u, afirmando que ele "reitera o significado do oriki em suas funções tradicionais e insere no âmbito da modernidade brasileira, tardia, um sopro estético de extração iorubá" (Pereira, 2022a, 145). Há um deslocamento no modo já aberto e orgânico de pensar o oriki, uma atualização de risco, aliás, o risco que, no poema, é a presentificação da energia de Exu, geralmente grafado no chão em ritual e energia que está presente duas vezes graficamente no poema, como já mencionamos, indicado pelo travessão. A grafia também remete ao felino, rápido e para todos

os lados, como é o olhar da câmera no cine-olho, cine que vemos como leitora nas imagens criadas não pelo eu poético, mas por um nós lírico da energia poética que compõe com Exu.

Mencionado em "Exu", primeiro oriki lido, o orixá Ogum também recebe louvação em um poema dedicado a ele. Conhecido por epítetos como "rei de Irê" (presente no 34º verso do poema), "Dono do dia', "justiceiro", "guerreiro", associado à tecnologia, ao ferro e à coragem, esse oriki difere dos outros em tamanho, pois formado por 53 versos sem divisão de estrofes (aliás, nenhum oriki tem divisão em estrofes, são blocos juntos, seguidos, aglutinados). Desses 53 versos, para essa leitura, dividimos em alguns epítetos que enfatizam, sem linearidade, as qualidades do orixá Ogum, e por eles desenvolvemos nossa leitura.

OGUM

Ele avança
e até a terra
treme.
Ogum
com suas
quatrocentas
mulheres
e seus
mil
e quatrocentos
filhos.
Alguém
algum dia
falou
enquanto
ele falasse?
Todos viram
os riscos
de corça
selvagem que ele
tem na pele

(Aleixo; Pereira, 1996, p. 38).

Já nos primeiros três versos, a avidez e determinação de Ogum é sentida em versos curtos que indicam que "Ele avança/ e até a terra/ treme". Nesse avançar, a aliteração da consoante "t" evoca a firmeza e o tremor mencionado, alongada, também indica a imponderabilidade e a rapidez desse passo de Ogum, que segue sendo caracterizado, dessa vez com hipérboles. Novamente, como já indicado em muitos orikis, a oralidade se faz presente de forma imperiosa, mesmo no poema impresso. A grandiosidade do orixá é evidenciada em hipérboles quantitativas, "quatrocentas mulheres" e "mil e quatrocentos filhos", hipérbole que reforça seu poder reprodutor, viril. A atenção de Aleixo com o modo de espacializar a palavra no papel se percebe na disposição das palavras na página, destacando,

por exemplo, um verso formado apenas pela palavra “mil”, autorizando a assertividade de sua grandeza.

Tal grandeza e temeridade, do “justo e do violento”, surge no poema nos versos “Alguém / algum dia falou / enquanto / ele falasse?”, que impõem a palavra como forma de afirmação, voz única, firme e reta do dono da justiça. A pergunta é jogada ao leitor para ouvir o silêncio, pois ninguém pode falar enquanto Ogum fala e faz tremer a terra. E em oposição a “alguém”, há um “todos”: os que viram as cicatrizes que exibem sua força na caça da corça selvagem, o indómito animal.

Os próximos versos seguem a ira e a força de Ogum, o guerreiro, o terrivelmente ético que age pela justiça. Essa justiça é referência para todos que enxergam a força de Ogum, em mais uma generalização de abrangência com “toda aldeia”. A terra que treme volta na figura da aldeia, acrescida do “toda”, um campo de guerra em que não há distinção entre o rei e o povo. Ogum, em sua generosidade e lealdade a seus filhos, é que abre caminhos, juntamente com seu irmão Exu que percorre todos. Com sua espada “abre estradas” para seus filhos.

Ogum é duas vezes Rei de Irê, em referência a Ire-Ekiti, cidade localizada na atual Nigéria, fundada e depois retomada por Ogum, onde enterrou sua espada. Deus dos metais, ferreiro generoso, Ogum também está presente na imagem conformada por jogo de palavras de um “Rei que ri / do ferro / estorricando / o falo do macho / e a xota / da fêmea”. A risada de Ogum é férrea, forjada no rugido da repetição aliterada da “r”, que reforça a dimensão fonética do poema. Essa repetição da fricativa uvular sonora [ʁ] também transmite fricção, contemplada nos versos seguintes em referência ao falo/macho e a xota/fêmea, aqui sexos representados com termos populares, diretos, viris, animalescos.

Toda aldeia
onde pisa
é um campo
de guerra.
Ogum mata
o rei e o povo
e aí acampa.
Ele abre estradas
por onde
seus filhos
passam.
Rei de Irê.
Rei que ri
do ferro
estorricando
o falo do macho
e a xota
da fêmea

(Aleixo; Pereira, 1996, p. 39).

Em relação com os humanos, Ogum é orixá de verbo ativo, *faz* e *usa*, de adultos e crianças as cabeças, aqui em sentido religioso e metafórico. Em outro epíteto que segue na sequência em parataxe, no 46º verso é reportado o itã de Ogum Mejê, quando Ogum divide-se em sete partes, número associado ao orixá, o mesmo que "passeia com uma serpente/ no pescoço". A articulação sibilante das *s* presentes nos versos remete a sinuosidade, remetendo à posição da cobra ao redor do pescoço. Como Ogum é aquele que abre os caminhos, caçador, ele está sempre atento aos muitos perigos das estradas e, dentre eles, as cobras. Em terras iorubá, as cobras são vistas ao redor do pescoço dos devotos de Ogum, que passeiam com elas enroladas, sobretudo mulheres. Uma passagem conhecida da associação de Ogum às cobras está presente no romance *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado, pela voz de uma ialorixá: "*Ogum kapê Dan meji, Dan pelú oniban*. Ogum chamou as cobras e as cobras se ergueram diante dos soldados" (Amado, 1969, p. 268-269).

Faz das cabeças
dos adultos
gongos
e usa as das crianças
como cabaças.
Ogum Iromejê
passeia com uma serpente
no pescoço.
Ogum Onirê, meu marido.
Alguém
algum dia
ouviu
sua voz suave?

(Aleixo; Pereira, 1996, p. 39)

Onirê é uma manifestação de Ogum, dentre as muitas existentes: como Ogum Beira-Mar, Ogum Sete-Ondas, Ogum Adiolá, dentre muitas outras qualidades de Ogum. Ogum Onirê, mencionado no verso 49º, é o Ogum que reina em Irê, na aldeia, evocado em voz lírica/poemática que afirma ser seu cônjuge. Os últimos quatro versos são análogos aos versos 12º-16º do mesmo poema: há uma volta cíclica, um giro repetido na diferença. Em tais versos, outra pergunta é feita, mas agora pergunta-se se "Alguém / algum dia / ouviu" a voz suave de Ogum. Essa pergunta complexifica a caracterização de Ogum: nos deixa vê-lo, também, como alguém que é bondoso e que se acalma, e embora enérgico e forte, pode usar voz suave, como é o caso de Onirê, sereno e ponderado.

A voz é protagonista no poema, tanto pelos efeitos sonoros e os jogos de palavras já

enfatizados nas aliterações, mas também tematizada na menção à voz de Ogum, que é fundante, é performática para além de comunicativa. Isto nos faz lembrar que, mesmo não integrando um processo ritual, estes orikis carregam a vocalidade performática das invocações, em diálogo com os fins sagrados do Candomblé, provocando profundo efeito estético. Também iremos verificar isto no poema seguinte.

O quarto oriki, com o epíteto "Mamãe Grande", já indica a quem reverencia: Iemanjá. Também conhecida como "Rainha das águas", traz sua grandiosidade no adjetivo, que se liga ao substantivo "mamãe", forma carinhosa de se referir à mãe. Além de denotar um carinho quase infantil, o uso de "mamãe" em vez de "mãe" alonga e traz mais presença para a entidade que será cantada e reverenciada poeticamente.

MAMÃE GRANDE

todas
as águas do mundo são
Dela. fluem
refluem nos ritmos
Dela. tudo que vem.
que revém. todas
as águas
do mundo são
Dela.
fluem refluem
nos ritmos Dela.
tudo que
vem. que revém.
todas as águas do mundo
são Dela. fluem
refluem
nos ritmos Dela. tudo
que vem.
que revém

(Aleixo; Pereira, 1996, p. 38-39).

O poema é composto por vinte versos que, ao tempo que caracterizam hiperbolicamente Iemanjá, materializam formal e visualmente o movimento de seu elemento, as águas ondulantes do mar. Em movimento sempre de acréscimo e decréscimo, as ondas estão em versos como "vem" e "revém", "fluem" e "refluem", como a eternidade das ondas do mar, movimento contínuo, incansável, que nunca cessa. O prefixo "re" intensifica, soma, mas também faz refluir os epítetos ao seu lugar na repetição. A hipérbole, a grandeza associada ao oceano, está presente no advérbio "*todas*" que faz referência às "águas do *mundo*" e ao possessivo "*são*/Dela". Todas, do mundo e são Dela nos remetem à grandiosidade absoluta, poucos elementos, mas todos pertencentes, em prol Dela, grafado em

maiúscula alegórica em forma que indica possessão, repetida seis vezes ao longo do poema, quase sempre isoladamente (por ponto ou espaço, em verso sozinha), enfatizando sua importância e dominância.

Referenciados seus elementos, as águas, nos primeiros versos (e inclusive no título) há uma abertura iluminada com a assonância da vogal "a", levando-nos à leveza, fluidez, suavidade e tranquilidade. A assonância da consoante "m", por sua vez, nos indica a grandiosidade de "*ma*m*ã*e" e "*m*undo", além de movimento "flue*m*", "reflue*m*" em "rit*m*os", nos lembrando a água profunda e infinita, no movimento dessas águas. O oceano é por onde se pode fluir e refluir, onde tudo vem e revém em movimento que, conformado por três espécies de estrofes, vão se repetindo como mantra, como oração ritmada de onda, comandada por ela, como se a grande mãe embalasse, ninasse, em gesto de proteção contínua.

Notamos que, sem narrativa linear, e mais aberto, mais fluído, sem deixar de ser caracterizador, ao tempo que Aleixo compõe para Ela, compõe também com ela, com o mar, com as ondas do mar, trazendo seus movimentos, seus ritmos em sons, e suas imagens na plasticidade do movimento, no ritmo paralelo a sua grandiosidade.

No escrever em encontro, paralelo ao processo de Edimilson ao escrever com os seus, Aleixo traz um último oriki para cantar na roda que não para de girar, e essa saudação é dedicada a Oxalá. Para além da variedade de Oxalá no panteão iorubá, esse orixá é reconhecido como "O pai da criação", "Rei do Pano Branco", "Patrono dos descendentes", orixá da pureza, da paciência e da paz. Aleixo inicia o poema de trinta curtos versos para trazer alguns pontos de vista sobre o "Senhor da lei", designado por Olodumaré para criar o mundo:

OXALÁ

Nascido em Ibô,
em Iranjé
é rei.
Senhor da lei.
Rei para quem
todos os dias
são de festa.
Vestes brancas,
brilho
igual ao do sol.
Bebe vinho de palma.
come caracol.
O caracol não briga.
Orixalá, cobre-me
com teu alá,
quebra as forças
dos meus inimigos.
Vamos daqui

para longe.
Oxalá, orixá
que fez um ebó
para ser o mais rico.
Sua faina
no mundo
não finda.
Longe
e aqui
está ele:
Obatalá

(Aleixo; Pereira, 1996, p. 47).

A primeira caracterização do orixá é a menção à sua localização, buscado pelo poeta na África, na Nigéria, o lugar sagrado de seu nascimento, também conhecido como Ibô, lugar especificado com "Iranjé" onde "é rei", mas que também tem o sentido de "casa" ou "lugar". De sonoridade aberta com assonâncias centradas no "i" (Iranjé, rei, lei), a luminosidade de Oxalá se torna imagem em "vestes brancas" e "brilho" em verso único, iluminando o poema, o que é ratificado na comparação "igual ao do sol". Oxalá é presença, é estética, é alvura de luz, a mesma luz que está no som aberto do poema. O oriki vai sendo tecido em paralelismo, sem linearidade, com acumulação de características que vão de localização às vestes, e nos próximos versos, alimentação e onipresença.

Em adensamento diferente de outros orikis, aqui a alimentação está presente em "Bebe vinho de palma/ come caracol". O vinho de palma encantou Oxalá ao ponto dele beber tanto e se embriagar, não podendo mais bebê-lo, tornando-se, então, restrição, como conta um itan. Outra referência é o igbin, caramujo africano de casca branca, como as vestes de Oxalá, utilizado em oferendas e representando a calma, a proteção, o recolhimento e a paciência de contornar, em sua forma, os obstáculos. De alimento a metonímia correlacional ao orixá, "O caracol não briga", pois é paciencioso.

Em mais uma forma de nomeação, o verso quatorze traz a fusão de orixá com Oxalá em "Orixalá", em aglutinação, como também é designado o chamamento a Oxalá. Há também a direta (e colada, sem espaçamento com relação ao verso anterior) invocação do eu poético, em um pedido de proteção em rima aberta e tônica "Orixalá, cobre-me/ com teu alá", luzente pedido, aberto em assonâncias (*a*), para que haja a "quebra/ as forças/dos meus inimigos". Os três últimos versos são, como a realização do pedido, manifestos em quebrados versos como a quebra que o orixá fará aos inimigos. Os próximos dois versos "Vamos daqui/ pra longe" trazem a relação antitética "aqui" e "longe" que será reiterada mais adiante, e novamente verbaliza-se o nome, agora sem aglutinação, "Oxalá, orixá", e os ebós e pedidos que lhe chegam, indicando que "Sua faina/ no mundo/não finda". Este trocadilho indica que é um

trabalho sem fim, até porque está em toda parte (longe e aqui, no aiye e no orum), ele: "Obatalá".

Com esse último oriki terminamos a leitura dos poemas selecionados, e, com isso, começamos a nos afastar dessa conversa, mas sem que o movimento de reverberação deixe de acontecer. Diferentemente das conversas anteriores, como aquelas entre Marques e Siscar ou Jorge, ou mesmo Guttilla e Ruiz, de dialogismo rápido (mas não menos truncado, com silêncios e diferenças na amizade e no encontro), a conversa de Aleixo e Edimilson é uma interlocução, troca e movimento lento, correspondência demorada, escrita em blocos longos que transita entre mundos, ecos de memórias nos engajamentos pelo estético e pelos corpos que enunciam as vozes. Por fim, vale lembrar que a modernidade em sua concepção de hierarquização e posse (da palavra, da natureza, do mundo) é aqui intensamente questionada na propriedade privada da palavra e nas formas de relação, de produção de subjetividade com o outro.

9.5 Joga e gira, gira e joga: o jogo pode parar, mas a roda continua girando

O jogo aconteceu nesse tempo entre uma palavra e outra, um orixá e um santo, um inquice e um orixá, temos um continente, e de um continente, procedências várias de cada parte de África plural em trânsito para o Brasil, de ida e volta, em recuperação subjetiva e de memória. Entendemos, por nossa leitura, que mesmo que partam de uma posição na literatura negra, buscam nela também diferença estética, formas de criar e rasurar a poética ocidental moderna brasileira da forma como está posta, tornando-a também mais complexa e rica.

Se a roda abre, o jogo é coautoral, como já repetimos muitas vezes, na forma de trazer a diferença mesmo juntos, na mesma roda, questionando, como as outras coautorias, a maneira de fazer só, sem o outro, experienciando e experimentando, desafiando-se na criação *com*. Ambos os poetas dialogam um com o outro, no rastro da estética da comunidade dos festejos banto-católicos, nas narrativas ali cantadas e com os cantopoemas e orikis, cantados com e para os orixás. Além disso, cada um à sua maneira, com duas tradições diferentes, por isso o diálogo. Sem linearidade ou narratividade, da mesma forma que os orikis, o diálogo entre Aleixo e Pereira ocorre na diferença e em dois blocos que contêm, cada um, muitos sentidos, conformados por duas línguas diferentes que conversam e na diferença se compreendem, decidem um diálogo multilíngue em que a comunicação e o contato continuam pela dessemelhança e desejo de permanecerem juntos.

Conviver na amizade é sobretudo conviver na diferença, conhecer a sua língua e fazer

dela ponte para a comunicação com o outro, na camaradagem da escrita, mas também da edição e do projeto, como aqui salientamos nas primeiras páginas deste capítulo. Se a palavra de um não está na boca do outro, ela está sim na roda, no ar e na arte de ouvir e ver girar sem precisar materializar a troca física, mas vê-la rodar quando iniciamos e terminamos a leitura do livro. Se não há a autoria individual, integrada nas vozes que os dois carregam consigo, não há tampouco o uníssono. Já não está a função autor como voz soberana centrada em um nome, há descentralização, e não está porque as enunciações estão repletas de outras camadas ancestrais a enunciar junto.

Se em *Duas janelas, Como se fosse a casa* e *amorumorhumor* há poesia a quatro mãos, aqui, em *A roda do mundo*, a poesia não é apenas a quatro mãos, mas a plenos duplos pulmões, palmas e assobios em caminhos diferentes. Os poetas trazem, com cuidado, a palavra solta e ritmada de quem não tem a pretensão de aprisionar, pois livres em experiências de alteridade. Partem de uma ideia compartilhada: a valorização da posicionalidade poética negra e o patrimônio cultural negro como base para "gestos de experimentação estética" (Aleixo, entrevista pessoal em 31/03/2025). Assim, dividem a mesma casa-livro, como também compartilharam, de diferentes maneiras, Ana Martins Marques com Marcos Siscar e Eduardo Jorge, bem como Alice Ruiz e Rodolfo Guttilla. Se as vozes estão na mesma casa, na mesma viagem ou na mesma roda, também convivem diferentes ritmos em território comum para muitos outros ouvirem e outros coros cantarem, juntos no lar, na estrada ou na gira da poesia brasileira contemporânea.

10. DESCAMINHO: ONDE O INDIVÍDUO JAMAIS FOI

o ailton krenak respondeu
a um arquiteto que as ocas
não têm paredes
porque nas tribos ninguém
tem nada a esconder
e quem prescinde da ideia de propriedade
não rouba.
tocar fogo à casa e seguir
caminho.
para alguns povos é natural
compreender as durações
das casas. toda construção
dura e desaparece.
toda ruína é a lembrança
de um desaparecimento

Laura Liuzzi

Ao reafirmar algumas de nossas escolhas, nos encontramos em encruzilhadas que exigem, algumas vezes, um caminho em terreno ainda pouco cartografado, outras vezes, exige voltar ao que foi ignorado, evidenciar ainda mais um descaminho que fuja do olhar moderno.

Nos capítulos iniciais deste trabalho, nos dedicamos a pensar sobre as circunstâncias, inclusive ontológicas e epistemológicas, que explicam a centralidade monolítica da autoria individual, calcada na colonialidade. Para indicar ainda mais indícios da exclusão das escritas coautorais no campo da literatura, basta certificar que as coautorias irrompem aos montes em categorias como "literatura infantil e juvenil" (ficção) e em "não ficção". Ou seja, institucionalmente, no campo literário "Persiste la idea de que una obra digna de estudio debe emanar de una sola persona. El autor único sigue siendo el dogma" (Lafon e Peeters, 2008, p.7). Agora, somando-se, principalmente às duas leituras já realizadas, é fundamental sairmos ainda mais da rota moderna para um caminhar com olhares advindos dos povos originários (e suas parcerias).

10.1. O retorno de quem nunca deixou de estar: um olhar para a literatura indígena-brasileira contemporânea

Este espaço é dedicado a pensarmos um contraponto à autoria moderna e, por conseguinte, ao conceito de literatura, de narrativa e de arte a partir da matriz moderna/colonial, base para a autoria convencionalmente entendida como individual e o *autor*

enquanto proprietário (dos sentidos e dos direitos). Para isso, nos aproximamos de alguns livros resultantes de criações indígenas (de diferentes povos). Iniciamos com uma pequena discussão sobre literatura indígena-brasileira, distendendo-a para o comentário, calcado nos prefácios/elementos pré-textuais (mas também atentando para as obras), de *A queda do céu*: *Palavras de um xamã yanomami* (2005), de Davi Kopenawa e do etnólogo belga Bruce Albert, *Antes o mundo não existia* ([1980] 1995), de Umusi Pãrõkumu (Firmiano Arantes Lana) e Tõrãmü Kehíri (Luiz Gomes Lana), e a coletânea/Caixa *Dramaturgias indígenas* (2023) da n-1 Editora em parceria com a linha editorial *Outras Margens*, dirigida por Andreia Duarte. Em comum, a explicitação e reivindicação de um *ethos* não individual, exemplificado com criações assinadas em coautoria.

A partir das leituras citadas, deslocamos a ideia de indivíduo moderno, autossuficiente, soberano, para um indivíduo já múltiplo e poroso, mas também firme em sua resistência-identidade, que se deixa contaminar - e ser contaminado - no processo de criação e na vida. Isso evidenciaria *não* um apagamento ou negação autoral, não uma morte (pois, mais do que nunca, importa *sim* quem fala e está vivo), mas um jogo com o leitor, que se depara com "eus", com dupla indicação discursiva, com o descentramento autoral a partir de uma convivência (no olhar, no mundo, na vida, na criação), e mais do que isso, polifônica e múltipla em um nós, evidenciando que a literatura brasileira contemporânea é múltipla, em sujeitos, modos e funções autorais que provoca. Há, portanto, a reafirmação da coautoria, entendida como um emaranhado de possibilidades, de práxis de criação como relação e troca, ações de aliança que envolvem sempre (não sem tensão) a reivindicação da vida coletiva.

10.2. Lacunas, apagamentos e possibilidades

O encobrimento das sempre existentes criações literárias/artísticas indígenas (definição que, aqui, exclui as criadas integralmente por indigenistas e indianistas), sobretudo em sua dimensão não individual (coletiva, coautoral, colaborativa...), traz consigo a recusa da problematização da noção moderna, individual e colonial[59] de *autoria*. Um novo olhar para o autor, figura presente em diferentes culturas e de diferentes formas, estaria associado à maneira de escrever e contar histórias, além do repensar sobre o próprio estatuto moderno de literatura. Autoria, ficção e realidade são categorias que, quando consolidadas ou discutidas sempre dentro de uma mesma concepção moderna/ocidental/colonial, corroboradas pelo

[59] Estas três denominações para nós são sinônimas, todas centram-se em uma aniquilação e subjugação de vida e, por conseguinte, estética de práticas que não correspondam a um enquadramento moderno-ocidental de viver, criar e imaginar.

estatuto ficcional calcado na propriedade individual, certificam o apagamento de outras possibilidades de ouvir quem fala e ler quem escreve/cria na alteridade, ratificando a manutenção da lacuna relativa ao reconhecimento e estudo da literatura indígena (dentre tantas outras que fogem da matriz colonizadora). Como Liuzzi traz no poema epígrafe deste capítulo, "e quem prescinde da ideia de propriedade/não rouba", e essa associação entre propriedade privada e noção de posse, estendida para a literatura, é que o autor moderno se firma (Sáez, 2006).

Quiçá, juntamente com as muitas reflexões (acadêmicas ou não) realizadas nos últimos 50 anos, este trabalho some-se ao movimento de pensar alternativas para estimular uma reescrita da história da literatura brasileira, da arte em geral e, por conseguinte, da(s) literatura(s) latino-americana(s) que incluem as indo-americanas. Tal reescrita indagaria sobre a conformação metodológica e epistemológica que elenca, ano após ano, os mesmos nomes, gêneros literários e temporalidades das histórias da literatura já realizadas, fomentando a concretização de uma historiografia e pensamento crítico elaborados a partir de um olhar disposto a reconhecer o encobrimento, a anulação e as práticas de violência (coloniais) que conformaram o pensar sobre literatura (cultura e arte de maneira abrangente e fluída) em nosso país – na América Latina de maneira geral.

Os termos Literatura Brasileira Indígena, Literatura Indígena, Literatura Indígena-Brasileira[60], ou Literatura Brasileira apenas, sem especificações, são alguns dos usados pelos próprios indígenas para caracterizar suas criações, já implicados com o livro, artefato ocidental, e "oficialmente" a partir da Constituição Federal de 1988. Essa é uma discussão terminológica que não será iniciada ou resolvida aqui, pois, como advoga Denilson Baniwa (2019), um dos maiores artistas contemporâneos - nos importa salientar que não há diferença entre arte e vida[61] (tese que, ocidentalmente, também já foi defendida por movimentos artísticos como as vanguardas europeias) e define sua arte para *além de tipologias* que possam soar restritivas à sua produção artística:

> Não me articulo ou me defino como criador de "arte indígena" ou artes "exclusivas à temática indígena", mas o meu processo de criação tem sempre uma influência do universo em que nasci. Não sou um artista indígena, sou um artista de múltiplas perspectivas que nasceu indígena (Baniwa, 2019)

[60] Explicitando que, aqui, caminhamos em um contexto *não ocidental* de criação, optamos por "Literatura indígena-brasileira", compreendendo a literatura como um campo expandido, não restrito aos gêneros clássicos, e sobretudo porque evidenciaremos convivências e contaminações entre brancos e indígenas.

[61] Algo também postulado pelas vanguardas, mas, ainda, em um sentido ocidental, diferenciando para depois reivindicar a indiferenciação.

As diferentes (e múltiplas) sementes[62] *não* germinadas no solo da História da Literatura Brasileira são muitas, embora haja uma tendência de caminhar à remição e devolução de lugares importantes para a efetiva germinação, o enraizamento e o crescimento de outros corpos, subjetividades, sensibilidades, cosmogonias e epistemologias[63] em nossa literatura. Afinal, na contramão de concepções mais conservadoras sobre a literatura brasileira, não é mais possível pensar essa literatura, as artes, a fotografia, a pintura, a escultura etc. a partir de categorias, nomes e criações calcadas em um olhar excludente.

Como mencionado, no Brasil, esse movimento de resgate/remição foi iniciado recentemente, a partir do final da década de 80 do século XX, sobretudo com a organização de antologias de um mesmo autor ou de vários. Dentre os muitos objetivos destas coletâneas e publicações, buscava-se reverter a imposição do mito da modernidade e seus efeitos (Dussel, 1993), o mito da bondade racionalizadora, salvadora e civilizadora que impôs (e impõe) por séculos uma "seleção" de sementes que, sim, deveriam ser germinadas (a mesma geografia, a mesma cor, língua, pensamento e gênero) e outras que deveriam ser "esquecidas", "descartadas" em prol da manutenção do poder, de um cânone já consolidado e pouco questionado em suas limitações.

Restringir manifestações indígenas apenas a um caráter plástico e/ou performativo, excluindo a escrita alfabética ou outros usos da palavra (seja em língua nativa ou colonial), a nosso ver, é um problema, pois, afirmar que há "escritas" de forma genérica, ou mesmo negar a escrita alfabética como técnica de difusão de saberes, sensibilidades, culturais, é desconsiderar que há material e reivindicação de *literatura* feita *por eles* (com ou sem a intersecção do branco) e que esta deva ser incluída na historiografia e nas reflexões sobre literatura e cultura no Brasil. Prova disso é a candidatura de dois indígenas (Ailton Krenak e Daniel Munduruku) para ocupar uma "cadeira" (vaga) de "imortal" na Academia Brasileira de Letras (ABL) no ano de 2023. Ailton Krenak, ativista político, indígena, ambientalista, filósofo, com o recebimento de 23 votos, se tornou o primeiro escritor indígena a ocupar uma cadeira na ABL, eleito em 5 de abril de 2024. Isso demonstra que a ABL é um território em *disputa* (Dalcastagnè, 2012). Por mais que este desejo não seja unânime, consensual entre os diferentes povos e quem deles faz parte, há o desejo estendido aos demais, como Krenak

[62] Por "sementes" entendemos as manifestações ligadas, sobretudo, à palavra (escrita ou não), práticas literárias que não estão necessariamente descoladas dos rituais cotidianos, da vida real de diferentes coletividades indígenas (comunidades, aldeias etc.).

[63] Epistemologias porque são modos de pensar e compreender o mundo que raramente foram considerados, inclusive por estudiosos que ponderavam sobre as produções literárias nacionais e suas relações (aproximações e tensões) com a América Latina no final do século XIX e início do século XX.

relatou em entrevista: “Que possam vir não apenas os indígenas. Eu quero ver o mestre Antônio Bispo, com o pensamento quilombola, contracolonial, a Conceição Evaristo, uma mulher negra, uma filósofa” (Krenak, 2023, s.p). Krenak afirmou não fomentar a lusofonia, mas sim levar uma sinfonia, levando as inúmeras línguas que existem neste território, para além da língua portuguesa.

Tendo em vista esta e tantas outras reivindicações para o reconhecimento da literatura e da arte indígena, pensar as literaturas indígenas na nebulosa em torno de rótulos genéricos como “expressões culturais/estéticas/artísticas/traços” dos diferentes povos, bem como a “homogeneidade da identidade” (desconsiderando a complexidade das mudanças constantes), fez a crítica literária adentrar em lugar cômodo[64], se afastando da possibilidade de entender e reconhecer as literaturas autóctones enquanto efetivas manifestações literárias e artísticas (para além de conceitos ocidentais fechados), o que pode ter contribuído para o seu desdém, reforçando o apagamento do que apenas nos últimos anos tem sido reconhecido. Somando-se à candidatura e oficialização de Krenak como imortal, outro argumento que demonstra uma mudança de cenário é a configuração política-estética do evento promovido pela Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), maior evento acadêmico da área de Literatura no Brasil, nos últimos anos: há uma evidente mudança, tanto no perfil das mesas, dos/das palestrantes, dos GT´s e dos trabalhos inscritos para pensar a arte e a literatura para além de um cânone ocidental[65].

A nosso ver, pensar tais “criações” indígenas enquanto *literaturas*, considerando as contaminações entre imagem e palavra (palavra escrita, oral, música, audiovisual, fotografia...) não as reduz, ao contrário do que se possa pensar, a um genérico e restrito conceito de “literatura ocidental”. De maneira *oposta*, isso faz com que a historiografia e a crítica literária ampliem suas concepções e contaminem-se do que sempre esteve presente (mas do que tanto se “protegeram”), ampliando os conceitos de literatura, de imagem, de fotografia, de livro, de leitor e de *autor* - dentre outros tantos conceitos que são remexidos quando aceitamos caminhar alargando nosso olhar.

As sementes “esquecidas”, atualmente, reivindicam seu lugar porque, sempre existentes, mas pouco germinadas no infértil solo da historiografia e da crítica brasileira,

---

[64] Acreditamos que citar nomes e instituições, para polemizar, não é pertinente, mas, a exclusão deste tipo de estudo pode ser constatada na ausência de linhas de pesquisa, em grades curriculares de cursos de Letras, de artes, e outros tantos exemplos que demonstram que, apesar dos avanços, ainda estamos engatinhando em trabalhos sérios e sem romantismo acerca da arte indígena em nosso país.

[65] Ao estar presente no evento em 2023, pude comparar com outras edições, e me impressionou muito a mudança de perfil das mesas, as palestras e inclusive os simpósios.

tiveram suas raízes extirpadas, sua germinação interrompida – como quando posta cal na terra – , e tiveram um caminho de incompreensão por uma epistemologia colonialista, estéril, que sempre as manteve na caixa da estática da "pré-colonização", como se a produção artística de povos autóctones não fosse também (e mais do que nunca) *contemporânea*. São criações raramente mencionadas e, quando reconhecidas, imobilizadas, "empurradas" para um passado arcaico, fetichizado, folclórico e obsoleto (quando não romantizado). Tais sementes vêm buscando (cada vez mais) seu espaço e germinando, pouco a pouco, nos/os entremeios das culturas, na porosidade dos processos, nas alianças, na hibridação (Garcia Canclini), no entre-lugar (Silviano Santiago), na transculturação (Angel Rama), nas heterogeneidades (Cornejo Polar), conceitos[66] pertinentes, advindos de pensadores que se propuseram a pensar a cultura latino-americana, o que não impede que vejamos suas limitações teóricas.

Como já referido, foi ainda no final na década de 80 do século XX que se iniciaram, no Brasil, as publicações indígenas em suporte material (livro/papel) e a palavra escrita (e falada) em língua portuguesa (além de línguas nativas) começou a ser reivindicada enquanto tecnologia, assim como a fotografia e o audiovisual, para a manutenção e reconhecimento da vida de diferentes povos: por eles mesmos, bem como em conjunto com suas alianças. É oportuno atentar (novamente) ao fato de que, para muitos povos indígenas, sua literatura é calcada na vida, não havendo uma diferenciação entre real e ficcional[67]: dicotomias ocidentais que estão a todo momento colocadas em suspensão (sobretudo desde as vanguardas europeias). Assim como não há uma separação entre sonho e realidade, como na cultura guarani, por exemplo, pois tudo faz parte de uma mesma conformação de mundo. Esta literatura – em toda a sua multiplicidade – é compreendida enquanto carnalidade, é "ferramenta de autoexpressão, autoafirmação, re-existência e crítica às formas políticas e sociais que subalternizam grupos e modos de vida" (Dorrico et al, 2018), sendo "uma escrita que envolve sentimento, memória, identidade, história e resistência" (Kambeba, 2018, p. 39). O apagamento de diferentes formas de literatura (oral, escrita alfabética e o que na cultura moderna é concebido como mitos, lendas, fábulas míticas etc.) reafirma o extermínio de potencialidades em obra (Rama, 2008), de histórias que correm o risco de serem para sempre apagadas, o que se ratifica na valorização apenas de algumas, as que conformam critérios

[66] Cada um desses conceitos é basilar para se pensar a América Latina. Eles são importantes por demonstrar um processo de reflexão/de criações de ordem simbólica sobre a resistência da América Latina aos diversos imperialismos, em diferente, momentos históricos, suas formulações exitosas, suas limitações e suas problemáticas quanto às referências (em maior ou menor medida conciliatórias, com referentes europeus ou não), mas que, de modo geral, atentam para a busca de chaves interpretativas para a multiplicidade cultural latino-americana, considerando a violência da homogeneidade.

[67] Separação que, apesar das nuances, dos prós e dos contras, também no ocidente está perdendo o sentido, cada vez mais, desde a modernidade.

estéticos coloniais, impedindo, portanto, a abertura do que entendemos por *literatura* e arte (Palermo, 2010; Pizarro, 1993), ignorando, concomitantemente, outros modos de vida, negando a alteridade.

Pensar sobre as omissões é fundamental para a inclusão de modelos culturais complexos, heterogêneos, diversos e simultâneos, valorizando-os e fugindo de modelos fixos que ainda imperam, fazendo germinar sementes guardadas, literaturas que "não pertencem à romanidade, que não são meros arcaísmos pré-hispânicos ou coloniais" (Rama, 2008). Atentar para essas literaturas é repensar a linearidade temporal como concepção única de tempo (lembremos das restrições do "etapismo" da Historiografia Literária ocidental), os estilos literários (importados) como únicos lugares possíveis para pensar os movimentos estéticos, a conformação dos gêneros literários canonizados compreendidos como os "válidos" e basilares (Medeiros, 2009). Também nos permite atestar que autobiografias não são, necessariamente, apenas "auto", mas que germinam em uma multiplicidade de vozes (uníssonas ou não) e questionam o mencionado solipsismo autoral moderno. Ensaiar esse movimento reflexivo é fazer crescer uma crítica cultural e literária germinada no entre-lugar do "universal" e do "local", e que não tenha como premissa norteadora o olhar colonial. Tal reflexão torna-se crucial para pensar as categorias mencionadas, remexendo o solo da história e fazendo vir à tona férteis sementes, devolvendo, por sua própria força e voz, alianças escolhidas, o lugar reivindicado por séculos neste campo de monocultura chamado historiografia e crítica literária.

"Descobrir" lugares e sementes adormecidas do e no solo brasileiro é negar, concomitantemente, uma historiografia conformada em um modelo colonialista, engessado, violento com toda e qualquer heterogeneidade, elaborado com categorizações estanques, lineares e centradas na concepção unívoca de modernidade. Tendo isso em vista, alguns autores, considerando a heterogeneidade discursiva, linguística, cultural, étnica, econômica e social e histórica, dos muitos países que conformam a Aby Yala, elaboraram, a partir do trauma da colonização (Dussel, 1993), alternativas que constituem a(s) identidade(s) latino-americana(s) - vale dizer, em constante modificação e fluxo - em contraponto ao imperialismo colonial e/ou ao estadunidense. Recorrer à reflexão realizada por alguns deles é importante, portanto, para a compreensão das ausências e a exclusão/germinação das sementes, justificadas pela "civilização e modernidade".

Discursivamente há, na historiografia literária, por meio da negação, da exclusão e do silenciamento sobre as literaturas indígenas, uma morte que também é epistemológica.

Epistemológica porque são modos de pensar e compreender o mundo que raramente foram considerados, inclusive por estudiosos que ponderavam sobre as produções literárias nacionais e suas relações (aproximações e tensões) com a América Latina no final do século XIX e início do século XX. Como o objetivo aqui é evidenciar lacunas, essas serão mostradas, mas isso em nada deprecia as contribuições do trabalho de pesquisadores como Antonio Candido e Afrânio Coutinho. Esses críticos brasileiros realizaram ensaios algumas poucas décadas depois de Mariátegui, intelectual indigenista que abordou debates semelhantes, mas, como vamos argumentar, com uma posição menos radical que o peruano. Eles não incluíram os povos indígenas em suas reflexões, não os consideraram enquanto produtores literários, ignoraram (ou disseminaram em sínteses) as literaturas brasileiras autóctones.

Sobre os críticos brasileiros mencionados, Afrânio Coutinho, em *O processo da descolonização literária* (1983), defende o método historiográfico calcado na periodização estilística, em princípios estéticos e literários que constituem o Renascimento, o Barroco e o Rococó neoclássico no Brasil (sem o Renascimento), mas em nenhum momento inclui qualquer produção literária indígena do Brasil pré-colonial, ou mesmo contemporânea (sua) ao seu ensaio. Buscando pontos de referência heterogênea, Coutinho enfatiza o Barroco como estilo que fomentou o processo de "mestiçamento cultural ou aculturação" (1983, p. 7), responsável por nossa independência intelectual, psicologia coletiva e fisionomia artística.

Coutinho explicita a posição de que surge seu olhar quando enfatiza o momento em que o pensamento do colonialista se modificou em contato com esta "nova terra", quando um "estado de americanismo nascente" tornava-se realidade. De acordo com o ensaio, nascia uma literatura mestiça, característica comum a toda a literatura da América Latina. O olhar do crítico se volta para o europeu enquanto ser modificado e agente de "modificação". Se tratando de literatura, para Coutinho, haveria um único autor possível (pois dono único da escrita)[68], não buscando, em uma possibilidade de relativização, o olhar de quem modificou-se diante da violência (física e epistêmica). O problema está aqui: o processo de mestiçagem é *simetrizado* com relação às partes envolvidas, negando, pelo silêncio, o que já existia (e existe) em solo brasileiro (o indígena e suas produções artísticas), pois essa é uma realidade, um mundo que "não entra pra história". Isto apenas reforça a ideia de que o surgimento do ego moderno identifica o "outro" e o si-mesmo (Dussel, 1993).

Contemporâneo de Coutinho, o professor Antonio Candido, em *Literatura e*

[68] Sobre a complexidade em termos legais da autoria indígena, ver "Os povos indígenas frente ao direito autoral e de imagem" (Baptista; Valle, 2004), que repensa um direito criado para a noção de eu, de indivíduo, e não de coletividade.

subdesenvolvimento ([1970]1989), traz em seu bojo concepções passíveis de discussão. No texto, dentre muitas questões pertinentes ao momento, expõe sua preocupação com (notemos os termos) o "inculto", a valorização da escrita como solução para a dependência cultural, o problema do analfabetismo "agravado" pela existência de "várias línguas" (referindo-se às indígenas), o silenciamento sobre a escravidão, ignorando um passado (e presente) com manifestações[69] da literatura (oral e escrita) realizada, sobretudo, por diferentes povos indígenas e afro-brasileiros e já manifestas na época da escrita do ensaio do autor, mas que não entraram na matriz proposta em prol de, via cultura, ocorrer um "desenvolvimento" (subdesenvolvimento como "inerente" e diferencial que mantém o regional vivo) e uma "modernização" (como adoção de técnicas literárias colonialistas) do país. No debate há mais nuances do que o exposto aqui, mas vale lembrarmos que também é conhecida a crítica realizada por Haroldo de Campos (1989) à exclusão de Gregório de Matos da historiografia brasileira, já que, para Candido, a literatura brasileira só nasce, realmente, no século XVIII, com o Classicismo, com a criação de uma comunidade leitora organizada e diferenciada, um sistema literário, concepção técnica que fez com que, o que não pertencesse a uma "rede de relações" (autor, obra, leitores) fosse excluído, "sequestrado".

Central para esta reflexão, e com um olhar diferente, outro importante intelectual é o peruano José Carlos Mariátegui (escritos que só chegam ao Brasil por volta de 1970). Em *El proceso de la literatura,* última parte que compõe *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* ([1928] 2009)*,* ele preconiza, com relação à literatura indígena: "*Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla*" (2009, p. 288-289). Como podemos constatar, é (e foi) chegado o tempo de (reconhecer) uma literatura produzida por indígenas, literatura que ainda encontra resistência, ainda é ignorada. Aliás, para não cairmos em um *etapismo*, apesar de usarmos o termo "contemporânea", esta literatura nunca deixou de ser produzida (seja oralmente ou de forma escrita), ela sempre esteve e está em processo de conformação, porém, nas historiografias literárias, nos materiais didáticos, são literaturas, artes em geral, que começam, raramente, a ser consideradas[70].

O escritor e historiador peruano José Carlos Mariátegui antecipa problemáticas presentes na crítica cultural latino-americana na atualidade, como as relações entre identidade

[69] Vale ressaltar que ele diferencia manifestação literária e obra literária, mas não inclui o passado-presente indígena na sua reflexão.

[70] Mencionamos a inauguração do MCI (https://museudasculturasindigenas.org.br/), museu em que acontece a convivência multitemporal em um mesmo ambiente, do tradicional e do contemporâneo, evidenciando a atualidade da arte indígena (não sua exotização estanque em um passado), que ultrapassa conceitos ocidentais.

nacional e América Latina por uma perspectiva hoje considerada decolonial. O autor constata que o novo Estado (nacional) foi construído "sin el indio y contra el indio, sometida la raza aborigen a la servidumbre, la literatura peruana tenía que ser criolla, costeña, en la proporción en que dejara de ser española" (2009, p.212). Mariátegui antecipa a problematização do apagamento do indígena e sua produção literária, a descolonização do imaginário, o epistemicídio, dentre outras, transcendendo, portanto, o tempo e o espaço de seu precoce diagnóstico. Em "El problema del indio", talvez o mais emblemático dos *Siete Ensayos*, centra-se no indígena e seu contexto de vida, afirmando que "La solución del problema del indio tiene que ser una solución social. Sus realizadores deben ser los propios indios" (2009, p.43). Se em tempos passados, pela dispersão territorial e cultural, os indígenas não eram capazes de decidir seu rumo histórico (de acordo com o autor), hoje, especificamente em nosso país, mas não apenas, há movimentos que contrariam, felizmente, a afirmação do pensador.

Quem dera Mariátegui estivesse vivo para presenciar as diferentes formas –incluindo as literaturas – de enfrentamento e coalizão que coadunam a língua portuguesa escrita (alfabética), diferentes línguas indígenas e outras formas de escrita com a epistemologia/vida indígena em relações que partem da *voz-práxis* (Dorrico; Danner; Danner, 2018) dos próprios indígenas, com ou sem parcerias. Rompendo com uma prática longa e comum de representatividade pelo outro, não são mais discursos que se originam, exclusivamente, de "porta-vozes" (leia-se antropólogos, etnólogos ou linguistas) para a agência da palavra escrita (Souza, 2020), mas agora surgem da perspectiva indígena, e da viva relação aceita com o outro, da criação de obras (bilíngues ou não) realizadas por indígenas em alianças com o outro[71]. Tais obras e seus modos de fazer contra-coloniais têm, comumente, como seu público-alvo o não-indígena, partindo do regime de visualidade de indígenas, para além do "visível" ocidental.

Conforme Dorrico e Danner (2018), a recepção dessa literatura pelo branco colabora com a diminuição do preconceito, a publicização e a promoção do conhecimento de diferentes comunidades, além da lembrança de que a tradição indígena também pertence à identidade nacional brasileira (hoje e sempre, longe do fetiche selvagem ou romântico). Esta produção é híbrida, lírica, política (Dorrico et al, 2018) e integra autores que estudaram a língua do colonizador e conhecem os códigos desta cultura, como é o caso de Daniel Munduruku, Kaká

[71] Essas alianças são relativas a uma revisão, à conhecida "virada perspectivista" ou "virada ontológica" no campo das ciências sociais.

Werá Jecupé e Olívio Jekupé (Souza, 2020), dentre outros.

Constatada a (estéril) lacuna historiográfica-literária e mencionadas algumas contribuições de pensadores, gostaríamos de nos deter, então, no "autor" e nas possibilidades de reflexão que a literatura indígena contemporânea (mas sempre em relação passado-presente) proporciona sobre esse termo tão caro aos estudos literários, mas também artísticos de maneira geral. Algumas práticas autorais de protagonismo indígena serão pensadas a partir de algumas rápidas paradas em seus respectivos territórios: faremos a leitura do prefácio ("O recado da mata") do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, o prólogo e o *postscriptum* de *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami* (2005), de Davi Kopenawa e Bruce Albert. Mesmo que rapidamente, também comentaremos *Antes o mundo não existia* ([1980] 1995), de Umusi Pãrõkumu (Firmiano Arantes Lana) e Tõrãmü Kehíri (Luiz Gomes Lana), considerada a primeira publicação indígena em livro no Brasil (Bicalho, 2021) e a caixa *Dramaturgias Indígenas* (2023).

Para pensar esta literatura contemporânea e sua conformação, de acordo com o ensaio "A estilística da literatura indígena brasileira: a alteridade como crítica do presente – sobre a noção de eu-nós lírico-político" (Dorrico; Danner; 2018; Dorrico, 2017), tem-se de considerar a ligação entre o grupo e o eu-indígena, o indígena e a sua comunidade, além de outras três marcas distintivas dessa literatura (múltipla), a saber: a "afirmação de uma memória ancestral e comunitária" de uma literatura que "explicita, denuncia e enfrenta pública e politicamente a condição de exclusão" por meio de uma "voz-práxis estético-literária que funda o eu-nós político ativista militante". As obras mencionadas anteriormente compartilham estas marcas e enfatizam a "intersecção de comunidade e indivíduo", atualizando a memória ancestral, conformando a "irrupção transitória do diverso" (Almeida e Queiroz, 2004, p. 220)[72].

De acordo com o ativista indígena, professor, filósofo, doutor em educação, Daniel Munduruku confirma-se a relação de resistência entre a autoria de protagonismo indígena e a literatura, pois esta articulação pode ser pensada de modo "muito positivo se a gente entender que a autoria, aqui defendida, signifique que esses povos possam, num futuro próximo, criar sua própria pedagogia, seu modo único de trafegar pelo universo das letras e do letramento" (Munduruku, 2005, p. 200). Esta articulação perpassa as literaturas indígenas e manifesta-se em encontros que são formas de resistência política.

Diante desta afirmação, nos perguntamos o quanto outras noções porosas e múltiplas

[72] A problemática da intersecção temporal e as diferentes concepções relacionadas a este tópico não serão desenvolvidas aqui.

de autoria podem ser evidenciadas quando o autor - e/ou a função autor (Foucault, 1969 [2001]; 1970 [1996]) - não está limitado aos paradigmas fundacionais do eu-autoral moderno (ocidental, europeu) como referência centralizadora, já que é uma função-sujeito? O conceito se expande? Os eus, que já eram uma possibilidade quando o filósofo caracteriza esta função, se reforçam, mas agora de forma descentralizada, reenviando este discurso para dois indivíduos reais, e uma autoria atravessada. Se reforçam *outras* maneiras de se pensar a autoria, como indica Munduruku? Já explicitamente discutidas pela perspectiva indígena, como mostra a *Carta da Kari-Oca* (ISA, 1992), na qual são pensadas questões como direitos autorais, acreditamos que estas perguntas são pertinentes. Como comprovação desta complexidade, citamos um trecho da pesquisa (também fruto de uma lacuna) que considera o direito brasileiro e abre espaço para repensar a *autoria individual* que nasce de uma expressão *coletiva,* trazendo, portanto, o rastro evidentemente comunitário em sua conformação:

> Assim como o grafismo, outras formas de expressão artística indígena enquadram-se na situação descrita, onde não há o caráter *da individualização da autoria e nem de inovação*. Há, pelo contrário, a reprodução de uma mesma "obra" por toda uma coletividade, que não foi inventada e criada por um indivíduo apenas, antes constitui uma herança cultural que se reproduz e se recria através daquele(s) indivíduo(s) (...) A atual lei de direito autoral não contempla adequadamente o caso de *direito autoral coletivo* de um povo o indígena, pois não foi concebida ou pensada para abarcar tais hipóteses (Baptista; Valle, 2004, p. 18, grifos nossos).

A revisão da autoria*,* que pode ser de muitas formas (então autoria*s*, no plural) e não apenas como prevê a Lei dos direitos autorais atual, que exclui a autoria de base coletiva, mesmo que revisitada e implodida em seus moldes tradicionais (estritamente individuais), é importante para a consolidação e o ecoar da voz indígena. Geralmente, como mencionado, a autoria indígena parte da noção de voz coletiv*a*, de representatividade de uma comunidade, da transmissão de outras histórias, vozes, descentradas explicitamente ou totalmente de um eu individualizante, evidenciando a prática da coautoria, da escrita colaborativa e coletiva (que pode ocorrer de diversas formas) ao carregar a coletividade também na rubrica (sobrenome) do(s) autor(es), como no caso de Ailton *Krenak*, Daniel *Munduruku*. Esse senso de coletividade não exclui a existência de criações e publicações individuais[73], para além da base coletiva, assinadas por um autor (individualmente), como encontramos nos textos de Graça Graúna, Eliane e Cássio Potiguara, Naine e Lúcio Terena, Edson Kayapó, Juvenal Pauauá, Roni Waeiry, Silvia Nobre Wajãpy, El Mukuxi, dentre tantos/as outros/as. Ainda sobre a Lei

[73] Não deve ser uma normativa a obrigatória dissolução do eu autoral na multiplicidade de possibilidades que abre a literatura indígena. Eliane Potiguara ou o já mencionado Daniel Munduruku trazem obras assinadas por *um autor único*, mas também relacionada ao coletivo, ao seu povo. Esta é uma possibilidade e uma recorrência (Sáez, 2013).

dos direitos autorais, uma das características da função autor é a propriedade criada por este sistema jurídico e institucional, que aqui fica sem centralidade, difusa em coautoria, ainda mais se consideramos o aspecto coautoral-coletivo. Tal lei desconsidera a coletividade, a literatura e a arte pertencentes a uma comunidade.

Correlacionada a esta autoria expandida, há esse "retorno" ou "ressurreição" do autor, retorno híbrido e multifacetado, na contemporaneidade (Klinger, 2007, Topuzian, 2014; Souza, 2011; Moriconi, 2023; Azevedo, 2007). Um retorno de quem, se pensarmos, sobretudo, nas literaturas produzidas por/em comunidades indígenas, nunca morreu, mas que viveu à parte: talvez porque nem sempre foi *vivo* na historiografia, ou mesmo porque sempre buscou *sobreviver*, apesar das violências. Temos o retorno muito marcado, enquanto operação performática, da qual também faz parte o corpo real, da criação de um olhar, de um sujeito, na presença do objeto impresso (livro) e do uso da língua portuguesa. É evidente que há uma aquisição traumática (Munduruku, 2005) que o aprendizado dos códigos ocidentais e da língua portuguesa gerou para escritores indígenas que publicam em português e/ou de forma bilíngue, o que nos afasta de uma possível (e problemática) romantização dessa questão. Pode-se verificar este esforço por vias governamentais, com escolas (bilíngues) em aldeias, e com objetivo de fortalecer a autoria indígena, logo, a identidade étnica, embora esta aceitação das escolas não seja consensual entre os povos, que decidem se as aceitam ou não.

Apesar da violência (que continua até hoje quando não bem mediada em escolas) originada do bilinguismo e da forçada apropriação da língua portuguesa, as obras físicas/suporte livro/exposições em língua portuguesa, associadas à discussão sobre a autoria (plural), dentro de uma perspectiva indígena (ou parte dela) e de acordo com estudiosas, são fundamentais, pois

> os textos dos índios, e seus livros publicados, fazem-nos enxergar mais uma vez o fenômeno da *destituição do sujeito clássico*, dono de um suposto saber sobre o literário, em nome da presença do objeto/livro; esse objeto se dá a perceber a partir da subsistência de uma forma-sujeito, uma entidade representativa, muitas *vezes plural*, que talvez culmine e também cumpra o papel do autor (Almeida; Queiroz, 2004, p. 200, grifo nosso).

Escrita ou/e oralizada, publicada em textos soltos ou em livros, há uma ênfase e relevância da palavra (sobretudo falada/cantada) para muitos povos, pois considerada força motriz, ancestral, que carrega valores, vital. Já a *palavra escrita* é território, materialização de posição ética e práxis política (Dorrico et al, 2018), pois a apropriação e o uso da escrita de livros (via educação formal/processo de escolarização) em língua portuguesa ou outras línguas, como o inglês e o espanhol, que foram (e ainda são) relacionadas à anulação dos corpos e potencialidades, é também ferramenta de resistência, pois "a literatura – seja ela

entendida como se achar melhor – é, verdadeiramente, um novo instrumental utilizado pela cultura para atualizar a Memória ancestral" (Munduruku, 2017, p. 123), e demonstra que "(...) o jeito de ser e de viver dos povos indígenas vence o tempo: a tradição literária (oral, alfabética, individual, coletiva, híbrida, plural) é uma prova dessa resistência" (Graúna, 2013, p. 115). Esta literatura também se caracteriza pela *convivência/mescla/atravessamento* da tradição oral com a escrita alfabética (não por uma dicotomia), e está constantemente sendo local – com peculiaridades – e nacional, em virtude do projeto de escolas indígenas a nível federal possibilitar a circulação de obras além do local (Souza, 2006). Além da escrita alfabética, o acesso à possibilidade de criações audiovisuais (ou apenas visuais/fotográficas) por indígenas, permitido pela aproximação de ferramentas tecnológicas e linguísticas que advêm do branco, não são negadas, e sim entendidas como mecanismos, como novas possibilidades de uso não-hegemônico para afirmar lugares de pertença e disseminar suas lutas, suas culturas, suas demandas. De acordo com Munduruku, ainda sobre a escrita alfabética (que também é uma tecnologia):

> Talvez possamos pensá-la em um movimento de transição em que oralidade e literatura criaram uma *simbiose* tamanha incapaz de haver separação ou anulação de uma pela outra. Quero dizer com isso que a literatura não apaga a oralidade ou vice-versa. As duas se *complementam*, se fundem no mesmo movimento do espiral que junta passado e presente como um método pedagógico que se atualiza constantemente. (Munduruku, 2017, p. 122, grifos nossos)

Como já mencionado, valer-se da língua do colonizador e utilizá-la como ferramenta nasce da necessidade de manutenção da vida, de negociação política e de preservação de seus territórios, de divulgação de ideias com intenções que vão além do literário como sinônimo de ficcional, e tem sido uma das alternativas propostas por escritores/as como Trudruá Dorrico, Daniel Munduruku, Kaká Werá, Eliane Potiguara, dentre outros/as que, pelo contato com uma educação ocidental, utilizam a escrita alfabética em língua portuguesa para fazer sua voz ser ouvida – sobretudo pelo branco (Thiél, 2012). Atualiza-se, aqui, com novas possibilidades, o conflito de Cajamarca[74] (sempre presente) e a instalação da literatura indígena no sistema da literatura ilustrada (Cornejo Polar, 2003) – quiçá para modificá-lo.

Essa atualização dos conflitos também pode ser verificada a todo momento e incessantemente em nosso país, pois são muitas as lutas em diferentes comunidades. A mais urgente e que engloba uma angústia comum é a tese do Marco Temporal, surgida em 2009 e defendida por ruralistas e mineradores, segundo a qual os povos só teriam direito de continuar ocupando as terras em que estavam em 5 de outubro de 1988, data da promulgação da

[74] Referente aos conflitos entre a população e mineradoras na região norte do Peru.

Constituição Federal. Também se atualiza no complexo desejo de Davi Kopenawa ao afirmar que quer defender seu povo contra os "brancos" (*näpe*), seja na Funai, na política, ou entregando-nos uma obra monumental como *A queda do céu*. Kopenawa quer espalhar de maneira compreensível uma mensagem para este povo cego (*näpe)*. Como afirma o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro no prefácio da edição[75] (2015):

> *A queda do céu* é um livro sobre nós, dirigido a nós, os brasileiros que não se consideram índios. Pois com *A queda do céu* mudam-se o nível e os termos do diálogo pobre, esporádico e fortemente desigual entre os povos indígenas e a maioria não-indígena de nosso país (Castro, em Kopenawa e Albert, 2015, p. 12).

Neste mesmo prefácio, o antropólogo afirma a importância sem precedentes, o ineditismo, a obra como primeira "tentativa sistemática de 'antropologia simétrica', 'contra-antropologia'" (Castro, em Kopenawa e Albert, 2015, p. 24).

Grandioso e longo também foi o caminho para a germinação do livro: uma negociação de mais de vinte anos entre Kopenawa e Albert, com gravações com mais de doze anos acumulados. Uma convivência que traz como marca a *aliança*. Uma obra que traz na capa e na ficha catalográfica a assinatura de ambos os nomes autorais, foi realizada pela "força de caráter de seu protagonista" e pela "disciplina intelectual de seu colaborador", pois resultado de uma negociação intercultural imensa, intensa, complexa, "até o ponto de uma mútua e imensamente valiosa 'entretradução', tanto mais valiosa quanto mais ciente de suas imperfeições" (Castro, em Kopenawa e Albert, 2015, p. 28). Reforçando esta coautoria (no sentido múltiplo e abrangente do termo), utilizado por Castro ao se referir a Albert, o antropólogo enfatiza que há uma "dualidade de vozes entrelaçadas", e que Albert está preparado para dar conta dos sentidos das catástrofes mencionadas no texto, está ciente de todas as "decisões tomadas", a par de controvérsias em torno da (auto)biografia como gênero, das tensões entre narrador e escritor, da assimetria inerente à situação etnográfica. A obra, fruto dessa semente híbrida (mas não sem tensionamentos), está, por fim, abrindo, a partir dessa relação, uma "fenda na muralha dialógica" (Castro, em Kopenawa e Albert, 2015, p. 33).

As marcas dessa escrita coautoral também são mencionadas por Albert ("nossa colaboração") no prólogo do livro, momento em que apresenta: a liderança indígena, os Yanomamis do Brasil, o objetivo da obra, Davi Kopenawa como xamã e porta-voz Yanomami - representando uma voz coletiva, a si mesmo "Bruce Albert, etnólogo", o "Encontro e a colaboração" e "O livro", afirmando que a obra não é um "relato de vida reconstruída por um

[75] A obra foi publicada pela primeira vez na França em 2010.

redator fantasma" (Kopenawa e Albert, 2015, p. 50), não é uma autobiografia tradicional, pois os depoimentos de Kopenawa "não cabem nos cânones autobiográficos clássicos (nossos ou dos Yanomami)". Para Bruce Albert, os relatos dos episódios cruciais de sua vida "mesclam inextricavelmente história pessoal e destino coletivo" (Kopenawa e Albert, 2015, p. 50), nascendo de um "projeto de colaboração situado na intersecção, imprevisível e frágil, de dois universos culturais" (Kopenawa e Albert, 2015, p. 51).

No prólogo, especificamente nos "Bastidores da primeira pessoa", Bruce Albert reafirma que o livro foi escrito por iniciativa de seu narrador (Davi Kopenawa), que assinou como primeiro coautor. Afirma também que a divisão do trabalho entre narrador e redator foi "claramente definida e acordada" (Kopenawa e Albert, 2015, p. 535) e que a opção por se manter como um redator discreto foi compreendida. São indicações que nada apagam a coautoria no processo, mas relegam a um deles a importância no encontro, *não a centralização* absoluta da autoria. Albert declara que é explícita a *duplicidade do eu*, confirmando que o livro é, afinal, um texto *escrito/falado a dois*, trata-se de

> uma obra de colaboração na qual *duas pessoas* - o autor das palavras transcritas (que precedem e transcendem sua transferência à escrita) e o autor da redação (que recompõe esta produção oral, fixada a um dado momento, para fazê-la texto) - empenham-se em *ser um só* (Kopenawa; Albert, 2015, p. 573, grifos nossos)

Há, portanto, um desejo e uma reafirmação não de *uma* voz, mas de um *nós*, de uma "identidade compartilhada, na qual os dois autores coabitam o mesmo eu" (Kopenawa e Albert, 2015, p. 573), pois neste "eu duplo" está implícito o nós, o comum da "tradição e da memória do grupo" (p. 539). Afinal, não estamos no campo do gênio individual, estamos no campo do xamanismo, das relações espirituais e das alianças. Não se trata de buscar ou reafirmar uma identidade monologante, uma identidade fixa, mas reafirmar uma identidade atravessada, contaminada na potência do que se pode, e buscar uma (sempre) relativa simetria hermenêutica, uma aliança, um laço na vida e no discurso para o texto acontecer.

Além dos *níveis* colaborativos/coletivos/coautorais já mencionados na obra, temos também o nível da coletividade da memória e do xamanismo, que pertence a um povo (e não a um "eu" apenas) e, relacionado a esta memória, as entidades espirituais (lembremos que, na obra, é evidente essa comunicação do xamã com os espíritos). Busca-se, aqui, não apenas evidenciar uma lacuna, mas reafirmar múltiplos *tipos* de autoria em tempos em que o centralismo no eu, quando não é negado para ser substituído por uma "morte", um vazio, é reatualizado e sequestrado pelo estado neoliberal. Busca-se reafirmar o *nós*, o laço, a possibilidade de criar junto e lembrar que, embora não apareça nas reflexões acadêmicas, na

historiografia (espaços de disputa), como já vimos afirmando até o momento: criações não individuais sempre existiram, em alguma medida, mais ou menos direta, sobretudo na literatura não ocidental. Ao lembrarmos que da partilha comum pode nascer o nós, lembramos que esse nós não tem pretensão de homogeneização, diluição de diferenças ou da mistura que desconsidera a assimetria de poderes, como foi mote da teoria por muito tempo: para aniquilação ou para diluição (miscigenação, mestiçagem, aculturação), ambas como formas de apagamento/morte. O *nós* mantêm o eu, mas também evidencia os laços, a convivência com o outro no respeito e na defesa da alteridade.

Em *A queda do céu*, portanto, dois sujeitos estariam juntos, agenciados em um propósito relacional: a criação da obra é um encontro, um convívio dentro e fora do texto, uma negociação e uma aproximação entre olhares e vozes. Não que o comum se sobreponha às diferenças, que não haja mais diferenças, mas sim que houve uma troca, um toque, um compartilhamento, uma soma na alteridade. Desmontando o conceito moderno, a criação em colaboração, a coautoria, a criação que ultrapassa o eu autoral é algo mais comum do que se pensa, pois é "uma das formas rotineiras de produzir literatura desde o início" (Stillinger, 1991, p. 201, tradução nossa). Sobretudo quando falamos de literaturas indígenas, a indeterminação de autoria, ou mesmo a autoria múltipla, negando um autor único, é um procedimento habitual. Sustentando este argumento, Braz (2011) menciona exemplos como a de *Yo*, *Rigoberta Menchú*, o *Popol Vuh* e obras da escritora canadense e indígena Métis Maria Campbell, além de reflexões sobre autenticidade cultural e autobiografias (embora, vale a menção, muitos exemplos sejam de indígenas estadunidenses e canadenses, não latino-americanos). Surgem ao remexer o solo das produções literárias, relações plurais, mas, ainda sim, esse tipo de escrita torna-se importante para repensarmos (e questionarmos) o lugar e a função do autor na contemporaneidade (e retroativamente, como já mencionamos no primeiro capítulo), o lugar do eu, o lugar do "nós". Então, podemos afirmar que, quando se pensa no "autor" enquanto indivíduo criador, discurso e função, ignoram-se as sempre existentes escritas colaborativas, as relações múltiplas de criação, convivências que antecedem a própria escrita (mas também se manifestam nela), isso para a manutenção do ineditismo gerado pelo "gênio" e pela posse individual.

Gostaríamos de mencionar, mesmo que rapidamente, o livro *Antes o mundo não existia* (1995), pois é relevante para nossa pesquisa, tendo em vista os paratextos e a autoria colaborativa evidenciada desde a capa do livro. Considerado o primeiro livro totalmente escrito e ilustrado por indígenas em língua portuguesa, temos o encontro entre pai e filho,

Umusi Pãrõkumu (Firmiano Arantes Lana - pai de Luiz) e Tõrãmü Kehíri (Luiz Gomes Lana), que narram histórias de autoria indígena Desana do grupo Kêhíripõrã. Publicado pela primeira vez no ano de 1980 e republicado em 1995 e 2019, passando pela revisão e editoração das antropólogas Berta Ribeiro e Dominique Buchillet, além da participação do escritor Márcio Souza, o livro explicita alguns dos vários níveis de autoria colaborativa/coletiva já mencionados aqui: colaboração entre os dois indígenas, o nível comunitário/coletivo das histórias e a colaboração com as antropólogas (Lima, 2018).

Na edição de 1995, há uma apresentação de Berta Ribeiro, afirmando que a obra em questão "abre a coleção Narradores Indígenas do Rio Negro, destinada prioritariamente ao público indígena da região" (1995, p.12). Ou seja, neste momento, os primeiros destinatários são os próprios indígenas da região. A escrita em português deriva da vontade dos indígenas em botar no papel, desde 1968, o "conhecimento e estórias contadas 'pelos antigos'" (p.12). Como consta nesta apresentação: "A presente edição foi feita a partir do manuscrito original, revisado e organizado pela antropóloga Dominique Buchillet, com a orientação do próprio Luiz Lana" (p. 12). Ainda sobre esse livro, Franca e Silveira (2014) indicam que a catalogação em duas bibliotecas *não* mencionou a dupla autoria, evidenciando o apagamento autoral (por ser coautoral, intuímos) e a falta de habilidade e técnica para se pensar na catalogação de obras que fujam de um padrão considerado "adequado" ocidentalmente:

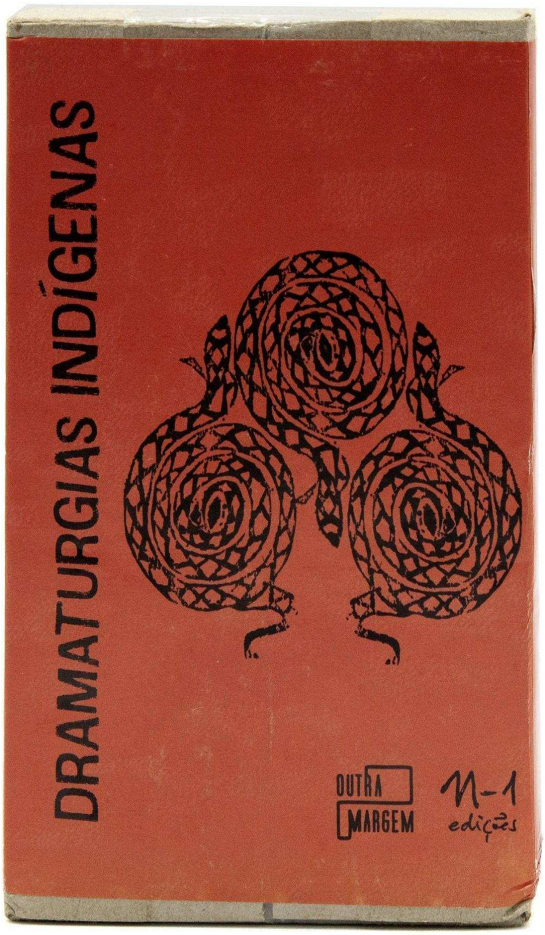
> Não há como saber quais motivos levaram a Biblioteca A a ocultar dados tão importantes como os autores de um livro, mas não há dúvidas de que isto gera perda informacional, uma vez que o usuário não conseguirá recuperar o registro bibliográfico ao pesquisar pelos nomes dos autores. No caso da catalogação realizada pela Biblioteca A, somente o nome da pessoa que escreveu a introdução do livro figura na área destinada aos responsáveis pela obra, enquanto os autores não foram sequer mencionados, no campo 245, no subcampo b do formato MARC (Franca; Silveira, 2014, p. 73).

Aqui, uma omissão dos autores, a reafirmação do apagamento duplo, da nulidade da autoria e, consequentemente, da coautoria.

Nosso terceiro ajuntamento poético refere-se à *Caixa de Dramaturgias Indígenas* (2023), publicado pela editora independente n-1 Edições em parceria[76] com a produtora Outra Margem (Figura 13).

[76] Em parceria, também já publicaram, nesta mesma linha editorial, *Teatro e os povos indígenas: Janelas Abertas para a possibilidade* (2023), com curadoria de Naine Terena e Andreia Duarte.

Figura SEQ Figura * ARABIC 13 - Caixa de Dramaturgias indígenas



Fonte: N-1 Editora

A Caixa, que contém onze dramaturgias, foi organizada por Trudruá Dorrico e Luna Rosa Recaldes textos em autoria, coautoria e realizados/assinados em grupo/coletivos, e também parcerias com não indígenas, a exemplo de Andreia Duarte. São autores/as: Ailton Krenak e Andreia Duarte (*O silêncio do mundo*), Bárbara Matias (*Carcará*), Duadino Martines e Grupo de Teatro Liberdade PKR (*Filhos da Floresta*), Jução Nyn (*Contra Xawara*), Luz Bárbara (*Margarida, Pra você lembrar de mim*), Márcia Kambeba, Rita Carelli e Murilo de Paula (*Amazônias - ver a mata que te vê*), Paula e Evelyn González Seguel - KIMVNTEATRO (*Todas as vidas sem exceção*), Teatro Maiuhi (*Nossa luta é ancestral*), Tiziano Cruz (*Solilóquio*), Xipu Puri e Dani Mara (*Siapuru*). Como podemos constatar na foto abaixo, somando a listagem feita, são ajuntamentos entre indígenas e parceiros não indígenas, coautorias e autorias "individuais", de diferentes lugares do Brasil, Argentina e Chile, reafirmando o questionamento da nação, e sua decorrente limitação territorial (não há a identificação de "Literatura indígena brasileira"), enquanto construção moderna e ocidental. O gênero teatral, que tem uma história de colonização, passa a ser reivindicado como forma de luta:

> O gênero teatro foi utilizado pelos jesuítas, sob o nome de auto, para moralizar e catequizar os povos indígenas. Sabemos que catequizar foi o mesmo que colonizar. O teatro hoje é o placo contra toda espiritualização dominante e, contemporaneamente, conflui para que os direitos indígenas avancem combatendo toda representação que usurpa a voz, o corpo e a identidade dos sujeitos originários residentes nos territórios plurinacionais. (Dorrico; Recaldes, 2023, p. 12)

Dos onze livretos, dois são assinados por duplas, um por um trio, três por grupos/coletivos, como o KIMVTEATRO, O Teatro Liberdade PKR e o Teatro Maiuhi, e quatro individualmente - com apenas um nome próprio. Abaixo a Figura 14, com nomes e o formato da publicação em pequenos livros individuais ilustrados por Ziel Karapotó, configurando um amontoado de vozes reivindicando suas existências *juntos* e evidenciando diferentes formas de propor o pensar sobre a autoria indígena.

Figura 14 - Caixa *Dramaturgias Indígenas* (aberta)

Fonte: n-1 Editora

Em outro pequeno livro presente na caixa, Andreia Duarte, curadora, apresenta a coleção, afirmando a proposta política e ética enquanto um compromisso:

> A coletânea "Caixa de Dramaturgias indígenas" faz parte, então, de um conjunto de ações que busca demarcar esse território que é o teatro, abrangendo a linguagem cênica como lugar que não pretende a reprodução de padrões, mas uma esfera do conhecimento que é por si uma experiência a ser vivida. As dramaturgias apresentadas nessa coletânea trazem vivências cosmo-políticas que reelaboram

> noções sobre o tempo, a relação com a territorialidade e o sentido coletivo da existência. Mas também, explicita a luta pela sobrevivência diante de uma sociedade historicamente cruel com os povos originários (Andreia Duarte, em Dorrico; Rosa, 2023, p. 7)

Essa luta indicada por Duarte, também está nas duas obras comentadas, e no rápido comentário da Caixa organizada pela n-1 Editora, sobretudo em seus aspectos relacionados à autoria, são sementes férteis para pensarmos autorias no plural, visando mostrar que a descentralização dela não é algo novo, mas sim apagado por um ponto de vista ocidental, moderno, e nos fazendo, então, rever a *função autor*.

Como constatamos, são muitas as questões que a reflexão sobre a produção literária indígena semeia no terreno da literatura e das outras artes em nosso país, sobretudo ao questionar se o terreno da crítica e da historiografia é mesmo estéril ou se o plantio apenas das mesmas sementes (ao menos para a historiografia ocidental), ano após ano, assim o fizeram. Acreditamos que há possibilidade de reverter a infecundidade do solo da Historiografia e da Crítica Literária, de cultivá-la para a vida, de abrir caminhos ou ver os antes ignorados. Isso acontecerá quando reconhecermos as diferentes sementes: o retorno de quem sempre foi esquecido (mas sempre esteve aqui), o reconhecimento de terra, de vida e de arte, inseparáveis em suas manifestações simbólicas e empíricas.

Nesse sentido, a função autor (Foucault, [1969; 1970] 2001; 1996), como parte de um discurso e especificidade do sujeito, aqui é também repensada em um jogo de negação da assinatura individual: legalmente (lei/institucional), em razão de sua coletividade, repensamos a partir da policultura, do valor de autoridade relativo a um descentramento da unidade estilística, pois o estilo está contaminado. A experiência de criação é que traz a pluralidade de eus "discursivos" que, por não se centrarem enquanto assinatura e reinvindicação, mas no *nós* ali construído, ramificam para os múltiplos estilos, traços estilísticos marcados, além de questionarem (intrinsecamente) a valorização relativa aos moldes ocidentais e a concepção de autoria enquanto posse (individual).

Aqui, quanto à "morte dos autores", em descentramento ou diluição da função autoral, sim importa de saber quem fala, pois remete a eus/nós também reais , tendo em vista que os autores estão vivos para além da performance autoral no texto, de manifestação discursiva, que é uma forma de resistência intrínseca ao seu "discurso". São discursos providos sim de autoria, mas uma autoria radicalmente contaminada, um "poder", entendido como centramento autoral, poder discursivo (Foucault, 2001) que se dispensa, que se dissolve, que é compartilhado, menos centralizado e autoritário com relação à "obra" de um ou outro.

Como argumentamos, as literaturas indígenas questionam (desde sempre), assim como a poética de outras matrizes não ocidentais, o autor único, solitário e individual, mas também a "morte do autor" (Barthes, [1968] 2004a) enquanto pretensão esvaziamento total. Elas não necessitam da radicalidade dessa "morte"; aliás, isso seria problemático para esta literatura que tem muito a dizer desde seus corpos reais, não apenas discursivos. Importa quem fala *sim*. Porém, o autor, agora olhado a partir de outra perspectiva, pode ser repensado e reivindicado de outra maneira, com outro objetivo, um autor que, por exemplo, pode ser autor*a:* múltipla, fértil, que é semente fecunda de origem híbrida, de misturas que não apagam, mas são resistência (que podem acontecer, mas não necessariamente acontecem), uma autora que é mãe(s), não um pai autoritário e centralizador (Barthes, [1968] 2004a). Por problematizar, desde a raiz, a rigidez do autor moderno, justamente por trazer outra matriz epistemológica, na qual o descentramento é uma realidade, tais narrativas (sejam fotográficas, mistas, híbridas, como no caso em questão) fazem-nos questionar os próprios conceitos de narrativa, imagem e literatura, não centradas nem apenas na palavra escrita, nem mesmo apenas nas palavras, e abrem os caminhos para a leitura de outros textos lidos neste trabalho que, por meio de uma discussão sobre o centralismo da autoria moderna, passa a problematizar também as noções de escrita, obra e leitor.

11. Encaminhamentos

Chegamos ao fim do percurso no qual somamos as nossas às outras vozes que pensam a autoria no complexo espaço da poesia literatura brasileira contemporânea, direcionando nosso olhar para as coautorias. Nesta tese, objetivamos (re)olhar a figura do autor no plural, mostrando o que antes ficou oculto no caminho "único" da historiografia e crítica literárias no Brasil, orientadas por uma episteme colonial-moderna, excludente cultural, epistêmica e esteticamente. Compreender o percurso do "autor" na concepção moderna, atrelado ao nascimento e consolidação do indivíduo, até os dias de hoje, além de tornar visível as escritas em coautoria, foi fundamental para abrir outros caminhos para a reflexão sobre autoria.

Apontamos a existência de uma questão nem sempre tão problematizada: a falácia da autoria individual como única, ainda vinculada à categoria "individual" e à uma função autor moderna, enquanto centramento discursivo em coerência conceitual ou teórica, estilisticamente e também enquanto unidade de valor. Via revisão bibliográfica, constatamos que os modos de escrever "com" sempre existiram, antes da modernidade (como a história mostra), na própria modernidade (em que a sua centralidade foi predominante), se alastrando até a contemporaneidade e solapando outras formas de existir e criar com no campo literário. Essa problematização inicial, embora pareça "óbvia", mereceu espaço de reflexão por sua vinculação à noção ocidental de indivíduo e seu atrelamento à concepção moderna de autor. Por mais que tenham se complexificado as noções sociológicas e filosóficas de indivíduo (que passa a ser entendido como ser múltiplo, *personas* em movimento, "eus" conformados por redes discursivas) este ainda está presente na concepção moderna de autor. Mostramos como a invisibilização das coautorias (obras que não estão abarcadas no "nível de valor" constante das obras individuais dos/as autores) ainda nos remete à rede de poderes e à organização discursiva que reivindicam a coerência e à centralidade do discurso. Tal invisibilidade se confirma pela predominância da concepção moderna de fazer literatura, centrada em um escritor e, logo, na função autor coerente e centralista, resquício discursivo da modernidade, que é constatada e criticada por Foucault. Por mais que não tenham grande visibilidade no campo literário, as coautorias não são existências atípicas, como comprovamos na listagem presente na Tabela 2, na qual, mesmo com nossa delimitação de *corpus*, certificamos muitos e diferentes encontros.

A princípio, intuímos que os livros em coautoria trariam um "apagamento" do autor individual, atualizaram a função autor em sua desimportância enquanto organizadora discursiva que abdicaria da atribuição a um nome, e um modo de se movimentar que apontaria

para diferentes performances autorais em uma negação total do eu lírico, criando uma identidade múltipla. Acreditávamos, como hipótese, que a função autor seria problematizada nas obras em coautoria, convergindo com uma fuga total da função autor em sua modernidade (centralidade discursiva) apontada por algumas leituras contemporâneas, salientando performances do autor como curador, organizador e manipulador de outras escritas. Mas, à medida que fomos analisando os livros, bem como relacionando-os ao seu processo e sua circunstância de escritura via *encontrografia*, surgiram formas menos "diluidoras" de aproximação e modos de pensar a função autor. Constatamos que, nas coautorias analisadas, a relação, o encontro, o diálogo e o jogo discursivo entre funções autores, mas também entre escritores, são *evidenciados* em jogo e convivência ética e estética, e não camuflados, suscitando a busca por uma forma de ler que valorizasse o encontro.

Comprovando a hipótese de que as coautorias atualizam a função autor, colocam a problemática de duas funções autorais e exigem a busca de outros modos de leitura, elaboramos a proposta da *encontrografia* e o *nós lírico*, valorizamos os encontros a partir da leitura da amizade enquanto projeto aberto e não institucionalizado. Constatamos que as coautorias desordenam os parâmetros de coerência, continuidade, centramento e economia de sentidos atribuídos ao autor moderno via função autor, mas também não abdicam dos nomes autorais ou mesmo da referência ao processo de escritura (*encontrografia*), que não é mais advindo de um "gênio", mas de um diálogo entre escritores, de uma relação entre nomes que em vez de delimitar e organizar, convivem e contaminam-se.

Os quatro livros lidos atualizaram a função autor, negando uma leitura individual dos nomes -e das vozes no texto, o nós lírico- indicando *funções,* no plural, alargando ainda mais as possibilidades exercidas por essa função, desestabilizando uma possível unidade organizativa e de atribuição única. Os projetos criados na diferença produziram uma proliferação de sentidos que não se resolveu apenas com a delimitação de uma função autor enquanto discurso atrelado a um nome que designa e classifica, mas requeriu uma leitura dialógica, entendida como um encontro de vozes, que se não se misturam, convivem, bem como de funções autorais em jogo e problematizando a organização do livro, questionando ainda mais a origem, a originalidade e a autoridade. Podemos constatar na leitura de três dos quatro textos essa proliferação de sentidos que oscila da troca de palavras e versos de um nome para outro, sempre em relação, quando uma palavra é resgata do poema alheio e surge no próximo como resposta, já com outro sentido. Em todos os livros os/as escritores/as flexibilizaram o projeto estritamente individual de escrita e obra, por desejo próprio

(*amorhumorumor, Como se fosse a casa* e *A roda do mundo*) ou convite editorial, que também se tornou um compromisso e um animado desafio (no caso de *Duas janelas*). Abdicaram de um ritmo individual para se desafiar, para responder ao endereçamento alheio, compartilhando mais do que seu tempo em um processo de leitura e criação "do" e "com" o outro. Eles também compartilham institucional e juridicamente a autoria, os direitos morais, financeiros e intelectuais da obra (no singular, pois uma) que criaram juntos.

Em comum, os livros foram assinados sempre a dois, levando na capa a marca nominal e assinatura da coautoria, o nome duplo, a marca discursiva dupla, colocando em jogo a abertura já prevista que a função autor poderia ganhar em diferentes momentos históricos, sem dissolução total ou jogo com pseudônimos que levaria a outra forma de abordagem necessária. Além disso, três deles foram publicados por editoras pequenas, o que mostra o lugar ainda secundário reservado às coautorias, mas também a possibilidade maior de diálogo nessas editoras, responsáveis por amparar escritas nesse formato não tradicional, à par do grande mercado editorial. Nos referimos à Luna Parque (*Duas Janelas*), mas também à Mazza (*A roda do mundo*) e à editora Relicário (*Como se fosse a casa: uma correspondência*), sendo o único livro publicado por uma grande editora o caso da Companhia das Letras (*amorhumorumor*).

Como se fosse a casa: uma correspondência (2017) nasceu da troca de *e-mails* entre Ana Martins Marques e Eduardo Jorge, uma correspondência de fundo burocrático, sem pretensão de publicação, que desenvolveu uma poética da amizade. Nele, os poemas estão intercalados sem assinatura explícita, mas com elementos paratextuais que sugerem a autoria de cada poema, preservando o espaço alheio, mas indicando o compartilhamento. As dicções são preservadas, mas a consciência de um "nós" que recebe e responde é latente, não apenas nas oposições que fazem, remetendo sempre ao espaço das vozes líricas, mas também na editoração do livro e nos relatos sobre a escrita, que reivindicam a criação não apenas de um livro, mas de uma convivência virtual em espaços diferentes, e o respeito à individualidade na conformação da amizade. Esse livro também foi fundamental nesta tese, por delinear a introdução de correspondências-poemas, da função pragmática do texto ao trabalho formal, inserindo no espaço literário poemas que fazem parte da vida, de um processo de correspondência, e simultaneamente da "obra" (enquanto conjunto de textos) dele e dela. A coautoria ganha importância no campo da poesia com a publicação dessa correspondência, requerida e desejada por ambos escritores, dois importantes nomes da poesia brasileira contemporânea.

Em *Duas janelas* (2016), de Marcos Siscar e Ana Martins Marques, temos um projeto a convite editorial, com tempo limitado, e ritmos que tiveram de se adequar em virtude do tempo da publicação. Neste livro, a delimitação do espaço individual ocorre de forma gráfica, com uma linha, e os poemas são intercalados com a indicação da autoria de cada poema no sumário. Se a separação é duplamente marcada, mas sem nome, a mistura, a presença de um nós lírico se torna evidente enquanto projeto, sobretudo porque os poemas estão contaminados: os versos inteiros ou palavras são, literalmente, o ponto de encontro deles (e não apenas de partida, como consta na nota editorial). Verificamos que as palavras-imagens são trocadas e reaparecem não como repetição, mas como continuidade de uma conversa que propõe outros sentidos e que também tem seus silêncios, ou seja, pontos de desencontro, quando ele propõe um novo mote no seu espaço individual, com estilos e ritmos diferentes. Destacamos a noção de experiência de composição de si e do outro, nas vozes que ali estão. São textos que surgem em diálogo, na escuta do outro, no recebimento da palavra alheia, em um gesto de cuidado, e requerem a leitura em diálogo. Isso não limita a leitura à circunstância de escrita, mas torna-a ainda mais desafiante e complexa por estar indissociada desse processo. O tempo plasmado ali carrega consigo o tempo da espera e da leitura do poema do/a interlocutor/a. O repensar da unidade e da coerência, a busca por um autor em sua "originalidade" e "espontaneidade", tão caras ao sujeito moderno e (ainda) pensada na contemporaneidade apesar dos retornos descentrados, ganha novo fôlego nesta obra, proliferando a fértil retomada de procedimentos desestabilizadores, como o uso do verso alheio que não é influência, intertextualidade, inspiração, mas diálogo em processo. Explicitar a circunstância de criação e motivação faz vacilar a cultura do autor enquanto origem, mas também função autor, aquela que pressupõe a unidade discursiva de textos coesos de um mesmo autor (mesmo estilo, mesma temática, mesma dicção). Novamente nos aproximamos da correspondência, mesmo que esta seja planejada, desde o princípio, visando à publicação.

Tanto *amorhumorumor* (2021), de Alice Ruiz e Rodolfo Guttilla, quanto *A roda do mundo* (1996), de Ricardo Aleixo e Edimilson de Almeida Pereira, são coautorias que também tensionam o centramento no autor e abrem espaço para pensar a função autor, o nós lírico e a amizade. Trata-se de manifestações estéticas que inserem gêneros poéticos não ocidentais no campo hegemônico da literatura brasileira, tradicionalmente eurocêntrico, fazendo com que tais diferenças também conformem esse complexo espaço. Entre haikais, senryus, orikis e retomadas de cantopoemas, com diferentes caminhos de chegada até aqui, cada uma traz consigo peculiaridades estéticas, modos de exclusão ou maior aceitação, mas, sobretudo,

formas de fazer poesia, viver e se relacionar entre amigos.

Em *amorhumorumor* (2021) são transpostos e adaptados para o contexto brasileiro recursos estéticos de origem japonesa, que se vinculam culturalmente à essa origem, como o olhar pausado e a palavra certeira. Abrindo caminhos para além dos parâmetros ocidentais consolidados e preponderantes, a pesquisa sobre o haikai trouxe a dimensão estética coletiva de criação com a forma primeira, o renga, que é resgatado na interlocução entre as vozes poemáticas de Guttilla e Ruiz. O tom de intimidade da amizade, enquanto movimento de diferença e de aproximação entre os autores, foi transposta linguisticamente, incluindo a explícita interlocução nominal e dedicatória de poemas entre ambos, bem como no processo de montagem e editoração relatado na *encontrografia*. O livro materializa uma celebração que só pode ser acompanhada evidenciando, também, o projeto de montagem e circunstância de criação, que não abdica do prazer de criar entre amigos. Nesse livro, todos os poemas foram assinados por cada autor, dispostos de maneiras diferentes, e intercalados nas páginas. Alguns foram assinados pelos *dois* autores, indicando não apenas o projeto comum, de diálogo que gera um nós, um livro "nosso", mas a importância para a assinatura e como o nome do autor é importante para, mesmo na coautoria, gerar ainda outras posições na função autor para além da unidade. O desafio do poema assinado concomitantemente por ambos é um caminho que, em trabalhos próximos, pode ser melhor investigado, por requerer uma aproximação outra, em virtude da fusão intensa, criação de uma terceira voz, uma radicalização do que chamamos nós lírico, talvez como diluição de diferença.

A *roda do mundo* (1996) é um livro dividido em duas partes inter-relacionadas, cada uma delas assinada por um autor. Aqui, o tensionamento da função autor foi constatado na elaboração de um *projeto* sólido composto por dois, e na reivindicação de estéticas plurais e por muito tempo excluídas da esfera da crítica literária brasileira. Nos referimos aos orikis, de Ricardo Aleixo, e aos poemas que homenageiam e reelaboram os cantopoemas, manifestações canto-poéticas sincréticas, de Edimilson de Almeida Pereira. Ao tempo que compartilham o projeto, eles afirmam o argumento de que a coautoria também é edição, montagem, desejo e conversa sobre objetivos comuns. Não escrever junto, mas assinar e projetar uma troca que se materializa na diferença dos grupos de poemas mencionados, um de matriz banto (cantopoemas) outro iorubá (orikis). A diferença entre matrizes culturais africanas tensiona ainda mais a função autor, por trazer para ambos os poetas práticas estéticas que não são habituais em suas "obras", embora dialoguem com elas. Se nos livros anteriores a coautoria era uma troca constante de poemas para conformar um livro, e a função autor era tensionada

em sua centralidade, coerência e estilo, como em *Como se fosse a casa*, *Duas Janelas* e *amorhumorumor*, *A roda do mundo* faz girar também outras perspectivas, alargando as possibilidades da função autor. Nesse livro não temos a mesma palavra e verso trocado, que nos aproxima da ideia de "nós-lírico" enquanto voz plasmada na palavra compartilhada. Mas temos a palavra em diálogo com outras tradições (banto e iorubá) que, por si, já trazem a dimensão coletiva presente nos poemas, mais ou menos evidenciada em cada uma das dicções, com vozes que conforma um nós, não apenas das vozes dos autores, mas do diálogo com entidades sagradas e tradições populares.

Nessa mesma linha, observamos processos coautorais na literatura indígena contemporânea, entendendo que matrizes culturais não eurocêntricas trazem outros modos de viver, sentir e criar junto. Mostramos que, se o "indivíduo" não tem vez como soberano autossuficiente na acepção individualista moderna, tem autoria e palavra viva para questionar a imposição de um modo único de criar. Mesmo sem adentrarmos profundamente na leitura das obras, estudamos os paratextos editoriais e o modo como foram criados, em modo *encontrográfico*, mostrando que as poéticas indígenas conformam também um nós-poético: por desejo de aliança, como força que, por existir e criar, intensifica e reafirma a multiplicidade de formas de criação pela palavra, seja escrita ou oral. Ao revisar a exclusão da literatura indígena da historiografia literária brasileira, em um paralelo com outros países da América Latina, discorremos também sobre a ideia de propriedade ligada à autoria moderna. Se o lastro da modernidade violenta se fez imperioso na instituição da restrita abordagem de tipificação e dualidade de conceitos como ficção e realidade, reafirmamos a mão dupla do caminho, a convivência na criação e no pensar sobre a criação a dois, para além da concepção colonial calcada na propriedade individual e na separação entre vida e literatura.

A coautoria é um caminho alternativo para pensar sobre a autoria na contemporaneidade, configurando uma função autor complexa, dupla, que fica num meio termo: não apaga, não dilui totalmente, não esvazia completamente a importância ao autor enquanto nome individual, mas o tensiona e o coloca em relação, implodindo a sua autossuficiência e autonomia. A coautoria não reivindica o atrelamento à modernidade na sua ancoragem autoral, como origem, ou mesmo como centralidade discursiva, sendo contra o monopólio dessa centralização e suas consequências modernas, como já evidenciou Foucault a constatar a função autor ainda no momento em que escreve. Como afirma Antônio Bispo (Nêgo Bispo) sobre as confluências fluviais, ao traçarmos um paralelo entre autoria e rio: o rio não seca no encontro, não se anula ou se perde de si, mas no encontro se fortalece e descentra

o caudal. Em confluência não nos anulamos, mas temos mais força. Assim são também as coautorias.

Como desdobramentos possíveis dessa pesquisa, que concentrou-se na criação poética, constatamos a gritante lacuna de estudos sobre coautorias em narrativa. Outra possibilidade de desdobramento para pesquisas futuras seria investigar as práticas coautorais a múltiplas mãos advindas de oficinas, residências e mentorias de escrita (criativa ou não), como nos livros da coleção *Tabuleiro de Ficções* (Numa Editora, 2024), em que os romances advém de uma convivência, de um encontro e dos desdobramentos desse "jogo literário" que remetem às oficinas de artesãos na Idade Média. Também há o desafiador estudo de outras obras poéticas assinadas por pseudônimos ou mesmo por mais de um/a, mas sem indicação, sumário e outra forma de apontar uma divisão, como no recém lançado *A quatro mãos* (2025), de Yasmin Nigri e David Frankel, que requerem (ainda) outras possibilidades e abordagens desafiadoras.

Desejamos que esse percurso possa ter lançado questões razoáveis e abordagens coerentes com os conceitos propostos, abrindo outros caminhos para o pensarmos sobre a complexidade da literatura brasileira contemporânea e suas formas de amizade, no encontrar, conviver e criar *com*.

Referências

AGUSTONI, Prisca de Almeida Pereira. **O Atlântico em movimento:** travessia, trânsito e transferência de signos entre África e Brasil na poesia contemporânea em língua portuguesa. 2007. 314 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

AHMED, Sara. **Viver uma vida feminista.** São Paulo: Ubu, 2018.

ALEIXO, Ricardo. Orelha. In: JORGE, Eduardo; MARQUES, Ana Martins. **Como se fosse a casa**: uma correspondência. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

ALEIXO, Ricardo. **Uma obra (permanentemente) em obras: memorial artístico e intelectual.** Memorial apresentado ao PósLit – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras. Belo Horizonte, set. 2020. Disponível em: https://www.edgardigital.ufba.br/wp-content/uploads/2024/09/Memorial_Ricardo_Aleixo_watermark.pdf. Acesso em: 28 jun. 2025.

ALEIXO, Ricardo. **Diário da Encruza.** Salvador: Segundo Selo, 2022.

ALEIXO, Ricardo; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **A roda do mundo**. Belo Horizonte: Mazza, 1996.

ALEIXO, Ricardo; SCHERER, Telma. **Ricardo Aleixo: Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2017

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz**. As edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, FALE/UFMG, 2004.

AMADO, J. **Tenda dos Milagres**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.

AMAZON. Autores e colaboradores. **KDP Publishing**, 2025. Disponível em: https://kdp.amazon.com/pt_BR/help/topic/G2BWJN2BY98T5PV2 Acesso em: 24 junho 2025.

ANDRADE, Oswald de. **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade.** São Paulo: Globo, 1991.

ANDRADE, Wildes Souza. **A etnicidade Guarani entre seus intelectuais: uma comparação entre Bolívia e Brasil.** 2019. 283 f., il. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) —Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

ARAÚJO, G. Literatura e prestidigitação: alguns romances coletivos no Brasil oitocentista. In: PINHEIRO, L. C.; RODRIGUES, M. M. M. (orgs.). **A Belle Époque Brasileira**. Lisboa: Clepul, 2012. p. 107-123.

ARAGON, Louis. "D'un grand art nouveau: la recherche". In: **Essais de Critique Génétique**. Paris, Flammarion, 1979.

ARENDT, Hannah. **A Dignidade da Política**: ensaios e conferências. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ARENDT, Hannah. **O que é política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ARENDT, Hannah. **A vida do espírito.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ARFUCH, L. El 'giro afectivo'. Emociones, subjetividad y política. **Revista de Signis**, n. 24, Editorial UNR, Setiembre, 2016, pp. 245-53. Disponível em: http://www.designisfels.net/publicaciones/revistas/24.pdf Acesso em: 25/06/2025.

AYOH'OMIDIRE, Félix. **Yorubaianidade**: oralitura e matriz epistêmica nagô na construção de uma identidade afro-cultural nas Américas. Salvador: Segundo Selo, 2020.

AZEVEDO, Luciene. Autoria e performance. **Revista de Letras** (São Paulo), v. 47, p. 10, 2007. p. 133-158. https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/496

AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 12, p. 2, 2008. P. 31-49. https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/179

BACHELARD, Gaston. A dialética do exterior e do interior. In: BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. revista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAH, Babilak. Relatório dos afetos: o encontro com o universo mito-poético dos Bianos. Blog de Babilak Bah, 6 de outubro de 2015. Disponível em: https://babilakbah.wordpress.com/2015/10/06/relatorio-dos-afetos-o-encontro-com-o-universo-mito-poetico-dos-bianos/ Acesso em 09 maio 2025.

BANIWA, Denilson. Pesquisa Arte e Currículo – Percursos Dialógicos – Instituto de Aplicação/CAp, Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ. **Nutrição visual**, 2019. Disponível em: https://nutricaovisual.art.br/historia/artistas-em-pesquisa/denilson-baniwa/ Acesso em 24 ago. 2022.

BAPTISTA, Fernando Mathias, VALLE, Raul Silva Telles. **Os povos indígenas frente ao direito autoral e de imagem.** São Paulo, Instituto Socioambiental, 2004. Disponível em: https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/publications/I7L00003.pdf Acesso em 12 ago. 2023.

BAPTISTA, Josely Vianna; ANTUNES Arnaldo, BISCAIA, Maria Angela. **Outro**. Curitiba: Mirabilia, 2001.

BARBOSA, Rodrigo Garcia. "Poesia a quatro mãos: Duas Janelas de Ana Martins Marques e Marcos Siscar". **Revista InterteXto**, vol. 11, nº 2, novembro de 2019, p. p.34-55. https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/3436

BARBOSA, Maria José Somerlate. "Dançar o nome com o braço na palavra berço": A relação vida e obra poética de Edimilson de Almeida Pereira. **Scripta**, v. 15, n. 29, 2011. p. 235–262. Disponível em: https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/4284. Acesso em: 24 jun. 2025.

BARRETO, Amanda Fiorani. Jonson e Shakespeare: a noção de autoria no teatro inglês do início da Era Moderna. **Palimpsesto - Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ**, n. 20, vol. 36, 2021. p. 529–541. https://doi.org/10.12957/palimpsesto.2021.60107

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** Notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance** I: da vida à obra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, [1975] 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. **O rumor da língua.** Trad. Mário Laranjeira. O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, [1968] 2004a.

BARTHES, Roland. Por onde começar? [1970]; Pierre Loti: "Aziyadé" [1971]. In: **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, [1971] 2005.

BARTHES, Roland. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. 2ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso.** São Paulo: UNESP, 2018.

BRAZ, Albert. Collaborative Auorigemthorship and Indigenous Literatures. CLCWeb: **Comparative cultural studie**s, 13.2, 2011. Disponível em https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss2/5/

BASHÔ, Matsuo. **Trilha estreita ao confim**. Editora, Editora Iluminuras Ltda, 1997.

BASTOS, Mariana Cobuci Schmidt; NEGRI, Lucas Rodrigues. Isto é um roçar de mãos? Sobre dois livros (e um artigo) escritos em dupla. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, Brasil, n. 28, p. 113–131, 2020. https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i28p113-131

BENITES, Paulo; GUEDES, Carlos Gledson Moreira. Tornar-se outro: a reconfiguração do sujeito lírico na poesia de Orides Fontela. **Raído**, v. 15, n. 38, 2021. p. 146-159. https://doi.org/10.30612/raido.v15i38.14853

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: **Mágia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única.** 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

BERARDI, Franco Bifo. Entrevista: 'O capitalismo ainda está no poder, mas está morto', diz Franco Berardi. **The Intercept**. Disponível em: https://www.intercept.com.br/2020/12/28/entrevista-o-capitalismo-ainda-esta-no-poder-mas-esta-morto-diz-franco-berardi/. Acesso em 16 jul. 2024.

BLANCHOT, Maurice. **L'amitié.** Paris: Éditions Gallimard, 1971.

BLANCHOT, Maurice. **Après coup précédé par Le ressassement éternel**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BISPO, Antônio dos Santos. **A terra dá, a terra quer** . São Paulo: Ubu Editora / Piseagrama, 2023.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOURRIAUD, N. **Pós-produção**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOSI, Viviana. O sujeito lírico e o sujeito pedra. **Rev. bras. psicanál**, São Paulo , v. 47, n. 4, dez. 2013. p. 101-117. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2013000400011&lng=pt&nrm=iso . acesso em 25 jun. 2025.

BRASIL. **Lei no. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília [online], 20 fev. 1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm Acesso em junho 2025.

BRAZ, Albert. Collaborative Authorship and Indigenous Literatures. CLCWeb: **Comparative cultural studies**, 13.2, 2011. Disponível em https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss2/5/ .Acesso em 1 set. 2022.

BURKE, John M. **The Death and Return of the Author**: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. Edimburgh: Edinburgh University Press, 1989. https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctvxcrgjt

BURKE, Seán. Reconstructing the Author. In: **Autorship: from Platô to the postmodern**. Edimburgh: Edinburgh University Press, 1995. p. xv-xxx. https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctvxcrs61.4

BUTLER, Judith. La alianza de los cuerpos y la política de la calle. **Debate Feminista**, n. 46, 2012. p. 91-113. https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2012.46.927

CABAÑAS, Teresa. **A Poética da Inversão**. Goiânia: UFG, 2000.

CABAÑAS, Teresa. Os surpreendentes caminhos da estética: a poesia marginal dos anos 70. **Rev. chil. lit.**, Santiago , n. 88, p. 9-36, dic. 2014 . Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952014000300002&lng=es&nrm=iso . accedido en 25 jun. 2025.

CÁMARA, Mário; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge. (Org.). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

CAMERON, Dan. Against Collaboration. **Arts Magazine** n. 58, no. 7, Março 1984. p. 83- 87.

CAMINHA, Edmílson. **Rachel de Queiroz:** a Senhora do Não Me Deixes. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.

CAMPOS, Haroldo. **O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira**: o caso Gregório de Mattos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado,1989.

CAMPOS, Paulo Mendes. Soneto a quatro mãos. In: **O mais estranho dos países:** crônicas e perfis. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 251-253. Disponível em: https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/14221/soneto-a-quatro-maos Acesso a 23/06/2025.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162: Literatura e subdesenvolvimento.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: O caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gil, 2013.

CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. **História da África nos anos iniciais do ensino fundamental: os Adinkra**. Dissertação (Mestrado Profissional em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Salvador, 2016.

CARVALHO, Alexandre Filordi; GALLO, Sílvio. É preciso defender a amizade: provas de vida nas guerras de subjetividade das políticas de inimizade contemporâneas. **Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 36, n. 78, p. 1763–1797, 2022. https://doi.org/10.14393/REVEDFIL.v36n78a2022-66281

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CASTRO, J. C. F. de. Poesia lírica contemporânea: a subjetividade desdobrada em Margem de manobra, de Claudia Roquette-Pinto. **Todas as Letras - Revista de Língua e Literatura**, v. 20, n. 3, 2018. p.130-145. http://dx.doi.org/10.5935/1980-6914/letras.v20n3p130-145

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador - conversações com Jean Lebrun. São Paulo: UNESP, 1998.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor?**: revisão de uma genealogia. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

CHARTIER, Roger. **A Mão do Autor e a Mente do Editor**. São Paulo, Ed. Unesp, 2014.

CHARTIER, Roger; FAULHABER, Priscila; LOPES, José Sérgio (orgs). **Autoria e História Cultural da Ciência**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

COCCIA, Emanuele. O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política. **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 14, 2. sem. 2012. p. 7-21. https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2012n14p7.

COLABORAR. In: MICHAELIS, **Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa**. Uol/Melhoramentos, 2025. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/palavra/09GG/colaborar/ Acesso em: 25/05/2025.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. **Signótica**, Goiânia, v. 25, n. 1, 2013. p. 221–241. Disponível em: https://revistas.ufg.br/sig/article/view/25715 . Acesso em: 25 jun. 2025.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Revista USP**, São Paulo, n. 84, 2010. p. 112 – 128. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i84p113-128

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG,1999.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire**: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas. Lima/Berkeley: CELACP, 2003.

COUTINHO, Afrânio. O processo de descolonização literária. **A literatura das Américas na época colonial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea:** um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Vinhedo: Horizonte, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DORRICO, Julie. A oralidade no impresso: o ‘eu-nós lírico-político’ da literatura indígena contemporânea. **Revista Boitatá,** Londrina, n. 24, p. 216-233, 2017. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/32958.

DORRICO, Trudruá; ROSA, Luna (orgs.). **Caixa de dramaturgias indígenas**. 1. ed. São Paulo: N-1, 2023.

DORRICO,T.; Recaldes, L. ROSA. “Ritual de Iniciação ou prefácio”. In: Dorrico,T.; Recaldes, L. R. (orgs). **Dramaturgias indígenas**. São Paulo: N-1 edições, 2023

DELEUZE, Gilles. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002. DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006. DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo.** Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Trad.: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix**. Kafka: para uma literatura menor**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. **L'animal que donc je suis.** Paris: Galilée, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Politiques de l'amitié suivi de L'oreille de Heidegger.** Paris: Galilée, 1994.

DERRIDA, Jacques. La langue de l'étranger. **Le Monde Diplomatique**, jan. 2002. p. 24-27. Disponível em: https://www.monde-diplomatique.fr/2002/01/DERRIDA/8342

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jaques Derrida a falar da Hospitalidade.** São Paulo: Escuta, 2003. 144 p.

DERRIDA, Jacques. **Otobiografía**s: la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre próprio. Buenos Aires: Amorrortu, [1976] 2009.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Esporas**: os estilos de Nietzsche. Rio de Janeiro: Nau, 2013. DERRIDA, Jacques. A lei do gênero. **Revista TEL**, v. 10, n. 2, [1979] 2019. p. 250-281. https://doi.org/10.5935/2177-6644.20190028

Di LEONE, Luciana. Poesia de circunstância como prática: Andi Nachon no Rio de Janeiro. **Boletim de Pesquisa** (NELIC), v. 13, n. 20, 2013. p. 46-57. https://doi.org/10.5007/1984-784X.2013v13n20p46.

Di LEONE, Luciana. **Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

Di LEONE, Luciana. O convívio da poesia. **Outra travessia,** n. 19, 2015. p. 105- 119. https://doi.org/10.5007/2176-8552.2015n19p105

DIRETRIZES. Diretrizes, 1942, n. 58, p. 5. **DIRETRIZES** – *1938-1946*. Coleção digitalizada. Números 58 a 109. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=163880&pagfis=3779.

DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea**: Criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p. 30-44. Vol. 1. Disponível em:http://atempa.org.br/wp-content/uploads/2020/09/Literatura-indígena-contemporânea-Livro-.pdf. Acesso em 23 de abr. de 2022.

DREXLER, J. (2017). **Movimento**. Recuperado de https://www.letras.mus.br/jorgedrexler/movimiento/traducao.html. Acesso em 01 de set. 2021.

DUARTE, Gonçalo. O sujeito lírico como figuração. **Uma poética da deflação em Fernando Assis Pacheco e Adília Lopes** (online). 2015. Disponível em:

https://assisadilia.wordpress.com/2-1-2-o-sujeito-lirico-como-figuracao/ Acesso em: 25/06/2025.

DUMONT, Louis. **Individualismo** – uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DUSSEL, E. D. **1492:** O encobrimento do outro. Petrópolis: Vozes, 1993. EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ELIOT, T. S. **Ensaios.** São Paulo: Art Editora, 1989. (Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira).

ERIBON, D. **Michel Foucault**. Paris, Flammarion, 1990.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). **Um tigre na floresta de signos:** estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 132-142. Disponível em: https://aladaainternacional.com/wp-content/uploads/Literatura-negra-uma-voz-quilombola-na-literatura-brasileira.pdf Acesso em: 21/04/2025

FERLINGHETTI, Lawrence. **A Poesia como Arte Insurgente**. São Paulo: Editora 34, 2023.

FCJA – FUNDAÇÃO CASA JORGE AMADO. Infância grapiúna: entre a fazenda de cacau e o mar da Bahia. **100 anos de Jorge Amado 1912-2012** (site). 2012. Disponível em: http://www.jorgeamado.com.br/vida.php3 Acesso a 25/06/2025.

FLUSSER, Vilém. **A escrita**: há futuro para a escrita? São Paulo:Annablume, 2010.

FOUCAULT, Michel. Da amizade como modo de vida (Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux). **Gai Pied**, n. 25, abril de 1981. pp. 38-39. Tradução de wanderson flor do nascimento. Disponível em https://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/amizade.pdf.

FOUCAULT, Michel. Michel Foucault entrevistado por Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. (Org.). **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 253-278.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola, [1970] 1996.

FOUCAULT, Michel. **Estética, ética e hermenêutica**. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1999.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das Ciências Humanas. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, [1966] 2000.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos e Escritos III:** Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1969] 2001. p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. O triunfo social do prazer sexual: uma conversação com Michel Foucault. In: **Ditos e escritos V**: Ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a. v. 5, p. 119-125. Coleção Ditos & Escritos.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **Ditos e escritos V**: Ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b. p. 144-162.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: **Ditos e Escritos V**: Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004c. p. 264-287.

FOUCAULT, Michel. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. (Entrevista com B. Gallagher e A. Wilson, traduzido do francês por Wanderson Flor do Nascimento). **Verve**, N. 5, 2004d. pp. 260-277. Disponível em https://revistas.pucsp.br/verve/article/download/4995/3537

FOUCAULT, Michel. O filósofo mascarado. In: **Ditos e Escritos II**: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 299-306.

FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In: **Ditos e Escritos VI:** Repensar a Política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 289-347.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1969] 2012.

FRANCA, A.; SILVEIRA, N. C. A representação descritiva e a produção literária indígena brasileira. **Transinformação**, v. 26, n. 1, p. 67–76, jan. 2014. https://www.scielo.br/j/tinf/a/Sw9dF3yQ43JZRZgR7mkttWQ/

FRANCHETTI, P. O Haicai no Brasil. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 10, n. 2, p. 256–269, jul. 2008.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko. **Haikai – Antologia e História**. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

FRANKEL, David Roy; NIGRI, Yasmin. **A quatro mãos.** São Paulo: Círculo de Poemas, 2025.

FREITAS, Henrique. **O arco e a arkhé***:* ensaios sobre literatura e cultura. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

FREITAS, Henrique. Reflexão sobre o conceito de literatura-terreiro. **Revista Inventário** - 14ª edição – jan./jun. 2014.

FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

GANDELMAN, Henrique. **De Gutemberg à Internet:** direitos autorais das origens à era digital. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GARCIA, Marília. Marília Garcia é... (Entrevista por Dani e Diogo). Revista Garupa, mar. 2016. Disponível em:

http://revistagarupa.com/edicao/edicao-quatro-pernas/pagina/entrevista-4/ . Acesso em: 07 mar. 2024.

GARCIA, Marília. Pequenas notáveis (Entrevista/reportagem por Joselia Aguiar). **Valor Econômico**, 13/01/2017. Disponível em: https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2017/01/13/pequenas-notaveis.ghtml Acesso em 23/06/23.

GARCIA, Marília. Portas de saída: uma conversa com Ana Martins Marques. **Blog Companhia das Letras**, 21 junho 2021. Disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/6035/portas-de-saida-uma-conversa-com-ana-martins-marques

GARRAMUÑO, Florencia. Poderes da afetividade. A destituição do sujeito na poesia e o seu potencial de resistência. **Escritos**. Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2009, vol. 3 p. 215 - 228.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. São Paulo: Rocco, 2014

GASS, William H. The Death of the author. In: **Habitations of the Word. Essays**. New York: Simon and Schuster, 1985.

GENETTE, Gérard. Genres, types, modes. **Poétique**, n. 32, nov. 1977, pp. 389–421.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GERMANO, Beta. 12 casais de artistas contemporâneos para celebrar o amor. **Arte que acontece.** 12 de junho de 2020. Disponível em: https://artequeacontece.com.br/12-casais-de-artistas-contemporaneos-para-celebrar-o-amor/ Acesso em: 25/06/2025.

GIDDENS, Eugene. Editions and Editors. In: SANDERS, Julie (eds.). **Ben Jonson in Context.** Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 65-72.

GOGA, H. Masuda**. O Haicai no Brasil.** São Paulo: Editora Oriento, 1988.

GIL, G. Parabolicamará. Gilberto Gil, 2009. Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=386&letra

GIL, José. **Movimento Total:** o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água, 2001

GIL, José. Abrir o corpo. In: **Lygia Clark:** da obra ao acontecimento. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. p.63-67

GODÉ, Maurice. Qui parle dans un poème? **Cahiers d'Études Germaniques**, n. 38, 2000. pp. 29-35. https://doi.org/10.3406/cetge.2000.1503.

GOLDSMITH, Kenneth. **Escritura no-original** – Gestionando el lenguaje ela era digital. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

GOMES, Paulo Cesar. Poesia marginal nos anos 1970. **História da Ditadura.** 9 de maio de

2017. Disponível em: https://www.historiadaditadura.com.br/post/poesia-marginal-nos-anos-1970-1 Acesso em: 25/06/2025.

GONÇALVES, Daniel José. "Águas-palavras": a poética de Edimilson de Almeida Pereira. **Atena Editora,** (site), 2025. Disponível em: https://doi.org/10.22533/at.ed.036112517033 . Acesso em: 28 jun. 2025.

GONZALEZ, Betina. **A Obrigação De Ser Genial**. São Paulo: Bazar do Tempo, 2024.

GOULART, Beatriz. Poesia a dois. **Revista Bravo!** 17 julho 2017. Disponível em: https://medium.com/revista-bravo/poesia-%C3%ADntima-bbf6d2050d02 Acesso em 25/06/2025.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

GUTTILLA, Rodolfo Witzig; RUIZ, Alice. **Amorhumorumor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HARAWAY, Donna. **Seguir con el problema:** generar parentesco en el Chthuluceno. Bilbo: Consonni, 2019.

HAYLES, Katherine. **How we became posthuman:** Virtual bodies in cybernetics, literature and informatics. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999.

HAWORTH, Rachel. The singer-songwriter on stage: reconciling the artist and the performer. **Journal of European Popular Culture**, v.4, n.1, 2013. p. 71-84.

HERRANZ, Lyza Brasil. O sentido de habitar. *Como se fosse a casa (uma correspondência)*, de Ana Martins Marques e Eduardo Jorge. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 9, n. 18, 2017. p. 241- 245. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/18055

HINES, Thomas Jansen. **Collaborative form:** Studies in the Relation of the Arts. Ohio: Kent University Press, 1991.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor.** São Paulo: Elefante, 2021.

ISA - Instituto Socioambiental. **Declaração da aldeia Kari-Oca e Carta da Terra dos Povos Indígenas.** Conferência Mundial dos Povos Indígenas sobre Território, Meio Ambiente e Desenvolvimento (25-30 de maio de 1992, Rio de Janeiro). Disponível em: https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/G4D00001.pdf . Acesso em 15 de jun. 2022.

IPEAFRO - Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros. **Adinkra – Acervo Digital**, 2016. Disponível em: https://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/adinkra/ Acesso em 03/04/2025.

JAKOBSON, Roman. Fragments de 'La nouvelle poésie russe': Esquisse première: Vélimir

Khlebnikov. In: **Questions de Poétique**. Ed. Tzvetan Todorov, revista e corrigida pelo autor. Paris: Seuil, 1973.

JAMESON, Frederic. Pós-modernismo e Sociedade de Consumo [1982]. In: **A Virada Cultural.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 15-44.

JANKO, Richard. The Homeric Poems as Oral Dictated Texts. **Classical Quarterly**, v. 48, n. 1, 1998, p.135-167. https://www.jstor.org/stable/639747

JORGE, Eduardo. **Espaçaria.** São Paulo: Lumme, 2007. JORGE, Eduardo. **A casa elástica.** São Paulo: Lumme, 2015.

JORGE, Eduardo. **Teoria do Hotel.** São Paulo: Selo Demônio Negro, 2019.

JORGE, Eduardo; MARQUES, Ana Martins. **Como se fosse a casa:** uma correspondência. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

JORGE, Eduardo; VILELA, Lucila. **Pá, pum**. Belo Horizonte: Tipografia do Zé, Coleção Elixir, 2010.

KAMBEBA, Márcia Wayna. Literatura indígena da oralidade à memória escrita. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p. 39-44. Disponível em:http://atempa.org.br/wp-content/uploads/2020/09/Literatura-indígena-contemporânea-Livro-.pdf. Acesso em 23 de abr. de 2022.

KASTAN, David Scott. Introduction. In: KASTAN, David Scott; STALLYBRASS, Peter (Eds.). **Staging the Renaissance:** reinterpretations of Elizabethan and Jacobean drama. New York: Routledge, 1991, p. 1-14.

KASTAN, David Scott. **Shakespeare and the book.** Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

KEHÍRI, Tõrãmü; PÃRÕKUM, Umusi. **Antes o mundo não existia:** mitologia dos antigos Desana-Kèhíripõrã / Tõrãmã Kêhíri, Umusi Pãrõkumu; desenhos de Luiz e Feliciano Lana. 2. ed. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995. (Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro; v.1).

KEENE, Donald. **Los Placeres De La Literatura Japonesa.** Madrid: Syruela, 2018.

KIRK, G. S. The Circumstances of Monumental Composition. In: DE JONG, J. F. (ed.) **Homer: Critical Assessments: vol. I** – The Creation of the Poems. London: Routledge, 1999, p. 256-272.

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. **O Candomblé bem explicado**: Nações Bantu, Iorubá e Fon. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

KLINGER, Diana. A escrita de si – o retorno do autor. In: _____. **Escritas de si, escritas do outro:** o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KLINGER, Diana. A escrita de si como performance. In: **Revista Brasileira de Literatura**

Comparada. v. 10, n. 12, 2008. pp. 11-30. Disponível em: https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178/181Acesso em: 13 mai. 2023.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã Yanomami. Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Aílton. Ter indígena na ABL é admitir 200 línguas diferentes (Entrevista). **Agência Brasil**, 7 de Outubro de 2023. Disponível em https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-10/admitir-indigena-na-abl-e-admitir-200-linguas-diferentes-diz-krenak , acesso 23 de abril de 2024.

LADEIRA, Maria Inês Ladeira. **Espaço geográfico Guarani Mbyá**: Significado, constituição e uso. Maringá/Paraná: Eduem: São Paulo. EDUSP, 2008.

LAFON, Michel; Una escritura atípica: la escritura en colaboración. In: JITRIK, Noé. **Atípicos en la literatura latino-americana**. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del C.B.C, 1996. p. 299-309.

LAFON, Michel; PEETERS, Benoît. **Escribir en colaboración**. Historias de dúos de escritores. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

LANDOW, George P. **Hypertext.** The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1992.

LEJEUNE, Philippe. A imagem do autor na mídia. In: **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LEMINSKI, Paulo. **Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEMOS, Masé. Marcos Siscar por Masé Lemos. **Ciranda da Poesia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

LIMA, C. M. de; SANTINI, R. M.. Copyleft e licenças criativas de uso de informação na sociedade da informação. **Ciência da Informação**, v. 37, n. 1, jan. 2008. p. 121–128 https://doi.org/10.1590/S0100-19652008000100011

LIMA, Carlos Emílio Correa. **Antes o mundo não existia: o livro da outra origem do mundo**. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Natal, RN, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/26374/1/Antesmundon%C3%A3o_Lima_2018.pdf Acesso em agosto 2022.

LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira:** Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LIUZZI, Laura. **Poema do desaparecimento**. São Paulo: Fósforo, 2024.

LITERAFRO – O portal da literatura Afro-Brasileira**. Mazza Edições**. Última atualização: 07 jun. 2023. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/editoras/1093-mazza-edicoes Acesso em: 28 jun. 2025.

LOPES, Silvina. **Literatura, defesa do atrito**. São Paulo: Chão da Feira, 2022.

LOPES, M. Manuela; BASTOS, Paulo Bernardino. Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais. In: **Anais do Encontro Internacional de Arte e Tecnologia.** Brasília: Universidade de Brasília, 2016. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/Manuela_e_Paulo.pdf

LOPES, Nei. **Bantos, Malês e identidade negra**. Belo Horizonte: Forense Universitária, 2006.

LOVE, Harold. **Attributing authorship**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

LUKÁCS, György. **Teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LUNA PARQUE EDITORA. **Catálogo**. 2018. Disponível em: http://lunaparque.iluria.com/catalogo-ct-119447 Acesso em 06/04/2025.

MACEDO, José Rivair. **História da África**. São Paulo: Contexto, 2015.

MAGARIAN, B. R. A. Os mandatos coletivos no Brasil à luz do conceito de institutional by-pass. **Revista de Sociologia e Política**, v. 31, p. e003, 2023.

MALLARMÉ, S. **Divagações**. Tradução de Fernando Sheibe. Florianópolis: EDUSF, 2010.

MALPOIX, J. M. **Le poète perplexe**.Paris: José Corti, 2002.

MALTA, André. **Homero Múltiplo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MANOVICH, Lev. Quem é o autor? sampleamento / remixagem / código aberto. In: BRASIL, Antonio et al. **Cultura em fluxo: novas mediações em rede**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2004. p.248-263.

MORAES, Helvio. A edição de revistas e sites literários mato-grossenses – entrevista com Lorenzo Falcão, Eduardo Mahon e Wuldson Marcelo. **Revista Alēre**, Cáceres: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, v. 29, n. 1, 2024.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Red ediciones S.L. Barcelona, 2009.

MARQUES, Ana Martins; SISCAR, Marcos. **Duas janelas**. São Paulo: Luna Parque, 2016.

MARQUES, Ana Martins. **Da arte das armadilhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARQUES, Ana Martins. Meu Encontro com Ana Martins Marques (Entrevista por Rômulo Zanotto). **Medium**, 31 de julho de 2017. Disponível em: https://medium.com/@romulozanotto/meu-encontro-com-ana-martins-marques-e58f60664b8f Acesso em 07/04/2025.

MARQUES, Ana Martins. **Risque esta palavra**. São Paulo: Companhia das letras, 2021.

MARQUES, Ana Martins. **De uma a outra ilha**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2023.

MARTIN, Carlos F.B. **A véspera do trapezista** (leitura da poesia de Antônio Carlos de Brito). 2008. 105 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do rosário do Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MASTEN, Jeffrey A. **Beaumont and/or Fletcher:** collaboration and the interpretation of Renaissance drama. ELH, v. 59, n. 2, 1992. https://doi.org/10.2307/2873346

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. Lisboa: Edições 70, 2008.

MAUSS, Marcel. **Uma categoria do espírito humano:** a noção de pessoa, a noção do "eu". São Paulo: CosacNaify, 2003.

MATA, Valeria. **Plagie, copie, manipule, robe, reescriba este libro**. Quito: Kikuyo Editorial, 2023.

MEDEIROS, Sérgio. Poética indígena desafia concepções usuais de gênero e leitura. **Folha de S. Paulo**, 18 de janeiro de 2009. https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1801200911.htm Acesso em 08/09/2022.

MENEZES, Clara. Morte de Lygia Fagundes Telles: lembre amizade da escritora com Hilda Hilst. **O Povo.** 03/04/2022. Disponível em: https://www.opovo.com.br/vidaearte/2022/04/03/morte-de-lygia-fagundes-telles-lembre-amizade-da-escritora-com-hilda-hilst.html Acesso em: 25/06/2025.

MIRANDA, A., SIMEÃO, E. e MUELLER, S. Autoria coletiva, autoria ontológica e intertextualidade: aspectos conceituais e tecnológicos. **Ciência Da Informação**, 36(2), 2007, p. 35–45. https://doi.org/10.1590/S0100-19652007000200000 Acesso em 07/09/2022.

MORICONI, Italo. O século biográfico. Revista Z Cultural, ano XVI, v. 2, 2021. p. 1-9. https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/o-seculo-biografico/

MONTENEGRO, M. R.; ALVES, V. A. F.. Critérios de autoria e co-autoria em trabalhos científicos. **Acta Botanica Brasilica**, v. 11, n. 2, p. 273–276, dez. 1997. : https://www.scielo.br/j/abb/a/G5J7NXnhf3QRPYb6tFs3rQH/?lang=pt

MUCHAIL, Salma. Michel Foucault e o dilaceramento do autor. **Margem**, São Paulo, n. 16, dez. 2002. p. 129-135. Disponível em: http://www4.pucsp.br/margem/pdf/m16sm.pdf. Acesso em: 20 mar. 2023.

MUNDURUKU, Daniel. A escrita e a autoria fortalecendo a identidade. **Povos Indígenas no Brasil 2001/2005**. Instituto Socioambiental, 2005. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/A_escrita_e_a_autoria_fortalecendo_a_identidade?printable=yes.Acessoem 09 set. 2022.

MUNDURUKU, Daniel. **Mundurukando 2:** sobre vivências, piolhos e afetos: roda de conversa com educadores. Lorena – SP: UK'A Editorial, 2017.

MUNDURUKU, Marcelo Manhuari. **A cidade das águas profundas.** Ilustrações de Anielizabeth. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2013.

NAPOLI, M. F. Amphibia ou Lissamphibia. **Museu de Zoologia Virtual**, Universidade Federal da Bahia, 2008. Disponível em: http://www.mzufba.ufba.br/anfibios.html Acesso a 28/06/2023.

NEGRI, Antônio; HARDT, Michael. **Império**. Rio de Janeiro: Record: 2003.

NEGRI, Antônio; HARDT, Michael. **O Trabalho de Dionísio**. Juiz de Fora: Pazulin: 2004

NEGRI, Antônio; HARDT, Michael. Como escrever a quatro mãos (Entrevista por Jefferson Viel). **Sofia** , nº 6, vol. 1, 2017. p. 166–173. https://doi.org/10.47456/sofia.v6i1.15351

NETO, João Cabral de Melo. Entrevista. **Revista Veja**, 1992. Disponível em: https://fonte83.com.br/fonte83-resgata-entrevista-com-o-poeta-joao-cabral-de-melo-neto-confira/ Acesso em: 12 mar. 2024.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano:** um livro para espíritos livres, volume II. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

OLIVEIRA, Roberto. **Elis e Tom: Só tinha de ser com você.** (Filme documentário). Brasil: Rinoceronte Entretenimento, 2023.

OLIVEIRA, Alice Bicalho de. **Fábrica da Floresta: a edição de livros indígenas como prática orgânica**. 2021. 318 f.: il., color. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

ORLANDI, E.; GUIMARÃES, E. *Unidade e Dispersão: uma questão do sujeito e do discurso.* **Discurso e Leitura.** São Paulo/Cortez, Campinas/Ed. Da UNICAMP, 1988.

ORTEGA, F. **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

ORTEGA, F. **Para uma política da amizade:** Arendt, Derrida, Foucault. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

ORTEGA, F. **Genealogias da Amizade.** São Paulo: Iluminuras, 2002. OUEDRAOGO, Idrissa. **Yaaba** (Filme). Burkina Fasso: Arcadia Filmes, 1989. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F_fhsJ9H2E8 Acesso a 25/05/2025.

PALAMARTCHUK, Ana Paula. História e Literatura: Parque Industrial, gênero e revolução. In: ARAUJO, Adriana de Fátima; Silva, Susana Souto. (Org.). **Literatura, estética e revolução**. 1ed.Brasília: UnB, 2018, v. 1, p. 53-67.

PAZ, Octavio**. Signos em rotação Rio de Janeiro:** Perspectiva, 1996.

PAZ, Octavio. A poesia de Matsuo Bashô. In: BASHÔ. **Sendas de Oku**. Trad. Olga Savary. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1983. p. 29-42.

PALERMO, Zulma. El Rol de las Historias Literarias em los projectos de modernizacion Latino Americana. **Cadernos de Pesquisa em Literatura.** Anais do VIII Seminário Internacional de História da Literatura, PUCRS. Org. Maria Eunice Moreira. Vol.16, Nº1, FALE/PUCRS, 2010.

PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. **Direitos autorais**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. 144 p.

PAROKUMU, Umusi; KEHIRI, Toramu. Antes o mundo não existia. Mitologia dos antigos Desana-Kehíripora. São João Batista do Rio Tiquié : UNIRT ; São Gabriel da Cachoeira : FOIRN, 1995. Disponível em: https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/P00184.pdf Acesso em: 7 set. 2023.

PASSETTI, Edson. **Éticas dos amigos**: invenções libertárias da vida. São Paulo: Editora Imaginário/Capes, 2003.

PAULANI, Leda M. Neoliberalismo e individualismo. **Economia e Sociedade, Campinas**, SP, v. 8, n. 2, p. 115–127, 2016. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ecos/article/view/8643138. Acesso em: 7 set. 2023.

PEDROSA, Célia. Subjetividades em devir. **Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PEDROSA, Célia. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros (orgs.). **Poesia e contemporaneidade: leituras do presente.** Chapecó-SC: Argos, 2001. p. 7-23.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Entre Orfe(x)u e Exunouveau***:* análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira. São Paulo: Fósforo, 2022a.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Territórios cruzados: relações entre cânone literário e literatura negra e/ou afro-brasileira. **Literafro – O portal da literatura Afro-Brasileira, Faculdade de Letras da UFMG**, 25 fev. 2022b. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/1035-territorios-cruzados-relacoes-entre-canone-literario-e-literatura-negra-e-ou-afro-brasileira1 . Acesso em: 28 jun. 2025.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **A saliva da fala:** notas sobre a poética banto-católica no Brasil. São Paulo: Fósforo, 2023.

PERLOFF, Marjorie. **O Gênio não original.** Poesia por outros meios no novo século. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

PERLOFF, Marjorie. A detetive das letras norte-americanas (Entrevista por Rodrigo Garcia Lopes). In: LOPES, Rodrigo Garcia (org.). **Vozes & Visões**: Panorama da Arte e Cultura Norte-Americanas Hoje. São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 219-230. Disponível em: https://www.elsonfroes.com.br/perloff.htm Acesso em: 25/06/2025.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “O samurai malandro”. In: **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 234-240.

PINSON, Jean-Claude. **Sentimentale et naïve – nouveaux essais sur la poésie contemporaine.** Seyssel: Champ Vallon, 2002.

PIZARRO, Ana. **América Latina: palavra, literatura e cultura.** v. 1.- A situação colonial. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993.

PRADO, Adélia. Adélia Prado no Sempre um Papo (entrevista em vídeo). **Sempre um Papo**, 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sisSlTXY6bM Acesso em: 27/06/2023.

PRANDI, Reginaldo. “Exu, de Mensageiro a Diabo: Sincretismo católico e demonização do orixá Exu”. **Revista USP**, São Paulo, n. 50, p. 46-63, jun-ago, 2001. https://revistas.usp.br/revusp/article/view/35275

PRATES, Valquíria; ESTELLES, Mirela; ALVES, Cauê. (orgs.) **Elementar: fazer junto** (Exposição de artes). São Paulo: MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo, junho-agosto de 2023. Informação e catálogo disponível em: https://mam.org.br/exposicao/elementar-fazer-junto/ Acesso em: 25/06/2025.

QUINTANA, Mário. “Emergência”. In: **Apontamentos de história sobrenatural**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 27.

RABATÉ, Dominique. **Figures du sujet lyrique**. Paris: PUF, 1996

RAMA, Angel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1982.

RAMA, Angel. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Seleção, apresentação e notas Pablo Roca. Belho Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

REIS, Leonardo. Simpósio “O caminho para o Haikai”. O Japão como tradução (site). Porto alegre: UFRGS, 6 dez. 2022. Disponível em: https://www.ufrgs.br/literaturajaponesa/?p=153 Acesso em: 23/03/2025.

REZENDE, B. C. **Os significados da amizade:** duas visões de pessoa e sociedade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

RIBEIRO, Gustavo Silveria. José Leonilson: a poesia fora de si. In. RIBEIRO, Gustavo Silveira;PINHEIRO, Tiago Guilherme; VERAS, Eduardo Horta Nassif. (Org.). **Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível.** 1ed. Belo Horizonte: Quixote + Do Editoras Associadas, 2018, v. 1, p.135-146.

RICOEUR, P. Le problème du double-sens. In: **Le conflit des interprétations**. Essais d’herméneutique I. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

RISÉRIO, A. De Oriquis. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 15, 1992. Disponível em:

https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20833 Acesso em: 28 jun. 2025.

RISÉRIO, Antonio. “E a roda do mundo gira, camará”. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida e ALEIXO, Ricardo de Brito. **A roda do mundo**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996.

RISÉRIO, Antonio. **Orixá Oriki.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROSA, Victor da. Ana Martins Marques aprende a andar (Resenha/Entrevista). **Acervo Pernambuco** (site), 2017. Disponível em: https://www.pernambucorevista.com.br/acervo/capa/2687-ana-martins-marques-aprende-a-nadar.html Acesso em: 10/04/2025.

ROSA, Allan. **Imaginário, Corpo e Caneta**: matriz afro-brasileira em Educação de Jovens e Adultos. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade de São Paulo.São Paulo, 2009.

ROSE, Mark. **Authors and Owners:** The Invention of Copyright. Cambridge-MA: Harvard University Press, 1993.

RUÍDO MANIFESTO. Especial “A Arte do Encontro” – Um poema de Diogo Cardoso e Jeanine Will. **Ruido Manifesto**, 29 de Setembro de 2023. Disponível em: https://ruidomanifesto.org/especial-a-arte-do-encontro-um-poema-de-diogo-cardoso-e-jeanine-will/ Acesso em 24/06/2023.

RUAS, Charles. "Interview with Michel Foucault". In: FOUCAULT, Michel. **Death and the Labyrinth**. Londres e Nova York: Continuum, 2004. p. 176.

SALLES, Cecilia Almeida. **Crítica Genética:** Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: Educ, 2008.

SÁEZ, Oscar Calavia. Autobiografia e sujeito histórico indígena: considerações preliminares. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 76, nov. 2006. https://doi.org/10.1590/S0101-33002006000300009

SÀLÁMI, S. **A Mitologia dos Orixás Africanos.** Coletânea de Àdúrà (Rezas), Ibá (Saudações), Oríkì (Evocações) e Orin (Cantigas) usados nos cultos aos orixás na África (Em iorubá com tradução para o português). v. I - Sàngó/ Xangô; Oya/Iansã; Òsun/Oxum e Obà/Obá. São Paulo: Odùdúwà, 1990.

SANTIAGO, Silviano. Singular e Anônimo. In: **O Eixo e a Roda**. Belo Horizonte, 1986. p. 95-105.

SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!** Ensaios literarios. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

SANTOS, Vitor Cei. “A vitalidade incomum da atual poesia brasileira: entrevista com Ana Martins Marques”. **REVELL - REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS**, v. 3, n. 14, p. 245–254, 2017. Disponível em: https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1487 . Acesso em: 6 abr. 2025.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo.** São Paulo: UNESP, 2003.

SCARPELLI, Veridiana. Leia quatro poemas de autores brasileiros em diálogo. **Folha de S.**

Paulo. 03/04/2016. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/04/1756473-leia-quatro-poemas-de-autores-brasileiros-em-dialogo.shtml Acesso em 03. abril 2025.

SCRAMIM, Susana. A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 14, n. 1, p. 106–124, jan. 2012. https://doi.org/10.1590/S1517-106X2012000100008

SENNETT, R. **O declínio do homem público:** as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Da revista ao livro: Brandão entre o mar e o amor (1941), ficção coletiva e realismo na Geração de 1930. **Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 54, p. 513–526, 2021. https://doi.org/10.12957/matraga.2021.58857

SILVA, Denise Ferreira da Silva. **Homo Modernus:** para uma ideia global de raça. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SIQUEIRA, Emanuela; RAIZ, Julia. Nota das tradutoras. In CARSON, Annne. **A beleza do marido: um ensaio ficcional em 29 tangos.** São Paulo: Fósforo, 2024.

SISCAR, Marcos. Marcos Siscar escreve poemas sobre a insustentável leveza do ser (Entrevista). **G1 – Globo**, 20/12/2015. Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/marcos-siscar-escreve-poemas-sobre-insustentavel-leveza-do-ser.html Acesso em 13 mar. 2024.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise:** ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade. Campinas: Ed. Unicamp, 2018.

SISCAR, Marcos. "A cisma da poesia brasileira". In: **Sibila – Revista de poesia e cultura**, ano 5, nº 8-9, dezembro 2005, Ateliê Editorial.

SISCAR, Marcos (org.). **Escrever para quem: Ana Cristina Cesar e o endereçamento** – Campinas-SP: Asa da Palavra, 2023.

SILVA, Douglas Rosa da. Poética da desfiguração entre duas janelas **Travessias Interativas**, *[S. l.]*, v. 8, n. 15, p. pp. 409–413, 2018. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/8907

SOARES, Tiago de Castilho. **A construção do indivíduo moderno como condição de eficácia jurídica**. Dissertação (Mestrado em Direito). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

SOUZA, Ely Ribeiro. Literatura indígena e direitos autorais. In: DORRICO, Julie. DANNER, Fernando. DANNER, Leno Francisco. **Literatura indígena contemporânea: autoria, autonomia, ativismo.** Porto alegre, RS: Editora Fi, 2020.

SOUZA, Eneida Maria de. CRÍTICA BIOGRÁFICA, ainda. **Cadernos de Estudos Culturais**, v. 2, n. 4, 2010. p. 35-50. https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4488

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**: Ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

SOUZA, L. B. de; SOUZA, L. B. de. O lírico-ciborgue de Angélica Freitas: googlear para simular. **Manuscrítica: Revista De Crítica Genética,** 2021, p. 30-44. https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i44p30-40

STEIN, Marília Raquel Albornoz. **Kyringüé mboraí - os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani.** Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. http://hdl.handle.net/10183/17304

STEVENS, Wallace. **Collected Poetry and Prose**. New York: The Library of America, 1997.

STILLINGER, Jack. **Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius**. Oxford: Oxford University Press, 1991.

SUSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Süssekind. **O Globo -** 21.09.2013. Disponível em: https://iedamagri.files.wordpress.com/2015/04/objetos-verbais-nc3a3o-identificados-um-ensaio-de-flora-sc3bcssekind-prosa-o-globo.pdf. Acesso em: 10 set. 2023.

TEIXEIRA, Heloísa. O poemão (resenha). **Folha de S. Paulo.** 12 de abril de 2003. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1204200302.htm Acesso em: 07/08/2023.

TEIXEIRA, Marcos Vinícius. Entre a cidade alta e a fazenda de Pau d'Arco: uma leitura de Brandão entre o mar e o amor. **Revista Investigações**, v. 32, n. 1, p. 155–170, 2019. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/view/240632. Acesso em: 07/08/2023.

THIÉL, Janice. **Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

TOPUZIAN, Marcelo. **Muerte y resurrección del autor (1963-2005).** Santa Fe: UNL, 2014.

TORRES, Bolívar. Amizade de Ziraldo e Drummond é celebrada em reedições: 'A mineirice os aproximou, assim como a paixão pela poesia'. **O Globo.** 23/07/2023. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2023/07/23/amizade-de-ziraldo-e-drummond-e-celebrada-em-reedicoes-a-mineirice-os-aproximou-assim-como-a-paixao-pela-poesia.ghtml Acesso em: 25/06/2025.

VADÉ, Yves. L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique. In: RABATÉ, D. (org.) **Figures du sujet lyrique.** Paris: PUF, 1996. p. 11-37.

VHERÁ POTY; CHRISTIDIS, Danilo. **Os Guarani Mbyá**. Porto Alegre: Wences Design Criativo, 2015.

VIEGAS, Ana Cláudia. O "retorno do autor" – relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: **Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

VIEL, Ricardo. Como se fosse a casa (Resenha/Entrevista). **Correio IMS**, novembro de 2017b. Disponível em: https://correio.ims.com.br/como-se-fosse-casa-por-ricardo-viel/

Acesso a 28/06/2023.

VILLA-FORTE, Lúcia. **Escrever sem escrever:** literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

VINCENT-BUFFAULD, Anne. **Da Amizade:** uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX. Rio de Janeiro: Zahar, 1996

WATT, Ian P. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WATT, Ian P. **Mitos do individualismo moderno:** Fausto, Dom Quixote, DomJuan, Robinson Crusoé. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEINTRAUB, F. A casa físsil: o corpo migrante e os paradoxos da hospitalidade na poesia de Eduardo Jorge. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 58, p. e583, 2019. https://doi.org/10.1590/2316-4018583

WOLFF, Jorge. Correr o mundo no pé da palavra que venta: Terreirização X Militarização. **Buala**, 7 outubro 2020. Disponível em: https://www.buala.org/pt/a-ler/correr-o-mundo-no-pe-da-palavra-que-venta-terreirizacao-x-militarizacao

WOODMANSEE, Martha. **The Author, Art, and the Market Rereading the History of Aesthetics**. New York: Columbia University Press, 1994.

WU MING. Projeto Wu Ming em busca de uma nova linguagem para a ação política (Entrevista para Marco Aurélio Weissheimer). **Agência Carta Maior**, outubro de 2002. Disponível em: https://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/cartamaior.html Acesso em: 25/06/2025.

Apêndices

Apêndice A - Entrevista com Ana Martins Marques.

Questionário respondido por *e-mail* no dia 04/04/2025. Questões sobre *Duas Janelas*, *Como se fosse a casa: uma correspondência* e *De uma outra ilha.*

LBS: Ana, como foi receber o convite de Leonardo Gandolfi e Marília Garcia para coabitar a obra com outro poeta (Siscar)? Vocês conversavam/se conheciam antes do convite? Como o processo de escrita da obra configurou ou reelaborou (ou não) a relação entre vocês?

AMM: *Duas janelas* foi escrito a partir de um convite da Marília Garcia e do Leonardo Gandolfi, editores da Luna Parque, que estavam lançando uma série de livrinhos feitos por duplas de poetas. Foram eles que escolheram o Siscar como minha dupla nessa empreitada.

Eu não conhecia o Siscar pessoalmente (acabamos nos conhecendo no lançamento do livro em SP); conhecia a sua poesia e também alguns textos críticos. Gostava muito, sobretudo, do *Poesia e crise* e do livrinho sobre a Ana Cristina Cesar que saiu no Ciranda de Poesia, da Eduerj. Confesso que fiquei um pouco intimidada a princípio: além de ser um excelente poeta, o Siscar é um crítico e teórico da literatura muito sofisticado. Foi preciso um exercício, da minha parte, para evitar um certo constrangimento ao enviar os poemas. Com o tempo, porém, esse constrangimento foi se atenuando. Acho que uma das dimensões interessantes da escrita desse livro foi poder acompanhar o processo de escrita de um poeta que eu admirava, ver as alterações que ele fez nos textos, o modo como ele "respondeu" (ou não) aos meus poemas...

LBS: Em *Duas janelas* (2016) há a seguinte nota editorial "*Os autores gostariam que fossem lidos como registro de uma experiência de escrita*". É possível comentar um pouco esta experiência, esta relação, este gesto *para/com* o outro?

AMM: Acho que essa nota (se me lembro bem, uma sugestão do Siscar) foi, a princípio, um gesto de modéstia: o livro foi escrito num período relativamente curto, e, embora os poemas tenham passado por alguns ajustes no momento da edição, mantivemos os textos em grande parte na forma e na ordem em que os enviamos um para o outro. Além disso, a ideia era também dar ênfase ao processo de escrita, ao diálogo entre os poemas, ao fato de que o livro era resultado de uma experiência conjunta, compartilhada.

Acho que tanto o *Duas janelas* quanto o *Como se fosse a casa* alteraram em alguma medida a minha ideia de *livro*, do que é um livro e de como se escreve um livro. Tenho a impressão de que a minha ideia de livro era bem mais fechada, supunha um certo acabamento, uma ordem; os livros escritos a dois me levaram a pensar o livro como algo mais permeável, mais heterogêneo, mais aberto.

LBS: Especificamente, qual foi os meios (*e-mail*, doc. online compartilhado, doc. Individual, carta...) e os modos (troca de poemas com - ou sem - sugestões entre um e outro, leitura do poema de um e escrita que partia deste mesmo poema...- e vice-versa...) de elaboração de *Como se fosse a casa* e *Duas Janelas*?

AMM: O processo de escrita dos dois livros foi bem diferente.

No caso do *Duas janelas*, como tanto eu quanto o Marcos tínhamos acabado de concluir um novo livro quando surgiu o convite (o *Manual de flutuação para amadores*, do Siscar, e o meu *O livro das semelhanças*), e não tínhamos nenhum trabalho pronto na gaveta, optamos por ir escrevendo o livro gradualmente, enviando poemas um para o outro. Estabelecemos uma data e combinamos de mandar os poemas simultaneamente (sempre por e-mail). Houve um processo posterior de seleção e arranjo, mas, até onde me lembro, não houve alterações muito radicais nos textos.

(Aliás, algo desse processo acabou entrando no livro, tanto, por exemplo, no meu primeiro poema que consta no livro, que inicia com os versos "começar como", quanto num poema que menciona "o poema atrasado que eu preciso te enviar"...).

No caso dos textos que passaram a compor *Como se fosse a casa*, a troca dos poemas

antecedeu qualquer ideia de livro (embora seja possível pensar que, para quem está às voltas com a escrita e a leitura, a ideia de um livro sempre parece estar no horizonte...). A princípio, trocamos *e-mails* para ajustar coisas práticas relativas ao apartamento. Acho que foi o Eduardo que pela primeira vez respondeu com um poema, acompanhado da frase "eis o que eu retive da sua última mensagem", um *e-mail* que eu havia lhe enviado. A ideia de reunir os poemas num livro surgiu só depois, a partir de um convite da Maíra Nassif, editora da Relicário. Quando ela me perguntou se eu teria alguma coisa que gostaria de publicar na editora, lembrei desses poemas trocados com o Edu, e perguntei se ele toparia tentar reuni-los num livro. Recolhi os poemas e tentei dar aos textos um certo arranjo, próximo da ordem da troca das mensagens, mas não totalmente coincidente com ela. A partir dessa primeira organização dos textos, tanto o Edu quanto eu fizemos cortes, acréscimos, alterações, até o livro chegar no formato que chegou.

LBS: Tendo em vista o tempo de meio semestre em que *Duas Janelas* foi escrito (de acordo com a nota editorial), gostaria que comentasse como foi a sua "gestão" do tempo de criação em paralelo ao seu processo habitual de criação poética "individual". E, com Eduardo Jorge, em Como se fosse a casa, como foi a dinâmica de troca, leitura e escritura?

AMM: Minha memória é bem ruim, não sei se vou saber responder com precisão. Mas tenho a impressão de que, no caso do *Duas janelas*, não escrevi muito além dos poemas que enviei para o Siscar. Eu tinha acabado de lançar *O livro das semelhanças*, e normalmente demoro algum tempo para retomar a escrita, depois de lançar um livro novo. A parceria com o Siscar de algum modo me obrigou a retomar a escrita, funcionou como um impulso de retomada.

LBS: Poderias comentar como foi o diálogo para a montagem dos livros e seus aspectos gráficos (a seleção dos poemas, a intercalação entre um poema de cada um, a sequência escolhida, o fio escolhido para demarcar as vozes)? Vocês se encontraram para fazer isso? Foi uma montagem editorial…

AMM: A seleção e a ordenação dos poemas foram propostas por nós (o Siscar e eu, num caso; o Eduardo e eu, no outro), mas nos dois casos o artifício para distinguir a autoria dos poemas (as cores diferentes, no caso do *Como se fosse a casa*, e o fio, no caso do *Duas janelas*) foi uma solução sugerida pelos editores.

LBS: Eduardo Jorge, em entrevista, fez a bonita afirmação: "Minha intimidade com a Ana, mesmo que eu a conhecesse pessoalmente, sempre foi mais como leitor, sobretudo pelo livro *A Vida Submarina*. Ao mesmo tempo, a cada nova mensagem da Ana, *eu sentia uma amizade que surgia pela casa*: pelas regras do condomínio, pela correspondência, pelos corredores do prédio, pelos hábitos sobrepostos, pelos relatos da visão da cidade…". E para você, como foi esta aproximação com Eduardo, como a poesia fez vínculo?

AMM: Acho que o Edu traduziu muito bem o aconteceu no processo de escrita (que se confunde no caso com a correspondência que trocamos). A escrita acabou construindo uma certa intimidade, que passa a princípio pela casa, e depois pelo livro.

LBS: A meu ver, *De uma a outra ilha* já também traz essa interlocução e criação *com*, que já estava nas duas obras assinadas em coautoria. Podes comentar como você pensa o escrever com (em suas múltiplas possibilidades)?

AMM: Em todos os meus livros há poemas escritos de algum modo *com*, quer dizer, em diálogo com textos de outros autores. Gosto dessa ideia da escrita que deixa ver, como pequenas cicatrizes, as marcas da leitura. As referências a outros textos e autores estão expressas nos meus poemas em epígrafes ou dedicatórias e também em uma ou outra citação no interior dos poemas. A literatura é mesmo uma "conversação infinita": existe uma espécie de fio que costura cada texto a outros textos, às vezes separados por muitos séculos e quilômetros. O poeta português Manuel António Pina fala da literatura como uma arte de "ladrões que roubam ladrões", e acho que ele não poderia estar mais certo.

Dito isso, *De uma a outra ilha* é o primeiro livro em que me vali, de forma mais sistemática e consistente, de procedimentos de apropriação: os textos ali são migrantes, vêm de lugares variados (além dos poemas da Safo, me apropriei de trechos de ensaios sobre a sua poesia, de matérias de jornal, de comentários em *sites* de turismo e até de uma dissertação de mestrado sobre a floresta petrificada de Lesbos). Então acho que você tem razão em destacar essa questão da interlocução nesse livro.

Num dos poemas do *Como se fosse a casa*, a escrita é aproximada de um contrato de aluguel: "Escrever alguma coisa e dar-lhe/ o meu nome/ como num contrato de aluguel/ são minhas estas palavras de outros/ por direito são minhas até não serem mais/ são de outros são minhas/são os termos do contrato". A escrita, me parece, está mais próxima do aluguel do que da propriedade: as palavras são sempre semi-alheias, nem totalmente minhas nem totalmente não minhas; o poema é sempre escrito numa língua de segunda-mão, todo poema carrega a memória de outros poemas. Isso vale para as escritas em coautoria, mas vale também, em alguma medida, para qualquer escrita.

Sobre escrever *com:* apesar dos processos de escrita terem sido diferentes, algumas questões se colocaram para mim na escrita desses dois livros em coautoria. Em primeiro lugar, o modo como escrever *com* e a partir das palavras de outra pessoa acaba por nos conduzir a novos caminhos de escrita, que, curiosamente, não são necessariamente caminhos que nos aproximam da escrita do outro. Embora haja, me parece, uma espécie de contágio, esse contágio não tende necessariamente à semelhança: ao contrário, nos dois casos, acho que as diferenças nos modos de escrita ficaram flagrantes, o que, do meu ponto de vista, torna o processo bem mais interessante. Escrever junto, ao mesmo tempo que permite sair um pouco das nossas próprias obsessões, porque as palavras do outro convidam a seguir outros fios, abre também a possibilidade de ver com mais de clareza os nossos próprios procedimentos de escrita, de que nem sempre estamos conscientes.

Outra questão que se colocou para mim de forma muito nítida foi a do endereçamento, o modo de lidar com um texto que a princípio tem um destinatário certo, mas que, uma vez publicado, passa a se endereçar a todos, ou, antes, a qualquer um que tomar esses livros em mãos, tornando-se assim também destinatário daquelas palavras.

O Eduardo falou uma coisa interessante num depoimento que ele deu sobre o livro pra revista

Bravo. Ele estava dizendo como a poesia é uma coisa estranha, que por um lado ativa a vida doméstica (escrever é uma espécie de tarefa doméstica), e por outro destitui aquele que escreve dessa mesma vida, tornando-nos estrangeiros, inclusive daquilo que foi vivido por nós. E então ele comparava o poema a esses objetos que nós encontramos nos mercados de pulga: eles têm uma origem, uma vida passada, mas o que é decisivo é o novo uso e a nova vida que eles vão ter na casa da pessoa que o adquiriu.

Apêndice B - Entrevista com Marcos Siscar.

Questionário respondido por *e-mail* no dia 16/08/2023. Questões sobre *Duas Janelas*.

LBS. Marcos, como foi receber este convite de Leonardo Gandolfi e Marília Garcia para coabitar a obra com outra poeta (Ana Martins Marques)? Vocês conversavam/se conheciam antes do convite? Como o processo de escrita da obra configurou ou reelaborou (ou não) a relação entre vocês?

MS. Não nos conhecíamos. Tínhamos amigos comuns e contatos pelas redes, se não me engano. Quando começamos a conversar, percebemos que éramos leitores um do outro e que havia um certo reconhecimento mútuo. Cheguei a escrever uma resenha sobre um dos livros da Ana Martins Marques, em 2015, a pedido de *O Globo*, já durante o processo de confecção do nosso trabalho. Mas foi o convite de Leonardo Gandolfi e Marília Garcia que, na prática, nos colocou em contato direto.

Quando começamos o *Duas janelas*, nenhum de nós tinha material pronto. Ambos tínhamos acabado de mandar seus livros para editora (ela, *O livro das semelhanças*, e eu, o *Manual de flutuação para amadores*). Tínhamos que partir do zero, e a proposta da Luna Parque era bastante livre: escrever a partir de um "tema" ou "formato", ou não. Tudo isso colaborou para a disposição de iniciar um processo novo, específico desse livro. Conversamos, então, inicialmente sobre como organizar as coisas, justamente no sentido de fazer um trabalho cruzado, evitando a justaposição de iniciativas isoladas.

A situação trazia alguma insegurança em relação ao resultado, mas ao mesmo tempo alimentava a prática de estímulos recíprocos. Imaginamos, então, um diálogo que fosse construído a partir de pontos de contato sem definição a priori. Isso foi feito paulatinamente e o resultado, depois do processo de escrita e organização, compõe uma trama em que os cruzamentos o mais das vezes aparecem de modo discreto.

LBS. Em *Duas janelas* (2016) há a seguinte nota editorial "*Os autores gostariam que fossem lidos como registro de uma experiência de escrita*". É possível comentar um pouco esta experiência, esta relação, este gesto *para/com* o outro?

M.S. Salvo engano, havia nessa frase a ideia de que os textos do livro assumem sua situação precária de "experiência de escrita", no sentido do laboratório, da experimentação realizada em condições nem sempre favoráveis, num determinado espaço de tempo. Mas claro que há também, na palavra "experiência", o sentido daquilo que particulariza o livro, na sua especificidade relacional.

A experimentação em questão, de fato, é a experiência de uma relação, de um fazer junto. O que há de frágil e precário, no caso, é o que comporta a experiência da partilha. Lembrando que, embora a autoria dos textos esteja estabelecida no modo de distribuição deles dentro do livro, a ausência interna dos nomes leva a uma leitura em que a autoria individual se enfraquece, criando o efeito de uma partilha mais coletiva de vozes. Aliás, curiosamente, na matéria feita pela Folha de São Paulo, à época, a autoria dos poemas do livro, reproduzidos no

jornal, é invertida: meu poema é atribuído à Ana Martins Marques, e vice-versa.

LBS. Especificamente, qual foi o *meio* (*e-mail*, doc. online compartilhado, doc. Individual, carta...) e o *modo* (troca de poemas com -ou sem- sugestões entre um e outro, leitura do poema de um e escrita que partia deste mesmo poema...-e vice-versa...) de elaboração do livro?

MS. A preparação e o processo todo foi feito por *e-mail.* Minha sugestão foi não termos um disparador único para a *conversa* poética. Cada um preparou um poema inicial, que compartilhamos. A partir dessa primeira troca (em diálogo com o texto produzido pelo outro), fomos escrevendo os textos seguintes, que voltamos a trocar simultaneamente. E assim de forma sucessiva, numa espécie de entrelaçamento de remessas.

Depois de um certo número de trocas, interrompemos o processo e passamos para a organização do livro. Fizemos o possível para respeitar a cronologia do roteiro realizado, mas nos demos a liberdade de reorganizar os textos quando necessário – não apenas porque a organização em livro impunha algumas escolhas, mas também a fim de valorizar a compreensão dos pontos de contato.

Ao final, consideramos que a expressão "Duas janelas", usada em um dos textos da Ana Martins Marques, cumpria com muita pertinência a função de título.

LBS. Tendo em vista o tempo de meio semestre em que o livro foi escrito (de acordo com a nota editorial), gostaria que comentasse como foi a sua *gestão do tempo de criação* em paralelo ao seu processo de criação poética "individual".

MS. Em geral, não me coloco prazos de escrita. Há momentos em que escrevo mais regularmente do que em outros. Mas sei que é preciso programar algumas coisas (como as publicações) para melhorar a conexão mais fina com o trabalho.

Pensado numa escala mais reduzida (prazos de um mês), a gestão do tempo, no caso de *Duas janelas*, tinha a mesma preocupação. A regra geral da escrita era a produção de um texto por mês. Tínhamos esse prazo, uma obrigação assumida diante do outro. Nem sempre conseguíamos respeitar estritamente essas referências, mas elas nos ajudaram a dar a regularidade desejada ao processo. Para mim, em todo caso, era esse o sentido positivo da gestão do tempo. Embora nem sempre tivesse algo que me agradava (é bem provável que não teríamos publicado esses textos, da maneira como aparecem, se não fosse o compromisso), no final do mês, me sentia mobilizado pela determinação do calendário comum e pela expectativa da leitura do outro

Conversamos um pouco durante o processo sobre isso, também: sobre o fato de haver um outro leitor tão diretamente envolvido. É algo que pode ser limitador, eventualmente intimidante. Alguns preferem imaginar o leitor "anônimo", o leitor qualquer. Eu, pessoalmente, prefiro inventar/imaginar um leitor específico, mesmo quando é impossível prever qualquer coisa a seu respeito. Prefiro essa experiência de especificidade que inevitavelmente envolve a alteridade – em todo caso, uma alteridade menos abstrata que a do *anonimato*. O leitor é sempre hipotético quando se escreve, mas a leitura nunca é anônima.

Escrever *para alguém* funciona como uma motivação para mim, tão essencial quanto a disponibilidade para escrever. De maneira que as limitações do texto escrito por "encomenda", com data para ser entregue, é compensada pela experiência do endereçamento e do compartilhamento.

LBS. Poderias comentar como foi o diálogo para a *montagem do livro* e *seus aspectos gráficos* (a seleção dos poemas, a intercalação entre um poema de cada um, a sequência escolhida, o fio escolhido para demarcar as vozes)?

MS. Como disse anteriormente, não houve temas combinados de antemão e os poemas foram produzidos simultaneamente, ao longo do tempo. Em seguida, cada um manteve os textos desejados, fez as modificações que julgou necessárias e houve um momento, no final, em que o resultado passou a ser pensado como conjunto, com algumas permutações a fim de valorizar a percepção dos temas e o processo dialógico da escrita.

Embora tenha havido uma preocupação em manter o sentido geral da experiência das trocas, a ordem dos textos no livro, com alguns cortes, retoques e a inclusão de um texto de apresentação foram definidos ao final do processo. Já a parte gráfica, isto é, o modo como os textos estão dispostos na página, o face-a-face, as linhas, os detalhes de formatação, tudo foi resolvido editorialmente pela Luna Parque.

LBS. Para além da sua vasta obra literária e dos reconhecidos escritos sobre literatura, você realizou traduções em parceria com Paula Glenadel (da obra Michel Deguy e de Jacques Roubaud). Traduzir pode ser, também, uma criação *com* (com Glenadel, com Deguy...), estar entre línguas?

MS. Valorizo muito as situações de parceria. Além do *Duas janelas*, também já fiz traduções a quatro mãos (não apenas com Paula Glenadel), assim como resenhas e ensaios. São situações a cada caso distintas, com especificidades muito fortes do ponto de vista das circunstâncias em que ocorreram.

Mas talvez haja sempre esse fator que mencionei anteriormente: a perspectiva de um outro (do outro texto, do parceiro de escrita) como algo que me mobiliza; de um fazer-com como situação que pode ser inclusive mais complexa, mais trabalhosa, no fundo, porém aguçando o interesse, a vivacidade da relação com o projeto, e exigindo uma postura ao mesmo tempo criativa e responsável.

Embora saia um pouco do que lhe interessa, acho pertinente também uma aproximação entre o trabalho em parceria com outra pessoa e o trabalho "entre línguas", não apenas no sentido da parceria entre tradutores e poetas, mas no sentido do gesto que se volta ao outro (texto). A tradução já é (pela sua própria natureza) uma dessas práticas textuais em que podemos colocar à prova certa concepção de escrita, que me interessa particularmente, na qual um texto é sempre a re-escrita de outro, é uma escrita que se realiza junto com outra.

LBS. Há inúmeros casos de obras realizadas em coautoria (pensando em um diálogo entre poucas pessoas -2,3,4-, não na dimensão de coletivos organizados que escrevem a várias mãos, nem mesmo antologias). Cito, por exemplo, as coautorias entre Borges e Bioy, Julia Lopes de Almeida com o marido, o filho e a irmã, as inúmeras parcerias

entre escritores da Literatura Marginal dos anos 70. Como você percebe esse livro, em sua dimensão coautoral, em relação ao cenário da literatura (em especial da poesia) brasileira contemporânea?

MS. Imagino que a questão da autoria coletiva abra muitas vertentes de análise e interpretação. A antiga ideia de uma poesia universal progressiva ou a ideia do poema coletivo (do "poemão", como se dizia nos anos 1970) são modos muito particulares de colocar o problema literário. Talvez o caso das parcerias mais pontuais, unindo dois ou mais nomes próprios, impliquem outras estratégias de leitura. E precisariam também, imagino, de algumas distinções internas, dependendo do modo como esses trabalhos explicitam ou ocultam o trabalho colaborativo. Escrever ou trabalhar a dois tanto pode ser uma partilha de responsabilidade em relação a um produto único (como acontece frequentemente no trabalho "em equipe"), quanto pode constituir mais propriamente um diálogo (como me parece ser o caso de *Duas janelas*).

Há então uma distinção importante a ser feita, no sentido de que, neste último caso, as singularidades, isto é, as diferenças continuam perceptíveis. Elas não existem apenas como diferenças extratexto (diferença de nomes próprios, por assim dizer): elas são parte estruturante do jogo textual. O resultado (a "obra") é um lugar em que podem ser identificados tanto as aproximações (o desejo de contato, de fricção) quanto a exposição e o cálculo das diferenças (diferenças de visão, soluções distintas para determinados problemas). Assim sendo, as autorias individuais não estão extintas. A leitura supõe um movimento que as leve em consideração, internamente, mas também (do ponto de vista crítico, especializado) no contexto mais amplo das obras autorais.

Digamos que há aí uma modalidade da coautoria em que a coabitação e o desejo não excluem a percepção dos conflitos. Se não resultam da ilusão de equivalências muito genéricas, da abolição das mediações, também não confirmam plenamente o sentido eufemístico da comunidade ou da partilha. Creio que ensaiam uma experiência de partilha que suspendem temporariamente os pressupostos pessoais e as hierarquias estabelecidas, procurando fazer emergir uma experiência de reciprocidade.

LBS. O que há de Siscar na poesia de que há de Ana Martins Marques e vice-versa?

MS. Em relação ao livro *Duas janelas*, há uma troca de estímulos (como está registrado no texto de apresentação). Em relação ao projeto poético de cada um, naturalmente, seria preciso percorrer outros caminhos. Não é simples identificar o que fica de um poeta no outro, supondo-se que já saibamos o que cada um tem de particular.

Apêndice C - Entrevista com Rodolfo Guttilla.

Conversa por videochamada no dia 09/03/2023. Questões sobre *amorhumorrumor*. Fizemos um recorte da entrevista em virtude do tema estudado.

LBS: Rodolfo, como surgiu essa ideia de dividir essa obra com Alice, e qual é a relação de vocês? Se foi a convite da editora, se vocês já tinham esse plano previamente, se vocês conversavam informalmente sobre "ah, vamos fazer um... vamos escrever juntos", já escreviam antes, enfim, me conta um pouquinho como foi isso.

RG. Pessoalmente nós nos conhecemos desde os anos 90…acho que desde o final dos anos 80. Eu participava dos encontros de Haikai, dos encontros de Haikai promovidos pela editora Portal, concursos, aquela coisa toda, Alice sempre era jurada. Alice, nos anos 80, já era uma celebridade, ela tinha dois livros espetaculares. E a gente se conheceu e começamos a trocar um pouco de figurinhas lá pelos anos 80, mas foi nos anos 90 em que a gente retomou contato, ou seja, passavam os 10 anos, e teve um momento em que nós nos reencontramos, isso já foi pelos anos 2000. Num certo papo nós falamos "pô, vamos fazer um livrinho". Então, a gente começou a trocar poemas, Haikais, e aí eu sugeri "por que a gente não faz um bate-papo, né, um livrinho, pequeno, pouca coisa, mas com potência de força, com economia de força, sobre assuntos que a gente admira, né, gosta, sei lá, o ladrão do açude, os insetos, enfim, tudo aquilo que diz respeito ao universo do Haikai". E aí a gente começou a escrever e a gente fazia da seguinte forma: ela ou eu mandávamos um poema e o outro respondia o poema, o que virou uma certa conversa, e isso, num dado momento a gente falou “bom, acho que chegamos lá,acho que essa nossa conversa aqui está bacana, como que a gente faz para editar tudo isso?” Porque eram muitos, muitos poemas. Aí a gente resolveu, vamos fazer uma edição, você e eu, na sua casa, vamos fazer um papo?” Ela falou “bom, eu imprimi tudo, só na frente, papel na frente”.

Aí nós chegamos lá, eu cheguei na casa dela e a gente começou a recortar os poemas no papel mesmo, aquela coisa meio anos 70, 80, coisa Concreta. Pré-tecnologia. Porque eu acho que o cheiro do papel, a textura do papel, o poema escrito no papel, tudo isso tem um significado para a nossa geração, isso é uma coisa geracional. Eu não sei se eu faria isso hoje, depois de todas as evoluções tecnológicas. Nós chegamos lá, recortamos e começamos (...) botamos tudo no chão e, colocados no chão, a gente começou a fazer uma separação assim,"esse daqui vai conversar com esse, esse daqui vai conversar com esse”. Foi muito esquisito, porque a gente já estava no tecnológico, dava para fazer isso tudo. Mas é que a gente estava tomando brinquedos, estava se divertindo fazendo isso. Então tem um background de diversão, de comunhão, a palavra mais justa, a palavra mais acertada. Isso tem um componente da nossa geração visual, antes tem mais de 70, tem uns 60. Isso tem um componente visual, texto, materialidade. Enfim, tem todo um sensorial ali que é muito legal. E a gente foi reunindo os poemas por afinidade poética e temática. Foi um pouco assim que aconteceu o amor, humor, rumor.

LBS: O livro surgiu da vontade da dupla, não foi a convite da editora nem nada, foi uma amizade que foi ali se reafirmando e consolidando também materialmente no livro?

RG. Sim. Nós temos um projeto de poesia, uma visão de primeiro, uma visão de mundo comum. E temos um projeto de poesia também muito parecido. Eu não sei se você sabe, mas um dos grandes momentos da nossa vida em comum, dois grandes momentos, foi um livro que nos anos 90, 91, 92, nos reuniu. A Alice e a mim, que é "Cem Haicaístas

Brasileiros". Então, se você fizer uma pesquisa bibliográfica, você vai ver que nós dois estamos nesse "Cem Haicaístas Brasileiros", que é um projeto da Aliança Cultural Brasil-Japão e do Massano, a editora. Era uma editora espetacular do ponto de vista de lançar novos poetas, isso nos anos 60 e até os anos 90, 2000. E depois, nós fomos reunidos, Alice e eu, no roteiro de poesia brasileira, anos 80, na Global Editora. Há aí uma certa coincidência, um certo momento conjunto, mas, obviamente, a Alice já era a poeta que ela consagrava e tudo mais. Eu era um jovem pesquisador, uma pessoa que fazia poesia com uma certa determinação, com qualidade. Em um dado momento da nossa amizade (...). Porque a gente tem um dado aí que é pouco comum, então não sei se é pouco comum, mas, nesse caso, é um dado de realidade. A gente se frequentava, eu ia para a casa dela, estava sempre na casa dela, ela estava sempre na minha casa. Então, a gente tem uma intimidade intelectual, geracional – vou começar – geracional, intelectual e afetiva. Isso é muito importante para acontecer um projeto como esse. Caso contrário, fica um pouco mais intelectual, às vezes, mais cerebral. Mas não pode ser isso. O haikai tem que ser um elemento do momento da sua vida, uma reflexão do momento da sua vida, e a gente conseguiu fazer isso.

LBS. Vocês trocavam esses poemas? Vocês trocavam por *e-mail*, por WhatsApp?

Era por WhatsApp…acho que era *WhatsApp* e *e-mail*. É que a evolução foi tão grande do *e-mail* e do WhatsApp.Acho que tinha, num dado momento, consolidava tudo num *e-mail*. Eu era o cara que botava tudo junto, consolidava.E que ia gerando a discussão sobre "será que esse poema aqui não fica melhor assim?". Aí, obviamente, a Alice entrava e falava assim "o seu, será que...?". Então, tinha um momento *e-mail*. Mas o WhatsApp meio que organizava um pouco o papo, a dinâmica do papo. Mas acho, e aqui também estou tentando lembrar, porque é 2018, então isso aconteceu entre 2016 e 2019.

LBS: Rodolfo, sobre as assinaturas que vocês colocam nos poemas, tem poemas que vocês assinaram juntos, certo? Etiquetas Etílicas vocês assinam com os dois nomes né? Embora essa conversa entre vocês, como você mesmo falou, esteja em toda a obra, eu gostaria de saber como foi a criação exatamente dessas Etiquetas Etílicas.Você poderia comentar um pouquinho, assim?

RD. Ela se configura como uma série, né?A número um foi dela, foi da Alice, como está assinada. A gente sempre esteve junto com os drinks. Assim, eu e a Alice, nós gostamos de beber um pouquinho aqui, um pouquinho ali, né? E em vários sentidos. E também tem uma memória, eu acho que é mais a memória de como se sente, como que as pessoas se sentem bebendo, no nosso sentido.Então, a primeira foi a Alice, a segunda fui eu, a terceira fui eu. Esse número três é talvez um dos que eu mais gosto. E a quarta chega a Alice novamente, um novo na quinta, etiqueta etílica, sexta, aí vem uma primeira conversa. E a gente estava num...Não sei se era na casa dela, num bar. Não, não foi.Foi por WhatsApp. E a gente chegou nesse resultado. E que não foi assim, na primeira, há poemas que tiveram várias versões, essa daqui deve ser uma terceira versão do que a gente conversou: “Porque eu até achava que sou

ótimo, mas quando bebo você fica muito melhor. Eu até achava que é quando você bebe. Ela falou, não.Você vai jogar pra mim. Então, vamos lá.Vamos fazer uma terceira pessoa, né?" Outra coisa… Esse, o número sete, especialmente, é meu, porque pouca gente conhece o Jimmy Durant. Jimmy Durant foi um ator de filmes norte-americanos,muito famoso nos anos 30, 40,

50.E ele também era cantor e tal.E a gente estava, eu lembro disso, a gente estava no Obá. Obá era um restaurante, é, Tex-Mex, era mexicano, um restaurante de múltiplas influências. Mexicano, baiano e também oriental. A gente estava lá depois de um lançamento no meu livro, que eu acho que foi "Haicais Tropicais". Acho não, foi isso. E a gente estava lá tomando um uísque, e aí, eu acho que a Alice falou...Não, eu falei, um uísque antes,e brindei, ela falou, um cigarro depois. Num diapasão erótico, digamos assim. Então isso foi uma construção que tem local e data, quando aconteceu. E a etiqueta etílica número 200 porque a gente sai do número 7 para o número 200 é para o leitor interpretar que isso aqui é um processo de grande fôlego. E aí, ficou uma coisa meio "assim", a gente dando risada. Porque a gente denominou 200 e a gente deu risada, porque falamos, bom, aí a gente tem do 7 ao 200. Do 7 ao 200. Só para confundir o leitor, assim, só para o leitor perguntar, ficar na imaginação do leitor.

LBS: Rodolfo, e na composição, sei que você já falou ali, mas… Na composição, você chegou a, por exemplo, interferir em algum poema de Alice, que ela mandou? Dar um palpite aqui, um palpite ali, ela nos seus, teve esse diálogo também na construção, digamos, no que você assina individualmente, no que ela assinou? O que tem na palavra de Rodolfo, ali nos poemas de Alice, além do visível, que eu já anotei aqui. Mas você poderia falar um pouquinho sobre isso?

RG. Claro, teve sim. Ao longo do processo, a gente trocava os *e-mails*. E ela, sim, olha, acho que aqui a melhor palavra não é "dizia",é "dirá", sei lá, no tempo verbal. Ou então, em vez de "insonso", "sonso", sei lá,estou fazendo, falando qualquer coisa aqui. O fato é, a resposta é sim. Tanto ela quanto eu interferimos, sugerimos um melhor pegado, uma melhor sintaxe, uma melhor rima, uma melhor palavra. Ainda que os poemas não sejam muito rimados, mas, sim, a resposta é sim. Tanto ela quanto eu.

LBS: Você também organiza ontologias, e está por dentro, enfim, do que está sendo produzido, sobretudo dentro desse gênero. Sobre o prefácio e organização, conta um pouco como foi?

RG. Eu diria o seguinte: Eu procurei organizar esse papo, né, então… procurei sintetizar o que a gente está fazendo e fazia comentários,comento o que a gente está fazendo, comentar o que a gente estava fazendo. E, num dado momento, quando a gente chegou à conclusão de que estava pronto, meio pronto, digamos assim, aconteceu aquela reunião na casa da Alice, em que eu imprimi tudo em uma página só (...). E a gente recortou e fez a edição dos poemas. Alguns foram descartados. Então, terem a qualidade que a gente gostaria ou não terem uma conversa com o restante dos poemas, né? Esse freio de arrumação é para a gente olhar o conjunto e avaliar o que fica, o que não fica, e quem conversa com quem. Como eu fui jornalista, eu tenho um pouco esse cacoete de editorial.

LBS: Comenta um pouco o título. Por que a escolha, etc.

RG. O título foi um pouco meu, e a gente foi trocando mensagens? Mas eu sugeri um título e aí… Eu tirei um “R” aqui do humorumor, e fiz uma coisa meio concretista, digamos assim. Também fizemos o prefácio, eu falei “Alice, faz um texto aí em como que você faz a leitura do livrinho”, e aí eu dei uma editada.O prefácio tem uma estrutura

da Alice que eu modifiquei muito. Especialmente os três primeiros parágrafos e tal. E aí a gente foi dialogando. É um livro de muita convergência, de muita conversa. Nos meus livros autorais, eu tenho vários poemas em que eu procuro criar essas palavras que juntam múltiplos significados. Isso foi uma descoberta do modernismo. Mas essa experimentação que vem, por exemplo, com o Wally Salomão, com Paulo Leminski,com toda aquela geração, Alice Ruiz, toda aquela geração, daquela turma dos anos 70, principalmente, eu acho que eu procurei emular esse “babado”.

Apêndice D - Entrevista com Ricardo Aleixo.

Conversa por videochamada no dia 31/03/2025. Questões sobre *A roda do mundo*. Fizemos um recorte da entrevista em virtude do tema estudado.

LBS: Aleixo, tem algumas perguntas mais pontuais sobre o processo de escrita de *A roda do mundo*. Gostaria de saber como você conheceu Edimilson, qual é a sua relação com ele, para depois ir pensando essa ideia de como vocês chegaram, enfim, em pensar esse livro em coautoria.

R.A: O nosso primeiro contato se deu na década de 1980, num momento de grande efervescência cultural em Belo Horizonte, que é a minha cidade natal. E ele é o (...) estudado, na época estudava a comunidade dos Arturos. E nós logo gostamos muito um do outro. E, ao chegarmos à Juiz de Fora, que é a cidade natal dele, ele me escreveu, falando da importância desse encontro. Aí, eu escrevi um artigo, de um livro que ele me presenteou. Saiu do jornal A Tarde, de Minas, que era um semanário da imprensa oficial do Estado. E ele aponta, em mais de uma entrevista, a importância desse artigo para a chegada, para esse primeiro tempo da chegada dele em Belo Horizonte. Depois, eu escrevi também, a convite da professora Sônia Queiroz, um artigo para revista literária da Faculdade de Língua da UFMG, sobre um outro livro do Edimilson. E isso tudo foi acontecendo simultaneamente a outros encontros que eu tive nesse período. Esse é o momento também de me firmar amizade com a professora, poeta, dramaturga, a lenda Maria Martins, com o fotógrafo Osmar Neves, com o escultor, pintor dos Jorge do Anjos, com a Cidinha da Silva, contista e cronista. Esse é um momento muito único na vida cultural de Belo Horizonte. Eu firmei amizade com Edimilson de Almeida Pereira, porque a importância maior estava no modo como aconteceu para cada uma dessas pessoas que eu mencionei (...). Mas, para mim, o impacto maior foi o de perceber que havia pessoas negras na minha cidade, no meu estado, com interesse semelhante aos meus e com um tipo de busca por interlocução que era um fator, muitas vezes, de angústia. Onde estão outras pessoas negras intelectuais? Onde estão outras pessoas negras artistas que estejam buscando mais do que a representação material de uma suposta identidade? Eu cheguei refutando a ideia de identidade. Identidade não me diz absolutamente nada. Pense de mim como um sujeito negro. Eu estou falando não de identidade, mas de posicionalidade poética. Encontrar essas pessoas com abertura dialógica igual àquela que me impulsionava foi algo além até do que teria se consumando. Eu cheguei a sonhar que poderia haver essa hipótese. E sobre essa primeira parte da pergunta, é encontrar a possibilidade de um exercício de alteridade. O mesmo acontece na relação com Jorge dos Anjos, com Leda Maria Martins e outras pessoas. O povo está diante de um grande corpo coletivo, de um grande espírito. Alguma coisa que era dito e redito na minha infância, na minha adolescência, no início da juventude, era “subdito”. Ninguém dizia isso. Mas vivemos num Estado cuja capital, a primeira cidade planejada da República, e esse planejamento se voltou em especial para a segregação da população negra (...). Eu cresci sem saber da existência de uma cultura negra em Minas. Não existe. Primeiro não tem vocação para o carnaval, aqui não tem candomblé. Na verdade, não havia nem a

preocupação de se dizer isso. E eu não sabia ainda, e acho que a minha geração também não sabia, sobre a presença negra no Barroco Mineiro. Era quase assim como da esfera do mítico. O Barroco Mineiro foi feito por arquitetos, artistas, pintores e músicos mulatos. A minha geração não teve como lidar com o Barroco como um construto no qual, embora o Barroco fosse a atividade da persuasão, tentativa de forcejamento de uma ideologia, que a desculpa de estar isolado dos grandes centros, era um lugar de mentalidade cosmopolita, Ouro Preto era cosmopolita. Minas sempre teve esse caráter cosmopolita.

LBS. Sobre o processo de escrita, vocês trocaram esses textos?Eles já estavam prontos e vocês conversaram sobre isso?Como foi isso?

R.A. Não, não estavam prontos não. Nós escrevemos, porque aí é importante falar de um momento que é marcado, dessa nossa amizade é marcado pela troca de cartas, que eu guardo até hoje, não sei se ele guarda também. Mas (…) e pelo contato presencial e impulsionado pelas frequentes idas dele até Belo Horizonte de passagem para Contagem, para fazer o campo dos Arturos. Um dos dias ele me avisava que ele chegaria e eu me programava para buscá-lo na rodoviária. A gente pegava um táxi para ir ao e ele vinha lá em casa não, eu gostava muito dele e a gente conversava o dia inteiro. E uma dessas conversas aí já na década de 90, surgiu a ideia de fazer um livro.

Eu escolhi trabalhar com os orikis e já eram um ele já era um exímio praticante de cantopoemas e há uma coincidência estrutural. No canto do congado se diz que a roda do mundo é grande mas a de zambi é maior, daí eu fiz disse um mote apoiado numa pesquisa que eu tinha feito da roda. O que interessa é estar em uma roda. E essa figura, como nas culturas africanas, vai ser encontrada no candomblé, no congado, no reinado, no hip-hop e típico do samba. Essa figura, que no meu caso, serviu para inspirar também o que eu chamo de tempo circular. Quando a minha amiga Leda trabalha com o tempo espiralar, eu optei desde sempre por lidar com o círculo, que não é uma escolha entre espiralar e círculo. Mas, para mim o circular diz, desde sempre, muito sentido. Eu entendo bem o que é o tempo espiralar. A Leda, inclusive, menciona o meu trabalho como exemplo de materialização do tempo espiralar. Mas eu me sinto mais confortável, digamos assim, com essa relação que se mantém desde a juventude com o círculo. O círculo talvez seja a minha figura preferida. Então, esse foi o primeiro ponto. Vamos fazer um livro juntos. Não me lembro mais quanto tempo gastamos, se definimos um programa de escrita. É, sei que eu fui movido por um desejo particular, que era o de responder com os orikis e ao Edimilson àquilo que já me parecia, no Edimilson, muito pronto em termos de transposição para a poesia brasileira contemporânea, de uma dicção poética que não tinha ainda sido testada entre nós. Porque recordemos de que o modernismo, ele trabalha a textualidade negra, afro-brasileira, fale como quiser, como reminiscência, como dirão alguns folcloristas, sobrevivências de algo que já não existe. É quando o Edimilson estava trabalhando a partir, e isso é muito bonito, isso a partir do trabalho dele como antropólogo. Ele recolhe os cantopoemas, os Arturos e outros, e ao mesmo tempo, ao mesmo tempo, ele vai deixando que essas cadências, esses ritmos, essas complexões, essa imagética, tudo isso penetre na criação dele. Edimilson, se formos pensar em termos de formação poética, ele deve respostas a um João Cabral de Melo Neto, a um Drummond, a um Manuel

Bandeira, a um Olívio Mendes (…)quer dizer, é bem reconstruído a um recorte temporal da poesia no Brasil, com as articulações com as poéticas dos países africanos de língua portuguesa, depois com as relações com o restabelecendo com a poesia do Caribe, da América Latina, dessa América negra, algo muito abrangente. E é isso, ele tinha essa relação muito direta com a produção daquilo que é chamado de tradução, ele estava vendo aquilo acontecer ali como criação do agora. Isso tudo me tocou muito, e eu não tinha uma vivência de candomblé, de umbanda, de congado, de nada disso. Eu tinha uma leitura, eu lia muito sobre isso, escutava músicas, eventualmente participei de encontros ligados a terreiros de umbanda, mas não era algo, eu não sou religioso, e também não era um estudioso. O que me propus, portanto, a par das leituras de orikis que eu fazia, me interessava muito, o que eu me propus foi criar uma sequência de orikis de uma perspectiva laica, leiga, tal qual foi a motivação de Haroldo de Campos quando começou a traduzir os textos bíblicos. Eu não sou um homem de fé, eu estou interessado na poiesis, interessado na poesia, e esse meu móvel está interessado nas proezas de linguagem que o orikis poderia me propiciar, e ao contrário do que já se disse, eu já senti algumas vezes, mas não mais uma, eu não fui me amparar, porque os livros que eu li não foram os que eu li pelo Antônio Risério. Em 1990, eu publiquei os meus primeiros orikis. (...) Em 1990, eu escrevi minha primeira peça-poema, "Jogo de Guerra Malês", sobre o levante do malês, e alguns ainda eram escravizados, muçulmanos, na virada de… para 25 de janeiro de 1835, está fazendo 190 anos. E eu escrevi em 1989 essa peça, que foi encenada em 1990, e nela tem três orikis que nunca foram publicados. Mas eu conheci os orikis num desses livros absurdos que existem, sempre existem livros absurdos, né, esse que eu ainda tenho, ele é sobre civilizações da África, algo assim, de repente, não tem autor. Muito bem publicado, muito bem editado, mas não tem autoria ali, eu já procurei de todos os modos, e entendi que isso era uma coleção. Aí eu descobri um outro livro sobre o cristianismo primitivo, e também não tem autor. E lá tem alguns textos que só depois eu pude identificar como oriki. Porque tem algumas das cartas, os cânticos de saudação e louvor, que são chamados de "Luz do Porto Vivo". As características da divindade que é saudada.Então esse livro sim, esse livro sim é autoria, é que é responsável pela minha aproximação com oriki. Voltando à questão da elaboração dos poemas para o livro, o desafio do autor, o que foi? Eu preciso responder à altura, com os orikis o que Edimilson fez com os cantopoemas do Congado. Assim surgiu esse conjunto de poemas. O poema que abre a minha sequência de orikis é um poema que da mesma forma como o Edimilson evidencia a pertença dele a um universo cultural, intelectual que é o da antropologia. Eu entendi que eu precisava demarcar a vinculação com a coisa experimental, com tudo que as vanguardas históricas significaram para mim. Por isso o poema se chama "Cine Olho", o poema de abertura, ele poderia chamar como os outros, ter como título o nome do orixá, a quem eu saúdo. Eu pensava, se o orixá da tecnologia que é Exu, ele certamente se retém na ideia de uma câmera olho. Multidão, revolução, e uma câmera olho enquadrando tudo isso, então eu pensei em pegar uma imagem que eu efetivamente vi: um garoto atravessando a rua, como se nada de ruim pudesse acontecer a ele. Pensei na hora: é óbvio que é coisa de Exu. Tudo isso é muito engraçado, porque no dia do lançamento, mais de uma pessoa chegou para me falar "olha, tem um erro aqui". Eu não entendi o que não tem o nome do orixá. Eu falei "não precisa", pois tem a realização do orixá.

LBS. Aleixo, vocês trocaram esses poemas? Vocês se leram assim, como primeiros

interlocutores?

R.A. A gente aprovou tudo. É, porque a gente está falando de uma admiração profunda. Nós não iríamos perder tempo com questões do tipo "Por que não?" Eu não. Eu podia, na qual eu entendo o que é chamada de cultura negra, como gestos de experimentação. É menos a relação com uma ideia fixa de tradição, e mais a abertura de canais perceptivos para aquilo que ainda não havia sido feito. É possível que eu tenha encontrado uma coisa ou outra que eu escrevi de maneira diferente e que isso tenha acontecido também com Edimilson. Foi uma troca de diálogo e que se estendeu para o convite que fizemos em comum acordo para que Jorge dos Anjos e Eustáquio Neves fizessem a capa, e essa proposta foi minha, pois eu como virginiano, sou atravessado por uma noção de historicidade, de tempo-histórico. Eu entendi. E às vezes acho que só eu entendi, mas não falo isso pra me gabar, mas eu entendi que algo de especial estava acontecendo nesses anos, imediatamente anteriores ao centenário da abolição da escravatura no Brasil. (...) falar de cultura brasileira é falar dessa geração que eu faço parte, de algo muito grande que a gente fez individualmente e coletivamente. É isso que eu escuto muitas vezes dos meus parceiros de geração, e as parceiras também, posso afirmar, afetivamente, que nenhum, nenhuma tem o zelo que eu tenho para com esse período, por razões que não me interessa saber. Mas eu sei dizer isso em alto e bom som, que nós nos reconhecemos novamente, nós nos afetamos, nós fizemos muitas coisas em parceria. Nós ainda fazemos… Está lá em São Paulo agora, a Ocupação Leda Maria Martins, tem não só obra minha, como tem de outras pessoas também, como tem a memória de Leda (...).

LBS. Vocês pensaram, por mais que você tenha comentado, que não são poéticas religiosas, em fazer um contraponto, um diálogo entre tradição banto e iorubá?

R.A. Não sei, é uma aproximação. Aproximação. Edimilson trabalhando com a textualidade do Banto, eu trabalho com a textualidade do Iorubá. Sim. Mas não houve intuito nenhum de nossa parte de tentar rever algo a partir dessas posicionalidades do Banto e do Iorubá. É um livro da Afrodiáspora. É um livro que não tem sequer a situação de colocar para quem lê essa discussão de Minas Gerais é o Banto, e porque o que o Ricardo faz com poemas de parte do Banto e do Iorubá. Infelizmente, essa questão era menor porque ela para a perspectiva que nos orientou naquele momento era menor. O que interessava era fazer alguma coisa que ainda era minoritária na poesia brasileira contemporânea. A Roda do Mundo é um dos primeiros livros nessa perspectiva de poesia brasileira contemporânea que não são fechados à força da chamada poesia negra como poesia afro-brasileira, ele é um livro de poesia brasileira contemporânea.

LBS. Vocês pensaram nessa montagem? Editorialmente? Quando pensaram, pensaram em colocar um poema e outro, ou não, um bloco seu, como está aqui, né?

R.A. É como está aí.

LBS. Vocês nunca pensaram em mesclá-los?

R.A. Não, não. Eu fiz a concepção do projeto "Branco". Então, quando fizemos o pedido a

Jorge para o Eustáquio Neves, que é assim, a foto da capa, o Jorge definia a tipografia, ele chegou para a editora, para a Mazza conforme saiu do meu computador.Claro, tem que trabalhar com a função do grafite, do grafite mundial, mas a base foi essa.

LBS. Ele teve uma segunda edição também, né? Ele teve uma segunda edição depois e também foi uma leitura obrigatória no vestibular da UFMG. Em algum momento, acho que 2004, acho, 2004 ou 2005. Como foi isso para vocês? Porque é uma coautoria, não sei, me parece, como também estou pensando, que as coautorias às vezes são vistas como uma brincadeira, e que bom que fosse uma brincadeira, mas como exercícios de escrita menos importantes, ou com menos empenho, menos trabalho dos poetas. Então, como foi para vocês a segunda edição?

R.A: A segunda edição, que não é a segunda tiragem, a segunda edição, ela foi motivada pela inclusão do livro na lista de obras obrigatórias. E aí eu assumi de novo o projeto gráfico, Edimilson assumiu a elaboração desse glossário que acompanha a segunda edição. Eu, em face da possibilidade… isso foi algo inimaginável para quem... para as pessoas negras, que pode ser suscitado pela inclusão do livro num vestibular de uma universidade como a Federal de Minas Gerais. Na época, Edimilson era o professor da UFJF e eu trabalhávamos por conta própria e definimos a priorização dessa edição. Então eu era alguém que pegava umas demandas de livros e eu ia pessoalmente entregar, o que gerou uma anedota recorrente, a de que muitas vezes eu chegava lá na distribuidora, na literatura, e alguém ia perguntar, “Ah, você que é o autor das inquilinas tem? Você é o autor?” e eu falava, “Não, eu sou o rapaz da entrega”. E foi muito bom porque toda a experiência da primeira edição e depois da segunda, tudo isso abriu o caminho para que eu criasse uma forma autônoma de estar no mundo editorial. Agora, duas edições comprovam para mim a falácia de que ninguém gosta de poesia, ninguém lê poesia. Porque eu recebo, ainda hoje, recebo muitas mensagens ou manifestações ditas presencialmente onde eu passo, de pessoas que, olha, o primeiro livro de poema que eu li foi "A Roda do Mundo". (...) Para mim, nada é brincadeira. Embora eu faça com muita alegria, com a leveza possível, tudo é muito muito duro porque é trabalho, porque eu venho de uma família muito criativa, muito rica, muito dada às letras e que não pôde vivenciar isso. Para mim é trabalho e é trabalho que pode ser dignamente remunerado. E acho que falar disso é falar de uma das forças do "A Roda do Mundo", de um livro que há um ano de 30 de seu lançamento, mantém uma invenção rara. Estou muito orgulhoso de ser partícipe dessa experiência. Num contexto em que é acomodado e as pessoas fazendo o que fazem. A minha geração, talvez, seja a primeira no Brasil, a primeira geração em poesia que tem uma acolhida respeitosa e sem perder a dimensão crítica que estabelece pontes de canal.

Apêndice E - Levantamento de livros escritos e assinados por mais de um/a autor/a

Tabela 2 - levantamento de livros escritos por mais de um/a autor/a

Quantidade	Autoria	Ano	Título	Editora	Gênero Literário
Século XIX					
1	Cruz e Sousa e Moreira de Vasconcelos	1884	*Calemburg e Trocadilhos*	São Luís do Maranhão	Dramaturgia
2	Cruz e Sousa e Virgílio Várzea	1885	*Tropos e Fantasias*	Desterro: Tipografia da Regeneração	Prosa
	Organizado por Joaquim Serra (que também escreveu parte dele, sob o pseudônimo de Pietro de Castellamer) e contando com a participação de Antônio Marques Rodrigues (usando Rufo Salero como pseudônimo), Gentil Homem de Almeida Braga (Flávio Reimar), Raimundo Filgueiras (Pedro Botelho), Trajano Galvão de Carvalho (James Blumm), F. Sotero dos Reis (Nicodemus), A. Henriques Leal (Judael de Babel-Maned), Francisco Dias Carneiro (Stephens Van-Ritter), F. G. Sabbas Da Costa (Golodron de Bivac), Caetano C. Cantanhede (Ivan Orloff), Joaquim de Sousa Andrade (Conrado Roteski).	1886	*A casca da caneleira, caneleira: steeplechase – por uma boa dúzia de esperanças*	-	Prosa
3	Bilac, Guimarães Passos, Lúcio de Mendonça e Luís Murat	1890	*Crime da rua Fresca*	-	Romance
4	Olavo Bilac e Magalhães de Azeredo	1894	*Sanatorium*	Gazeta de Notícias (Folhetim)	Romance
5	Guimarães Passos e Olavo Bilac (Pseudônimos: Puff e Puck)	1897	*Pimentões (Rimas d' O Filhote)*	Editora Laemmert e Companhia	Poesia
6	Olavo Bilac, Aluísio Azevedo, Coelho Neto, Artur	1896-1897	*O crime da Rua Fresca*		Romance

	Azevedo e Alcindo Guanabara, sob o pseudônimo coletivo de Puck e C. José Ramos Tinhorão afirma que haveria ainda mais outros dois escritores não identificados.				
7	Pardal Mallet e Olavo	1880	*O esqueleto*		Romance
8	Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes de Vieira	1886	*Contos Infantis*	1ª ed. Em Lisboa 2ª Ed. Francisco Alves	Conto
9	Mario Totta, Paulino Azurenha e Souza Lobo	1897	*Estrychnina*	Biblioteca Burgo Volume	Romance
Século XX					
10	João do Rio e Viriato Correia	1909	*Era uma vez. . .*	Livraria Francisco Alves	Contos
11	Olavo Bilac e Coelho Neto	1898 - 1922	*Terra fluminense (1898); Contos pátrios (1901); Apólogos (1904); Teatro infantil (1905); A pátria brasileira (1909); Breviário cívico (1921); Mandamentos cívicos (1922)*		
12	Medeiros e Albuquerque, Viriato Correia, Coelho Neto, Afrânio Peixoto	1928	*O mistério*	Companhia Editora Nacional	Romance
13	Francisca Júlia da Silva e Júlio César da Silva	1912	*Alma infantil (versos para uso das escolas)*	São Paulo; Rio de Janeiro: Editora	Poesia

				Livraria Magalhães	
14	Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida	1916	*Mon Couer Balance e Leur Âme.*	Ed. Globo	Dramaturgia
15	Júlia Lopes de Almeida e Afonso Lopes de Almeida	1916	*A árvore*	Francisco Alves	Conto/Poesia
16	Júlia Lopes de Almeida, Afonso Celso, Augusto de Lima e Goulart de Andrade	1920	*Mãos de náufrago*	A folha - RJ (Folhetim)	Romance
17	Guilhermino César e Francisco Peixoto	1928	*Meia Pataca*	Verde-Editora	Poesia
18	Jorge Amado e Edison de Souza Carneiro e Dias da Costa	1929/30/31	*Lenita*	A Coelho Branco Filho	Romance
19	Viriato Corrêa e João do Rio	1930	*Era uma vez: contos*	Francisco Alves	Conto
20	Júlia Lopes de Almeida e Filinto de Almeida	1932	*A casa verde*	Francisco Alves	Romance
21	Murilo Mendes e Jorge de Lima	1935	*Tempo e Eternidade*	Livraria do Globo	Poesia
22	Raquel de Queiroz, Aníbal Machado, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego	1942	*Brandão entre o mar e o amor*	Revista Diretrizes	Romance/novela coletiva
23	Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão (Pagu)	1945	*A famosa revista*	Americ-Edit	Romance
24	Viriato Correia, Dinah Silveira de Queiroz, Lúcio Cardoso, Herberto Sales, Rachel de Queiroz, José Condé, Guimarães Rosa, Antonio Callado e Orígenes Lessa	1962	*O Mistério dos MMM*	Rio de Janeiro: "O Cruzeiro", 1962. Última edição: 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro - Tecnoprint Gráfica S.A.	Romance
25	Jorge Amado e Adonias Filho	1965	*A Nação Grapiúna*	Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro	Romance
26	Augusto Boal e	1965	*Arena Conta Zumbi*	-	Dramaturgia

	Gianfrancesco Guarnieri				
27	Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri	1967	*Arena Contra Tiradentes*	-	Dramaturgia
28	Eudoro Augusto e Afonso Henriques Neto	1972	*Misterioso Ladrão de Tenerife*	Oriente	Poesia
29	Franklin Jorge e Leila Míccolis	1973	*Impróprio para menores de 18 amores*	Limiar	Poesia
30	Julio Plaza e Augusto de Campos	1975	*Caixa Preta*	Annablume	Poesia
31	Julio Plaza e Augusto de Campos	1975	*Poemóbiles*	Selo Demônio Negro	Poesia
32	Cacaso e Luis Olavo Fontes	1975	*Segunda Classe*	Edição independente	Poesia
33	Julio Plaza e Augusto de Campos	1976	*Re-Duchamp*	Annablume	
34	Francisco Alvim e Eudoro Augusto	1978	*Dia sim dia não*	Edição independente	Poesia
35	Umúsin Panlõn e Tolamãn Kenhíri	1980	*Antes o Mundo não Existia*	Cultura Editora	Literatura indígena
36	Leila Míccolis e Paulo Véras	1981	*Maus antecedentes*	Pirata	Poesia
37	Ronald Augusto, Paulo Ricardo Moraes e Jaime da Silva	1982	*Negro 3x negro*	Edição dos autores	Poesia
38	Leila Míccolis e Glória Perez	1984	*Mercado de Escravas*	Achamié e Trote	Poesia
39	Alice Ruiz e Paulo Leminski	1985	*Hai Tropikai*	Ed.Tipografia do Fundo de Ouro Preto	Poesia

40	Ronald Augusto e Hingo Weber	1986	*Disco*	Contravez	Poesia
41	Cuti e Miram Alves e Arnaldo Xavier	1988	*Terramara*	Dos autores	Dramaturgia
42	Joca Wolff e Fábio Bruggemann	1988	*Homem-aranha*	Semprelo	Novela
43	Sérgio Vaz e Adriane Mucciolo	1988	*Subindo a ladeira mora a noite*	Edição dos autores	Poesia
44	Leila Míccolis e Urhacy Faustino	1990	*Só se for a dois*	Edicon	Poesia
45	Ricardo Aleixo e Edimilson Almeida	1996	*A roda do mundo*	Mazza Edições	Poesia
46	Leila Míccolis e Urhacy Faustino	1997	*Estalos*	Blocos	Poesia(haicais)
47	Alice Ruiz e Guilherme Mansur	1998	*Hai Kais*	Editora Tipografia do Fundo de Ouro Preto	Poesia
Século XXI					
48	Arnaldo Antunes e Josely Vianna Baptista	2001	*Outro*	Mirabilia (Curitiba)	Poesia
49	Santiago Villela Marques, Paulo Sesar Pimentel e Gisele Mocci	2002	*Ângulo bi*	Ed. Unesin	Conto
50	Beatriz Bastos e Fernanda Branco	2003	*Pandora-Fósforos de Segurança*	Azougue	Poesia
51	Cristiane Sobral e Dojival Vieira	2004	*Petardo, será que você aguenta?*	-	Dramaturgia
52	Elizandra Souza e Akins Kintê	2007	*Punga*	Edições Toró	Poesia
53	Flávio Boaventura e Vera Casa Nova	2007	*Elipses*	7 letras	Poesia
54	Juliana Rozi Aarestrup e Henrique Roiz Alves	2010	*Três Tigres Trefegos*	Do autor	Poesia
55	Bruce Albert e Davi Kopenawa Yanomami	2010	*A Queda do Céu: Palavra de um Xamã Yanomami*	Companhia das Letras	Literatura indígena

56	Estrela Leminski e Alice Ruiz	2011	*Quase duelo de quase amor / Duelo de Haikais*	Centro Cultural São Paulo	Poesia
57	Eduardo Jorge e Lucila Vilela	2011	*Pá, pum*	Tipografia do Zé -Coleção Elixir	Prosa poética
58	Alice Ruiz e Aline Abreu	2011	*Dois haicais*	Jujuba Editora	Poesia
59	Allan da Rosa e Priscila Preta	2012	*A Calimba e a Flauta: Versos Úmidos e Tesos.*	Edições Toró; Capulanos Cia. De Arte	Poesia
60	Erick Costa e Maraíza Labanca	2014	*Rés: o livro das contaminações*	Cas`a`screver	Poesia
61	Francisco Alvim e Mariano Marovatto	2015	*Vinte e cinco Poemas*	Luna Parque Edições	Poesia
62	Alice Sant´anna e Zuca Sardan	2015	*Vinhetas*	Luna Parque Edições	Poesia
63	Lu Menezes e Augusto Massi	2016	*Gabinete de Curiosidades*	Luna Parque Edições	Poesia
64	Ana Martins Marques e Marcos Siscar	2016	*Duas Janelas*	Luna Parque	Poesia
65	Ana Martins Marques e Eduardo Jorge	2017	*Como se fosse a casa*	Relicário Edições	Poesia
66	Cuti e Vera Lopes	2017	*Tenho medo de monólogo*	Ciclo Contínuo Editorial	Dramaturgia
67	Leoni e Mauro Sta. Cecília	2017	*Baião de dois*	7 letras	Poesia
68	Akins Kintê e Nina da silva	2018	*InCorPoros*	Edições Toró	Poesia
69	Carlos Augusto Lima e Tarso de Melo	2018	*Dois mil e quatrocentos quilômetros, aqui*	Luna Parque Edições	Poesia
70	Horácio Costa e Ismar Tirelli Neto	2018	*Duas ou três coisas airadas*	Luna Parque	Poesia

				Edições	
71	Bruno Brum e Fabiano Calixto	2018	*20 sucessos*	Luna Parque Edições	Poesia
72	Fabricio Corsaletti e Alberto Martins	2018	*Caderno americano*	Luna Parque Edições	Poesia
73	Victor Heringer e Alberto Pecheu	2018	*Designação provisória*	Luna Parque Edições	Poesia
74	Alice Ruiz S e Maria Valéria Rezende	2018	*Conversa de Passarinhos*	Iluminuras	Poesia
75	Cristiane Sobral e Ayana Sobral	2018	*Tainá a guardiã das flores*	Brasília	Infantil
76	Taurepang, Macuxi, Wapichana, Marcelo Ariel, Mário de Andrade, Deborah Goldemberg, Theodor Koch-Grünberg, Iara Rennó	2019	*Makunaimã: o mito através do tempo*	Elefante	Dramaturgia
77	Ailton Krenak e Andreia Duarte	2019 [2023]	*O silêncio do mundo*	N-1 e Outra Margem	Literatura indígena
78	Marcelo Ferroni, Samir Machado de Machado, Luisa Geisler, Natalia Borges Polesso	2020	*Corpos Secos*	Companhia das Letras	Romance
79	Alice Ruiz e Rodolfo Guttilla	2020	*Amorhumorumor*	Companhia das Letras	Poesia
Publicações durante a pandemia					
80	Ana Kiffer e Marie-Aude Alia	2021	*O canto dela*	Patuá (São Paulo)	Romance
81	Christyne Gryschek e Juliana Maffeis	2021	*Quantas festas*	Urutau	Poesia
82	Daisy Justus, Gilda Lima, Márcia Clayton, Margarida Corção	2021	*Fresta*	7 letras	Poesia
83	Daniela Avelar e Patrícia Galelli	2021	*Desde o meio de uma língua*	editora editora	Prosa poética

84	Malu Bastos e Pamela Zacharias	2022	*A catástrofe violeta*	Urutau	Romance
85	Fábio Brüggemann e Mariana Vogt	2022	*Eu te sonho*	Studio semprelo	Romance
86	Angela Brandão, Ilana Eleá, Lucelena Ferreira	2022	*Fio de Corte*	7 Letras	Poesia
87	Paulo Marcondes Soares e Túlio Barreto	2022	*No estar ainda*	Patuá	Poesia
88	Luiza Casanova e David Koteck	2022	*Talvez Nós Dois Tenhamos Pensado na Mesma Pessoa*	Editora 7Letras	Poesia
	Publicações após o fim da pandemia				
89	Leila Grizzo Canettieri e Fernanda Rodrigues Lopes	2023	*Transformações cíclicas para colher e descamar*	Coleção Quem dera o sangue, Hecatombe. Urutau	Poesia
90	Márcia Kambeba, Rita Carelli e Murilo de Paula	2023	*Amazônias- ver a mata que te vê*	N-1 e Outra margem	Literatura indígena
91	Paula e Evelyn González Seguel	2023	*Todas as vidas sem exceção*	N-1 e Outra margem	Literatura indígena
92	Xipu Puri e Dani Mara	2023	*Siapuru*	N-1 e Outra margem	Literatura indígena
93	Saru e Carol Ramos	2021/ 2023	*Memórias do Corpo e seus Ismos*	Urutau	Poesia/prosa poética/manifesto
94	15 encontros/duplas (Setembro.2025) 1- Calí Boreaz e Rani Ghazzaoui 2- Lucinda Persona e Marta Helena Cocco 3- Caio Augusto Leite e Caio Augusto Ribeiro 4- Kika Sena e Lívia Bertges 5- Alexandra Maia e Francesca Cricelli 6- Diogo CArdoso e Jeanine Will	2023	*A arte do encontro*	Ruído Manifesto (site)	Proposta de 15 encontros poéticos- Até o momento (junho/2025) ocorreram 6

95	André V. Neves e Vinicius Terra	2023	*Fronteira-mátria [ou como chegamos até aqui]*	Urutau	Poesia
96	Rogério Barbosa e Wagner Moreira	2024	*A solidão nas mãos*	Poesia Orbital	Poesia
97	Ana Paula Dacota e Wagner Moreira	2025	*Pele*	Editora Arpillera	Poesia
98	Dandara Suburbana e Obalerá	2025	*Ebó poético: palavras ancestrais que abrem caminhos*	Aruanda Editora	Poesia, oriki, narrativa, crônica
99	Roy Frankel e Yasmin Nigri		A quatro mãos	Círculo de Poemas	Poesia

Fonte: elaboração própria, 2022-2025.