

## **O QUE É UMA AUTORA**

**Keli de Mendonça Freitas**

**Dissertação de Mestrado em  
Estudos Portugueses**

**Mai 2024**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da professora Tatiana Salem Levy

## Agradeço

A Diogo Liberano, professor, dramaturgo e meu amigo, pela forma heterotópica como se fez presente, acreditou, acompanhou e amparou o processo de escrita dessa dissertação. Sem a sua parceria, o impossível poderia ter continuado imóvel e o caminho para estas palavras não teria podido aparecer.

À minha orientadora, Tatiana Salem Levy, cujo “sim” diferencial inscreveu para mim a possibilidade de desafiar a academia a levar a arte a sério.

À professora Marília Rothier Cardoso, pelo fôlego.

Às minhas professoras e professores do Bacharelado em Letras – Formação do Escritor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio): Cláudia Chigres, Cláudia Freitas, Liana Biar, Auterives Maciel e Frederico Coelho, por me terem aberto o mundo que me acompanha aonde quer que eu vá.

Às professoras Golgona Alghel e Luisa Buarque, por serem minhas leitoras.

A Lourival, *In Memoriam*, que não sabia escrever, mas sabia ensinar a escrever.

À Maria Félix, a dona da minha memória.

Às minhas amigas, por me darem chão.

Às minhas parceiras de trabalho no Teatro.

À Diadorim, que esteve sempre embaixo da mesa.

À minha mãe, pela escrita e pela vida.

# RESUMO

## O QUE É UMA AUTORA

Keli de Mendonça Freitas

### Resumo

A presente dissertação investiga a escrita das chamadas pessoas comuns por meio de vestígios deixados por elas, como cartas, diários, bilhetes. Embora não sejam tradicionalmente classificados como literatura, são textos que retratam vidas singulares de maneira singular. Ao longo de seis capítulos, a investigadora desenvolve reflexões baseadas em sua trajetória artística e biográfica, incorporando referências da filosofia, linguística, teoria literária e crítica de arte para oferecer uma perspectiva outra à escrita anônima cotidiana. O trabalho, ao resistir ao silenciamento imposto a determinadas narrativas comumente marginalizadas, deseja especular outra forma de pensar a mulher enquanto autora. Para conduzir sua análise, a autora se apoia em pensadoras como Conceição Evaristo, Deborah Cameron, Giorgio Agamben, Michel Foucault, Nicolas Bourriaud, Tamara Kamenszain e Ursula K. Le Guin.

### Palavras-chave

Cartas; Cotidiano; Diários; Dramaturgia; Escritoras.

# **ABSTRACT**

## **WHAT IS A WOMAN AUTHOR**

Keli de Mendonça Freitas

### Abstract

This dissertation investigates the writing of so-called ordinary people through the traces they leave behind, such as letters, diaries and notes. Although they are not traditionally classified as literature, they are texts that portray singular lives in a singular way. Over the course of six chapters, the researcher develops reflections based on her artistic and biographical career, incorporating references from philosophy, linguistics, literary theory and art criticism to offer a different perspective on anonymous everyday writing. By resisting the silencing imposed on certain commonly marginalised narratives, the work aims to speculate on another way of thinking about women as authors. To conduct her analysis, the author draws on thinkers such as Conceição Evaristo, Deborah Cameron, Giorgio Agamben, Michel Foucault, Nicolas Bourriaud, Tamara Kamenszain and Ursula K. Le Guin.

### Keywords

Letters; Daily life; Diaries; Playwriting; Women writers.

# Índice

<b>Apresento-me .....</b>	<b>1</b>
Do desejo .....	1
Abrir caminhos, especular possibilidades .....	4
Formulação do problema .....	5
Sobre as imagens inseridas como corpo e não como apêndice da dissertação .....	6
<b>Capítulo 1 – Minhas cartas alheias .....</b>	<b>7</b>
Uma coisa impossível de pensar .....	7
O lugar mesmo .....	9
A fenda dentro da fenda .....	11
A colher aveias selvagens .....	14
<b>Capítulo 2 – Sala de Preparo .....</b>	<b>17</b>
Deixar rasto .....	17
Restituir ao uso comum .....	20
Era o Lourival .....	22
<b>Capítulo 3 – Mais fôlego que um carimbo .....</b>	<b>36</b>
Recortar e colar .....	36
Outras experimentações formais .....	38
Encher o passado de futuros .....	48
Empilhamentos e possibilidades .....	55
<b>Capítulo 4 – Uma síndrome muito rara .....</b>	<b>58</b>
Maria Félix .....	58
O que é uma dramaturgia .....	60
Ver as coisas onde elas não estão .....	69
<b>Capítulo 5 – O que é uma autora .....</b>	<b>72</b>
Uma relação assimétrica .....	72
Não é uma piscina límpida .....	75
Sala nº 6 .....	77
A fenda dentro da fenda dentro da fenda .....	79
Escrever o sol .....	81
Fundadoras de discursividade .....	83
<b>Capítulo 6 – Língua Mãe .....</b>	<b>85</b>
Inscrever-se no interior do mundo .....	85
Anotar, Escrever .....	88
O que é a contemporânea? .....	90
Missanga: 30 centavos .....	92
<b>Epílogo .....</b>	<b>99</b>
Epílogo dentro do Epílogo .....	100
<b>Bibliografia .....</b>	<b>102</b>

## **Apresento-me**

### **Do desejo**

Meu nome é Keli de Mendonça Freitas, tenho 41 anos, sou uma pessoa branca de pele clara. Sou uma mulher cis. Sou uma mulher lésbica. Não tenho nenhuma deficiência física ou intelectual. Tenho 1 metro e 67 centímetros de altura e 65 quilos. Tenho os cabelos pretos e brancos pintados de loiro na altura dos ombros. Tenho olhos pretos. Uso óculos. Sou brasileira, nascida na cidade de Três Corações, em Minas Gerais, e criada no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, no bairro da Vila Militar. Vivo em Portugal desde setembro de 2017.

Durante a escrita deste trabalho procurei vestir calças e camisolas confortáveis, sapatos, tênis, pantufas ou descalça, tudo a depender se fazia frio ou calor. Durante a escrita deste trabalho passei muito frio e muito calor. Desde a idealização até ao tardio início, desenvolvimento e conclusão deste processo de escrita, passaram-se 3 anos e vivi em 13 espaços diferentes, localizados em 4 cidades distintas. Durante a escrita deste trabalho mudei os meus hábitos alimentares. Para a escrita deste trabalho foi preciso fortalecer os meus músculos.

Este trabalho começa a ser pensado a partir de uma vontade de pesquisar escritas produzidas por mulheres não pertencentes ao diminuto cânone de escritoras portuguesas da maneira como ele ainda hoje é lido, organizado, ensinado e difundido. Nasce da vontade de aproximação com a produção de escritas que porventura não viessem do mesmo *background* geralmente elitista de que grande parte das autoras portuguesas conhecidas vêm; do desejo de pensar escritas marginais.

Foi com esta intenção que dei início ao trabalho, e foi apenas durante o seu desenvolvimento que percebi a necessidade e a urgência de reunir saldos de uma pesquisa pessoal que venho realizando há muitos anos – e que segue em curso – dedicada a criar formas de ler e reler o mundo através da escrita das chamadas pessoas comuns. Trata-se de uma investigação que concilia gestos artísticos e conceituais, práticas e teorias, não necessariamente nesta mesma ordem. Ao decidir voltar meu

olhar sobre a minha própria trajetória, pude reconhecer aquilo sobre a qual, verdadeiramente, interessava-me escrever neste momento.

Investigar a escrita das ditas pessoas comuns é um trabalho dedicado a ler a História através dos vestígios deixados – muitas vezes involuntariamente – por quem a fez e ainda a faz, mas que não costuma aparecer na fotografia final. Dedicar-se a ler uma época através da escrita de quem não escreve; e de quem, mesmo se escreve, não é considerada escritora. A ler um período histórico a partir de vivências e experiências que não são aquelas que constituem ou que produzem o saber válido e a narrativa oficial deste determinado período.

Trata-se de uma investigação comprometida a ler aquilo que, precisamente, não está escrito em lado nenhum.

Esta dissertação é marcada por curvas dramáticas e desvios ao longo de seu percurso. O seu ponto de partida teve como objeto de estudo as madrinhas de guerra – mulheres que escreveram cartas de consolo a soldados, desconhecidos ou não, durante a chamada Guerra Colonial Portuguesa. Ao tomar conhecimento deste evento histórico, num misto de horror e fascínio, decidi dedicar-me a estudá-lo, certa de que ali encontraria uma fenda por onde ler de modo novo este capítulo da história recente de Portugal. Através do meu encontro com a escrita dessas mulheres anônimas acreditei, por muito tempo, que poderia conhecê-las de um modo único. Eu estava errada. Ao estudar as madrinhas de guerra, o que encontrei não foi um modo único de conhecê-las, mas tão somente o modo único como são conhecidas. Não encontrei as suas vozes, mas os seus silêncios. Encontrei ausências e extermínios. Vivi a triste e, talvez, tardia descoberta de que continua a plenos pulmões uma festa mofada que eu julgava há muito encerrada. Encontrei monumentos, oficiais e invisíveis, que nenhum grito de liberdade conseguiu, até hoje, derrubar.

Assim, a última decisão importante que tomei sobre esta dissertação, mesmo após tão penoso trabalho de pesquisa, foi a de não incluir nela o capítulo dedicado às madrinhas de guerra; mantenho presentes, apenas, as escritoras que me ensinaram – e ensinam – a ver e a lutar as minhas próprias guerras. Que me ajudam a nomeá-las. Escritoras que estão em guerra, desde sempre e para sempre, contra o apagamento de

seus nomes de dentro do livro da vida. Uma história como essa não pode dividir espaço com a do herói, nem com a do assassino.<sup>1</sup>

Esta dissertação é igualmente marcada pelas ocasiões em que fui profundamente desencorajada a fazê-la. Ter sido desencorajada tantas vezes foi determinante para que fosse feita. O desencorajamento, que passou a ser lido por mim como parte integrante deste processo de criação, ocorreu em três ocasiões diferentes, dirigido a mim por três diferentes professoras do meu departamento, o de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Quando comecei a idealização deste projeto, tive por três vezes negado o meu pedido de orientação acadêmica, em cujas ocorrências:

- 1) A mim foi dito que “um plano de dissertação tem de se basear num *corpus*, não na possibilidade de o vir a descobrir”;
- 2) A mim foi sugerido que substituísse o meu objeto de estudo por um famoso romance canônico português, escrito por uma famosa escritora canônica portuguesa;
- 3) A mim foi dito: “Não oriento teses artísticas, só oriento teses a sério”.

Por sabermos a importância da expansão da literatura para além dos limites do cânone, por estarmos interessadas justamente nos *corpora* e nas histórias ainda por descobrir, por acreditarmos na seriedade da arte como ferramenta revolucionária para habitar o mundo, este trabalho seguiu o seu curso.

---

<sup>1</sup> Os saldos de minha pesquisa acerca das madrinhas de guerra dá origem ao espetáculo *Madrinhas de Guerra*, escrito, dirigido e interpretado por mim, que terá estreia a 25 de julho de 2024, em Lisboa. Uma coprodução do Teatro Nacional Dona Maria II, *Madrinhas de Guerra* integra a programação do ciclo Abril Abriu, no contexto das comemorações dos 50 anos do 25 de Abril. A seguir, a sinopse tal como publicitada: “Até que ponto o género atribuído a uma história pode determinar a nossa percepção sobre ela? É possível desafiar uma história tantas vezes contada a mudar de género narrativo? *Madrinhas de Guerra* é uma tragédia cómico-musical de super-heróis, um suspense de ficção científica realista, um documentário transfeminista dramático de invenção acerca da figura das madrinhas de guerra – mulheres que se dispuseram a consolar soldados por correspondência, durante a guerra colonial portuguesa em África. Munido com ferramentas críticas indisponíveis à época, o espetáculo investiga este capítulo específico da História recente de Portugal e especula se mudanças radicais na forma como é narrado são capazes de despertar novas percepções sobre o que conta”. Disponível em: <<https://www.tndm.pt/pt/abril-abriu/abril-abriu/madrinhas-de-guerra/>>. Acesso em: 10 mai. 2024.

A indivíduos e instituições que porventura não partilhem destes princípios básicos e que não se disponham a agir em defesa de possibilidades outras de produção de pensamento dedico a minha integral desconfiança.

### **Abrir caminhos, especular possibilidades**

O que apresento a seguir são reflexões que costuram algumas experiências artísticas e de vida. Como se verá, essas experiências – e experimentações – não nutrem, necessariamente, relações de causalidade entre si. São modos de aproximar o pensamento crítico da existência ordinária, de mirar o trabalho artístico por um olhar que o atravesse com outros pontos de vista, bem como um modo de abrir caminhos e especular possibilidades ainda não cogitadas sobre arte, pensamento e vida.

No *Capítulo 1 – Minhas cartas alheias*, apresento uma espécie de ponto inaugural de minha pesquisa: ele diz respeito ao início da minha coleção de cartas escritas por pessoas anônimas e que têm sido adquiridas por mim em feiras de rua no decorrer dos últimos 16 anos. A partir desses objectos, recorro a Michel Foucault para pensar a feira de rua como um espaço heterotópico e, junto a Ursula K. Le Guin, proponho ler a feira também como um universo preñado de narrativas.

No *Capítulo 2 – Sala de Preparo*, já em posse de uma vasta coleção de cartas não-minhas, busco maneiras de profanar o seu esquecimento através de um gesto capaz de multiplicar o seu brilho e a sua vitalidade. É assim que, amparada, mais uma vez, por Michel Foucault e ainda por Giorgio Agamben, apresento uma primeira realização artística a que dei o nome de *Carimbaria*.

No *Capítulo 3 – Mais fôlego do que um carimbo*, ao iniciar uma pesquisa acadêmica como aluna de Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), dedico-me a estudos sobre o procedimento da *collage* e, a partir de conceitos como o de pós-produção (Nicolas Bourriaud), apresento e analiso, brevemente, um novo gesto artístico: a colagem *Correspondências Literárias*.

No *Capítulo 4 – Uma síndrome muito rara*, seguindo a cronologia do meu percurso enquanto artista e investigadora, traço reflexões sobre as novas investidas que realizei no segundo ano de pesquisa acadêmica quando, das cartas de pessoas

desconhecidas, migrei para o trabalho sobre diários. É com, e a partir, dos diários de Maria Leopoldina Félix Pinheiro da Silva, brasileira nascida em 1919 e avó de um amigo meu, que venho a compor a escrita da dramaturgia *Osmarina Pernambuco não consegue esquecer*.

No *Capítulo 5 – O que é uma autora*, diretamente a partir da conferência *O que é um Autor?*, de Michel Foucault, busco pensar a situação assimétrica entre a autora e o autor. Para tal, adentro o texto de Foucault – e a sala nº 6 do Collège de France – na companhia das linguistas Marcos Bagno e Deborah Cameron, e da escritora brasileira Conceição Evaristo.

No *Capítulo 6 – Língua mãe*, ainda na privilegiada companhia de Conceição Evaristo, junto-me aos educadores Paulo Freire e Moacir Gadotti para pensar a escrita feminina como uma espécie de insubordinação, um ato de autoinscrição no mundo e um modo outro, em contra diálogo com Giorgio Agamben, de ser contemporânea diante de um mundo que, copiosamente, silencia mulheres e suas “frivolidades”. Do seu lugar de desprestígio e marginalidade, amparada pela poetisa argentina Tamara Kamenszain e, mais uma vez por Ursula K. Le Guin, é possível encontrar – e abraçar – uma língua maternal que, mais do que doce, é capaz de produzir terremotos e refazer geografias e mapas.

### **Formulação do problema**

Ao folhear a seção de normas e regulamentos, penso sobre o que poderia ser a “formulação de um problema ou de uma questão relevante, de modo que, através de metodologias cientificamente validadas, o grau de conhecimento sobre uma problemática escolhida possa ser aperfeiçoado”.

Nascem perguntas, como: relevante sim, mas para quem? Ou ainda: validadas, certamente, mas pelo que, ou por quem, e para quê? Não é munida de verdades ou bombas que me disponho a compor as reflexões que se seguirão. Antes, é tomada por incômodos, arrepios, e muito cansaço.

Tomo para mim a tarefa de escrever sobre a escrita, uma escrita que não foi pensada ou intencionada como literária; escrevo sobre as escritas que mais me ensinam

e impelem a escrever, a saber: aquela que não pede licença ao Departamento de Letras; aquela que se inscreve em vida, e feito vida.

Acredito que o problema, mais do que formulado, já esteja há muito tempo dado. Esta é a nossa época, e dela somos filhas. Qual época?, alguém pergunta, e a poeta polonesa Wislawa Szymborska responde: “Querendo ou não querendo / teus genes têm um passado político, / tua pele, um matiz político. / O que você diz tem ressonância, / o que silencia tem um eco / de um jeito ou de outro político.” (Szymborska, 2011, p. 69).

### **Sobre as imagens inseridas como corpo e não como apêndice da dissertação**

Confio que as imagens, assim como as palavras, escrevem. Por isso, tenciono inserir no texto da presente dissertação as inúmeras e tantas imagens que possam, mais do que meramente ilustrar o que escrevo, também escrever de outros modos o que escrevo; escrever, através de outras cores e texturas, perspectivas, aquilo a que também as palavras se dedicam a compor.

O que se apresenta, portanto, não é a busca por alguma certeza, ou um texto que ambicione um olhar definitivo acerca do universo sobre o qual discorre. Antes: eis um emaranhado de pensamentos em constante movimento e fuga, pensamentos em plena atividade, a despeito de qualquer fechamento ou catequese. Como problematiza – de modo cirúrgico – o investigador e dramaturgo brasileiro Diogo Liberano:

Poderá o exercício crítico-teórico (e acadêmico) ser mais especulativo? Poderá a tese acadêmica errar com a mesma paixão e entrega com que ambiciona acertar? E os equívocos e as falhas, e a insuficiência ou inconsistência conceituais, e a imprecisão histórica e metodológica, será que tais elementos não participam do jogo de uma tese? Por que deveriam ficar de fora se, a despeito da pouca validade que recebem, tais elementos continuam a estimular o pensamento e a reflexão crítica? Faço estas indagações [...] para expandirmos a própria concepção do gênero “tese” em direção a uma energética mais criadora e diversa. (Liberano, 2022, p.101-102)

Eis a energética que move a presente dissertação.

## Capítulo 1 – Minhas cartas alheias

Nós já a ouvimos, todos nós já ouvimos tudo sobre todos os paus e lanças e espadas, coisas para espancar e perfurar e acertar, coisas longas e rígidas, mas ainda não ouvimos falar sobre a coisa para colocar as coisas, o contentor para uma coisa contida. Esta é uma história nova. Isto é uma novidade.

Ursula K. Le Guin, *A ficção como cesta: uma teoria*

### Uma coisa impossível de pensar

Seria num sábado de chuva e sol do ano de 2008 que, sem que eu mesma soubesse, começaria a me tornar colecionadora profissional de cartas de pessoas desconhecidas. Fazia então pouco tempo que um amigo tinha me dito que era possível encontrar cartas à venda em plena Feira da Praça XV – tradicional feira de rua de antiguidades que acontece aos sábados no centro da cidade do Rio de Janeiro. Quando esse amigo me disse muito tranquilamente que tinha encontrado e comprado cartas na Feira da Praça XV, sequer compreendi a informação. Pensei ter entendido mal.

Mas, comprou cartas na feira? Como assim comprou? Como assim cartas? Cartas de papel? Cartas do correio? Cartas escritas? Por pessoas? Mas como é que isto é possível? As cartas se extraviaram das pessoas? Como? As pessoas não queriam mais as cartas? Porquê? E alguém teve a ideia de pegar nisso e levar para vender na rua? As cartas foram parar no meio da praça e se transformaram em mercadoria? Compra-se isto com dinheiro? Como se dá um preço a algo assim? Uma parte íntima da vida de alguém pertence agora a você? Entrei em estado permanente de fascínio e espanto.

Na primeira oportunidade fui à Praça XV viver o meu desassossego *in loco*. E, para a minha grande surpresa, foi exatamente como o previsto. Encontrei cartas à venda, comprei-as e saí de lá com elas, “De: Geraldo – Para: Marina”, atadas com uma fita azul de cetim manchado de tempo. Era eu no ônibus, incrédula, a segurar uma sacola com aquele bocado de mundo nas mãos e a perturbadora sensação de que trazia comigo o tesouro perdido de alguém. Alguém que, provavelmente, nunca saberia disso.

Isto foi há 16 anos e, ao que tudo indica, não foi um caso passageiro. Ainda hoje sigo a procurar e recolher, onde quer que vá ou esteja, todas as Marinas e Geraldos que me cheguem às mãos. É desde então que o interesse por esses documentos, a ânsia por encontrá-los e a missão autoimposta de tê-los sob meus cuidados, passou a ser uma parte importante da minha própria forma de dialogar com alguma instância até então impensável da narrativa do real. Quero dizer: algo ainda não pensado, pelo menos por mim, sobre os variados modos que a vida humana encontra para escrever a si mesma.

Independentemente da data, do estado de conservação e mesmo se escritas em línguas que não falo: qualquer correspondência pessoal que vá parar à rua me interessa. Qualquer correspondência que me chega às mãos é um evento único e insubstituível para mim. E de lazer arqueo-antropológico-pessoal, esta prática foi tornando-se uma ferramenta de pensamento e um objeto de trabalho; longe de ser um portal para adulação do passado, constituiu-se num modo meu de fazer perguntas ao tempo presente e de, quem sabe, ajudar a encher o futuro de passados ainda não contados.

Ao interceptar a trajetória de cada um desses objetos, torno-me também parte inesperada dos seus insondáveis desvios; insiro-me deliberada e clandestinamente numa parte do mundo que não me era suposto conhecer e, neste percurso, torno-me também personagem constituinte de um acidente temporal, social, histórico, político e, sobretudo, afetivo.

Djaimilia Pereira de Almeida, escritora portuguesa nascida em Angola, em *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*, ao abordar a restituição de objetos culturais pelos antigos impérios coloniais, indaga: como resgatar a interioridade negra que foi, por tantos séculos, violentada e saqueada? Para além dos objectos, como resgatar algo que não pode ser colocado entre as mãos?

Diante da complexidade do seu projeto, ao longo dos anos, ela conta que foi “investigando e acumulando uma coleção razoavelmente extensa de imagens diversas, objectos e documentos relacionados à Diáspora Negra afro-portuguesa e com as recordações coloniais” (Almeida, 2023, p. 81). Sobre os desafios metodológicos de sua empreitada, ela afirma ter encontrado tais objectos em lugares diversos, como “em colecções privadas, em arquivos e bibliotecas públicos, em feiras da Ladra na região de

Lisboa, em casas portuguesas e afro-portuguesas, no OLX, em sítios de leilões, no eBay, em certas ocasiões” (Ibid.). E destaca:

A coleção inclui álbuns fotográficos, desenhos, postais, roupa, tecidos, canções, pequenos artigos de uso pessoal, testemunhos em áudio e escritos, de conhecidos e desconhecidos, sendo complementada por livros de poesia e ficção, recortes de imprensa, conversas gravadas com amigos e familiares. Rodeio-me desta pessoalíssima *biblioteca de coisas* como se fosse uma janela para a realidade, para as condições de vida e para o horizonte imaginativo dos homens e mulheres afro-portugueses dos últimos cinquenta anos, bem como para as vidas e histórias dos que viveram sob o antigo regime colonial português durante o século XX [...]. (Ibid., p. 81-82)

Essa tal *biblioteca de coisas*, como afirma Almeida, converte-se numa janela através da qual se torna possível enxergar algo da vida de pessoas que, poderíamos dizer, não foram vistas – nem consideradas – pelo olho da História. E é nesta biblioteca, dispersa sobre chãos de tantas praças, onde encontro cartas que, mais do que portarem mensagens de um emissor para um destinatário, conservam em si algo vivo e da vida.

Para mim, a procura pelas cartas tornou-se um costume inconstante, mas consistente. Não sem um certo gosto, a certa altura eu era já uma figura tão habitual nos sábados da Praça XV como os próprios comerciantes de cacarecos: “Lá vem a menina das cartas”, telefonavam-me a meio da semana, “Apareceu coisa boa aqui pra você”, e lá ia eu, atrás das coisas boas que me tinham aparecido. Ao meu interesse nas cartas alheias começa a sobrepor-se o interesse alheio pelo meu interesse em tais cartas: “Mas o que é que a menina faz com tudo isso?”, “Nada, eu leio”, conversação recorrente à que se seguia um silêncio reticente no qual mal se escondia certa decepção: “Lê? Só isso?”, “É. Só. Só isso.”.

### **O lugar mesmo**

No prefácio de *As Palavras e as Coisas*, o filósofo francês Michel Foucault explica que escreveu aquele livro por causa de um texto do escritor argentino Jorge Luis Borges e do riso que lhe provocou. O trecho que faz Foucault escrever um livro inteiro por causa de um riso é do conto *O idioma analítico de John Wilkins*, no qual é citada uma certa enciclopédia chinesa intitulada *Empório celestial de conhecimentos benévolos*, na qual consta escrito que:

[...] os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) *et cetera*, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas. (Borges, 2007, p. 124)

A lista, como nos afirma o Foucault que ri,

[...] perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia –, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. (Foucault, 1999, p. VIII)

Foucault aponta que aquilo que atingimos quando diante do deslumbramento provocado pela taxonomia inventada por Borges, aquilo que atingimos quando somos encantados pelo exotismo dessa forma outra de pensamento, é algo como o limite do nosso próprio pensamento, já que nos vemos diante de uma coisa “impossível de pensar” (Foucault, 1999). Mas que coisa impossível de pensar seria essa, e de que impossibilidade se trata? Para Foucault: “O que transgride toda imaginação, todo pensamento possível, é simplesmente a série alfabética (*a, b, c, d*) que liga a todas as outras cada uma dessas categorias” (Foucault, 1999, p. IX).

Assim, o impossível não estaria apenas na extravagância de todos esses encontros insólitos, o impossível não seria a vizinhança súbita das coisas sem relação, mas, sim, “o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se” (Ibid., p. X, grifo nosso). Sobre aqueles animais, tal como estão listados na tal enciclopédia chinesa de Borges, Foucault indaga: “[...] onde poderiam eles jamais se encontrar, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem?” (Ibid.).

Sublinho o mal-estar de Foucault com o riso que lhe foi provocado pelo conto de Borges pois, para o filósofo, não se tratava da surpresa relativa à dimensão incongruente nascida da aproximação entre si daquilo que não convém aproximar. Antes, ele suspeita, há uma desordem mais perigosa do que essa que seria

[...] a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do *heteróclito*; e importa entender esta palavra no sentido mais próximo de sua etimologia: as coisas aí são “deitadas”, “colocadas”, “dispostas” em lugares a tal ponto diferentes, que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um lugar-comum. (Ibid., p.

XI-XII)

Esta dimensão do heteróclito é precisamente o espaço de possibilidades que, para Foucault, só é possível no não-lugar da linguagem; e é este mesmo não-lugar da linguagem o que, para mim, melhor traduz o lugar mesmo da Feira da Praça XV. A feira como um espaço de possibilidades justamente por tornar possíveis vizinhanças entre coisas, a princípio, sem nenhuma relação entre si. Assim, é nesta arqueologia – nesta análise histórico-filosófica das rupturas que viabilizam espaços de saber – que está, para o autor, o lugar da literatura. A literatura como a fenda que inaugura possibilidades para que se possa pensar – e abrir – outros caminhos.

Quero com isto dizer que se a literatura é, para Foucault, a fenda, creio poder dizer que a fenda é, para mim, a Feira da Praça XV. Mais: a Feira da Praça XV é a fenda da fenda – uma abertura dentro de uma abertura. Se a literatura é, para Foucault, o contra-lugar capaz de abalar nossos regimes de verdade, a Feira da Praça XV é, para mim, o contra-lugar do contra-lugar: abalo dentro do abalo, portal dentro do portal, novo dentro do novo, infinito dentro do infinito: num vertiginoso e indefinido desdobrar-se, a Feira reduplica o impensável e funda um outro outro espaço de saber. Se a literatura, no caso a de Borges, pode ser lida como um espaço onde o pensamento de Foucault pôde ser construído, eu devo a possibilidade da construção do meu pensamento à Feira da Praça XV.

### **A fenda dentro da fenda**

A essas fendas e contra-lugares que abalam nossos regimes de verdade, Foucault vai dar o nome de heterotopias. As heterotopias são pensadas como sítios de resistência a qualquer tipo de ordem, são espaços que fogem, processos de desterritorialização e territorialização que não são fixos, que escapam, que evadem (Marques, 2013).

À diferença do não-lugar da literatura, a Praça XV como não-lugar é, também e sobretudo, um lugar, que acolhe aquilo que escapa: entidade física cuja voz imaterial pronuncia a sua própria imprevisível enumeração. Espaço público, tão extraordinário como mundano, onde se pode decidir estar ou não estar, ir ou não ir, enquanto da praça da linguagem não podemos sair nunca.

É ainda no prefácio de *As Palavras e as Coisas* que Foucault traça características, em contraponto à noção de utopia, para aquilo que viria a desenvolver como heterotopia. Para ele, as utopias consolam porque, ao não terem lugar no real, “desabroçam, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico” (Foucault, 1999, p. XII). Já as heterotopias, assim sugere, inquietam “porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’ [...]” (Ibid.), e arremata:

[...] Eis por que as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da *fábula*; as heterotopias (encontradas tão frequentemente em Borges) dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases. (Ibid.)

Se as utopias consolam e as heterotopias inquietam, seria ainda possível somar ao lugar e ao contra-lugar simultâneos da Feira da Praça XV um espaço outro, fronteiro ou limítrofe: o entre-lugar que brota entre utopias e heterotopias. Pois se a feira ousa ser esse espaço heteróclito que aproxima e funde, que mistura e não separa<sup>2</sup>, a mim pareceu determinante aprender, com a feira, a saber habitar entre uma coisa e outra.

Em Cuba, na Escuela Internacional de Cine e TV, em San Antonio de los Baños, está uma placa comemorativa da sua ata de nascimento assinada pelo teórico e cineasta argentino Fernando Birri, que vi uma vez e nunca mais esqueci, e que diz: “Para que el lugar de la Utopía, que, / por definición, está en ‘Ninguna Parte’, / esté en alguna parte...”<sup>3</sup>.

Na minha imaginação, esta é a placa à entrada da Feira da Praça XV e de toda e qualquer feira de rua como a Feira da Praça XV, estejam onde estiverem, pois ainda que mudem de nome e endereço, mantêm a sua vocação: existem para que o impossível esteja em alguma parte. O não-lugar da linguagem é, ali, tornado real, concreto,

---

<sup>2</sup> Guardar bem essa missão: não separar.

<sup>3</sup> Em tradução minha: “Para que o lugar da Utopia, que, / por definição, está em ‘Nenhum lugar’, / esteja em algum lugar...”.

palpável, tem forma, cor, cheiro, idade, está acessível em pleno espaço público, à plena luz do dia. Ali, a rua junta o que só a linguagem poderia separar<sup>4</sup>.

Assim, arriscaria dizer que a relação que desenvolvi com a Feira da Praça XV é também uma relação que desenvolvi com a linguagem; onde o meu permanente fascínio pelas cartas alheias me valeu como um passaporte para um mundo tão caótico quanto pulsante, triste e ao mesmo tempo cheio de vida, um mundo feito de restos, de sobras, desejos paradoxalmente tornados possíveis por aquilo que ninguém quis mais, onde tudo o que antes era categoria abre espaço para outra lógica, o mundo surpreendente das combinações improváveis, que zomba das separações e reinventa o acidente do olhar: sobre um tabuleiro de xadrez, mini bustos de presidentes mortos com camisas de time de segunda divisão; uma edição muito velha d'*A origem do mundo* encaixada na boca de prata de um peixe que é um porta-guardanapos; a biografia de Nelson Mandela ombro a ombro com o DVD da *Frozen*, galinhas descascadas cujo costado é um heliporto de duendes coloridos; dois lêmures que também são bolsas de colo a beijarem-se eternamente em frente a um armário de relógios parados; um conjunto completo de chávenas a imitarem o sabor de uma sopa de repolhos, um cinzeiro de siri de Recife – Pernambuco a fazer a sesta no fundo de um samovar Luís XIV, talheres para todas as refeições em meio a santos de todas as crenças, um globo terrestre pousado sobre um par de sapatos de boxe, um elefante de tricô descansando no cume de uma lata de talco em pó, um frasco de água oxigenada aos pés da bailarina sem cabeça, narguilés sobre réplicas de navios naufragados pousados na curva de uma colher entortada para bebês de antigamente. Outros mundos possíveis dentro de outros mundos possíveis dentro de outros mundos possíveis, onde cada coisa se encontra precisamente onde disseram que ela não estaria. A fenda dentro da fenda. A feira da Feira.

Assim se dá a minha entrada no mistério.

---

<sup>4</sup> Dirá Foucault, numa conferência radiofônica proferida em 1966 acerca das heterotopias, que “há heterotopias que são ligadas ao tempo, não ao modo da eternidade, mas ao modo da festa: heterotopias não eternitárias, mas crônicas. O teatro, seguramente, mas também as feiras, estes maravilhosos sítios vazios à margem das cidades, por vezes mesmo no centro delas, e que se povoam uma ou duas vezes por ano com barracas, exposições, objetos heteróclitos, lutadores, mulheres-serpentes e profetisas da boa fortuna” (Foucault, 2013, p. 25).

## **A colher aveias selvagens**

Ursula K. Le Guin, autora estadunidense reconhecida no campo da ficção científica ou da ficção especulativa, publica em 1986 uma teoria chamada *The carrier bag theory of fiction*. Nas traduções encontradas para a língua portuguesa, interessantemente, abrem-se múltiplas variantes: “A ficção como cesta: uma teoria”, “A teoria das sacolas da ficção”, “A teoria da bolsa da ficção”, “A narrativa da bolsa”.

Na teoria formulada por Le Guin, a narrativa da bolsa é colocada em oposição à narrativa da lança: é a narrativa do herói que finca a lança no costado da fera *versus* a narrativa da pessoa que passa os dias a colher aveias selvagens munida única e simplesmente de uma bolsinha. A autora assevera: “Os caçadores de mamutes ocupam de forma espectacular as paredes das cavernas e o imaginário”, no entanto, ela sublinha, “o que realmente fizemos para nos manter vivos e gordos foi colher sementes, raízes, rebentos, plantas, folhas, nozes, bagas, frutos e grãos [...]” (Le Guin, 2022, p. 7).

Segundo Le Guin, o que tornou possível aos primeiros hominídeos tornarem-se seres humanos foi a sua relação com a bolsa, não com a lança, e “antes da ferramenta que força a energia para o exterior, criámos a ferramenta que traz a energia para casa” (Ibid., p. 15). Mas, se de 65 a 80% do que comiam esses hominídeos que evoluíram para serem seres humanos era recolectado, havia também os que caçavam mamutes e voltavam com um carregamento de carne e uma história. Para Le Guin, não foi a carne que fez a diferença: foi a história.

“É difícil contar uma história realmente emocionante a partir do modo como lutei para arrancar uma semente de aveia selvagem da sua casca, e depois outra, e depois outra, e depois outra, e depois outra” (Ibid., p. 9). É simplesmente muito difícil para a história da bolsa competir com a história da lança. E aí aparece outra diferença importante entre essas histórias, que não é apenas a ação, mas o facto de que a história da lança tem um herói. E é a história do herói aquela que vai ser contada e recontada e, assim: “os homens e as mulheres no campo de aveia selvagem, bem como os seus filhos, e as habilidades dos fazedores, e os pensamentos dos pensadores, e as canções dos cantores”, ela pontua, todas essas coisas e existências “tornam-se parte e são colocados a serviço da história do herói. Mas esta não é a história deles” (Ibid.). E, para Le Guin, eis

o problema: o fato de que “todos nós nos permitimos a fazer parte da história do assassino, e por isso podemos terminar juntamente com ela” (Ibid., p. 19). Ela diz:

[...] Por isso, é com um certo sentimento de urgência que procuro a natureza, o tema, as palavras da outra história, a que não foi contada, a história da vida.

Ela não nos é familiar, não nos chega sem esforço ou irreflectidamente aos lábios como a história do assassino; mas ainda assim, é exagerado dizer que nunca foi contada. As pessoas foram contando a história da vida há muito tempo, com todo o tipo de palavras e de modos. (Ibid.)

A despeito do herói e das histórias que o possibilitam, Le Guin compreende o romance como um tipo de história que seria fundamentalmente não-heróica. Para ela, a forma natural do romance seria a forma de um saco, ou de uma cesta. Ela sugere: “Um livro carrega palavras. As palavras guardam coisas. Transportam significados. Um romance é um frasco medicinal, que mantém as coisas numa relação particular e poderosa entre si e conosco” (Ibid., p. 21).

No meu percurso de descobrir, de inventar aquela prática de encontrar e trazer para casa cartas encontradas na Feira da Praça XV, sempre fui muito indagada pelas pessoas sobre as histórias que estavam ali. Todos queriam ouvir as histórias que supunham que eu encontrava, mas eu não as sabia contar. Eu mesma não compreendia como é que podia estar há tanto tempo a colher e ler cartas e não saber uma história sequer dessas que me eram cobradas. É certo que alguma coisa a mais eu sabia, alguma coisa a mais eu adicionava ao meu repertório como leitora do mundo, mas que coisa seria esta se não era narrável? Como dar ao mundo provas do que encontrei se nem eu o sei dizer?

De algum modo, talvez, eu me perguntasse: se não é possível contar uma história, como provar que a vida sobre a qual tal história fala chegou a existir? Ou ainda: deixar de contar a história de uma vida seria o mesmo que a impedir de continuar? Cheia de perguntas – e de cartas –, ouvia toda a gente a só querer saber da lança, dos heróis e seus assassinatos, e eu só tinha aveias.

A cada vez que ia à feira, voltava com minha bolsa cheia de novas vidas para dentro da vida. E elas se misturavam. Não sobressaíam. Não disputavam. Cada uma desaparecia dentro da outra. Atravessavam-se recíproca, heteróclita e heterotopicamente.

Como narrar o que havia em minha bolsa? A bolsa era a bolsa, ou a bolsa era eu? A bolsa era a mão que carregava a bolsa? A mulher era a feira? O que carregar é? A feira era a bolsa? A bolsa da bolsa? Todas nós bolsas dentro de bolsas dentro de bolsas dentro de bolsas? Como contar a história do que acontece sem reclamar para si o estatuto de acontecimento?

Le Guin, talvez, me respondesse: “É por isso que gosto de romances: em vez de heróis, encontramos neles pessoas” (Ibid., p. 23).

**“Para que el lugar de la Utopía, que,  
por definición, está en ‘Ninguna Parte’,  
esté en alguna parte...”**

**Fernando Birri**

**Acta de Nacimiento de la Escuela Internacional  
de Cine y Televisión**

15 de diciembre de 1986  
Luna creciente, vigilia de luna

Foto sem foco, em Cuba.  
Por Keli Freitas, 2014.

## Capítulo 2 – Sala de Preparo

Como viver — me perguntou alguém numa carta,  
a quem eu pretendia fazer  
a mesma pergunta.  
De novo e como sempre,  
como se vê acima,  
não há perguntas mais urgentes  
do que as perguntas ingênuas.

Wisława Szymborska, *Poemas*

### Deixar rasto

Minhas cartas não-minhas já estavam em minha vida há algum tempo, mas circunscritas a uma esfera exclusivamente privada. Iniciada de maneira inteiramente casual e despreziosa, minha pesquisa solitária sobre a escrita ordinária cotidiana foi-se ampliando e ganhando profundidade à medida que o acervo crescia. E o acervo, de facto, crescia. A olhos vistos. A ponto de um belo dia eu ter de comprar um armário – um recipiente – porque não tinha mais como, nem onde, guardar tantas cartas dentro de casa. Era um armário de madeira de demolição, portas azuis, plantado no meio da sala, que desde então foi batizado como o Armário das Cartas.

Na experiência que fui desenvolvendo como leitora não prevista da correspondência epistolar de pessoas desconhecidas, acontecia-me flagrar algo diferente de tudo o que me tinha sido dado a ver e pensar, até então, do que seria a beleza. Uma beleza que era, também, literária, ainda que talvez não fosse ou não pudesse ser considerada literatura. O grão de aveia selvagem estava, não a contar, mas a viver a sua própria história. Eu desfrutava o privilégio de ter acesso às palavras escritas de pessoas que “não escrevem”; palavras escritas por quem vive para viver, não para contar histórias.

Sobre a fundação das histórias que por ele são contadas, o escritor colombiano Gabriel García Márquez relembra de quando a sua avó lhe deu de presente um dicionário que ele “lia como um romance, por ordem alfabética e sem entender nada. Foi assim o

meu primeiro contacto com o que haveria de ser o livro fundamental no meu destino de escritor”, a saber: a curiosidade pelas palavras (García Márquez, 2003, p. 85). Ele diz:

Conta-se às crianças um primeiro conto que na realidade lhes chama a atenção e dá muito trabalho fazer com que queiram ouvir outro. Creio que não é este o caso das crianças narradoras, e não foi o meu. Eu queria mais. A voracidade com que ouvia os contos deixava-me sempre à espera de um melhor no dia seguinte, sobretudo os que tinham que ver com os mistérios da história sagrada. Tudo o que acontecia na rua tinha uma ressonância enorme em casa. As mulheres da cozinha contavam-no aos forasteiros que chegavam no comboio – que, por sua vez, traziam outras coisas para contar – e, tudo junto, incorporava-se na torrente da tradição oral. (Ibid.)

“O que acontecia na rua tinha uma ressonância enorme em casa”, García Márquez afirma. E, com espanto semelhante, creio poder afirmar: o que acontecia em casa tinha uma ressonância enorme na rua. Em casa, sozinha com a leitura das cartas, num gesto tantas vezes repetido e tão milimetricamente solitário e familiar, via minha noção de mundo transubstanciar-se; naqueles papéis que não era suposto eu ter encontrado, encontrava uma espécie de nudez, um susto, um despreparo que me comoviam mais que qualquer livro de qualquer poeta.

A certa altura, meu sentimento encontraria companhia, mais uma vez, em Foucault, quando lança o seu olhar para *A vida dos homens infames* e afirma não ter procurado “textos que seriam, melhor que outros, fiéis à realidade, que merecessem ser guardados por seu valor representativo, mas textos que desempenharam um papel nesse real” sobre o qual falavam, ou seja, “fragmentos de discurso carregando os fragmentos de uma realidade da qual fazem parte” (Foucault, 2006, p. 206)<sup>5</sup>. Sobre tais textos, ele completa que são:

[...] armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes, astúcias, intrigas cujas palavras foram os instrumentos. Vidas reais foram “desempenhadas” nestas poucas frases; [...] sua liberdade, sua infelicidade, com frequência sua morte, em todo caso seu destino foram, ali, ao menos em parte, decididos. Esses discursos realmente atravessaram vidas; essas existências foram efetivamente riscadas e perdidas nessas palavras. (Ibid., p. 207)

Ao apresentar uma antologia de existências retiradas de algumas linhas ou páginas, com ou sem nome, reunidas em um punhado de palavras, Foucault afirma ter

---

<sup>5</sup> Neste ensaio, ao analisar documentos legais e administrativos, relatórios médicos, arquivos de prisões e depoimentos judiciais, Foucault intenciona pensar sobre as vidas de pessoas que, entre os séculos XVII e XVIII, eram consideradas marginais e indesejáveis em seus respectivos contextos sociais.

desejado que “essas personagens fossem elas próprias obscuras; que nada as predispuesse a um clarão qualquer, que não fossem dotadas de nenhuma dessas grandezas estabelecidas e reconhecidas”, quais sejam, “as do nascimento, da fortuna, da santidade, do heroísmo ou do gênio” (Ibid., p. 207). Ele pontua ter desejado que tais personagens

[...] pertencessem a esses milhares de existências destinadas a passar sem deixar rastro; que houvesse em suas desgraças, em suas paixões, em seus amores e em seus ódios alguma coisa de cinza e de comum em relação ao que se considera, em geral, digno de ser contado [...]. (Ibid., p. 207)

Com *A Vida dos Homens Infames*, Foucault me ajuda a nomear a contradição que trago na bolsa e na vida: coleção de rastros do que estava destinado a não deixar rastros; relatos do que habitualmente não é digno de ser relatado; existências demasiadamente sem função num mundo capital hiper pré-determinado. Em outras palavras:

Todas essas vidas destinadas a passar por baixo de qualquer discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas, só puderam deixar rastros – breves, incisivos, com frequência enigmáticos – a partir do momento de seu contato instantâneo com o poder. (Ibid., p. 207-208)

Paradoxalmente, as vidas a que se refere Foucault só chegaram até nós – contadas – porque foram escritas por aqueles que detinham o poder de as exterminar<sup>6</sup>. Eu, no entanto, só seria capaz de compreender o que Foucault quis dizer com isso muito mais tarde. Quanto às cartas da minha bolsa, o meu sonho era restituir-lhes alguma intensidade vital mediante um gesto artístico. Buscava uma forma de tornar essa transformação possível. Um gesto artístico: uma espécie de poder (?), capaz de anular uma anterior anulação; alguma nova tecnologia posicionada ao lado daquela antiga tecnologia; maneiras de convidar o insignificante a deixar de pertencer ao chão.

---

<sup>6</sup> “[...] o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto. O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras, foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam [...]” (Foucault, 2006, p. 207).

## Restituir ao uso comum

Seria possível devolver discretamente aquelas palavras ao mundo de onde vinham e de onde tantas vezes tinham sido tiradas? Seria possível dar a ver a dimensão política que o meu olhar encontrava na banalidade da escrita cotidiana de pessoas – a princípio – sem nenhuma ambição literária? Seria possível devolver uma ação à escuta que fazia daquelas vidas onde elas falam de si próprias?

Eu desejava aproximar-me daquele material para além da sua função originalmente predeterminada, na produção de uma escrita contemporânea capaz de tirá-las do pó e do esquecimento: um gesto profanatório, como diria o filósofo italiano Giorgio Agamben, através do qual eu as pudesse restituir ao livre uso humano, através do qual eu conseguisse fazer aquele silêncio voltar a dizer o que quisesse.

Em *Profanações*, Agamben constrói aquela que, para ele, seria a tarefa política da geração seguinte. Ele diz que “se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso [...]” (Agamben, 2007, p. 65). Assim, profanar tais cartas seria um modo diferencial de tocar nelas sem a exigência de obedecer ao silêncio que parecia ter sido o seu destino traçado. Diz Agamben:

O gato que brinca com um novelo como se fosse um rato [...] usa conscientemente de forma gratuita os comportamentos próprios da atividade predatória [...]. Estes não são cancelados, mas, graças à substituição do novelo pelo rato [...], eles acabam desativados e, dessa forma, abertos a um novo e possível uso. (Ibid.)

“Um novo e possível uso”. De facto, no contexto em que me encontrava, profanar dizia respeito à possibilidade de encontrar outras possibilidades para as cartas e, ao mesmo tempo, possibilidades que também fossem outras para o meu modo de me relacionar com elas. Sobre o jogo do gato com o novelo, Agamben diz que ele “representa a libertação do rato do fato de ser uma presa, e é libertação da atividade predatória do fato de estar necessariamente voltada para a captura e a morte do rato”, e sublinha que, mesmo assim, “ele apresenta os mesmos comportamentos que definiam a caça” (Ibid., p. 74). E completa:

A atividade que daí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exhibir-se

como tal, como meio sem fim. (Ibid., p. 74-75, grifo nosso)

Esquecer alegremente o meu objetivo: teria sido isto, quem sabe, o que me permitiu cumpri-lo?

Foi num dia qualquer de maio de 2013 que uma ideia me ocorreu: um carimbo. Simplesmente apareceu, súbita e decididamente: “esta frase podia ser um carimbo”. E decidido estava: “Vou fazer um carimbo com esta frase”. Com essas palavras. Esculpi-las em chumbo, letra por letra. Assim vestidas elas conseguiriam sair do armário. Sair do armário para o mundo. Multiplicar-se. Outrificar-se.

Ao desejar atribuir outro uso às cartas, eu desejava alguma espécie de vingança? Talvez sim. É o que sugere Foucault:

Divertirmo-nos, se quisermos, vendo aí uma revanche: a chance que permite que essas pessoas absolutamente sem glória surjam do meio de tantos mortos, gesticulem ainda, continuem manifestando sua raiva, sua aflição ou sua invencível obstinação em divagar, compensa talvez o azar que lançara sobre elas, apesar de sua modéstia e de seu anonimato, o raio do poder. (Foucault, 2006, p. 202)

Pode uma bolsa poder? Um carimbo: escultura feita de letras. Objeto de maravilha tornado acessório corriqueiro, apropriado pela burocracia em massa, que passa despercebido no teatro dos dias como a potente ferramenta de escrita que é. Um carimbo: um recipiente. O provável motivo de sua invenção: a facilidade. O aterrador objetivo do seu uso: a repetição. Repetir, indefinidamente, a mesma coisa, da mesma forma. (O oposto de um gesto criador?)

O carimbo guarda também, notoriamente, uma relação intrínseca com as cartas: é ao ser carimbada que uma carta passa a valer. É o carimbo do correio que valida a carta como documento, que a permite viajar. O que antes era intenção num pedaço de papel, tem o seu estatuto alterado, ganha outro papel social.

Assim, o carimbo firmava um compromisso com a carta, e eu firmava um compromisso com o carimbo. Se, num primeiro momento, fui eu o recipiente e coletei as cartas do chão da praça, agora o carimbo era o recipiente e o meio de transporte para fazer mover a carta de dentro da própria carta. (Uma escrita des-si?)



Foto de Andrea Capella, 2013.

### **Era o Lourival**

Eu tinha uma vaga ideia de que havia uma forma de fazer carimbos mais artesanal, e uma maneira, digamos assim, mais industrial – aqueles que à porta das gráficas dizem ficarem prontos em poucos minutos. Eu não queria os que ficam prontos em minutos: eu queria fazer da maneira mais difícil. Ao pesquisar o assunto, fui percebendo que a técnica mais difícil havia quase desaparecido da face da Terra, tendo sido substituída por outras mais fáceis, mais rápidas e que despendiam pouco do ser humano. Aparentemente, mais nenhum lugar fazia carimbos como eu queria, ao estilo Gutenberg de bolso. Restou-me então ir batendo de porta em porta e, visitando uma por uma da lista de lojas de carimbos do Rio de Janeiro, foi assim que encontrei um lugar.

Número 45 da Rua da Quitanda, esquina com a Sete de Setembro, sala 203, no olho do furacão, no coração do centro histórico da cidade: era a Vilarei Carimbos.

Casa de carimbos há mais de meio século na praça, negócio pequeno e resiliente, sem qualquer tipo de sofisticação para além da sua finalidade, passado de geração em geração de pai para filho, foi ali que em algum momento daquele 2013 eu aterrei e fiz um pedido de carimbo que fosse feito “do jeito antigo se faz favor”. Não só: solicitei que, “se não fosse pedir muito, será que eu poderia acompanhar o processo de confecção do carimbo?”. Expliquei estar interessada em aprender como os carimbos eram feitos e Lilian, uma das donas, em princípio desconfiada, me deixou ir até os fundos do estabelecimento onde ficava a Sala de Preparo.

Seguindo o estreito corredor, me senti entrando literalmente na barriga da baleia literária, no camarim pessoal da palavra impressa, nos bastidores da sintaxe, na casa de banho do alfabeto grego. Foi ali que vi, pela primeira vez, o suntuoso e decadente mobiliário da imprensa operada à mão, as enormes gavetas de tipos móveis e toda a pesada, complexa e para mim deslumbrante parafernália que envolve a produção manual de um carimbo de borracha a partir da técnica da tipografia.

Era um único homem, um senhorzinho que parecia muito mais velho do que na verdade era, que habitava e fazia funcionar aquela Sala de Preparo. Chinelos de dedo, calças e jaleco sujos pelos materiais do seu ofício e uns óculos velhos embaciados que já não alcançavam muito bem as letras muito pequenas: era o Lourival. Lourival trabalhava ali, naquela mesma salinha, desde que era menor de idade. Quando chegou na Vilarei ainda garoto tinha apenas uma vaga ideia do que seria isto de ler e escrever. “Aí me falaram: ‘se você quiser ganhar mais você vai ter que aprender isso aí’, aí eu fui e aprendi”, ele um dia me contaria.

É então na Sala de Preparo que Lourival aprende as letras, em separado, uma a uma, e, depois, a engenharia física de as enfileirar lado a lado a fim de formar palavras. “Aprendi a ler com os carimbos”, ele um dia me diria. “Agora, escrever no papel, de caneta, aí isso eu não sei”. Eu passaria os próximos 4 anos a frequentar a Sala de Preparo na companhia do Lourival.

Para fazer carimbos à mão é preciso aprender muitas coisas. E nas inúmeras manhãs e tardes e anos que se seguiram, foi Lourival que me foi ensinando desde o lugar de cada letra na caixa tipográfica até a cortar madeira na serra elétrica. A madeira onde se cola a borracha. A borracha que se derreteu no gesso. O gesso que se preparou num balde e foi espalhado ainda fresco numa rama. As letras de chumbo a tatuarem em decalque o gesso ainda fresco posto na rama. A temperatura e a consistência a que o gesso tem de estar para que as palavras ali se imprimam e possam secar, sem se despedaçarem. “Quando a letra estiver brilhando, é porque está bom”, ele me ensinou.

As letras de chumbo que se vão enfileirando, uma de cada vez, no instrumento de nome *componedor*, os espaços vazios, que também existem e são concretos, a milimétrica distância a que cada coisa tem de estar da outra, tudo isso amarrado com um barbante para formar um bloco só. Tudo isso feito, é claro, ao contrário, de cabeça para baixo. Qualquer erro cometido em qualquer uma das etapas do processo obriga os participantes a começarem tudo outra vez. Com chumbo, gesso e borracha não há *backspace*, eu um dia entenderia. E foi assim que, na Sala de Preparo, um homem semianalfabeto me ensinou a escrever da única forma que ele sabia.

Numa manhã qualquer de 2013, acompanhei o Lourival a escrever o meu primeiro carimbo: “MAMÃE CONTINUAMOS NA MESMA POIS É DIFÍCIL COMO SE DESEJA”.



Foto de Andrea Capella, 2013.

Mestre silencioso de toda uma técnica de escrita até então inimaginável para mim, eram impressionantes a habilidade e a intimidade do Lourival com o seu ofício. O seu trabalho de fazer carimbos nada tinha que ver com uma atividade artística, que dirá poética e literária. Era uma atividade prática e objetiva, era o balé confiante dele, que eu morria de medo de dançar. Nunca soube nem questionou de onde vinham e para onde iam meus carimbos, nem por que eram assim, diferentes, esquisitos, compridos, que desperdício, que exagero, não eram como os carimbos que ele estava habituado a fazer. Para ele, no fim das contas, era só trabalho a mais e, quanto mais familiaridade tínhamos, mais para a última da fila de clientes eu ia porque, entretanto, perdi meu

estatuto de cliente e passei a ser uma espécie de ente da família, uma funcionária não remunerada da loja.

Muitas vezes era preciso subornar Lourival, adiantando serviço com os carimbos dele para que, depois, lhe sobrasse tempo para me ajudar com os meus, porque os outros carimbos tinham prioridade, os outros carimbos sim eram importantes, os outros carimbos sim eram prudentes e necessários, os com menos palavras, os carimbos que fazem mover as lojas, os escritórios, as lotéricas, os consultórios, a polícia, os estacionamento, os supermercados, os restaurantes, os correios, a Assembleia da República, enfim, os lugares a sério do mundo, as palavras importantes do mundo: URGENTE, ATRASADO, CANCELADO, SÁBADO, DOMINGO, SEM EFEITO, FALTOU, COMPARECEU, VOLTE SEMPRE, JOANA GUIMARÃES DENTISTA, RENATO LINHARES ADVOGADO, ANDRÉIA MARIA O. DE DEUS ASSISTENTE DE MANUTENÇÃO, DENISE GOMES VALÉRIO SUPERVISORA DE AUDITORIA, FEITO COM CARINHO, PROCESSADO, REJEITADO, OBRIGADO PELA PREFERÊNCIA, CÓPIA OBSOLETA.

Restava-me aceitar que meus pedidos estariam sempre em segundo plano no cronograma de Lourival pois era perfeitamente compreensível que todos os mundos precisavam dele para se mover, e os mundos que os meus carimbos moviam eram mais difíceis de localizar.

Numa feliz torção, o trabalho intelectual tornava-se trabalho físico, trabalho que atravessa e precisa do resto do corpo inteiro para acontecer, que convoca outros agentes e saberes. Era como numa sala de cirurgia, ou numa versão muito adulta do Jogo da Operação: paciente sobre a mesa e nós, jogadores, com a pinça na mão, doutor experiente e estagiária principiante; cada uma das enfermidades tem um som correspondente, maçã-de-adão, osso da sorte, coração partido; é preciso controlar a suavidade do gesto, caractere por caractere, desviar das bordas de cada cavidade, entrelinha por entrelinha, a sentença a tomar emprestada a velocidade em que as plantas crescem, órgão por órgão, espaço por espaço, ponto por ponto, cuidado para não derrubar as frases no chão.

Na Sala de Preparo, eu e Lourival éramos dois escritores.







Primeiros carimbos do projeto *Carimbaria*.  
Fotos de Andrea Capella, 2013.

*Carimbaria* foi o nome dado ao projeto dos carimbos que esculpem, guardam e repetem frases encontradas em cartas perdidas. Ou melhor seria dizer: frases encontradas em cartas encontradas. Produção de texto através de um gesto. Gesto em direção à vida. Uma invisibilidade tornada visível? A *Carimbaria* propõe, assim, uma primeira ação artística significativa a partir de – e em relação à – coleção de correspondências de pessoas anônimas e, ironicamente, acaba por dar origem a uma segunda coleção: uma coleção de carimbos.<sup>7</sup>

Na Rua da Quitanda reencontrei o prazer de sujar as mãos de tinta.

---

<sup>7</sup> Para aceder a outras fotografias dos carimbos feitos a partir de frases encontradas em cartas perdidas, conferir *Carimbaria* no Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/carimbaria/>>. Acesso em: 23 mar. 2024.



Sala de Preparo.  
Fotos de Elisa Mendes, 2016.



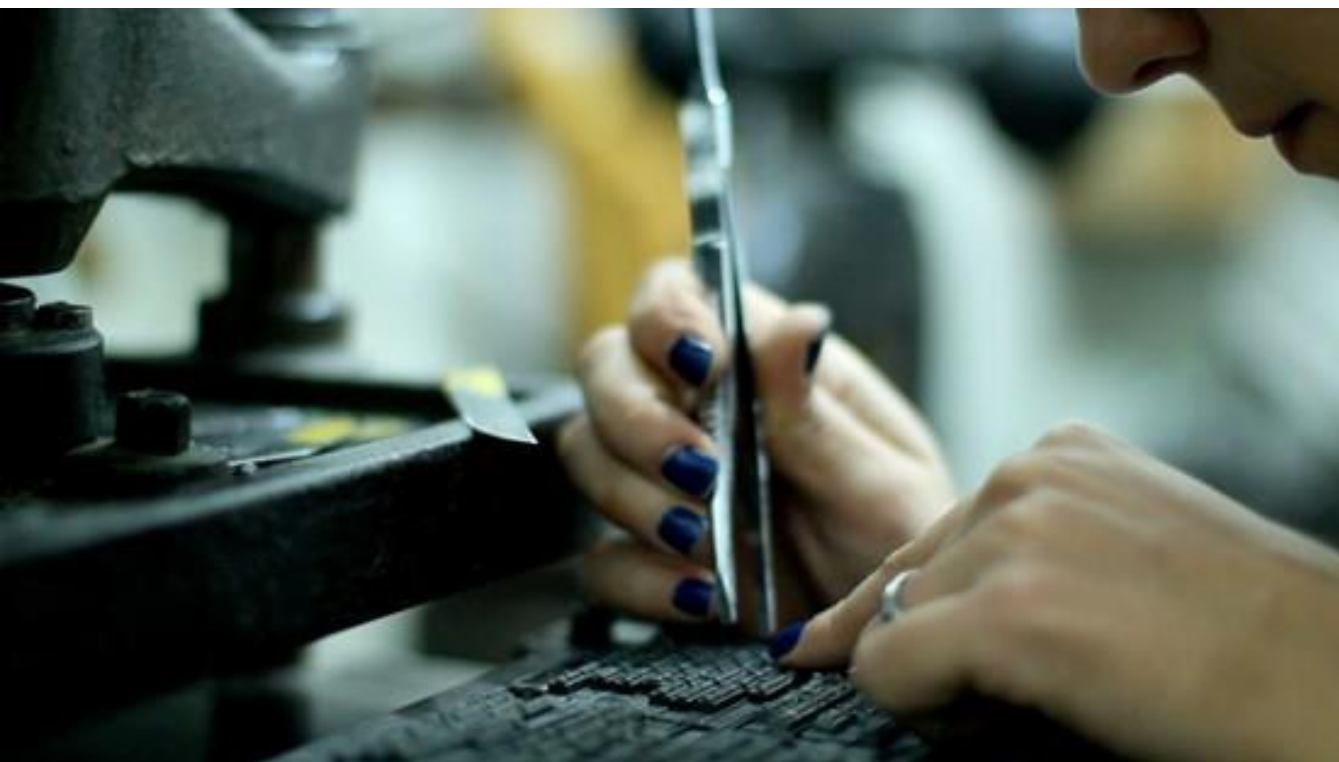
Detalhe da parede, Sala de Preparo.  
Foto de Elisa Mendes, 2016.



Catálogo dos tipos disponíveis para carimbos de borracha na Vilarej Carimbos.  
Foto de Elisa Mendes, 2016.



O compositor e seu componedor.  
Fotos de Elisa Mendes, 2016.



Pinça e chumbo.  
Fotos de Elisa Mendes, 2016.



O escritor e seu ofício.  
Foto de Elisa Mendes, 2016.



Dois escritores.  
Foto de Elisa Mendes, 2016.

### Capítulo 3 – Mais fôlego que um carimbo

Fotos, que transformam o passado num objeto de consumo, são um atalho. Qualquer coleção de fotos é um exercício de montagem surrealista e a sinopse surrealista da história. [...] nós agora construímos uma história a partir de nossos detritos. E uma certa virtude, de um tipo cívico adequado a uma sociedade democrática, está vinculada a essa prática. O modernismo verdadeiro não é austeridade, mas uma plenitude de garagem bagunçada [...] exaltando a liberação proporcionada por uma sociedade cuja consciência é construída, *ad hoc*, de sucata e de refugio. [...] Nosso refugio tornou-se arte. Nosso refugio tornou-se história.

Susan Sontag, *Sobre fotografia*

#### Recortar e colar

Foi nesse momento da minha trajetória, pouco depois de dar início ao projeto *Carimbaria*, que, em 2014, ingressei como aluna no bacharelado em Formação do Escritor<sup>8</sup> (ou Produção Textual) na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, a PUC-Rio<sup>9</sup>. Ao fim do primeiro ano de curso, sou convidada pela professora doutora Marília Cardoso Rothier a integrar, como bolsista de iniciação científica PIBIC (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica), o seu projeto de investigação intitulado *Sobrevivências do Popular Local e da Vanguarda Em Escritas Brasileiras Contemporâneas*.

Sob este guarda-chuva maior da pesquisa desenvolvida por Rothier, foi-me dada total liberdade para escolher tema e objeto a serem trabalhados como bolsista e, então, escolho a minha bolsa de cartas. Assim, orientada por minha professora, tenho a oportunidade de continuar a fazer cientificamente aquilo que já fazia de modo intuitivo,

---

<sup>8</sup> Guardar bem essa palavra: escritor.

<sup>9</sup> “O Bacharel em Produção Textual (Formação de Escritor) está capacitado a transitar fluentemente nos diferentes registros da língua escrita e aprimorar vocações para a escrita ficcional e poética. Também pode produzir ensaios, críticas, roteiros, resenhas, textos para a Web, manuais e textos técnicos. Esse profissional tem um amplo mercado de trabalho a explorar” COORDENAÇÃO CENTRAL DE GRADUAÇÃO. Letras – Produção Textual (Formação do Escritor), 2024. Disponível em: <[https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccg/letras\\_prod-texto.html](https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccg/letras_prod-texto.html)>. Acesso em: 20 abr. 2024.

agora não mais de forma esporádica e solitária, e sim amparada por uma orientadora, uma instituição e um Departamento de Letras.

Oficializando assim a minha investigação pessoal, sou instigada e desafiada a experimentar, a arriscar e a inventar possibilidades outras para ler, reler, significar e ressignificar o meu material de eleição. O primeiro desafio é já determinado na primeira reunião entre orientadora e orientanda: produzir alguma coisa com mais fôlego do que um carimbo.

No primeiro ano da bolsa, nomeamos a pesquisa como *Correspondências Literárias*. Durante esse período, além de estudar uma bibliografia diversa sobre epistolografias e o conceito de comum, é quando começo a realizar as minhas primeiras experimentações crítico-inventivas com a técnica *collage*. Embora seja uma metodologia tecnicamente simples, que envolve tão somente recorte e colagem, ela acaba por se destacar dada a complexidade das múltiplas possibilidades de articulação que a sua prática abre.

A *collage*, assim, não é apenas uma técnica artística, é um conceito cujo desenvolvimento costuma ser atribuído ao pintor surrealista alemão-norte-americano Max Ernst (1891-1976). Para Ernst e outros surrealistas, a *collage* consistia em transformar alguma imagem retirada da realidade em uma nova realidade por meio de operações poéticas. Isso acontecia com a produção de diferenças em relação à realidade original, diferenças que surgiam do manuseio poético que era feito da matéria visual e plástica daquela realidade escolhida.

Ernst percebeu que o processo de colagem começava com a escolha da imagem que seria cortada e, então, separada do seu contexto original. Percebeu que, mesmo que essa imagem pudesse ganhar novos significados, ainda assim preservava traços e sentidos anteriores. No encontro do fragmento recortado com fragmentos de outras imagens e seus respectivos contextos, uma recriação da realidade – ou criação de outras realidades – surgia da justaposição de imagens pré-existentes, transformando a *collage* numa promissora linguagem artística.

De acordo com o investigador brasileiro Vitor Rezkallah Iwasso, a *collage* é desenvolvida enquanto processo artístico tendo um vínculo estreito com as profundas

transformações industriais que ocorrem na virada do século XIX para o XX. Mais que isso, é uma técnica que estabelece um vínculo ainda mais profundo com a produção de informações visuais, ou seja, com as artes gráficas. Ele diz:

Matéria-prima fundamental, a imagem impressa, nos diferentes veículos em circulação, formaria um grande conjunto de formas prontas – material abundante e, muitas vezes descartável – sujeitas à apropriação. Por extensão, o contínuo aprimoramento das técnicas de produzir imagem não só aumentaria a variedade e quantidade do material impresso disponível, como iria [...] conferir aos artistas novas ferramentas de trabalho. (Iwasso, 2010, p. 41-42)

Tendo servido a investigações poéticas distintas que passam por vanguardas do século XX tais como o construtivismo, o dadaísmo e o já citado surrealismo, a *collage* contribuiu decisivamente no meu percurso investigativo. Aproximando-me deste conceito durante a pesquisa *Correspondências Literárias*, comecei a me perguntar sobre as múltiplas possibilidades que a *collage* poderia abrir no meu trato com as correspondências de minha coleção. Mais que isso, indaguei sobre os limites do conceito de autoria, já que me interessava criar uma escrita autoral a partir de material tão específico como cartas escritas por pessoas anônimas, com diferentes graus de instrução, em diferentes geografias e momentos do tempo.

### **Outras experimentações formais**

Em *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, do curador e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud, encontrei conceitos importantes para a compreensão das práticas que vinha desenvolvendo e que, de modos variados, vinham sendo realizadas no decorrer dos anos por artistas também variadas.

Dentre esses conceitos, Bourriaud recorre ao termo pós-produção, usado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Sobre tal termo, ele diz:

Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais. Como conjunto de atividades ligadas ao mundo dos serviços e da reciclagem, a pós-produção faz parte do setor terciário em oposição ao setor industrial ou agrícola, que lida com a produção de matérias-primas. (Bourriaud, 2009, p. 7)

A partir desse conceito, o crítico reconhece uma frequente anexação, ao mundo da arte, de formas que até então eram ignoradas ou desprezadas na própria História da Arte. Para ele, a inserção de tais formas no labor artístico contribuiria para extinguir a distinção tradicional que fazemos entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. O trabalhar-se com objetos atuais em circulação no mercado cultural, o trabalhar-se com objetos que já possuem uma forma dada por outrem, esfumaria as noções de originalidade e criação nessa nova paisagem cultural (Bourriaud, 2009).

Com Bourriaud, encontro identificação entre os meus interesses e os de outras artistas que, em experimentações formais também heteróclitas, partilham comigo o fato de recorrer artisticamente a objetos e formas já produzidas.

Essas outras experimentações, “mostram uma vontade de inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-las como forma autônoma ou original” ou, dito de outra forma, “não se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos [já existentes] da produção” (Ibid., p. 12-13). Bourriaud pergunta: “como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem o nosso cotidiano?” (Ibid., p. 13).

Assim, éramos eu e as inumeráveis possibilidades de resposta para: o que fazer com isto? Em minha pesquisa, o principal material manipulado em recorte e colagem era a própria palavra manuscrita; assim, mais do que apenas o valor da palavra como signo da linguagem, busquei expô-la como uma imagem em si – como o faz a *Carimbaria*.

Interessava-me a possibilidade de fazer surgirem novos textos da junção de pedaços de textos diversos, que, se dependessem de encontros casuais, jamais se formariam; sobretudo, entusiasmava-me o deslocamento da escrita das chamadas pessoas comuns rumo a ambientes artísticos, a priori, não destinados a recebê-las;

deslocá-las para um ambiente de produção de saber que, normalmente, sequer consideraria tais produções como um saber em si.<sup>10</sup>

Intuí que a composição de, por exemplo, uma suposta voz única a partir de falas distintas poderia convocar aquelas figuras a narrarem outras histórias, diferentes daquelas a que foram anteriormente destinadas ou que representavam em sua primeira aparição. De modo análogo, o meu encontro – enquanto pós-produtora – com tais recortes, desafiaria a elasticidade da minha autoria ao me convocar a produzir novas relações e sentidos com aquilo que era por mim editado. Passariam, assim, a coexistir numa mesma superfície uma multiplicidade de vozes.

As experiências realizadas durante a pesquisa me permitiram observar que uma *collage* aplicada a textos como aquelas cartas era capaz de convidar à percepção a articulação das imagens – palavras – sem que se deixasse de associá-las ao seu contexto habitual, que passa a conviver e partilhar visibilidade com um novo contexto proposto pela artista-pós-produtora. Nas palavras de Bourriaud:

Evoluindo num universo de produtos à venda, de forma preexistentes, de sinais já emitidos, de prédios já construídos, de itinerários balizados por seus desbravadores, eles não consideram mais o campo artístico [...] como um museu com obras que devem ser citadas ou “superadas”, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar. (Bourriaud, 2009, p.13)

---

<sup>10</sup> Como já mencionado, no primeiro ano da pesquisa realizei estudos acerca da noção de comum. Deixo registado a importante contribuição dos filósofos Antonio Negri e Michael Hardt ao abordarem o comum como um modo de resistência às práticas capitalistas. Em *Assembly*, eles sugerem que “o comum é definido em contraste com a propriedade, tanto privada quanto pública. Não é uma nova forma de propriedade. É, em vez disso, *não propriedade*, isto é, um meio fundamentalmente diferente de organizar o uso e a gestão de riqueza. [...] Mais coloquialmente, pode-se dizer que o comum é o que compartilhamos ou, antes, uma estrutura social e uma tecnologia social para o compartilhamento” (Hardt, 2018, p. 132).



Foto de Maria Isabel Iorio.




POST CARD

AINDA NÃO FIZ  
EXCURSÕES  
E CHURRASCO  
JÁ TIVE CONVITE  
MAS FALHEI


Paralelamente à pesquisa, segui trabalhando possibilidades com a *Carimbaria*, tendo começado a produzir e vender quadros em que emoldurava frases carimbadas sobre superfícies diversas de modo a viabilizar financeiramente a continuidade do próprio projeto. Em parceria com a poeta brasileira Maria Isabel Iorio, e posteriormente com a diretora de arte e cenógrafa Elsa Romero, novas obras foram surgindo.

Em mais uma feliz torção do trabalho, passei a participar de feiras com os quadros da *Carimbaria*, a expor em eventos e todo tipo de mercados de garagem, de quintal, em cafés. Assim, consegui levar as cartas de volta para a rua.


O diálogo estreito com um público diverso, que se aproximava e se interessava pela história do trabalho, confirmava a intuição que meus primeiros estudos anunciaram: não só algo do contexto original daqueles recortes continuava vivo como inflamava a curiosidade sobre a sua anterior completude, agora ausente; era como se cada carimbo fosse, em si, uma ilha e, enquanto tal, nos fizesse convocar – e desejar – a complexidade mundana dos oceanos naufragados ao seu redor.




**Quizera Ter Mil Vidas  
Porque Tôdas Eu Te Daria  
Uma a Uma**

A piece of torn, brown paper with a rough, fibrous texture is positioned on a light-colored background. The paper is roughly rectangular with irregular, torn edges. Printed on the paper in a bold, black, sans-serif font is a message in Portuguese. The text is centered and reads: "Gostaria de Não Ter Vergonha de Pedir a Alguém Mais Culta que me Ensinasse Palavras Bonitas Para Terminar Esta Nossa Conversa".

**Gostaria de Não Ter Vergonha  
de Pedir a Alguém Mais Culta  
que me Ensinasse  
Palavras Bonitas  
Para Terminar Esta Nossa Conversa**



NÃO ADMITIMOS QUE NOS CHAMEM  
DE VELHOS, LOGO, TEMOS QUE  
SER O QUE SOMOS. SEMPRE  
NA FLOR DA IDADE  
PORQUE O CORAÇÃO NÃO  
ENVELHECE



Honestamente  
não sei como  
Começar



Experimentações da *Carimbaria* sobre suportes diversos. As composições em folhas de árvore são de Maria Isabel Iorio.

Fotos de Keli Freitas e Maria Isabel Iorio.

## Encher o passado de futuros

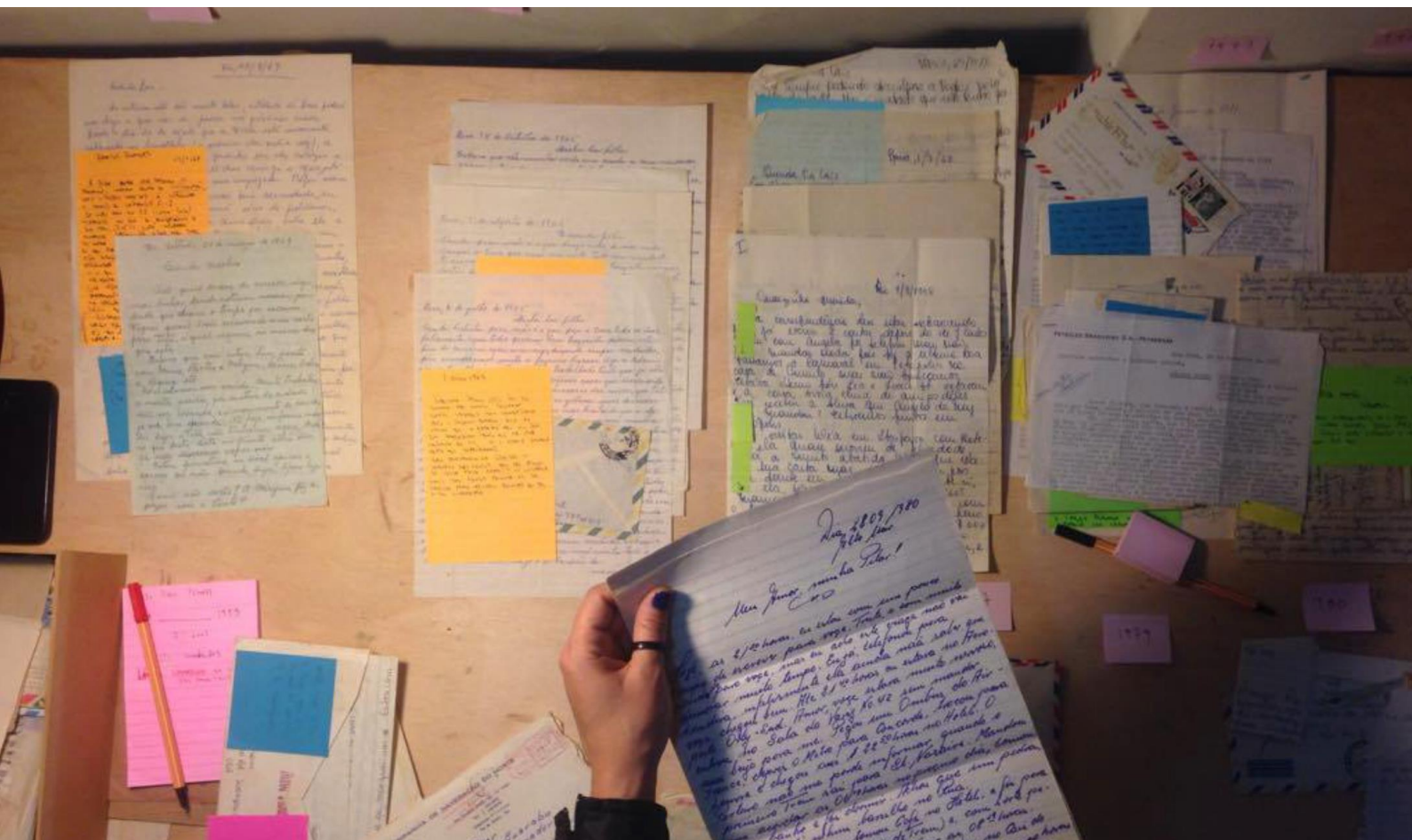
A fim de condensar o saldo do primeiro ano da pesquisa *Correspondências Literárias*, em vez de uma descrição formal das práticas aplicadas e resultados obtidos, pretendi criar, através das mesmas técnicas investigadas, um texto que enfatizasse a dimensão material e o potencial de comentário histórico daquelas escritas anônimas. Assim, compus uma carta única, escrita a partir do recorte e colagem de múltiplas cartas. O remetente desta carta ficcional seria o Brasil dos anos da Ditadura Militar (1964 a 1985) e o seu destinatário o Brasil do presente de então (2016).

Estes pressupostos, além de servirem como moldura para a ação, convocaram desde o início um jogo de imaginação imbuído de sentido dramaturgico: é um país no tempo, e não uma pessoa no tempo, quem escreve uma carta, destinada a si mesmo, noutro tempo. A escrita-criação da missiva ficcional, bem como o seu processo de construção analítico-artesanal, foram orientados no sentido de expressar um atestado crítico a respeito do catastrófico cenário político brasileiro da altura, quando começávamos a testemunhar, atônitas, o surgimento de um autoritarismo generalizado e a ameaça real do fascismo à democracia brasileira. Assim, a carta do Brasil ao Brasil que crio resulta como um singelo manifesto-denúncia do momento que vivíamos: o Brasil de 2016 começava a parecer repetir os caminhos do Brasil dos anos de chumbo.<sup>11</sup>

Para a confecção do texto-colagem, utilizo como matéria-prima apenas correspondências da minha coleção datadas e escritas durante o período da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985). Tendo inicialmente começado a trabalhar com cópias coloridas das cartas, justamente a fim de preservá-las, acabei desistindo deste método durante o processo, incorporando assim ao ato de escrita a necessidade da adulteração física dos objetos originais. A justificativa conceitual nem precisaria ser literária, mas tão somente culinária: para fazer um bolo é preciso quebrar os ovos.

---

<sup>11</sup> Em 2016, o Brasil enfrentou uma grave crise política que resultou no impeachment da presidenta Dilma Rousseff. Acusada de ter cometido um crime de responsabilidade fiscal, seu afastamento gerou uma extrema polarização política que culminou, em fins de 2018, na eleição do candidato de extrema-direita, Jair Bolsonaro, à presidência do Brasil, cargo que ocupou de 2019 a 2022. Logo após a eleição de Bolsonaro, ainda em 2019, Rousseff foi absolvida das acusações que a tiraram do posto ao qual foi democraticamente eleita, ou seja: foi golpe.



Correspondências Literárias – Seleção das cartas.  
Foto de Maria Isabel Iorio (2016).

Assim, procedo à separação de cartas por grupos de acordo com sua cronologia; procedo à leitura e escolha dos fragmentos de dentro dessas cartas; aos poucos, com a tesoura, transformo cada grupo de cartas em grupos de tiras de papéis. O melhor conhecimento prévio do material escolhido é de suma importância pois, por mais cuidado que se tenha, uma vez recortados, os papéis são de difícil controle. À medida que vai aumentando a quantidade de tiras de papel, tenho de criar sistemas especiais na mesa de trabalho para (tentar) ser capaz de encontrá-los novamente; crio grupos e subgrupos por temática e caligrafia, que se mostram insuficientes e então crio subgrupos dos subgrupos, sem nunca chegar a 100% de garantia sobre a real localização de cada fragmento. Convém deixar todas as janelas do recinto fechadas por quantos dias durar o processo: qualquer lufada de vento poderá misturar para sempre os anos de 1969 e 1983 – constatação a que, infelizmente, cheguei tarde demais.

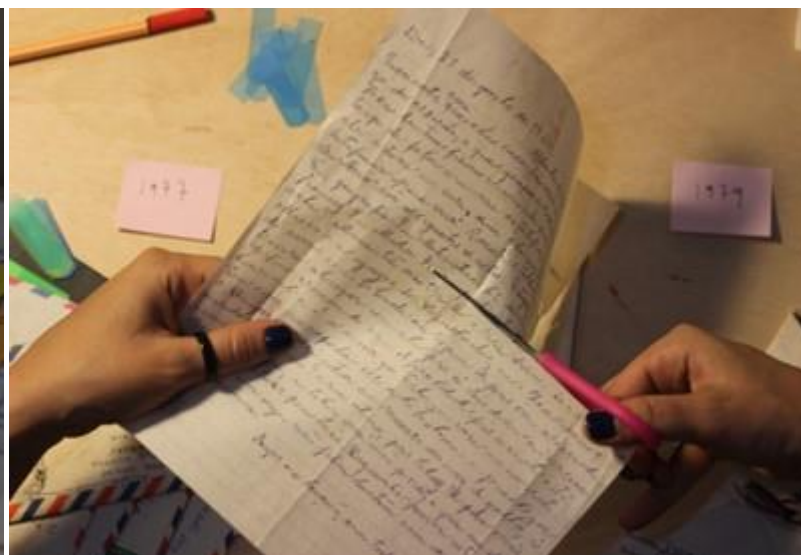
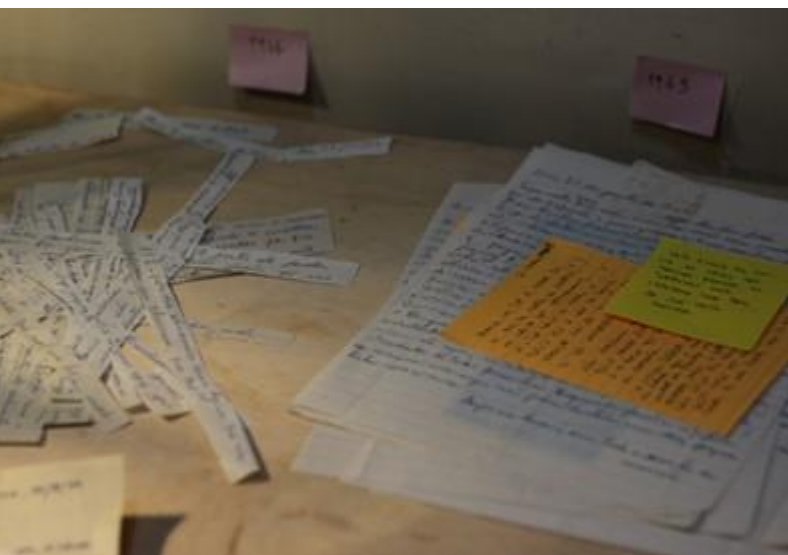
Montado e organizado todo este cenário, a escrita pôde, enfim, ter início (ou seria o caso de aceitar que a escrita já tivesse começado há muitos anos?). A escrita a partir de fragmentos dispersos de papel pede tempo, paciência e resistência – física e mental. A racionalidade ou algum suposto talento literário perdem relevância para outros elementos como o acaso, a memória e – sempre ela – a intuição, que restam como as mais fortes companheiras para este tipo de criação.



Organização das cartas por cronologia.  
Fotos de Maria Isabel Iorio (2016).

Ao recortar uma carta e desfiá-la em suas próprias frases, ao ver cartas aumentarem de tamanho porque reduzidas às suas mil sentenças, um vazio gigante se abria diante de mim: mas era um vazio cheio. A sensação de ser eu a colocar palavras na boca do tempo me ocupava como uma perturbação comovente: um entre-lugar localizado a meio do tanto que já foi dito e de tanto ainda por dizer?

Se com o Lourival na Sala de Preparo, vivia a feliz torção de ver o trabalho intelectual tornar-se físico, agora, na Sala de Estar, a recortar, separar, juntar, perder e achar, voltava a perceber o corpo convocado a apresentar-se, a participar. Numa torção da torção, tornava-me a atleta exclusiva de uma modalidade por inventar.



Recortar, separar, juntar, perder e achar.  
Fotos de Maria Isabel Iorio (2016).

Ao percorrer a diversidade de publicações do ensaísta e poeta brasileiro Silviano Santiago, a investigadora e professora Marília Rothier Cardoso – minha orientadora na pesquisa sobre *collage* – observa como a fabulação literária amplia a possibilidade inventiva da atividade teórica e crítica. Em seu ensaio “Fazendo arte para ativar o pensamento crítico”, ao visitar algumas obras de Santiago, Cardoso busca rastrear o exercício da crítica desenvolvida e estimulada pelo fazer da arte (Rothier Cardoso, 2020).

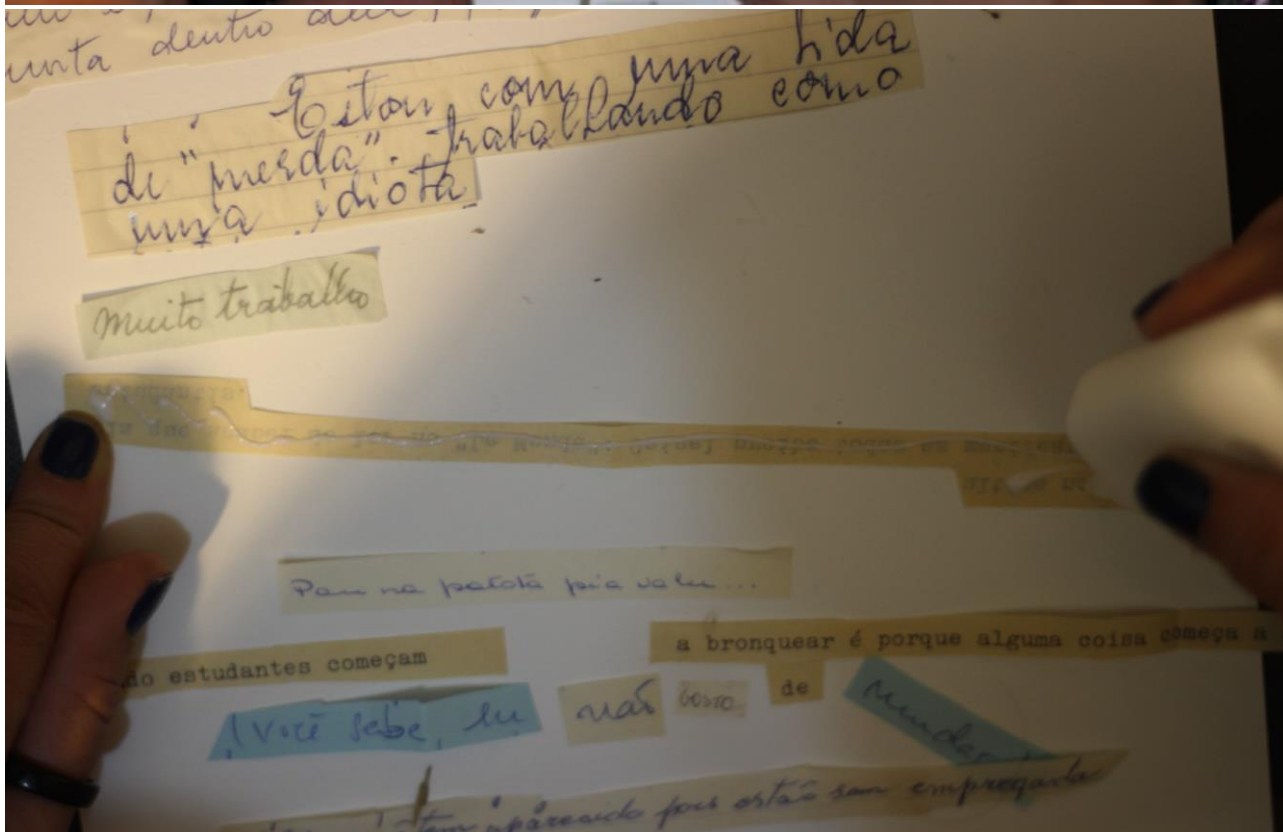
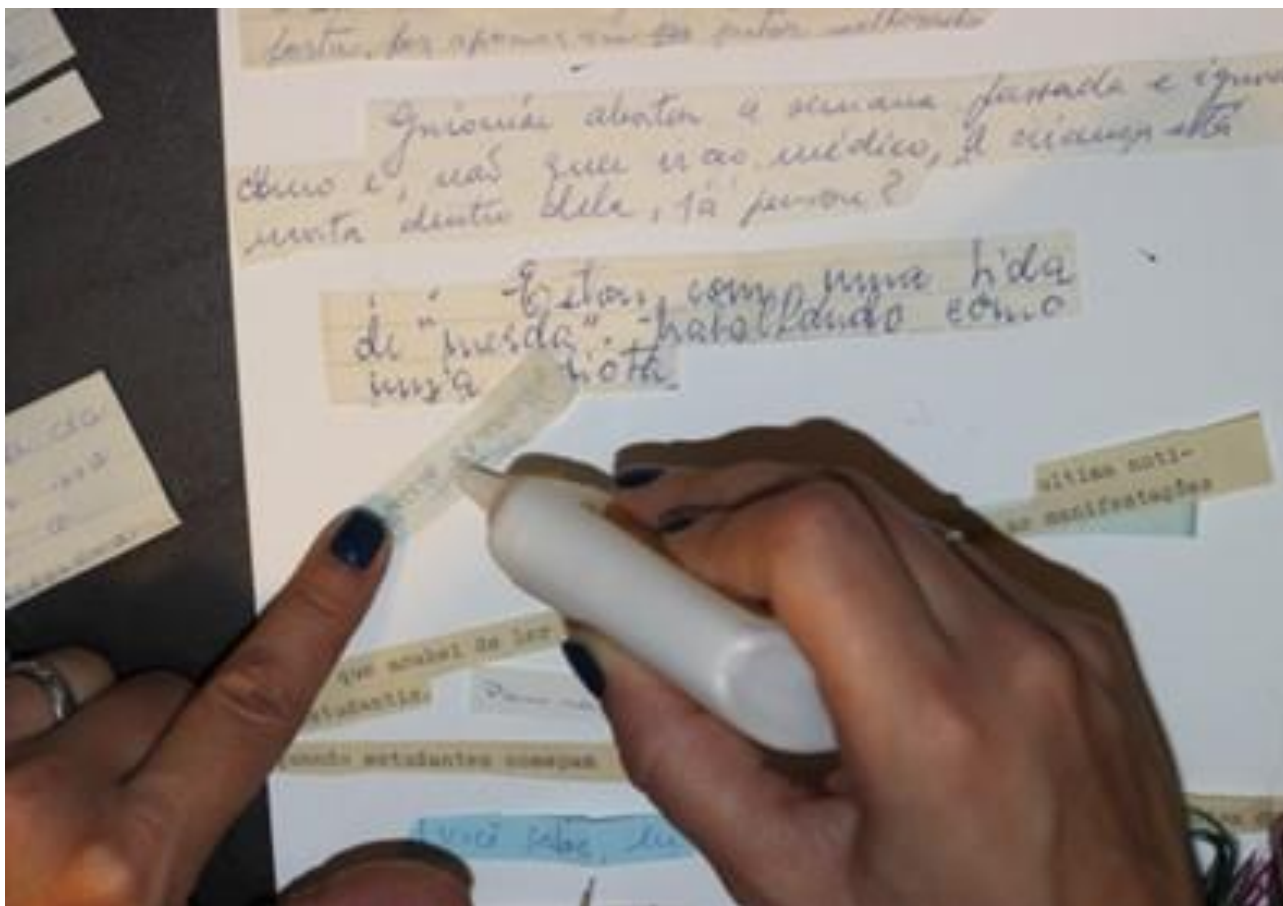
Fazendo arte para ativar o pensamento crítico: era também o nome de como me sentia, dias a fio diante da mesa, janelas fechadas, a mover mãos, dedos, olhos, ossos e tantos músculos no empenho de des-escrever.

Sobre a obra de Silviano Santiago, minha professora afirma não ter dúvidas “de que a inventividade do ficcionista é que aguça o raciocínio teórico-crítico, seja apresentado em escrita ensaística, inserido na trama narrativa ou sugerido pelas imagens poéticas” (Rothier Cardoso, 2020, p. 56).



Recortes por cronologia. Sem vento.  
Foto de Maria Isabel Iorio (2016).





Um vazio cheio.  
Fotos de Maria Isabel Iorio (2016).

### **Empilhamentos e possibilidades**

Ao término desse processo de criação, chego, enfim, a um primeiro texto provido de um pequeno maior fôlego, composto por 6 páginas A4, tal como acordado com minha professora e orientadora. Ao profanar escritas produzidas durante a ditadura militar brasileira, vi nascer um texto capaz de olhar de modo inventivo – e crítico – a dimensão histórica do Brasil de então. Ao artesanalmente empilhar tantas datas, sentia poder rascunhar minha própria Enciclopédia Chinesa. Ao ver conviverem, sem marcação de diferença, vozes graficamente diversas emissoras de um discurso único, inventei uma fraude, mas também, um país.

Como afirma Susan Sontag sobre o modernismo e a fotografia, nesta criação foi possível construir alguma consciência histórica derivada da sucata dessa própria história. A seguir, as primeiras duas páginas da montagem final das *Correspondências Literárias*, em fotos tiradas por Maria Isabel Iorio em 2016.

12/3/84 17.11.70 9/10/82

21 de março de 1964

29 de março de 1975

16/11/71

28 de novembro de 1971

13/5/77

29/08/81

4/3/1968

2 de agosto de 1965

Salve, BRASIL

Acuse neste momento o recebimento de sua cartinha a qual muito me deixou contente.

Graças a Deus por aqui vai indo tudo sem novidade.

tudo está correndo bem.

Então vocês estão de carro novo não é? meus parabéns!

achei que da ultima vez, voce estava com a voz meio xôxa. fiquei preocupada

Não estou surpreendida com o fato que vem com força total e capaz de botar em banho-maria uma serie de coisas que estavam começando a se desenvolver e tomar um certo impulso.

Bem, quanto ao play-entel é um lugar muito bacana.

Eu também estou muito louca pra assistir "es" embalado do sábado a noite.

dizim su bacana parás!!

Jé que aqui é quase tudo contado!!!!

Mande-me notícias sob a transformação da capital

Bem, vamos aos babados. Estive no meu novo ginecologista: é criou-lo,

No mais, ta tudo legal apesar de,

A nossa televisão está novamente quebrada e a Bizarra indist pois é a sua sensível destinação,

isto me chateia pra burro, eu fico numa arara

é segunda-feira se mantém, o pior dia de semana pra mim

agora estou só de short, sentido calor,

Pensando e escrevendo.

O aniversário da Rogininha correu muito bem, ela não quis festa, fez apenas um ~~for~~ jantar melhorado

Guionáia abortou a semana passada e ignorante como é, não quer ir ao médico, a criança está morta dentro dela, tá' possível?

Goston com uma vida de "merda". trabalhando como uma idiota.

Muito trabalho

ultima noticia que acabei de ler no "Le Monde": Geisel proibe todas as manifestações estudantis.

Pau na patola pra valer...

quando estudantes começam a bronquear é porque alguma coisa começa a se mexer.

e (você sabe, eu não gosto de mudar).

gilda não tem aparecido pois está sem empregada

Carlos continua engrandando a ponto de perder roupas. Vai operar o peito pulmas porém só no ano que vem.

## Capítulo 4 – Uma síndrome muito rara

É como se alguém estivesse me seguindo cotidianamente com uma câmara e guardasse a fita em uma prateleira no fim do dia.

Jill Price, *A Mulher que Não Consegue Esquecer*

### **Maria Félix**

De 2016 a 2017, a pesquisa de iniciação científica orientada pela professora Marília Rothier Cardoso foi renovada e entrou em seu segundo ano, investida do mesmo interesse pela busca de expressões eventualmente artísticas que seriam rastreadas em escritas pessoais sem intenção estética e propondo desdobramentos que revelassem singularidades de sua redação.

Considerando que, em seu período anterior, já se tinha acumulado um conjunto significativo de características da escrita epistolar de pessoas comuns, a atenção voltou-se, naquele momento, à análise de diários, que acabavam de ser introduzidos no *corpus*. A pesquisa passou então a se chamar *Correspondência e Diário – Rastreamento Escritas Literárias*, e a forma como a desenvolvi foi afetada pela influência e contágio entre objetos da pesquisa e minhas várias atividades profissionais no teatro. Era como se estas duas instâncias da vida passassem, também, a trocar entre si correspondência.

Tendo iniciado essa segunda fase com a pretensão de trabalhar sobre um conjunto disperso de diários de pessoas anônimas que adquiri ao longo dos anos na Praça XV, a certa altura, a correspondência entre a pesquisa acadêmica e vida profissional fez-se ouvir mais alto e decidi tomar outro caminho. Em vez dos diários da Feira, decidi trabalhar sobre um outro conjunto de diários, cujo estudo já havia iniciado dois anos antes e que já conhecia relativamente bem: os diários de Maria Leopoldina Félix Pinheiro da Silva. Diferentemente de todo o restante material que constituía a minha coleção, os diários de Maria Félix não haviam chegado até mim pelos acasos da rua, mas por outros acasos, da vida, da amizade, do teatro.

Foi pelas mãos de um de seus 48 netos, o ator e amigo Alexandre Pinheiro, que tive acesso aos diários daquela mulher, algures em 2012. Meu companheiro de trabalho na altura, viajávamos em digressões com a peça *Doroteia*, de Nelson Rodrigues, quando lhe propus criarmos um projeto juntos. Ele aceitou e, logo, eu encontraria o argumento do texto que desejava escrever: a história de uma mulher comum que tivesse uma memória extraordinária; a história de uma mulher comum que tivesse a memória perfeita de todos os dias que viveu. Por ter uma memória perfeita, a sua biografia não seria edificada em torno dos acontecimentos considerados importantes, mas sim, a partir das mais insignificantes ocorrências do seu dia a dia.

Embora pareça saída do universo de García Márquez, a ideia nasceu de um facto real, quando tomei conhecimento de uma síndrome muito rara da memória, chamada Hipertimesia ou Síndrome da Memória Autobiográfica Superior. Uma americana nascida em 1965 chamada Jill Price foi o primeiro ser humano do mundo diagnosticado com tal síndrome e conta a sua experiência em um livro chamado *A Mulher que não consegue esquecer* (Price, 2010). Se lhe é dita uma data qualquer, Jill Price vê aquele dia diante dos seus olhos outra vez: que dia da semana era, como estava o tempo, o que havia comido, a roupa que vestia e absolutamente tudo o que havia feito, ouvido, e até mesmo pensado naquele dia. A memória de Jill Price funciona de forma automática e involuntária: ela simplesmente se lembra. De tudo. Mesmo que não queira. O seu cérebro não faz distinção entre os acontecimentos banais e aqueles considerados importantes, desafiando assim toda a lógica biológica, social, política e afetiva daquilo que é considerado digno de lembrança.

A partir desta fantástica realidade – a de uma mulher que não consegue esquecer –, comecei a rascunhar a possibilidade de uma dramaturgia baseada no universo das minhas cartas alheias até que, um dia, Alex me falou da sua avó, Maria Leopoldina Félix Pinheiro da Silva, e de como a viu escrever diários a sua vida inteira. Pedi-lhe se seria possível ter acesso a um desses diários. Passado um tempo, um diário roubado por Alex chega às minhas mãos. Nas páginas daquele caderno único, escritas no ano de 1955, não apenas estavam a personagem da dramaturgia que eu escreveria, mas uma mulher que eu decidiria não esquecer jamais.

Ao fim de muita insistência minha, Alex me entregou mais quatro diários. Fiquei, então, com cinco. Queria me tornar a biógrafa daquela mulher desconhecida. Mas como escrever uma biografia com apenas 5 diários dispersos?

Não seria, certamente, uma biografia como o senso comum sugere que seja: relato contado através de seus eventos significativos, suas realizações, desafios e influências ao longo de uma específica trajetória. A questão, eu ia lentamente me apercebendo, não era contar a vida como ela foi, mas reinventar, a partir do meu olhar, o que nela inclusive aconteceu.

Ao analisar a obra do filósofo alemão Walter Benjamin, a professora e filósofa suíça Jeanne Marie Gagnebin afirma que, quando Benjamin está a escrever sobre a história, ele não parece se referir, apenas, às mudanças históricas, mas também a pensamentos críticos que são feitos acerca de “nosso discurso a respeito da história (das histórias)” (Benjamin, 1994, p. 7).

É, portanto, Benjamin quem sugere a escrita da história como um gesto feito no tempo presente e com capacidade para redimir um futuro que estaria silenciado – ou esquecido – no passado. Ao discorrer sobre a noção ou conceito de história, ele sugere que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Ibid., p. 224).

Como escrever o relampejar do meu encontro com os cinco diários de Maria Félix? Como estar diante da escrita de uma mulher perfeitamente desconhecida e desimportante, que criou, sozinha, 14 filhos?

### **O que é uma dramaturgia**

Os diários de Maria Félix se tornam, então, os protagonistas da minha pesquisa em 2017 e seria a partir deles que, através da técnica do recorte e da colagem, eu me proporia a criar um longo texto de cunho biográfico no qual conseguisse produzir um perfil da sua vida escrito por suas próprias palavras.

Se antes escrevi uma carta única a partir de cartas de pessoas diversas, agora, tratava-se de escrever, a partir de uma única vida, a história de uma vida única. Se no primeiro ano da pesquisa o ponto de partida foi a compilação de múltiplas vozes em um tempo comum, nos diários de Maria Félix uma voz única cruzava sozinha todos os tempos do mundo.

Diferentemente da metodologia usada no ano anterior, quando propositalmente trabalhei com os originais das cartas recortadas, desta vez, devido à natureza do material e também por não pertencerem a mim, lidei apenas com fotocópias dos diários. Assim, uma vez tendo fotocopiado todo o material, procedi ao já conhecido processo de recortá-los. O trabalho foi, para dizer o mínimo, muito mais penoso do que seria capaz de imaginar. O método utilizado, cuja eficácia foi sendo aprimorada a cada minuto em que se fazia, foi começar por dividir e organizar os recortes por temas frequentes que caracterizavam o cotidiano da escritora.

A seguir, destaco alguns desses universos temáticos:

- a) ACORDAR – Registro dos horários em que acordou;
- b) HORÁRIOS – Quando anota que horas são quando está a escrever;
- c) METEOROLOGIA – Todos os comentários sobre como está o tempo;
- d) CARDÁPIO – O que as filhas e os filhos comeram, aquilo que cozinhou ou vai cozinhar, quem cozinhou o quê;
- e) FINANÇAS – Quanto gastou, em que gastou, quanto deve, quanto pagou;
- f) COSTURA – O que costurou, para quem costurou, como costurou;
- g) FILHOS – Todas as menções aos filhos; nascimentos, aniversários, comentários, idades, doenças, incidentes, etc.;
- h) TRABALHO – Anotações acerca do trabalho e acontecimentos vividos no trabalho;
- i) HISTÓRIA – Comentários que permitem localizar o contexto histórico em que escreve (Ex. Segunda Guerra Mundial, nomes de presidentes do Brasil)

- j) JORNAL – Anotações em que diz ter lido o jornal do dia e/ou comentários sobre as notícias do jornal na televisão;
- k) ANÚNCIOS DE TELEVISÃO – Todas as vezes em que diz estar a assistir televisão ou quando anota frases ouvidas em anúncios da televisão;
- l) CAFÉ – Todas as ocorrências da frase “Preparei café”;
- m) LEITE – Todas as ocorrências da frase “Esquentei o leite”;
- n) ESCREVER – Todas as vezes que escreve sobre escrever;
- o) NÃO ESCREVER – Todas as vezes que escreve sobre não ter podido, não ter conseguido, não ter tido tempo de escrever;
- p) SYLVIO – Menções ao marido, Sylvio, e seu comportamento;
- q) ABUSO – Quando narra abusos sofridos, tendo ou não consciência deles
- r) DORES – Menções a suas dores;
- s) NETOS – Comentários acerca de netas e/ou netos;
- t) BISNETOS – Comentários acerca de bisnetas e/ou bisnetos;
- u) ARRUMAR A CASA – Descrições sobre a arrumação da casa;
- v) SENTIMENTOS – Quando fala sobre os seus sentimentos; quando deixa escapar seus desejos, sonhos, ilusões;
- w) PASSADO – Quando rememora e narra, no tempo presente, episódios vividos no passado;
- x) OUTROS – Todas as anotações que não se enquadram em nenhuma das categorias descritas anteriormente.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Um alfabeto chega para enumerar uma vida?



Foto de Maria Isabel Iorio.

Em meio a tanta vida vivida, logo percebi que não seria possível trabalhar sobre minha mesa de trabalho. Os diários de Maria Félix exigiam mais espaço, e foi preciso lançar-me ao chão, caractere por caractere. Um literal *debruçar-se*. De corpo inteiro.

Sobre o corpo-que-escreve, Diogo Liberano afirma que busca “livrar uma autora da submissão ao pensamento, [e] talvez o faça tentando aproximá-la do não pensamento (do inconsciente?), nem tanto da obra que será criada e mais da impotência ou potência-de-não criar uma obra” (Liberano, 2022, p. 136-137). E completa:

Quando afirmo que o corpo-que-escreve nos convida a um passeio, o faço por acreditar que tal passeio é propriamente um desvio daquilo que costumeiramente entenderíamos como a culminância do ofício de uma autora: escrever. [...] Para o corpo-que-escreve, praticar a sua impotência é lembrar que há mais ações a serem feitas do que apenas a de escrever. (Ibid., p. 137)

Em uma nota de rodapé, o dramaturgo descreve o incômodo do seu próprio corpo quando desafiado a realizar outras ações dedicadas à escrita que não “somente” escrever. Para ele, resistir ao ato de escrever é “lembrar que há mais ações a serem feitas do que apenas escrever” (Ibid.). Ele reconhece, ao discorrer sobre o corpo-que-escreve, que é com alguma insistência que:

[...] ele vai aprendendo que nem sempre escreverá e que, às vezes, só o que lhe resta é qualquer outra ação. Demanda um tempo, resistir é uma força: aos poucos, porém, a sensibilidade vai acordando e se deixa ser atraída por uma variedade maior de sensações e coisas, brotam sentidos outros, estúpidos, supérfluos, delicados. Em seguida, ele já não se irrita tanto por estar ali experimentando sabe-se lá o quê, ele já não mede o tempo que passa. Ele já descobriu que não escrever é ação constitutiva da escrita. [...] (Ibid.)

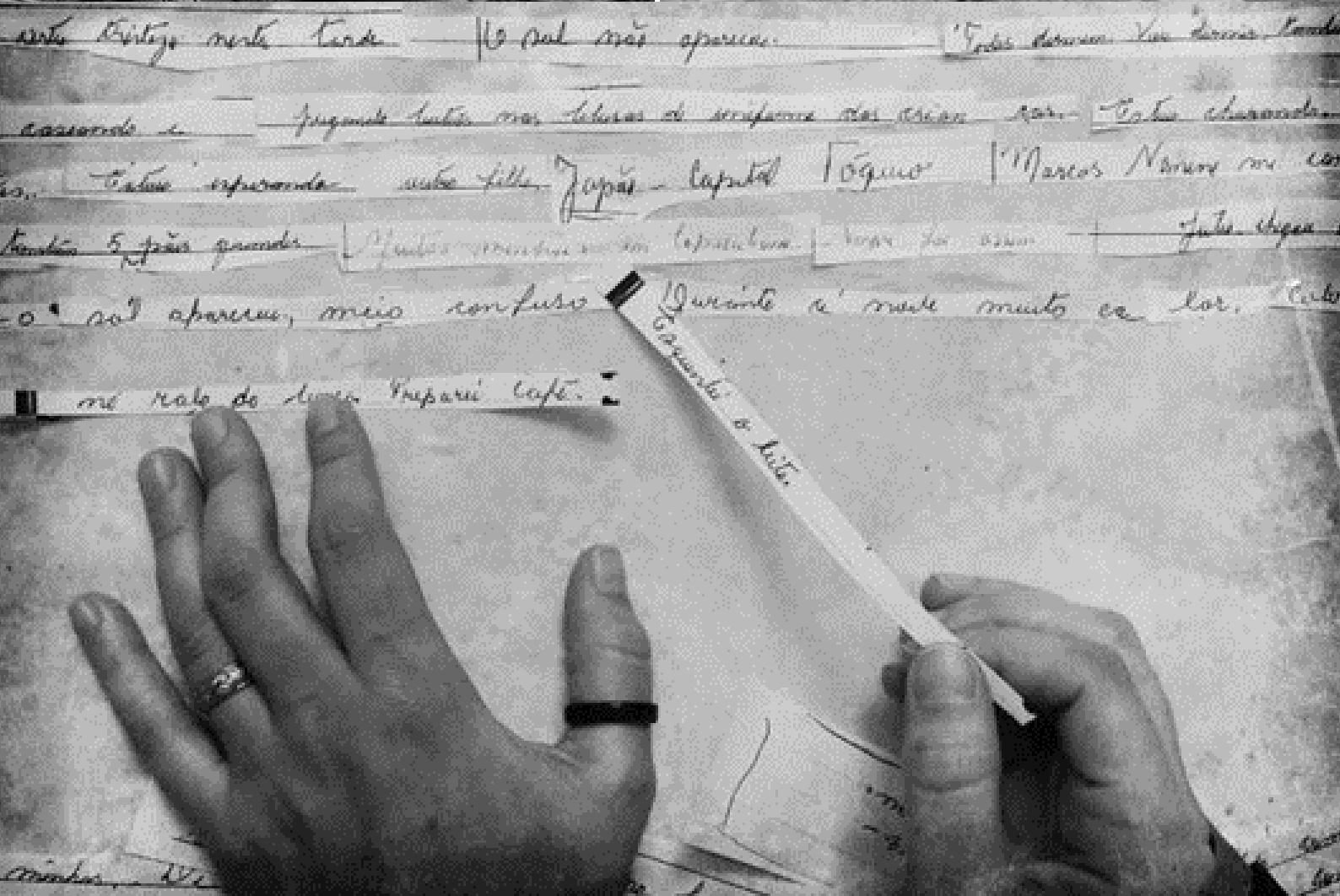
Assim atravessada e afetada por sentidos outros, a escrever só com ações de não escrever, foram sete dias de trabalho ininterrupto. A extensão do texto foi determinada pelas dimensões do papel, que eram as seguintes: enorme. Deste fôlego estendido veio um texto que resultou esteticamente como um grande painel-mapa da passagem daquela mulher pela vida, esculpido com as fotocópias de sua própria caligrafia. A manipulação dos fragmentos é confirmada pelas imperfeições dos recortes e junções; os vestígios do manuseio sobre o material original não são escondidos e sim revelados, incorporando ao conteúdo expresso a exposição das operações artísticas e curatoriais que o tornaram possível. Ao texto-colagem dei o nome de *Biografia de Maria Félix*.

Àquela mulher recortada e colada por mim de dentro de seus próprios diários íntimos dei o nome de Osmarina Pernambuco.

Naquele ano de 2017, o conjunto dos dois anos das pesquisas *Correspondências Literárias* e *Correspondência e diário – Rastreamento Escritas Literárias* havia (re)fundado uma vida feminina e foi contemplado com o prêmio de Melhor Trabalho de Iniciação Científica do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

O texto-colagem *Biografia de Maria Félix* foi posteriormente rebatizado de *Palácio da Memória de Osmarina Pernambuco*, e sobreviveu às inúmeras versões que a dramaturgia de *Osmarina Pernambuco não consegue esquecer* recebeu entre os anos de 2012 e 2018, sempre a carregar consigo os aprendizados e descobertas vividas em seu processo singular de criação. Um texto praticamente impossível de ser memorizado, que eu viria a aprender de cor, caractere por caractere, tal como havia determinado quando decidi não esquecer Osmarina Pernambuco.

Escrito, dirigido e interpretado por mim, o espetáculo *Osmarina Pernambuco não consegue esquecer* estreou-se em 2019, no Teatro Nacional Dona Maria II, em Lisboa.



Processo de escrita. *Biografia de Maria Félix*  
Fotos de Maria Isabel Iorio.

quinta-feira, 22 de fevereiro de 2007

Tomar café com leite com um  
pingote tortado ou pingoteira, com  
manteiga, com leite de  
condensado. Tomar os comprimidos  
de metilcobalamin, 500mcg, de 12 em  
12 horas, arabeana.

Trabalhar mais rapidamente para  
os passageiros. Tomar outros  
medicamentos.  
Após não foi feita a cirurgia  
de emergência. Fica deitada.  
Cheio de leite e leite de café.  
Depois foi à rua e comprar  
- 1 quilo de açúcar, uma con-  
ta-flor, laranjas, 1 quilo  
de carne picadinho.

Foto de Maria Isabel Iorio.

quinta-feira, 22 de fevereiro de 2007

após um leite, 5 por hora e  
sala de jantar.  
Não pôde comer mais hoje.  
Nem para beber, quando  
Tomar leite, Fij e leite  
Dorville e Fij. Não dá para  
chegar mais nenhuma a  
sopa de carne ou magreza  
de leite, porque está doendo  
e a chulelita comecou a  
doer.

pipiliqueira em um 15 unidades de  
Argentina

Tomar café com leite com um  
pingote tortado ou pingoteira  
com manteiga. Tomar leite  
de condensado. Tomar os comprimidos  
de metilcobalamin, 500mcg. Os remédios  
arabeana.

Chileto de leite e leite de  
café e arabeana, os remédios ou  
magreza para leite.

Para os dentes e tomar  
café com leite com gelatina e com  
comprimidos de laranjas.

1/2 manga com leite e Fij  
Dorville.

Eu e Chileto comecamos a  
fazer. Depois ele foi em

quinta-feira, 22 de fevereiro de 2007

Receita de leite para leite e  
comprar os remédios Dorville  
com leite de leite de leite de leite  
500mcg. Eu e Chileto comecamos  
para os dentes (Dorville) e  
para os dentes.

Tomar leite, Fij e leite de  
Dorville. Eu e Chileto comecamos.

Chileto de leite e leite para  
leite.

Para os dentes - leite de leite,  
após, com leite de leite de  
leite de leite.

Eu e Chileto comecamos  
antes dos 13 dias. Por isso  
para a cirurgia de leite  
Tomar leite de leite.

Chileto e Chileto comecamos  
leite de leite com leite para  
leite.

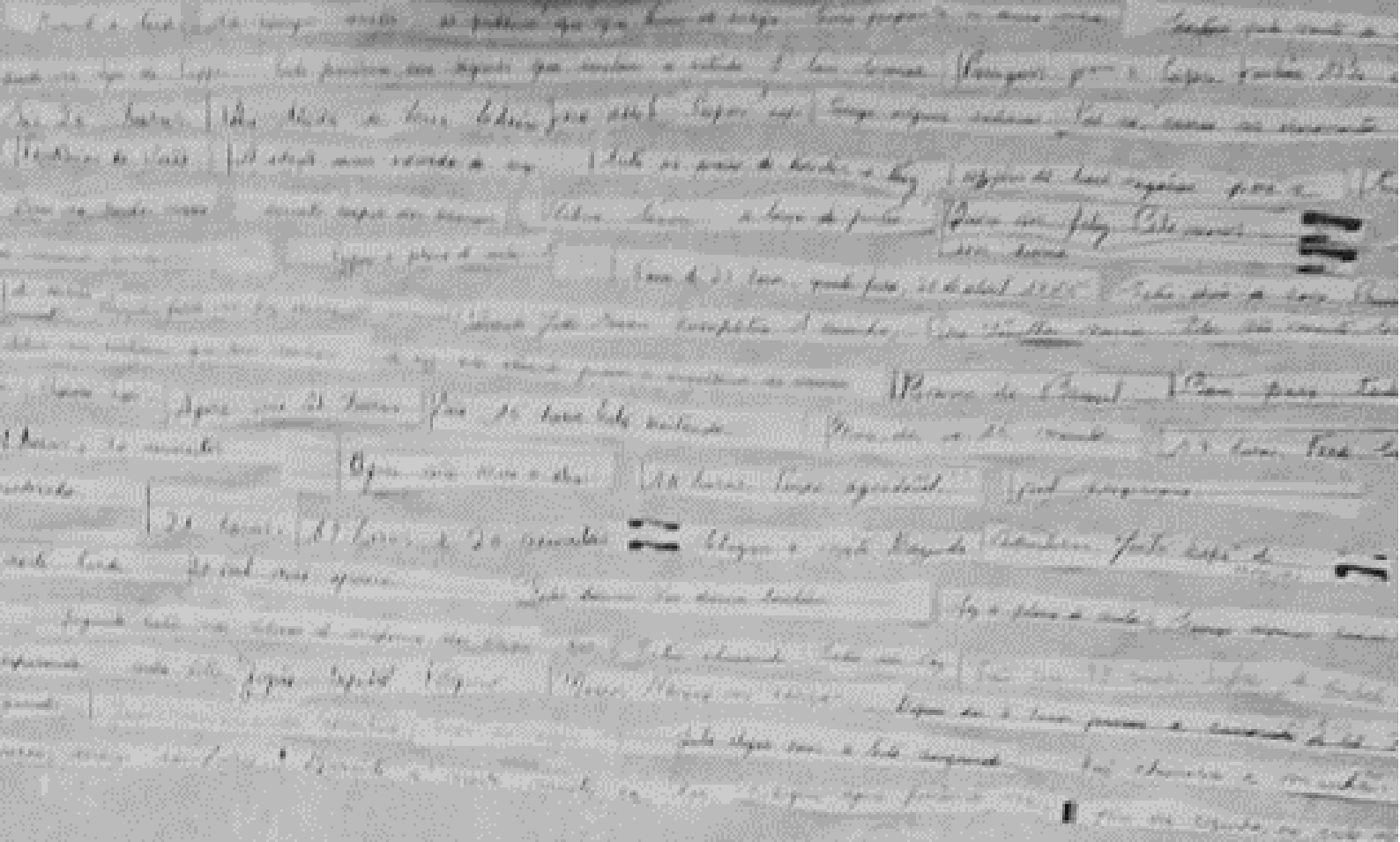


Foto de Maria Isabel Iorio.





*Biografia de Maria Félix / Palácio da Memória de Osmarina Pernambuco.*  
Fotos de Maria Isabel Iorio.

### **Ver as coisas onde elas não estão**

A seguir reproduzo na íntegra a segunda cena da dramaturgia de *Osmarina Pernambuco não consegue esquecer*, intitulada *Aprender a se lembrar*, tal como publicada na coletânea de textos criados durante o Laboratório de Escrita para Teatro 2017/2018, promovido pelo Teatro Nacional D. Maria II, com orientação do autor e professor português Rui Pina Coelho:

Infelizmente, nunca tive uma memória boa. Muito pelo contrário. Sou conhecida por possuir uma memória escandalosamente má. Desde criança, eu já esquecia em excesso. Perdia em excesso. A mochila. O casaco. Os chinelos. Depois, a carteira. As chaves. O telefone. Os óculos. O carro. Os rostos. Os nomes. As datas. Os dias.

Quando decidi não esquecer Osmarina Pernambuco, eu sabia que precisaria, antes de mais nada, aprender a me lembrar. Para aprender a me lembrar, eu precisaria ser diferente de mim.

Procurando maneiras de ser diferente de mim, descobri a existência de pessoas que treinam diariamente as suas memórias. Treinam as suas memórias como se recordar fosse um esporte olímpico. Descobri que, desde 1991, acontece, uma vez por ano, em algum lugar do planeta, um Campeonato Mundial de Memória. No Campeonato Mundial de Memória, os chamados atletas mentais competem entre si quem consegue memorizar a maior quantidade de informação no menor espaço de tempo. Memorizam nomes e rostos de pessoas que não conhecem, listas de palavras desconexas, de dígitos aleatórios, memorizam a ordem das cartas de um baralho misturadas, só de olhar para elas uma vez. Memorizam, e isso é o mais espantoso, informações inúteis. Quanto mais inútil a informação, mais difícil de ser memorizada. Mas essas pessoas conseguem fazê-lo. E é isso que torna a sua capacidade tão impressionante.

Ao contrário do que se possa imaginar, não se trata de inteligências superiores, e nem sofrem elas da Síndrome de Jill Price. São pessoas comuns, com cérebros comuns, mas elas treinam uma técnica: o Palácio da Memória. Usando o Palácio da Memória, elas exercitam uma espécie de filtro mental que cria significado para informações sem sentido. Conseguem transformar dados facilmente esquecíveis em acontecimentos memoráveis.

Foi Simônides, Simônides de Ceos, um poeta, que inventou essa técnica, há 2.500 anos.

A grande descoberta de Simônides foi perceber que todos nós temos uma memória muito má para fatos isolados, mas temos uma excelente memória espacial. Espacial e visual.

Uma noite, em um jantar em que Simônides era o poeta convidado, alguém o chamou fora do edifício em que o jantar acontecia. Ele saiu, e, segundos depois, o edifício desabou, matando a todos que estavam lá. Foi uma terrível tragédia, os familiares desesperados ante a impossibilidade de enterrar os seus mortos, porque, ao levantar os escombros, encontraram os cadáveres irreconhecíveis. Simônides, então, que havia passado toda a noite ali, se deu conta de que era capaz de dizer onde cada uma das vítimas se encontrava momentos antes do desabamento. Assim, levou cada familiar pela mão até o lugar em que esteve sentado o seu respectivo parente.

Simônides depois pensou que, se não fossem pessoas, e, sim, objetos, palavras, ou, quem sabe até, ideias, que estivessem dispostos naquele mesmo espaço, ele também seria capaz de se lembrar. Assim nasceu a Arte da Memória.

Aprender a pensar como Simônides. Usar o que eu já conheço para chegar no que eu não sei. Ver as coisas onde não estão. Lembrar.

Então, eu aprendi. O Palácio da Memória funciona assim:

Você escolhe um lugar. Um lugar que você conheça muito bem. Um lugar que você veja com muita clareza, que seja facilmente acessível dentro da sua cabeça. Por exemplo: a sua casa. Ou a casa da sua avó. Seu trabalho. A escola onde você estudou. A sua rua. O seu bairro. A casa onde passou a sua infância: esse é o seu Palácio da Memória.

Então você imagina a casa da sua infância e cria um percurso mental pela casa – que nada mais é do que a forma mais habitual possível de percorrer esse espaço, de atravessar esse espaço. No decorrer desse percurso mental, você vai distribuindo as imagens das coisas que você não quer esquecer.

Se o que você quer lembrar é uma lista de compras, por exemplo, é preciso criar uma imagem para cada um dos itens da lista e posicioná-los em sítios escolhidos da casa, enquanto você a percorre mentalmente. A ideia é que, futuramente, quando voltar a percorrer esse espaço na sua cabeça, você reveja as imagens que deixou pelo caminho.

Se o primeiro item da lista é, por exemplo, laranjas, é preciso imaginar alguma coisa que envolva laranjas no primeiro lugar do seu Palácio da Memória. Vamos supor, a porta de entrada da casa da sua infância: é o primeiro lugar do seu Palácio da Memória. Imagina ali alguma coisa que envolva laranjas.

Atenção: não basta imaginar uma laranja, sozinha, abandonada, na porta do seu Palácio da Memória. Se você imaginar uma laranja sozinha em cima do tapetinho da porta, você, quando percorrer a casa de novo, não vai ver a laranja, vai esquecer que colocou uma laranja ali. É preciso criar uma imagem estranha com laranjas, uma imagem inesperada, com laranjas, porque é assim que é, é assim que nosso cérebro funciona: quanto mais estranha, mais bizarra, mais fora do comum uma imagem, mais memorável ela é.

Então, imagina que caiu, que tombou um caminhão com 3 toneladas de laranjas na porta do seu Palácio da Memória, e você mal consegue chegar na porta, não consegue chegar à maçaneta em meio a tantas laranjas; você tem de atravessar um oceano de laranjas para poder chegar à porta do seu Palácio da Memória. Enquanto tenta avançar, você sente a textura, o cheiro das laranjas; as mais maduras começam a se desfazer sob o peso do seu corpo, chegam a espirrar suco, parte da sua roupa está molhada de suco de laranja. Mas pode ser que imaginar isso ainda não seja o suficiente, então você pode imaginar também que, enquanto você luta para avançar no oceano de laranjas, você vê, mesmo atrás de você, uma mulher. Uma mulher com seus 35 anos, uma mulher que provavelmente viu que caíram ali as laranjas e foi lá pegar uma para cada filho seu. Mas ela tem 14 filhos. Então, ela pega 14 laranjas, uma por uma, e descasca 14 laranjas, uma por uma, e é bonitinho, fica uma fila de crianças, cada uma à espera da sua laranja. A mulher as descasca quase com perfeição, quase como se fosse uma tira só de laranja. Ela corta com a faca uma tampinha. As crianças chupam primeiro a tampinha e, depois, a outra parte da laranja.

Pronto.

Agora talvez já seja possível lembrar de que é preciso comprar laranjas.

[...] (Coelho, 2018, p. 26-28)

## Capítulo 5 – O que é uma autora

Tenho mais pena do meu filme,  
dos meus diários, da minha juvenilia  
que deitei fora no contentor do lixo do meu  
prédio  
do que dos livros ardidados todos  
da biblioteca de Alexandria.

Adília Lopes, *Dobra*

### Uma relação assimétrica

Ao me perguntar o que é uma autora, penso nos textos seminais que me foram apresentados durante a formação em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Como mencionado anteriormente, o curso, vinculado ao Departamento de Letras da PUC-Rio, intitula-se Formação do Escritor – ou Produção Textual. Por mais banal e expectável que o comentário possa ser, não poderemos deixar de notar: a formação é do escritor.

Do mesmo modo, em nenhum dos textos que me lembro ter estudado sobre autoria aparece a palavra autora, mas tão somente a palavra autor. Ao me perguntar o que é uma autora, portanto, tenho que, antes mesmo de especular aquilo que ela poderia ser, investigar por qual motivo ela foi, desde sempre, obliterada ou escondida na categoria autor género masculino.

A gramática da língua portuguesa obriga quem se identifica com o género feminino a realizar um trabalho que ela não faz: incluir a presença de pessoas que se identificam com o feminino em toda a marcação de género neutro que, como sabemos, é dada no masculino. A própria insuficiência da norma indica, assim, que as pessoas identificadas com o feminino só encontrarão lugar nessa língua se acionarem a sua imaginação.

Caberá assim, segundo reza a norma culta de nossa língua, a quem não se identificar com o género masculino, o trabalho de se imaginar, como num passe de mágica, supostamente inclusa nos discursos em que não aparecem ou não são diretamente mencionadas; cabe às mulheres pensarem a sua presença na linguagem –

e, por extensão, na realidade – como o faz Simônides: ver as coisas onde elas não estão. Às mulheres caberá não apenas habitar, mas modificar – e fabricar – a realidade a partir de um trabalho que está radicalmente atrelado ao da imaginação.

No entanto, pergunto-me se seria suficiente um – mesmo que muito bem-intencionado – esforço de imaginação para inserir as pessoas que não se identificam com o género masculino no seio da generalidade dos discursos ditos neutros sobre o ser. Sobre essa relação entre diferentes géneros e a sua marcação na língua portuguesa, o linguista e professor brasileiro Marcos Bagno, em seu livro *Gramática Pedagógica do Português Brasileiro*, diz:

Uma distinção amplamente utilizada nos estudos linguísticos é a que opõe **formas marcadas** a **formas não-marcadas**. Nessa distinção entre marcado e não-marcado, um dos termos do par é de uso mais amplo e dominante – o **não-marcado** – enquanto o outro é mais restrito e limitado – o **marcado**. Trata-se, como se vê, de uma relação **assimétrica**. [...] (Bagno, 2012, p. 476)

De acordo com o linguista, aquilo que configura se determinada forma será marcada ou não marcada é a relação com a recorrência do seu uso. O homem, ou a marcação de género no masculino, é considerada, assim, a forma não-marcada e, por extensão, a forma usual, neutra ou mesmo natural em alguns contextos.

Após destacar o quanto a oposição entre formas marcadas e não-marcadas esparramou-se para outras áreas que não apenas a dos estudos linguísticos, tais como a sociologia, a antropologia e os estudos culturais, Bagno localiza a discussão especificamente no que se refere aos nomes. Ele diz, assim, que em relação aos nomes, “a forma considerada marcada é a feminina” (Ibid.).

A terminologia fala por si: o feminino é, também na gramática da língua portuguesa, a forma marcada. O feminino surge, na engenharia da língua, como o elemento chamado “não previsto”. Bagno afirma não se admirar que na própria estrutura de determinadas línguas, como é o caso da língua portuguesa, por exemplo, “esteja registrada a assimetria vigente nas sociedades e nas culturas no que se refere à distribuição dos poderes simbólicos e das violências simbólicas destinadas aos homens e às mulheres”, ou seja, ele não se admira “que a forma não-marcada, ‘neutra’, ‘normal’,

‘natural’, seja a forma masculina, que nem precisa de marcas morfológicas para se identificar.” (Ibid., p. 479)<sup>13</sup>.

Enquanto forma marcada, a categoria em que o género feminino é colocado precisa também não ser esquecida; tal como descreve o linguista, afinal,

se uma mulher e seu cachorro sofrem um acidente ao atravessar a rua, diremos que eles foram atropelados – ou seja, basta um cachorro para fazer sumir a especificidade feminina de uma mulher e jogá-la dentro da forma supostamente “neutra” do masculino. (Ibid., p. 478, grifo nosso)

Ler tais exemplos, corriqueiros numa Gramática respeitada e estudada, confirma, se assim quisermos acreditar, o quanto uma língua efetivamente constrói a realidade que descreve. Bagno reconhece, todavia, que, ao espalharem-se por diversas áreas dos saberes e práticas humanas, as noções de marcado e não-marcado foram naturalizadas de tal maneira que, “uma vez que o não-marcado pode ser considerado ‘neutro’, daí para considerá-lo como o normal a distância é minúscula” (Ibid.). De facto, ele diz, “prevalece em nossa sociedade uma oposição entre elementos que constituem pares onde um elemento” é o homem, “enquanto o outro se situa fora da norma (o marcado)”, ou seja, a mulher (Ibid., p. 478).

Ao me perguntar o que é uma autora, confirmo que ela está, também estruturalmente, fora da norma.

Como bem aprendi na disciplina de *Estruturas Lexicais do Português*, com a professora doutora brasileira Cláudia Freitas: as palavras não vêm da realidade; elas vêm dos nossos interesses em nomear a realidade. As palavras vêm dos nossos interesses em nomear o mundo, mas, todo mundo no mundo tem os mesmos interesses?<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Não me admira que Bagno não se admire que assim seja, afinal, antes de ser linguista, é um indivíduo que não precisa ser marcado morfológicamente para se identificar. No entanto, ser capaz de admirar-se que assim seja é fulcral. É preciso manter a capacidade de admirar-se.

<sup>14</sup> Em 2022, Cláudia Freitas foi convidada, juntamente à professora doutora Liana Biar – ambas minhas professoras na PUC - Rio – a realizar a orientação linguística de *Outra Língua*, espetáculo escrito por mim, coproduzido pelo Teatro Nacional Dona Maria II e pelo Teatro Viriato. O trabalho foi criado por mulheres de Angola, Brasil e Portugal, e questiona se, ao intervirmos na língua, podemos alterar a realidade que descreve. Mais informações, disponível em: <<https://www.tndm.pt/pt/calendario/outra-lingua/>>. Acesso em: 15 mar. 2024.

As palavras servem para dizer o mundo, mas para dizê-lo, antes, é preciso organizá-lo e, para isso, categorizá-lo. E qual seria o perigo de qualquer categorização?

### **Não é uma piscina límpida**

Para categorizar é preciso reduzir ao máximo a diversidade. É preciso selecionar certos atributos como relevantes, e renunciar a outros. Tudo isso pede muito acordo, e muito acordo pede muita simplificação. Essa simplificação, essa categorização, essa equivalência, que parece tão óbvia, tão natural, é uma construção. Uma construção humana. Social. Histórica. Uma construção política.

No seu ímpeto de simplificar e possibilitar a eficácia comunicacional, essa generalização naturaliza apagamentos sistêmicos e, como já dito, confirma uma realidade em que esse tipo de operação passa a ser considerada normal. Será preciso, pois, compreender, que as palavras não representam, simplesmente, o mundo; as palavras criam o mundo. Se as palavras criam o mundo, toda vez que dizemos uma palavra estamos a disputar o seu significado no mundo.

Nesse sentido, a linguista britânica Deborah Cameron, em *Feminism and Linguistic theory*, publicado em 1985, traça algumas considerações importantes. No quinto capítulo, intitulado “Fazendo mudanças: podemos descontaminar a linguagem sexista?”, ela traça um vasto percurso que nos permite reconhecer como o “debate feminista [...] sublinha a função da propaganda dos romances românticos, o papel que eles desempenham na manutenção da ideologia sexista e o seu verdadeiro poder de induzir ao erro”<sup>15</sup> (Cameron, 1995, p. 86, T.A.)<sup>16</sup>.

Ao adentrar no universo da literatura, ela sugere:

[...] a literatura não é, de facto, uma representação fiel de estados de coisas reais. O seu referente não é tanto o mundo real como o sistema de crenças prevalecente em determinadas partes do mundo. Assim, longe de representar mal o mundo, a literatura popular reflete o universo ideológico dos seus leitores. Se isto é verdade para os meios

---

<sup>15</sup> As traduções dos textos em língua estrangeira que forem citadas nesta dissertação serão feitas pela autora e identificadas com a abreviatura T.A. (tradução da autora). Os textos originais correspondentes às traduções serão incluídos como notas de rodapé logo após serem citados.

<sup>16</sup> “Feminist discussion [...] stresses the propaganda function of romantic novels, the part they are meant to play in sustaining sexist ideology and their real power to mislead.” (Cameron, 1995, p. 86)

de comunicação simbólicos e representacionais em geral, seria totalmente descabido criticar a linguagem por ser "enganadora" quanto ao estado de coisas que existe no mundo. A linguagem não é uma piscina límpida através da qual a verdade pode ser vislumbrada, mas uma forma de representação, um veículo para "discursos" e "ideologia". (Ibid., p. 86-87, T.A.)<sup>17</sup>

Em *O segundo sexo*, a escritora e filósofa francesa Simone de Beauvoir reconhece que o próprio ato de se perguntar o que é ser mulher já traz a problemática da questão. Ela diz: "Um homem não teria a ideia de escrever um livro sobre a situação singular que ocupam os machos na humanidade" e reconhece que "se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: 'Sou uma mulher'", embora nenhum homem precise desse tipo de declaração para começar conversa alguma (Beauvoir, 1980, p. 9). A autora reforça: "A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele" (Ibid., p. 10). Mas não bastaria considerar a mulher um ser sem autonomia, pois à mulher ainda é associado um vasto repertório de negatividades. Diz Beauvoir:

A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. Agastou-me, por vezes, no curso de conversações abstratas, ouvir os homens dizerem-se: "Você pensa assim porque é uma mulher". Mas eu sabia que minha única defesa era responder: "penso-o porque é verdadeiro", eliminando assim minha subjetividade. Não se tratava, em hipótese alguma, de replicar: "E você pensa o contrário porque é um homem", pois está subentendido que o fato de ser um homem não é uma singularidade; um homem está em seu direito sendo homem, é a mulher que está errada. (Ibid.)

Se a linguagem não é uma piscina límpida, como sugere Deborah Cameron, e se da praça da linguagem não podemos sair nunca, talvez seja bastante aconselhável aprender a voar.

---

<sup>17</sup> "[...] literature is not really about faithfully depicting actual states of affairs. Its referent is not the real world so much as the belief-system prevalent in particular parts of it. Far from misrepresenting the world, then, popular literature mirrors the ideological universe of its readers. If this is true of symbolic and representational media generally, it would be entirely beside the point to criticise language for being 'misleading' as to the state of affairs which obtains in the world. Language is not a limpid pool through which the truth may be glimpsed, but a way of representing, a vehicle for 'discourses' and 'ideology'." (Cameron, 1995, p. 86-87)

## Sala nº 6

Ao me perguntar o que é uma autora, volto à tarde de 22 de fevereiro de 1969, em que Michel Foucault apresentou, na Sociedade Francesa de Filosofia, sala nº 6 do Collège de France, sua conferência *O que é um Autor?*. Para a exposição daquela tarde, Foucault acautela que aquilo que apresentará “nada mais [é do] que um plano de trabalho, uma determinação de posição”, ou seja, ele se debruçará sobre a relação do texto com o autor, deixando de lado a análise histórico-sociológica do que chama a personagem autor (Foucault, 2009, p. 295).

Sobre aquilo que, para ele, merece ser analisado, destaca:

Como o autor se individualizou em uma cultura como a nossa, que estatuto lhe foi dado, a partir de que momento, por exemplo, pôs-se a fazer pesquisas de autenticidade e de atribuição, em que sistema de valorização o autor foi acolhido, em que momento começou-se a contar a vida não mais dos heróis, mas dos autores, como se instaurou essa categoria fundamental da crítica “o homem-e-a-obra” [...]. (Ibid., 267)

Um aspecto importante é que, na análise de Foucault, a figura do autor é radicalmente separada do sujeito, valorizando uma abordagem pós-estruturalista que buscaria desvincular o sentido de um texto da dimensão biográfica de quem o escreve. Assim, em *O que é um Autor?*, o indivíduo real não é levado em consideração.<sup>18</sup>

Logo na introdução de sua conferência, Foucault pega emprestado do dramaturgo irlandês Samuel Beckett a seguinte formulação: “Que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala”. Nesta formulação e em sua evidente indiferença, Foucault afirma ser possível identificar aquele que, para ele, será um princípio ético fundamental da escrita contemporânea, isto é, “uma espécie de regra imanente, retomada incessantemente, jamais efetivamente aplicada, um princípio que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática” (Ibid., p. 268).

Tal regra, para o filósofo, é evidente a partir de seus dois grandes temas: o primeiro, ele nos conta, diz respeito ao fato de que, na escrita, já não se trata mais da

---

<sup>18</sup> Em *A morte do autor*, do francês Roland Barthes, publicado em 1968, ao ler o texto, ou a escritura, como a destruição de toda a voz pessoal, Barthes reconhece que “a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício [...]” (Barthes, 2004, p. 58)

“exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer” (Ibid.). O segundo tema, separado o sujeito do texto que produz, diz do parentesco da escrita com a morte, subvertendo um tema milenar, ou seja: “a narrativa, ou a epopeia dos gregos, era destinada a perpetuar a imortalidade do herói, e se o herói aceitava morrer jovem, era porque sua vida, assim consagrada e magnificada pela morte, passava à imortalidade” (Ibid.).

É cansativo ter que gastar linhas a pensar tais questões, pois, como ensina Ursula K. Le Guin, já ouvimos tudo sobre paus e lanças e espadas e heróis. O ponto a que quero me ater na fala de Foucault é: a persistência no desaparecimento do sujeito, marcado no texto pela memorável afirmação de que “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita” (Ibid., p. 269).

Ausência, desaparecimento, morte: ao me perguntar o que é uma autora, vejo-me cercada de uma quantidade abissal de pressupostos e conjecturas que não me ajudam em nada a pensar o que é uma autora. Na minha pergunta nenhum desses discursos se aplica pelo simples facto de que nenhum desses discursos é realmente neutro.

Ausência, desaparecimento, morte; e onde estariam a presença, o aparecimento, a vida?

Se em *O que é um Autor?*, Foucault abre suas considerações com uma fala de Beckett (“Que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala”), em *O autor como gesto*, Giorgio Agamben abre as suas reflexões citando Foucault a citar Beckett, com o mesmo “Que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala”; ao mesmo, Agamben não o faz para celebrar o desaparecimento do autor, e sim para reconhecer que, no dizer beckettiano:

Há, por conseguinte, *alguém* que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade. (Agamben, 2007, p. 55)

Sou obrigada a comentar, contudo, que a mim sempre parece que é com uma distância blindada de garantias que um autor se põe a falar tão longa e confortavelmente sobre a morte. E uma autora? Sentir-se-ia assim tão distante desta morte de que tanto falam as pessoas da sala de jantar?

Ao analisar *A vida dos homens infames*, Agamben pontua que naquelas reflexões Foucault talvez contribua mais decisivamente na busca por maneiras de tornar uma ausência algo singular. Agamben sabe que as vidas infames “aparecem apenas por terem sido citadas pelo discurso do poder” (Ibid.) e, ao analisar brevemente a maneira como tais vidas foram marcadas em impiedosos arquivos que as tingiram de infâmia, o filósofo reconhece que “o gesto com o qual foram fixadas parece subtraí-las para sempre de toda possível apresentação, como se elas comparecessem na linguagem”, ele sublinha, “apenas sob a condição de continuarem absolutamente inexpressas” (Ibid., p. 59).

Através de uma insistência nessa presença inexpressiva, escondida ou silenciada, Agamben conjura a sua formulação do autor – e não da autora – como sendo uma espécie de gesto:

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central. (Ibid., grifo nosso)

Mas, se releio com atenção esse trecho e substituo a palavra “autor” pela palavra “autora”, será que o seu brilho continua o mesmo? Será que tais afirmações continuam a manifestar a mesma força? E em todos os outros textos ditos neutros do mundo? Bastaria alterar o seu género gramatical?

### **A fenda dentro da fenda dentro da fenda**

Seguindo os interesses pós-estruturalistas, não é somente a categoria autor que é colocada em questão, como o é também a própria noção de obra. Ao indagar o que seria “essa curiosa unidade que designamos por obra”, Foucault não tarda a chegar no ponto que aqui interessa abordar: “Se um indivíduo não fosse um autor”, ele especula, “será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus

papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de ‘obra’?” (Foucault, 2009, p. 269, grifo nosso).

Evidentemente, Foucault especula um indivíduo que não é autor para, logo em seguida, voltar a citar os autores que o acompanham, tais como Marquês de Sade, Gustave Flaubert, Marcel Proust e Franz Kafka. Ele se pergunta se tudo aquilo que esses autores escreveram faria parte daquilo que mereceria ser considerado como obra. É quando, então, chegamos ao exemplo de Friedrich Nietzsche. Foucault diz:

Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Da mesma forma as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referência, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? (Ibid., p.270)

Aparentemente, quase todos os escritos do filósofo alemão merecem ser publicados, atingem o estatuto de obra, serão estudados, traduzidos e comercializados, mas e a nota ou o bilhete da lavanderia que, quase como um erro, invade a história do tão conhecido e celebrado filósofo? Mesmo se tratando de Nietzsche, a dúvida sobre o bilhete ser ou não digno de ser obra se impõe.

Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra? A teoria da obra não existe, e àqueles que, ingenuamente, tentam editar obras falta uma tal teoria e seu trabalho empírico se vê muito rapidamente paralisado. [...] A palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor. (Ibid., grifo nosso).

Bendito momento em que entra em cena o problema do bilhete de lavanderia de Nietzsche. Temos que aproveitar. Um acidente. Um engano. Um imprevisto. Uma fenda?

Imaginar um encontro problemático com um bilhete de lavanderia de Nietzsche. Com uma anotação qualquer encontrada, perdida, dentro de um, caderno?, no fundo da gaveta, no chão, na floresta da tijuca, no autocarro para Évora, na taberna da Minda, na parte de dentro da porta da casa, de banho?, a sugestão da médica de família, a dica de pão de centeio da médica de família, uma folha de árvore mumificada, uma placa que indica uma seta para a tradução daquela palavra difícil em inglês, 5 euros dívida alfarrabista, passar no talho, sabão da loiça, comprar, reunião terça-feira 20:00h, faltar,

dois rabiscos cor de rosa a troco de nada,, o desenho de um pequeno coração partido atravessando a rua movimentada de, uma frase qualquer de Sophia de Mello Breyner Andresen, telefone da pizzaria, metade de uma lista de, compras?, resoluções para o Ano Novo, nomes bonitos para o seu cão, a simples expressão: meio-gordo, 200ml de Natas Porém Light, Polvilho Doce, 150g de queijo parmesão mas pode ser outro queijo se você não tiver, 13 unidades de insulina, *E pensar que eu teria / Que escrever de novo / Aqueles mesmos poeminhas De / contabilidade*, e-mail para Gabi, comprar passagem Coimbra, enviar pacote lacrado, exame de sangue, solvente de celulose, responder Emily, finalizar sinopse, transporte de pianos, couve-flor.

Imaginar um encontro problemático com, todas as palavras que, antes de fazerem literatura, fizeram a vida andar, anda, vida, anda logo, tornozelo: tatuar: Obrigada Beyoncé em Times New Roman 12, obrigada b, agendar concerto esgoto cozinha, devolver tupperwares dona Orlanda, se não for como tem de ser eles podem não aceitar, é uma escolha s/, o que fazer com essas cartas, Foucault?, levar Diadorim veterinário, obra, ou não?

Mas, por que não?

A fenda dentro da fenda dentro da fenda. Os bilhetes de lavanderia não são, por norma, incluídos na literatura. Nenhum dos textos que existem em volta dos textos serão. O caminho necessário para encontrarmos os textos?, pagar Endesa abril

### **Escrever o sol**

Pediria que pausássemos aqui, neste ponto, a pequena coleção de questões colocadas na sala nº 6 do Collège de France naquela tarde de 1969. Congelada a sala nº 6, damos um salto no tempo e no espaço, mais especificamente para o quintal da casa onde cresceu a escritora Conceição Evaristo, algures nos anos 1950, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Está um tempo feio, de névoa, de nuvem e, nesse quintal, onde agora nos encontramos, testemunhamos a menina Conceição Evaristo a presenciar atentamente um gesto de sua mãe – gesto tantas vezes feito, gesto tantas vezes visto. É esse gesto da mãe aquele que, mais tarde, a escritora narrará como tendo sido o primeiro sinal gráfico

que lhe foi apresentado como escrita. Enquanto vemos a cena, como num passe de mágica, ouvimos, em *off*, a voz da própria Evaristo, já adulta, que do futuro nos narra a cena ao mesmo tempo em que a vive no presente do seu passado:

Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão [...] Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo o corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão. (Duarte; Nunes, 2020, p. 49)

Conceição Evaristo nos conta que sua “mãe não desenhava, não escrevia somente um sol, ela chamava por ele. E no círculo-chão, minha mãe”, ela diz, “colocava o sol, para que o astro se engrandecesse no infinito e se materializasse em nossos dias” (Ibid.).

Eis o trecho inicial de *Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita*, texto apresentado por Evaristo, pela primeira vez, em 1995, durante o VI Seminário Mulher e Literatura, organizado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil. Nele, a autora apresenta um pacto silencioso que, nascido entre o sagrado e o banal, atravessa toda a duração da cena enquanto continuamos a ver a menina que vê a mãe escrever o sol no chão.

Não fosse a voz de Evaristo a despertar-nos dos nossos sonhos injustos, nada no ar nos faria supor estarmos diante de um momento de virada, seja na vida da menina que é uma futura escritora, seja na própria concepção daquilo que, até então, chamávamos de literatura. O silêncio da cena a acontecer no quintal daquela família põe em xeque a sala nº 6 do Collège de France daquela tarde de 1969. A mãe termina o texto. O sol está escrito na terra. O gesto de escrita de uma mãe acabava de ensinar uma menina a ler o mundo. Olhando para o sol escrito no chão ouvimos novamente a voz de Evaristo, a dizer que “Foi daí, talvez, que eu descobri a função, a urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita. É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida” (Ibid., p. 49-50).

Finalmente, ouvíamos a palavra “vida” aparecer junto da palavra “escrita”. Agora, talvez, seja possível pensar o que é uma autora. Longe dos bilhetes de lavanderia de Nietzsche, do outro lado do trabalho que devolve aos seus donos as roupas limpas, adquirimos, finalmente, a certeza de que a mãe de Conceição Evaristo é a autora do sol.

É este sol – desenhado no chão – que traz o verbo que faltava à frase de Samuel Beckett trazida por Michel Foucault trazida por Giorgio Agamben:

O que importa é quem fala.

A marca da escritora é a singularidade da sua presença.

### **Fundadoras de discursividade**

Recém-saídas do quintal da casa de Conceição Evaristo menina, caímos de volta no Collège de France, sala nº 6, onde pegamos a meio a explicação de Foucault sobre o que chamará de fundadores de discursividade.

Voltamos a prestar atenção em Foucault que está a referir-se a autores que têm isso de particular: “[...] não são somente os autores de suas obras, de seus livros. Eles produziram alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos” (Foucault, 2009, p. 280). É sobre Karl Marx e Sigmund Freud que Foucault está a falar ao conjurar esses instauradores de discursividade:

[...] quando falo de Marx ou de Freud como “instauradores de discursividade”, quero dizer que eles não tornaram apenas possível um certo número de analogias, eles tornaram possível (e tanto quanto) um certo número de diferenças. Abriam o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram. (Ibid., p.281).

Mas acontece que, vindas do quintal de Evaristo diretamente para a Sala nº 6 do Collège de France, ouvimos Foucault e já não é em Marx ou Freud que pensamos, nem lembramos de Nietzsche, Sade, Flaubert ou Proust; quem agora nos ocupa são as autoras cujos gestos que escreveram em vida, na lama, em cadernos de arame Tilibra com gente a andar de jet ski na capa, em bilhetes, notas e recibos, e que fundam outra possibilidade de formação de outros textos.

Percebemos pelo seu tom que Foucault encaminha-se para uma conclusão e, talvez porque tocado pela atmosfera que trouxemos daquele quintal em Minas Gerais, onde a literatura construía outro chão, o filósofo diz ser este “o momento de estudar os discursos não mais apenas em seu valor expressivo ou suas transformações formais, mas nas modalidades de sua existência”.

E, então, neste preciso segundo, sem que ninguém estivesse à espera, a sala nº 6 é assaltada pela voz de Conceição Evaristo, que volta a ser ouvida, cheia, doce, sonante, vinda das colunas penduradas junto ao teto:

Creio que se há uma produção, pelo menos a meu ver, que fica muito difícil você traçar entre a cidadã/cidadão e a escritora/escritor é a de nossa autoria. Particularmente, não faço questão de separar: aqui está a escritora Conceição Evaristo e aqui está a cidadã Conceição Evaristo. Não separo. Quando me debruço para construir uma ficção, uma narrativa ou um poema, um texto ensaístico, não me desvencilho da minha condição de cidadã, negra, brasileira, viúva, mãe de Ainá... Toda a minha subjetividade é a subjetividade da escritora. E essa subjetividade, creio, contamina tanto o assunto que escolho para escrever, as personagens criadas, o enredo, como o próprio uso da linguagem. (Duarte; Nunes, 2020, p. 41-42)

“Não separo”, ensina Conceição Evaristo.

Far-se-ia um silêncio de espessura desconhecida no Collège de France, um silêncio com séculos de idade. A sala repleta de homens se olharia espantada. Não se sabe se pelo que foi dito ou se pelo surgimento de uma voz não prevista de dentro das colunas empoeiradas que ninguém se lembrava de haver posto lá.

“Não separo”, teria sido preciso aprender.

Tendo sido o primeiro poeta grego que, dizem, fez da poesia um ofício a sério, Simônides nos ensinou que a memória depende da imaginação para existir. Para ser capaz de se lembrar de uma coisa, é preciso visualizá-la no espaço. É preciso dar a ela lugar. Não adianta imaginar uma laranja sozinha parada em cima do tapetinho da porta. É preciso criar uma imagem estranha com laranjas, uma imagem inesperada com laranjas, porque é assim que é. É assim que o nosso cérebro funciona. Quanto mais estranha, mais bizarra, mais fora do comum uma imagem, mais memorável ela é.

Assim temos escrito, desde antes.

Somos, desde sempre, autoras.

## Capítulo 6 – Língua Mãe

A língua materna, falada ou escrita, espera uma resposta. É conversa, a palavra cuja raiz significa “virar junto”. A língua materna é a linguagem não como mera comunicação, mas como relação, relacionamento. Ela conecta. Ela tem dois sentidos, muitos sentidos, uma troca, uma rede. Seu poder não está em dividir, mas em ligar, não em distanciar, mas em unir. Ela é escrita, mas não por escribas e secretários para a posteridade: ela voa da boca no sopro que é a nossa vida e se vai, como a expiração; desaparece completamente, e ainda assim retorna, repetida, a respiração de novo, sempre, em todos os lugares, e todos nós a conhecemos de cor.

Ursula K. Le Guin, *Nós somos vulcões*

### **Inscriver-se no interior do mundo**

Na biobibliografia escrita sobre o educador e filósofo brasileiro Paulo Freire, o escritor e organizador do livro, Moacir Gadotti, ao escrever um texto que aborda a teoria do conhecimento desenvolvida por Freire, destaca que, de acordo com o educador, “o processo educacional deve partir da realidade que cerca o educando. Não basta saber ler que ‘Eva viu a uva’, diz ele [Paulo Freire]”, “é preciso compreender qual a posição que Eva ocupa no seu contexto social, quem trabalha para produzir a uva e quem lucra com esse trabalho” (Gadotti, 1996, p. 72).

Gadotti, dentre muitos outros aspectos, destaca a importância do diálogo como prática fundante da educação, já que para Freire, “o educador não pode colocar-se na posição ingênua de quem se pretende detentor de todo o saber; deve, antes, colocar-se na posição humilde de quem sabe que não sabe tudo” (Ibid., p. 86).

Ao aprender a ler o seu mundo, do seu modo, Evaristo não encontrou nele nenhuma palavra capaz de dizer a sua experiência. Na ausência deste nome, Evaristo o inventa: *Escrevivência*. Em *A Escrevivência e seus subtextos*, ela pontua:

“Escrever é dominar o mundo”, conclui Clarice [Lispector]. Não tenho experiência de domínio algum. A escrita nasceu para mim como procura de entendimento da vida. Eu não tinha nenhum domínio sobre o mundo, muito menos sobre o mundo material. Por não ter nada, a escrita me surge como necessidade de ter alguma coisa, algum bem.

(Duarte; Nunes, 2020, p. 34)

Assim, considerando a especificidade do seu entorno, da sua realidade, Evaristo compreende que a Escrivivência “nunca foi uma mera ação contemplativa, mas um profundo incômodo com o estado das coisas. É uma escrita que tem, sim, a observação e a absorção da vida, da existência”, no entanto, ela frisa que “nunca pensaria a Escrivivência como possibilidade de domínio do mundo. Mas como uma pulsação antiga, que corre em mim por perceber um mundo esfacelado, desde antes, desde sempre” (Ibid., p. 34-35). É Evaristo quem nos pergunta:

E o que seria escrever nesse mundo? O que escrever, como escrever, para que e para quem escrever? Escrivivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsiderava. (Ibid., p. 35, grifo nosso)

De modo análogo, Djaimilia Pereira de Almeida, reconhece que foi através da escrita, que foi “escrevendo que me encontrei com a minha pele. Escrevendo, entendi-me negra. Fui além do segredo e, de uma vez, acertei o passo comigo. [...] Escrever deu-me um lugar na minha pele” (Almeida, 2023, p. 26). Ela acrescenta:

Sou hoje uma mulher negra que escreve, alguém que, escrevendo, escreve o que é, quero dizer. Escrevo o que sou, e ser negra é essencial a isso. Precisei de me haver com a página aberta para perceber que, por mais que diga ou faça, [...] o mundo que vejo e o modo como o mundo me vê determinam o que imagino. (Ibid., p. 27)

Ao retomar a imagem – e o momento – daquela escrita diferencial de sua mãe na terra, Evaristo nos dirige a questão sobre o “que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, [...] a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita” (Duarte; Nunes, 2020, p. 35). É Evaristo quem nos responde:

Talvez essas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo. (Ibid., grifo nosso)

Ao abordar o ato da escrita quando empreendido por mulheres negras, “que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação”, a autora nos recorda

(Ibid., p. 53). Depois desdobra, de modo contundente, esse gesto que considera ser necessário para que uma autora sobreviva aos sucessivos apagamentos e silenciamentos aos quais é submetida:

Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada.

A nossa *escrivivência* não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa-grande”, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.” (Ibid., p. 54)

Ainda quando criança, Evaristo lembra de outro momento em que a escrita lhe apareceu em sua função utilitária e, nas palavras dela, até constrangedora, afinal, “era na hora da devolução das roupas limpas” (Ibid., p. 50). Ela descreve:

Uma leitura solene do rol acontecia no espaço da cozinha das senhoras:

4 lençóis brancos,  
4 fronhas,  
4 cobre-leitos,  
4 toalhas de banho,  
4 toalhas de rosto,  
2 toalhas de mesa,  
15 calcinhas,  
20 toalhinhas,  
7 pares de meias,  
etc. etc. etc. (Ibid.)

Além desta escrita com a listagem das roupas a serem devolvidas, ela também conta de uma tia que a criou e que tinha o hábito de anotar, de modo resumido e em folhas de papéis, datas e acontecimentos que acreditava e considerava serem importantes, perpassando assuntos da economia doméstica até acontecimentos de ordem familiar, social ou religiosa. Ela nos dá exemplos:

“A nossa última galinha d’angola fugiu semana passada, isto é, no final do mês de novembro”.

“No dia 13 de dezembro, pus a galinha garnisé para jogar sobre nove ovos”.

“Dona Etelvina de Seu Basílio voltou para São Paulo no dia 15 de agosto de 1965”.

“Já paguei duas mensalidades para ajudar na festa da Capela do Rosário”.

“Maria Inês, minha sobrinha, ficou noiva no dia 22 de junho de 1969”. (Ibid., p. 51)

## **Anotar, Escrever**

Qual seria a diferença entre anotar e escrever? Por que não dizemos que Hannah Arendt anotou *As origens do totalitarismo*? Ou que Gabriel García Márquez anotou *Cem anos de solidão*? Que Deleuze e Guattari são exímios anotadores? Que Virginia Woolf anotava para viver?

Talvez tenhamos mais palavras para separar do que para compreender.

Quarta-feira, 19 de Janeiro de 1955

Todos estão dormindo. Estou acordada. Estou pensando nos meu filhos queridos. Agora vou costurar um pouco. Depois vou dormir.

20 de Janeiro de 1955 – Quinta-feira

21 de Janeiro de 1955 – Sexta-feira

22 de Janeiro de 1955 – Sábado

23 de Janeiro de 1955 – Domingo

Não escrevi nestes dias. Falta de tempo. Alguma falta de vontade.

25 de Janeiro de 1955

Recebi o pagamento Cr\$1.924,50

Paguei o aluguel da casa, já estou com o recibo. Paguei Cr\$200,00 a Neuzi. Cr\$70,00 à irmã de Dolores e algumas compras. Não pude comprar doces nem biscoitos. Vou fazer doce de mamão verde.

2 de Fevereiro de 1955, Quarta-feira

Como sempre acordei cedo. Comecei hoje a trabalhar na repartição, pois estava de férias. Até 11 horas fico lecionando no Colégio Americano e daí sigo para o IPASE, Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado. Não tenho tempo de almoçar. Tenho trabalhado à tarde sem almoço.

3 de Fevereiro de 1955

Hoje é um dia muito querido e especial. João Marcos e Pedro Jônathas estão aniversariando. João Marcos está completando 4 aninhos e Pedro Jônathas 3 aninhos. Pedro Jônathas é muito chorão e manhoso, só vive no colo dos irmãos. Ele gosta muito de tomar as mamadeiras dele – uma pela manhã e outra à noite, à hora que vai dormir. Leite de vaca, maisena e açúcar. João Marcos gosta de café com pão pela manhã, ele come de tudo. Ele e o irmão fazem anos no mesmo dia. Quando João Marcos completou 1 aninho, Pedro Jônathas nasceu. Eles são muito levados. Depois das 7 horas da noite cantamos parabéns para os dois.

10 de Fevereiro de 1955

Estou cansada, não tenho tido tempo de escrever.

16, 17, 18, 19 de Fevereiro de 1955 – Não tive tempo de escrever. Tenho tido muita costura das crianças pra fazer. Fico com minhas pernas doendo de pedalar na máquina. Estou fazendo toalhas de banho de saco para as crianças. Yeda, Sílvia, Sara e Débora

bordam as iniciais dos irmãos em cada toalha. Elas ficam clarinhas com sabão e água sanitária.

21 e 22 de Fevereiro de 1955, Segunda e Terça-feira de Carnaval

Costurei os uniformes das crianças. Almoçamos feijão, arroz e ovos fritos. Jantamos moqueca de ovos, feijão e arroz.

24 de Fevereiro de 1955 – Quinta-feira

Levantei-me depois das 5 horas. Corrigi cadernos. Fiz plano de aula. Preparei café. Dei mamadeira para Cândida e Pedro Jônathas. Passa de 21 horas. Está fazendo calor. Comprei hoje o material escolar dos meus filhos, menos de Yeda. Comprei com os Cr\$1.000,00 que recebi do Colégio Americano. Comprei Cr\$860,00 de material escolar. Pastas, livros e cadernos.

7 de Março de 1955

Todos estão dormindo. Estou caseando e pregando botões nas blusas de uniforme das crianças. Estou chorando. Estou triste. Eu sou triste. Desde menina eu sou triste. Que Deus me perdoe.

8 de Março 1955 – Terça-feira – 8 horas da noite

Tudo bem hoje, no colégio e na repartição. Gastei com o material escolar da Yeda 650, uma blusa para mim 200, paguei a Lourdinha 200, paguei a dona Zélia 100, paguei o Balay 300, sapatos Helena 150.

Total: 1.600,00 Cruzeiros.

E folhas de papel 6,00; correios 29,70; sapato Cândida 70; galocha para Yeda 150,00.

Total: 1.855,70

11 de Março de 1955, Sexta-feira

Absoluta falta de tempo.

12 de março de 1955, Sábado

Absoluta falta de tempo.

14 de Março de 1955 – Segunda-feira

Passa de 21 horas. Estou cortando e costurando roupas para as crianças. Todos estão dormindo. Que bom poder dizer – estão todos dormindo – porque os filhos estão crescendo. Vão seguir a vida deles e haverá o tempo em que não poderei dizer – estão todos dormindo.

21 de Março de 1955, Segunda-feira – Quase meia-noite

Sem tempo para escrever.

27 de Março 1955 – Domingo

Apliquei injeções nas crianças e também nos filhos de Dona Neuzi. Pedro Jônathas e João Marcos fizeram um berreiro para tomar injeções. Joab até que não chora muito. Acho que ninguém gosta de tomar injeção.

2 de Abril de 1955 – 22 horas

As crianças estão dormindo. Eu estou fazendo costura de mão nas roupas das crianças. Numa noite muito silenciosa como esta, eu me ponho a pensar. Mas eu estou viva. E a vida é tudo.

3 de Abril de 1955 – Domingo 23 horas  
Joaida está completando 7 anos hoje.

5 de Abril de 1955 – Terça-feira  
Vivo fazendo contas, contas de chegar e elas não chegam nunca – nunca, que palavra estranha essa – nunca.  
A gente usa bastante essa palavra.

Quarta-feira, 6 de Abril  
A noite está calma e bonita. Todos estão dormindo. Eu estou um pouco triste. Sinto-me só apesar de tantos filhos. É uma solidão diferente, que até dói.

Quinta-feira, 7 de Abril  
Passa de 22 horas. Acho que meus filhos me veneram, me acham maravilhosa, mas não é nada disso. Não estou me lamentando. Meus filhos vão crescer. Eu peço que eles tenham uma vida melhor que a minha.

Sexta-feira, 8 de Abril  
Comprei peixe. Gastei 70,00. Preparei o almoço – moqueca de tainha – arroz – feijão – batatas cozidas. Todos almoçaram bem. Tirei as espinhas do peixe para Cândida, João Marcos e Pedro Jônathas.

20 de Abril, Quarta-feira, 1955  
Acordei às 4:30 da madrugada. Tomei banho. Preparei café. Tomei um pouco de café. Fiz as mamadeiras de Pedro Jônathas e Cândida. Deixei no banho-maria. Corrigi 20 cadernos e fiz o plano de aula.  
Dei uma saída à tarde e comprei fazendas para fazer vestidos para mim, Yeda, Sílvia, Yara, Débora, Joaida, Zaida, Cândida e Sara. Comprei fazendas de diversas estampas. Comprei fazendas para fazer camisas e calças curtas para os meninos. A compra importou em Cr\$ 677,00. Comprei fiado na loja do Tuffi.  
Passa de 22 horas. Tudo está silencioso. Estou pensando em minha vida. Estou com 35 anos. Gostaria de amar e ser amada. Gostaria de ter alguém que se lembrasse de mim com ternura. (Coelho, 2018, p. 21-25)

### **O que é a contemporânea?**

Incontáveis são as vezes em que, nos diários de Maria Félix, ela se senta para escrever que não tem tempo para escrever. Com a força desse gesto, a autora sinaliza que a impossibilidade da escrita é, também, um acontecimento do seu dia, tão concreto quanto o sol ou a chuva, quanto o aniversário de Sara ou o preço da carne com osso.

Incontáveis são também as vezes em que, no ensaio *O que é o contemporâneo?*, Giorgio Agamben menciona o tempo, as luzes e o escuro. Dentre as múltiplas respostas e definições possíveis para o que é ser contemporâneo, o filósofo reconhece que, contemporâneo é, por excelência, o poeta. De acordo com ele, o poeta é quem “mantém

fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhado nessa obscuridade” (Agamben, 2009, p. 62-63).

A proposição de que o poeta corresponderia ao contemporâneo nasce, na argumentação de Agamben, a partir de sua análise do poema “O século”, do poeta russo Osip Mandelstam. No poema, Mandelstam confronta a sua época e se pergunta quem poderia soldar, com o seu próprio sangue, tanta destruição. Diante dessa indagação, Agamben diz caber ao poeta “pagar a sua contemporaneidade com a vida”, sendo o poeta “aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo” (Ibid., p. 60).

Ao pensar no século-fera de que fala Agamben, a imagem me impressiona, não pela sua tentativa de ser impactante e verdadeira, mas porque estou preocupada se a fera do tempo tem a mesma duração para toda a gente. Agamben decerto dispõe algum tempo para falar do tempo, mas talvez não o use para pensar que há quem viva sob o jugo, não do século, mas do minuto-fera, e que apenas nele pode manter fixo o seu olhar. O que seria então, para Agamben, a contemporânea? Tenho essa curiosidade. Há algum tempo.

A escuridão do século, assim me parece, poucos a conhecem tão bem quanto aquela que, a meio da sala, sem quarto todo seu, a meio da noite, quando adormecem seus 14 filhos, pode enfim se sentar para escrever que não tem tempo para escrever. Quanto aquela que invoca o sol com o corpo inteiro na urgência de providenciar calor para secar as roupas que não vai vestir.

De momento não tenho ideia melhor sobre onde mais poderia estar o dorso quebrado do tempo.

De momento, não consigo entrever quem mais o estaria a soldar com o seu próprio sangue.

### **Missanga: 30 centavos**

Minha experiência mais importante como leitora do mundo – talvez a primeira, ou a primeira de que tenho consciência – também veio de um gesto de escrita de minha mãe. Tendo morrido muito cedo, a única coisa escrita que deixou foi um caderninho em que escrevia os seus gastos diários. É um caderno pequeno, tamanho A5, aramado, um caderno banalíssimo, escolar, muito comum nos anos 1990, que imita o azul de uma calça jeans e traz na capa em maiúsculas a inscrição *JEANBOOK*. O caderno era para anotar as suas despesas, mas aproveitava-o também para anotar a roupa com que tinha ido vestida para o trabalho, a fim de ajudar a memória a não repetir figurino.

Herdeira deste caderno único, que na altura considerei absolutamente estúpido e inútil, fiquei furiosa. Onde estariam as cartas escondidas, os diários secretos, as coisas importantes que acontecem às pessoas dos filmes? No horrível processo de decidir o que fazer às coisas de uma pessoa que sai para não vai mais voltar, foi por muito pouco que o *JEANBOOK* não foi para o lixo. Guardei-o para guardar a letra dela – letra perfeita, de professora, como se dizia. Queria ter alguma coisa escrita com aquela letra, nem que fosse “Tapete da Cozinha 7,50”. O resto, agora, é história.

A minha.

Ainda hoje não sei dizer o que veio primeiro: o ovo ou a galinha. Se foi esse caderno que me ensinou a ler mundos dentro do mundo, ou se foi o meu mundo que me ensinou a ler este caderno. De objeto irrelevante e sem interesse, o *JEANBOOK* tornou-se, para mim, a epítome da invisível história, da biografia inesperada, da alfabetização estendida. É o melhor retrato que eu poderia ter de uma mulher específica, em seu espaço e seu tempo específicos.

Le Guin dizia que era difícil contar uma história emocionante sobre arrancar a aveia selvagem das suas cascas. Disse que era difícil, mas não disse que era impossível.

Obra?

Ou não?

Gasolina chevette : 15,00

Discooteca no clube : 13,00

Passagem cidade : 0,55

Suco de Morango : 1,50

Banana : 0,50

Meias Mesbla : 11,00

Etiquetas p/ cheque: 3,00

Creme de olhos Natura : 32,40

Abacaxi e Pantene : 4,50

Tafetá de ferro : 3,43

Cervejas no Pagode: 9,00

Extintor de Incêndio: 18,00

Churrasco turma: 28,00

Passadeira Cleusa: 10,00

Crepe Georgette: 10,80

Flores e TELERJ: 6,00

Passagem Ana: 3,00

Lanche Mac Donald: 10,00

Pente dourado: 1,00

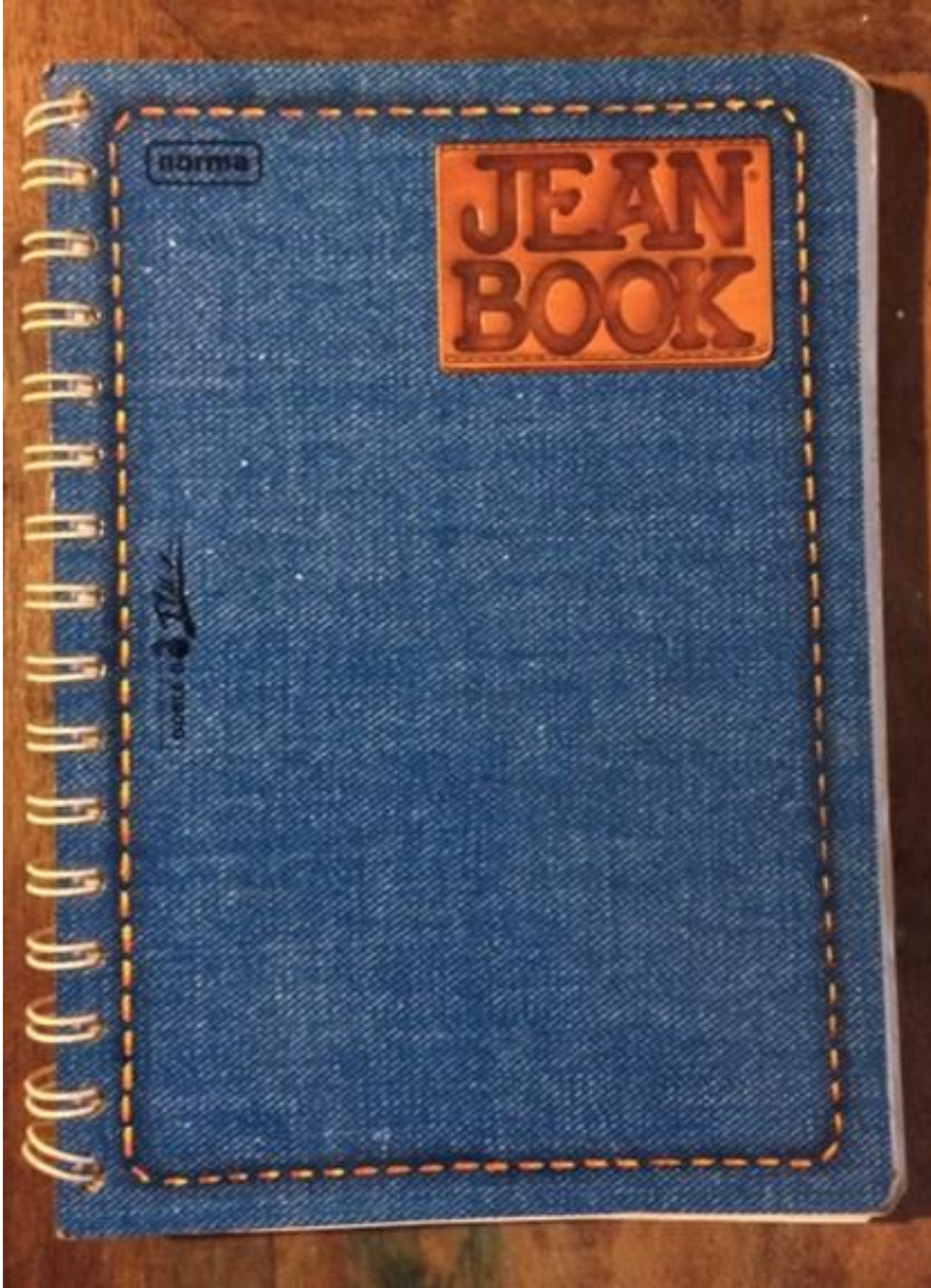
Esmola: 1,00

Peça Keli : 5,00

Missanga : 0,30

calça bailarina preta, camiseta estampada de ligante em preto, laranja e lilás e sandália preta baixa de dedo com argolas.

Excertos do Caderninho de Gastos da autora  
Heloísa de Mendonça Freitas.  
De sua obra contemporânea: *JEANBOOK*.



## Epílogo

Em *Fala, Poesia*, a poetisa argentina Tamara Kamenszain nos apresenta reflexões que abrem alternativas refrescantes ao cansaço ancestral da violência de gênero na literatura e na linguagem. Em seu *Bordado e costura do texto*, ao colocar em protagonismo a figura da autora, Kamenszain nos liberta de ter de imaginar a participação feminina no contexto da escrita.

Ela começa por traçar uma relação entre o silêncio feminino e a escrita da mulher: se “a escrita e o silêncio se reconhecem um ao outro nesse caminho que os separa da fala, a mulher, silenciosa por tradição, está próxima da escrita” (Kamenszain, 2015, p. 17). A tradição confirma que o acesso da mulher à fala nasce no cochicho e no sussurro, diz a autora. E ainda:

E se a oralidade é o maternal por excelência – o seio fala, a boca do filho apre(e)nde – pode-se dizer que o elemento feminino da escrita é a mãe. Da mãe se aprende a escrever. Mestre dos escritores é ela quem imprime ao lar o sem sentido prazeroso da conversa. (Ibid.)

A fala de Kamenszain, portanto, dá reconhecimento às ações de Maria Félix, Osmarina Pernambuco, minha mãe, da mãe de Evaristo e tantas outras, quando afirma que a mulher, a mãe, “também imprime ao lar o espaço artesanal, obsessivo e vazio das tarefas diárias. Costurar, bordar, cozinhar, limpar, quantas maneiras metafóricas de dizer escrever” (Ibid., p. 18). A autora diz:

Já faz quase parte do senso comum comparar o texto com um tecido, a construção de um relato com uma costura, o modo de adjetivar um poema com a ação de bordar. Detrás da suposição de que as mulheres, dedicadas ao detalhe, perdem muito tempo, as grandes companhias de limpeza preferem contratar homens. São elas que veem o pó escondido atrás dos objetos e param para limpá-los. Nessa lenta prática de ir descobrindo o que outros não veem, aperfeiçoam seu ofício. (Ibid.)

Perder tempo como quem compreende a possibilidade de fazer mais e melhor. Kamenszain relembra que escovar um texto ou espaná-lo “são metáforas que nasceram na tarefa doméstica e a ela devem sua obsessão artesanal”, e pondera algo determinante: “Já que ninguém lhes pediu que escrevessem, muitas mulheres, através dos séculos, incubaram o sintoma canalizando-o na conversa e nas tarefas domésticas”

(Ibid.). A casa e o labor doméstico podem ser lidos como a escola na qual as mulheres se formaram; a Formação da Escritora, curso que nenhuma universidade oferece.

Também feito escritoras que são, contadoras de histórias, cantadoras de canções ou aquelas que escrevem diários no decorrer de dias e anos: “o diário íntimo, as cartas, as cadernetas rabiscadas com receitas de cozinha, os cancioneiros acumularam durante séculos porções do idioma familiar” (Ibid., p. 19).

Da comparação do senso comum de um texto com um tecido e da construção de um relato que é feito tal como uma costura, as mulheres – mais do que seguir a tradição impressa e masculina da academia – “viraram o discurso teórico para trabalhá-lo do avesso. Familiarizadas com as costuras, souberam que toda construção apoia suas bases em um tecido não discursivo” (Ibid., p. 20).

Tal dimensão artesanal, essa possibilidade – considerada feminina – de fiar e desfiar as costuras que sustentam e promovem as construções, de ver pelo avesso e pelo verso – ver através do verso – possibilitam à mulher, na sua relação com a escrita, o caminho da vanguarda. Em sua leitura, a poetisa conspira aquilo que se torna, para mim, uma tarefa política: defender a prática não discursiva, a experimentação, o artesanato. É um trabalho extra que a mulher escritora se obriga a realizar” (Ibid., p. 22). E conclui, ao abrir:

E é no contato com a mãe que a frase se desarma. Sua pomposidade morre com a conversa, seu pesar com o cochicho, sua amplidão com o silêncio. Lugar de marginalidade e desprestígio onde a mãe se comunica com a filha, ali sedimenta e cresce, como uma teia de aranha, o imenso texto escrito pelas mulheres. (Ibid.)

### **Epílogo dentro do Epílogo**

Gostaria de encerrar este trabalho, que começou com o propósito de investigar uma guerra, com uma imagem de esperança. Um pequeno e último exercício de imaginação política.

Faço-o lembrando uma aula de Rita Von Hunty, artista e professora *drag queen*, que me apresentou, dentre tantas outras mulheres extraordinárias, a Ursula Le Guin. Gostaria de encerrar com um trecho do discurso de Le Guin proferido na Fundação Nacional dos Livros, na ocasião do recebimento da *Medal for Distinguished Contribution*

to *American Letters*, em 2015. A tradução do trecho é de Von Hunty. A alteração do gênero gramatical, é minha:

Tempos duros estão chegando, quando desejaremos que as vozes de escritoras que consigam ver alternativas à forma como vivemos agora possam ver, através de nossa sociedade assolada pelo medo e suas tecnologias obsessivas, outras formas de ser, e até imaginar motivos reais de esperança.

Precisamos de escritoras que possam se lembrar da liberdade, poetisas, visionárias, realistas de uma nova realidade maior. [...] Vivemos no capitalismo, e o seu poder parece inevitável, mas também o parecia o direito divino dos reis.

Qualquer poder humano pode ser resistido e alterado pelos seres humanos. Resistência e mudança geralmente começam na arte. Muitas vezes, na nossa arte: a arte das palavras.<sup>19</sup>

Com os meus melhores cumprimentos.

---

<sup>19</sup> Tradução de Rita Von Hunty, partilhada em sua aula *Esperança e Imaginação política*. Disponível em: <<https://m.youtube.com/watch?v=iqI7ZHVniSg>>. Acesso em: 25 abr. 2024.

## Bibliografia

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo**. Lisboa: Companhia das Letras, Penguin Random House, 2023.
- BAGNO, Marcos. **Gramática pedagógica do português brasileiro**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- CAMERON, Deborah. **Feminism and linguistic theory**. London and Basingstoke: The MacMillan Press Ltd., 1985.
- COELHO, Rui Pina (Coord). **Laboratório de Escrita para Teatro (Textos 2017/18)**. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II & Bicho do Mato, 2018.
- DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos, v. IV**. Tradução Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; As heterotopias**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- GADOTTI, Moacir (Org.). **Paulo Freire: Uma biobibliografia**. São Paulo: Cortez Editora, 1996.

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Viver para contá-la**. Tradução Maria do Carmo Abreu. Lisboa: D. Quixote, 2003.
- HARDT, Michael. **Assembly**: a organização multitudinária do comum / Michael Hardt, Antonio Negri. Tradução Lucas Carpinelli e Jefferson Viel. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2018.
- IWASSO, Vitor Rezkallah. Copy/paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 8, n. 15, p. 36–53, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3083>. Acesso em: 2 mar. 2024.
- KAMENSZAIN, Tamara. **Fala, poesia**. Tradução Ariadne Costa, Ana Isabel Borges, Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue; Circuito, 2015.
- LE GUIN, Ursula K.. **A FICÇÃO COMO CESTA: UMA TEORIA** e outros textos. Tradução Sofia Gonçalves. Lisboa: Dois Dias, 2022.
- LE GUIN, Ursula K.. **Nós somos vulcões**. Tradução Cacau Araujo. Caderno de Leituras, n. 170. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2023.
- LIBERANO, Diogo. **A dramaturgia fora de si**. Tese de Doutorado (Departamento de Letras), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Rio de Janeiro, 259p., 2022.
- LOPES, Adília. **Dobra**: poesia reunida (1983-2014). Porto: Assírio & Alvim, 2014.
- LUDMER, Josefina. **Aqui América latina**: uma especulação. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- MARQUES, Lucas de Mendonça. A realidade da fantasia e a fantasia da realidade: Borges e a fenda foucaultiana. **Arquivos do CMD**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2013. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/7491>. Acesso em: 11 mar. 2024.
- PRICE, Jill. **A mulher que não consegue esquecer** – Relatos da síndrome de hipermemória. Tradução Ivo Korytowski. São Paulo: Arx, 2010.
- ROTHIER CARDOSO, Marília. Fazendo arte para ativar o pensamento crítico. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 30, n. 1, p. 45–63, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/22181>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SZYMBORSKA, Wislawa. **Poemas**. Seleção, tradução e prefácio Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.