

Compor *com*: cruzar vozes no corpo da escrita

Luciéle Bernardi de Souza*
Luciane Bernardi de Souza**

Resumo

A recém-lançada *O canto dela* (2021) é uma obra assinada por duas mulheres, uma brasileira e uma togolesa, por isso traz a marca plural de uma singular coautoria, acionando, fragmentariamente, vozes e memórias de muitas outras, outra forma de narrar. Para pensar esta dimensão coautoral, partimos do pressuposto de que voz é corpo em contato com, e para as escritoras Ana Kiffer e Marie-Aude Alia é, portanto, a criação de um canto conjunto, um dueto, desejo de partilha de uma escrita feminina na conformação de um texto que desliza em sua categorização restrita enquanto gênero literário. É uma obra que questiona as amarras da convencionalidade da autoria moderna (ocidental), problematizando-a duplamente: descentrada de um eu (único, singular) e descentrada do homem (masculina). É ouvindo o canto delas que objetivamos nos aproximar, portanto, da poética de corpos em seus movimentos por diferentes lugares/cantos e potencialidades e, por isso, nos fazem pensar sobre outras formas de escrita, via discurso/voz/corpo, outras formas de cantar que ultrapassam a dimensão individual.

Palavras-chave: coautoria; deslocamentos; fragmentação; autoria feminina.

* Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutoranda em Literatura Orcid:<https://orcid.org/0000-0002-2787-6630>

** Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora em Literatura. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2604605854758080>

Compose *with*: crossing voices in the body of writing

Abstract

The recently released *O Canto Dela* (2021) is a work signed by two women, one Brazilian and one Togolese, which is why it bears the plural mark of a unique co-authorship, triggering, fragmentarily, voices and memories of many others, another way of narrating. To think about this co-authorial dimension, we start from the assumption that voice is a body in contact with, and for the writers Ana Kiffer and Marie-Aude Alia it is, therefore, the creation of a joint song, a duet, a desire to share a female writing in the conformation of a text that slides in its restricted categorization as a literary genre. It is a work that questions the shackles of the conventionality of modern (Western) authorship, problematizing it doubly: decentered from a self (unique, singular) and decentered from manhood (masculine). It is by listening to their singing that we aim to approach, therefore, the poetics of bodies in their movements through different places/corners and potentialities and, therefore, make us think about other forms of writing, via speech/voice/body, other forms of singing that go beyond the individual dimension.

Keywords: coauthorship; displacements; fragmentation; female authorship.

Composição inicial: primeiras vozes

Uma viagem é a possibilidade de se lançar enquanto corpo-escrita e intervir no mundo, de se lançar por urgência, por obrigação, por desejo, buscar outro canto, outra geografia, outros cantos-corpos-vozes com e pelas vozes multiculturais de *O canto dela* (2021). Em *Bordado y costura del texto*, a poeta Tamara Kamenszain ([2000], p. 5) afirma que “pensar sobre a mulher e escrever como mulher se unem na casa de Beauvoir à força de apagar as espessas fronteiras entre gêneros literários”. É nesta força das frestas, dos deslocamentos das linhas, das vozes, do corpo colado ao chão, de onde melhor se pode ouvir (ouvi-las) na problematização de fronteiras, espaços físicos, culturais e, sobretudo, espaços colonizados, como é o espaço da cultura e da intelectualidade. É, portanto, na reivindicação de serem ouvidas, de sussurrar ou gritar novas (ou velhas) formas de pensar e sentir que *O canto dela* (2021) se insere. Já nasce contemporâneo, nem luz, nem sombra, mas mistura entre realidade e ficção, vozes, línguas, corpos, memórias, lugares e tempos, nasce de uma voz, voz que tem sua preponderância sobre a palavra escrita, ocidentalmente a única válida por muito tempo, como sabemos do desperdício das literaturas orais. Esta voz é “difusa e múltipla. que essa reivindicação das mulheres. que esse corpo frágil e potente põe em marcha um algo sem volta.” (Kiffer; Alia, 2021, p. 101). São vozes que surgem, assim, antes de serem escritas, de estarem plasmadas no papel, para nos aproximarmos, enquanto leitoras, deste “ato de acolhimento”, como afirma Mirna Queiroz, jornalista e editora, na contracapa da obra, referindo-se ao texto que é o encontro complexo entre mulheres, originado (e originando) de duas funções autorais (Foucault, [1969] 2001).

Juntas, Ana Kiffer e Marie-Aude Alia, uma brasileira e outra francesa de origem africana/togolesa, reivindicada por Ana Kiffer como coautora da obra, brincam com a autoria moderna (ocidental, centrada em um indivíduo, impregnada de palavras como originalidade e autoridade) ao propor uma autoria multiétnica, dupla, feminina e ficcional/real, uma cumplicidade entre dois mundos a partir de duas vozes. Elas nos surpreendem “pela não-singularidade de quem fala”, pois é uma fala “na companhia de tantas mulheres, que foram repetidamente violadas e silenciadas”, de acordo com Tatiana Salem Levy, que faz a orelha da obra. É na aliança e no movimento de compartilhamento que elas nos fazem pensar, por meio de seus cantos, das “palavras que viram cantos” (Kiffer; Alia, 2021, p. 20) a respeito da parceria, da aliança e das convivências culturais e geográficas calcadas no corpo-voz, no pensar e no sentir em espaços de coabitação do espaço literário entre tantas vozes e assinada por duas, evidenciando duas funções autorais, duas performances autorais. Aqui vamos pensar a *autoria* para além da restrita autoria ocidental relativa ao gênio individual, causador de polêmicas infinitas no campo literário (Barthes, Foucault, Derrida), pois consideraremos a autoria com fundo coletivo (em seus feminismos para além do individual e do ocidental), corroborada pela mencionada prática de fazer *com*: com a outra, com outro idioma, com outras personagens, com as imagens, com corpos-vozes advindos de muitos cantos.

Além de colocar em questionamento a autoria única – compreendida moderna e globalmente como única –, temos uma “relação” que nos oferece, gentilmente, um percurso potente demais para caber na restrição de um gênero literário em suas limitações convencionais (mesmo que pensemos no Romance

como um gênero plástico, que acompanha sua época). A obra, arriscamos dizer, é *uso* misto de ensaio, ficção memorialística, crônica, ritmo de poesia, ficção dentro da ficção, colagem, dentre outras formas, conformando um desenho fragmentado de recortes de espaços, tempos, memórias, vozes que são, sempre, corpos em relação. Em virtude disso, há imagens que se repetem, iguais, mas modificadas, e a necessidade de frisar corpo-voz, cantos nem sempre escritos (aliás, canto ritual de fê), muitas vezes não ouvidos, outras vezes silenciados, sempre conformadores de um texto que toca em temas profundos como o amor e a dor inerentes aos processos de constituição do que é ser mulher (em suas múltiplas possibilidades culturais), estar viva e em viagem pelo mundo. Portanto, este trajeto será uma aproximação a esta obra, um olhar, dentre tantos possíveis, que partirá da instigante dimensão autoral que as autoras (juntas) suscitam ao assinarem conjuntamente a obra. A viagem perpassa por diferentes lugares (Grécia, na França, no carnaval do Rio de Janeiro, em Togo, entre o mar Egeu, as falésias, um bar, São Sebastião da Boa Vista, etc.), espaços que evidenciam a dimensão múltipla e complexa, cultural e sensível, dos sentimentos que se espalham em línguas e contextos diferentes, com diversas personagens, juntando fragmentos de imagens, ouvindo cantos, a pluralidade de vozes que ecoa.

Autoria(s) feminina(s) e plural(is): flexão de gênero e número

A viagem inicia com um cantar e a sua audição, e uma narradora em primeira pessoa que afirma “sou a escritora que esqueceu tudo”, evidenciando o *processo* narrativo, construindo-se enquanto narradora na errância inesperada e fluída da palavra e da

memória. A narradora é invocada pela audição do canto de uma mulher “*tso. tso. tso. ô ôôori ô*” (Kiffer; Alia, 2021, p. 20), canto em língua estrangeira, que vem de longe, de uma África Ocidental e que faz vibrar o corpo, que traz a dimensão corporal a quem canta, mas também para quem o ouve: inicia-se pela oralidade, por muito tempo tão desvalorizada no campo literário. Por meio do canto, inaugura-se a possibilidade de intervenção no mundo, elaboração de outra escrita, outros “cantos-corpos” pela protagonista de *O canto dela* (2021), livro finalista do Prêmio SP de Literatura e Semifinalista do Prêmio Oceanos (2022), lançado pela editora Patuá. A obra é uma viagem fragmentada como as memórias narradas, repetidas, editadas, viagem que parte do corpo-ouvido colado ao chão – “sinto a umidade extrema da terra e a densidade do solo sob meu corpo enquanto ouço o canto” (Kiffer; Alia, 2021, p. 21) –, ouvido ouvindo um canto em língua africana, um canto-voz buscando uma fresta para a narradora cantar o corpo, a voz, a dor e o amor, em memórias de contato com outras mulheres (Carmem, Judite, Dolores, Gertrude, Christina). As vozes polifônicas do “canto dela” (ou melhor, delas, no plural) formam um coral sem ensaio prévio, em que uma se encontra com a outra e nos perguntamos, algumas vezes, durante a leitura: “de quem, afinal, é esta voz?”. Importa? Parafraseando Foucault ([1969] 2001), importa quem fala? Oxalá não importaria, desde que todas fôssemos ouvidas em nossas falas-cantos, com peculiaridades culturais, étnicas, territoriais e políticas.

Na ficção, salvaguarda as diferenças, esta mistura mostra que há também uma dimensão coletiva deste canto composto por várias vozes, que faz a leitora perder-se ao questionar, afinal, de onde vem a voz. Corpo-voz com ritmos diferentes, mas conjuntos, potente em conjunto, está no caminho fragmentário que o som percorre para compor canto nosso a partir do “canto

dela”. Compomos com elas e a partir delas este trabalho, não nos centrando no que pode ser realidade ou o que pode ser ficção, categorias que remontam a uma tradição crítica e literária ocidental em seu estrito uso. Se Marie-Aude Alia, a narradora e autora, ou seja, a voz que constrói esta narrativa, existiu (para além da narrativa) ou não, se deveríamos ou não buscar uma linearidade (em um texto não tradicionalmente linear, pois mescla e vivifica memórias, característica da fragmentação) e projetar uma história tendo em vista uma totalidade para o caminho torto e para o fragmentário, optamos, como já mencionado, por escrever “com” e a partir “de”.

Com relação à autoria no plural, estas fronteiras borradas são evidenciadas há tempos por diversos escritores/as, mas sempre de maneira individual, criando autora-narradora-personagem, relegando a ela a obra, mas raramente compondo uma “dupla” de vozes, duas autoras, duas narradoras, como no caso da obra em questão. Este gesto de compartilhamento, evidente no uso de trechos de obra de Marie-Aude Alia, é significativo aqui, pois também remonta a uma literatura não ocidental em sua feitura, que coteja com o coletivo, como as múltiplas literaturas indígenas¹ em que o “eu” não é, necessariamente, a única voz (dentro e fora da narrativa), mas o aspecto coletivo ganha relevância. Temos vozes inventadas, performatizando na obra e na vida (se pensarmos que a autoria está para, mas também além da ficção, dentre outras complexidades), autoria e narração, mesclando, colando fragmentos: fragmentos de notícias, romance de Marie-Aude, relatos que poderíamos relacionar à vida, à biografia de Ana Kiffer, mas que optamos por não insistir em virtude de ouvir e sentir que as vozes nos provocam: alegrias, dores profundas, reflexões.

Como já anunciado, a composição da narrativa é assinada por Ana Kiffer e Marie-Aude Alia, escritora-narradora-

¹ Aliás, a literatura, aqui, é pensada em sua dimensão expandida, começando pela negação de uma pureza de gêneros literários.

personagem, voz que se torna companhia para Ana Kiffer, pois é autora-narradora criada por ela: “...entendi que a sua voz – invadindo a minha escrita – era também fruto dos medos, opressões, desqualificações e silêncios que vivem as mulheres quando decidem enfrentar e se dedicar ao meio intelectual e acadêmico” (Kiffer, 2017). Esta “criação” autoral da criação autoral Ana Kiffer, ou seja, não necessariamente a existência empírica, mas a existência performática de função, assinatura e nome, não está evidente na obra, pois, para nós, leitores/as e/ou problematizadores de categorias enrijecidas, Marie-Aude é um fato, dado real e concreto: recebemos uma obra em coautoria, com o nome de ambas as escritoras na capa e respectivas as biografias no site da editora. A forma como Kiffer revela evidenciar esta existência, a construção desta existência, bem como seu receio, é evidenciado mais adiante. Na orelha da obra, feita pela escritora Tatiana Salem Levy, também há a menção às “autoras”, e ela reafirma esta autoria no plural e no feminino, flexão de gênero e número pouco ouvida (por silenciamento) na historiografia literária, sobretudo uma história literária realizada com base a conceitos e referências ocidentalizantes. São mulheres, poetisas e pensadoras, em uma academia colonizada, que, pelo simples fato de escreverem conjuntamente, de problematizarem categorias narrativas e para além das narrativas, buscam frestas para pensar outras vozes, outros cantos, femininos, que podem ecoar como resistência pela dimensão política da voz. A escrita feminina também tem muito a nos fazer ouvir, muito a ecoar, e em conjunto, juntas.

Se na historiografia e na crítica literária o pagamento de vozes femininas é fato constatável (a nível mundial), o que pensar, então, sobre a *união* de autoras, ou seja, o compartilhamento de uma obra por mais de uma autora, em uma cultura ocidental, neoliberal, em que a rivalidade (sobretudo a feminina, historicamente) é mais um instrumento de controle?

Embora este compartilhamento se repita (ainda que menorizado) mais entre os homens, por razões evidentes de *silenciamento* e *apagamento* da literatura escrita por mulheres, podemos evidenciar, na literatura brasileira (mas não apenas nela) um duplo apagamento e negação, além das narrativas orais: o de autorias plurais para a criação de uma única obra e em virtude do gênero, pois são duas mulheres que escrevem. Contrariando tal silenciamento e evidenciando a existência de duplas autorias para obras literárias, menciono a parceria coautoral entre as irmãs Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes de Vieira na obra *Contos Infantis* (1886), a parceria entre Alice Ruiz e Maria Valéria Rezende com o livro de poemas *Conversa de Passarinhos* (2018), e outras parcerias contemporâneas como *Desde o meio de uma língua*, de Daniela Avelar e Patrícia Galelli (2021), e *Fio de corte* (2022), escrito conjuntamente por Ângela Brandão, Ilana Eleá e Lucelena Ferreira, dentre outras. Estas são obras que trazem a marca da coautoria, obras escritas por mais de uma mulher, são obras-relações, com maior ou menor diálogo evidente e constatado no próprio texto, mas singulares em suas pluralidades. As mencionamos porque é fundamental ter em mente que o conceito de autoria que baliza a teoria literária, que continua, embora os esforços sejam muitos, sendo a base dos estudos literários, é uma autoria individual e masculina, mas se olharmos um pouco além, descentrando-nos a ideia de uno, encontraremos várias práticas autorais coletivas (sobretudo no Brasil), colaborativas, afrocentradas, indígenas, que trazem um eu também coletivo em sua dimensão, ou mesmo manifestações poéticas como os Slams, em que a coletividade e o espaço público compartilhado fazem parte da performance, da pluralidade de vozes, ou seja, manifestações de literatura oral ou escrita que ultrapassam

um “eu” moderno. O mito do autor uno e solitário, como afirmaria Jack Stillinger² (1991), se impôs de maneira normativa enquanto imaginário, definição propagada pelo campo literário e outros campos (editorial, econômico, cultural) e quais suas consequências.

Quem acompanha o trajeto intelectual-criativo de Ana Kiffer pode rastrear o surgimento da voz de Marie-Aude, voz que invade a narrativa, personagem-autora evidenciada no artigo “Em torno da noção de uma crítica clínica da cultura” (2016). Neste artigo, Kiffer afirma ser Alia a autora de um único romance intitulado *Essa formidável potência da dor* (1988), e afirma ser com ela que compartilhou angústias:

[...]Marie-Aude Alia, inventada por mim numa manhã em que caminhava pela avenida Jardim Botânico. A invenção de um pseudônimo, assim como o início e o fim de um romance, planta-se num feixe de incertezas. Essas incertezas indicam diferentes caminhos. Algumas vezes algo exterior que impede, naquele momento preciso, que o nome do autor coincida com o nome do escritor. Outras vezes trata-se de uma incerteza na assunção da voz que guiará a própria narrativa, afinal de contas *tornou-se muito difícil hoje em dia saber quem fala na literatura*. São múltiplas as vozes, as histórias cada vez mais *mesclam componentes vividos com criações ficcionais, e nenhuma solução disponível*, ao menos neste caso, parecia solucionar os impasses que uniam e separavam uns dos outros no decorrer dessa narrativa [...]. (Kiffer, 2016,, p. 46, grifos nossos)

Esta nota de rodapé relacionada à Marie-Aude Alia indica que Ana Kiffer abdicou do pseudônimo, pois escolheu trazer o que antes era um pseudônimo também como nome autoral para compor uma “coautoria”, e vale dizer, é parte de um texto que não está na obra. Ana Kiffer também é estudiosa, professora de Teoria Literária (PUC-RJ), e evidencia em *O canto dela* (2021) alguns

² Na obra *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*.

dos embates que, teoricamente, estão no campo de discussão literário (mas não só) contemporâneo, como já manifestado nos trechos grafados/destacados em *itálico* por nós e pelas reflexões que estão em muitos momentos da obra, reflexões que rasuram fronteiras (ficção, ensaio), mesclam categorias. Em uma relação entre criação e reflexão, compartilhar uma obra é expor uma relação, um processo de composição, aqui também recriação ao lançar mão de notícias e indicar o uso de trechos do mencionado romance solo de Marie-Aude Alia. Ouvimos, portanto, um canto que é dueto, mas que não é apenas dueto, é também coral porque traz vozes múltiplas, identidades fragmentadas, que lançam mão da autoria única, que brincam com as frestas possíveis do lugar da escritora, da autora, da narradora, do “gênio romântico” (único, individual, dono dos possíveis significados). Como afirma Ana Kiffer em entrevista, ela buscou delegar à então principal narradora (pois há outras vozes no romance) o lugar também de autora:

A Marie foi uma fresta, ela precisava continuar escrevendo, era uma luta pensar criticamente e se liberar, se tocam (a teoria e a escrita), mas são regimes distintos de afeição de palavra, de modo de dizer e sentir [...] Marie-Aude apareceu num raio, andando na rua foi a história inteira, a biografia de Marie-Aude [...] a partir disso que a história foi se compondo, o caminho que tomou... ficou real, ficou real... se existiu ou não, ela existe, essa história é dela, essa existência seminal, ela é mais que uma narradora, ela é uma possibilidade de autoria que eu quis manter, a dúvida se ela já existiu ou não, é uma dúvida... (informação oral)³.

Este relato de Ana Kiffer nos faz pensar esta autoria não como uma paternidade (figura autoritária relacionada à autoria moderna), mas como uma irmandade entre culturas, entre espaços e tempos, uma autoria construída no sentido de possibilitar a fuga

³ Fala de Ana Kiffer em mesa redonda ocorrida na PUC-RJ no segundo semestre de 2022.

da autoridade patriarcal (única, centrada em um sujeito), pois dividida, conversada, compartilhada em criação e assinatura.

Parte-se, portanto, de dois corpos autorais para um corpo personagem-narrador presentificado por Marie-Aude Alia, que traz consigo outros corpos-vozes, outras dores e amores de outras mulheres e convida um terceiro corpo de leitora para adentrar a obra, como pode ser percebido em diversas passagens de interlocução com possíveis leitoras/es, mas também resultado do discurso indireto livre: “é a sensação do acúmulo do tempo que você não sabe como dizer. sim, estou transfigurada por ele. sou um acúmulo do tempo sem memória. tente escutar” (Kiffer; Alia, 2021, p. 23, grifo das autoras). Este efeito de aproximação e acúmulo de vozes traz também a reivindicação de outros ouvidos, outras leitoras, outras vozes-cantos para a conformação obra, então concretizada no momento da escrita e no ato de leitura, na interação com leitoras, corpos que interagem pela fresta realidade-ficção, frestas de continuidades e descontinuidades. Além disso, no site da editora, há a seguinte biografia da coautora:

Marie-Aude Alia nasceu em Lomé, Togo, em 1936, mas cresceu e viveu em Grenoble sem conhecer as suas origens. Foi Maitre *des conférences* em Literatura Comparada na Université de Grenoble Alpes. Pesquisou, no fim da vida, as relações entre o conceito de Outro e o eurocentrismo, mas nunca publicou a respeito. Autora de um único romance, este, escrito em 1998 e publicado na França neste mesmo ano sob o título *La formidable puissance de la douleur*. Viveu a parte final de sua vida entre a Normandia e Paris. (Editora Patuá, s.p, 2021)

Este desconhecimento de suas origens, desmemórias de muitas mulheres, forçadas a esquecer ou/e privadas de seu passado, está presente no romance como uma forma de resgate de memórias (recentes ou passadas), editadas em ilhas como

diria Waly Salomão (1943-2003). Além disso, corporificando a voz da narradora-autora, as palavras de Kiffer somam-se ao que é narrado no último capítulo, quase um apêndice confessional, todo em itálico (como outros na obra) intitulado Marie-Aude Alia, em que uma outra voz, que parece ser colada à da autora Ana Kiffer, inicia (e ciclicamente fecha) a obra afirmando que

foi com esse balbucio do corpo parado. existindo através do canto, numa linguagem desconhecida, que começou essa escrita. tudo era difícil e árido [...] foi quando me ocorreu, de supetão, como um raio, a história de Marie-Aude Alia. Hoje, a autora desse livro está aqui. É ela quem escreve [...] ela tem oitenta e quatro anos, nasceu em Togo, em 10 de março de 1936, imigrou para Grenoble com apenas 4 anos sem conhecer a sua origem e história. Esse seu romance foi encontrado num caderno com o título “Essa formidável potência da dor”. decidi mudar o título. Discordamos. [...] analisei fragmentos do romance de Marie-Aude, *hoje, for fim aqui reunidos*” (Kiffer; Alia, 2021, p.188-189, grifos das autoras).

Neste trecho fica evidente a referência ao artigo antes mencionado, “Em torno da noção de uma crítica clínica da cultura” (2016), fruto de uma palestra conferida no Rio de Janeiro. A narradora agora mescla-se à Ana Kiffer em papel autoral, toma a voz da narrativa e afirma angustiada que, no momento da palestra, não pôde aprofundar a relação que estabeleceu com a personagem-narradora-entidade-autora Marie-Aude Alia, enviada por Exu em uma mesa de jogo com uma mãe de santo que disse “invente alguém para escrever em seu nome e siga. siga” (Kiffer; Alia, 2021, p. 188). Sobre este momento, em que tentava explicar, racionalizar sobre Marie-Aude, afirma: “naquele momento aprofundar algo sobre minha junção a Marie-Aude – além de irreal – não parecia crível do esforço crítico. As universidades, a minha

e a dela, não aceitariam hipóteses tão descaradas e estranhamente forçadas [...]” (Kiffer; Alia, 2021, p. 189).

Este trecho evidencia o caráter colonizador da academia, da universidade, a busca racional, o arbitrário da busca por uma origem “verdadeira”, “linear”, “certa”, que aqui, relacionada à origem “verdadeira” do autor único, individual, não nos move, o que não as moveu. Existência para além da criação de Kiffer, Marie-Aude pode realmente ter existido para além da obra escrita por ambas, para além de, neste processo de apropriação da palavra alheia. Como a própria narradora, como um canto de desabafo (desabafado), e agora carnalizado na página, ela constatou que os limites que a separam de Marie-Aude não estão

de todo assegurados, nem para mim, nem para ela, e tampouco para o pensamento crítico. ou pelo menos para o que dele esperamos. *certamente diriam que havia ficado louca.* ou mística. acreditando que inventei alguém que realmente existiu. E, pior, que escrevia comigo (Kiffer; Alia, 2021, p. 189, grifos das autoras).

A narradora chegava a dizer, e poder dizer é “caminho árduo para uma mulher” (Kiffer; Alia, 2021, p.73), sobretudo poder dizer em junto.

Do entrelace nasce o fragmentário

Em consonância com o que já constatamos até o momento, outra das frestas pelas quais nos aproximamos para ler a obra é a da *fragmentação*, o olhar para o fragmentário, pois ela permite vermos uma composição não necessariamente linear, racional, ocidental no modelo mais moderno do termo, mas relacionada à composição realizada a quatro mãos, duas vozes e dois olhares. Este é um mote que não é novo nos estudos literários, mas que,

ao lermos contemporaneamente, nos ajuda a nos aproximarmos mais do canto realizado pelas autoras. Teóricas como Júlia Kristeva (1989) já trabalharam com a noção de fragmentação relacionada à psicanálise freudiana. Tudo, na obra, chega aos poucos, mas em uma avalanche de sensações: ouvimos sons entrecortados (pelas frestas) e vemos em partes, em pedaços, *O canto dela* (2021) em virtude da fragmentação presente desde a montagem imagética, na capa, mas também formalmente, em como a obra está estruturada. Quem nos ajuda a compreender esta fragmentação com relação à narrativa é Regina Pontieri (1989), em um trabalho sobre a fragmentação na obra de Roland Barthes. A estudiosa afirma, quanto ao modo fragmentário de escrita, já fruto da modernidade (e desintegração do sujeito):

no modo como se manifesta no século XX, a tendência ao fragmentário vincula-se ao declínio da importância da idéia de contínuo temporal (a história, o processo), em favor tanto de uma visão descontínua do tempo o que na literatura, por exemplo, remete à destruição do enredo romanesco típico do século XIX – como do predomínio do elemento espacial (a estrutura). (Pontieri, 1989, p. 86).

Na capa (Figura 1), mas para muito além dela, constatamos outra linguagem que se mescla à escrita, pois vemos fragmentos de imagens evidenciando suas rasuras, acionando camadas de sentidos a partir de suas frestas, seus rasgos, seus ruídos, suas texturas, sua geologia em camadas, estratos de pele, derme e epiderme, cicatrizes, assim também é composta a narrativa guiada pela narradora.

Figura 1 – Capa da obra O canto dela (2021)



Fonte: Editora Patuá (2021).

Mais que uma narradora, ouvimos Marie-Aude, uma escritora-narradora-personagem que, sendo com suas lacunas e possibilidades, é constituída por muitas pequenas narrativas, com camadas de histórias com imagens poéticas recorrentes e estruturadas fragmentariamente. Essa fragmentariedade está conformada também pelo uso particular da pontuação, consequente sintaxe e a presença de fotografias na obra, além disso, também é fundamentada pela organização do sumário/estrutura do livro, com títulos partes/divisões/fragmentos que mostram uma montagem com as principais personagens mulheres presentes na vida da protagonista e títulos entre parênteses, em *itálico* e outras formas de fugir de um ordenamento, de tipologias pré-determinadas que comumente encontramos em narrativas mais tradicionais.

Os cantos dessas mulheres são múltiplos como uma colagem, como as imagens presentes na obra (todas de autoria da escritora Ana Kiffer), incluindo a imagem da capa, figuras de abismos, montanhas, lonjuras, em que vida e morte estão perto, coladas, e conformam uma geologia de camadas significativas, pausas em preto e branco.

Na imagem que conforma nosso primeiro encontro com a obra está, portanto, uma colagem de situações, lugares, formas múltiplas, pedaços que recordam também que “o corpo não é uma coisa, é uma situação”, afirma a filósofa Simone de Beauvoir (2016a, p. 62), situação múltipla em espaços diversos, como as vozes presentes na narrativa, narrada por uma narradora que também é atravessada por outras vozes, uma mulher na Grécia com memórias de encontros, homens, mulheres, sexo e amor. Assim, a voz de *O canto dela* (2021) é advinda de corpos situados em deslocamento rítmico, situação geográfica sonora, pois “a voz é prolongamento de nosso corpo, da mesma maneira que nossos olhos, nossas orelhas e nossas mãos: é um órgão de nós mesmos que nos prolonga até o exterior; no fundo, e um órgão material como qual se pode tocar” (Grotowski, 1971, p. 200).

A voz é expressão, ação de quem ouve o canto a rés do chão, como acontece com Marie-Aude: “estava deitada sobre um colchão fino, no chão. o quarto todo fechado impedia a entrada da luz, do outro lado a porta a voz de uma mulher, e o seu canto. cantava numa língua estrangeira. uma língua que lhe habitava” (Kiffer; Alia, 2021, p. 19). Este corpo, sempre situado em canto-espaco, portanto, também material, pequeno como um lugar sem importância, mas, ao tempo, grande como as paisagens que ilustram o livro e potencializam sua extensão polissêmica. Com o ouvido colado ao chão, ouve os movimentos geológicos do tempo, faz parte de um corpo nunca essencializado ou totalmente descontextualizado, mas sim de um “construído”, um “corpo situado”, conceito que Beauvoir abraça de Merleau-Ponty (Beauvoir, 2016a, p. 57). Este corpo construído no discurso é reação e ação, um corpo que é político e ativo na construção, enquanto linguagem, que implode a lógica de um discurso

masculino (Cixous, 2022 [1975]; Irigaray, 2017 [1977]) e que move a protagonista nessa viagem, depois de muito tempo, ao final de sua vida, para (re)encontrar-se na Grécia, na França, no Rio de Janeiro, em Togo, dentre outros lugares por onde o corpo-voz de Marie-Aude esteve. Temos mulheres fragmentadas que compõem uma história também fragmentada.

Corporificando memórias e silêncios, as lutas conjuntas de duas escritoras (e outras tantas), a narradora informa leitores e leitoras que “talvez não consiga sequer terminá-lo. ele é um acontecimento envelhecido pelo tempo. [...] sou a escritora que esqueceu de tudo. vou dar o testemunho deste esquecimento. entremeado pelas ausências de incompreensões e inaudíveis” (Kiffer; Alia, 2021, p. 18). Temos, mais que uma narradora, uma escritora-narradora que, sendo com suas lacunas e possibilidades, é também personagem constituída com camadas de histórias em pequenas frases ou/e imagem poéticas recorrentes e estruturadas pelo uso particular da pontuação, da consequente sintaxe e das já mencionadas fotografias na obra. Canta-se, perto do mar, o vazio, o medo, a possibilidade, a dor e o amor, pois vazio e dessubjetivação também são possibilidades de canto-espaco e canto-corpo, como a polissemia da palavra permite aludir. A narradora, ao ouvir o canto de uma mulher, descobre seu corpo e menciona-se, tendo-o em vista, dialogando com ela mesma, espécie de foco em terceira pessoa: “descobria-o no canto e naquela língua incompreensível: um corpo, por fim o seu corpo” (Kiffer; Alia, 2021, p. 19). Descobrir com atravessamentos narrativos a geografia do seu corpo no canto geográfico é, então, um dos processos que engendram a montagem da obra, é buscar e descobrir “quero o encontro. Quero o outro canto. Outros corpos” (Kiffer; Alia, 2021, p. 37).

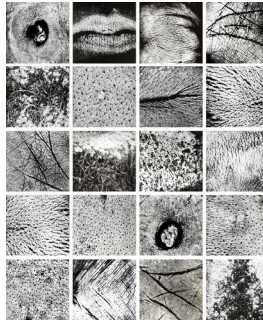
Marie-Aude descobre-se em muitos corpos, muitas histórias, e constitui-se pela voz da outra, da audição de um canto dela. Ainda enquanto conformação formal, destacamos a

intransigência da abdicação do uso das maiúsculas no início das frases, renegando a norma convencional moderna e reivindicando uma linguagem sem arbitrariedades: a opção de frases curtas, condensadas, sintéticas, como se fossem versos, com uma pontuação que renuncia o uso de vírgulas, valendo-se do ponto final para construir um ritmo fragmentário como a “memória em edição”, pausas que conformam um ritmo poético, onde “as palavras viram canto” (Kiffer; Alia, 2021, p. 20). Os parágrafos são compostos por pequenos versos viscerais, imagens poéticas que comunicam também pela repetição, pois são muitas as passagens, frases inteiras que se repetem continuamente nos capítulos da obra, trechos como “tudo é parte de um arquipélago em tremor” (Kiffer; Alia, 2021, p. 18, p. 21), nos remetendo à imagem da capa, as frestas, as instabilidades, a aproximação e as distâncias. Há também a descrição da protagonista deitada sobre um colchão, cena que se “repete” muitas vezes, sempre com o acréscimo, a reconstituição modificada que se acumula sobre esta mesma cena narrada de outra maneira em outro capítulo: “estou deitada, o colchão fino” (Kiffer; Alia, 2021, p. 18, p. 23, p. 25).

Nestes ecos de imagens repetidas, mas variadas, como em uma composição geológica, com ouvido colado ao rasteiro, da vida larval, rastejante, novamente marcada e constituída pelo acúmulo dos tempos, de linhas narrativas, vemos as camadas, vemos as fissuras da memória, da realidade e da ficção em seus “rasgos de canto” (Kiffer; Alia, 2021, p. 24). Vemos o canto dela comandar, ser mote para a voz da narradora, voz-corpo, pois o “corpo [é] o instrumento de nosso domínio do mundo” (Beauvoir, 2016b, p. 65), com possibilidade de transcendência e imanência, de passado e presente tecido na pele, no corpo encarnado geograficamente no mundo e ao mesmo tempo

recriando-o sensível e linguisticamente. Forma e conteúdo, corpo e mundo só são juntos, em contato (com outro, com a técnica, em zoom) com seus caminhos, cicatrizes e marcas, solapamentos e convivências, multiplicidades, como podemos visualizar na obra da artista plástica brasileira Vera Chaves Barcellos (Figura 2), em uma correlação com a obra de Kiffer e Alia. A linguagem em sua dimensão poética é política, pois reconfigura o mundo e como o vemos, fragmentado, de longe e de perto, configurando outras possibilidades, como na obra *Epidermic Scapes* (1977):

Figura 2 – Epidermic Scapes



Fonte: (Barcellos, 1977).

Este corpo micro e macro de *Epidermic Scapes*, superfície e profundidade, fragmentação e montagem, é lugar de memória individual e coletiva (Schimitt, 2007, p. 47), é corpo das imagens, como é a memória de Marie-Aude Alia, como são as histórias que se cruzam na narrativa, canto configurado por muitos e diferentes corpos em força de contato, pensados pela narradora situadamente e por onde ela inicia a narrativa:

a dimensão de um corpo é por onde eu vou começar. isso só canto pode dar. até quando o corpo se acaba, nesse momento já tardio, em que finalmente posso ser outra, e ter um corpo. que se esquece, e como qual se morre. escrevo, nesse entre tempos. buscando refazer o corpo. (Kiffer; Alia, 2021, p. 31)

Neste mesmo capítulo, tendo como mote a materialização do corpo, conformado por palavras, a narradora pergunta, ao final, diretamente para a leitora: “O que te dá um corpo?”. Ficamos com esta pergunta, lançada pela narradora, em nossos pensamentos, e reflexionamos que, de acordo com a obra, as possibilidades de resposta para esta pergunta são vastas: a linguagem, um exame, uma doença, um espaço que se sabe a si mesmo pelo corpo e vice-versa, pois o corpo “é no espaço” (Merleau-Ponty, 1975, p. 437), uma voz, uma audição, são muitas as possibilidades de ganhar e construir um corpo estética e fisicamente, fenomenologicamente, de ouvir o canto do corpo. O corpo, na obra, é também instrumento musical, criador de ritmos, de linguagem (é linguagem). É conformado pela linguagem palpável, criadora e concretizadora, uma superfície de ritmos, ritmos formados pelas palavras, pois, de acordo com Luiz Tatit (1996), “da fala ao canto há um processo geral de ‘corporificação’: da forma fonológica passa-se a substância fonética. A voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente”. (Tatit, 1996, p. 15).

A voz, portanto, é de suma importância na/para a obra, ela permite a co-criação de mundos-corpos e a consciência deles em suas histórias, o compartilhamento e reconhecimento dos corpos-experiências de mulheres narradas por Marie-Aude, rompendo com silêncios, como podemos constatar no seguinte trecho:

acredito apenas que uma história vivida por alguém deveria poder ser partilhada. normalmente, o desejo de partilha é índice de que nunca vivemos totalmente sozinhas; e que atravessamos, muitas de nós, histórias comuns. a dificuldade que temos em poder dizê-las é como o mundo usa arma dos ocultamentos, silenciando um cem número de histórias. quando conseguimos falar, algo aconteceu que nos permitiu conhecer o tempo de

cada história em nós e no mundo. que dela geminou como o musgo sobre a pedra. No canto das viagens que fez ou não fez. na vida de passante que te atravessa o desejo, tremendo sob os pés. nos cantos, nos cantos de todas elas há uma história (Kiffer; Alia, 2021, p. 73).

Além desta reivindicação da voz enquanto vivificação de história partilhada, há a declaração do silêncio, da mudez e sua consciência, quando a narradora afirma, “apesar dos tantos anos e estudo e da obsessão da pesquisa sobre o corpo foi nos últimos anos que me dei conta de que não conhecia, ou de que não ouvia, a minha própria voz” (Kiffer; Alia, 2021, p. 99), em um testemunho de “base”, poderíamos pensar, autobiográfica ou autoficcional de Ana Kiffer, que se dedica à pesquisa acadêmica sobre o corpo como materialidade, potência, subjetividade e linguagem. Aqui, o corpo dualista, dicotomia presente na filosofia de Descartes, que corrobora com o corpo a-histórico, determinista organicamente e passivo, mostra sua negação. Esta negação, pela reflexão, por situar histórica, temporal e socialmente uma linguagem corporificada, é o que permite a experiência perceptiva, afetiva e intelectual, concomitantemente, um corpo inteiro em seus fragmentos, sensação e razão, um corpo que rompe, sobretudo pela linguagem fragmentada, pelas imagens estilhaçadas, pelo jogo com a leitora e pelas perguntas lançadas na obra, o canto-corpo único e linear. O corpo é reflexão e sensação (Merleau-Ponty, 1975, p. 437), superfície e profundidade íntima. Como na obra de Vera Barcellos, as narrativas são micro e macro, impressionismo e técnica, o maior órgão traz a miudeza toda em si, dos poros de larga pele em sua inevitável poética, temos, como na viagem, no deslocamento por lugares, no exílio, uma viagem pela pele, que traz suas marcas de percurso, marcas nem sempre visíveis a olho nu.

A filósofa feminista Irigaray (2017 [1977]), por sua vez, salienta a importância não apenas de uma expressão do corpo, mas da necessidade de uma criação “poética” sobre ele. Para ela é necessária a instauração de uma linguagem que é ruptura com a linguagem patriarcal, a fala do corpo, o discurso que estrutura a si mesmo para desestruturar os usos habituais ao qual ele é submetido nesta sociedade. Corroborando com a obra visual de Vera Chaves Barcellos, é pertinente mencionarmos a artista Lygia Clark e a obra de Lenora de Barros (1953), linguista, artista brasileira (também vivíssima) que problematiza a linguagem poética no/do corpo da mulher em performances conhecidas como a série *Poemas* (1979), *Língua Vertebral* (1998) e *There are Women*⁴. Estas são algumas obras importantíssimas para pensar o corpo da mulher, reflexão que também fazem as autoras da obra, como viver, no Brasil, no mundo, com um corpo – “[...] sem parar só devíamos nos perguntar juntas: como vivemos? Como vivemos hoje, as muitas e diferentes mulheres desse país?” (Kiffer; Alia, 2021, p. 103) –, assim como outras mulheres, na Grécia, na África, “mulheres vestidas de preto caminhando sob o sol de quarenta graus nos campos semiáridos à borda das estradas de terra que ligavam Komi e Pyrgi eram as mesmas mulheres que viu Judite em Ibiza. a matriz árabe” (Kiffer; Alia, 2021, p. 68). À guisa das artistas mencionadas anteriormente no fragmento, escrever é espaço revolucionário, é, como afirma Hélène Cixous,

precisamente a real possibilidade de mudança. O espaço que pode servir de trampolim para o pensamento subversivo, o movimento precursor da transformação das estruturas sociais e culturais... As mulheres apoderando-se da oportunidade de falar e, em consequência, sua revolucionária entrada na história. (Cixous, 2022 [1975], p. 66).

⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/39018853>. Acesso em: jun. 2022.

As vozes-corpos de muitas mulheres-personagens, fragmentos da linguagem, são aproximados no instável, o que sobrou do que tentaram apagar muitas vezes, como afirma a narradora: “escrever, nesse caso, é como recolher, colher, aproximar, criar conexões entre esses restos. a experiência não solidifica ou encadeia uma vida. somos mais feitos de fragmentos. sem nenhuma relação com a totalidade” (Kiffer; Alia, 2021, p. 158). Pontieri (1989) afirma que o fragmento traz consigo um “inacabamento essencial”, inacabamento que é a abertura para outras vozes, outras histórias, outras possibilidades, individuais, mas que tocam-se com outros fragmentos – “como aproximamos pedaços?” é frase repetida muitas vezes na obra –, chocam-se, não para formarem uma totalidade (perdida, nostálgica, cerrada em si mesma), mas para serem multiplicidades em ritmos e formas próprias. Sendo esta totalidade masculina, tem-se pela palavra da autoria de mulheres, neste caso, uma escrita fragmentada, de partes sem partes principais, que não quer “tudo classificar por unidades, de inventariar tudo por individualidades” (Irigaray, 2017, p. 36).

Ao trazer para dentro da obra o estupro de uma menina por 12 homens, um fato amplamente noticiado nacionalmente, faz vir à tona “partes soterradas de Christina. Ou minhas. Ou tuas”, propõe “abraçar os pedaços. senti-los. apalpá-los. sou feita desses pedaços de carne pregados. despregados. que caem como palavras. A velocidade e a lentidão dessas aproximações determinarão uma outra possibilidade de vida” (Kiffer; Alia, 2021, p. 159). Em uma explícita confissão do solapamento entre realidade e ficção, o fato evidencia a necessidade de compartilhamento neste lugar, para confortar, para sentir, como palavras-corpos, possibilitando vida na morte, presentificando muitas mulheres em sua subjetividade (entremeando linguagem,

história e corpo) e ganhando uma outra vida/sentido neste espaço narrativo. Possibilitando também uma outra narrativa sobre o fato, a junção dos cacos: “escrever, nesse caso, é como recolher, colher, aproximar, criar conexões entre os restos. a experiência já não solidifica ou encadeia uma vida. Somos mais feitos de fragmentos [...]” (Kiffer; Alia, 2021, p. 158).

Para pensar nestes fragmentos, recuperamos uma citação de Cixous (2022), na qual afirma que mulheres devem recuperar, assim como fez a narradora na passagem acima, seus corpos: “mulheres devem escrever através de seus corpos, devem inventar a linguagem inexpugnável que destruirá divisões, classes e retóricas, regulamentos e códigos, eles devem submergir, cortar, ir além do último discurso-reserva [...]” (Cixous, 2022, p. 51). Esse corpo se escrevendo e inscrevendo-se, esse conseguir dizer, de acordo com a narradora, é um corpo que deve ser “feito”, pois

vivemos tomados de inúmeras perdas. De direitos, de sonhos, incluindo do direito ao sonho. e à vida. e mesmo à vida. de tudo isso resulta algo que não é exatamente a dor. [...] há algo a ser suportado nesse caminho. e para isso um corpo a ser feito. Mais vivo diante da morte. Reivindicando que não nos matem. Dizendo, em dor, que viveremos. (Kiffer; Alia, 2021, p. 157).

A narradora de *O canto dela* (2021), por meio do canto e das vozes de outras personagens, de sonhos, de exigência de vida, em uma narrativa em que “tua voz tocava meu corpo” (Kiffer; Alia, 2021, p. 115), como canta para o homem em Mavra Voglia, ou para Carmem em Atenas, fragmentariamente (como os corpos, como as palavras, como as frases) monta uma arquitetura narrativa que tem como efeito, além de tantos que podem ser experienciados, burlar a ordenação e a tipologia comumente

usada em romances, vertical em sua importância, racional em seu logocentrismo, linguagem falocêntrica, e mostra-se, por fim, no último capítulo, na ordenação desordenada de memória compartilhada por essa narradora colada à Marie-Aude Alia: “sei que Marie-Aude foi limando os muros de palavras que ergui no meu entorno. e eu, estranhamente, fui morando no muro, em seus buracos e frestas, com ela, em pedaços” (Kiffer; Alia, 2021, p. 193). Estes pedaços são por onde elas veem o mundo, frestas, possibilidades múltiplas de ser, de ouvir e de criar, mas também de, como fizemos aqui, vê-las, como afirma Benjamin, “sob a forma de fragmento que as coisas olham o mundo” (Benjamin, 1984, p. 108), em uma via de mão dupla.

Juntando os fragmentos de corpos-vozes

Assim como no trecho mencionado, e em tantos outros que ouvimos aqui, também moramos – mesmo que rapidamente e de passagem – nestes caminhos oferecidos pelas autoras, entre países, entre fronteiras, entre culturas, escutando as vozes que vinham aos poucos, entre frestas, estradas e quartos, isoladas, por vontades, por rituais, ou obrigadas. São vozes que, afinal, foram possíveis de serem ouvidas, burlando a estrutura sólida do cânone e do silenciamento.

Neste trajeto encontramos fissuras na autoria moderna a partir da escrita conjunta contemporânea, da união entre duas assinaturas, duas mulheres. Também, a partir desta união, a fragmentação, de diferentes formas/linguagens tornou corpo e se fez ouvir nas páginas assinadas por elas, evidenciando que, no trajeto, em viagem, a linearidade (de pensamento, de escrita) pode ser repensada para dar vazão a uma escrita que foge de rótulos fechados e sólidos (gêneros literários).

Terminamos este pequeno texto lembrando de Onfray e da viagem conjunta, viagem resistência, pois apoio e amizade. Temos essas vozes em uma voz, em que viajar a dois

me parece ilustrar uma fórmula romana, pois permite uma amizade construída, fabricada dia após dia, peça por peça. Nosso Ocidente cristianizado não apreciava a amizade, que se transformou numa virtude suspeita porque antinômica com a religião social, familista e comunitária (Onfray, 2009, p. 31).

Temos, como constatamos, uma amizade, uma co-criação autoral, uma da escritura feminina que parte do corpo-voz e questiona a hegemonia discursiva do “autor” individual e masculino pela criação conjunta, performática e com um canto que é coral. Fragmentariamente, micro e macroscopicamente, como em *Epidermic Scapes*, se forma na incompletude, inclusive na incompletude da viagem:

À maneira da harmonia musical, as diferenças combinadas produzem complementaridades, completudes, um tipo de obra melodiosa. A soma das duas entidades produz uma terceira figura que decide o conteúdo, a forma e o desenrolar da viagem (Onfray, 2009, p. 34).

Esta terceira, esta soma, sem o apagamento das diferenças, sem ignorar os conflitos, seria aqui o texto criado pelas autoras, potente enquanto deslocamento, potente enquanto palavra que se corporifica e ecoa.

Referências

BARCELLOS, Vera Chaves. *Epidermic Spaces*. 1977. Pigmento mineral em papel Enhanced Matte, 20 x 25 x 30cm cada. Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/en/artistas/vera-chaves-barcellos/>. Acesso em: set. 2022.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. (Vol. 1). Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

BEAUVOIR, Simone, *O segundo sexo: a experiência vivida*. (Vol. 2). Tradução Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

BEAUVOIR, Simone. *Por uma moral da ambiguidade*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. São Paulo: Boitempo, 2022.

EDITORA Patuá. *O canto dela*, de Ana Kiffer e Marie-Aude Alia. EDITORA Patuá, 2021. Disponível em: <https://www.editorapatua.com.br/o-canto-dela-de-ana-kiffer-e-marie-aude-alia/p>. Acesso em: 10 nov. 2022.

FOUCAULT, Michel. “O que é um Autor?” (1969). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos, III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GROTOWSKI, Jerzi. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

IRIGARAY, Luce. *Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017.

KAMENSZAIN, Tamara. “*Bordado y costura del texto*”. Tradução de Clarisse Lyra. São Paulo: Universidade de São Paulo, [2020]. Disponível em: https://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/Kamenszain_Bordado%20e%20costura%20do%20texto.pdf. Acesso em: out. 2022.

KIFFER, Ana. “Em torno da noção de uma crítica clínica da cultura”. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana (org.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016. p. 41-56.

KIFFER, Ana. *Tornar-se mulher* – parte 3. Revista Pessoa, Lisboa, 20 jul. 2017. Disponível em: <https://www.revistapessoa.com/artigo/2350/tornar-se-mulher---parte-iii>. Acesso em: nov. 2022.

KIFFER, Ana; ALIA, Maire-Aude. *O canto dela*. São Paulo: Editora Patuá, 2021.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 2. ed. Tradução de Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “O Filósofo e sua Sombra”. In: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores)

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PONTIERI, Regina. Roland Barthes e a escrita fragmentária. *Língua e Literatura*, São Paulo, ano 14, v. 17, p. 81-98, 1989.

SCHIMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru, SP: Edusc, 2007.

STILLINGER, Jack. *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. New York: Oxford University Press, 1991.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *Cancionista: composições de Camões no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.