

Mecanismos de busca: coletividades corais anônimas, tecnologias midiáticas e gênero em Angélica Freitas e Cindy Sherman

Search Mechanisms: Anonymous Choral Collectivities, Media Technologies and Gender in Angélica Freitas and Cindy Sherman

Miguel de Ávila Duarte

Universidade Estadual de Campinas

(Unicamp) | Campinas | SP | BR

maviladuarte@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6366-2464>

Resumo: Partindo da noção de coralidade, proposta por Flora Süssekind, buscamos investigar como se articulam as questões de gênero e as configurações de tecnologia midiática nos “3 poemas com auxílio do Google” de Angélica Freitas, a quinta seção do livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), tendo por contraponto a série dos *stills* que Cindy Sherman produziu entre 1977 e 1980, trabalho chave da produção artística feminista daquele momento. A relação entre os trabalhos de Freitas e Sherman se dá na medida em que articulam representações normativas de gênero com os *media* hegemônicos do seus respectivos contextos: a internet (e *a fortiori* as redes sociais), no caso da brasileira, e o cinema (e por extensão a televisão), no caso da estadunidense. Ao mesmo tempo, parecem dialogar com formas históricas das respectivas disciplinas artísticas, as formas poéticas do mote e glosa e a tradição da pintura narrativa, respectivamente. Por fim, tentaremos reformular a distância histórica entre tais trabalhos no quadro do panorama mais amplo da cultura e da sociedade brasileira contemporânea, que temos descrito a partir do que denominamos, em diálogo com o conceito clássico de Angel Rama (1985), as *ruínas da cidade letrada*.

Palavras-chave: Poesia e mídia; Angélica Freitas; Cindy Sherman; Literatura e coletividade.

Abstract: Based on the notion of chorality proposed by Flora Süssekind, we seek to investigate how gender issues and media technology configurations are arti-



culated in 3 *poemas com auxílio do Google* by Angélica Freitas, the fifth section of the book *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), having as a counterpoint the series of stills that Cindy Sherman produced between 1977 and 1980, a key work in the feminist artistic production of that period. The relationship between the works of Freitas and Sherman occurs insofar as they articulate normative representations of gender with the hegemonic media of their respective contexts: the internet (and a fortiori social networks), in the case of the Brazilian, and cinema (and by extension television), in the case of the American. At the same time, they seem to dialogue with historical forms of their respective artistic disciplines, the poetic forms of *mote e glosa* and the tradition of narrative painting, respectively. Finally, we will attempt to reformulate the historical distance between these works within the broader panorama of contemporary Brazilian culture and society, which we have described based on what we call, in dialogue with the classic concept of Angel Rama (1985), the ruins of the city of letters.

Keywords: Poetry and media; Angélica Freitas; Cindy Sherman; Literature and collectivities

Em texto de 2013, Flora Süssekind lança mão do termo coralidades para descrever

um conjunto significativo de textos [que] parece ter posto em primeiro plano uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos. Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura. E que não à toa conectam este campo a outras áreas da produção cultural. (Süssekind, 2022, p. 202)

Passada já mais de uma década, os desenvolvimentos posteriores têm sublinhado o caráter quase profético desse ensaio – publicado originalmente no jornal *O Globo*, e mais recentemente, em livro (Süssekind, 2022.). Seu foco é um conjunto de textos contemporâneos cujas formas corais puxam para si a polifonia das multidões anônimas. Multidões cujo vozeiro digital povoa a falsa (como facilmente se constata) nova *polis* das redes sociais. Dizemos isto não apenas no sentido de que as formas corais continuaram a caracterizar parte signifi-

cativa da produção artística brasileira contemporânea, em especial aquela que poderíamos – seguindo Florencia Garramuño (2014) – denominar como “expansiva” ou “inespecífica”. Mas principalmente no sentido de que o protagonismo daqueles “famosos anônimos imbecis” – cuja caracterização Sussekind (2022, p. 208) vai buscar em uma fala de André Sant’Anna – se fez sentir em toda a tragédia política que se abateu sobre o Brasil, a partir das malfadadas jornadas de junho de 2013, citadas na abertura do ensaio em questão. Se naquele momento pareciam se abrir tanto possibilidades esperançosas quanto possibilidades terríveis, é difícil contestar o fato de que foram estas últimas que predominaram nos anos subseqüentes de lavajatismo, golpe parlamentar-midiático de 2016, intimidação fascista de instituições culturais (a partir de 2017), ascensão política da extrema-direita (2018), associada ao negacionismo em plena pandemia de COVID-19 (2020). Embora não seja impossível acreditar que agora o pior já tenha passado, em certo sentido, ao invés de acabar, a crise política brasileira (que se arrasta há mais de uma década) tem se “normalizado”, ainda mais no contexto das crises políticas igualmente perenes daquilo que ainda há algum tempo se denominava “Ocidente”.

É dentro de tal quadro que pretendemos investigar as formas como a coletividade, percebida sob a espécie coral do anonimato, se articulam com as questões tecnológicas e de gênero no âmbito dos “3 poemas com auxílio do Google” de Angélica Freitas, a quinta seção do livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), tendo por contraponto a série dos *stills* que Cindy Sherman produziu entre 1977 e 1980, trabalho chave da produção artística feminista daquele momento. A relação entre os trabalhos de Freitas e Sherman se dá na medida em que articulam representações normativas de gênero com os *media* hegemônicos dos respectivos contextos: a internet (e as redes sociais), no caso da brasileira, e o cinema (e a televisão), no caso da estadunidense. Parecem também dialogar com formas históricas das suas disciplinas artísticas, as formas poéticas do mote e glosa e a tradição da pintura narrativa, respectivamente. Por fim, tentaremos reformular a distância histórica entre tais trabalhos no quadro mais amplo da cultura e da sociedade brasileiras contemporâneas, que temos descrito a partir do que denominamos, em diálogo com o conceito clássico de Angel Rama (1985), as *ruínas da cidade letrada*.

A confluência entre os “3 poemas com auxílio do Google” e um dos trabalhos abordados por Flora Sussekind no ensaio já mencionado, *Delírio de Damasco* de Veronica Stigger, foi registrada por Leonardo Villa-Forte

Não coincidentemente, *Delírio de damasco* e “3 poemas com auxílio do Google” compartilham forte ar político. É curioso notar que ambos usam o [mesmo] tipo de fonte – “discurso alheio comum” [...]. O olhar de Freitas e Stigger está virado para o anonimato, a opinião veloz, irrefletida, a fala “que não é séria” e que é propícia à investigação, via escuta/leitura/escrita, do conservadorismo ou preconceito instalado nos discursos. Os trabalhos de Freitas e Stigger tocam, assim, a abordagem documental. (Villa-Forte, 2019, p. 202)

Ambos os trabalhos – que se apropriam, por um lado, de buscas realizadas na internet, e, por outro, de frases ouvidas casualmente na rua – são também exemplos do que tem sido denominado poesia conceitual ou “escrever sem escrever”. Marjorie Perloff (2013), Kenneth Goldsmith (2011) e, no contexto brasileiro, o próprio Villa-Forte (2019) têm refletido sobre o lugar de tal forma de escrita no quadro das poéticas contemporâneas. Descrito em termos gerais, o argumento de tais autores se baseia na ideia de que a apropriação – introduzida no âmbito das artes plásticas pelos já centenários *ready-mades* de Marcel Duchamp e transfor-

mada em procedimento artístico de uso corrente no contexto das neovanguardas dos anos 1960-1970 – se torna uma forma fundamental de escrita com o advento da web. A internet seria, assim, concebida como um manancial infinito de textualidade a ser manejado com o mais difundido par de teclas de atalho, *ctrl+c* (copiar) e *ctrl+v* (colar). Pensada como análoga ao impacto da fotografia no campo das artes plásticas, tal situação implicaria a possibilidade de radicalizar a releitura pós-moderna da relação entre original e cópia e da própria noção de originalidade ao mesmo tempo que retomaria a trajetória das múltiplas formas de escrita experimental, relegadas a segundo plano após o encerramento do ciclo das neovanguardas. Por fim, tal poesia conceitual estaria, por sua vez, vinculada às discussões sobre propriedade intelectual em uma cultura conectada.

No caso dos *stills* de Cindy Sherman, temos também uma relação com os procedimentos de apropriação ainda que de forma mais mediada. Como argumenta Arthur Danto (1998, p. 8), a artista se apropria não de fotos específicas (como faria, por exemplo, Richard Prince ou, no contexto brasileiro, Rosângela Rennó), mas de um gênero fotográfico, o *still* de cinema. Os trabalhos de Sherman são fotos meticulosamente produzidas no sentido de parecerem *stills*. Porém, ao invés de atrizes de filmes reais, temos a própria artista assumindo uma miríade de papéis, todos eles clichês cinematográficos cuja tipicidade tácita dispensa até mesmo títulos específicos em cada foto (a série é denominada *Untitled film stills* e cada foto é identificada apenas por um número). Procedimento que leva Annateresa Fabris (2003, s. p.) a indagar: “como pensar em auto-retratos diante das composições de Sherman, destituídas de toda vontade de auto-revelação, de toda dimensão íntima?”. Como argumenta Danto

Em qualquer sentido em que cada foto [*still*] é dela [*of her*], nenhum dos trabalhos até onde consegui compreender é de alguma forma um auto-retrato de Cindy Sherman. Na melhor hipótese são retratos que ela compartilha com toda mulher que concebe a narrativa da própria vida no idioma dos filmes baratos. (Danto, 1998, p. 10, tradução nossa)

Se Freitas opera com o documental em um âmbito, a literatura, que costuma ser concebido como propício para a narrativa ficcional, Sherman introduz elementos de ficção e narrativa em um território muitas vezes concebido a partir do processo de documentação, a fotografia. Danto (1998, p. 11) argumenta que a artista joga com o cruzamento entre aqueles trabalhos que operam pela via da apropriação no âmbito da fotografia e aqueles nos quais a fotografia documenta alguma espécie de performance. É através desse procedimento híbrido que, para Annateresa Fabris,

Cindy Sherman enfatiza a construção retórica que rege a representação cultural (e social) da mulher, conferindo ao cinema e à televisão o papel de fato determinante que eles tiveram na configuração de um conjunto de representações míticas e arquetípicas, as quais confinam o espaço do feminino à dimensão da imagem em seus múltiplos significados. Imagem transformada em visão crítica pela artista ao assumir o papel de atriz e ao criar um jogo dialético entre representação e auto-representação a fim de melhor sublinhar a ficção subjacente à construção do feminino. (Fabris, 2003, s. p.)

É fácil notar a afinidade de tal trabalho com o quadro geral do livro *Um útero é do tamanho de um punho*, incluindo os “3 poemas com auxílio do Google”, que nesse aspecto não se

diferenciam fundamentalmente dos demais poemas ali presentes. Como descreve Gabriel José Innocentini Hayashi, temos ali

o investimento no tema feminino, cuja sùmula um tanto breve e forçada poderia ser “o que significa ser mulher no Brasil hoje em dia?”, [...], [que] proporciona [...] um efeito cumulativo de grande eficácia, com inesperados desdobramentos em cada uma de suas sete partes. [Angélica] Freitas corrói estruturas binárias (sendo a principal delas a oposição homem x mulher), ao assumir ironicamente discursos preconceituosos e desvelar a violência ainda em voga na linguagem e na sociedade. [...] [Trata-se de um] procedimento crítico de desvio e desestabilização do signo “mulher” e de suas interpretações e fantasias [...] (Hayashi, 2015, p.91-92)

O que torna a justaposição dos “3 poemas com auxílio do Google” com o trabalho de Cindy Sherman especialmente interessante é a ênfase no caráter mediado e mais especificamente midiático dos discursos normativos sobre gênero explorados em cada caso. Se Sherman produz falsas imagens referentes ao universo cinematográfico (e, por extensão, televisivo), elas são virtualmente indistinguíveis das imagens que efetivamente são produzidas a partir daquele universo – imagens que são elas também, em certo sentido, “falsas”, ou seja, encenadas, produzidas, pesadamente retóricas. Contra o senso comum da fotografia ligada ao documental, baseada na sua dualidade de signo simultaneamente indicial e icônico (para usarmos as categorias de Charles Peirce), temos aqui a fotografia como estrutura retórica, narrativa, ficcional. Mas que, no entanto, convida à identificação, sublinhada pela transformação da própria artista nas múltiplas personagens estereotipadas. O meio torna-se opaco, desnaturalizado. Já no trabalho de Freitas, como descreve Villa-Forte,

O poema se lê como um texto com unidade entre a ideia geral e os versos, um por um, sem incongruências. Só que os versos apontam para fora na medida em que a poeta afirma que são poemas feitos com auxílio do Google – não são poemas feitos em homenagem ao Google ou com o pensamento no Google, ou a partir dos afetos que a poeta sente quando usa o Google, são poemas feitos com, por meio de, através. Neles, [Angélica] Freitas torce os sentidos originais dos trechos que encontra online e lhes confere novos sentidos ao compor uma nova peça (Villa-Forte, 2019, p.113)

O mecanismo de busca já naquele momento hegemônico na web – o Google, principal produto de uma das mais poderosas e lucrativas corporações contemporâneas, a Alphabet Inc. – é trazido para o primeiro plano. Se Sherman responde a um meio que produz imagens produzindo mais imagens (que, exatamente por serem redundantes com aquelas, assumem um caráter de suplemento), Freitas responde a um meio que organiza texto organizando texto. Em entrevista, a poeta afirmou que no processo de escrita de *Um útero é do tamanho de um punho* ela resolveu “procurar na web textos sobre o corpo da mulher, pra ver como eram escritos, como era a linguagem, que palavras eram usadas, se havia alguma estrutura ou pensamento recorrente” (*apud* Villa-forte, 2019, p. 119). Operações de pesquisa que, nas demais seções do livro, pertencem somente à gênese do texto, não marcando de maneira visível o que lemos ali, parte do que a partir da tradição aristotélica poderia ser descrito como o trabalho propriamente mimético da poesia, subsídio para a produção de certa verossimilhança – no caso, não com o que possa acontecer no mundo, mas com as formas através das quais se

fala dele. Mas nas “googlagens” (termo que a autora usa para denominar seu procedimento) propriamente ditas é a irrupção quase documental do resultado de três buscas específicas que ocupa o espaço no qual, se pensarmos na tradição da poesia lírica, se esperaria encontrar um eu-lírico. Ao invés de uma voz, encontramos várias, fragmentos originalmente dispersos em muitos textos de muito autores, oriundos provavelmente de uma tipologia textual também variada. E, no entanto, trata-se também de apenas uma voz, aquela do mecanismo de busca. Um algoritmo absolutamente opaco para quase todos os seus usuários que é contraditoriamente percebido como transparente, virtualmente invisível, devido à forma como se encontra integrado no cotidiano.

A busca é em si uma reorganização de texto disponível online que será, por sua vez, reorganizado pela autora. Uma das características fundamentais de tais poemas é o fato de se apresentarem claramente como poemas, no sentido de, apesar da sua carga conceitual provocativa, evocarem formas reconhecíveis dentro da tradição poética. Dispostos pela via do procedimento da anáfora, o mesmo que estruturava já certos sonetos de Camões ou ainda o “E agora José?” de Drummond, os poemas também podem ser compreendidos a partir da estrutura igualmente tradicional do mote e glosa. Segundo a descrição de António Coimbra Martins (1978, p. 369): “glosa é uma estância que retoma, desenvolvendo-o, o sentido dum dado tema, do qual repete um ou mais versos em posição certa. Este tema, a que se chama o mote, consta duma estância geralmente curta”. Forma fundamental da poesia portuguesa do séc. XVI, registrada amplamente no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e na produção de Francisco de Sá de Miranda e Luiz de Camões, frequentemente é baseada em mote alheio, ou seja, o verso de um terceiro, às vezes nomeado, às vezes não. Trata-se de uma estrutura fundamentalmente dialógica, verbo próprio que se constitui a partir do verbo alheio.

Nas “googlagens” o jogo das vozes se complica. Se na estrutura de mote e glosa tradicional o mote costuma ser alheio e a glosa própria, no trabalho de Freitas é o mote, no caso o termo da busca, que pode ser considerado próprio, enquanto a glosa é coral, coletiva e anônima, ainda que mediada pela voz contraditoriamente opaca e transparente do algoritmo. Os termos de busca que intitulam os três poemas – “a mulher vai”, “a mulher pensa”, “a mulher quer” – podem ser associados também a outras formas de busca, a longa busca dos múltiplos movimentos feministas através da história por direitos/liberdades supostamente universais: o direito/liberdade de ir e vir, o direito/liberdade de pensar, o direito/liberdade a vontades e desejos autônomos (outra acepção do verbo buscar). Em vez de desenvolver o mote, a glosa coral toma a forma de um mosaico de frases feitas que contradiz de forma ácida e irônica, pela via de um desfile de preconceitos e normatividades opressoras, a efetividade dos termos buscados – “a mulher vai se casar ter filhos cuidar do marido e das crianças”; “a mulher pensa em nada ou em algo muito semelhante”; “a mulher quer um macho que a lidere”. O caráter anônimo das vozes que glosam é reforçado por sua ambiguidade, pois, como observa Villa-Forte:

Em razão da escolha da terceira pessoa gramatical para falar sobre a mulher, a voz pronunciada faz as vezes da voz de um outro indefinido. Pode ser um outro não mulher que realiza inferências sobre o que certa mulher quer ou sobre o que a mulher em geral, como gênero, costuma querer – e só o ato de realizar essa generalização já diz algo. E pode ser, também, a voz da própria mulher exprimindo sua percepção acerca de si, como também pode ser uma mulher expressando sua visão em relação a outra mulher ou às mulheres em geral. Qualquer uma das cinco vias torna o texto acidamente doloroso. (Villa-Forte, 2019, p. 114)

A personagem “mulher” aproxima os poemas em questão daqueles constantes de outras partes do livro. Com uma diferença. Temos ali “a mulher” (com artigo definido, mas que no contexto tende contraditoriamente à generalização) por oposição a “uma mulher” (com artigo indefinido, individualizando, porém, os aspectos da normatividade de gênero que atuam no caso específico), mais frequente nos poemas das outras seções do livro, definida em geral por um adjetivo por vezes normativo (“boa”; “limpa”; “sóbria”; “bonita”, etc.) ou degradante (“suja”; “ébria”; “feia”, etc.). Exatamente por essa articulação entre o específico e o geral – o pessoal que também é político, segundo a formulação feminista já clássica – que podemos talvez argumentar que os “3 poemas com auxílio do Google” não constituem uma seção anômala na arquitetura do livro, mas sim um dos seus pontos centrais. De certa forma, sua coralidade apropriativa acaba por contaminar os demais poemas do livro, servir como a documentação que embasa todas as outras narrativas. A recusa em centrar nesses poemas alguma espécie de eu lírico (outra característica que ecoa outras partes do livro) – resultando na encenação da coralidade anônima das redes – parece distanciá-los da tradição da poesia lírica. Procedimento que possui paralelo nos trabalhos de Cindy Sherman, retratos em que a imagem da própria artista se faz presente, mas que – seguindo a argumentação já exposta de Fabris e Danto – não constituem propriamente auto-retratos no sentido tradicional do termo. Retomando, porém, o paralelo com as formas poéticas em mote e glosa, cabe observar as próprias ambiguidades desse suposto “eu” da lírica tradicional. Vejamos o seguinte poema de Sá de Miranda

A ESTE VILANCETE
DE MANOEL DE LEIVA

*Pois os meus olhos são vossos
que faço eu
ao dar a seu dono o seu?*

Quantos conselhos se dão
aos olhos com que vos vi!
Um diz assi, outro assi,
razões que não vem, nem vão;
vou-me após o coração
que vos já deu
quanto soía ter de seu.

Tudo é em vosso poder:
de livre que eu aqui vim,
não deixastes nada em mim,
nem olhos que al possam ver.
E como podia ser
ver-vos eu
e ter mais nada de meu?
(Miranda, 2003. p. 36-37)

Como pode se observar, o mesmo eu-lírico se põe em funcionamento nos versos dos dois poetas, interpelando uma mesma dama. O jogo de máscaras do amor cortês opera na contramão da individuação do eu-lírico, da sua vinculação com um poeta específico, elementos que só se tornarão incontornáveis no modelo de poesia lírica do Romantismo oitocentista.

Falando de um momento anterior ao aqui descrito em relação ao mote e glosa, Paul Zumthor (2001, p. 71) descreve a figura do “autor empírico”, ou seja, a voz que entoia o poema, que tantas vezes no contexto medieval é aquela do jogral, intérprete e não autor das palavras que lança ao mundo. No caso da tradição do mote e glosa, talvez caiba também falar de uma figura equivalente que faz convergir o pronome pessoal *eu* composto por autores distintos. Convergência para a qual contribui o caráter convencional dos elementos que compõem a cena típica do amor cortês. Uma convenção que se baseia exatamente em papéis de gênero bastante rígidos.

Voltando aos “3 poemas com auxílio do Google”, podemos arriscar que ali a glosa coral, supostamente aleatória e fragmentada, produzida pela via do mecanismo de busca, faz emergir, no entanto, um jogo discursivo sobre as noções de gênero tão rígido, convencional e normativo quanto aquele do amor cortês. Cabe mesmo indagar ao que nos referimos quando falamos das vozes ali presentes. Não se trata obviamente de vozes que se apresentem de maneira literalmente sonora, marcadas pelo caráter único de cada grão-de-voz. São vozes-feitas-texto e só assim que elas podem ser o que são – ao mesmo tempo muitas (de cada uma das situações de onde foram extraídas) e uma só (aquela do mecanismo de busca). Trata-se de uma comunidade que se expressa em termos acusticamente impossíveis, aquela característica de um lugar virtual, que possui apenas a aparência superficial da *polis*.

Um contraexemplo talvez ajude a demarcar o argumento acima. Na variante do Samba carioca denominada Partido Alto, uma estrutura em tudo análoga àquela do mote e glosa se encena a partir de uma comunidade literal de vozes, articulação acústica de um grupo humano em um lugar específico. Na descrição de Nei Lopes (2008, p. 27-28), trata-se de uma “espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou ‘primeira’) e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão”. Temos aí uma forma antifonal na qual o uníssono do refrão ou “primeira” encena a comunidade da roda-de-samba e é respondido pela parte solada de cada partideiro que se apresenta, assim, em resposta e diálogo com a coletividade. Já nas “googlagens” nada responde a nada, trata-se de um diálogo da surdez, a comunidade se estabelece como que à revelia, como puro efeito do mecanismo de busca. A relação entre o mote e a glosa se dá pela via do mal-entendido, o “ir”, o “pensar” e o “querer” das chaves de busca correspondendo com a letra dos mesmos termos nos versos de glosa, mas não com seu espírito. O que se encontra encenado é uma comunidade ao mesmo tempo intensamente interligada e rigorosamente atomizada. O primeiro dos poemas “a mulher vai” é possivelmente o mais representativo nesse sentido:

a mulher vai

a mulher vai ao cinema
a mulher vai aprontar
a mulher vai ovular
a mulher vai sentir prazer
a mulher vai implorar por mais
a mulher vai ficar louca por você
a mulher vai dormir
a mulher vai ao médico e se queixa
a mulher vai notando o crescimento do seu ventre
a mulher vai passar nove meses com uma criança na barriga
a mulher vai realizar o primeiro ultrassom

a mulher vai para a sala de cirurgia e recebe a anestesia
 a mulher vai se casar ter filhos cuidar do marido e das crianças
 a mulher vai a um curandeiro com um grave problema de hemorroidas
 a mulher vai se sentindo abandonada
 a mulher vai gastando seus folículos primários
 a mulher vai se arrepender até a última lágrima
 a mulher vai ao canil disposta a comprar um cachorro
 a mulher vai para o fundo da camioneta e senta-se choramingando
 a mulher vai colocar ordem na casa
 a mulher vai ao supermercado comprar o que é necessário
 a mulher vai para dentro de casa para preparar a mesa
 a mulher vai desistir de tentar mudar um homem
 a mulher vai mais cedo para a agência
 a mulher vai pro trabalho e deixa o homem na cozinha
 a mulher vai embora e deixa uma penca de filhos
 a mulher vai no fim sair com outro
 a mulher vai ganhar um lugar ao sol
 a mulher vai poder dirigir no afeganistão
 (Freitas, 2012. p. 55)

Em contraste marcado com as outras duas “googlagens”, em “a mulher vai” os versos podem ser seguidos como se delineassem uma sequência narrativa: a uma primeira cena de desejo (versos 2 a 6), se segue uma gravidez e um parto (versos 8 a 12); daí se parte para uma relação normativa recheada de frustrações, que se resolve em alguma forma de rompimento (versos 13 a 25). O verso final interrompe a possibilidade de leitura linear, visto que toda a movimentação anterior parece incongruente com a cena afegã na qual a possibilidade de conduzir ou não um automóvel se encontra em questão. O que acaba por enfatizar a provável heterogeneidade dos versos anteriores, a ambiguidade irresolúvel entre a algaravia coral e a voz única do mecanismo de busca. O encerramento do poema aponta para uma dimensão fundamental da crítica feminista que caracteriza *Um útero é do tamanho de um punho*: as estruturas opressivas do patriarcado que emergem nos seus poemas se encontram imbricadas com resquícios normalizados de ondas feministas anteriores. Comemorar que “a mulher vai poder dirigir no afeganistão”, frase que parece retirada de uma manchete apologética em relação à chamada “Guerra ao terror” promovida pelos EUA, acaba por constituir uma apropriação especialmente cínica da temática dos direitos das mulheres. Sem dúvida, o fato do regime Talibã restringir formalmente a possibilidade de mulheres conduzirem automóveis é indefensável. No entanto, a afegã que tiver a sua vida destruída por uma bomba estadunidense ou que estiver reduzida à mais abissal miséria em um território devastado pela guerra também não poderá dirigir um automóvel, além de ter muitas outras possibilidades mais básicas para a vida humana igualmente negadas. O fato de, depois de vinte anos, a Guerra do Afeganistão ter se encerrado, em 2021, com a volta do Talibã ao governo do país demonstra como as referências aos direitos das afegãs não passaram de um bem sucedido movimento de *marketing* visando legitimar as movimentações do complexo industrial-militar estadunidense, único beneficiado real do processo. Suposto feminismo liberal como véu ideológico da agressão militar imperialista.

Dentre os verbos que individualizam cada um dos “3 poemas com auxílio do Google”, “ir” é aquele que mais se adéqua a construções narrativas, a certa linearidade. Os poemas em torno de “pensar” e “querer” acabam sublinhando a sua construção por justaposição, a

relação paratática entre os versos, ainda que organizados por relações de proximidade temática. Por oposição à narratividade sequencial ficcional, temos o acúmulo de justaposições de sabor documental. Como já proposto, nos *stills* de Sherman a fotografia assume – de maneira inversa, porém, simétrica – função narrativa. No entanto, a narratividade aqui se apresenta de forma ostensivamente não sequencial. Cada fotografia parece remeter a um filme diferente, estrelado talvez mesmo por uma atriz diferente, ainda que saibamos que é a artista que se encontra posando em cada uma das fotos (e, como ressalta de maneira característica Danto [1998, p. 10], isso é algo de que tomamos conhecimento e não algo que possamos deduzir com os nossos próprios olhos). O enredo de cada um dos filmes hipotéticos em questão nos parece, porém, acessível – separado do receptor por uma distância transponível por algum palpite de peculiar intuição. Para produzir tal efeito é preciso desdobrar de alguma forma a temporalidade que caracteriza a narrativa (e, por extensão, o cinema) nas dimensões restritamente espaciais da imagem estática (a fotografia, nesse ponto igualada à pintura). Ora, como argumenta Walter Moser, tal possibilidade já se vê mapeada por aquele que primeiro descreveu a oposição entre artes temporais e espaciais, G. E. Lessing:

o pintor só pode, em princípio, representar um momento único dentro do desenvolvimento de uma ação, mas tende a transcender essa coação escolhendo como objeto a ser representado o que Lessing denomina um momento “fértil” (*fruchtbar*) ou “conciso e denso” (*prägnant*). Esse momento seria escolhido de maneira a obrigar o espectador a estendê-lo em sua imaginação em direção ao passado ou ao futuro; ele contém, portanto, uma temporalidade potencialmente mais vasta que o momento representado picturalmente. (Moser, 2006, p. 46)

Cultivando a construção do “momento fértil”, Sherman retoma toda uma tradição retórica da pintura narrativa, cujo o ápice talvez se encontre em certas vertentes da pintura europeia do séc. XVII – incidentalmente um contexto no qual se exige funções pesadamente ideológicas para as artes visuais, tanto no sentido da propaganda religiosa da Contra-reforma, quanto naquela dos regimes absolutistas. Mas cabe lembrar que toda imagem tem alguma dimensão retórica e o caráter de epifania, de captura do efêmero supostamente espontâneo, de certa tradição da fotografia de arte do séc. XX (Cartier-Bresson, por exemplo) não elimina, apenas esconde, seu caráter de construção. O gesto de Sherman se dá na direção oposta, ao carregar nas tintas, na teatralidade, dos momentos férteis que constrói, a artista expõe, de maneira quase brechtiana, sua própria artificialidade. Em *Untitled Film Still #10* temos *the girl*¹ ajoelhada no chão de uma cozinha interrompendo por um instante o ato de recolher do chão as compras, que se encontram esparramadas junto a uma sacola de papel rompida, para olhar (de maneira descontente, porém contida) possivelmente para uma personagem (Um homem? Uma criança? Outra mulher?) que se encontra extra quadro. Temos ali um cuidadosamente construído “momento fértil”, que nos leva a indagar o que estaria acontecendo na cozinha daquela jovem, mas possivelmente já desiludida, dona-de-casa. Para retomarmos os versos de Freitas, seria a mulher que “vai colocar ordem na casa”? Ou aquela que “vai ao supermercado comprar o que é necessário”? Ou ainda a que “vai para dentro de casa para preparar a mesa”? Psicologizando um pouco a cena, talvez seja a mulher que “vai desistir de tentar

¹ “A garota”, segundo Danto (1998, p. 11), “sempre a mesma ainda que diferente”, é a personagem recorrente dos *Untitled Film Stills*.

mudar um homem” e se sente na obrigação de conter seus sinais de insatisfação diante de uma situação que pode ser tanto um acidente doméstico banal quanto o resultado de um ato de violência doméstica.

Cabe indagar se é possível extrapolar a ideia do “momento fértil” que Sherman mobiliza nos *stills*. Os *stills* de cinema como um todo poderiam ser considerados o “momento fértil” que a artista utiliza para remeter a uma metanarrativa, as representações de gênero no cinema e na televisão. Ao sublinhar o caráter construído das imagens, ela torna visível a máquina que mobiliza tais representações. As imagens são de uma mulher, uma personagem, uma atriz – que, como costumavam enfatizar os comerciais de televisão, “poderia ser você” –, mas o diretor, o roteirista, o produtor, etc. seriam naquele momento quase certamente homens. O mecanismo de perpetuação das representações chave do patriarcado se apresenta de maneira bastante concreta no extra-quadro, não aquele da narrativa ficcional, mas aquele das instâncias da indústria cultural que tipicamente produzem (e, em muitos sentidos, ainda produzem) tais imagens. Podemos enxergar talvez aqui – assim como nos trabalhos mencionados de Angélica Freitas – aquilo que Judith Butler chama de “repetição parodística do gênero”:

A repetição parodística do gênero [...] denuncia a ilusão da identidade de gênero como uma profundidade intratável e uma substância interna. Como efeito de uma *performatividade* sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu *status* fundamentalmente fantasístico. (Butler, 2003, p. 211)

Mas nesse ponto o caráter dos media hegemônicos contemporâneos aos quais se referem os trabalhos de Sherman e Freitas apresenta suas diferenças fundamentais. No caso do cinema e da televisão temos meios nos quais uma emissão concentrada se dirige a uma recepção ampla e difusa – uma estrutura na qual certa concentração, no mínimo relativa, de poder no polo de emissão é bastante evidente. Contra tal inimigo, a estratégia de combate necessária parece ser alguma variante feminista da estratégia revolucionária característica do séc. XX, a tomada dos meios de produção. Mas como enfrentar a reconfiguração do patriarcado em uma estrutura supostamente horizontal de comunicação, na qual a emissão aparenta ser quase tão difusa quanto a recepção?

A incorporação no poema de Freitas de detritos textuais comuns da web – fragmentos dessa substância caracteristicamente contemporânea denominada “conteúdo” a qual somos todos exortados a consumir e a produzir na web (em especial, nas redes sociais) –, resultam de fato no que, como já visto, Flora Süssekind (2022, p. 202) denomina um “tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário”. Mas a possibilidade ou mesmo a necessidade de um poema, um artefato fundamentalmente enquadrado nessa categoria anteriormente central denominada “arte”, se engajar com o universo indistinto do “conteúdo” também pode ser compreendida pela hipótese – que temos desenvolvido em várias ocasiões (Duarte, 2025, 2024 e 2021) – de que a antiga “cidade letrada” estaria em ruínas. Se falamos de “ruínas da cidade letrada” estamos invocando a noção de “cidade das letras”, desenvolvida no ensaio de mesmo nome do crítico uruguaio Angel Rama (1985). Com ela o crítico almeja dar conta da relação duradoura entre escritura, cidade e poder na América Latina. Partindo da forma como se articulou no período

colonial uma casta de intelectuais a serviço das coroas ibéricas, ele descreve como a diminuta república das letras latino-americana conseguiu perpetuar, apesar de transformações profundas como as independências e as modernizações/laicizações da virada do século XX, o domínio das letras enquanto privilégio e, desta forma, seu poder. Tal concepção nos parece uma espécie de contraponto indissociável da outra grande proposta do autor para a interpretação das literaturas e culturas latino-americanas, a ideia de transculturação narrativa, cuja percursora na obra do crítico uruguaio foi mapeada por Roseli Barros Cunha (2007). Ora, se temos por hipótese aqui que tal configuração cultural e literária se encontra em ruínas, isso significa que observamos no contemporâneo alguma espécie de cisão fundamental, mas que, longe de eliminar as construções anteriores, se apropria delas, constrói por sobre (com e contra) suas ruínas. Mas qual seria a natureza da cisão aqui evocada? Nas últimas décadas, os diagnósticos de uma transformação fundamental do campo literário têm se acumulado, gerando reações que vão da nostalgia melancólica de *A literatura em perigo* (2009), de Tzvetan Todorov, até ao entusiasmo com a nova ordem exemplificada pelo texto *Literaturas pós-autônomas* (2010), de Josefina Ludmer. No âmbito das artes plásticas, Arthur Danto (2010) e Hans Belting (2012) propuseram suas versões do fim da história da arte – uma tópica originalmente hegeliana retomada já anteriormente por Theodor Adorno –, assim como suas visões de como a arte continua operando para além de tal ruptura. Marcos Siscar (2010), pensando mais especificamente na poesia, chega a identificar um certo *discurso da crise*, ou seja, a repetição de um discurso melancólico sobre a perda de relevância da arte das palavras que ignora que, na verdade, a trajetória da poesia moderna como um todo é marcada de múltiplos modos pela ideia de crise. Ao localizarmos o fragmento aqui proposto desse mais amplo discurso da crise como sendo o de um (relativo) ruir das muralhas da cidade letrada, pretendemos focar não apenas nas universalmente evocadas transformações midiáticas ou no contínuo avanço da indústria cultural por sobre o que costumava ser denominado autonomia (ainda que relativa) da arte. Mas, também, chamar a atenção para o fato de que a relativa democratização educacional das últimas décadas tem produzido no Brasil apropriações interessantes do que costumava ser um jogo seletivo com a arte e a escrita, gerando frestas interessantes no que seria a versão literária do *pacto da branquitude* descrito por Cida Bento (2022). Ou seja, podemos para tal ponto ampliar a leitura que propõe Siscar (2010, p. 11): “quando falamos de crise, em poesia, não falamos exatamente de um colapso de ordem factual, mas mais precisamente da emergência de um ponto de vista sobre o lugar onde estamos, sobre nossas condições de ‘comunidade’”. Acreditamos que a emergência de certas obras, certas poéticas, certos pontos de vista sobre as *ruínas da cidade letrada* poderiam ser identificados mesmo com um contraponto a certa visão do contemporâneo como o espaço de uma suposta pluralidade sedada e pacificada – de que também fala Siscar (2014): momento no qual, além de montanhas amorfas de “conteúdo”, emergem escritas ao mesmo tempo potentes e problemáticas do contemporâneo, como o próprio trabalho de Angélica Freitas, entre outros.

Isso posto, a dimensão de tal cenário da contemporaneidade cultural à qual os “3 poemas com auxílio do Google” se relacionam mais diretamente é aquela mais enfaticamente negativa: a corrosão pela via tecnológica do que Jürgen Habermas (2003) denominava esfera pública. O ato de colecionar detritos no âmbito de uma obra de arte não constitui a rigor nenhuma novidade, basta observar como a noção de colagem que emerge do Cubismo no princípio do século XX se espalha por muito da produção cultural dos já mais de cem anos seguintes. A matéria-prima de parte significativa de tais colagens – literais ou metafóri-

cas – costumava ser exatamente um dos elementos mais característicos tanto da “cidade letrada” quanto da “esfera pública”, na forma em que ambas se organizaram nos séc. XIX e XX: o jornal diário e artefatos impressos correlatos, cujos fragmentos encontramos nas telas de Picasso e Braque, cuja presença torna possível o “Poema tirado de uma notícia de jornal” de Manuel Bandeira e cujo acúmulo nas “bancas de revista” se vê descrito em “Alegria, alegria” de Caetano Veloso. Da perspectiva contemporânea é necessário registrar exatamente as múltiplas dimensões do vácuo deixado no lugar anteriormente ocupado pelo jornal e pelo jornalismo cultural no âmbito da literatura, da arte e da cultura, da segunda metade do séc. XIX até a virada do séc. XXI, assim como o caráter limitado das instâncias equivalentes posteriores (blogosfera dos anos 00; coleções editoriais; revistas especializadas; feiras; oficinas, etc.). Na web, a cultura de massas se compartimentaliza em nichos, a serem explorados ou não pelo usuário. Esse pode tanto pesquisar nos mecanismos de busca o último sucesso do rádio e da televisão, quanto uma peça ou filme que havia passado décadas fora de catálogo, ou ainda o trabalho de algum artista contemporâneo desconhecido. As ideias de centralidade, importância, relevância se tornaram cada vez mais porosas, quase inefáveis. As possibilidades decorrentes, a princípio, pareciam libertar uma série de formas de recepção, de novas formas de organização descentralizada da produção e difusão culturais, o que em parte pôde efetivamente ser observado. No entanto, a lógica de bolhas, fundamental para quase tudo de interessante e importante que tem acontecido na cultura do século atual, é a mesma que possibilitou o retorno de propostas políticas extremamente regressivas nas últimas décadas. Poderíamos ver aí a derrocada do poder dos especialistas e vozes autorizadas dos meios de comunicação de emissão concentrada (o cinema e a televisão que permeiam os trabalhos de Cindy Sherman; os jornais e revistas aqui aludidos), que parecia a alguns ser a promessa de um mundo mais igualitário e livre, resultando, porém, na sua substituição pelos “famosos anônimos imbecis” produtores/consumidores de “conteúdo”. O resultado seria talvez mais uma dessas elegias lamentosas da cultura e dos valores que volta e meia se fazem presentes nos discursos sobre a contemporaneidade – especialmente, em um cúmulo de ironia e paradoxo, nas redes sociais. Uma condenação de tipo elitista das possibilidades culturais, sociais e políticas da coletividade, que cede à extrema direita o lugar de representante “populista” das majorias, do princípio democrático mesmo, no exato momento em que essa se move para destruir todas as instâncias de representação política e argumentação racional.

Mas o que temos aqui é, na verdade, uma armadilha ideológica, exatamente a que vem sendo veiculada por uma parte extremamente interessada do processo em questão, as próprias *big techs*. Max Fisher relata a resposta da representante de uma das maiores empresas do ramo quando confrontada com os dados das consequências violentas da utilização de sua plataforma:

“Não há nada de novo nos tipos de ofensa que vemos”, disse a chefe de diretrizes globais [do Facebook] quando perguntei sobre as consequências da plataforma. “A diferença está no poder de amplificação que uma mídia social tem”, completou. “Em termos de sociedade, ainda estamos muito no princípio do entendimento quanto a todas as consequências que as mídias sociais podem ter”, afirmou o diretor de segurança cibernética, sugerindo que a mudança primordial acarretada pela tecnologia havia sido apenas reduzir os “ruídos” na comunicação, o que permitia que as mensagens chegassem mais longe e mais rápido. Era um retrato curiosamente incompleto do funcionamento do Facebook. Muitos na empresa

pareciam quase ignorar que os algoritmos e o design da plataforma moldavam propositalmente as experiências e os estímulos dos usuários e, portanto, os próprios usuários. (Fisher, 2023, p.16-17)

Vemos aí a tentativa de retratar as plataformas de redes sociais como mero *locus* de formas discursivas que as antecedem e que estariam apenas potencializadas pelo seu poder. Seriam apenas uma ampliação da *polis*, do espaço de discussão e deliberação que caracterizaria a esfera pública. No entanto, como mostra Fisher, até mesmo relatórios internos do Facebook chegaram à conclusão de que os impactos de tais formas de tecnologia na sociedade eram consequência de ações deliberadas.

“Nossos algoritmos exploram a atração do cérebro humano pela discórdia”, alertaram os pesquisadores [contratados pela própria empresa] em uma apresentação de 2018 que depois vazou para o Wall Street Journal. Na verdade, prosseguia a apresentação, os sistemas do Facebook eram projetados de tal modo que levavam aos usuários “cada vez mais conteúdo de discórdia, de forma a conquistar a atenção e aumentar o tempo do usuário na plataforma”. Os executivos engavetaram a pesquisa e rejeitaram a maior parte das recomendações, que sugeriam ajustes nos sistemas de promoção, os quais escolhem o que os usuários veem, que poderiam reduzir seu tempo de internet. (Fisher, 2023, p. 19)

Em suma, as plataformas que atualmente dominam a internet não são mero veículo do eventual discurso de ódio que propagam, mas beneficiários diretos e portanto parte interessada dos efeitos nefastos que causam. A dimensão crítica dos “3 poemas com auxílio do Google” não se dá, assim, somente em relação ao discurso machista difuso na sociedade – as múltiplas vozes que glosam de maneira trágica os três motes/termos de buscas idealistas que negam ponto a ponto –, mas também em relação à voz única, supostamente neutra, do próprio mecanismo de busca. Para além da sua função de mecanismo que auxilia, no caso, a produção de poemas, vemos aqui o algoritmo se tornando também mecanismo interessado de amplificação, propagação e radicalização do machismo – fenômeno exemplificado pela emergência da chamada *manosphere*, conjunto de “produtores de conteúdo” que vende versões absurdamente extremas e explícitas da misoginia, muitas vezes para garotos inseguros e inclusive menores de idade.

Até aqui temos acompanhado como as “googlagens” de Angélica Freitas se relacionam com diversas figuras da coletividade. Para encerrar, vale a pena destacar a comunidade produzida pelo próprio livro *Um útero é do tamanho de um punho*, raro momento em que recentemente se encontraram uma obra poética arrojada e o público mais amplo, em que crítica e vendas estiveram razoavelmente em acordo. Uma pequena centralidade produzida não pelo capital, mas por um desejo de comunidade. Se parece natural que uma movimentação social tão significativa quanto a onda mais recente de feminismo encontre seus objetos culturais de referência, o fato de um trabalho tão formalmente ousado e irreverente como esse de Angélica Freitas encontrar um público tão amplo é, porém, bastante significativo. Aos que insinuavam, ou desejavam, que a poeta se manteria ligada de maneira permanente ao tema da sua obra de maior sucesso, seus livros posteriores desmentiram ao menos parcialmente. Talvez seja o caso de afirmar que repetir *Um útero é do tamanho de um punho* seria trair não apenas a verve experimental da escritora, mas também o gesto, a necessidade que primeiro deu origem e intensidade

à obra em questão. Trata-se de um desses raros momentos em que a invenção de linguagem constrói um mecanismo outro, para buscas – poéticas e políticas – igualmente outras.

Referências

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CUNHA, Roseli Barros. *Transculturização narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.

DANTO, Arthur Coleman. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP, 2010.

DANTO, Arthur Coleman. Photography and Performance: Cindy Sherman's Stills. In: SHERMAN, Cindy. *Cindy Sherman Untitled film stills*. New York: Rizzoli International Publications, 1998.

DUARTE, Miguel de Ávila. Forma contra função: Preto Matheus e a (pseudo)ilegibilidade poética da letra. In: GUERRA, Priscila; HENNO, Juliana; TAVARES, Monica (orgs.). *Arte-design-tecnologia: tensões e distensões*. São Paulo: ECA-USP, 2025. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portal-delivrosUSP/catalog/book/1640> Acesso em: 10 de jun. 2025.

DUARTE, Miguel de Ávila. Univoracidade(s): Cultura urbana e a linhagem brasileira da poesia visual nas obras de Renato Negrão e Preto Matheus. I *Jornada Internacional de Poesia Visual*, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.jornadadepoesiavisual.com/catálogo2022>. Acesso em: 10 de jun. 2025.

DUARTE, Miguel de Ávila. O som como parasita da palavra: escrita, som, canção e colagem em Palavra Palavra e Coleções digitais de Henrique Iwao. *Tabuleiro de Letras*, [s. l.], v. 18, n. 2, p. 83–96, Disponível em: <https://revistas.uneb.br/tabuleirodeletras/article/view/22083>. Acesso em: 10 de jun. 2025.

FABRIS, Annateresa. Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos. *Revista Estudos Feministas*, v. 11, p. 61–70, 1 jun. 2003. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2003000100004>.

FISHER, Max. *A máquina do caos: Como as redes sociais reprogramaram nossa mente e nosso mundo*. Todavia, 2023.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative writing: managing language in the digital age*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2011.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HAYASH, Gabriel José Innocentini. Acerca de “3 poemas com o auxílio do Google”, de Angélica Freitas. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 7, n. 13, 30 jun. 2015. DOI: <https://doi.org/10.35520/flbc.2015.v7n13a17309>.

LOPES, Nei. *Partido-alto: Samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós autônomas. *Ciberletras – Revista de crítica literária y de cultura*, n. 17, jul. 2007. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 10 de jun. 2025.

MARTINS, António Coimbra. Glosa. In: COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira, Galega*. Porto: Figueirinhas, 1978.

MIRANDA, Francisco de Sá de. *Obras Completas de Sá de Miranda*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 2003. Vol. II.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria. Revista de estudos de literatura*. v. 14. Belo Horizonte, jul./dez 2006. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.42-65>.

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

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. O *tombeau* das vanguardas: a “pluralização das poéticas possíveis” como paradigma crítico contemporâneo. *Alea*, v. 16, n. 2, jul. - dez. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2014000200011>.

SÜSSEKIND, Flora. Coros dissonantes. In: SÜSSEKIND, Flora. *Coros, Contrários, Massa*. Recife: Cepe editora, 2022.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.