

ISTO NÃO É UM ÚTERO. OUTROS MODOS DE SER DO SIGNO EM ANGÉLICA FREITAS

ROBERTO ZULAR *

RESUMO

Neste artigo, buscamos articular questões dos três livros de poemas publicados por Angélica Freitas. Nesse percurso, repleto de humor e erotismo, demos uma ênfase especial aos jogos de substituições que configuram de outro modo a existência dos signos.

PALAVRAS-CHAVE: Angélica Freitas. Poesia Contemporânea. Signo. Humor. Erotismo.

Algumas perguntas iniciais talvez possam ajudar a dar uma ideia da ordem de dificuldade que enfrentamos ao encarar os três livros de poemas publicados por Angélica Freitas: como falar de poesia quando o humor e o erotismo dançam juntos fazendo com que todas as instâncias da linguagem e da luta política toquem o *corpo* de tal modo que quase não sabemos mais como falar? E como falar se estamos diante de poemas que colocam a poesia em situação, levando ao limite a inteligência das *cenias de enunciação*, como se desdobrasse umas sobre as outras colocando em jogo não apenas enunciados mas as situações da vida em que eles acontecem? Ou mais, quando a própria poesia é deslocada até um lugar em que a relação entre as coisas e a linguagem se torna uma brincadeira de *trocas de posições* que desnorteia os lugares (comuns) em que colocávamos a linguagem e as coisas?

Sim, trata-se de uma brincadeira com o corpo e com as trocas de posições que se processam em muitos níveis pelos seus três livros de poemas que compõem uma complexa trama, tanto pelo momento em que foram publicados, como pela força que ganham agora lidos em conjunto. Desde o primeiro em que ri fazendo um Milk Shake de Rilke, chacoalhando o lugar em que a poesia atravessa nossos modos de vida. Ou quando esse sistema bem-humorado de trocas se radicaliza ao substituir um útero por

* Professor de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: rzular@usp.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1532-2577>

um punho e bagunçar de linguagem o feminismo, fazendo da mulher uma construção. Ou ainda quando troca o ninar das canções pelo atormentar dos corações, sem apagar o pano de fundo da máquina da cultura de formas cuja única função é grudar na nossa cabeça a banalidade como o mal, mesmo quando estamos apenas falando de poesia.

Mas nos aproximemos aos poucos do escambo poético de Angélica Freitas e seus muitos níveis. O primeiro deles, com um olho no passado e outro na leveza do instante, é colocar a poesia em situação e ficcionalizar cenas com poetas e com a poesia: na noite insone com um “rilke shake/ com amor & ovomaltine” e um “toasted blake / sunny side para cima” (FREITAS, 2007, p. 39) ou convidada para passear com Rilke pelo *Jardin de Plantes*; montando estratégias para sair da depressão como Keats e sua camisa limpa; na banheira com a bunda enorme de Gertrude Stein fazendo bolhas de pum; em cinco, na sala de espelhos (com Stein, Djuna Barnes, Josephine Baker e Alice).

Essas cenas cotidianas mostram o modo como a poesia se traduz em formas de vida e faz da experiência poética (e os limites da escrita) uma possibilidade de troca constante de experiências. Como se escrever fosse uma máquina de relacionar poetas. Esse desdobramento cênico da escrita, da fala, da enunciação, da própria poesia, como se uma pessoa pudesse sempre ser outra pessoa, sendo, magicamente, a mesma, lembra um princípio poético caro a Valéry: “se o outro não fosse nunca algo além de poeta [...] não deixaria atrás de si qualquer traço poético. Penso sinceramente que se todas as pessoas não pudessem viver uma quantidade de outras vidas além da sua, elas não poderiam viver a sua” (VALÉRY, 1991, p. 205).

Mas diferente de Valéry e de boa parte da poesia brasileira, Angélica encena essas vidas como parte constitutiva não apenas do ato poético, mas do próprio poema, fazendo com que as coisas, outros seres, as pessoas, os corpos, os poetas, não sejam apenas objetos aos quais os poemas se referem: ela os traz para dançar no corpo dos poemas, como se a poesia – eis o óbvio que permanecia oculto – fosse feita de pessoas rodando como dervixes num tempo espiralar de múltiplas possibilidades.

Se vimos antes alguns exemplos das cenas dessa deriva em *Rilke Shake* (2007), o processo se torna explícito em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012). Basta pararmos um pouco nessa frase-título para que se perceba a profundidade da estratégia. Ela aparentemente fala de uma correspondência de tamanho entre um útero e um punho, mas, aqui, o “sinal de equivalência” da equação, o parâmetro objetivo de ‘um mesmo tamanho’, aponta para a diferença abissal de significação entre o útero e o punho. Como se a possibilidade de significação se desse exatamente por essa diferença: um útero é a possibilidade de se fazer dele o que se quiser: um punho, um sistema habitacional, um quarto, uma pessoa.

Também sonoramente um útero desliza com suas vogais ao punho, que reverbera o final consonantal de tamanho e que ainda ressoa uma rima interna toante entre ÚterO e pUnhO, numa dança das vogais e nasalizações que permite o seu desdobramento na língua do “i” – imitiri i ditiminhidiimpinhi – a mesma derivação no campo fônico da possibilidade infinita de substituições, em construção contínua, que colocam em variação a sonoridade do signo. Parece ser uma demonstração semântica, sintática e sonora da poética que “projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” que nos fala Jakobson na parte mais potente do ensaio “Linguística e Poética” (JAKOBSON, 1991, p. 129).

Mais: é um jogo de construção rítmica com pecinhas de lego de células rítmicas: um/Útero/É do ta/Manho de um/Punho). Não poderei analisar agora todos os exemplos em que o uso de células rítmicas de dois, três ou quatro tempos montados e remontados atuam na composição dos poemas, mas veja-se que aqui também se trata de um princípio de substituição, de montagem e desmontagem, que erotiza tudo a sua volta como o gesto-linguagem das cobras em “boa constrictor” ainda de *Rilke Shake*:

estava enrolada num galho
entre folhas nem se mexia
a danada
me viu era hora do almoço
e me disse na língua das cobras
parada
(FREITAS, 2007, p. 56)

O poema vai quase até a morte enquanto a cobra envolve o corpo, cobrando a linguagem, seduzindo-a até o limite em que:

um creccrac
de ossos quebrando
uma lágrima escorrendo
parecia amor
a falta de ar
o sangue subindo a cabeça

onde toda história começa
(FREITAS, 2007, p. 57)

No misto de sedução e limite, erotismo e morte, a ambiguidade do fim que se torna história não deixa dúvida de que no movimento dos poemas de Angélica Freitas vamos do corpo, do cobrear, do gesto para a cabeça em uma histeria invertida – do corpo enlouquecendo a linguagem – que para Meschonnic (2006) toca no cerne da poesia. Trata-se de uma histeria, de algo que vem do útero, de um útero em um corpo que fala. O ritmo, como essa organização do movimento que a linguagem retém do corpo, funciona histericamente, mas de um modo particular: não é a impossibilidade de resolução de um conflito simbólico que produz sintomas corporais, mas, ao contrário, é o corpo que explode na linguagem, erotizando-a em todas as suas dimensões.

Mais do que isso, como mostra Adriana Cavarero em *Vozes Plurais* (2011), a história do mundo ocidental é a história de uma crescente hegemonia do olhar sobre a voz, do *logos* sobre a *phoné*, que caminha de mãos dadas com a imposição do patriarcado, a tal ponto que esses pequenos jogos de palavras – não à toa a epígrafe de um útero, ao lado da Pirata Geni de Brecht, é “i piri qui” – deslocam a voz para um outro lugar de fala. Isso porque o estranhamento sonoro desde o útero, a voz da mãe que ressoa por todo o corpo do feto no sentimento oceânico que faz de um útero um corpo sonoro, ressoa também por toda a poesia de Angélica como um modo de resistir à violência do sentido instrumental ou da redução puramente visual do sentido.

Nesse campo de trocas e de sobreposições, Angélica brinca não só com todas as dimensões da linguagem como faz da linguagem mais uma das dimensões do que chamo de uma interseccionalidade expandida (ZULAR, 2019), desdobrando o conceito de Kimberlé Crenshaw tratado por Carla Akotirene (2019), para pensar junto com as posições de raça, gênero, classe, também o ato poético como um modo de habitar a encruzilhada da linguagem: mesmo o humor de Angélica tem a ver com essa sobreposição e atravessamento de camadas heterogêneas e insuspeitadas.

Assumir essa múltipla interseccionalidade, essa multiplicidade de posições atravessando o espaço visual pelo espaço acústico e dando corpo àquela histeria invertida que falamos dá uma força decisiva aos poemas de Angélica.

Esse jogo de posições e substituições em que baseamos nossa leitura lembra o livro do neurologista Oliver Sacks (1992), no qual conhecemos, entre outras, a história de um homem que, após um derrame, perdeu a capacidade de identificar rostos, mas manteve a possibilidade de reconhecer objetos, razão pela qual confundia sua mulher com um chapéu. No caso de Angélica Freitas, como tento mostrar aqui, há uma outra forma de derrame, das secreções que se derramam, do sangue derramado, onde é o próprio significante (como o

significante mulher) que deixa de ser identificável por um único sentido, para se transformar em uma miríade de mulheres possíveis, de objetos desbobráveis e de corpos em constante mutação. Sim, não é uma coisa que pode ter muitos sentidos, mas um sentido que pode ser coisas diferentes como um útero e um punho.

O poema faz-se assim o lugar – uma espécie de mesa de operação – em que essa sobreposição se torna possível. Como estou tentando mostrar, isso não se dá apenas no nível semântico, mas opera em muitas ordens. Por exemplo, sonoras: “uma mulher não gostava de dizer / ‘uma mulher’/ o que ouvia era ‘mamu’” (FREITAS, 2012, p. 21).

Ou desdobrando estruturas sintáticas, ou mesmo sobrepondo canções que ficam operando como um subtexto, ou de parlendas infantis, ou de línguas diferentes. Ou tudo isso junto como em “uma mulher gorda / incomoda muita gente / uma mulher gorda e bêbada / incomoda muito mais” (FREITAS, 2012, p. 16) ou como aquela “boa constrictor” agora “com a boca cheia de colgate” (FREITAS, 2012, p. 49). Esse universo de trocas chega até os “3 poemas com auxílio do google” (FREITAS, 2012, p. 53), pois ali já se explicita o viés machista, misógino, preconceituoso das sugestões de continuação de frases pelo jogo de substituições proposto pelo algoritmo do buscador.

Em todas as instâncias – discursivas, sonoras, eróticas – Angélica Freitas aciona um baixo materialismo de que fala Bataille (2022) como a possibilidade de uma existência social heterogênea, uma diferença não explicável, de qualidades não lógicas do que a sociedade recalca como as forças desconhecidas, as qualidades insubordinadas, enfim, a possibilidade crítica de fazer com que o erotismo transborde do corpo em todas as direções, abrindo com palavras todos os orifícios: a pele, os ouvidos, os olhos e tantos outros buracos do corpo que se multiplicam pelas possibilidades infinitas de acoplagens entre eles. O erotismo sujo, rompendo com as formas higiênicas de controle, as mãos imundas, os micróbios, se desdobrando para questões afetivas como a brabeza, frugívora, uma mulher, mulher, com tudo aquilo que o corpo traz². Uma mulher com todas as suas camadas heterogêneas, uma cadela com pelos, para ecoarmos ao avesso o cão sem plumas e retomando *a cadela sem logos* de Ricardo Domeneck (2007).

I piriqui? A bem-humorada – apesar de tudo – possibilidade de substituição das vogais ganha uma dimensão insuspeitada exatamente quando o tema são os animais em “us enimaos” das *Canções de atormentar* (2020):

2 E estávamos em 2012, quando ainda não imaginávamos que um *fake funk* de um jingle de campanha eleitoral pudesse afirmar que “as mina de direita são as top mais bela / enquanto as de esquerda tem mais pelo que as cadela”.

devamos perecer ridículos aos getos
parque ñootamos tontos palos
parque ñootamos tontos palos
samosbrencos, nagros, omarelos
mas ño tamos tantos palos
ño, ño tamos tantos palos

devamos perecer ridículos aos petos
parque ño tamos panas
parque ño tamos panas
tamos casocos, jequetas, copas de cheva
mas ño tamos panas
ño, ño tamos panas

devamos perecer ridículos aospaixes
parque ño tamosescemas
parque ño tamos escemas
tamos reupa de naoprina, tibas de exagênea
mas ño tamos escemas
ño, ño tamos escemas

por esotolvaz nos vengamos
par esafelta fetal quasafremos
a matemos getos, pésseros, paixes
a comamos paixes, pésseros, otégetos
fretos, assedos, em paletós”
(FREITAS, 2020, p. 36-37)

Nesse poema, o estranhamento vocálico reforça o deslocamento do ponto de vista: “devamos perecer ridículos aos getos”(devemos parecer ridículos aos gatos), onde o ridículo ganha uma dimensão de estranhamento, o parecer vira perecer (morrer, se extinguir) e nada mais ridículo do que não nos darmos conta de como parecemos ridículos. Isto é, os deslocamentos fônicos – assim como na linguagem neutra – cria na textura dos significantes uma necessidade de deslocamento e estranhamento que obriga

uma tradução intrínseca ao próprio ato enunciativo. E mais uma vez sobrepõe à frase sintática gramatical um campo de possibilidades que fazem soar mais de um sentido ao mesmo tempo.

Do ponto de vista dos gatos devemos parecer ridículos “parque não temos tontos palos” (porque não temos tantos pelos). Como mostrou Marília Westin Garcia (2019), o feminismo toca na questão da animalidade, como se o baixo materialismo das possibilidades corporais de transformação da própria posição da mulher estivesse implicado nesse devir-animal da variação dos pontos de vista, fazendo variar mesmo os “brencos, negros, amarelos” (brancos, negros, amarelos). Assim como o estranhamento dos patos, por não termos “panas”, ou dos peixes por não termos “escemas” e “per eso tolvaz nos vangamos/ por esa falta fetal qua safremos” (por isso talvez nos vingamos/ por essa falta fatal que sofremos). Por essa falta fetal que nos faz só pensar em matar os animais e comê-los como se a maior violência fosse esse ato de devoração que busca apenas tornar o outro (o animal) em nós mesmos, colocá-los ao nosso serviço, como se não fôssemos capazes de viver a diferença – mesmo por um sutil deslocamento de vogais – que abre a possibilidade de ver o mundo de um ponto de vista além do humano.

Voltemos, pois, já que aqui andamos em voltas como se pode perceber: no périplo dos jogos de sobreposição/substituição, nunca se entra, atravessamos dobras, para não dizer que dobramos dobras (reentrâncias, invaginações). Pela sobreposição de cenas, passando pela projeção do eixo do paradigma, invertendo histerias, estranhando as vogais, interseccionalizando com a linguagem, intersexualizando – erotizando – a linguagem, chegamos no deslocamento do feminino sobre a animalidade, para agora tocarmos esses seres de outra ordem por onde Angélica F e Ana C se tocam: as sereias. São seres sobreposicionais, isto é, formados pela sobreposição de outros seres. Meio mulher, meio pássaro (como em Homero), ou meio mulher, meio peixe no imaginário contemporâneo. Nas sereias, reverbera mais de um corpo, mais de um modo de afecção corporal. Como quimeras, faunos, minotauros, esses seres nos lembram que estamos sempre em mais de um mundo quando estamos nos mundos imaginários.

Em Ana C, as sereias jogam um papel crucial, pois elas são a própria afirmação da ficcionalidade que fazia deslizar o mundo concreto dos concretos. Como lemos no seminal “Nada, esta espuma” a questão se coloca de modo muito singular:

“Nada, Esta Espuma

Por afrontamento do desejo
insisto na maldade de escrever
mas não sei se a deusa sobe à superfície
ou apenas me castiga com seus uivos.
Da amurada deste barco
quero tanto os seios da sereia”
(CESAR, 2013, p. 27)

Aqui, o “estatuto do desmallarmeamento”, proposto em *Rilke Shake*, se dá a partir da referência direta de Ana C a Mallarmé (ZULAR, 2015, p. 153). Nesse jogo de referências, somos levados por um ambíguo chamado do “afrontamento do desejo” (ser afrontada pelo desejo ou se colocar frontalmente a ele) que faz da maldade de escrever também um ambíguo jogo com uma deusa que não sabe se sobe à superfície ou fica no limiar da linguagem castigando com seus uivos. Veja-se a complexa relação com o simbólico (o ato de escrever) que, por sua vez, fica entre uma superfície deslizante de significantes ou um limite do uivo, do grito, daquilo que não é simbolizável. Na trama ficcional das sereias de Ana C, só se sai do conflito ficando ainda na “amurada do barco”, onde finalmente pode explodir o desejo homoerótico flagrado no último verso: “quero tanto os seios das sereias”.

De algum modo, embora aparentemente muito grudada na presença de Ana C, o gesto poético de Angélica F nos faz saltar a amurada desse barco onde o desejo só pode existir na distância intransponível da sua realização. As sereias de Angélica – como lemos nas “canções de atormentar” de seu último livro (2020, p. 99-103) – afundam navios, estouram tímpanos, prescindem de mastros, quebram vidraças, transpassam muros: trata-se aqui de “virar sereia”, tornar-se a mulher desejante do próprio desejo, “sem rabo de peixe” e “com os dois pés na areia”.

Como lemos no poema “ana c.”, de Angélica F (2020, p. 76-77), sob a deliberada angústia da influência, o desejo se escancara assim como a própria possibilidade da escrita, mas, sobretudo, ali se faz com que o poema deseje para além dele mesmo, como se imaginar o encontro lésbico – uma noite de amor nas linhas dos poemas – fosse a transformação última do poema em corpo que Ana C anuncia e Ana F encena “torcendo para saber que outras bocas ela beijava / porque afinal é sempre a nossa” (FREITAS, 2020, p. 77).

Como tentei explicar pela minha perplexidade desde o início, os poemas de Angélica F nos jogam nessas cenas limites em que “afinal são as nossas mãos que ela pega / até hoje quando escrevemos um verso, pelo amor –” (FREITAS, 2020, p. 77). A sobreposição das duas cenas, assim como a sobreposição das duas poetisas, assim como a duplicação infinita de si mesma faz como que o mistério das cenas de enunciação se mostre em toda sua potência erótica³.

Mas nada, no campo da poesia, é simples. Pois a aparente evidência de uma formação de compromisso imaginária entre diversas cenas e possibilidades não se dá sem, ou melhor, só se dá porque se mantêm em conflito os diferentes mundos e as diferentes linguagens que o constituem. Angélica Freitas encena um drama como a Antígona lida por Adriana Cavarero (2010), isto é, como aquela que não se exime de confrontar duas leis, a da cidade ou a divina, mas, sobretudo, porque o que coloca em jogo é o que fazer com o corpo. Enterrar Polinice, eis a questão: colocar o corpo no interior da política. Isto é, não se trata para Antígona de colocar a lei contra o corpo, mas de fazer do corpo uma forma de normatividade, colocando duas leis para operar conjuntamente, sobrepostas. A desconstrução do falo nos poemas de Angélica (a deposição do mastro, o rebaixamento da dialética entre tabu e totem ou, digamos assim, essa destotemização do totem, da linguagem e da própria corporalidade) é essa possibilidade de encenar o corpo na lei, o corpo da lei, no corpo a corpo da e na linguagem.

Sim, não é só a mulher que é uma construção, o signo também é uma construção, como se à palavra mulher pudesse se atribuir diferentes corpos. Como aquela “mulher depois”, desfazendo-se do olhar ou da aceitação que se afirma “agora eu sou uma mulher”. Mais de um corpo para o mesmo significante mulher, mais de uma mulher para uma mesma mulher. O fazer-se mulher, eis o que está em jogo, pois o próprio corpo como o útero é uma construção, um “conjunto habitacional [...] todo rebocado [...] com tijolos à vista [...] com buracos demais”.

Trata-se de um diferir do mesmo que se desdobra em outro, seu intrínseco homoerotismo, arriscaria dizer, um homoerotismo estrutural à linguagem, no qual dizer é repetir as mesmas palavras que, no entanto, nunca são as mesmas, são variações de si que a alteridade vai tecendo. Sim, o signo tem essa capacidade de transformar o

3 E aqui o princípio poético das sobreposições e das trocas, exarcebado em Angélica F, que atravessa erotismo e humor, permite que diferentes séries, diferentes escalas, diferentes dimensões linguageiras e corporais se atravessem, surpreendendo o leitor pela sua sobreposição. Mas, professor, me perguntou uma vez um aluno: “você está dizendo que um jogo de palavras não é um jogo de palavras e que ao operar sobre a língua está se operando sobre os modos de ser que a Angélica trata?”. Sim, é exatamente isso. Jogar esse jogo é o que dá a força dessa poesia.

mesmo em outro, de se transformar em algo diferente do que ele é: isso é o que faz dele um signo e é daí que deriva toda possibilidade de significação, como mostra Patrice Maniglier em *A vida enigmática dos signos* (2023).

Como se um signo fosse intrinsecamente a possibilidade de ser ele mesmo e algo diferente dele mesmo. Isto é, o próprio ser do signo advém do fato de que ele é uma presença e uma ausência, um som e um sentido, um acontecimento enunciativo e um valor em um sistema de diferenças. O que quer dizer também que um signo nunca faz parte de apenas uma única série de significação, ele é sempre atravessado por mais de uma possibilidade de relação, por mais de uma série, por mais de um sentido, assim como o próprio sentido é atravessado por diferentes corpos.

“Ipiriqui”: sei que mal consegui esboçar aqui a complexidade do que está em jogo nessa aparente simplicidade. Talvez tudo não passe mesmo de jogos infantis, uma brincadeira de troca-troca. Mas, repetindo o que lemos no início de “O silêncio das sereias”, de Kafka (2017): “prova de que também meios insuficientes e mesmo infantis podem servir para a salvação.

THIS IS NOT A UTERUS. OTHER WAYS OF BEING OF THE SIGN IN ANGÉLICA FREITAS

ABSTRACT

In this article, we try to articulate issues from the three books of poems published by Angélica Freitas. In this journey, full of humor and eroticism, we place special emphasis on the games of substitutions that configure the existence of signs in another way.

KEYWORDS: Angélica Freitas. Contemporary Poetry. Sign. Humor. Eroticism.

ESTO NO ES UN ÚTERO. OTRAS FORMAS DE SER DEL SIGNO EN ANGÉLICA FREITAS

RESUMEN

En este artículo buscamos articular preguntas de los tres libros de poemas publicados por Angélica Freitas. En este camino, lleno de humor y erotismo, dimos especial énfasis a los

juegos de sustituciones que configuran la existencia de los signos de una manera diferente en su poesía.

PALABRAS CLAVE: Angélica Freitas. Poesía contemporánea. Signo. Humor. Erotismo.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.

BATAILLE, Georges. *A estrutura psicológica do fascismo*. São Paulo: N-1, 2022.

CAVARERO, Adriana. “On the body of Antigone”. In: SÖDERBACK, Fanny (org). *Feminists readings of Antigone*. New York: University of New York Press, 2010, pp. 45-64.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CÉSAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

DOMENECK, Ricardo. *A Cadela sem logos*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

FREITAS, Angélica. *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREITAS, Angélica. *Canções de atormentar*. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

GARCIA, Marília Westin. *Corpos à deriva: literatura e animalidade em Murilo Rubião*. Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 2019.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1991.

KAFKA, Franz. “O silêncio das sereias”. Tradução de Luiz Costa Lima. *Caderno de leituras*, no. 70, julho de 2017.

MANIGLIER, Patrice. *A vida enigmática dos signos. Saussure e o nascimento do estruturalismo*. Santa Catarina: Civilização e Barbárie, 2023.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem: ritmo e vida*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.

SACKS, Oliver. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

ZULAR, Roberto. “Sereia de Papel”. In: BOSI, Viviana; FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto (orgs). *Sereia de Papel. Visões de Ana Cristina César*. . Rio de Janeiro: Eduerj, 2015, pp.145-167.

ZULAR, Roberto. “A dignidade da poesia”. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Poesia +*. São Paulo: Ed. 34, 2019, pp. 05-16.

Submetido em 16 de outubro de 2023

Aprovado em 19 de dezembro de 2023

Publicado em 28 de janeiro de 2024
