



Inquietações teóricas, saídas poéticas: ferramentas barthesianas em algumas poetisas brasileiras contemporâneas

*Theoretical concerns, poetical ways out:
Barthesian tools in some contemporary Brazilian poets*

*Inquietudes teóricas, salidas poéticas:
herramientas barthesianas en algunas poetisas brasileñas contemporâneas*

Paloma Vidal*

Resumo

Este artigo indaga em que medida a obra de Roland Barthes poderia ser um ponto de partida para abordar a literatura contemporânea, fazendo ressoar essa inquietação na leitura de três poetisas brasileiras — Leila Danziger, Aline Motta e Marília Garcia — que têm em comum abrirem espaço para sua poesia na fronteira entre o texto e a imagem. A aposta deste artigo é que o crítico e escritor francês, que viveu e escreveu na segunda metade do século XX, pode nos dar algumas ferramentas para ler de outro modo, teoricamente, com foco na prática de escrita e a partir da materialidade, do corpo e da subjetividade, elementos que estão no coração da poesia de algumas mulheres que estão escrevendo aqui e agora.

Palavras-chave: Leila Danziger; Aline Motta; Marília Garcia; ferramentas barthesianas; corpo; materialidade; prática de escrita.

Abstract

This article wondered to what extent the work of Roland Barthes could be a starting point to address contemporary literature and made this concern echo in the reading of three contemporary Brazilian poets — Leila Danziger, Aline Motta, and Marília Garcia — who have in common that they open a space for their poetry bordering text and image. The bet of this article is that the French critic and writer, who lived and wrote in the second half of the 20th Century, can give us some tools to read in a different way, theoretically, with a focus on the writing practice and based on materiality, the body and the subject, elements that are at the heart of the poetry of some women who are writing here and now.

Keywords: Leila Danziger; Aline Motta; Marília Garcia; Barthesian tools; body; materiality; writing practices.

Resumen

Este artículo indaga en qué medida la obra de Roland Barthes podría ser un punto de partida para abordar la literatura contemporánea, haciendo resonar esa inquietud en la lectura de tres poetisas brasileñas — Leila Danziger, Aline Motta y Marília Garcia — que tienen en común abrir espacio para su poesía en la frontera entre el texto y la imagen. La apuesta de este artículo es que el crítico y escritor francés, que vivió y escribió en la segunda mitad del siglo XX, pueda darnos algunas herramientas para leer de otro modo, teóricamente, enfocándonos en la práctica de escritura y a partir de la materialidad, del cuerpo y de la subjetividad, elementos que están en el corazón de la poesía de algunas mujeres que escriben aquí y ahora.

Palabras clave: Leila Danziger; Aline Motta; Marília Garcia; herramientas barthesianas; cuerpo; materialidad; práctica de escritura.

*Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: pvidal@unifesp.br

Gostaria de começar explicando que este artigo apresenta um pano de fundo teórico relacionado a uma pesquisa que venho fazendo sobre o crítico e escritor Roland Barthes¹ movida por uma indagação acerca do lugar da teoria no que concerne a nossos modos de ler e ensinar literatura hoje na universidade. É com base nessa indagação que gostaria de chegar à cena poética contemporânea, acenando para um modo de ler algumas poetisas brasileiras que têm em comum abrirem espaço para sua poesia na fronteira entre o texto e a imagem. São elas: Leila Danziger, Aline Motta e Marília Garcia. O que vem a seguir terá, portanto, duas partes: uma que busca compreender uma inquietação em relação ao convívio com um corpo teórico específico; e outra que encontra na leitura das poetisas mencionadas um modo de ressignificar esse convívio, a partir dos desafios enfrentados por elas na constituição de seu trabalho.

INQUIETAÇÕES TEÓRICAS: DESVIOS PELO CORPO E PELA PRÁTICA

Para começar, então, com a primeira parte, diria que minha indagação está relacionada aos usos da teoria como questão pedagógica, metodológica e autobiográfica, no sentido de um lugar construído afetivamente, vinculado aos sentidos de uma formação, a minha, e também, sobretudo, agora, a de alunes da universidade onde trabalho. A pergunta poderia se manifestar como uma mais geral, algo assim como: para que teoria? Ou, ainda, uma mais específica: por que Roland Barthes hoje, na Universidade Federal de São Paulo? São perguntas que me mobilizam na hora de entrar em sala e também em uma banca ou em um congresso, confrontada tanto pelo gesto antiteórico de pureza textual como pelo gesto colonialista da universalidade teórica.

Tentando explicar melhor: cotidianamente me vejo confrontada, no trabalho como professora de Teoria Literária e pesquisadora de literatura contemporânea, com a necessidade de rever o sentido de uma teoria com a qual me formei, de matriz europeia, especificamente francesa, por meio de autores em sua maioria homens e brancos que aprendi a amar por terem me ensinado um modo de ler que é, por uma parte, desnaturalizante e desmistificador e, por outra, atento às formas e a seus desafios.

Essas teorias sustentavam, e sustentam, em certa medida, até hoje, para mim, um modo de ler que, no entanto, se confronta com exigências contemporâneas: os corpos são outros, as leituras são outras, as situações são outras. Muitas vezes se produz uma inquietação inesperada na leitura, ou releitura, de um texto. Diante dela, a resposta que venho ensaiando, e que gostaria de desenvolver neste artigo, tem a ver com a ideia de um uso performativo da teoria, em que, para resumir numa espécie de fórmula, importa mais o que ela faz do que o que ela diz. A aposta é que isso pode gerar alguns desvios que me parecem interessantes na leitura de um texto teórico, como aconteceu, por exemplo, com *Como viver junto*, primeiro curso de Roland Barthes no Collège de France, em 1976, um texto que em algum momento eu usei conceitualmente a partir, sobretudo, da definição de “idiórritmo” que aparece ali (Barthes, 2003a). Vejamos do que se trata e como se deu esse desvio.

Logo no início desse curso, Barthes (2003a) apresenta seu conceito de “idiórritmo” como elemento fundamental para se compreender o que está em jogo para ele na possibilidade de um “viver junto”. Ele está dando sua explicação². Ele então narra uma cena que vê de sua janela. Diz assim:

1 Pesquisa intitulada “Roland Barthes: caixa de ferramentas”, que busca mapear a presença de Barthes na produção literária latino-americana contemporânea partindo de um recorte específico de sua obra: algumas preocupações em torno da relação entre escrita e vida desenvolvidas sobretudo a partir do início dos anos 1970, em seus escritos autobiográficos e nos cursos realizados nesse período, que transformaram seus próprios modos de ler e de escrever. Tais preocupações encontram ecos no trabalho de escritoras e escritores que, como ele, estão dispostos a problematizar o lugar da literatura na contemporaneidade. O projeto intenciona, assim, investigar esses ecos, sistematizando o uso de algumas ferramentas teóricas e escriturais barthesianas para pensar e produzir literatura hoje na América Latina.

2 Eis as duas explicações, em dois tempos, numerados: “1. Idiórritmo, quase um pleonismo, pois o *rhythmós* é, por definição, individual: interstícios, fugitividade do código, do modo como o sujeito se insere no código social (ou natural)/ 2. Remete às formas sutis do gênero de vida: os humores, as configurações não estáveis, as passagens depressivas ou exaltadas; em suma, o exato contrário de uma cadência cortante, implacável de regularidade” (Barthes, 2003a, p. 19).

De minha janela (1º de dezembro de 1976), vejo uma mãe segurando o filho pequeno pela mão e empurrando o carrinho vazio à sua frente. Ela ia imperturbavelmente em seu passo, o garoto era puxado, sacudido, obrigado a correr o tempo todo, como um animal ou uma vítima sadiana chicoteada. Ela vai em seu ritmo, sem saber que o ritmo do garoto é outro. E no entanto, é a sua mãe! (Barthes, 2003a, p. 16).

Quando li essa cena pela primeira vez, ela me produziu um estranhamento, mas prevaleceu na minha leitura inicial a análise do idiorritmo como uma forma de compreender os modos como a literatura apresenta, para dizer algo simplificada, possibilidades de vida em comunidade capazes de questionar tanto o individualismo quanto o autoritarismo.

Num segundo momento, uma maneira de me aproximar dessa cena foi pela leitura bastante crítica que Georges Didi-Huberman (2016) fez, num longo capítulo de *Peuples en larmes, peuples en armes*³, de como Barthes se relaciona com as imagens, mostrando só o que ele próprio vê, sem romper a barreira do eu, sem entender o contexto maior, político, que está em jogo. O coração da crítica que Didi-Huberman (2016) fez a Barthes, que não conseguirei abordar em sua amplitude aqui, diz respeito à distância que este último toma da política, pela via de sua relação com as imagens, cujo aspecto patético e compartilhável ele não conseguiria enxergar, a não ser como risco da generalidade, do lugar-comum, do óbvio, de dizer o que todos dizem, fazer o que todos fazem, ser um corpo entre muitos corpos. É, será, finalmente, uma crítica — a de Didi-Huberman (2016) — a um eu que diz “eu” em vez de dizer “nós”, fazendo sobreviver uma singularidade que se julga necessária para que sobreviva a liberdade do olhar, envolvendo-se apenas na sua própria medida e tomando, assim, distância da política.

Essa crítica pareceu-me, de saída, bastante pertinente, principalmente em relação à cena da mãe no curso *Como viver junto*, em que Barthes (2003a) via uma mãe que força seu filho contra seu “idiorritmo”, enquanto eu via a maternidade em ação, nas contradições e nos lugares-comuns impostos a ela por um sistema social. Nesse segundo momento, então, a releitura crítica que Didi-Huberman (2016) fazia de Barthes deixava em evidência uma inquietação que, para mim, tinha a ver com uma relação com a política, atravessada especificamente por uma questão de gênero. A maternidade, marcada com frequência pela opressão, pelo patetismo e pela solidão, abria nessa cena uma distância entre as teorizações de Barthes e minhas vivências. Era impossível trabalhar conceitualmente com o “idiorritmo” sem tentar dar conta do distanciamento e do estranhamento que essa cena significava para mim.

Ao mesmo tempo — pensei num terceiro momento —, talvez fosse possível olhar para a cena de outra maneira, no contexto do curso que ele está dando, por meio da seguinte pergunta: o que Barthes está *fazendo* nesse momento no curso? Essa é uma pergunta que aparece de maneira muito instigante em relação a outro curso, o último da série do Collège de France, *A preparação do romance*, na tese de doutorado de Natalie Lima (2017), sobre os efeitos de intensidade na teoria⁴, em que há um capítulo dedicado a Barthes. Uma das hipóteses principais da tese de Natalie (2017)⁵ diz respeito a que haveria um recalque do corpo na teoria, o que a conduz a perceber, nesse curso, indo ao encontro, como ela diz, de “traços de corporalidade pela voz” (Lima, 2017, p. 21) de Barthes nas

3 Trata-se de um dos seis capítulos do livro intitulado *Oscilações da tristeza*, que começa com uma análise do texto “O terceiro sentido”, publicado em *O óbvio e obtuso*, até chegar a *A câmara clara*, último livro publicado por Barthes, realizando um percurso pela relação entre imagem e emoção na sua obra, para discutir o lugar político do patético na história das imagens.

4 A tese investiga os efeitos de intensidade em práticas teóricas ligadas à arte, em que a arte, entendida como um campo expandido para fora de suas próprias regras, contamina as práticas teóricas, que incorporam nelas procedimentos artísticos, como a colagem ou a *performance*, numa abertura do que pode vir a ser uma linguagem teórica ela mesma expandida.

5 Pensei, aqui, em usar o sobrenome da autora, embora, em qualquer outra situação, usaria seu primeiro nome. Então me lembrei da reivindicação de Tamara Kamenszain, em seu último livro, *Chicas en tiempos suspendidos*, de que as mulheres, especialmente as poetisas, possam e queiram usar os primeiros nomes, não mais como uma exclusão de um campo literário machista, e às vezes até misógino, mas como uma maneira de afirmar um lugar dissidente das formas canônicas.

gravações das aulas⁶, um dispositivo cênico que nos fala muito mais do desejo de estar em estado de escrita, em processo, e de como fazer isso do que sobre o romance propriamente dito, seja o que estaria sendo preparado por ele, seja o de outros tantos autores aos quais Barthes se dedica no curso.

Em sentido oposto iria a leitura de Antoine Compagnon (2011) desse curso, no livro *Os anti-modernos*, ao defender que Barthes teria assumido ali uma postura conservadora, voltando-se para a poesia para salvar a literatura diante do fracasso do romance (do seu, mas também, mais amplamente, do romance moderno, com R maiúsculo, como aparece frequentemente no curso). Na leitura de Compagnon (2011), Barthes torna-se profundamente moderno, no sentido de uma defesa da negatividade insuperável do literário, nunca realizado enquanto força, mas apenas como forma fracassada, que tende ao silêncio.

Se é compreensível, então, que Compagnon (2011) diga que a preparação do romance o “toca menos” (Compagnon, 2011, p. 422), porque está mais preocupado com a relação de Barthes com a morte da literatura, é surpreendente o corte que ele faz em uma citação do início do curso: “Alguns coisas estão rondando em nossa História: a Morte da Literatura; está errando à nossa volta; é preciso olhar esse fantasma nos olhos” (*apud* Compagnon, 2011, p. 423). O que é citado como um ponto final no texto de Compagnon (2011) é uma vírgula no de Barthes, ao que se segue o trecho “a partir da prática”, com a palavra “prática” grifada tanto nas notas de Barthes como no áudio da aula. O trecho inteiro, tal como aparece na versão publicada em português, em tradução de Leyla Perrone-Moisés, nas notas, a mesma citada por Compagnon (2011), diz assim: “Algo ronda em nossa História: a Morte da literatura: ela erra em torno de nós; é preciso olhar esse fantasma cara a cara, a partir da prática -> trata-se, pois, de um trabalho *tenso*: ao mesmo tempo *inquieta* e *ativo* (o Pior não está garantido)”. É sobretudo esta ideia que gostaria de resgatar: o lugar da prática na escrita, ligada a um processo e a uma *performance* — a um fazer, que é aberto, inacabado, uma experiência que vai sendo expandida e ressignificada.

Pensando na inquietação sobre o convívio com um corpo teórico, o de Barthes, diria que ela se faz de muitas leituras, releituras e contraleituras e que em determinado momento me pareceu que um uso dessa teoria hoje poderia se dar indagando mais “o que eu faço com isso” do que “o que eu penso sobre isso”. Ou em todo caso tornando o pensar um fazer — uma prática. Daí a possibilidade, com a qual me debruçarei nas poetisas que me ocupam aqui, de usar *ferramentas barthesianas*. Com isso em mente, e voltando à cena da mãe, por um lado, existe ali um ponto cego em relação à maternidade que mobiliza em mim um questionamento acerca do que é ser mãe e escrever, em que talvez Barthes não tivesse muito a me dizer, para além de certa indignação pela distância que nos separa, mas há o que ele me mostra, fazendo uma intervenção ficcional na primeira pessoa, em que ele faz entrar o corpo na sala — dele, da mãe, da criança —, e é por aí que gostaria de continuar para encerrar esta primeira parte do texto.

Barthes está dando um curso no Collège de France, seu primeiro curso, depois da célebre *Aula* inaugural. É a primeira aula. A sala está cheia, há pessoas sentadas no chão, há pessoas em pé, há pessoas do lado de fora. Ele apresenta e desenvolve uma série de conceitos para caracterizar a questão do viver junto. De repente, ele abre uma janela e começa a contar algo que viu, olhando para a rua, mais ou menos um mês antes. Ele diz que se trata de algo “absolutamente fútil” e começa então a narrar, cadenciadamente, separando as frases, como em versos, aproximando quem está ali na sala, colocando-nos como observadores dessa cena, que é uma pequena ficção, com duas personagens, uma mãe e um filho, que chega ao fim com uma exclamação, de surpresa, por parte do narrador e do observador. Há nessa janela que se abre uma prática de escrita que está em jogo. Uma nova prática de escrita, ele dirá no curso *A preparação do romance* (Barthes, 2005). Uma escrita ensaística e ficcional. Outra maneira de fazer teoria. “Uma nova arte intelectual”, ele tinha dito em *Roland Barthes por Roland Barthes*, num fragmento chamado “A ficção”: “Com as coisas intelectuais, fazemos ao mesmo tempo teoria, combate crítico e prazer; submetemos os objetivos

6 *A preparação do romance* é o único dos cursos dados no Collège de France que, até agora, possui duas edições em francês, uma de 2003, realizada com base nas anotações de Barthes, e a outra de 2015, cotejando notas e gravações das aulas. As gravações estão todas disponíveis neste *site*: <http://revue.roland-barthes.org/audio/>. Acesso em: dez. 2022.

de saber e de dissertação — como em qualquer arte — não mais a uma instância de verdade, mas um pensamentos dos *efeitos*” (Barthes, 2003b, p. 105, grifo do original).

Barthes, em dado momento, precisou fazer livros como esse, com imagens. É aí onde eu gostaria de chegar, antes de chegar às poetisas. *O império dos signos*, de 1970, *Roland Barthes por Roland Barthes*, de 1975, e *A câmara clara*, de 1980, são livros que produzem um modo de ler que é, a partir de então, indissociável da montagem dos materiais e da materialidade do livro, de um pensar com as mãos, dispondo no espaço texto e imagens. É o que mostra uma citação de Éric Marty (2006) acerca do livro *Barthes, o ofício de escrever*: “Barthes não escreve: traça, colore, copia. Sua tinta azul tinge as páginas brancas. Ele dispõe as folhas em pastas ou em pequenas pilhas esteticamente perfeitas; ele recorta, risca, volta atrás, retoma, cola, grampeia, ele observa, olha, se desloca” (Marty, 2006, p. 20, tradução minha). É também Marty (2006) quem diz que *O império dos signos* seria o primeiro livro de Barthes, no sentido do primeiro livro montado por ele, pensado, tal qual o próprio autor diz em sua abertura, como “texto e imagens, em seus entrelaçamentos” (Barthes, 2016, p. 5).

De fato, a partir de então, haverá uma preocupação com o aspecto material do livro, conforme as possibilidades de cada edição. Em relação a essa montagem e a essa materialidade, gostaria de destacar especialmente a importância do interstício, do intervalo, do espaçamento — o *Ma* japonês que será teorizado em *A preparação do romance*, quando se refere à importância da disposição dos elementos na página no haikai⁷. O que acontece entre o texto e a imagem é um modo de se aproximar de uma experiência que toca quem escreve e cujos restos se quer transmitir, que tem a ver com o espaçamento do texto, com as lacunas, com o recuo, com o recorte, com uma busca tateante, que vai se valer de vários métodos nesses três livros com imagens, que, poderíamos arriscar, são sua “preparação do romance”.

Eis, então, agora sim, chegando a Leila Danziger, Aline Motta e Marília Garcia e seus livros com imagens, alguns dos métodos de Barthes nesses três livros, que vou apenas citar brevemente, por enquanto, para retomá-los em seguida: o encontro/desencontro entre imagem e texto, especialmente em *O império dos signos*; os espaços vazios onde entram fragmentos de escrita, nesse mesmo livro e em *Roland Barthes por Roland Barthes*; a legenda como sugestão ou pergunta, em todos eles; a foto que serve de moldura para todo o livro: a foto da mãe na praia em *Roland Barthes por Roland Barthes*; o álbum que conta a história de um corpo, nesse mesmo livro; o olhar a imagem juntamente com seus leitores e leitoras, em *A câmara clara*; e a imagem que não se mostra: em *A câmara clara*, a foto da mãe que não está no livro.

SAÍDAS POÉTICAS: ENTRE O TEXTO E A IMAGEM

O que se busca entre o texto e a imagem? Essa é uma pergunta que Barthes me estimula a fazer nos seus livros e que ressoa em algumas poetisas contemporâneas, mediante algumas de suas ferramentas. Como veremos, o que se busca tem a ver com o corpo e a materialidade, com a possibilidade de que trabalhar entre texto e imagem seja um modo, por um lado, de colocar o corpo em cena para não recalcar o sujeito, como sugeria Barthes (2005, p. 4) na primeira aula do curso de *A preparação do romance*; por outro, de deixar em evidência que um livro é uma materialidade, que supõe um trabalho com um objeto que se manuseia, se desloca, se monta, fazendo várias escolhas em relação a isso.

Indo finalmente a elas, queria em primeiro lugar me debruçar sobre este livro de Leila Danziger, artista e poetisa: *C'est loin Bagdad [fotogramas]*. Ele foi publicado em 2018, na coleção megamini da 7Letras⁸, mas num formato diferente dos demais livros da coleção, um pouco mais mega do que

7 Tive o prazer de orientar uma pesquisa de Iniciação científica que me fez compreender mais amplamente essa relação entre o *Ma* e o que Barthes estava experimentando nesses livros: “O *Ma*: diálogos com a escritura barthesiana”, de Brenda Helen Medeiros Yoshioka.

8 Trata-se de uma coleção de minilivros artesanais iniciada no fim de 2014, que chegou a publicar 99 títulos de autores e autoras muito diversos, entre poetas e narradores. O catálogo está disponível no *site* da editora: <https://7letras.com.br/selo/megamini/page/3/>. Acesso em: dez. 2022.

mini. O primeiro aspecto que notamos é que ele tem um pequeno álbum de fotos no fim, que se demarca na própria lateral do livro, por uma diferença na cor das páginas, entre o poema e o álbum.

Uma nota no fim do livro diz o seguinte: “Todas as imagens desse livro foram montadas e tratadas a partir de postagens do seu perfil no Facebook”, referindo-se a Valérie Brégaint, cineasta, editora de cinema, amiga da poetisa, a quem o livro está dedicado, falecida com 52 anos, em 2013. O luto está inscrito nessa nota final e na dedicatória que abre o livro: “Com Valérie Brégaint”, *in memoriam*. Em seguida, uma única foto fora do álbum, como uma moldura: a mulher que não se vê, por trás da foto de duas crianças.

O livro escreve-se no encontro com as imagens, “contra-imagem da dor”. Ele começa do seguinte modo, narrando esse encontro:

1.
No início,
 o golpe –
a luminosidade
excessiva
do monitor.

Meus olhos se fecham
e produzem
 um retângulo
de sombras
contra-imagem
da dor (Danziger, 2018, p. 9).

Encerra-se com a explicitação do luto:

9.
Escrevo pela década
 incompleta
pela festa
de cinquenta anos
 que não houve

nunca houve festa aqui
 o que houve foi
 a galope cavalos

e seu filme

disperso
em fotogramas
encriptados
em nossas redes
de rumores (Danziger, 2018, p. 27, grifo do original).

Com isso, chegamos ao pequeno álbum das imagens, meio borradas, com corpos em movimento, que supomos da amiga, mas podem ser de outras mulheres, restos da vida e dos filmes dessa mulher, que foram sendo aproximados de nós nos poemas.

Faz parte do luto a ida ao Facebook da amiga, para resgatar algumas imagens. Hoje, quando as pessoas morrem, ficam esses restos no mundo virtual. É uma janela que fica aberta, assinalando a ausência: “Visito seu perfil” (Danziger, 2018, p. 16). Mas ao mesmo tempo é por meio desse mundo virtual que conseguimos “ver” quem está longe, diminuindo a distância: “Em sete de novembro/ de dois mil e treze / você nos revela/ a janela/ de seu quarto” (Danziger, 2018, p. 17).

Entre o que vemos e lemos, entre o poema e o álbum, uma aproximação ao que se perdeu e, sobretudo, um desejo de se inscrever nessa vida, e nos filmes da amiga, que sempre morou em outro lugar e cujas notícias chegavam por cartas e *e-mails*, entrecortadas, ou nos encontros cujas lembranças vão se apagando. A vida dos outros resta em nós como imagens em movimento que se sucedem numa ordem que não é linear e vai se borrando. Numa época que se divide entre a espetacularização ou a negação do luto, no trabalho entre texto e imagem, entre o real e o virtual, entre a poesia e as artes visuais, Leila consegue abrir um espaço para a amizade e a dor por sua perda, dois acontecimentos na vida de uma mulher que tem seu tempo próprio, um tempo que essa aproximação tão singular acompanha e respeita, fazendo-nos tocar algo precioso da experiência.

Em outro livro de luto, *A água é uma máquina do tempo*, publicado este ano, na coleção Círculo do Poemas, uma parceria entre as editoras Luna Parque e Fósforo⁹, a artista Aline Motta faz um trabalho muito elaborado e delicado de disposição de texto e imagem, do qual eu gostaria de destacar o uso dos espaços vazios, especialmente quando a narradora volta à relação com a mãe, feita de muitos não ditos que ecoam tantos outros, numa história que é preciso contar através de restos de palavras e fotografias, um arquivo fragmentado que a poetisa recupera como uma catadora de memórias.

O texto espacializa-se para poder encontrar os vários tempos dessa história, por meio dos quais vai entendendo as relações entre mulheres de várias gerações, que não são lineares e que vão além delas, contendo-as e conectando-as como a água que é máquina do tempo, como diz o título; que têm a ver com uma ancestralidade traumática e a violência herdada contra mulheres negras.

“A filha que vira uma ancestral da mãe” (Motta, 2022) é o verso que aparece quase no fim do livro, como ponto de chegada de um percurso que vai de recortes de jornal do fim do século XIX aos diários da mãe da poetisa, que aparece como imagem cortada dentro do livro, assim como a imagem da própria mãe, cujo luto, seus silêncios e seus gritos não podem ser elaborados sem passar por todas essas outras mulheres, como diz outro verso: “Como posso distinguir os despojos dessa mãe dos restos das outras?” (Motta, 2022).

Queria terminar com *Parque das ruínas*, de Marília Garcia (2018), pelo poema que tem esse mesmo nome, publicado pela própria autora na editora Luna Parque. Queria destacar o modo como se discute o que fazer diante das imagens, como olhar e ver algo, ver o tempo, ver o lugar, ver aquilo que escapa a cada momento. Vou mostrar dois fragmentos, como exemplo, que são da série do Pont Marie. O poema tem várias séries de imagens, que é como, a meu ver, elas se organizam, em grupos que são linhas de leitura que vão se sobrepondo e se entrelaçando: a série das lágrimas, a série das ruínas, a série colonial, a série familiar. E a do Pont Marie.

No poema “Parque das ruínas”, há um entrelaçamento entre texto e imagem que se dá de maneira muito direta. Em geral, a imagem é referenciada no texto, como acontece de saída: “Primeiro uma epígrafe em forma de imagem” (Garcia, 2018, p. 11), seguida de uma foto da artista americana Rose-Lynn Fisher. Isso tem muito a ver com a maneira como o texto se dirige a quem lê, ou a

9 As editoras juntaram-se para criar um selo de poesia que funciona por assinatura: cada assinante recebe um livro por mês, também vendido individualmente, e uma plaquete, exclusiva para quem assina a coleção. Assim, foram 12 títulos em 2022, ano de início do projeto. O de Aline Motta foi o quinto a ser publicado.

quem assiste a ele, já que o texto foi primeiramente uma *performance*¹⁰. Esse aspecto performático é performativo e tem muito a ver com um olhar juntas, como esse convite ou até convocação, que exige um endereçamento no texto, o que se explicita de maneira muito forte no fim, porque algo acontece, ao mesmo tempo, na imagem e no texto. O que é dito no texto aparece na imagem, ou vice-versa, como uma surpresa, que abala a separação entre representação e ação, que nos convida a continuar olhando, pensando e fazendo algo com isso, mesmo depois que o poema termina.

Talvez seja por ter visto Marília performando esses textos que em algum momento entendi o que estava em jogo, para mim, nos cursos que me fascinavam de Roland Barthes: a possibilidade de não separar o pensar do fazer, dependendo esse fazer de um corpo, de uma subjetividade, de uma materialidade. E o que eu queria fazer era produzir um encontro com esse corpo, com seus problemas de gênero, localizado num espaço e num tempo, um corpo que se expôs de maneira singular no início dos anos 1970 e que foi, ao começar a estudar Letras, duas décadas depois, no Brasil dos anos 90, meu principal corpo teórico.

Em algum momento foi necessário colocar o corpo em cena. Arriscar-se nesse lugar que ele preparou, Barthes-*performer*, Barthes que se coloca “como se” fosse escrever um romance, para testar o que se sente, o que se vê, o que se faz, testar seu próprio desejo. Porque o desejo nunca está dado. É preciso trabalhar nele. Criar um espaço, um intervalo, um interstício por onde ele possa passar. É esse o espaço de outra relação com a leitura e com o ensino que tantas vezes nos é vedado na universidade. Nela, a teoria fica muitas vezes encurralada entre sua inutilidade, porque teríamos de ir *diretamente* ao texto, e sua tirania, porque deveríamos nos curvar a ela aceitando que nunca estaremos à altura do debate. É a intermitência que é erótica, diz Barthes (2015) em *O prazer do texto*, essa sua teoria da leitura que deixa ver que ela é uma janela que se abre e que se fecha. Ferramenta contra o esquecimento, contra a opressão, contra a exclusão, a janela mostra o instante que já passou e que fica inscrito numa imagem, num texto, para ser compartilhado.

Referências

- BARTHES, Roland (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BARTHES, Roland (2003a). *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- BARTHES, Roland (2003b). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade.
- BARTHES, Roland (2005). *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes. 2 v.
- BARTHES, Roland (2015). *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- BARTHES, Roland (2016). *O império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- COMPAGNON, Antoine (2011). *Os anti-modernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Tradução de Laura Brandini. Belo Horizonte: UFMG.
- DANZIGER, Leila (2018). *C'est loin Bagdad [fotogramas]*. Rio de Janeiro: Megamíni.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2016). *Peuples en larmes, peuples en armes*. Paris: Éditions de Minuit.

10 A própria Marília explica em um “P.S.” no fim do livro que os dois poemas que o compõem “foram escritos para serem falados” (Garcia, 2018, p. 83). O poema “Parque das ruínas” foi apresentado pela primeira no congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em setembro de 2016, e mais algumas vezes em espaços e versões diferentes, entre eles na Casa de Rui Barbosa, também no Rio de Janeiro (RJ), em 2018.

GARCIA, Marília (2018). *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque.

KAMENSZAIN, Tamara (2021). *Chicas en tiempos suspendidos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

LIMA, Natalie Souza de Araujo (2017). *O mais perto possível: efeitos de intensidade na teoria contemporânea*. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MARTY, Éric (2006). *Roland Barthes, le métier d'écrire*. Paris: Seuil.

MOTTA, Aline (2022). *A água é uma máquina do tempo*. São Paulo: Fósforo.