

Marina Baltazar Mattos*

Universidade Federal de Minas Gerais

Gustavo Silveira Ribeiro**

Universidade Federal de Minas Gerais

Bordar é um verbo destinatário: o gesto e o avesso do poema¹

Resumo: A partir de reflexões que têm aflorado na crítica contemporânea, elaborando transformações e questionamentos dos sentidos e dos limites da noção tradicional de literatura, pretende-se atuar, mapeando, na produção brasileira do presente, outros espaços de criação e inserção da literatura, as emergências de novas textualidades, da poesia em particular, e seu desdobramento enquanto poesia fora de si. A atenção ao gesto, e ao seu avesso, também nos levam a pensar como os circuitos da poesia, hoje, encontram-se atravessados por outras formas manuais, como é o caso dos bordados e das instalações, que, de forma cada vez mais latente, vêm incorporando a palavra escrita: do manto de Arthur Bispo do Rosário, passando pelos *voiles* de José Leonilson, até as flâmulas de Julia Panadés. A trajetória, aqui, também não é linear e muito menos acabada: a constelação parte daquilo que leram, da forma que incorporaram aos seus trabalhos suas leituras, e como são lidos, no gesto sem fim de Penélope, ao performar, de dia, a costura da mortalha, para, à noite, desfazê-la, deixando-nos a tarefa árdua e contínua da escrita e da leitura, sucessiva e infinitamente.

Palavras-chave: poesia fora de si, endereçamento, gesto, performance, bordado

Abstract: Based on reflections that have emerged in contemporary criticism, elaborating transformations and questioning the meanings and limits of the traditional notion of literature, it is intended to act, mapping, in the Brazilian production of the present, other spaces for the creation and insertion of literature, new textualities emergencies, poetry in particular, and its unfolding as poetry outside itself. Attention to the gesture, and to its reverse, also lead us to think how the circuits of poetry, today, are crossed by other manual forms, as is the case of embroidery and installations, which, in an increasingly latent way, have been incorporating the written word: from the mantle of Arthur Bispo do Rosário, through the *voiles* of José Leonilson, to the pennants of Julia Panadés. The trajectory, here, is not linear and much less finished: the constellation starts from what they read, from the way they incorporated their readings into their works, and how they are read, in Penelope's endless gesture, when performing, by day, the sewing the shroud, to undo it at night, leaving us with the arduous and continuous task of writing and reading, successively and infinitely.

Keywords: poetry outside itself, addressing, gesture, performance, embroidery

Escrevo para fixar, é quase ficção. Escrevo, desenho, costuro, construo para me fixar. Partir de um ponto, escrever sem interrupção, sempre no singular até chegar ao ponto final.

Edith Derdyk: *Linha de costura* (2010)

I. Do poema

A partir de reflexões que têm despontado na crítica contemporânea, produzindo transformações e questionamentos dos sentidos e dos limites da noção tradicional de literatura, este ensaio pretende mapear, na produção artística brasileira do presente, novos espaços de criação e inserção da literatura e as emergências – em sua dupla acepção, de surgimento e urgência – de textualidades outras, em particular na poesia. Alguns conceitos que pensam os alargamentos das fronteiras literárias têm recebido nomes como *arte e escritura expandidas* (Santos/Rezende 2011) e “literatura fora de si” (Garramuño 2014) pela crítica e até mesmo por artistas pesquisadores, que assumem um lugar, em consonância com sua produção, seja ela da ordem da crítica seja da ordem artística, híbrida.

Passando a se consolidar em gestos e suportes, quando não nas duas esferas simultaneamente, que se dão para além das formas e dos lugares convencionalmente associados à poesia, a experiência literária se abre para novas possibilidades não só de percurso, mas também de acesso, sendo a própria performatização do gênero um conceito outro, móvel, de poesia. A palavra poética encontra-se, assim, espalhada por outros espaços e discursos, se inscrevendo enquanto tal na medida mesma em que é escrita, reivindicando uma leitura atenta, plural e aberta ao comum.

Ao tratar da poesia brasileira produzida a partir da década de 1990, Celia Pedrosa (2014) analisa a recorrência do hibridismo do verso e da prosa e seus procedimentos de narrativização, bem como sua vinculação a um reinvestimento na relação entre linguagem e experiência, que vão ganhar interesse ao se articularem ao endereçamento. Partindo da reconfiguração desta característica, que não deve ser pensada de maneira isolada, mas em conjunto, Benveniste é evocado para se pensar a relação contraditória de oposição, e, ao mesmo tempo, de reversibilidade, em que, em seu estudo sobre o uso oral dos pronomes, o eu só ocorre em uma situação comunicativa com o tu. Expandindo esta relação, a crítica carioca analisa essa contradição dentro da poesia moderna – lírica e antilírica –, que vai assumir uma radicalização

em poemas que tanto tematizam o endereçamento quanto o performam para destinatários muitas vezes nomeados, mas insistentemente indeterminados, que chegam a poder se confundir com o próprio sujeito da enunciação ou com um leitor desconhecido. (Pedrosa 2014: 70)

Para além de transformações relacionais entre literatura e público e questionamentos em torno de subjetividades, questões caras à modernidade, há uma dupla distensão identitária, do eu e da destinação do seu discurso. Ainda segundo Pedrosa,

o investimento na primeira pessoa endereçada pode ser compreendido então como um modo paradoxal de a poesia solicitar e colocar em crise a lógica da copresença e da identidade que preside a comunicação linguística; e também a transitividade do eu ao outro, do individual ao coletivo, do singular ao comum [...]. (Pedrosa 2014: 70)

Enquanto Celia Pedrosa (2014) segue seu ensaio a partir e pela via do paradoxo do endereçamento para pensar certa reavaliação crítica da recepção de Ana Cristina Cesar e, posteriormente, de Marcos Siscar, também crítico e poeta, vamos aqui tomar outro caminho, embora peçamos emprestadas algumas vias de acesso abertas pelo trabalho de Pedrosa. A primeira delas será a contradição radicalizada de poemas que podem performar e tematizar, num mesmo movimento, uma das ditas características discursivas próprias do lirismo desde a tradição sáfica, o endereçamento. A segunda, consequência da primeira, é o alargamento da voz enunciativa, e também performativa, do eu, e o prolongamento da destinação de seu discurso, que, mesmo nomeada, pode se confundir com o próprio sujeito da enunciação ou até mesmo com os leitores, inalcançáveis, desconhecidos. Por fim, a dedicação na primeira pessoa promove a abertura para a copresença de um discurso em que o eu só existe não só em contraponto à sua interlocução, mas também em alteridade, transitividade do eu ao outro, do próprio ao comum – “toda linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro” (Santiago 1989 *apud* Pedrosa 2014; assumindo aqui certa proximidade acadêmica, o diálogo intenso com a tradição crítica aberta por Silviano Santiago desde os anos 1970).

Diante disso, parece-nos possível compreender uma intrigante série de retratos elaborados pelo artista José Leonilson não apenas como manifestações poéticas, imbuídas de lirismo, até mesmo de certa narrativização e uma linguagem investida de experiência, mas também como um discurso endereçado, desde o seu título: *Os dedicados*, datado de 1991. Esta série encontra-se localizada em catálogo homônimo à exposição *Leonilson: Truth, fiction* (2014), de curadoria de Adriano Pedrosa, no núcleo “Os diários”, já que se refere a um período de produção atravessado por referências íntimas e cotidianas, constituindo um vocabulário próprio e reiterado que se desdobrará em motivos recorrentes ao longo de suas obras. Embora o próprio Leonilson dê pistas em torno de uma criação diarística, tanto em suas entrevistas² e gravações³ quanto em seus próprios trabalhos plásticos e textuais, por mais que seja tentador ler suas obras como diários, é preciso lembrar da ficção (*fiction*) que se encontra do outro lado da verdade (*truth*) de seu jogo favorito, ou *Favorite Game* (1990). Tal como Roland Barthes (2018) lança como epígrafe em sua meta-autobiografia: “Tudo aqui deve ser compreendido como dito por um personagem de romance”. Sendo assim, ao analisar, agora, a série em questão, a primeira pessoa da enunciação, e

também do endereçamento, já pode ser vista como uma personagem, um sujeito lírico performático que encena um diário e que vai dedicar treze desenhos dispersos, sendo que hoje conhecemos o paradeiro de apenas nove. Se o eu encenado só existe em oposição e reversibilidade a um tu, alguns personagens endereçados chegam até mesmo a ser nomeados em títulos, mesmo que de maneira enigmática, como é o caso de *O príncipe*, *O matemático*, *O filósofo*, *O rapaz do filme*, *O broche*, *O cometa*, *O vapor*, e *Não me lembro*. Vale ressaltar que os títulos buscam definir um destinatário na mesma medida que o tornam incerto, uma vez que podem acabar remetendo tanto aos possíveis interlocutores endereçados a princípio quanto ao próprio sujeito poético, primeira pessoa do endereçamento que também se cria ao criar os diários, ou até mesmo aos possíveis leitores de uma interlocução perpassada de alteridade, em que o eu se abre para o outro no mesmo compasso que o próprio se abre para o comum.

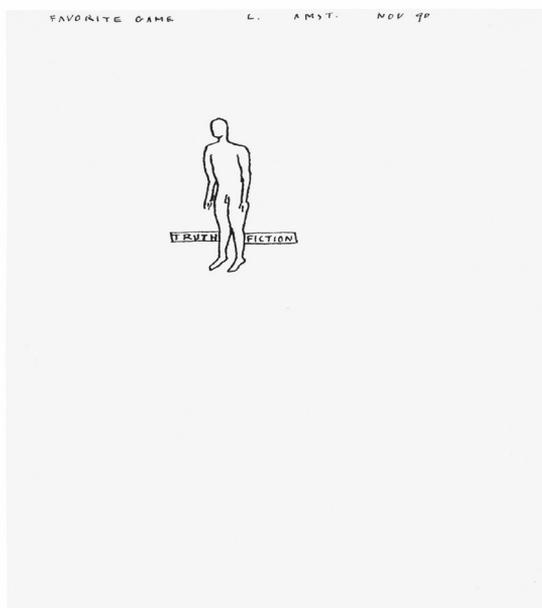


Figura 1 – José Leonilson. *Favorite game*. 1990. Tinta de caneta permanente sobre papel. 21 x 13, 5 cm.

Fotografia: © Rubens Chiri / Projeto Leonilson.

Um tanto melancólica é a última aparição de séries de retratos elaboradas pelo artista, de 1992. Sobre uma fronha de travesseiro rosa, bordada em ponto incerto e a traçar, também, o desvio de uma segunda pessoa endereçada, o vazio de uma enunciação construída na solidão: *Ninguém*.



Figura 2 – José Leonilson. *Ninguém*. 1992. Linha sobre fronha de algodão bordada, tecido de algodão xadrez e travesseiro. 23, 5 x 46 x 5 cm. Fotografia: Edouard Fraipont / Projeto Leonilson.

II. Do gesto

Ninguém é também o prenúncio, para além de um endereçamento e da inserção da palavra que se torna uma constante em suas obras, de uma nova maneira de criação e inserção poética, a partir de um procedimento que remete à Antiguidade Clássica, cantado a partir de seus mitos, desde as moiras, que criam, alinham e cortam o fio da vida, os fios das vidas, até Penélope e suas releituras de si e do passado, Ariadne e seus novelos e labirintos. Hoje, de maneira cada vez mais latente, o gesto tecedor é mote para obras poéticas brasileiras, como o recém-lançado *Linha, labirinto* (2020), de Mônica de Aquino, a série “Onde no mundo” (2016), de Lu Menezes, e *Fia* (2015), de Jussara Salazar, para abordar apenas três livros dos quais não conseguimos fugir.⁴ Entretanto, em 1992, data da obra em questão, vale ressaltar que, a despeito de metáforas cotidianas de vanguarda doméstica que já atravessavam o vocabulário semântico do português brasileiro, o bordado ainda não era visto como forma artística autônoma, sendo muito pouco considerado a sério, como linguagem complexa, pelos artistas brasileiros. Quase sempre o bordado e as artes da fiação permaneciam restritos às comunidades rendeiras do interior e ao artesanato. Hélio Oiticica experimentava e inaugurava os drapeados e os parangolés, Lygia Clark os seus túneis, Mira Schendel suas monotípias em papel de arroz. Mas a linha e a agulha que bordam a palavra, como gesto circular de ponto, trama, sutura, fissura e circularidade poética, foram, de certa maneira, colocadas de modo decisivo por José Leonilson e Arthur Bispo do Rosário – os Penélope, como Ricardo Resende os nomeia, pegando emprestado a elipse de gênero de uma obra de Leonilson (*O Penélope*, 1993) e a transformando, no plural também elipsado, em título de uma exposição,⁵ que coloca obras dos dois artistas lado a lado.

O nome daquele que dorme com o artista à noite e para quem pode endereçar seus trabalhos é, agora, *Ninguém*. A fratura identitária do eu está posta, bem como alargada e prolongada – se o eu existe por meio de um vazio, se estende desde o rastreio da tradição literária do tecer até sua destinação ao impróprio, ao comum, aberto à partilha do sensível. No entanto, antes de prosseguir na leitura de obras que incorporam esse gesto, é preciso tratar do seu próprio conceito, ou conceitos, e, a partir daí, pensar seu avesso.

Roland Barthes (2004), em “Variações sobre a escrita” [1973], ao se voltar para o sentido manual da palavra, desvela-nos, justamente, o gesto, a possibilidade do rompimento da oposição binária entre escrita e oralidade, bem como novas formas da própria realização escriturária que fazem da atividade da escrita um percurso entre campos heterogêneos e campos discursivos distintos. “O corpo do leitor não é o corpo do escrevedor: um vira o outro; talvez aí esteja a regra secreta de todas as escritas: a “comunicação” passa por um avesso” (Barthes 2004: 248; grifo do autor). Ao alterar a lógica da linearidade da leitura, exigindo termos corpóreos tanto para a atividade escriturária quanto leitora, ao pressupor uma metamorfose de corpos e, principalmente, desconstruir o mito comunicacional de toda e qualquer escrita, Barthes abre-nos o gestual como um dos princípios fundamentais da performance. Além disso, ao promover a saída da escrita da restrição à situação da comunicação, inscreve-a como *escrificação*, ou escritura, e a torna arte.

Já Giorgio Agamben (2015), em “Notas sobre o gesto” [1996], alega que, ao fim do século XIX, a burguesia ocidental já tinha perdido seus gestos de maneira definitiva e que é no e através do cinema que há uma tentativa simultânea de reapropriação e registro desta perda, que, ao se inscrever, para além da imagem, na centralidade do gesto, passa a pertencer à ética e à política, não apenas à estética. Para tanto, alega que “o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio enquanto tal” (Agamben 2015: 24). Assim, a centralidade do gesto é assumida por sua medialidade, ser-num-meio, em uma abertura da dimensão ética que promove a suspensão do gesto, e sua possível exibição, transmutada, assim, em um novo meio. Embora trate da palavra como meio da comunicação, não faz dela um objeto da comunicação, mas algo próximo ao “*milieu pur*” de Mallarmé, que, no gesto, assume uma medialidade pura e sem fim.

Desse modo, é pelo avesso, também, e pelo *meio* que interessa pensar como os circuitos da poesia, hoje, encontram-se atravessados por outras formas manuais, como é o caso dos bordados e das instalações têxteis, que, de forma cada vez mais potente, vêm incorporando a palavra: do manto de Arthur Bispo do Rosário (*Manto da Apresentação*, s.d.), passando pelos *voiles* e lonas de José Leonilson, até as flâmulas de Julia Panadés, jovem artista claramente inspirada nos processos de Bispo e Leonilson, entre outros. A trajetória, aqui, também não é linear e muito menos acabada: a constelação parte daquilo que leram, da forma que incorporaram aos seus trabalhos suas leituras, e como são lidos, no gesto sem fim de Penélope, ao performar, de dia, a costura da mortalha, para, à noite, desfazê-la, deixando-nos a tarefa árdua e contínua da escrita e da leitura, sucessiva e infinitamente.

III. Do gesto do poema

Se o avesso do poema é seu acesso, sua mobilidade de inscrição e aparição, procedimentos que, radicalizados, permitem a leitura de possíveis endereçamentos e, se o avesso do gesto é justamente o seu avesso, um modo de escritura francamente performativa e medial, um meio que coloca em suspensão os seus próprios sentidos, do que se trata o avesso do gesto do poema? Uma possível leitura de acesso radicalizado, *endereçadamente* informada também pelo seu meio, que se desdobra por meio dos procedimentos que, ao mesmo tempo que o constroem, costuram as bordas de um eu construído, frente e verso, por esse discurso, ou gesto, poético?

Bordar é um verbo destinatário, além de iniciar o título deste ensaio e prenunciar temas que aqui são caros, também intitula uma obra e oficina homônimas da artista mineira Julia Panadés, de julho de 2019, e compõe, ao lado de muitas outras, suas flâmulas. As obras, além de acessíveis pelo Instagram da artista, @panadesjulia, integram um conjunto de trabalhos, datados de 2017 a 2019, que ela denomina “Corpo em obra”.⁶ O título da série carrega a noção de permanente trabalho e construção, além de colocar em pauta a questão do corpo, do trabalho com as mãos, com o tato, com os sentidos, em constante exploração.



Figura 3 – Julia Panadés. *Bordar é um verbo destinatário*. 2019. Linha sobre voile Fotografia: @panadesjulia.

Outro verbo destinatário, aberto, é *Atenção: veneno* (s.d.), de Arthur Bispo do Rosário, que, por meio de uma linguagem conativa, busca chamar, como o próprio título já indica, a atenção do seu receptor, advertindo-lhe para ter cuidado. Em um pedaço retangular de madeira, podemos ver 101 tiras de pano com números e palavras bordadas, presas umas a outras e penduradas. Numeradas em uma lógica muito peculiar, as palavras bordadas remetem quase a uma lista de compras, figurando enquanto descrições como “bolsa para menina moça carregar seu pertence”, “papeis de várias cores”, “bom bril”, “dez cabos de

vassouras”, “lápiz para escrever em papeis brancos ou outro que as letras fique (sic) bem visível”, e muitas outras.



Figura 4 – Arthur Bispo do Rosário. Atenção: Veneno. Sem data. Madeira, tecido, linha e metal. 93 x 74 cm.

Fotografia: Rodrigo Lopes / Wilson Lazaro (Org., 2012).

O Penélope, o recruta, o aranha (c. 1992) e *O Recruta O Aranha e O Penélope* (1992), de Leonilson, são variações temáticas e metatextuais do fio. Na primeira obra, há, no topo da lona, a inscrição “você q. espero imenso e não sei quem é.”, evocando, a princípio, a espera de Penélope por seu companheiro, uma espera referencializada e até mesmo em sentido de reapropriação, a partir da inscrição seguinte, o número “34”, seguido de “O Penélope”, agora o sujeito que espera é um eu masculino, mas que também costura, tal como “o recruta”, que recebe instruções e forma seu próprio exército para a espera, que pode ser um exercício de liberdade, como aparentes furos da lona feitos pelo fogo e por lantejoulas espelhadas parecem indicar, mas que “o aranha”, último bordado e também substantivação desse trabalho, consegue tecer, no infinito de seu trabalho de Tao da teia,⁷ que exige uma construção precisa e contínua, que não se embola (ou confunde) no fazer e refazer, tecer e retecer.

Na segunda obra, embora haja certa continuidade, o próprio procedimento do bordado, a lona agora é costurada a um feltro laranja, mais chamativo e horizontal que o primeiro, e o número que inscreve este sujeito poético cresce para o “35”, como a

informação de um diário que demarca a passagem do tempo, e continua a tecer. Os nomes (meramente substantivos comuns) agora ocupam outra disposição na obra: a começar por “O recruta”, com uma espécie de corda e escada bordadas embaixo da inscrição, seguido por “o aranha”, com uma espécie de fio vazio ao meio de uma teia, e terminar, tal como o começo, por “o Penélope”, demonstrando o ciclo sem fim ao qual o mito de Penélope é circunscrito, pois seu fim é também, e sempre, novo início, novo tecido, costura que se abre. Além de duas pontas abertas por linhas pretas que quase vazam a obra e sugerem sua progressão no infinito, há as inscrições “cheio e/vazio” e “crer ou/ ter, você ou eu”, que sugerem não apenas uma coexistência ou copresença, mas também uma escolha: toda noite é preciso desmanchar o tecido, que, de cheio, ocupa o vazio que possibilita a ocupação de um dia a tecer; todo dia é preciso crer não só em um retorno, que por vezes se mostra impossível, mas em uma liberdade construída pelo sujeito poético, que se constrói e se tece, ao escolher a trama de sua história, ao traçar as linhas de seus tecidos.

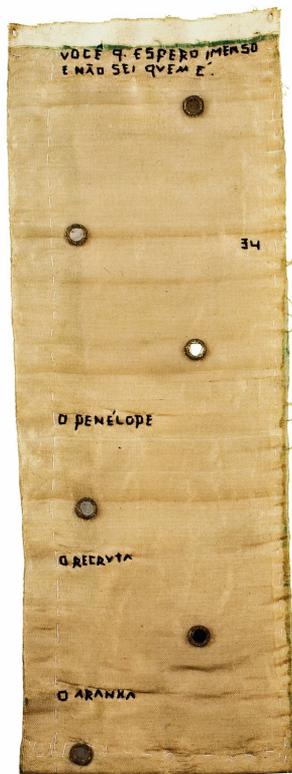


Figura 5 – José Leonilson. *O Penélope, o recruta, o aranha*. C. 1992. Linha e lantejoulas sobre voile e lona. 50,5 x 18 cm. Fotografia: © Vicente de Mello / Projeto Leonilson.

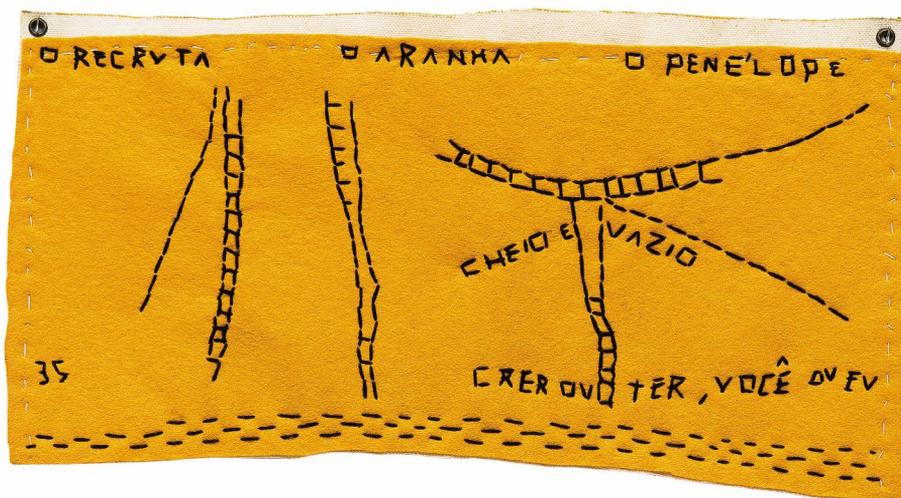


Figura 6 – José Leonilson. *O recruta o aranha o Penélope*. 1992. Linha sobre feltro e lona. 18 x 35 cm.

Fotografia: Edouard Fraipont / Projeto Leonilson.

Por fim, tal como começamos, procuramos terminar, mais como uma abertura do que como um fechamento, por uma obra da mineira Julia Panadés, seu vestido *Avesso*, exposto em julho e agosto de 2019 no Centro Cultural de São Paulo, na mostra “Corpo em obra”, e no Palácio das Artes, entre novembro de 2019 e março de 2020, na galeria Híbrida, em uma proposição expositiva processual. O vestido apresenta duas fendas na abertura e versos similares de “Cartilha da cura”, de Ana Cristina Cesar.⁸ “Mulheres e crianças são os primeiros a desistirem de afundar navios” são mais do que versos, mas o convite para se entrar no interior do vestido, ou em seu avesso, que também conta com inscrições bordadas, como “É preciso atravessar/a ameaça do naufrágio/e fazer do corpo em obra/ a terra firme”, “O adiamento/ é um modo de/ sustentar o/ impulso do começo”, “Uma costura só pode/ ser chamada costura/ se assumir o não/ de seu próprio nó” e “O inacabamento faz parte da continuidade”. Mais do que a assunção de uma filiação poética e tecedora, a obra *Avesso* retextualiza suas potências, a da tradição literária e a voz de uma poeta brasileira que vai inaugurar um lirismo completamente diferente do que havia sido produzido no país até então.



Figura 7 – Julia Panadés. *Avesso*. 2019 – 2020. Cabide suspenso, tecido, linha e pedra.

Fotografia: Marina Baltazar (2020).

A linha que borda o fim, aqui, assim como as linhas de nossos artistas-Penélope, tem uma dupla significação para além de final e finalidade, pois remete a essas obras que são, na verdade, apenas o começo e um convite endereçado, o mais próximo de vagalumes ou vislumbres que iluminam – de maneira profana, como nos ensina Benjamin com seu conceito de iluminação profana – o contemporâneo. Resgatando o tecido e desfazendo a mortalha imposta por nossos tempos, o poema contínuo, o gesto sem fim, ou o avesso do gesto do poema é um exercício poético não só de acesso, mas de resistência.

NOTAS

* Marina Baltazar Mattos é Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais e bolsista do CNPq – Brasil. Faz parte do fórum Transverso. Atualmente seu projeto de pesquisa gira em torno da relação entre palavra e imagem, poesia e artes plásticas, seus desdobramentos e expansões, em especial na obra de José Leonilson.

**Gustavo Silveira Ribeiro é professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFMG. Publicou, entre outros, os livros *Antevéspera, noite interior* (Macondo Edições 2018) [sobre a poesia de Age de Carvalho] e *Poesia Contemporânea: Reconfigurações do sensível* (Quixote + Do Editoras Associadas) e *Toda a Orfandade do Mundo: Escritos sobre Roberto Bolaño* (Relicário Edições 2016). Desenvolve atualmente projeto de pesquisa sobre as relações que certa poesia brasileira do presente mantém com a obra de Pier Paolo Pasolini.

¹ Texto inicialmente apresentado, por um dos autores, no XVII Congresso Internacional da ABRALIC, em novembro de 2021, de maneira remota em virtude da pandemia. Desde então, o texto sofreu alterações: o generoso debate do simpósio Poesia: leitura, performance, endereçamento e circuitos, além de uma escrita que passou a quatro mãos, discussões e mais questões, que nos fizeram chegar até aqui.

² Ver “Conversas Concentradas”, entrevista de Adriano Pedrosa (2014) ao longo de 1991, e “A dimensão da fala” [The dimension of speech], sete encontros de Lisette Lagnado (2019) com o artista, no decorrer do ano de 1992.

³ Acessíveis apenas pelo filme de Carlos Nader: *A paixão de JL* (doc. 2015, cor, Brasil, 82’).

⁴ Não ignoramos a tradição que se volta para o tema do bordado na poesia brasileira, em versos que se abrem para o tecer, como é o caso de João Cabral de Melo Neto, em “Tecendo a manhã”, ou Adélia Prado, em vários poemas em que o bordado é esquecido no cesto, meio ao cotidiano entremeado de peixes, malas, papéis e riscos, ou, ainda, Orides Fontela, que, lentamente, tece o nada. No entanto, *A educação pela pedra* [1962-1965] já prenuncia a incompletude dessa constelação: “Um galo sozinho não tece uma manhã:/ ele precisará sempre de outros galos” (Cabral 2008: 219).

⁵ *Os Penélope* – Catálogo da exposição: <https://issuu.com/sescsp/docs/sesc_jundiai_os_penelope_bispo_do_r> (último acesso em 03/03/2021).

⁶ Ver <<https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/4005/3077>> (último acesso em 03/03/2021).

⁷ O Tao da teia advém da noção oriental que permite a compreensão de pertencimento a uma totalidade circundante, como que composta por fios invisíveis que ligam pessoas e vivências. *Teia*, também, como livro de Orides Fontela (1996), quase contemporâneo a todas essas obras comentadas ao longo do ensaio.

⁸ Versos de Ana Cristina César: “As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de/ afundar navios” (2013: 87 [in *A teus pés*, 1982]).

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio (2008), “Notas sobre o gesto”, Trad. Vinícius Nicastro Honesko (2008), *Artefilosofia, Ouro Preto*, nº4, <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/731>> (último acesso em 01/11/2020) [1996].
- Aquino, Mônica de (2020), *Linha, Labirinto*, Belo Horizonte, Edições Macondo.
- Barthes, Roland (2004), “Variações sobre a escrita”, in *Inéditos, I: Teoria*, Trad. Ivone Castilho Benedetti, São Paulo, Martins Fontes [1973].
- (2018), *Roland Barthes por Roland Barthes*, Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Estação Liberdade [1975].
- Cesar, Ana Cristina (2013), “Cartilha da cura”, in *Poética*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Fontela, Orides (1996), *Teia: poemas*, São Paulo, Geração Editorial.
- Garramuño, Florencia (2014), *Frutos Estranhos: Sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Lagnado, Lisette (2019), *Leonilson: são tantas as verdades = so many are the truths*, 3ª ed, São Paulo, DBA Artes Gráficas, Projeto Leonilson.
- Lazaro, Wilson, [Org. e curador] (2012), *Arthur Bispo do Rosário*, Rio de Janeiro, Réptil.
- Melo Neto, João Cabral de (2008), “Tecendo a manhã”, in *A educação pela pedra e outros poemas*, Rio de Janeiro, Objetiva.
- Menezes, Lu (2016), “Onde no mundo”, in *Gabinete de curiosidades*, São Paulo, Luna Parque.
- Pedrosa, Adriano (2014), *Leonilson: truth, fiction*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, Cobogó.
- Pedrosa, Celia (2014), “Poesia, crítica, endereçamento”, in *Expansões Contemporâneas: literatura e outras formas*, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Resende, Ricardo (2015), *Arthur Bispo do Rosário e Leonilson: Os Penélope*, Jundiaí, Sesc.
- Salazar, Jussara (2016), *Fia*, São Paulo, Selo Demônio Negro.
- Santos, Roberto Corrêa dos/ Renato Rezende (2011), *No Contemporâneo: arte e escritura expandidas*, Rio de Janeiro, Editora Circuito, FAPERJ.