

LINHAGEM, LINGUAGEM: FABULAÇÕES DO ARQUIVO EM *A ÁGUA É UMA MÁQUINA DO TEMPO*

CARLA MIGUELOTE*
LÚCIA RICOTTA**

RESUMO

O artigo investiga a fabulação artística e política de Aline Motta em *A água é uma máquina do tempo* (2022a). Apropriando-se de materiais de arquivo, sua linguagem se aproxima da “poesia por outros meios” (PERLOFF, 2013). Por outro lado, sua pesquisa sobre a própria linhagem, que se entrelaça com a história das vidas negras no Brasil, aponta para outros horizontes de invenção. Dialogando com reflexões de Leda Martins sobre o *tempo espiralar*, de Saidiya Hartman sobre *fabulação crítica*, e de Marylin Strathern sobre os estudos de parentescos na contemporaneidade, observamos como a artista performa uma fantasmalidade relacionada a sua genealogia matrilinear.

PALAVRAS-CHAVE: Aline Motta. Arquivo. Fabulação crítica. Matrilinearidade. Fantasmalidade.

INTRODUÇÃO

Esse novo lugar dos fantasmas não é mais a noite, o sono da razão, o vazio incerto aberto diante do desejo: pelo contrário, é a vigília, a atenção infatigável, o zelo erudito, a atenção às emboscadas. Daí em diante o quimérico nasce da superfície negra e branca dos signos impressos

* Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ UNIRIO, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: carla.miguelote@unirio.br ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9819-3108>

** Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ UNIRIO, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: lucivilelapinto@gmail.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9054-9969>

do volume fechado e poeirento que se abre para um vôo de palavras esquecidas: ele se desdobra cuidadosamente na biblioteca aturdida, com suas colunas de livros, seus títulos alinhados e suas prateleiras que a fecham de todos os lados, mas entreabrem do outro lado mundos impossíveis. (FOUCAULT, 2009, p. 79-80)

Há algo de spectral e lutuoso em *A água é uma máquina do tempo* (2022a), de Aline Motta. Uma fantasmalidade se manifesta de modo performativo nesse livro, em que as ausências em tudo se fazem presentes. Com vistas a restituir a genealogia da família, a autora e artista parece abrir as “gavetas imaginárias” e testamentárias de um passado que insiste em viver na incompletude. Não há como não lembrar de Brotero em “Papéis Velhos” das *Páginas Recolhidas* de Machado de Assis, que “abriu a gaveta [de papéis velhos]; tirou dois ou três maços e desatou-os”. Posto diante “das cartas [que] estavam encardidas do tempo”, e cujo “aspecto geral era de cemitério”, “ele começou a relê-las, uma a uma [...], mergulhando nesse mar morto de recordações apagadas, negócios pessoais ou públicos” (ASSIS, 1955, p. 138). No caso de Aline Motta, “papéis velhos” da família, fotografias, anúncios de jornais cariocas oitocentistas, documentos cartoriais, um mapa do centro antigo do Rio de Janeiro, pedaços de cadernetas e diários, colecionados pela autora e postos sob novos circuitos de associação e contexto, revelam não só episódios infernais e cotidianos de nossa formação como também a incorporação por parte da poeta e artista de uma história material de objetos e lugares, de diferentes corpos pertencentes a sua microcomunidade afetiva e de um decurso histórico e literário da cidade do Rio de Janeiro.

Com efeito, um entrelaçamento entre fantasmalidade performática¹ e trabalho com arquivo se encena na penúltima página, em que se lê:

¹ Martins (2002, p. 72) define o modo performativo na sua relação com o ritual. Ela fala de performance dos ritos e de uma “mitopoética dos ritos”, em que a voz e o corpo são agenciados ou orquestrados enquanto gestos que inscrevem “saberes de várias ordens”. Ou seja, a corporalidade, a coreografia da voz e dos gestos se constituem em episteme, em saberes instituídos e reiteradamente repetidos, o que nesse sentido nos afasta de qualquer conotação representativo-mimética que o gesto poderia abarcar na articulação do simbólico.

“Nicaldes, arquivista, / soprou este livro” (MOTTA, 2022a, p. 140). Assinado por Aline Motta, portanto, o livro teria sido soprado por Nicaldes, irmã de sua bisavó, aquela que “[...] apontava para fantasmas arrumando gavetas imaginárias” (MOTTA, 2022a, p. 9). As gavetas, tão aludidas no livro, não são apenas aquelas que guardam papéis, documentos, roupas ou objetos; são também as gavetas dos cemitérios, em que guardamos o caixão e os ossos de nossos mortos. Daí o aspecto lutuoso a que nos referimos. O luto também é um momento político de sua memória da doença e morte da mãe, em “Mortos são corpos do mundo que não são mais corpos de ninguém. / Um corpo separado de sua memória não é mais uma pessoa. / Não adianta colocar uma placa pra dizer quem foi. / Mandar fazer uma lápide com foto também não” (MOTTA, 2022a, p. 83). O gesto da autora, nesse sentido, é o de não apenas testemunhar a doença e morte da mãe, mas confrontar, nós leitores, com invocações de frases que fantasmaticamente teriam saído/caído de sua boca, como “não estou mais viva, agora só posso protegê-la em pensamento” (MOTTA, 2022a, p. 80-81).

O livro foi publicado em 2022 pela coleção *Círculo de Poemas*, uma parceria entre as editoras Luna Parque e Fósforo. Apresenta-se, portanto, como um livro de poesia. A própria poeta, entretanto, em leitura pública na livraria Travessa em Botafogo, no Rio de Janeiro, em 16 de setembro de 2022, disse não estar certa de que se trata de poesia. “Depois de o ler, vocês me digam, por favor”, pedia ao público presente. Ao folhear rapidamente a publicação, observamos, para além da presença já mencionada de documentos de arquivo, uma variedade de disposições gráficas do texto: parágrafos curtos em prosa, trechos versificados com alinhamentos distintos, palavras em caixa alta espalhadas pela página, muitos espaços em branco. Um trabalho com a visualidade da matéria textual salta aos olhos, portanto, o que não se configura como surpresa, visto estarmos diante do primeiro livro de uma artista visual. Aliás, a apropriação de documentos diversos, que tem se tornado um procedimento caro à literatura do século XXI, pode ser entendida também como uma continuidade de seus trabalhos nas artes visuais, campo em que a apropriação há mais tempo se

apresenta como central. Nesse contexto, torna-se ainda mais significativa a fala de Aline Motta, que não sabe se o livro em pauta pode ser classificado como poesia. As marcas que em *A água é uma máquina do tempo* motivam sua hesitação ganham relevância, pois estão situadas naquilo que Perloff (2013, p. 42) se baseia quando define a poesia conceitual de Kenneth Goldsmith e outros, para quem “[...] é possível escrever ‘poesia’ inteiramente desprovida de ‘originalidade’ e que ainda assim conta como poesia”. Trata-se do que a autora (p. 12-13) compreende como “poesia por outros métodos” ou “poesia citacional”, que ganha relevo a partir da década de 2010 e que consiste em poesia feita “com as palavras dos outros”, “palavras e frases já existentes [que] podem ser enquadradas, recicladas, apropriadas, citadas, submetidas a regras, visualizadas ou sonorizadas”.

USOS DO ARQUIVO NA OBRA DE ALINE MOTTA

Não é de hoje a associação entre família, história, antropologia e processos de criação no trabalho de Aline Motta, como se pode perceber em suas videoinstalações *Pontes sobre abismos* (2017), *Se o mar tivesse varandas* (2017), *Outros fundamentos* (2017-2019) e *Filha Natural* (2018-2019). *Ponte sobre abismos*, a primeira das suas videoinstalações, começa com uma narração em *off* da artista, sobreposta ao som de um canto coletivo acompanhado por palmas e tambores: “Eu vejo uma mãe e uma filha. Eu vejo uma avó e uma bisavó. Elas estão unidas pela cabeça. São negras, são da minha família. Eu descendo delas. Elas não estão mais vivas, mas eu posso evocar suas imagens. Vento e bruma.” Na trilha da imagem, fotos dessas mulheres negras impressas em tecido transparente oscilam ao vento. Ao lado, um detalhe da certidão de nascimento da artista, também impressa em tecido, se agita igualmente no ar e vem ao encontro da câmera: “de côr: BRANCA”.

O trabalho se configura como o percurso de uma busca da artista por suas origens, começando por rastrear os vestígios de um segredo revelado por sua avó Doralice, nascida no Rio de Janeiro em 1911. Doralice lhe revela que nunca havia conhecido o próprio pai, Enzo. Sua

mãe (Mariana, bisavó de Aline) engravidou do filho do patrão da casa onde trabalhava e foi mandada embora. Enzo nunca reconheceu a filha. Com Doralice nascia, entretanto, outra família, “a outra metade do DNA da minha avó”, afirma a voz em *off*. Nesse momento entendemos a presença da fotografia ampliada de um homem branco, também gravada em tecido, que havia aparecido alguns momentos antes no vídeo. Cabe destacar que, se as fotografias das mulheres negras surgiam sempre associadas às águas, submersas, flutuantes ou próximas a mares e rios de continentes diversos (América, Europa e África), a imagem desse homem aparece junto a uma casa em ruínas, invadida e rodeada por mato.

Interessa-nos destacar aqui, entretanto, o trabalho com arquivos públicos e privados presente nessa primeira videoinstalação, que se tornou paradigmática das outras da artista. Embora a pesquisa para a elaboração do trabalho tenha se baseado em muitas fontes, dos relatos orais a uma diversificada investigação documental, que inclui registros de paróquias, processos criminais e inventários de senhores, o material arquivístico cuja visualidade mais aparece nos vídeos vem de jornais do início do século XX. Enzo parece ter sido muito popular, pois seu nome está presente em diversas ocorrências na coluna social. Nas imagens das três telas que compõem a videoinstalação, vemos, então, diversos recortes de jornal com seu nome. Uma caneta vermelha o sublinha ou circunda, para em seguida rabiscar todo o texto.

Ora, a pesquisa, recontextualização e ressignificação de arquivos de jornais tem sido recorrente no trabalho de outras artistas brasileiras contemporâneas, como Rosângela Rennó, em *Arquivo universal* (1992-20003) e *Espelho diário* (2001), Leila Danziger, em *Diários públicos* (2002-2011), e Marilá Dardot, em *Diário* (2015) e *Livro de colorir: retrospectiva 2015* (2016). Nessas obras, muitas vezes o que está em jogo é uma crítica ao caráter efêmero e rasteiro das informações jornalísticas, aos critérios de noticiabilidade e às decisões implícitas sobre o que deve ou não ser registrado e divulgado, compondo assim o complexo tecido chamado de opinião pública. A particularidade do trabalho de Aline Motta, nesse panorama, consiste no fato de que o que lhe interessa nos arquivos

jornalísticos não é exatamente o seu modo genérico de funcionamento, e as correlatas possibilidades artísticas de subversão desse *modus operandi*. O que ela busca nos jornais impressos do passado são informações (ou a falta de informações mesmo) sobre sua própria família e sua própria história, perdas e esparsas nesse imenso acervo de papel. E, dadas as várias possibilidades que o uso dos arquivos e matérias textuais com registros distintos produzem no trabalho de Aline Motta, ela acaba tendo como resultado uma multiplicação das formas artísticas. Tudo indica que aqui a linguagem poética é aclimatada à virada que Marjorie Perloff alude em *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século* (2013, p. 41), em que a invenção cede espaço para apropriação, e o diálogo com textos prévios, escritos por outros, transforma-se em um movimento de “escrever-através”, permitindo “ao poeta participar de um discurso maior e mais público”. Mais do que isso, o trabalho de Aline Motta com os materiais de arquivo parece estar em consonância com a “a história de constituição [...] das culturas negras em geral”, que parece “revelar a primazia desses processos de deslocamento, substituição e ressemantização, suturando os vazios e as cavidades originadas pelas perdas” (MARTINS, 2002, p. 80)

Nesse sentido, sua pesquisa documental e artística sobre a própria linhagem não deve ser entendida como narcisismo ou ensimesmamento. Para aqueles que apontariam o trabalho da artista como demasiadamente voltado para o próprio umbigo, ela não oporia uma objeção, mas uma reavaliação do procedimento: “Vista a centralidade que o umbigo tem para as culturas centro-africanas e afro-brasileiras, falar sobre o próprio umbigo não se configura um ato de espelhamento narcísico” (MOTTA, 2021, p. 336). O que parece ser decisivo nesse atravessamento de história pessoal e escrita ficcional é justo a atitude ética e especulativamente utópica de:

[...] iluminar a intimidade da nossa experiência com as vidas dos mortos, para escrever nosso agora enquanto ele é interrompido por esse passado e para imaginar um *estado livre*, não como o tempo antes do cativo ou da escravidão, mas como o antecipado futuro dessa escrita (HARTMAN, 2020, p. 17, grifo da autora).

Motta (2021, p. 336) desafia então as nossas vidas na contemporaneidade, a fim de atualizar (eticamente) os saberes do passado, e propõe, como a própria artista sugere, uma “epistemologia da umbigada”. Como no jongo, essa dança de umbigada, estar no centro da roda e projetar o umbigo para a frente implica convidar alguém para substituí-lo. O encontro de umbigos é o momento da troca, pergunta e resposta, revezamento. Todo o coletivo de mortos dança, e a autora que dizia ser a “filha do funeral” faz de seu corpo um monumento fúnebre capaz de repertoriar os gestos dos “mortos [que] entram sem pedir licença”/ “dentro do cemitério” (MOTTA, 2022a, p. 131) – onde eles, sepultados, eram convertidos em livros: “Eu faço do meu corpo um altar / Nele um morto pode dançar” (p. 95).

FANTASMALIDADE PERFORMÁTICA E MATRILINEARIDADE

Não há somente um espírito que Te olha. Posto que ele “está” em toda parte, esse espírito, posto que vem de toda parte (*aus Allem*), ele prolifera *a priori*, dá lugar, privando-os de lugar, a uma multidão de espectros para os quais não se pode nem mesmo designar um *ponto de vista*: eles invadem todo o espaço. Número é o espectro. Mas para habitar aí mesmo onde não está, para obsidiar todos os lugares ao mesmo tempo, para ser *atópico* (louco e não localizável), não é preciso somente ver sob viseira, ver sem ser visto de quem se faz ver (eu, nós), é preciso falar. E escutar vozes. (DERRIDA, 1994, p. 180, grifo do autor)

Na última década do século XIX, na casa de cômodos em um sobrado da Rua Evaristo da Veiga, de número 43, junto ao Centro da Capital Federal, viveu Ambrosina Cafezeiro Gomes, a tataravó da Aline Motta. Ambrosina morreu de tuberculose “aos cinco de junho de mil oitocentos e noventa e quatro”, segundo documento lavrado e juramentado num cartório antigo do Rio de Janeiro, depois encontrado em arquivo público e reproduzido em *A água é uma máquina do tempo*. O documento atesta ter sido ela casada com Manoel José Gomes e ter

falecido aos 37 anos. Declara ainda ter tido o casal uma prole de sete filhos: Ambrosina, Iracema, Antonio, Honorina, Cassiunda, Izaulina, Nicaldes. A autora descende de todos esses “mortos anônimos” (PEREIRA, 2019, p. 106). Aqui nomeados, os mortos anônimos, por via fragmentária de suas presenças pantanosas, magnetizam-se e atraem a ressonância própria da autora, prendendo-a a um fio de pertencimento individual e coletivo.

Em *A água é uma máquina do tempo* é uma voz coletiva que se faz ouvir, um coro de vozes de mulheres intimamente relacionadas. Na orelha do livro, o poeta Ricardo Aleixo se refere à artista como “dublê de ‘cavalo’ de sabe-se lá quais e quantas vozes”. Na umbanda, é chamado de cavalo o corpo daquele que incorpora os guias, que se transforma em um veículo para as entidades, para a comunicação entre dois mundos. Se Aline Motta pode ser chamada de dublê de cavalos é porque ela performa, em sua escrita, essa capacidade de falar por seus mortos, seus antepassados, reavivando e fantasmalizando, no presente, sua ancestralidade.

Nesse sentido, Nicaldes é uma personagem chave, a obsidiada que obsidia². Tendo enlouquecido durante um carnaval, quando se depara com um homem vestido de *caveira*, a menina desmaia. Quando volta a si é para nunca mais ser a mesma: “Um morto havia entrado nela” (MOTTA, 2022, p. 9). É então que começa a entoar “ruídos estranhos” e a apontar “para fantasmas arrumando *gavetas* imaginárias” (MOTTA, 2022a, p. 9). A

² O livro inteiro é obsidiado. Note-se que Jacques Derrida sinaliza em “Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo”, do *Manifesto do Partido Comunista*, de Karl Marx, a aparição de fantasmas e espíritos que sobreviveriam no porvir dos herdeiros, dando lugar ao espírito do marxismo. Anamaria Skinner, a tradutora do ensaio derridiano, *Espectros de Marx. O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*, aponta para “uma espectropoética” invadindo o discurso de Marx, no instigante comentário da orelha do volume. Uma espectropoética começa, imaginamos, pelo reconhecimento do poder que os espectros têm de nos obsidiar e amparar na grande responsabilidade que temos de inventar um lugar para os vivos. Duas passagens do texto de Derrida iluminam o modo como a fantasmalidade é mobilizada em Aline Motta: “O sujeito que obsidia não é identificável, não se pode ver, localizar, deter forma alguma, não se pode decidir entre a alucinação e a percepção, há somente deslocamentos, nos sentimos olhados por aquilo que não vemos” e “[O] *phainesthai* mesmo (antes de sua determinação como fenômeno ou como fantasma [*phantasma*], portanto como fantasma [*phantôme*]) é a possibilidade mesma do espectro, ele porta a morte, ele dá a morte, ele trabalha no luto.” (DERRIDA, 1994, p. 181-182).

breve narrativa do enlouquecimento e incorporação de Nicaldes, contada logo nas primeiras páginas, ressoa muitas vezes ao longo do livro. Ressoa no medo da loucura, “[...] uma constante em nossa família” (MOTTA, 2022a, p. 113), e nas provocações da menina Aline que, por isso mesmo, insiste em chamar a mãe de louca, louca, louca, para sua exasperação. Ressoa também quando, referindo-se à morte e ao enterro da mãe, a autora indaga sobre o sentido do sepultamento. “Uma *caveira* arrumada numa caixa”, lê-se na página 83; “As *gavetas* dão falsos limites para os esqueletos” (porque os esqueletos se espectram, poderíamos acrescentar), lê-se na página 96. Entre as duas passagens, a própria Nicaldes parece assumir a palavra e falar em voz própria:

Eu arrumo gavetas no ar. Estão abarrotadas de coisas. Tiro uma de cada vez. Um passo pesado pela casa, vou ser descoberta. Comecei pela gaveta de cima, ainda faltam outras. Se me pegarem mais uma vez conversando com a voz, vão me chamar de doida e não arranjarei marido. Procuo disfarçar meus movimentos sussurrando, como se fosse música, e finjo que não vejo a bagunça. Sinto um olhar de pena na minha direção, mas já passou. Alívio, agora posso recomeçar o meu trabalho. Tenho tanto a fazer. (MOTTA, 2022a, p. 93)

Nicaldes fala sozinha, fala com Aline? Quem fala através dela? O morto que entrou em seu corpo? A voz com quem ela conversa? Ou é ela que fala através de Aline, que se torna cavalo para sua voz? Vozes e tempos se embaralham. Aliás, é desse embaralhamento que nos fala o título do livro. Como explica a escritora, segundo uma visão Congo-Angola, “O que separa as dimensões dos vivos e dos mortos é uma linha fina de água chamada Kalunga. Nessa forma de ver o mundo, a água guarda memória, a água é vista como um veículo, a água é uma máquina do tempo” (MOTTA, 2021, p. 335). Não há como não lembrar aqui das reflexões de Leda Martins em “Performances do tempo espiralar”. Nesse ensaio, a autora afirma que o tempo espiralar é, ao lado da ancestralidade, uma “das mais importantes noções filosófico-conceituais africanas” (MARTINS, 2002, p. 72).

A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. [...] Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (MARTINS, 2002, p. 84)

É dentro dessa outra temporalidade que se pode “Inverter a lógica dos embriões / A filha que vira uma ancestral da mãe / Memória e veículo” (MOTTA, 2022a, p. 137). Trata-se da mesma temporalidade de que fala o ditado iorubá, sobre os poderes do senhor das encruzilhadas: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”. Ou seja, estamos diante de uma concepção do tempo e da história que não apenas afirma a experiência acumulada do passado, o legado ancestral de práticas e saberes, mas que entende ser possível, a partir do presente, reinventar esse passado. No livro de Aline Motta, há um jogo entre visibilidade e invisibilidade, continuidade e devir, narratividade e contranarratividade, processo criativo e conhecimento, um jogo que permite restabelecer relações, fazer conexões entre tempos díspares e inscrever-se filialmente numa linhagem marcada pela matrilinearidade.

No que diz respeito ao resgate ou à fabulação de uma genealogia matrilinear, seu trabalho se alinha com a escrita de outras autoras brasileiras contemporâneas. No campo da ficção literária, lembramos o romance *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, de Maria José da Silveira, que traça a história de sucessivas gerações de mulheres de uma mesma família. Começando por Inaiá, menina tupiniquim que nasce em 21 de abril de 1500, no momento em que os navios portugueses se aproximam de nossa terra, e terminando com Amanda, que nasce em 2001 no Rio de Janeiro, a narradora passa pela trajetória de 20 gerações de mulheres, cuja linhagem atravessa cinco séculos de história do Brasil.

No campo da poesia, Aline Motta se coloca em consonância com o que Paim (2021, p. 35) aponta como um dos eixos mais potentes da produção poética contemporânea de autoria feminina: a “reelaboração de genealogias que fissuram a ideia de uma narrativa mestra, matriz na qual se

assentam os nacionalismos, os fascismos, o machismo e o racismo”. Trata-se de um movimento que se observa sobretudo entre escritoras negras. Nesse sentido, Paim (2021) destaca os poemas “Vozes-mulheres”, de Conceição Evaristo, e “dona Rosa”, de Floresta, aos quais acrescentamos “comer da mão”, de Heleine Fernandes. O primeiro passa pela voz de cinco gerações de mulheres, de uma bisavó que, no passado, “[e]coou lamentos / de uma infância perdida” nos porões do navio a uma filha que, no futuro, fará ecoar a “vida-liberdade”, para isso recolhendo em si as vozes engasgadas na garganta das que a antecederam – a “obediência / aos brancos-donos de tudo”, os murmúrios de revolta “no fundo das cozinhas alheias”, os “versos perplexos / com rimas de sangue / e / fome” (EVARISTO, 2017, p. 24-25). Nos dois últimos, a relação se estabelece sobretudo entre avó e neta. Em “dona Rosa”, a poeta assume na escrita a voz e os saberes de sua ancestralidade: “eu sou a minha vó / mesmo aqui escrevendo / que dona Rosa em grande parte de sua vida / não sabia ler nem escrever como os outros / embora fosse dada a outras leituras” (FLORESTA, 2019). Já “comer da mão” fala de uma memória afetuosa dos cuidados de uma avó que mata a fome da neta dando-lhe de comer com as próprias mãos. A avó oferece o alimento escasso à criança como quem lhe dá “os seios / fartos de leite” (FERNANDES, 2021, p. 33). O *capitão* de que fala o poema, bolinho de feijão e farinha apertado na palma da mão, compõe um repertório de hábitos de sobrevivência das regiões de seca no Nordeste. Nesse sentido, lembra-nos que, para além daquilo que se transmite nos documentos conservados em bibliotecas, museus e arquivos, existe a memória viva inscrita nos repertórios orais e corporais, nos gestos e hábitos de uma comunidade. Aliás, Floresta (2019) fala-nos também desses conhecimentos ancestrais transmitidos de geração a geração, em outro trecho de “dona Rosa”:

eu sou a dona Rosa
que sabia de cor todas as folhas do quintal
e da rua também
de onde tirávamos suas mudas

no caminho de volta da escola
quando ia me buscar às vezes

fazia remédios com elas
me bendizia
me curava

A cura com plantas, por sua vez, nos remete à receita que aparece na página derradeira do livro de Aline Motta. O passo a passo da preparação das folhas de tansagem pode ser lido como o último gesto performático do livro, quando a autora incorpora um ritual de mais uma de suas ancestrais, a “Cassiunda, apelido Bizoca”, que “curava com ervas e fumaça” (MOTTA, 2022a, p. 140).

INTERTEXTUALIDADE NAS ENCRUZILHADAS

A água é uma máquina do tempo reúne e une aqui, agora, a descendência familiar e literária da autora. A tataravó, a bisavó, a mãe, o pai e Machado de Assis são convocados a fim de testemunhar a automanifestação potente de sua identidade no presente. Ao restituir e (re-)criar a presença de passados, sondando vestígios de rotas e vias articuladas pela instituição social da escravização de negros, torna paralela a nossa vivência da cidade das vidas de seus parentes mortos. Nesse sentido, ao mesmo tempo que traz os fantasmas do passado para o presente, o livro nos projeta, como leitores, para o passado, fazendo com que o habitemos também de modo fantasmático.

Um bom exemplo encontra-se nas páginas que imprimem frases do conto “Pai contra Mãe”, de Machado, como desenho de um mapa, como se sugerisse que os lugares, arqueologicamente sondados, alteram nossas condições de cognição. Ela sentencia: “As pessoas não sabem, mas os lugares sabem” (MOTTA, 2022a, p. 132). O efeito é de uma engenhosa inscrição no texto machadiano que o reproduz num emaranhado de frases-e-palavras cruzadas, entrecortadas por esquinas e bifurcações, dando a ler outro texto do mesmo lugar –, onde agora a *nova* escrita ou

reescrita sobre a perseguição e fuga da “mulata fugida”, a “Arminda!”, não só se metamorfoseia num palimpsesto da literatura do Machado, mas se constitui em ponto de acesso a um passado *sub*-representado, fazendo-nos sentir os solavancos violentos por que passa a escrava nas mãos de Candinho. Pelas mãos de Aline Motta, o ato de ler as frases e palavras machadianas como se estivéssemos andando pelas suas labirínticas configurações, faz-nos regressar, com efeito, a um tempo em que cada uma daquelas ruas e esquinas, por mais familiares que nos sejam, se tornam estranhamente cheias de terror.

O procedimento de recortar frases de um texto literário e redistribuí-las em forma de mapa evoca o trabalho da artista Rosana Ricalde, sobretudo os seus mapas construídos a partir de trechos do livro *Cidades invisíveis*, de Italo Calvino: mapas de cidades como Rio de Janeiro, Veneza, Roma e Londres, além do *Mapa-múndi* (2011), feito a partir de planos de cidades diversas dos seis continentes. Entretanto, os propósitos e motivações das duas artistas são muito distintos; seus efeitos, também. Nos mapas de Ricalde, os textos que compõem os desenhos de avenidas, ruas, praças e vielas não dizem respeito às próprias cidades desenhadas. A artista reconstitui mapas de cidades turísticas bastante conhecidas com frases que descrevem cidades fantásticas, imaginadas por Calvino. Desse modo, coloca a questão de saber “[...] como poderíamos encontrar essas mesmas cidades fantásticas dentro de qualquer cidade” (RICALDE, 2015, p. 30).

O mapa de palavras criado por Aline Motta, que aparece algumas páginas depois da reprodução de um mapa do Rio antigo, também não é constituído a partir de um texto que descreva a cidade, o que o aproximaria da proposta dos caligramas. Entretanto, “Pai contra mãe”, publicado em *Relíquias da casa velha*, de 1906, é um conto cheio de referências às ruas do Rio de Janeiro: Rua dos Barbonos, Rua da Carioca, Rua do Parto, Rua da Ajuda, Rua da Guarda Velha, Rua de São José, Rua dos Ourives e Rua da Alfândega. As ruas não são apenas citadas, mas quase todas percorridas pelo personagem Candinho, o que evoca mesmo caminhos possíveis pela cidade. Algumas mudaram de nome, como a Rua dos Barbonos, desde

1870 chamada Rua Evaristo da Veiga. Nessa rua se situava a Roda dos Enjeitados, onde se podia anonimamente deixar bebês recém-nascidos para serem recolhidos e cuidados por freiras. No conto de Machado, todo o drama de Candinho se dá em torno do que, diante de suas dificuldades financeiras e dívidas, parece ser o destino mais apropriado a seu amado e desejado bebê, abandoná-lo à roda.

Ora, foi justamente na rua Evaristo da Veiga que viveu e morreu a tataravó de Aline Motta, Ambrosina. E é sobre essa coincidência que se apoia, por um lado, o diálogo com o conto de Machado, e, por outro, o paralelismo, em *A água é uma máquina do tempo*, da narrativa de duas cenas simultâneas, ocorridas a poucos metros de distância. Ambrosina está enferma em seu quarto, em uma madrugada de 1894, pouco antes de morrer. Enquanto seu “corpo se desintegra em tosse”, ela ouve uma sineta do outro lado da rua. A sineta consiste em um aviso às freiras do convento: um novo bebê foi deixado na roda dos enjeitados, o filho que uma menina negra acabou de parir. Os primeiros momentos na vida incerta de um bebê abandonado a contragosto se desenrolam paralelamente aos últimos momentos da vida de uma mulher adulta, mãe de sete filhos, que sofre de tuberculose. O relato se encerra com a frase “Nem todas as mães vingam”, que aparece logo após a citação da última frase do conto de Machado: “Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração”.

Ora, certamente não foi apenas uma coincidência geográfica o que motivou a escritora a recuperar “Pai contra mãe”. Trata-se de um dos contos de Machado de Assis em que mais vivamente se expõem as violências do Brasil Colonial e escravagista. Como se sabe, Candinho, homem branco e pobre, vivia das recompensas, cada vez mais esvaziadas, que obtinha na captura de escravizados fugidos. A última captura, cuja recompensa lhe permite manter seu bebê no seio da família em vez de abandoná-lo à sorte da roda, expõe o abismo entre negros e brancos, mesmo os mais pobres. Arminda, a escrava fugida, estava grávida e, após a luta corporal com Candinho, no momento em que é devolvida ao senhor, aborta. Candinho se apodera da recompensa e volta para casa. Beijando seu filho, chora

de alegria por conseguir mantê-lo, pouco se importando com a morte do bebê de Arminda: “Nem todas as crianças vingam”, limita-se a dizer. Incorporar Machado a um livro que abertamente denuncia o racismo é, portanto, convocá-lo para essa luta; é, antes, lançar luz sobre o que, em sua obra, já se inseria nesse debate, como nem sempre fora apontado pela crítica.

O diálogo intertextual com Machado, no livro de Aline Motta, pode ser mirado também a partir do conceito de *encruzilhada*, proposto por Leda Martins como central para pensar a constituição das culturas negras e as formas híbridas que emergem dos “[...] processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos [...]” (MARTINS, 2002, p. 73). Segundo Martins (2002, p. 73),

[...] a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais.

Mas voltemos à arquitetura do mapa criado por Aline. Nele, a frase-rua “Chegou ao fim do beco e, indo a dobrar à direita, na direção do largo da Ajuda” encontra-se, ao final de seu percurso lido, com o sintagma final do seguinte período: “Assim se fez; o pequeno adormeceu, o pae pegou delle, e saiu na direção da rua dos Barbonos”. Com efeito, o encontro entre o largo da Ajuda e a rua dos Barbonos corresponde ao desenho do mapa da cidade por volta de 1860, data em que provavelmente se desenvolve a narrativa machadiana.

Tal procedimento convida o leitor a investigar essa cidade do passado, hoje invisível, dentro da cidade atual, visível, do Rio de Janeiro. Indaga-se não apenas a história da cidade, das suas reformas urbanas, mas também a história dos nomes das ruas e dos personagens que as batizam.

A escritora não retoma a história de Evaristo da Veiga, que dá nome à rua onde residia sua tataravó, mas, aludindo a um breve episódio na vida profissional de outro personagem que nomeia outra rua importante do Rio de Janeiro, acaba lembrando ao leitor dessas camadas da história da cidade. “Hoje, a avenida que corta o bairro do Leblon ao meio tem o nome do juiz de paz do caso”, escreve Aline Motta (2022a, p. 37), referindo-se a Ataulfo de Paiva. Algumas páginas antes, quatro recortes de jornal do ano de 1891 relatam, de forma fragmentária, o caso do estupro de uma menina de 13 anos. Trata-se de Michaela Iracema Gomes, outra filha de Ambrosina, tataravó da autora. A resolução do caso se dá, não com a prisão de Eurico Juvenal da Cruz, que havia violentado a menina, mas com o casamento de ambos, diante da anuência do juiz, o Doutor Ataulfo Napoles de Paiva. Michaela, entretanto, tem “o seu jeito de dizer não. A barriga não segurava bebês, ainda era um lugar impenetrável, inviolável, inquebrável. [...] Michaela não daria nenhum filho a Eurico” (MOTTA, 2022a, p. 39). Mãe contra pai.

A LINHAGEM COMO LINGUAGEM

Estamos diante, no caso de Aline Motta, de uma fabulação (artística e política) da linhagem e linguagem, de uma escritora negra, que busca desnudar os termos de que as verdades sobre o passado se revestem nas ficções de consenso da sociedade: “No meu caso, de fato, linhagem é linguagem” (MOTTA, 2022b, n.p). O modo como o parentesco por sangue aparece é como uma operação de fabulação do histórico e genealógico, “junto com os relatos orais e com a documentação encontrada sobre a minha família” (MOTTA, 2022b, n.p.).

A cena da morte de sua tataravó, Ambrosina Cafezeiro Gomes, é narrada de forma semelhante a um relato documental: “Teve sete filhos, entre eles, minha bisavó. Morreu de tuberculose [...]” (MOTTA, 2022a, p. 6). No entanto, uma voz se insinua, desvia e contesta, desde o início do livro, a verdade do relato, e mais: que o que é a verdade (atestada e

juramentada do documento) é o instrumento sempre ameaçador que faz desaparecer as presenças negras em nossa formação. Sobre um “rastros de leite e sangue” deixado pela morte de Ambrosina, a passagem oferece uma contranarratividade dos corpos e coisas perdidas que Aline Motta busca reunir:

[...] a história que contam é que morreu de susto por causa de bombas da baía de Guanabara durante a Revolta da Armada. Militares contra militares, a República era só mais um golpe. Os vidros trincavam, as xícaras tremiam, a estrutura da casa ficou abalada. (MOTTA, 2022a, p. 6).

Ao forçar a linguagem em proveito de “histórias submersas” de sua família, da intertextualidade com Machado e dos arquivos, a autora apela o tempo todo a novas combinações dos materiais históricos e genealógicos, sem pretender, contudo, encará-los como uma historiadora os encararia. Cai como uma luva, nesse sentido, a epígrafe de um capítulo de *Parentesco, direito e o inesperado: parentes são sempre uma surpresa* (2015), da antropóloga inglesa Marilyn Strathern. Replicamos a epígrafe, extraída da primeira entrada do *Oxford English Dictionary* por Richard Harvey, de 1537, para “antropologia”. Diz assim: “Genealogia, ou os descendentes que tiveram, Artes que estudaram, Atos que executavam. Esta parte da História é chamada de Antropologia” (STRATHERN, 2015, p. 105).

É antropologia (social) a história submersa de Aline Motta. Trata de enfrentar expressamente o problema do estatuto de uma genealogia que vai buscar, em registros documentais e fontes fidedignas dos arquivos públicos e pessoais, modos inventivos para deslocar o relato do que foi de maneira supostamente transparente, atestada e autorizada. Aquilo que denominamos antropologia no trabalho da autora reside nas dobras do biológico sobre o social engendradas por suas relações de parentesco, uma vez que a relação da autora com os mortos de sua família desloca e exorbita

os limites de seus laços biológicos³ e passa a explorar a conexão deles com a nossa vida social marcada pelo colonialismo e a escravização. Os arquivos divisados na invenção e fabulação de Aline Motta são, definitivamente, sobrevivências de saberes e memórias africanas. E a genealogia fica sendo aqui a parte da história – impossível –, moldando o modo como a memória de Aline Motta se curva sobre os corpos social e culturalmente apagados na comunidade política. Se consideramos as formas esparsas e fragmentárias da performatividade de Aline Motta como resultado de um “método” de “narrativa recombinante”, de que fala Hartman (2020), é sobretudo porque observamos, em seu trabalho, um ultrapassamento das fronteiras históricas do passado, uma crítica da linguagem e imaginação históricas divisada pela presença insistente do colonialismo. Temos, portanto, uma prática de “fabulação crítica”⁴ que intervém na conjuntura teórica contemporânea de outras epistemologias (HARTMAN, 2020, p. 28). Digamos, portanto, que, em *A água é uma máquina do tempo*, ecoam os questionamentos de Saidiya Hartman em texto mencionado acima: “O

³ O estudo de Strathern (2015) situa-se no campo denominado hoje de “novos estudos de parentesco” da antropologia social e consiste num importante exemplar sobre como o uso da biotecnologia e seu recurso às “famílias recombinantes” deslocam os relacionamentos do parentesco, impondo desafios conceituais, epistemológicos e ontológicos ao parentesco constituído por família nuclear e biológica. Uma passagem do presente estudo elucida a questão: “O que a biotecnologia acrescenta – especialmente por meio das técnicas de reprodução assistida – é a chance de ler distintas identidades sociais no próprio processo de concepção (como por meio de doação de gametas, cujas fontes sociais têm proliferado). Contudo, em um certo sentido, noções de parentesco nativas (euroamericanas) já fazem das pessoas combinações de outras pessoas. Não se trata de perder uma identidade, mas de especificá-la: o fato de todo mundo ser parte de outra pessoa é tido como algo que conserva a individualidade de cada recombinação. Isso é menos uma conclusão do que uma mudança de registro. Ser parte de outros carrega sua própria responsabilidade” (STRATHERN, 2015, p. 58-59).

⁴ Em entrevista cedida a Stephanie Borges, em 2021, Saidiya Hartman define o que entende por “fabulação crítica” e especulação, em especial, a partir da condição de incompletude dos materiais históricos encontrados no arquivo. Ela diz: “Para mim, a fabulação crítica é pensar sobre o tipo de história especulativa que poderia surgir a partir do arquivo, é um tipo de não-ficção especulativa. Eu faço uso de estratégias do romance, mas ainda preciso dos documentos, nem que sejam apenas contornos das vidas reais daquelas pessoas. Acho essas pessoas fascinantes. Sinto que, na verdade, meu trabalho é honrar essas vidas. É por isso que não penso em escrever ficção. Quero honrar essas vidas que foram desvalorizadas e esquecidas.”

que mais há para saber?” e “É possível construir um relato a partir do *locus* da ‘fala impossível’ ou ressuscitar vidas a partir das ruínas? Pode a beleza fornecer um antídoto à desonra, e o amor uma maneira de ‘exumar gritos enterrados’ e reanimar os mortos?” (HARTMAN, 2020, p.16).

Camadas e mais camadas de consenso cristalizaram a história de um ponto de vista universalista da branquitude, roteirizando a volta das mulheres negras na ordem colonial. O sentido e o valor íntimo que os documentos do passado têm para Aline Motta são reveladores de outras verdades coletivas. Há um profundo deslocamento do passado. Os papéis íntimos de sua história são sentidos como um passado imediato que se torna presente, no ato e no corpo de sua manifestação, nesse sentido, se amplifica na esfera pública do reconhecimento. A vitalidade com que a perspectiva materialista de Aline Motta toca nos passados que ficaram ocultos altera definitivamente a sua legibilidade.

Se, como considera Stengers (2017), estamos naquele ponto das “transformações metamórficas em nossa capacidade” de “sentir, pensar e imaginar”, em que somos levados a agenciar os textos e imagens do passado com uma “força animada” que convida à participação *no* mundo, os papéis dos arquivos devem nos situar no lugar de “fazer pontes” e “tecer relações” com o passado da colonialidade brasileira (p. 15). Ele deve, acrescentamos, afetar o nosso presente, através dos espectros. Esses espectros não consistem somente em manifestações que nomeiam o porvir do que se manifesta, mas em outra forma de ocorrência real (quando as mulheres negras da linhagem de Aline Motta se tornam manifestas em quem hoje as evoca). *Fazer conexão* com as memórias vivas do passado ecoa forte a ideia de Stengers (2017) de que as “conexões” são necessárias para curar as feridas do passado; parece ser a cura a constelação familiar de Aline Motta. São necessárias também para o aprendizado prático de um outro tipo de atenção, aquela que trata de “[...] uma capacidade de nos envolver com uma atenção metamórfica relevante” (STENGERS, p. 2017, p. 14). Esse outro tipo de atenção está presente nos últimos versos de *A água é uma máquina do tempo*. Eles

ritualizam gestos ligados aos saberes ancestrais e nos impelem à cura “com ervas e fumaça” (MOTTA, 2022a, p. 140).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No diálogo intenso da palavra com a imagem no livro, nessa espécie de horizonte técnico incorporado à poética de Aline Motta, uma nova e engenhosa prática performática da escrita, ao modo da construção espiralada de Leda Martins, assinala a sobrevivência de um passado apagado na e da narrativa histórica brasileira. Em “Performances do tempo espiralar”, a autora define a cultura negra das Américas na sua “dupla face”, “dupla voz”, na medida em que nos seus “modos constitutivos fundamentais” havia “a disjunção entre o que o sistema social pressupunha o que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam” (MARTINS, 2002, p. 71).

Na prática poética de Aline Motta, a viajante da máquina do tempo em que ela se transforma diz e processa vizinhanças simbólicas entre a esfera ritualística da morte e as instâncias retóricas da linguagem. A coexistência entre a palavra e a imagem, sob a qual se desenrolam sentidos diversos para as rupturas, desvios, descentramentos simbólicos propostos, geram efeitos de simbiose entre elas. Chamam a atenção, nesse sentido, as possibilidades de apreensão de outros processos que o apagamento da fotografia de Augusto Malta de um Machado de Assis pós-convulsão produz.

Sobre duas páginas escuras, as duas únicas do livro tingidas de negro, aparecem, em letras brancas, menções a essa que é uma das últimas fotografias de Machado, em 1907, um ano antes de sua morte. Na página da esquerda, uma breve descrição da imagem acompanhada de comentários, como: “Não era sempre que passava mal no cais, mas naquele dia o colapso não passou despercebido.” (MOTTA, 2022a, p. 22). Na página da direita, no canto inferior, a legenda: “O Dr. Maxado de Assis acometido de uma síncope no Caes do Pharoux – Rio-1-8-07”. Sobre a legenda, entretanto, nenhuma imagem, apenas um grande vazio. Ao subtrair da imagem o revelado, Aline Motta deixa um vazio escuro que é, no entanto, convulsivo.

O que agenciamos ali é o caráter fantasmático da inconsciência de Machado como se fosse possível rastrear a condição espectral da consciência dele que vê a nossa história com os olhos de um fantasma.

Marx extrai, em 1848, um diagnóstico sobre o fazer humano da história, afirmando ser ele marcado antes de tudo pelas circunstâncias legadas e transmitidas pelo passado. Citamos Marx do *18 de Brumário*: a “tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos. E precisamente quando parecem empenhados em revolucionar-se a si e às coisas [...], os homens conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado” (MARX, 2000, p. 6-7). Faltou a Marx dizer que as mulheres conjuram igualmente os espíritos de seu passado. E é justo isso o que faz Aline Motta.

LINEAGE, LANGUAGE: ARCHIVAL FABULATIONS IN A ÁGUA É UMA MÁQUINA DO TEMPO

ABSTRACT

The article aims to investigate Aline Motta's artistic and political fabulation in *A Água é uma máquina do tempo*. Appropriating archival materials, her language approaches “poetry by other means” (PERLOFF, 2013). On the other hand, her research on her own lineage, which intertwines with the history of black lives in Brazil, points to other horizons of invention. In dialogue with reflections by Leda Martins on spiraling time, by Saidyia Hartman on critical fabulations, and by Marilyn Strathern on contemporary kinship studies, we observe how the artist performs a phantasm related to her matrilineal genealogy.

KEYWORDS: Aline Motta. Archive. Critical fabulation. Matrilineality. Phantasm.

LINAJE, LENGUAJE: FÁBULAS DEL ARCHIVO EN A ÁGUA É UMA MÁQUINA DO TEMPO

RESUMEN

El artículo investiga la fabulación artística y política de Aline Motta en *A água é uma máquina do tempo*. Apropriadose de materiales de archivo, su lenguaje se acerca

a la “poesía por otros medios” (PERLOFF, 2013). Por otro lado, su investigación sobre su propio linaje, que se entrelaza con la historia de la vida de los negros en Brasil, apunta a otros horizontes de invención. En diálogo con reflexiones de Leda Martins sobre el *tiempo en espiral*, de Saidiya Hartman sobre la *fabulación crítica* y de Marylin Strathern sobre los estudios de parentesco contemporáneos, observamos cómo la artista realiza una fantasmalidad performativa relacionada con su genealogía matrilineal.

PALABRAS CLAVE: Aline Motta. Archivo. Fabulación crítica. Matrilinealidad; Fantasmalidad.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Relíquias de casa velha*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1955.

ASSIS, Machado de. *Páginas recolhidas*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1955.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Tradução Anamaria Skimmer. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

EVARISTO, Conceição. *Poemas de recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FERNANDES, Heleine. *Nascente*. Rio de Janeiro: Garupa; Ksal, 2021.

FLORESTA, Cecília. *Genealogia*. São Paulo: Móri Zines, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, v. 23 n. 3, p. 12-33, 2020.

HARTMAN, Saidiya. Saidiya Hartman: ‘A história da escravidão moldou a vida de todos nós’ [Entrevista concedida] a Stephania Borges. *Gama*, 2021. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/saidiya-hartman-a-historia-da-escravidao-moldou-a-vida-de-todos-nos/> Acesso em: 26 set. 2022.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte, Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. Fonte digital: Nélson Jahr Garcia. ebooksBrasil.com, 2000.

MOTTA, Aline. *A água é uma máquina do tempo*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022a.

MOTTA, Aline. A água é uma máquina do tempo. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, n. 18, p. 333-337, 2021.

MOTTA, Aline. Aline Motta. [Entrevista concedida a] Carol Almeida. *Suplemento Pernambuco*, 2022b. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/2954-sobre-palavras-e-imagens-movidas-como-o-mar.html>. Acesso em: 28 set. 2022.

PAIM, Mariana Souza. Cartografia incompleta: alguns caminhos em meio a poesia da década de 2010. In: JONES, Allan. *Bliss X. Deu pra ti anos X: dois olhares para uma década*. Rio de Janeiro: BR75; Garupa, 2021. p. 27-46.

PEREIRA, Edmilson de Almeida Pereira. *Poesia +* (antologia 1985-2019). Prefácio de Roberto Zular. São Paulo: Editora 34, 2019.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

RICALDE, Rosana. Rosana Ricalde. [Entrevista concedida a] Glória Ferreira. In: RICALDE, Rosana; FERREIRA, Glória. *Entre imagem e linguagem*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. Tradução Jamille Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017. (Caderno de Leituras, n. 62).

STRATHERN, Marilyn. *Parentesco, direito e o inesperado: parentes são sempre uma surpresa*. Tradução Stella Zagatto Paterniani. São Paulo: Unesp, 2015.

Submetido em 30 de setembro de 2022

Aceito em 21 de novembro de 2022

Publicado em 29 de janeiro de 2023
