

# Imposturas do poema: Alice Vieira e Ismar Tirelli Neto

## *Poem's Imposture: Alice Vieira and Ismar Tirelli Neto*

**Carolina Anglada**

Universidade Federal de Ouro Preto  
(UFOP) | Ouro Preto | MG | BR  
angladacarolina@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-3930-2893>

**Resumo:** Buscando pensar os efeitos de uma certa impostura perversa do poema, lê-se a obra de Alice Vieira e Ismar Tirelli Neto a partir tanto de um questionamento sobre o sujeito que escreve e o sujeito da leitura, quanto sobre os procedimentos que atam essas duas figuras na posição que são levados a ocupar. Parte-se, portanto, da *Verleugnung* freudiana, traduzida como desmentido e denegação, a fim de se perscrutar como também o trabalho do verso se conjuga ao enviesamento e à clivagem próprias à perversão, pensada aqui não como estrutura subjetiva, e sim como dispositivo estético e político que tem que ver com a indecidibilidade e com a polimorfia da enunciação.

**Palavras-chave:** Impostura; *Verleugnung*; desmentido; poesia contemporânea em língua portuguesa.

**Abstract:** In pursuit to think about the effects of a certain perverse imposture of the poem, we read the work of Alice Vieira and Ismar Tirelli Neto from the perspective of both a questioning of the subject who writes and the subject of reading, as well as the procedures that link these two figures in the position they are led to occupy. We therefore start from Freudian *Verleugnung*, translated as denial and disavowal, in order to scrutinize how the work with verse is also combined with deviation and cleavage inherent to perversion, though not as a subjective structure, but rather as aesthetic and political device that has to do with the undecidability and polymorphism of the enunciation.

**Keywords:** Imposture; *Verleugnung*; disavowal, contemporary poetry written in Portuguese language.



A realidade é um repto. A poesia é um rapto. De uma para outra queimam-se os dedos.

(Herberto Helder, *Photomaton & Vox*)

o comentador, ao invés de explicar como se fazem facilmente os grandes livros, se sente no dever de provocar, em torno das obras já feitas, todos os problemas que as mostram impossíveis de serem feitas.

(Maurice Blanchot, *Lautréamont e Sade*)

## 1 Isso não é um testemunho

No começo do século XX, *Verleugnung* deixa de ser um termo corrente da língua alemã para referir-se a um conceito operativo da psicanálise, mais especificamente, a uma das formas de defesa descritas por Freud. A palavra não circunscreve mais simplesmente o gesto de esconder, dissimular ou fingir, uma vez que passa a enquadrar uma atitude, em parte, infantil, de renegar “parte da realidade” (Freud, 2019, p. 320). Logo, depreende-se que essa dupla posição em relação ao que se apresenta ao sujeito, de simultâneo reconhecimento e recusa, coexistência da “corrente ligada ao desejo e a ligada à realidade” (Freud, 2019, p. 320), produz efeitos de clivagem subjetiva, descritos pelo psicanalista como característicos da “posição bifurcada do fetichista” (Freud, 2019, p. 321).

O *Vocabulário da Psicanálise*, de Laplanche e Pontalis, ao introduzir as diferentes traduções do conceito, *déni* [francês], *disavowal* [inglês], *renegación* [espanhol] e *diniego* [italiano], esclarece a decisão baseada na língua francesa para alcançar o significante “recusa”, na perspectiva dos autores, mais forte que *dénégation* e, conseqüentemente, denegação.<sup>1</sup> Ainda que concordemos com a diferença dos efeitos performativos em questão, optaremos pela tradução como *denegação* e *desmentido*, já que o sentido de reversão ou de negação dos prefixos “de-” e “des-” corrobora o gesto próprio da poesia com o qual trabalharemos e sublinha uma posição ambivalente entre forma e função. Mais adiante, outro argumento sustenta tal decisão, baseada na importância dos alomorfismos.

Embora Freud tenha exemplificado a gramática perversa na frase “eu sei, mas mesmo assim”, sugerimos outro exemplo que remonta à obra de René Magritte, *La trahison des images*, onde se lê “Ceci n’est pas une pipe” [“Isso não é um cachimbo”, tradução nossa], da mesma década de 1920 em que o psicanalista se debruçava sobre o mecanismo de defesa próprio à perversão e suas relações com o fetichismo. Michel Foucault é um dos pensadores que se dedicou a ler esse quadro, comparando uma primeira versão desenhada àquela que ficou mais conhecida. Logo no início de seu ensaio, o filósofo francês chega a se aproximar do que aqui vislumbramos, afirmando, inclusive, tanto uma perversão entre linguagem e imagem [*mais pour les pervertir*], quanto a presença da denegação [*dénégation*], mas não explora todas as consequências ao dizer:

---

<sup>1</sup> Um criterioso estudo filológico do termo e de suas traduções, a partir de dicionários de psicanálise e de textos de Freud, fundamenta o trabalho “A Verleugnung em Freud: análise textual e considerações hermenêuticas”, de Carlos Drawin e Jacqueline Moreira, publicado na revista Psicologia, da USP.

Ora, o que produz a estranheza, dessa figura não é a “contradição” entre a imagem e o texto. Por uma boa razão: não poderia haver contradição a não ser entre dois enunciados, ou no interior de um único e mesmo enunciado. Ora, vejo bem aqui que há apenas um, e que ele não poderia ser contraditório, pois o sujeito da proposição é um simples demonstrativo. Falso, então, porque seu “referente” — muito visivelmente um cachimbo — não o verifica? Mas quem me dirá seriamente que este conjunto de traços entrecruzados, sobre o texto, é um cachimbo? Será preciso dizer: Meu Deus, como tudo isto é *bobo e simples*; este enunciado é perfeitamente verdadeiro, pois é bem evidente que o desenho representando um cachimbo não é, ele próprio, um cachimbo? (Foucault, 1988, p. 19-20, grifos nossos).

Retomemos a tese foucaultiana: não haveria contradição, pois não há um único enunciado ou um mesmo código. O que há é a não-relação entre imagem e texto. Mas, e se isso que o filósofo francês nomeia de um “esquematismo escolar” (1988, p. 27) se referisse não só a um problema dêitico, provocado pelo pronome demonstrativo “isso”, a operar a cisão e os reenvios entre enunciado e enunciação, mas, em termos freudianos, a uma questão mais basilar e constitutiva entrevista pelo “não é” [*n’est pas*]. O enunciado, como exemplo da *Verleugnung* trabalhada por Magritte, recobriria a diferença entre palavra e imagem, desmentindo-a. Algo próximo ao que Foucault descreve como o “misturar perfidamente (e por uma astúcia que parece indicar o contrário daquilo que ela quer dizer) um quadro e aquilo que ele deve representar.” (1988, p. 69). Essa continuidade entre os planos, sem ruptura ou demarcação, a exemplo também da obra *La Cascade*, na qual a referência desmente a moldura, em muito se aproxima do efeito que procuramos identificar como a “impostura perversa” (André, 1995), definida como a “clivagem entre o *patos* e o *logos*” (André, 1995, p. 20) e o “encenar um estereótipo cuja relação com a verdade é enviesada” (André, 1995, p. 143).

Em 2023, Alice Vieira publica o seu quarto livro, *Isso não é um testemunho*, pela editora Urutau. Nele, observa-se o processo de denegação como operação própria ao poema, não raro, em diálogo com as artes visuais, a exemplo do cinema e da pintura, em que a multiplicidade de códigos favorece o empilhamento de “suposições reciprocamente inconciliáveis” (Freud, 2019, p. 322). Entretanto, se as artes da imagem incidem particularmente nessa obra, há também uma especificidade da denegação em relação à própria palavra, *clivagem sem efeito visível*, como se lê nos versos finais de “That’s all folks”:

isso não é uma história de amor  
são atalhos são atilhos

homens airosos brandindo  
costelas baraços  
(Vieira, 2023, p. 15).

O que aí se observa em termos do jogo sonoro entre “atalhos” e “atilhos”, pelo qual a mudança de apenas uma letra sulca a diferença na palavra, evoca o que tentamos identificar como um *uso perverso da língua*, muito próprio à poesia, e que se dá justamente no desmentido da diferença ou na atenuação da dissemelhança. Nesse caso, levando em conta a não relação sexual, entrevista pela não história de amor. No lugar dessa impossibilidade, presumivelmente factual e simbólica, o que há são tentativas de encurtar a distância ou de atá-la, pelo uso dos “atilhos” — cordas feitas geralmente de pano, fita, barbante ou palha — ou dos

“baraços” – compostas mais comumente de fios de linho. Então, o que se ata forçosamente é efeito da semelhança das próprias palavras, sendo a impostura perversa o que “força o ouvido do leitor” (André, 1995, p. 25), no sentido de escutar as fantasias poemáticas e de estar na língua pelos ouvidos. O próprio título do poema, “That’s all folks”, se porta como máscara entre outras a vigiarem-se entre si, esta particularmente referida à sequência de encerramento dos desenhos animados Looney Tunes, dos Estúdios Warner Bros. Nas primeiras décadas do século XX, a frase, dita tradicionalmente por um personagem porco, Porky pig, funcionava como uma moldura entre a fantasia e a realidade, colocando fim ao desenho ao fechar uma espécie de túnel onde o personagem se encontrava. Entretanto, nada mais oportuno do que ver como os limites são ao mesmo tempo reconhecidos e denegados, na continuidade do plano imaginário e do princípio de realidade, justamente em um ponto onde a finitude do “that’s all” se converte em ilimitada potência de fabulação.

No poema posterior, “Some like it hot”, a diferença (sexual) escapará discretamente, como efeito desse aquecer na língua por um excesso de semelhanças sonoras internas ao poema. Trata-se de uma composição em cadeia, arrastada pelo sonho, a provocar uma constelação de analogias e de imagens aparentadas, até o ponto em que o movimento que faz do eu do poema o depositário de um cenário que ele mesmo desconhece, interrompe-se na mulher:

sonhando altíssimo  
álamos amplos  
arabescos, mosaicos, barroquismos  
espirais solares  
uma cidade escoreita: minhas ancas  
desperta, ancoro  
sabedoria ancestral:  
“nenhum homem, nem mesmo o mais  
astuto, escapará às Moiras”  
nenhuma mulher *escapará*  
(Vieira, 2023, p. 17)

O “baraço” do poema anterior – que, em sentido figurado, representa metonimicamente o senhor que exercia poder sobre seus encarregados ou escravizados –, e dos “atrilhos”, cordões para atar, transfiguram-se no fio do destino tecido pelas Moiras, as três irmãs da mitologia grega, responsáveis por fabricar, costurar e cortar o futuro dos homens e dos deuses. Há ainda um fio a enredar, por assonância, “altíssimo”, “álamos”, “amplos” e “arabescos”. Essa corda, se, por um lado, une tanto a língua quanto o falante, o personagem do seu tempo e o do tempo mítico, por outro, parece romper-se no lado atemporal e intransitivo da mulher, com a supressão das Moiras. Essa estratégia de *repetição interrompida* ou de *semelhança descontinuada* geralmente atua em favor da percepção da diferença sexual, ao mesmo tempo reconhecida e camuflada, como se a permissão dada pelo sonho à ilusão, no fim, se denunciasse, à maneira de um “That’s all folks”. Leiamos outro poema, em que a relação agora é com a canção de Serge Gainsbourg, “Sois belle et tais-toi”:

tempo de homens: Vickers  
tempo de mulheres:

[intermezzo]

ao longe um poema pavoneia  
ao longe pivotam  
crianças, cadáveres  
(Vieira, 2023, p. 21)

Se a poesia, enquanto gênero, não pode reconhecer o gênero de seu poeta, como o título do livro parece sugerir, evitando o testemunho e a datação, a quem se dirige a diferença sexual *do* poema e que se escreve *em* poema? Mesmo que o poema esteja “ao longe”, para homens e mulheres, império àquele que o escreve, de uma posição masculina ou feminina, a diferença parece não ter que ver com distâncias, mas com seu uso, no dissenso *pivotante* entre o *pavoneio* sem objeto, num exercício de pura exibição, e as crianças e os cadáveres disponíveis ao se olhar em outra direção, sob a mira das armas militares fabricadas pela empresa britânica Vickers. Tanto esse giro em torno do próprio eixo tem a força para modificar a tomada de posição do poema em relação à realidade que imagina observar, quanto faz da virilidade o instrumento de uma vontade implacável de morte, inscrevendo uma indecidibilidade naquele que ameaça os outros em razão dos tormentos que sofre. Como pode o poema fazer-nos olhar para aquilo que não se pode ver? Ou, a exemplo do que canta Gainsbourg, fazer-nos ouvir a voz da mulher bela e silenciada? “Toi, toi, toi, toi, sois belle et tais-toi”.

Logo, o jogo com as semelhanças entre as palavras, num parasitismo da língua em prol de uma suposta redução, esconde a defesa contra as razões simples demais. A poeta parece aprender com afincos de poetas como Cruz e Sousa o esgarçar do fio da vida ao seu máximo, procurando o momento em que o esplendor se converte em abjeção. Até onde vai o suposto destino comum dos homens, isto é, sem distinção das mulheres? A poeta se pergunta: “mas a quem interessa/ o desagravo da corça/ o sinuoso do encaço?” (2023, p. 41). Por quanto tempo ainda se acreditará na indiferença sexual do poema, mesmo que esse não seja um testemunho nem vise a confissão? E as *cordas*, presentes em suas mais diversas variações, não comparecem também como fetiche na forma de um cerimonial ou de um ritual, a suplantando a desigualdade? Não haveria aí, nessa codificação da linguagem, uma exaltação com função de negação?

Não por acaso, no poema “As corças”, em contraste ao “saltar fora da vida”, “vício/ de homens barbados”, o eu diz preferir estar “aninhada nos alomorfismos” (2023, p. 29). É no ter-lugar da língua, em sua vivacidade e instabilidade, que procura se alojar a poeta, mais precisamente nos processos de modificação na forma do fonema que não geram mudança na função ou no significado (a exemplo da semelhança entre os prefixos “de-”, originário do indo-europeu, e que, no português, por ter se confirmado como preposição, acabou por favorecer o uso do “des-”, sem origem certa, porém, que carrega ainda o sentido em latim de separação, afastamento, negação, cessação e intensidade). Em outras palavras: o que acolhe o eu do poema é não exatamente o morfema, esta partícula mínima da palavra, mas a mudança aparente que não acarreta modificação na função: “morfema último teimando/ povoar-me/ pelve pânico” (2023, p. 31). Desse modo, o poema cujo título advém de uma espécie de cervídeo que tem a pelagem avermelhada no verão e castanho-acinzentada no inverno, dramatiza a diferença discreta no modo do morfema de incidir no corpo do sujeito, aliterando a “pelve” e o “pânico”, as “corças” e as “cordas”; “indivisa pelagem”, diz a poeta em outro momento (2023, p.

41). Máscara e ornamento que são também prerrogativa da subjetividade feminina enquanto tal. Modo particular de assumir um lugar na contradição.

Em “Ventriloquia”, dois versos caminham em par: “às vezes rastelo/ às vezes rastilho” (2023, p. 23). Essa estrutura dual, composta em séries, planificada como um trabalho encadeado, e perceptível, como se observa, em toda a obra, se não está à serviço de um impulso de corromper e dividir o próprio poema, certamente o faz no campo do leitor, à medida que também parece atar o automatismo da língua à camuflagem do sujeito do poema. A sugestão é que o poeta, nesses casos, não seria mais que um recitador, alguém que se anula ou é anulado em prol da máquina de gozar da língua: “encomendo/ canhão e cânhamo/ marulhando/ mam-bembe, estribilho” (2023, p. 23). Às vezes de modo mais simulado, tantas outras como escárnio da falsificação: “coração ventríloquo carteiro/ cavernoso exímio/ colecionador de acidentes” (2023, p. 31). Certo é que a fala ou a escrita, “ventríloquo” e “carteiro”, são elas mesmas sexuais, “coração”. Portanto, *também o sexual*, “cavernoso”, *pensa*, além de endereçar-se ao outro. Esses acidentes, forjados ou não, mas colecionáveis, corroboram a perspectiva freudiana de que a sexualidade em suas práticas, insinuações e sentidos, mais manca do que caminha.

*Isso não é um testemunho* encena, portanto, na forma do desmentido, que quanto mais se quer tudo dizer, confessar-se, relatar-se, ou quanto mais se espera isso de um poema, mais nos aproximamos da manifestação da voz e do som como “fétiche sonoro” (Barthes, 2002, p. 175). Em suma, mais nos dividimos ao sermos situados diante de um desafio que é desafio de estilo, exuberância ressoante do significante a recobrir com um véu a violência. Eis, então, os artifícios mobilizados nessa variedade da negação: contra o corte, *a estabilização na semelhança*. Ou a semelhança cortada, interrompida, mas *sonorizada*. As falsas exatidões, “entre nomes e numes” (2023, p. 34), “de faina e fúria” (2023, p. 37), “sem arrulho sem arrimo” (2023, p. 11). Contra a insuficiência de planos, a continuidade, na imagem poética, entre a fábula, o mito, e a crueza de um cenário indistinto: “o espelho secretando/ promessa e agouro, avivando/ o vazio orbitável com sua couraça” (2023, p. 9). Contra os que portam o testemunho, eis a força de “seres incertos/ acidentes anatômicos que (rigorosamente falando)/ não pertencem a lugar algum” (Vieira, 2023, p. 54), e carregam seus “acidentes anatômicos” como uma máscara, “máscara p/ cílios” (2023, p. 19). Se não podem ser vistos como tal, só podem ser encenados.

Contra, em contraditoriedade, contrariar para manter negado. Diante do *testis*, daquele que tem o *testículo* e crê no poder de sua palavra, a impostura perversa decupa a cena em que esse faz do outro uma marionete, “écrã & púbis”, a ganhar vida ao sabor da onipotência daquele que enuncia e faz calar. Disfarçado pelo jogo das mínimas diferenças (nas palavras), o embate se desloca para um antagonismo mais radical, entre saber e agir. De um lado, “os que não puderam separar/ a pedra da balaustrada/ da pedra de dentro” (2023, p. 51), na indivisão e na atadura de fatos de discurso e de uma suposta indiferença entre palavras, e de outro, como intermezzo à linguagem, o sujeito intimado a tomar posição. Na presença do primeiro, identificado à indestrutibilidade e à virilidade, daquele se *crê* homem, a segunda é dividida e se ampara justamente naquele pedaço mínimo de palavra, duplamente definido como a que é exposta à manipulação e a que pode contar com o engano, portar a máscara, fingir o *écrã* e nada mais. É por meio, portanto, do rigor semântico e métrico dos quais se compõem os poemas, que o caráter insuportável e intratável do real do sexo se insinua e se revela, contra o qual não temos proteção, a não ser parcialmente, nesses diversos mecanismos de *crença* e de *simulação*, de *negação* e de *desmentido*.

## 2 Momento da agressão

A epígrafe de *Pode o homossexual assobiar?*, de Ismar Tirelli Neto, publicada em 2024 pela Diadorim Editora, remonta à obra de Lautréamont, comentada por Gaston Bachelard, em que o filósofo afirma: “Maldoror está acima do sofrimento; ele dá o sofrimento, não o aceita” (Bachelard apud Neto, 2024, p. 5). Tal leitura da obra do escritor do século XIX – cujo verdadeiro nome, Isidore Ducasse, se escondia sob o pseudônimo de um Conde, *l'autre*, outro – sublinha algo que não é o motivo pelo qual, posteriormente, os surrealistas o elegem para a sua paideuma, como um dos precursores da escrita automática. Tampouco é representado pelas “categorias negativas” de Hugo Friedrich: “angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos” (Friedrich, 1978, p. 21). Bachelard descreve Maldoror a partir da posição que ocupa diante do outro: ele é aquele que denega o sofrimento transferindo-o, na ilusão de comandar o parceiro.<sup>2</sup> Essa denegação acaba por esclarecer o recurso às aparências e à “ubiquidade zoológica” (Carrouges, 2019, p. 168) decorrente de ser capaz de metamorfosear-se em porco, caranguejo, tubarão, jiboia ou caramujo. Em outras palavras, dessa potência infinita de não renunciar a nada.

Entretanto, se em Maldoror a divisão dos papéis parece se dar pela posição singular de cada um com o vil, o baixo e a dor, nos poemas de Ismar, não há quem possa se livrar ou estar a salvo desse encontro entre extremos, como lemos no poema “Suzanne”, dedicado a Ana Romano:

Que faz alguém, animal ou planta?  
Dá com honradas na barata que lhe entrou por fevereiro.

Eu empestio, tu empesteias.

Empestiam o mundo objetos  
difíceis  
como um poema.

Um poema é um objeto difícil.

---

<sup>2</sup> Também Maurice Blanchot foi sensível a esta particularidade da obra de Lautréamont, em sua leitura e ao lado da obra de Sade, o que lhe permitiu perceber, em afinidade a Lacan, sobre a reversibilidade entre sadismo e masoquismo, como se nota em trechos assim: “ao lado dos movimentos de prazer que lhe dá o mal feito a outrem, Maldoror exprime quase sempre um sentimento de mal-estar moral um lamento, um arrependimento vergonhoso ou uma bizarra sede de perdão. [...] Bem mais, parece que se ele fez mal, Maldoror prova a necessidade de se fazer mal: tão logo dilacerou uma criança e já sonha ser dilacerado por ela. [...] É, pois, tanto aquele que é ferido quanto aquele que fere. O sangue que escorre lembra-lhe seu próprio sangue, as lágrimas que faz verter têm o gosto das suas. Quem é a vítima? Quem é o verdugo? A ambiguidade é perfeita” (Blanchot, 2014, p. 79-80). Há um movimento do ensaio blanchotiano em que a unilateralidade da análise de Bachelard é confrontada de frente: “ele pôde escrever: ‘Maldoror está acima do sofrimento; ele dá o sofrimento, não o recebe’, ao passo que, como a análise acaba de nos mostrar, Maldoror não dá quase nunca o sofrimento sem tão logo recebê-lo e, muito frequentemente, ele está sozinho a sofrer em uma imobilidade símile à morte” (Blanchot, 2014, p. 86). Com cuidado, Blanchot ressalta que esse dar o sofrimento sem o receber se coadunaria apenas ao canto V.

Um poema diz haver no mundo  
quem pague com dificuldades.  
(Neto, 2024, p. 14)

“Dar com honradas na barata” poderia ser outro exemplo da impostura perversa a que nos dedicamos, ao misturar honra e horror, o desejo e o objeto fóbico, o veneno e o remédio. O processo de premiação da repulsa ou, se quisermos, de erotização da pulsão de morte, de dominação da limitação, abarca o eu e o tu: “Eu empestieio, tu empestieias”. O poema empestieia, dissemina a peste, contamina poeta e leitor, igualmente corrompidos, a exemplo do que canta Leonard Cohen em “Suzanne”: “And when he knew for certain only drowning men could see him” [“E quando ele teve certeza de que apenas os afogados poderiam vê-lo”, tradução nossa]. O saber poético, portanto, ou será ambíguo ou não será: quem paga com dificuldade tanto pode usar a dificuldade como moeda quanto dificilmente pagará integralmente a dívida que possui. Entre a primeira interpretação e a segunda, a promessa de gozo advém, por mais contraditório que pareça, da ameaça de fracasso. Não há desmentido mais eficaz que essa inversão pela qual algo significa seu contrário: “manda-me logo pro carrasco. Passo bem sem esta vida” (Neto, 2024, p. 43), lemos em um poema adiante.

Se, na obra de Alice, o gozo da língua escamoteia a posição do poeta no poema, entrevista pela composição em duplas, roteirizada, demasiadamente vigiada, aqui, não se deixa não notar operação semelhante pelo jogo com o significante “acabar” e suas variações. “Não *acabarei* de falar de uma casa toda/ derrubes, toda termos, toda curtos” (2024, p. 18); “era uma mesa e não *acabava* nunca” (2024, p. 19); “A nossa infância pode ter durado um bocado/ Mas nunca vi coisa *acabar* tanto” (2024, p. 21). Como esses exemplos marcam, o significante em sua, ao menos tripla, acepção, de finalização, de destruição e de aperfeiçoamento, não só revela a *contraditoriedade literal*, isto é, a *impossível univocidade*, quanto parece familiarizar o sujeito do poema a essa dissolução, ainda que imaginária: “ninguém desprega// os olhos da boca” (2024, p. 29). O mesmo acontece com outros verbos reincidentes na obra, e que apresentam sentidos variados, como o verbo “bater”, em “*bater* epigramá// ticos sambinhas” (na acepção de “compor”, redigir com máquina de escrever); “não basta eu me *bater*” (como sinônimo de “agredir”); “A felicidade *bateria* à sua porta” (dar pequenos toques, para se fazer notar a presença). Aqui, o sexual a fazer-se linguagem não é dirigido a objetos e não é reprodutivo, respondendo circularmente como pulsão polimorfa e parcial.

Essa espécie de fixação no informe, no despedaçamento ou na dissolução, vagar do desejo como diferença de forma, herança sobretudo maldororiana, encontra ainda outras manifestações, típicas da obra de Ismar, e que respondem por uso de termos menos conhecidos na forma verbal, como em “ananicando” (2024, p. 32), “trambolhando” (2024, p. 34), “marmorizam” (2024, p. 44), “frestei-am” (2024, p. 44), “finou-se” (2024, p. 57), “dolori-la” (2024, p. 62). Os verbos, se não são inquietantes, também não são familiares; permanecem no limiar entre o desejo e a realização, trabalhando o desvio como natureza. São ainda a iminência da transformação ou já o ato polimorfo. Leiamos o seguinte poema:

Magrizelar de vida.  
Ir para outra muda, mudar  
De estado de cascudo.  
Perder-se enfim das coisas da finura.  
Tomar mais desviantes céus.



Ser festas móveis.  
(Neto, 2024, p. 30)

O discreto enviesamento entre a “muda”, a mudez e o “mudar de estado”, a gênese, o aborto e o gênero, o nascimento, a morte e o renascimento, comporta não exatamente o esquecimento de si ou a identificação com o outro, mas uma variação infinita: “Ser festas móveis” é o desejo mutante daquele que se volatiliza a ponto de querer ser o que não tem data nem hora para acontecer. Não há como não relacionar essa “festa móvel” à “fortaleza móvel” (Lautréamont, 2008, p. 149) do episódio dos *Cantos de Maldoror* em que Láutrémont, depois de observar prazerosamente a hora fatal de naufrágos de um navio, joga-se ao mar para salvar a fêmea do tubarão de uma disputa entre o cardume de machos da mesma espécie e os sobreviventes que já começavam a ter seus corpos repartidos pelos monstros marinhos. Salvos, o homem e a fêmea do tubarão, olham-se nos olhos e “se espantam por encontrar tamanha ferocidade no olhar do outro” (2008, p. 149). O capítulo que começa com o personagem dizendo procurar uma alma semelhante, que aprovasse seu caráter, acaba, portanto, com esse encontro em deslocamento, os dois “transportados por uma correnteza submarina como em um berço, rolando sobre si mesmos, rumo às profundezas desconhecidas do abismo, [...], em uma cópula longa, casta e horrorosa” (Lautréamont, 2008, p. 150).

Sob o turbilhão das águas agitadas pela tempestade, ao perder-se diante desse semelhante em flutuação, é que Lautréamont contempla, pela primeira vez, seu “retrato vivo” (2008, p. 150). Também no poema de Ismar, o desejo é o que dá consistência – poética – àquele se inventa junto à palavra inventada: “magrizelar”. Entretanto, tal verbo – este, sim, novo à língua padrão – acaba por inscrever-se, como infinitivo, num processo de devir a satisfazer-se mais na contingência, no vazio das razões, do que enquanto realização de um projeto, ecoando aquele célebre erotismo maldororiano entre uma máquina de costura e um guarda-chuva, em uma mesa de dissecação.

Causado por uma consciência de condenação à morte ou mesmo que não, simplesmente de um saber-se à mercê da sorte, esse tipo de *desejo de mudança não mudada* – quiçá, de alomorfismo –, de *modificação clandestina*, conversão reversível de vítima em algoz, perpassa toda a obra: “Uma pessoa pode bem tornar-se num cipó, levar-nos/ de uma hora para a outra, de hora para a outra” (2024, p. 47). Ao se desejar a imagem de si, ou somos roubados do desejo ou da imagem; invariavelmente “somos levados” como objetos. Aí o poeta, ou o poema, tomam posição na contradição, assumindo-se impostores, raptos da forma e do tempo, imbuídos da tarefa da transformação.

Ouçá estou  
Para te perguntar uma coisa SÉRIA  
Haverá coisa mais autoritária neste mundo que um poeta?  
[...]  
Todos uns tiranos é isto o que somos  
Sem tirar nem por  
Veja isto de por  
Isto de meter modos manejos e cogitações  
Na cabeça dos outros  
Dividi-los  
Som e sentido  
A que propósito serviria senão

O de posteriormente  
Conquistá-los  
(Neto, 2024, p. 50)

A impostura em Ismar é tirânica: exuberante, solene, especulativa; coloca-se à serviço da clivagem, supostamente, apenas do som e do sentido. E por que não, *divisão do leitor*? A construção vigilante do poema, “sem tirar nem por”, transpõe para aquele que lê o labirinto licenciosamente construído. O ornamento do poema, portanto, é efeito desse entregar-se ao mais extremo, revelando-se a contrapartida e o triunfo daquele que sabe entregar-se à perda, à variação, fazendo-se objeto de outra voz. Aí a reversibilidade entre o jogo armado e a peça faltante se insinua. Enquanto no poema anterior o autoritarismo está do lado do poeta, em outro o poeta é aquele que tem a face cobiçada por Deus: “Deus quer a minha cara” (2024, p. 60). A contaminação horrificada é invertida triunfalmente: aquele que é roubado passa a portar o objeto desejado. A continuidade desse poema diz-nos o seguinte:

Vocês, vocês, onde eu enovelo.

Isto é um poema.  
Caso não consigam mais reconhecê-lo, isto é um poema.  
Nele, colido publicamente.  
Comunico que a partida foi perdida.  
Confiem em mim, diz  
O narrador em primeira pessoa, eu  
Sou o escriba.  
Não sou um cretino, estou fazendo isso  
Há mais de quinze anos.  
(Neto, 2024, p. 61).

Nota-se, portanto, uma reversibilidade das posições, senão uma identidade dos contrários. É com o leitor que o poema se enovela, deslizando sem objeção, como se passasse de uma face à outra da banda de Moebius, sem transpor nenhum limite. Em outras palavras: o desmentido não funciona sem a confissão. O escândalo do paradoxo reside precisamente nesse ponto onde o poema passa à prosa, na condição de explicar-se, no gesto do narrador de requisitar a confiança do leitor na cópia que faz. Ou seja, o poema reconhece-se como o tipo de experiência que não pode se ter, no sentido mais radical, sem se passar à negação, à partida perdida; experiência indemonstrável, por mais que o pronome se esforce em discernir, como também o faz na obra de Alice.

Não é por acaso que tentamos conjugar certa experiência bustrofédica do verso com o vaivém da impostura perversa, a reivindicar o desmonte do princípio da não-contradição, a dissolução do inconciliável, a coexistência dos contrários. A *pulsão poética* não é descontrole ou irreflexão, não marca o poema com o sexual pela via do ilógico, mas, diferentemente, parece manter a tensão entre um gasto improdutivo e a comunhão na palavra. O oposto, por isso, precisa deixar de ser contrário, para que o mais incerto, o mais desviante, possa ser visto como o mais natural. Em outras palavras, é como se tal negatividade só fosse perceptível por meio de sua própria negação, o que tanto Alice quanto Ismar realizam nos jogos duplos que propõem, dobrando e dividindo o poema.

### 3 Momento de dissimular

A impostura perversa ressalta “o valor da máscara, a crença no simulacro, o gesto em lugar do ato” (André, 1995, p. 150), atributos esses que ecoam algumas das “categorias negativas” atribuídas desde Hugo Friedrich à lírica moderna. Ao mesmo tempo, isso que aqui, com a leitura de Serge André, nos auxilia na nomeação da impostura, abre caminhos para que se pense para além da obscuridade e do fingimento, como a obra de Alice Vieira e Ismar Tirelli Neto exemplifica, ao encenar uma falta perante o bem-dizer ou o dever dizer, ligada a uma mais basilar inadequação à estrutura provinda da linguagem. Os recursos da repetição, da dualidade, da serialização, desvendam, portanto, como o desejo na escrita se fundamenta, ao menos aqui, no desejo do Outro, ou seja, o significante ressoante é erotização de um negativo, saber da negatividade ontológica, *não é*. Daí o caráter intersubjetivo que Friedrich não reconhece nos processos de dramatização do eu, e que aqui se revelam na efetividade da aparência, do blefe e da trapaça. O sujeito, nesses poemas, está sempre além, dividindo-se a partir da inexistência do *um*.

Por conseguinte, enquanto *Isso não é um testemunho* põe em questão o embate entre a impossibilidade de se apropriar da voz, na figura daquela que não tem direito ao testemunho, e aquele que não consegue dizer o que quer, ainda que se faça ouvir pois há um Outro com poder de comando, a obra de Ismar compõe-se de um poderio e de uma seriedade da linguagem de que a perversão se apossa, levando-o a se perguntar: “Pode o fumo abrir a boca, falar/ estes campos de interdito?/ Pode a boca abrir de uma só vez, desavisada?/ Pode o homossexual assobiar?” (Neto, 2024, p. 40). Tanto o sexual passa a primeiro plano, no deslizamento metonímico e erótico entre o fumo, a boca, o interdito e o assobio do homossexual, quanto esse sexual é precisamente a diferença e o lugar de um impossível, o sintoma que se interroga afim de se conhecer a particularidade de suas dificuldades. O paradigma da impostura perversa do poema se traça na forma como o verso comporta sempre o efeito da relação que trava com o obstáculo, a lei, o interdito. Se *isso não é, não pode*, aí está a força-motriz da escrita. A sexualidade e o poema, regrados de todas as maneiras historicamente, ainda assim têm que se a haver com o saber de nossa negatividade ontológica, isto é, com o que, a partir de uma ausência, torce e define o espaço do dizível, do sensível e do visível.

Não é fortuito o assobio surgir desse significante ausente. Considerando que a perversão é definida como a clivagem do eu, tal clivagem foi por nós pensada como um fosso entre a vida e a obra, as palavras e o corpo, o músculo da boca a assobiar e a frase, potência e potência de não, fosso esse que, o poema, ao mesmo tempo, aprofunda e disfarça – o que vem a atribuir um ar de clandestinidade e de gozo deletério a muitos dos poemas. Isso porque as oposições ou diferenças são perseguidas ao extremo a ponto de dissolverem-se num ato que, por mais exímio que seja, ao encobrir a falta, deixa pontas soltas nessa sutura. Até onde é possível o sujeito desmentir-se na língua, sem desmentir, ao fim e ao cabo, a própria língua? E o que faz o leitor diante desse interdito do dito, dessa posição bifurcada que só passa ao saber na condição daquilo que não se decide? Há transgressão no esgueirar-se?

Tanto em Alice quanto em Ismar, quanto ao sujeito do poema, trata-se do que Catherine Millot afirma, em sua célebre obra, *Gide Genet Mishima*: “Não estamos, aqui, sob o signo do conflito interior, mas da afirmação polimorfa” (2004, p. 13). Ao mesmo tempo falam a boca, o cigarro, o fumante: “Eis a vida da boca”, diz-nos um dos poemas (Neto, 2024, p. 41), *clivada*. A sinceridade, portanto, só se realiza quando se afirma mentir, ou quando há um dei-

xar-se enganar, não exatamente pelo exercício da crueldade, e sim pela condição que até aqui tentamos evidenciar, de o poema ser ubiquamente bífido, bicéfalo ou acéfalo, tão mitológico quanto o ciclope em que Maldoror imagina uma hora transformar-se. Maurice Blanchot, ao comentar a obra de Lautréamont, chega a dizer que também o leitor é um “hermafrodita infeliz”, “pela abundância de seus órgãos” (Blanchot, 2014, p. 60). Em termos de diferença sexual, o pressuposto é que não há dois lados ou posições paralelas, masculina e feminina; o que há são declinações internas cada um com sua própria posição, afinal, o gozo vem aí marcar o singular e não o pertencimento genérico. Nas imagens criadas por Ismar, o “estado de cascudo” não dá lugar a um descascar, na ilusão de que se chegaria a uma “finura”, mas a um prolongar em abismo as camadas, os semblantes, os símbolos e simulacros, os nomes:

Digo para mim mesmo: seja honesto.  
Escreva poemas honestos.  
Junte-os num livro honesto.  
Mude nomes  
(Neto, 2024, p. 21).

A ritualização nos poemas de Alice Vieira e Ismar Tirelli Neto e trabalhada pela codificação e pela premeditação da linguagem, às vezes até por uma estrutura em monotonia, permite ao eu do poema nela não figurar, ao deslizar de um lado a outro, desmentindo a antinomia e delegando a contradição para o leitor e para a leitura. Colocando-se na posição de objeto do poema, aquele que escreve distingue-se daquele que lê, convocado a ser o sujeito que falta. Sujeito ao qual um sobrevoo irrefletido sobre a obra está interditado. Essa espécie de encenação de uma *exigência pulsional do poema*, a comprometer o leitor nesse movimento até o extremo das conjecturas, é o que configura a provocação como uma evocação, uma vocalização a partir dos laços. A não-relação, a cesura e versura, como o lugar de onde parte o poema, dita as condições de suas amarrações, dos nós que dão as cordas, do modo como o poeta ou a poeta informa a fissura a partir de dentro, repelindo o centro em direção ao fora, entre tantos outros reversos pueris que mobiliza.

A pulsão é, no corpo, o fato de que há um dizer do Outro, logo, essas formas de clivagem já não correspondem a um corte final ou a uma alienação inescapável. Estão, sim, relacionadas a uma curvatura do espaço discursivo, enviesamento a contornar tanto o elemento faltante, quanto o intratável do real. Gesto e esforço de ler lucidamente a anomalia e o disparate; de ler, na claridade das imagens ou na artimanha dos significantes suspeitos, imagens cada vez mais estupefacientes. De se ler, ainda, a precária condição do sujeito, seja ele quem for, na posição por onde se destrói para existir, onde renega para participar, tanto cúmplice quanto adversário desse cumprir-se no exato ponto onde anula-se.

## Referências

ANDRÉ, Serge. *A impostura perversa*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont e Sade*. Tradução Eclair Antonio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2014.

CARROUGES, Michel. *As máquinas celibatárias*. Tradução Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário; São Paulo: n-1 edições, 2019.

DRAWIN, Carlos; MOREIRA, Jacqueline. A Verleugnung em Freud: análise textual e considerações hermenêuticas. *Psicologia*, USP, Jan-Abril, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/dmRC-fv6dXj3myXjXFkM3vtG/>. Acesso em: 14/01/2025.

FOUCAULT, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Paris: Fata Morgana, 1973.

FOUCAULT, Michel. *Isso não é um cachimbo*. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FREUD, Sigmund. Fetichismo. *Neurose, psicose, perversão*. Tradução Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 315-325. (Obras Incompletas de Sigmund Freud).

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto Marise M. Curioni; tradução das poesias Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2022.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias, cartas, obra completa*. Tradução, prefácio e notas Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MILLOT, Catherine. *Gide, Genet, Mishima: inteligência da perversão*. Tradução Procópio Abre. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

NETO, Ismar Tirelli. *Pode o homossexual assobiar?*. Porto Alegre: Diadorim Editora, 2024.

VIEIRA, Alice. *Isso não é um testemunho*. Cotia: Hecatombe, 2023.