



## O lugar do sujeito na poesia brasileira contemporânea

o eixo e a roda

**Universidade Federal de Minas Gerais**

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

**Faculdade de Letras**

Diretora: Sueli Maria Coelho; Vice-Diretor: Georg Otte

**Conselho Editorial**

Alcir Pécora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ)/Academina Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/ Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma “La Sapienza”), Flora Süsskind (UFRJ)/Casa Rui Barbosa), Heloisa Buarque de Hollanda (UFRJ), João Adolfo Hansen (USP), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Letícia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acízelo de Souza (UFRJ).

**Editores**

Gustavo Silveira Ribeiro, Carolina Serra Azul

**Organizadores do número**

Paulo Benites (UTFPR/UFPR), Lucia Tennina (UBA), Prisca Agustoni (UFJF), Cristiano de Sales (UTFPR)

**Secretaria**

Lilian Souza dos Anjos, Julia Neto

**Editor de Arte**

Emerson Eller

**Projeto Gráfico**

Stéphanie Paes

**Revisão**

Gabriel Batista Silva Magela

**Diagramação**

Gabriel Batista Silva Magela

# O eixo e a roda



**FALE**  
FACULDADE  
DE LETRAS

**UF** *m* **G**

Eixo Roda | Belo Horizonte | v. 34 | n. 2 | abr.–jun. 2025 | 185 p. | e-ISSN 2358-9787



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

O EIXO E A RODA: Revista de Literatura Brasileira, 1982–, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. il.; col.; online.

Histórico:

1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001);

Disponível apenas online a partir de 2015;

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 26, n. 1, 2017;

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2019.

ISSN:0102-4809

e-ISSN: 2358-9787

1. Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD: B869.05

Faculdade de Letras da UFMG  
Seção de Periódicos, sala 2017  
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha  
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil  
Tel.: (31) 3409-6009  
[www.letras.ufmg.br/periodicos](http://www.letras.ufmg.br/periodicos)  
[periodicosfaleufmg@gmail.com](mailto:periodicosfaleufmg@gmail.com)

# Sumário

## 7 Apresentação

Paulo Benites; Lucía Tennina; Prisca Agustoni; Cristiano de Sales

## Dossiê: O lugar do sujeito na poesia brasileira contemporânea

### 13 Da dessubjetivação ao sujeito poético contemporâneo

*From desubjectivation to the contemporary poetic subject*

Sandra Stroparo

### 24 Os *polyt(r)opoi* do discurso: sobre o lugar, o lastro e a dobra na linguagem contemporânea

*The polyt(r)opoi of discourse: on the place, discursive backing and folding in contemporary language*

Alexandre André Nodari

### 35 Deslocamentos do espaço na poesia de Ana Martins Marques e os processos de reconfiguração do sujeito lírico

*Displacements of space in the poetry of Ana Martins Marques and the processes of reconfiguration of the lyrical subject*

Paulo Benites; Clara Luz Martins Vaz

### 50 Um sujeito lírico “fora de si”? Entrelaçamento do “nós” no poema “Para a menina”, de Conceição Evaristo

*A lyrical subject “out of him/herself”? The Interweaving of “us” in the poem “Para a menina”, by Conceição Evaristo*

Tito Matias-Ferreira Júnior; Gisana Karen Araújo Costa Lira

- 62**    Imposturas do poema: Alice Vieira e Ismar Tirelli Neto  
*Poem's Imposture: Alice Vieira and Ismar Tirelli Neto*  
 Carolina Anglada
- 75**    Escritas da terra em dois poemas  
*Writings of the earth in two poems*  
 André Cechinel
- 85**    A insuficiência do eu lírico: um debate ontológico a partir dos cantos marubo, traduzidos por Pedro Cesarino  
*The insufficiency of the lyrical I: an ontological debate based on Marubo songs, translated by Pedro Cesarino*  
 Fernanda Vivacqua Boarin
- 101**   Paulo Henriques Britto, tradutor de si mesmo  
*Paulo Henriques Britto, self-translator*  
 Julia de Vasconcelos Magalhães Veras

## Entrevista

- 116**   Conversa – “Experimento e Experiência”: uma entrevista com o professor, poeta e crítico Eduardo Sterzi  
 Cristiano de Sales; Paulo Benites

## Varia

- 126**   Poesia e cumplicidade nas cartas inéditas enviadas por Murilo Mendes para Mário de Andrade (1931-1932)  
*Poetry and Complicity in the Unpublished Letters Sent by Murilo Mendes to Mário de Andrade (1931-1932)*  
 Raphael Salomão Khede
- 143**   Roberto Schwarz e Mikhail Bakhtin  
*Roberto Schwarz and Mikhail Bakhtin*  
 Filipe de Freitas Gonçalves
- 155**   O medo de *μορμούλκεια* (Pl. *Phd* 77e): estudos para uma tradução brasileira do vocábulo grego  
*The fear of μορμούλκεια (Pl. Phd 77e): studies for a brazilian translation of the greek work*  
 Leonardo Guimarães; Gabriele Cornelli
- 171**   Queixei-me de baratas: “A quinta história” clariceana em tradução  
*I was complaining about the cockroaches: Claricean “The fifth story” in translation*  
 João Vitor de Paula Souza

# Apresentação

## O lugar do sujeito na poesia brasileira contemporânea

Os processos de (re)configuração do sujeito na poesia brasileira contemporânea resultam de uma longa história forjada no entrecruzamento dos esforços de criação e de crítica que ajudaram a formar modos variados de ler poesia ao longo do tempo. Tanto do ponto de vista crítico, quanto do ponto de vista criativo, é possível reconhecer que os modos de enfrentamento do lugar do sujeito no poema dependem de uma série de elementos constitutivos do próprio poema, a saber: seu gênero poético, sua forma, suas escolhas temáticas, e dependem também do que é representado e de como isso é elaborado. Podemos dizer, ainda, de uma forma um pouco mais categórica, que são os fatores críticos e criativos de composição do poema que nos levam ao reconhecimento e à compreensão do sujeito do poema.

O que se observa no cenário atual são soluções críticas diferentes daquelas que, décadas atrás, buscavam inserir a poesia mais recente em movimentos cujo significado já estava posto previamente e que, muitas vezes, circunscreviam o sentido das obras individuais e dos conjuntos de textos a um princípio de legibilidade homogêneo, geralmente ligado ao projeto modernista mais proeminente. Vertentes críticas mais recentes despontaram como caminhos teóricos importantes para a compreensão da poesia brasileira contemporânea de modo a reavaliar maneiras de se interpretarem suas formas.

Desde a localização do fenômeno da “pluralidade das poéticas possíveis”, para dizer com o Haroldo de Campos (1997, p. 268), o “poema pós-utópico” se coloca como um eixo norteador para o entendimento das dinâmicas da criação literária no país no período recente. A máquina de pensamento crítico haroldiano (re)coloca as zonas de legibilidade da poesia brasileira recente no horizonte das tensões entre temporalidades distintas, como é o caso dos processos de sobrevivência dos princípios estéticos da modernidade na contemporaneidade.



Ainda que a criação e a crítica de poesia contemporânea brasileira estejam, para falar com Marcos Siscar (2016, p. 30), envolvidas pela questão aparentemente inesgotável das vanguardas (e seus circuitos fechados de leitura e validação de textos), têm se desenvolvido propostas de compreensão do período que apontam para outros agenciamentos, como é o caso de se observar novos sujeitos sociais e novos sujeitos poéticos às voltas com a tradição, seja de modo a perceber a resistência de certos elementos da modernidade na poesia contemporânea, seja tensionando a tradição como forma de abrir-se para a fricção poética e crítica.

Autores como Marcos Siscar (2016), Célia Pedrosa (2014) e Viviana Bosi (2021), por exemplo, procuram ver na poesia moderna e contemporânea (não só do Brasil, em alguns casos, mas a partir de uma zona de interesse nacional) a persistência de contradições sociais sedimentadas na linguagem poética mais recente, dos anos 1990 e da década inicial do novo milênio. O campo teórico mais amplo, do qual nossa leitura também se serve e toma como ponto de partida, diz respeito a uma constante reconfiguração do sujeito lírico, marca profunda de uma das linhas de força mais significativas da poesia brasileira contemporânea, qual seja, a expansão dos limites entre os tempos da lírica moderna e contemporânea.

Em todos esses casos, o que se nota é uma atualização da pluralidade das poéticas possíveis, uma vez que os problemas teóricos em torno das novas condições de subjetividade na poesia não podem encerrar um conjunto unitário e homogêneo, tampouco configurar-se em movimentos coesos de expressividade literária. Trata-se, ao contrário, de um modo de direcionamento de leitura que insiste em observar cada poética em suas diferenças, e, ao mesmo tempo, como cada poética individual trava seus diálogos com a tradição.

Cabe anotar, ainda, que os modos de posicionamento do sujeito na poesia brasileira contemporânea acenam para uma abertura de estudos que, se de todo não é uma novidade, ao menos dá notas de uma renovação no modo de se ler o poema. Trata-se, nesse sentido, de perceber que a posicionalidade do sujeito está implicada na condição relacional do poema, gesto crítico que se mostra como um esforço de resistência ao que se costuma assumir como o mais convencional na leitura de poesia.

Rancière, quando se propõe a pensar os diferentes modos como os regimes estéticos da arte se opuseram à lógica imitativa da arte, isto é, “uma antiga medida do poema segundo um esquema de causalidade ideal – encadeamento pela necessidade ou pela verossimilhança – era também uma certa forma de inteligibilidade das ações humanas”, elabora a noção de “frase-imagem” que significa, segundo o próprio autor, “medida contraditória” (Rancière, 2017, p. 49). A partir dessa leitura de Rancière, as balizas que circunscreviam a criação poética em torno de uma medida comum passam a ruir quando o poema deixa de ser um espaço autônomo, o qual, por sua vez, enclausura a linguagem.

A cartografia poética contemporânea, ao contrário, funciona em outro ritmo a partir do qual o poético se apresenta contra toda pureza epistêmica. Este modo de olhar para os sujeitos do poema toma como base a ideia de que o “eu” está em constante deslocamento. Em termos de uma política da escrita poética, trata-se do imperativo lançado por Jacques Rancière no que diz respeito à necessidade de uma “emancipação do sujeito lírico” (Rancière, 2017, p. 118), e, conseqüentemente, acrescentaríamos, do próprio poema.

O caráter emancipatório do sujeito nos lança, a cada vez, à condição do possível imaginável da poesia. Trata-se de um gesto crítico que segue pela via do caráter indizível do poema, pela leitura do que é impensável e inimaginável. O sujeito, portanto, funciona como uma

rasura que sobrevive de um território incompleto, resgatado, fragmentário. Localizar o lugar do sujeito na poesia sugere que devemos olhar para aquilo que restou.

Na obra *A voz e o Fenômeno*, Jacques Derrida (1973) expressa uma de suas maiores ambições, o desmonte da perspectiva da presença pura, desde um diálogo travado com a filosofia husserliana. Tal esforço, que foi chamado por Derrida de metafísica da presença, liberta os fenômenos da pretensão humana de tornar as subjetividades algo objetivizável. O gesto crítico derridiano aponta para uma filosofia da imaginação, de uma abertura para o tornar-se (outra) coisa, algo que se possa perceber na textualidade, na necessidade interna de idas e vindas, explorações e retomadas. Não basta, a partir dali, apenas observar os fenômenos e enunciar os seus núcleos, como se confirmando a exatidão de uma consciência (a)histórica. O lugar do sujeito na poesia se dá desde seu caráter relacional, por assim dizer, dimensão ética por excelência que entrelaça a consciência e a sua observação nos jogos do dar e receber na linguagem.

Em tempos de recrudescimento das fronteiras, tempos de guerras e genocídios, ou seja, de agudização da perplexidade e do horror, a poesia assume mais uma vez o papel de (re) nomear o mundo por meio da insurgência da linguagem (Berardi, 2020). Com isso, as múltiplas formas poéticas de hoje trazem sujeitos reconfigurados, mutilados, porosos, dissolutos, beligerantes, étnicos, em fluxos de alteridades as mais variadas, abertos ao inumano e expostos ainda uma vez à errância para romper a anestesia que as variadas necropolíticas impõem.

No entanto, esse reconhecimento ético não nos leva a pautas pré-estabelecidas que, ao fim e ao cabo, chegam feito mercadorias editoriais que pouco complexificam as faturas estéticas e o próprio criticismo que também deve estar sujeito à errância mais do que submetido a um roteiro de pautas fixas.

Dito isto, reunimos neste dossiê textos que analisam a cena da poesia brasileira contemporânea de diferentes modos e sob variadas perspectivas teóricas. O artigo de Sandra Stroparo, “Da dessubjetivação ao sujeito poético contemporâneo”, apresenta uma leitura crítica sobre a representação da voz do sujeito literário entre o Romantismo e o momento atual. Passando por diferentes proposições críticas, criativas e teóricas, o texto de Stroparo se interroga como o lugar do sujeito lírico passou por variações ao longo das diferentes propostas teóricas que envolvem modos de permanência e ruptura entre os traços das poéticas da modernidade e da contemporaneidade. Na esteira do texto de Stroparo, o ensaio “Os *polyt(r)opoi* do discurso: sobre o lugar, o lastro e a dobra na linguagem contemporânea”, de Alexandre Nodari, toma como ponto de partida a noção de perda do lastro discursivo e da multissitucionalidade para propor hipóteses em torno da linguagem contemporânea.

Os artigos “Deslocamentos do espaço na poesia de Ana Martins Marques e os processos de reconfiguração do sujeito lírico”, de Paulo Benites e Clara Martins, “Um sujeito lírico ‘fora de si’? Entrelaçamento do ‘nós’ no poema ‘Para a menina’, de Conceição Evaristo”, de autoria de Tito Matias-Ferreira Júnior e Gisana Karen Araújo Costa Lira, e “Imposturas do poema: Alice Vieira e Ismar Tirelli Neto”, de Carolina Anglada, abordam a poética contemporânea naquilo que encenam de projeções de expansão dos modos como o poema se constrói. Os textos partem das proposições teóricas que vêm questionando os sentidos e os limites da noção tradicional de literatura em geral, e da poesia em particular. Seja debatendo e apresentando conceitos como “literatura expandida”, “escrita fora de si” e “literatura pós-autônoma” como tentativa de experimentação dos desdobramentos teóricos em torno dos regimes de altera-

ção do lirismo na contemporaneidade, seja pensando o poema como forma de impostura do lugar do sujeito, como é o caso de poemas atravessados pelo teor testemunhal.

O Dossiê ainda conta com os textos de André Cechinel, “Escritas da terra em dois poemas”, de Fernanda Vivacqua Boarin, “A insuficiência do eu lírico: um debate ontológico a partir dos cantos marubo, traduzidos por Pedro Cesarino”, e de Julia Veras, “Paulo Henriques Britto: tradutor de si mesmo”, os quais dialogam com proposições teóricas da contemporaneidade advindas das aproximações entre ética, estética e política. Cechinel situa no centro de suas preocupações a crise ambiental contemporânea e os modos como a crítica literária pode formular uma “crítica ambiental” ou “ecocrítica” vinculada à materialidade dos poemas analisados. De modo aproximado, o ensaio de Boarin discute os limites da categoria de “eu lírico” como um conceito seguro para uma aproximação das poéticas ameríndias. O artigo analisa os cantos xamânicos dos Marubo, levando em consideração a tradução realizada por Pedro Cesarino. Por fim, o ensaio de Veras também coloca a tradução como um eixo norteador para a leitura de poema, tomando como enfoque os problemas relacionados aos processos de autotradução e como isso incide em maneiras de pensar a figura do sujeito do poema como simulacro. Os três ensaios contribuem para um campo de interesse teórico na contemporaneidade, qual seja, a dimensão de alteridade implicada em práticas tradutórias e o espaço do poema atravessado por uma poética da relação, marcada pelo entrecruzamento das dimensões éticas e estéticas da poesia.

Por fim, o Dossiê apresenta a entrevista realizada com o poeta, crítico e professor Eduardo Sterzi. Intitulada “Conversa – ‘Experimento e Experiência’” foi realizada por Cristiano de Sales e Paulo Benites. A entrevista tem como objetivo principal oferecer aos leitores a oportunidade de entrar em contato com algumas das inquietações de Sterzi em seu vasto trabalho de experimentação crítica em torno da poesia brasileira contemporânea.

Gostaríamos de agradecer aos autores pelos textos submetidos e por se disponibilizarem a dialogar conosco enriquecendo o debate em torno dos estudos de poesia brasileira contemporânea. Agradecemos também aos colegas da revista “O Eixo e a Roda”, da UFMG, pela colaboração e pelo trabalho dedicado para que este número viesse à público. Agradecemos também todos os pareceristas que colaboraram de modo sério e competente.

Desejamos uma ótima leitura!

*Junho 2025*

Paulo Benites (UTFPR/UFPR)

Lucía Tennina (UBA)

Prisca Agustoni (UFJF)

Cristiano de Sales (UTFPR)

## Referências

BERARDI, Franco. *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu, 2020.

BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021.

CAMPOS, Haroldo. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Speech and Phenomena and other essays on Husserl's theory of signs*. Trad. David B. Allison. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973.

PEDROSA, Celia. Poesia, Crítica, Endereçamento. In: KIFFER, Ana.; GARRAMUÑO, F. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: UFMG, 2014, pp. 69-90.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução Raquel Ramalhte et al. São Paulo: Editora 34, 2017.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim. O "fim das vanguardas" como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

# Dossiê

O lugar do sujeito na poesia  
brasileira contemporânea

# Da dessubjetivação ao sujeito poético contemporâneo

## *From desubjectivation to the contemporary poetic subject*

**Sandra Stroparo**

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Curitiba | PR | BR

smstroparo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2129-1498>

**Resumo:** O presente texto se apresenta como um rápido comentário sobre a representação da voz do sujeito literário entre o Romantismo e o momento atual, chegando a mais interrogações que respostas efetivas. Se o Romantismo fez nascer o grande autor, sagrado por sua voz original e sua genialidade, a Modernidade foi aos poucos fazendo o texto propriamente dito, a palavra, ganhar a centralidade da obra, fazendo desaparecer o sujeito, a despeito do próprio autor, a despeito inclusive da clareza e objetividade a que o público leitor estava habituado. Traçando essa história de forma bastante resumida a partir do olhar de autores como Benjamin, Blanchot, Barthes, Foucault, Merquior e Rancière, o artigo pretende levantar afirmações e dúvidas desses autores e estabelecer certos questionamentos que nos ajudem a refletir sobre o lugar do sujeito hoje e a mudança de paradigma representada pelo sujeito poético.

**Palavras-chave:** sujeito poético; dessubjetivação; sujeito contemporâneo.

**Abstract:** This text presents itself as a brief commentary on the representation of the voice of the literary subject between Romanticism and the present moment, raising more questions than providing effective answers. If Romanticism gave birth to the great Author, sacred for his original voice and genius, Modernity gradually made the text itself, the word, gain centrality in the work, making the subject disappear, despite the author himself, despite even the clarity and objectivity to which the reading public was accustomed. By tracing this history in a very summarized way from the perspective of authors such as Benjamin, Blanchot, Barthes, Foucault,



Merquior and Rancière, the article aims to present these authors' affirmations and doubts, and to establish certain questions that help us reflect both on the place of the subject today and on the paradigm shift represented by the poetic subject.

**Keywords:** poetic subject; desubjectivation; contemporary subject.

Escrever —  
Para ninguém, sem saber o quê;  
por não endereçar a você mesmo, um objeto, você o trata.

Mallarmé

Publique.  
O Livro, onde vive o espírito satisfeito, em caso de mal-entendido, um obrigado por alguma pureza de folia a sacudir a maior parte do momento. Despersonificado, o volume, por mais que a gente se separe dele como autor, não pede aproximação de leitor. Isso, saiba, entre os acessórios humanos, tem lugar por si mesmo: feito, sendo. O sentido escondido se move e dispõe, em coro, algumas folhas.

Mallarmé

A configuração, ou reconfiguração do sujeito na poesia contemporânea é resultado de uma longa história de criação e pensamento crítico que ajudou a definir o que chamamos de literatura ocidental. O reconhecimento do sujeito no poema depende de seu gênero poético, de sua forma, depende do que é representado e de como isso é elaborado. Ou, podemos dizer com mais precisão, essas questões é que nos levam ao reconhecimento e compreensão do sujeito do poema, num esforço crítico que, a princípio, tanto mais o distancia do autor quanto mais nos faz compreender sua criação.

Se os mais variados gêneros poéticos elaboram seus sujeitos conforme seus temas ou tipos de discurso, sabemos que, ao contrário, a poesia que podemos chamar de lírica abrigou, ao menos desde o século XIX, possibilidades variadas de apresentação e construção desse sujeito, acolhendo e permitindo desde o espaço da maior subjetividade romântica e eventual ou explícita conexão com o autor até a percepção do político como voz e como tema. Entre uma possibilidade e outra, muita coisa aconteceu.

Ainda que correndo o risco de repisar questões comuns e suficientemente conhecidas, é possível que recuperar certos momentos e variações do sujeito poético seja ainda um pouco útil para entendermos onde estamos, aonde chegamos, para tentar dar sentido ao nosso próprio tempo e às vozes que o manifestam. Assim, para pensar o momento anterior, a Modernidade e seus inícios são, talvez, o contraste ideal para o resgate de alguma história.

José Guilherme Merquior afirma que a “‘unidade de poesia e pessoa empírica’ (Friedrich) que empresta um cunho biográfico (não importa se factualmente verdadeiro ou não) à obra lírica, e por extensão à toda produção romântica” (Merquior, 2016, ebook, parte IV, 1º cap), foi um (o principal?) dos “pontos de apoio” daquele lirismo. Como já definia Wordsworth no prefácio da segunda edição de suas *Lyrical Ballads* (1800), “toda poesia é o transbordar espontâneo de poderosos sentimentos” (Souza, 2011, p. 68). Ainda que não definisse apenas sentimentos e emoções subjetivas, pois o engajamento com seu meio e seu tempo foi uma preocupação constante para alguns dos maiores autores do período, essa concepção romântica, foi tão definitiva durante décadas que o pêndulo do tempo acabaria também por alcançar sua total recusa.<sup>1</sup> Na segunda metade do século XIX alguma coisa começou a acontecer. Walter Benjamin identificou, de forma até criticamente precoce, essa mudança, quando afirma, por exemplo, em seu texto *Passagens*, que “A importância única de Baudelaire consiste no fato de ele ter sido o primeiro – e da maneira mais imperturbável possível — a apreender o homem estranho a si mesmo [...] — ele o identificou e o munuiu de uma couraça contra o mundo coisificado.” (Benjamin, 2009. p. 366).

A rejeição ao Romantismo não se configurou naquele momento como uma retomada do Iluminismo, nem como retorno a seu cartesianismo e objetividade; mas a subjetividade explícita da poesia romântica não convencia mais os jovens poetas, que começavam a encará-la com desconfiança, suspeitando que as emoções, ainda que submetidas ao crivo do sublime (e/ou da elaboração racional, afastada, das emoções, como quer Wordsworth), não dariam mais conta de tratar daquele novo homem, da arte e do tempo. O poeta, ao suspeitar de suas próprias emoções e de seu lugar no mundo, sentindo-se rejeitado por ele,<sup>2</sup> volta-se então para a linguagem e suas próprias possibilidades de impessoalidade, indeterminação, despersonalização, desegoização e, não muito mais tarde, de um lirismo fora de si.<sup>3</sup>

Esses todos são termos que a crítica do século seguinte iria de fato usar para descrever como a dúvida e a incerteza da voz que conduz o poema, e mesmo a dúvida sobre seu sentido, acabaram por se tornar um método, uma prática e uma nova linguagem poética, condizente com as angústias de um tempo e com a importância da participação ativa do leitor, responsável, a partir desse momento, pela própria constituição do poema, pois a ele caberia a responsabilidade de preencher as lacunas ou, antes ainda, de aceitá-las como silêncio e incompletude.

Essa relação com os leitores e seu papel na construção da obra é um capítulo importante da modernidade: os leitores jamais se colocariam novamente na confortável poltrona de meros espectadores do texto, para quem tudo deveria ser oferecido com cuidado e clareza. Um novo papel é agora imposto pelo texto, e a ele o leitor precisa responder, sob pena de não acessar o mínimo, sob pena de não conseguir ler seu próprio tempo. Maurice Blanchot em seu

<sup>1</sup> Vale aqui lembrar da abordagem de Jean-Michel Maulpoix do termo “lirismo”, chegando a um conceito “guarda-chuva” para a poesia moderna. Ver quanto a isso o capítulo “Incertitudes d’un néologisme”, de *Du lyrisme*.

<sup>2</sup> Baudelaire é o melhor exemplo: o albatroz desajeitado no convés de um navio ou o poeta sem auréola revelam justamente o lugar em que Baudelaire vê o poeta naquele momento da história. O barco bêbado de Rimbaud rejeita e retorna à velha Europa, mas depauperado. O poema “L’azur”, de Mallarmé, sublinha uma individualidade religiosa e filosófica, oprimida e perdida entre o velho e o novo, entre a sociedade e o indivíduo.

<sup>3</sup> Esses termos são usados de forma muito próxima por autores como Hugo Friedrich, Marjorie Perloff, José Guilherme Merquior e Michel Collot. (*Estrutura da lírica moderna*; *The poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage*; *Formalismo e tradição moderna: problema da arte na crise da cultura*; “Le sujet lyrique hors de soi” in Rabaté, 2005, respectivamente).



livro *L'espace littéraire*, afirma que “ler não é obter a comunicação da obra, é fazer com que a obra se comunique...” (1955, p. 207, tradução minha)<sup>4</sup>

Já nos anos 70 do século XIX, “*Tout ce qui est utile est laid*”, tudo que é útil é feio, disse Théophile Gautier.<sup>5</sup> A “arte pela arte” do Parnaso recusou as liberdades formais que os românticos tinham se permitido e as substituiu por formas tradicionais, clássicas, metrificadas e rimadas com exatidão. Além disso, apenas a “procura da beleza” poderia ser tema e motivo para a produção da arte e, mais fundamental, ela recusava qualquer engajamento, político ou social (história, só se fosse a antiga, distante...), e considerava as expansões subjetivas um despudor inadequado, resgatando, quanto a isso, o distanciamento e a impositação clássica. O lirismo romântico é esquecido e o “eu” dá lugar à impessoalidade.

Contemporâneos dos parnasianos, e surgidos exatamente do mesmo lugar: a revista *Le Parnasse Contemporain*, os simbolistas também respondem aos românticos, mas de outra maneira. Se os realistas e os naturalistas defendiam um olhar sobre o mundo, a sociedade e o tempo presente que se realizasse de forma objetiva e, para alguns, sob o viés científico da época, os simbolistas vão olhar para o mundo ora de forma mística, nos termos da dita teoria das correspondências, ora pensando o próprio artista, e criando para ele categorias como o poeta sem a auréola, o *voyant*, o poeta que teme e recusa o *azur*, o *flâneur*, ora ainda elaborando o poema da maneira mais metalinguística possível, mais ambígua, quando o poema é ao mesmo tempo acaso de dados e constelação, elaboração arbitrária do aleatório combinada à certeza de um norte para ser seguido.

Para conseguir expressar tudo isso, os simbolistas lidaram com indefinição e controle de forma, levados muitas vezes ao extremo da metalinguagem, a figura de linguagem que reconhecemos tão facilmente como um dos elementos centrais do período moderno que chegamos a nos esquecer da sua radicalidade: uma obra que fala sobre si mesma, a linguagem que se refere à linguagem e de certo modo se rebela contra a *elocutio* da retórica clássica. Voltando ao prefácio de Wordsworth, precisamos reconhecer que o Romantismo ainda defendia, diz ele, o poeta que “é um homem que fala aos homens” (op. cit., p. 71) sobre sentimentos e emoções “espontâneas”, e que uma obra ou um poema que falam sobre si mesmos e sua própria linguagem não seriam, claro, bons exemplos dessa intenção. É evidente que não dizemos aqui que o Parnasianismo, e especialmente o Simbolismo, não falam aos homens. Falam, porque os homens mudaram e o homem moderno era já outro. Mas o artista “soube” disso antes.

Mallarmé, por exemplo, tratou longamente do papel do leitor na constituição da obra, embora nem sempre leitores e críticos o tenham compreendido.

Mallarmé foi considerado o campeão da intransitividade, o modelo de todas as modernidades, o padroeiro da auto-reflexividade e o naufrago mais glorioso entre os exploradores da face negra da linguagem. Sem dúvida era demais podermos esperar das teorias da recepção que considerassem seu caso com um pouco de serenidade. E de fato, elas ficam frequentemente no mínimo embaraçadas, quando não buscam torná-lo responsável (e em seguida aqueles que se inscrevem de uma maneira ou outra em sua filiação) por uma crise ou uma destruição da literatura pretensamente ligada à exclusão do leitor. O que é igualmente paradoxal: raros são de fato os escritores que procuraram representar, expor com tanta radicalidade e constância qual seria o lugar do leitor em relação à escrita. Com

<sup>4</sup> Lire, ce n'est donc pas obtenir communication de l'oeuvre, c'est «faire» que l'oeuvre se communique...

<sup>5</sup> Em *Mademoiselle de Maupin*.

Mallarmé, os investimentos simbólicos do discurso literário passam ao primeiro plano, em um tipo de projeto ou de síntese. Em uma época em que, nas ruínas da glória romântica, as legitimações da escrita devem ser repensadas, sua força está sem dúvida em ter colocado a questão da autoridade da escrita como tal, o que dá a seu gesto uma dimensão teórica até aqui muito pouco analisada. (Kaufmann, 1986, p.11, tradução minha)<sup>6</sup>

Essa insistência de Mallarmé em exigir do leitor algum tipo de participação foi exatamente o que voltou os leitores, e a crítica da época, contra ele. O mesmo aconteceu com boa parte da arte moderna. Rotulados como “herméticos”, os procedimentos criativos dos modernos custaram a ser realmente compreendidos.

A crítica do século XX demorou a nos explicar exatamente o que tinha acontecido nos trinta anos finais do século anterior e mesmo na produção do início do século. [...] em torno de dezembro de 1910 a natureza humana mudou... (Woolf, 1924, ebook).<sup>7</sup> Considere-se, por exemplo, o ano luminoso de 1922, com Proust, Virginia Woolf, Joyce e Eliot, sem falar do que acontecia por aqui, do outro lado do Atlântico. Olhando para obras tão diferentes e tão próximas, como as de Rimbaud, Laforgue, Mallarmé, Pound, Eliot, William Carlos Williams e Wallace Stevens, todas chamadas de modernas, podemos ao menos reconhecer que o sujeito dessas obras, sua voz, bem como o sujeito leitor que elas definem de modo implícito, é de fato novo, a tal ponto que toda a poesia imediatamente anterior envelheceu rápido, parecendo mais remota do que realmente era. Desde o *je est un autre*, de Rimbaud, a poesia não seria mais a mesma e nem seriam os seus leitores.

Esse processo de dessubjetivação se estendeu por todo o século XX, e criou sua fortuna crítica principal a partir do final dos anos 40, num período que se estende até, digamos, os anos 80. De Blanchot aos últimos estruturalistas, de Ponge aos Concretos, a palavra é a obra, a obra é a palavra. O leitor, parte integrante da obra, é responsável por compreender, recuperar o que a subjetividade evasiva ou ausente fez restar.

A partir de suas leituras dos autores modernos, sobretudo Mallarmé, Maurice Blanchot vai encontrar um meio de dar transitividade à obra. Do imperativo “escreva” ao “a obra não pede aproximação de leitor”, de “*L'action restreinte*”, trechos citados em epígrafe a este artigo, Blanchot reconhece a impessoalidade de Mallarmé, atribuindo ao leitor o papel de criar a obra, compreendendo as condições arriscadas que geraram o que ele já chama, antes ainda de Barthes, de morte do autor.

<sup>6</sup> Mallarmé a été considéré comme le champion de l'intransitivité, le modèle de toutes les modernités, le patron de l'autoréflexivité, et le maufragé le plus glorieux parmi les explorateurs de la face noire du langage. Sauns doute était-ce trop pour qu'on puisse attendre des théories de la réception qu'elles envisagent son cas avec un peu de sérénité. Et de fait, celles-ci sont souvent pour le moins embarrassées, quand elles ne cherchent pas à le rendre responsable (et à sa suite ceux qui s'inscrivent d'une manière ou d'une autre dans sa filiation) d'une crise ou d'une destruction de la littérature soi-disant liée à l'exclusion du lecteur. Ce qui est tou de même paradoxal: rares sont en effet les écrivains qui on cherché à représenter, à exposer avec autant de radicalité et de constance ce qu'il en est en est dans la place du lecteur par rapport à l'écrit. Avec Mallarmé, les enjeux symboliques du discours littéraire passent au premier plan, en une sorte dé pure ou de synthèse. A une époque où, dans les ruines de la gloire romantique, les légitimations de l'écrit sont à repenser, sa force est sans doute d'avoir posé la question de l'autorité de l'écrit en tant que tel, ce qui donne à son geste une dimension théorique jusqu'ici très peu analysée.

<sup>7</sup> [...] on or about december 1910 human character changed. In: “Mr Bennett and Mrs. Brown”

O leitor, transformado em especialista, torna-se um autor às avessas. O verdadeiro leitor não reescreve o livro, mas fica exposto a voltar, por um treinamento insensível, para as diversas prefigurações que foram suas e que como que o fizeram presente, por antecipação, na experiência arriscada do livro: esse cessa então de lhe parecer necessário para tornar-se novamente uma possibilidade entre outras, para reencontrar a indecisão de uma coisa incerta, ainda completamente por fazer. E a obra reencontra assim sua inquietude, a riqueza de sua indigência, a insegurança de seu vazio, enquanto a leitura, unindo-se a essa inquietude e desposando essa indigência, torna-se o que se parece com o desejo, a angústia e a leveza de um movimento de paixão. (Blanchot, 1955, p. 212)<sup>8</sup>

Notamos então que o papel do leitor cresce na proporção do crescimento dessa dessubjetivação. Esse processo dá ao texto propriamente dito a centralidade da obra, mas também “empodera” (para usar um termo atual) o leitor ao lhe conceder/atribuir alguma autonomia de leitura, alguma possibilidade de construção do texto: isso significa também que esse processo o responsabiliza, em parte, pela própria obra. Toda a rejeição inicial (apenas?) à arte moderna é exemplo disso. O leitor, espectador, precisa se transformar em criador ativo, e isso não é simples, e nem todos estão dispostos ou interessados em cumprir esse papel. O texto “esvaziado” gera outra possibilidade de leitura, mas precisamente por isso pode também ensinar a criar a flor “ausente de todos os buquês” (Mallarmé, 2003, *Crise de Vers*, p.213, tradução minha).<sup>9</sup>

A impessoalidade de Mallarmé, o “desaparecimento elocutório do poeta” (Mallarmé, 2003, p.211, tradução minha),<sup>10</sup> descrito por Blanchot como um mutismo ou uma espécie de morte, faz parte de um longo desenvolvimento, pessoal e literário na obra do autor, de uma voz que chega ao abismo (considere-se o *gouffre* de *Un coup de dés*) e dele sai não como outra, mas como Nada, como impessoalidade. Esse desaparecimento do autor, essa nova subjetividade que se afirma por sua ausência, vai ser fundamental para a voz poética do século XX e para os procedimentos críticos e linguísticos (Barthes), psicanalíticos (Lacan) e mesmo políticos (Foucault, Rancière) que voltam-se para a arte deste tempo e para o homem deste momento.

Barthes anuncia a morte do autor, embora relativize sua visada alguns anos depois, e Foucault, ao perguntar “o que é um autor”, chega à conclusão de que a autorreferência da obra moderna tira do signifiante o lugar de elemento mais importante do texto, e que o resultado desse processo é a “abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não cessa de desaparecer.” (Foucault, 2012b, ebook, s/p, tradução minha)<sup>11</sup>

Foucault, aliás, vai insistir na possibilidade de mudança de um paradigma, segundo ele inaugurado por Mallarmé e instaurado pela modernidade. O autor moderno, através da dessubjetivação, através do desaparecimento elocutório do poeta, vai desmontar, corroer a

<sup>8</sup> Le lecteur, devenu spécialiste, devient un auteur à rebours. Le vrai lecteur ne récrit pas le livre, mais il est exposé à revenir, par un entraînement insensible, vers les diverses préfigurations qui ont été les siennes et qui l'ont comme rendu présent, par avance, à l'expérience hasardeuse du livre: celui-ci cesse alors de lui paraître nécessaire pour redevenir une possibilité parmi d'autres, pour retrouver l'indécision d'une chose incertaine, toute encore à faire. Et l'oeuvre retrouve ainsi son inquiétude, la richesse de son indigence, l'insécurité de son vide, tandis que la lecture, s'unissant à cette inquiétude et épousant cette indigence, devient ce qui ressemble au *dé sir*, l'angoisse et la légèreté d'un mouvement de passion.

<sup>9</sup> [...] l'absente de tous bouquets.

<sup>10</sup> [...] la disparition élocutoire du poète [...].

<sup>11</sup> l'ouverture d'un espace où le sujet écrivain ne cesse de disparaître.

imagem tradicional de autoria que o Romantismo tinha inventado. A imagem quase sagrada do espírito criativo, único e original, vai perder sua coroa, ou ao menos se ver numa situação em que não pode senão dividir essa coroa com o texto.

No entanto, mesmo Foucault, ainda que levando em consideração essa mudança de paradigma, duvida da efetividade (histórica?) desse autor como realmente “desaparecido”, relativizando assim a sua efetiva libertação.

Acredito portanto que um tal uso da noção de escrita corre o risco de manter os privilégios do autor sob a salvaguarda do *a priori*: faz subsistir, na luz cinza da neutralização, o jogo de representações que formaram uma certa imagem do autor. O desaparecimento do autor, que desde Mallarmé é um acontecimento que não cessa, se encontra submetido ao bloqueio transcendental. Não há atualmente uma linha divisória importante entre aqueles que acreditam ainda poder pensar as rupturas de hoje na tradição histórico-transcendental do século XIX e aqueles que se esforçam para se libertar definitivamente? (Foucault, 2012b, ebook, s/p, tradução minha)<sup>12</sup>

Para tentarmos deixar mais claro, devemos compreender que a noção de transcendência a que o trecho nos remete é a que Foucault defende na “Introdução” de *Dits et écrits* (introdução, na verdade, de outra obra, usada nessa edição que reúne vários textos esparsos): “[...] o ser-homem (*Menschsein*) é apenas, afinal, o conteúdo efetivo e concreto do que a ontologia analisa como a estrutura transcendental do *Dasein*, da presença no mundo.” (Foucault, 2012a, ebook, s/p, tradução minha).<sup>13</sup> Ora, o que podemos tentar apreender é que, para Foucault, embora a mudança de paradigma pareça existir, ela acaba sendo menos radical do que anunciada e compreendida por tanto tempo: o autor talvez não tenha desaparecido completamente, a dessubjetivação aparenta não ser absoluta. A indeterminação está mais próxima portanto de uma dificuldade de apontar o autor do que da crença na sua inexistência. E isso, finalmente, é uma forma menos libertária do que se queria considerar. Pensando em Rancière, podemos pensá-la então menos democrática do que imaginávamos?

É claro que o presente texto não dá conta de tratar longamente dessa questão que, aliás, não se esgotaria e nem poderia chegar a um resultado absoluto: na obra moderna, temos ou não um autor? Se temos, como podemos apontá-lo? Ou a elaboração do discurso que busca o desaparecimento elocutório do poeta alcançou completamente seu intuito, ou o fez apenas em parte? Mas, o mais importante: o que isso significa quanto à fortuna crítica sobre o sujeito e o não-sujeito da poesia do século XX? E, ainda mais: em que lugar está a literatura desse início do século XXI?

E, se já não bastassem essas interrogações: seria possível localizar nesse *eu* impessoal, nesse eu novo que é um *outro*, a nova subjetividade do momento que o seguiu? Como pensar esse *eu* se ele, em boa parte dos poemas desses autores, não existe ou ao menos não

<sup>12</sup> Je pense donc qu'un tel usage de la notion d'écriture risque de maintenir les privilèges de l'auteur sous la sauvegarde de l'a priori : il fait subsister, dans la lumière grise de la neutralisation, le jeu des représentations qui ont formé une certaine image de l'auteur. La disparition de l'auteur, qui depuis Mallarmé est un événement qui ne cesse pas, se trouve soumise au verrouillage transcendantal. N'y a-t-il pas actuellement une ligne de partage importante entre ceux qui croient pouvoir encore penser les ruptures d'aujourd'hui dans la tradition historico-transcendantale du XIXe siècle et ceux qui s'efforcent de s'en affranchir définitivement?

<sup>13</sup> [...] l'être-homme (*Menschsein*) n'est, après tout, que le contenu effectif et concret de ce que l'ontologie analyse comme la structure transcendante du *Dasein*, de la présence au monde.

é evidente? Como falar do eu em *Iluminações*? do eu em um poema como *Um lance de dados*, ou do eu em *A terra devastada*? O que se pede ao leitor, em textos como esses, é um acordo, uma aceitação, com a incerteza sendo parte do texto e de seu valor intrínseco. Em um mundo mutante e incerto, por que a arte deveria ser objetiva e clara? E, novamente: como a impessoalidade, a despersonalização, a intransitividade da poesia moderna geraram o sujeito, ou os sujeitos que temos hoje?

“O velho a versar para esta conjunção suprema com a probabilidade”, na versão de Álvaro Faleiros para *le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité*, verso de *Un coup de dés* que ao mesmo tempo nos remete ao verso velho, o anterior a Victor Hugo ou mesmo aquele criado por ele, e ao de “agora”, em um encontro absoluto com a probabilidade e o acaso. Podemos trazer o equivalente desse encontro para o século XXI?

A despersonalização será um dos fatores formativos de toda a literatura pós-romântica, desde o ornamentalismo parnasiano a Rilke, Trakl, Valéry, Gotfried Benn e o último Yeats, sem falar nas máscaras poundianas e sua linhagem, nos heterônimos de Fernando Pessoa, e no véu arcaico-mitológico de St. John Perse. Como “desegoização” (Entichung) da lírica, ela representou um esforço constante de recuperação do nível interpretativo e filosófico da poesia, estiolada no baixo confessionalismo da sentimentalidade tardo-romântica. Mas não é bastante curioso que, para recobrar sua antiga altura de pensamento — para reconstituir-se como poesia-do-mundo — a lírica moderna tenha escolhido, na despersonalização, o caminho inverso ao que Goethe elegera, por volta de 1770, ao iniciar um lirismo de interpretação autônoma do real? Deste modo, a diferença revela algo mais do que a simples necessidade de combater os excessos epigônicos do subjetivismo romântico; indica, ao mesmo tempo, uma modificação radical na psicologia do sujeito lírico. Para Goethe e para os românticos, a criação lírica, em seu poder de reorientação existencial virtualmente em luta com a sociedade, deve emanar da expressão aberta da individualidade. Para os modernos, tudo se passa como se a individualidade não tivesse escapado à tributação tentacular da vida inautêntica, da existência postiça reservada ao habitante da cultura de massa. (Merquior, 2016, s/p)

Merquior — e podemos ou não concordar com as razões levantadas por ele — talvez elabore nesse trecho uma interrogação fundamental para pensarmos nosso tempo: se o auge da modernidade escolheu exatamente a despersonalização e quebrou um paradigma fundamental da criação, da tradição retórica e da compreensão comum da poesia, recusando uma interpretação “autônoma do real” para, ainda assim, “reconstituir-se como poesia-do-mundo”, é preciso que nos perguntemos, mais de cem anos depois, qual é finalmente a natureza contemporânea do sujeito poético; como, hoje, esse sujeito se coloca no mundo, seja em relação ao sujeito da tradição moderna, seja em relação ao homem de seu próprio tempo.

Se pensarmos na literatura brasileira, seus autores e movimentos, percebemos que há uma poesia e um sujeito poético que une João Cabral, a Poesia Concreta e uma poeta como Orides Fontela, e que suas características se aproximam particularmente do viés moderno com que temos trabalhado aqui. E apesar de vozes e sujeitos que, de alguma maneira, fizeram a transição e se modificaram durante o século atual — e pensemos nesse sentido, por exemplo, em Paulo Henriques Britto — não podemos certamente afirmar que estamos, ao menos não completamente, no mesmo lugar em que estávamos há 50 ou 40 anos. Os anos 70 e 80 viram nascer sujeitos poéticos variados, mas muito pouco interessados em trabalhar com vozes indiferentes ou impessoais. Da poesia de voz feminina à poesia negra de hoje em

dia, de uma Adélia Prado e uma Ana Cristina Cesar a um Edmilson de Almeida Pereira e um Ricardo Aleixo e uma Conceição Evaristo, vemos um caminho que encontrou aos poucos uma voz própria, um sujeito próprio (que alguns consideram herdeiro de uma raiz drummondiana) e chegou a um lugar mais particular, afirmativo e político.

E é sempre possível ser menos ou mais radical, como podemos pensar sobre uma das posturas poéticas e críticas mais importantes de hoje. A subjetividade que defende um lugar-de-fala está obviamente modificando a compreensão, o tradicional pacto autor-obra-leitor. Para a política identitária é o *escritor* hoje, aquele com registro de identidade, quem pode ou não oferecer um lugar de fala, uma origem real e supostamente autêntica o suficiente que chancela o texto, seu assunto, seu registro, sua existência. Mas em alguns contextos, se um texto ousar tratar de um mundo não coerente com seu lugar de fala, ele corre o risco quase criminal (e isso não é uma hipérbole) de ser acusado de plágio identitário, apropriação cultural ou, coisa pior: cancelamento. Assim, questionar politicamente um lugar de fala é, no contexto da arte, criar dúvidas sobre a possibilidade da ficcionalização? Sobre a possibilidade de criação do artista? Essas são questões que certamente pediriam outro artigo, tese, livro inteiro...

E em que posição retórica e filosófica se recoloca o sujeito lírico diante dessa situação? Ressubjetivado, agora em chave biográfica, identitária e, no limite, genética?

Mas dentre as possibilidades do sujeito lírico contemporâneo, afinal, a que considera as identidades particulares dos autores e articula essa possibilidade nos textos é a que, inclusive editorialmente, tem recebido muita atenção. Ao contrário de momentos em que a universidade e/ou a elite ainda ditavam os gostos e os cânones, o mundo das redes sociais, dos booktubes e dos bookstagrams criou uma possibilidade gigantesca, numericamente avassaladora, de influência e divulgação e de criação de um sujeito considerado autêntico justamente porque a sua origem, seu gênero, sua postura política o autorizam a criar tal ou qual obra, tal ou qual voz poética.

No final do século XX Rancière considerava o momento niilista e apolítico, implicando com isso, na verdade, seu renascimento.<sup>14</sup> O que vimos já no século XXI foi o aparecimento de um viés político e artístico não exatamente inédito mas completamente renovado e multiplicado: lá do fundo das ações afirmativas dos anos 70, dos fundamentos dos Estudos Literários, do Multiculturalismo, das cinzas de um mundo cujo clima sucumbe à nossa capacidade destrutiva, finalmente toma forma uma onda de identidades que mudará a aparência de toda a arte produzida recentemente. Não é apenas dela que vive a arte contemporânea, mas sua força hoje é incontornável. Seja por alguma característica social, sexual, racial ou geopolítica, o lugar de fala tem um peso e uma importância que jamais teve. Na ficção ou na poesia, a impostação ficcional e a monologia poética perderam a possibilidade (o direito?) de elaborar um viés que não seja estritamente o seu, de sua identidade histórica, cultural, econômica...

É claro que é cedo para se avaliar os efeitos e mesmo os desdobramentos futuros dessa aparente guinada na direção de uma nova subjetivação de parte da produção poética contemporânea. Mas parece claro que, encaixada historicamente na trajetória esboçada aqui, ela revela tanto o que tem de novidade quanto o que realiza de retorno com diferença, numa dinâmica constante de questionamento e resposta, de desenvolvimento e retomada, que caracteriza, podemos dizer, uma subjetividade maior, histórica, que ganha corpo apenas na sucessão de textos e de vozes, de autores, autoras e textos no campo de batalha e na arena

<sup>14</sup> “O ‘fim da política’ é então a regulação contínua de seu duplo nascimento.” (Rancière, 1995, p. 231)

dialógica da literatura como concebida, por exemplo, por Rancière, que apresentou, *avant la lettre* para o ponto de vista deste trabalho, o lugar em que podemos situar a literatura e sua importância, como podemos localizar na literatura seu próprio avesso, sua crítica e salvação. A natureza da subjetividade contemporânea, em meio a esse conflito, situa na literatura a sua própria existência e força política.

[...] Essa vontade, que a sociologia e a história encarnam no mais alto grau, esbarra, no entanto, no seguinte paradoxo: nem a língua dos signos matemáticos nem a língua despojada da ciência exata são capazes de curar o excesso democrático das palavras. Só a literatura é que pode curar a inquietação da literalidade democrática. Certamente a literatura é impotente para dar às palavras os referentes que elas não têm. O que ela pode emprestar, em troca, é um corpo. E a literatura tem esse poder em função de uma capacidade singular: a capacidade de representar, ela mesma, o papel de antiliteratura, de dar aos enunciados flutuantes da escrita democrática uma carne “anti-literária”, de fazer com que eles pareçam carregar consigo o corpo vivo da sua própria enunciação. (Rancière. 1995, p. 17)

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG /Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- COLLOT, Michael. “Le sujet lyrique hors de soi.” In: RABATÉ, Dominique (org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.
- FOUCAULT, Michel. “Introduction” In: *Dits et écrits*. Paris: Quarto Gallimard, 2012a. ebook.
- FOUCAULT, Michel. “Qu'est-ce qu'un auteur” In: *Dits et écrits*. Paris: Quarto Gallimard, 2012b. ebook.
- KAUFMANN, Vincent. *Le livre et ses adresses*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Vol II. Paris: Gallimard, 2003.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *Du lyrisme*. Paris: José Corti, 2000.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. São Paulo: É Realizações, 2016. ebook.
- PERLOFF, Marjorie. *The poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton, Neu Jersey: Princeton University Press, 1981.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- SOUZA, Roberto Acízelo (org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Trad. Roberto Acízelo de Souza et al. Chapecó: Argos, 2011.
- WOOLF, Virginia. *Collected essays*. V. 1. Londres: Chatto and Windus, 1966.

# Os *polyt(r)opoi* do discurso: sobre o lugar, o lastro e a dobra na linguagem contemporânea

## *The polyt(r)opoi of discourse: on the place, discursive backing and folding in contemporary language*

Alexandre André Nodari

Universidade Federal de Santa Catarina

(UFSC) | Florianópolis | SC | BR

CNPq

alexandre.nodari@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9519-145X>

**Resumo:** Partindo da noção de perda do lastro discursivo aventada por Lucius Provase e da multissituacionalidade de todo discurso, busco, a título exploratório e sem pretender chegar a conclusões, levantar algumas questões em torno da linguagem contemporânea, em especial a da planificação da dobra constitutiva de todo dizer.

**Palavras-chave:** Lastro discursivo; multissituacionalidade; dobra

**Abstract:** As Lucius Provase stated, nowadays discourse no more is backed by the conventions that did so until recently. Hence, discourse multissituationality and its constitutive folding give place to language planification. Here, in an exploratory fashion, some questions around this scenario are raised, without, however, intending to solve them.

**Keywords:** Discursive backing; multissituationality; fold





ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον

*Odisseia*

Homero

Tell me about a complicated man, Muse

Tradução de Emily Wilson<sup>1</sup>

## 1.

Todo discurso é multissituado. Sempre se fala de mais de um lugar e de mais de um tempo, ou melhor, de mais de uma historicidade, em suma, de mais de uma posição: raça, gênero, idade, língua, local (pois também o lugar fala no lugar de fala - eis talvez o sentido profundo da ecologia, a fala do lugar) - todos termos inexatos, que têm conotação estática, quando a posição indica uma dinâmica interativa. A fala não tem um lugar, pois tem muitos lugares, e é por isso que ela sempre pode ter lugar - em qualquer lugar. Tais posições jamais coincidem; pelo contrário, se sobrepõem, se justapõem, são conflitantes, se contradizem: todo discurso é problemático, porque só pode se dar a partir de uma multiplicidade que não se fecha, e que é, por natureza, auto-contraditória, que jamais forma um Todo. Toda fala está ao mesmo tempo no lugar e fora do lugar: o fora (do lugar, do texto) não é absoluto, mas relativo: a própria diferença entre as posições. É por isso que não é possível reduzir qualquer enunciado a uma situação enunciativa única, a um só contexto. E é por isso, por esse excesso de contextos, por um enunciado jamais aderir plenamente a *uma* situação enunciativa que todo discurso é (re)iterável, recontextualizável. Como Derrida o formulou paradoxalmente: não há fora do texto e só há fora do texto.<sup>2</sup> *Não há fora do texto e só há fora do texto* porque toda enunciação está embutida no enunciado, porque o dito traz consigo o seu dizer, aquilo que ele não-diz, seu não-dito. Se o enunciado demanda uma enunciação, isso quer dizer que há sempre uma (muitas) dobra(s) desta naquele, uma implicação do(s) contexto(s) no discurso, mas nenhum enunciado pode coincidir sem resto com *um* contexto, com *uma* situação, dado o caráter necessariamente múltiplo (e redobrado) dessa. O exemplo mais evidente: enunciar implica mobilizar - se apropriar, diria Benveniste (1995: 288) - uma língua com sua história coletiva e anônima, suas variações históricas e locais, língua e variações que precedem e sucederão o falante, gesto que também acarreta a inscrição do sujeito nessa história que o ultrapassa e o constitui (e que ele ajuda a constituir)<sup>3</sup> - e, a bem da verdade, sempre se fala em mais de uma língua (ou de uma variação dela) ao mesmo tempo (o multilinguismo é originário).

1 Na tradução da tradução feita por Rodrigo Tadeu Gonçalves (2019): "Me conta sobre um homem complicado. / Musa,".

2 As formulações exatas provêm 1) da *Gramatologia*: "*Não há fora-de-texto*" (2006: 194; grifo do original), e 2) de *Limited Inc.*, em que lemos que, ao contrário, "não existe fora-de-contexto" (1991: 187; trad. modificada; cf. Camillo Penna, 2015). Agradeço a João Camillo Penna pela localização da segunda, bem como pelos esclarecimentos prestados sobre os seus sentidos.

3 Os dêiticos, indicadores, indexadores, não apenas remetem o dito ao dizer: são índices também da inscrição do corpo na linguagem, a tradução do corpo na língua, ou da língua do corpo (os gestos que indicam, apontam,

Aquilo que conhecemos como figuras de linguagem, a começar pela ironia (seja em sentido estrito, seja no amplo, dado pelo romantismo alemão) depende dessa dobra, a evidência, joga com o fato de haver uma profundidade, uma relação entre figura e fundo: é do contraste entre o dito e o dizer, do jogo entre a sua adesão e sua não coincidência que a figura tira seu efeito. Que outro nome, clássico, para as figuras de linguagem seja *tropo*, etimologicamente “virada”, é significativo: a figura é uma mudança de direção, de lugar, um deslocamento dos lugares, variação do *sentido* (é possível estar em um mesmo lugar, mas se mover ou olhar para pontos - posições - distintos: todo lugar é relacional, e se move). As figuras deixam claro que, na fala, todo *topos* é *tropos*. O agenciamento coletivo de enunciação de que falam Deleuze e Guattari (1995) também pode ser lido por essa chave: toda enunciação agencia uma multiplicidade de contextos (e tempos e historicidades), e é a fratura dessa multiplicidade, o fato de ser não-Toda, de não formar um, que permite o movimento dos enunciados (e a movimentação dos falantes). Poderíamos tentar elucidar tal agenciamento a partir das *Últimas aulas* de Benveniste, linguista e pensador responsável por trazer ao centro da cena a enunciação, a situação enunciativa, o dizer. Como se sabe, Benveniste já estabelecera o funcionamento da enunciação a partir de, ao menos, duas posições: o eu que fala e o tu ao qual ele se dirige, a primeira e a segunda pessoa, que alternarão suas posições, iterando diferencialmente, mesmo que de modo implícito, o discurso alheio em suas respostas - não só se fala de um lugar, mas *para* um (outro) lugar (frise-se o duplo sentido da preposição). Desse modo, o monólogo interior seria uma derivação do diálogo, uma “*transposição*” deste, de sua estrutura (pois falar consigo envolve também dobrar-se em falante e ouvinte), da exterioridade para a interioridade (2006: 88; grifo nosso). No seu último curso, porém, Benveniste aborda mais detidamente a “linguagem interior”, caracterizando-a como “uma linguagem *situada*, em um contexto presente”, e afirmando que

transferir essa linguagem interior – condicionada pela relação do locutor consigo mesmo em uma experiência e uma circunstância única, mutáveis – em uma forma inteligível a outros, e que perde [...] toda relação *natural* com a ocasião que foi a da linguagem interior, é uma tarefa considerável [...] Tornar inteligível a linguagem interior é uma operação de conversão que acompanha a elaboração da fala e a aquisição da escrita (2014: 132; grifos no original).

Embora aqui o linguista pareça inverter a relação de precedência entre monólogo e diálogo (a linguagem interior agora precederia a fala exterior), talvez se trate apenas de uma diferença de enfoque, e não uma contradição: pois se antes o interesse era, digamos, estrutural, a abordagem agora parece ser cognitiva (a elaboração da fala); ou seja, ontologicamente, o diálogo precede o monólogo, mas talvez onticamente, o contrário seja verdadeiro. Seja como for, o que interessa destacar é que a passagem da linguagem interior para a fala externalizada parece, nessa passagem, ao menos, demandar a operação de *ressituar*, *transpor* o discurso interno, essa linguagem situada em um contexto presente, para uma outra situação, com um interlocutor externo. Mas não seria isso o que ocorre em todo diálogo? Um intrincado e complexo jogo de situar, dessituar e ressituar o discurso, em que as posições (de falante e

---

remetem, para aqui, lá e para o próprio sujeito, o eu) no corpo da língua, no sopro que é a língua. A *deixis* articula a língua com a língua: dizer eu é (re)virar um(a) língua e falar é uma cópula.

ouvinte, mas também as posições da situação discursiva) não cessam de se transpor (cambiar, se alternar, se atravessar umas as coisas)? Não seria toda posição, de saída, uma transposição?<sup>4</sup>

## 2.

Em resumo: todo dito traz embutido o seu dizer, todo enunciado traz consigo sua enunciação (todo dito tem um eu, mesmo que não-dito, que o diz, mas que está implícito, redobrado no que se diz), embora a fala não possa jamais coincidir plenamente com seu contexto, devido à multiplicidade deste - pode coincidir com cada uma das situações ou posições, mas não com um Todo coerente, que é impossível. Eu sou Legião... Por isso, dizer é sempre também se contra-dizer - no fundo, o que vale é o entredito que está entre o *muito* que se diz, mesmo em silêncio: dentre os muitos lugares de que se fala, o entre-lugar (o que possibilita a transposição das posições) é aquele que possibilita dizer. Dito (tudo) isso, hoje se torna patente uma tentativa de *atrelar* ou *acorar* toda fala em *um* lugar *condizente* com ela, em uma situação definida ou definível. Noções distintas em penetração e elaboração como o de “discursos situados” ou o de “lugar de fala” apontam para ao menos duas coisas referentes à historicidade da própria enunciação na contemporaneidade, afinal, se, por um lado, toda fala é um agenciamento posicional, um arranjo, por outro, isso não quer dizer que não haja diferentes arranjos desse arranjo, com sua própria história e sua própria política. Primeiro: que o embutimento da enunciação no enunciado, o fato de que o dizer (quem, onde, quando, etc.) não precisa ser dito no que é dito, serviu, no Ocidente moderno, para mascarar o caráter marcado do não-marcado, acarretando a universalização forçada de uma posição (ou arranjo de posições) supostamente neutra no discurso, tomada como dada. Segundo, ligado ao primeiro: na medida em que não há posições que sejam de saída não-marcadas, então toda fala tem um lugar, todo discurso é situado, e este lugar de onde se fala, onde o discurso se situa, deve ser dito: é a neutralidade, o *não*-marcado que se busca marcar na demanda por situar os discursos. A enunciação deve ser enunciada - mas será possível, de fato, fazê-lo plenamente, já que eles nunca podem coincidir sem resto, sem esse resto que permite a iteração, o próprio jogo enunciativo, i.e., sem a descontextualização e recontextualização que torna possível o diálogo, que depende não só de um eu que enuncia, mas de um tu que escuta e re-enuncia, um lugar de fala e um lugar de escuta (a fala do lugar e a escuta do lugar), que se alternam, alternando os próprios lugares dos quais se fala e se escuta? A possível impossibilidade de realização da demanda, porém, longe de invalidá-la, é o que a fundamenta: toda demanda é demanda do impossível, toda demanda parte do impossível de uma situação dada, para reconfigurar o campo mesmo que define aquilo que é possível e aquilo que é impossível. Por isso, me parece (e se trata de uma hipótese) que devemos tomar essa demanda como um *sintoma*, o de que a enunciação não está mais embutida no enunciado, que ela precisa constantemente ser dita, como se não estivesse mais garantida, como se o enunciado não encontrasse dobrado em si o dizer, como se estivesse *planando* e precisasse constantemente afirmar a sua ancoragem perdida, e como se esta fosse uma garantia para o que se diz, um fiador, muitas vezes numa espécie de tentativa de fazer coincidir (condizer) a fala com o lugar de que se fala, substancializando posições, como se a dobra entre figura e fundo, fala e lugar, enunciado e enunciação

4 Para uma elaboração mais detalhada das noções expostas nesse primeiro parágrafo, cf. Nodari, 2024.

(sem a qual nenhuma fala tem lugar) tivesse se tornado plana. Buscaremos, assim, realizar aqui uma *sintomatologia*: tentar entender como isso veio historicamente a acontecer (genealogia), mas também tentar compreender o que isso significa, seu sentido (para onde vai).<sup>5</sup>

### 3.

Recentemente, Lucius Provase (2016) aventou a hipótese da “perda do lastro discursivo”, que teria começado a se dar a ver nos anos 1960. Em paralelo (ou, numa analogia no sentido forte do termo) com o abandono do ouro como lastro das moedas nacionais, consagrado no Acordo de Breton Woods, teria havido também um processo de desuso do padrão compartilhado que garantia um solo comum para o uso da linguagem. É evidente que tal lastro compartilhado da linguagem era tão “artificial”, “convencional” ou parcial quanto o “ouro” (i.e., o *valor* que se confere convencionalmente ao minério com esse nome). É evidente também o seu caráter excludente (a censura que implica), e sua incapacidade de lastrear toda fala (assim como sempre houve moedas paralelas e clandestinas, lastreadas de modos outros, também sempre houve falas não lastreadas por tal padrão convencionado). É evidente, por fim e sendo redundante, que a convenção discursiva implicava uma *construção* amparada por (e que amparou) uma série de instituições modernas: os Estados e direitos nacionais, a imprensa, as literaturas escritas, o sistema educacional, a ciência, etc., em suma, a esfera pública moderna. Seja como for, e apesar dos muitos e variados modos de ingresso desse padrão discursivo em diferentes setores, lugares, povos, etc., não se pode negar a hegemonia que ele exerceu por muito tempo, e que agora se encontra profundamente abalada - eis a tese da perda do lastro discursivo, que não implica que os discursos não tenham mais lastro, e sim que não haja mais um lastro hegemônico, um lastro compartilhado (mesmo que imposto à força física e simbólica). As instituições que o garantiam e que eram por ele garantidos são cada vez mais contestadas de todos os lados: está em xeque (para dizer o mínimo) o papel mediador (como aquele exercido na moeda pelos bancos centrais, ou o sistema bancário como um todo) da imprensa, da ciência, da escola, das instituições políticas, que autorizavam, conferiam lastro aos discursos. Pois, para coligar o conceito de Provase ao nosso vocabulário, poderíamos dizer que o papel do lastro discursivo era não só o de medi(a)r os múltiplos discursos, mas também o de criar uma espécie de terreno em que a multissituacionalidade de todo discurso como que tendencialmente (e só tendencialmente) desse lugar a uma situação enunciativa ideal, que, ao mesmo tempo, seria sem situação (as condições *normais* de temperatura e pressão, por assim dizer, que não tem nada de normais, sendo um padrão experimental que nunca existe por si<sup>6</sup>): o do diálogo entre cidadãos abstratos, esvaziados, iguais, i.e., equalizados (ou, no cenário internacional, entre Nações, tomadas como iguais): uma *u-topia* (ausência de lugar e lugar ideal), terraplanagem contextual.<sup>7</sup> A essa utopia se sucedeu a heterotopia que

5 O termo vem de Nietzsche, embora o exercício aqui proposto e a minha abordagem estejam longe de ser nietzscheanos.

6 O lastro operava como o Maior deleuziano: não existe em si - é uma abstração -, mas é um padrão que modela e se impõe

7 São, poderíamos aventar, inúmeros os fatores que levaram à perda do lastro discursivo: os movimentos de minorias e de descolonização (guerras de libertação, movimentos de minorias de raça e gênero, resistências a

hoje vivenciamos<sup>8</sup>, por vezes caracterizado com o rótulo “guerras culturais”, invocado para dar conta da disputa hoje em jogo em torno à perda do lastro, mas que termina por falsamente simetrizar posições de natureza distinta. Afinal, há uma diferença incontornável de direção entre, de um lado, a operação conservadora e neo-fascista (se é que se tratam de coisas distintas...) de caracterizar notícias da imprensa como falsas (*fake news*) e de criar “fatos alternativos” a elas (os quais, evidentemente, são falsos), e mesmo veículos de pseudo-jornalismo, etc., e, de outro, a estratégia do que certos setores sociais e políticos convencionaram chamar pejorativamente de “identitarismo”, muitas vezes associado com a reivindicação da ideia de “lugar de fala”. De um lado (à direita), trata-se de cinicamente fazer uso da perda de lastro, com o intuito, porém, de *restaurar* algum lastro universal (a *forceps*, como todo universal), pois os fatos alternativos não são alternativas aos fatos, continuam sendo fatos, embora *outros* - no momento em que reescrevo esse texto, cinco anos após sua redação inicial, o novo lastro universal proposto atende pelo seu nome anglo-americano de “senso *comum*”, termo invocado seguidamente pelo presidente estadunidense Donald Trump desde a posse contra a “cultura

---

regimes ditatoriais, revolução cultural e comportamental, libertação sexual, alfabetização massiva, etc.), que, de 1960 para cá, não cessaram de crescer e se multiplicar, com sua contestação radical dos universais (ou seja, com a denúncia de que o lastro comum era, na verdade, um lastro particular tomado como universal, ou de que o universal era, no fundo, bem particular); a “globalização” (seja o que for o que se chama por esse nome), que acelerou vertiginosamente a sobreposição de contextos ou situações enunciativas e, se por alguns poucos anos (os de 1990), vendeu a promessa de um universo discursivo e cultural comum (o neoliberal de extração ocidental, evidentemente), logo teve a sua verdade materialmente revelada como a da livre circulação só de mercadorias (e mais especialmente, aquelas do Norte global); o fim dos grandes relatos, ou o fim da história, ou seja, a incapacidade do lastro compartilhado se legitimar, dar sentido; e, finalmente, a *internet* (com especial destaque para o fenômeno mais recente das redes sociais) que veio a substituir a esfera pública moderna, a qual, hoje, se encontra submetida a ela (pra citar o bordão de McLuhan: o meio é a mensagem....).

8 É significativo que Provase demonstre sua hipótese a partir da poesia, mais especificamente a partir de *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Afinal, um dos sintomas da perda do lastro discursivo no campo artístico é o recente interesse do público-leitor (que se diversificou) e das instituições de educação, bem como a atenção editorial e das premiações a autores de setores subalternizados, que não tinham lugar no lugar institucionalmente “literário” - e questionar se isso se dá por “representatividade” ou por “valor” estético (essa variante sublimada artisticamente da ideia de “meritocracia”) é cair no engodo de que o “valor” é não-marcado, e não um valor situado. Contudo, o que está em jogo na “representatividade” não é a simples ampliação de um espaço dado (a literatura, a poesia, o cânone), ainda que essa pareça ser a estratégia da arapuca armada pela sua captura comercial, mas o que constitui (*o que é*) esse espaço. Assistimos hoje uma modificação substantiva na leitura de poesia: se, antes da perda do lastro discursivo, o regime de legibilidade de um poema (as categorias teóricas ou intuitivo-sensíveis pelas quais lemos poesia) era dado *a priori*, agora, cada poema precisa instaurar os seus protocolos de leitura, definir o que é a poesia - o que Provase chama de “ontologia variável” do poema. Não é possível ler, por exemplo, digo agora eu, os poemas da escritora indígena Márcia Kambéba, que ela própria seguidamente caracteriza como “poemas pedagógicos”, do mesmo modo que lemos os poemas de Haroldo de Campos (para ficar com o nome recém citado). Não é só que a “função” da poesia seja diferente nos dois autores, pois poderíamos invocar como termo de comparação aproximativa o poema “A posse” (2003), escrito por Haroldo quando Lula assumiu a presidência pela primeira vez, de claro teor panfletário e que, com algum (mas não muito) esforço, poderíamos caracterizar de pedagógico. É a natureza mesma do que é a poesia que é distinta nos dois poemas, que se lastreiam em lugares distintos e de modos também distintos: não se pode dizer dos poemas panfletários ou pedagógicos de Haroldo o que a Kambéba diz dos seus, a saber, “poemas pedagógicos, nos quais a *floresta* encontra um espaço para falar” (2020: s.p.). O que significa conceber a poesia como um espaço em que a floresta em si fala?, como *escutar* essa fala?

woke”, as “elites intelectuais”, etc.<sup>9</sup> De outro, trata-se de contestar o caráter universal(izante) do lastro, a violência de sua hegemonia e de afirmar a possibilidade de outros (múltiplos) lastros (note-se, ainda, a captura cínica desse procedimento por setores privilegiados, que se afirmam minoritários e excluídos, vitimizados pelo que chamam de “globalismo”). Se, em ambos os casos, não se trata de contestar que os discursos têm e devem ter lastro (na “realidade”, na convenção, na vivência, seja o que for), as posições (os *topoi*) divergem radicalmente *no que* disputam, a saber, como, de que modo, e que mecanismos e agentes fazem com que a linguagem se relacione com a verdade, a referência, o real. Contudo, as diferentes posições não se situam num terreno comum, que não existe mais: a disputa é, assim, *atópica*. A perda do lastro discursivo compartilhado implica a instauração do paradoxo do observador (a teoria da relatividade levada até as suas últimas consequências) no campo da linguagem.

#### 4.

Parte da esquerda, especialmente a marxista, sempre ciosa em achar culpados entre suas próprias fileiras e promover seus expurgos periódicos, não deixou de atribuir, como uma espécie de vingança compensatória de seus próprios fracassos em entender a nova conjuntura, a responsabilidade pelo atual cenário (a “pós-verdade”, a “contestação” da ciência, as “fake news”, o “identitarismo”, a disseminação da noção de “lugar de fala”, o “relativismo” - todas as aspas são poucas) ao que chama de “pós-modernismo”, algo que não existe, um rótulo criado pelas universidades norte-americanas (com seu gosto por *brandings*) para abarcar uma multiplicidade de pensadores, e ao qual ela adere acriticamente (para não dizer que compra) quando convém, como sói. Tomemos aquele que talvez seja o coração de tal “pós-modernismo”, Michel Foucault. As investigações foucaultianas sobre os laços entre o saber e o poder, sobre o atrelamento das práticas de verdade com práticas judiciais (por exemplo, Foucault, 1996), ou, de um modo mais geral, sobre o caráter histórico do que se toma como regime de verdade, não vinham só contestar, de modo celebratório, a pretensão universalizante do discurso moderno (a ciência, a sexualidade, o Estado). Mais do que isso, tratava-se de evidenciar a contingência, logo, a precariedade, de toda formação discursiva, de todo lastro, e, portanto, poderia (e deveria) ter servido de alerta: é justamente porque, por exemplo, o sistema científico moderno é historicizável que ele não pode ser tomada como dada - sua legitimidade não está garantida. Foucault jamais advogou por um regime de pós-verdade, isento da verdade; pelo contrário, como um exemplar dos mais lúcidos pensadores ocidentais do século XX, sabia muito bem que toda formação social, enquanto formação discursiva e de poder, se lastreia em um regime de verdade (ou vice-versa, tanto faz), assim como, em seu famoso texto sobre a crítica, insistia

---

9 Cf:

1) [https://www.em.com.br/internacional/2025/02/7050244-trump-oferece-solucoes-baseadas-no-senso-comum-diz-historiadora.html#google\\_vignette](https://www.em.com.br/internacional/2025/02/7050244-trump-oferece-solucoes-baseadas-no-senso-comum-diz-historiadora.html#google_vignette)

2) [https://oantagonista.com.br/analise/trump-a-revolucao-do-senso-comum-e-o-fim-da-cultura-woke/#google\\_vignette](https://oantagonista.com.br/analise/trump-a-revolucao-do-senso-comum-e-o-fim-da-cultura-woke/#google_vignette)

3) <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2025/01/20/fala-de-trump-tera-promessa-de-revolucao-do-senso-comum-adianta-imprensa.htm>

A lista poderia se estender longamente, já que, até para amparar a ordem executiva determinando o *retorno* dos canudos de plástico em substituição aos de papel, Trump invocou o “senso comum”.

que esta não consistia em pensar e agir de modo a não ser governado em absoluto, mas em pensar e agir de modo a não ser governado desse ou daquele modo (Foucault, 1990). Sempre há uma forma de saber-poder agindo, assim como sempre há resistências múltiplas, divergentes e contraditórias a ele, que aos poucos o vão transformando em outra forma. Culpar o mensageiro pela mensagem nunca foi uma estratégia eficaz.

## 5.

É evidente que o pensamento de Foucault, enquanto metonímia do espantalho que atende pelo nome de “pós-modernismo”, sintomatiza (e, em menor grau, participa d) o processo de perda do lastro discursivo. Mas, assim como os fatores que levam a esse são variados e não convergentes, talvez fosse mais proveitoso à esquerda (marxista) realizar a genealogia de tal processo de modo não narcísico (pois é muito fácil afirmar que as vitórias do inimigo decorrem de erros seus, ou de *desviados* seus...). Se Lucius Provase está correto em situar o ápice (ou o ponto de viragem) da perda do lastro discursivo nos anos 1960, então podemos supor que a data-marco que tem em mente é 1968. É ali que o “pós-modernismo” ganha o centro da cena, e, mais importante do que isso, é ali que movimentos, diversos e distintos entre si, convergem, de modo muitas vezes conflitivo e contraditório, numa crítica radical ao regime moderno que se instaura no Iluminismo. Minorias raciais e sexuais, anti-colonialismo, um operariado que começa a se precarizar, etc., contestam diretamente as instituições modernas e aquilo que, ao mesmo tempo as ampara e as quais ela ampara: o lastro discursivo hegemônico moderno. Mas é ali também que se inicia a reação. O indício mais claro é a disseminação ou radicalização da doutrina da segurança nacional, gestada na França como resposta às lutas anti-coloniais, e que logo se espalha, por iniciativa do Departamento de Estado norte-americano, ao redor do mundo ocidental. Como que um estado de exceção decretado para manter a ordem do lastro discursivo, tal doutrina, como todo estado de exceção, deve aprofundar a anomia que visa combater, e a ordem mantida por ela pode muito bem ser já de outra ordem, uma outra (nova) ordem, a mesma, mas agora diferente. Tomemos o caso brasileiro. A decretação do AI-5 se dá, e é precedida, por um reconhecimento claro de que não havia perigo de uma vitória “comunista” dentro dos moldes do padrão discursivo hegemônico, i.e., que não havia perigo de “conscientização” ou “convencimento” da população brasileira da superioridade do “comunismo”. O inimigo agora era outro, não visava disputar *dentro* do lastro, mas *minar* o lastro: não era a disputa de “ideias” que preocupava a ditadura, mas as tentativas de solapar as próprias bases da sociedade brasileira, os seus costumes (religião, família, etc.). Daí a atenção da repressão e da censura ao que se chamou de “contra-cultura”, as revoluções comportamentais. E daí também, para além de procedimentos negativos (repressores), a utilização de procedimentos positivos (ativos), como a disseminação, por parte de agentes do regime, de técnicas de “contra-informação” (termo antigo que equivale ao atual “fatos alternativos”), que metonimicamente representavam a assunção do novo campo de batalha. É nesse contexto, em que os militares leem Gramsci, e, de certa maneira, são mais gramscianos que a esquerda brasileira da época o era, que Olavo de Carvalho se forma. O bolsonarismo não é um produto da “nova” (ou “novíssima”) esquerda, mas a continuação (pelos mesmos e outros meios) dos mecanismos de eliminá-la (vide o fantasma, entre outros, da internacionalização da Amazônia, criado pela ditadura e fomentado até hoje). E, de fato, desde 68, o que vivemos

é uma longa reação. A captura neoliberal do discurso da diferença (a conversão algorítmica de minorias em nichos de mercado: “Coca-cola, viva as diferenças”), a sua mercantilização, é uma reação. As ditaduras militares das periferias do Ocidente não foram apenas laboratórios econômicos para o neoliberalismo (como o Chile de Pinochet para a Inglaterra de Thatcher). Mais do que isso, foram laboratórios psico-sociais para a guerra em curso. A perda de lastro discursivo é um ponto de divergência ou disjunção, um campo de disputa, um verdadeiro campo minado.<sup>10</sup>

## 6.

E talvez estejamos subestimando as minas que estão distribuídas pelo campo. Pois a cada vez que pisamos nele (a cada vez que falamos, ou mesmo a cada vez que tentamos ancorar, lastrear nosso discurso), ativamos um algoritmo. Pois, assim como o abandono do padrão-ouro implicou uma *virada especulativa* na economia global (identificada com a passagem do capitalismo produtivo para o financeiro, do material pro imaterial), a perda do lastro discursivo parece gerar um intenso processo de *especulação sobre a linguagem*, incluindo a criação de mecanismos financeiros que fomentam, capitalizam e mercantilizam tal processo. Vide as redes sociais, e seu corpo mole, para dizer o mínimo, em cortar a disseminação das *fake news* e os discursos de ódio, ao mesmo tempo em que promovem - dizem promover - a diversidade, lucrando aqui e acolá (atitude que já se modificou com a nova eleição de Trump). Pois, a bem da verdade, se o padrão ouro foi substituído pelo padrão dólar, em que a moeda lastreia a si mesma, talvez o mesmo tenha ocorrido diante da perda de lastro discursivo: agora talvez a linguagem lastreie a si mesmo, ou, sendo mais claro, os discursos (seja os desacoplados de seu contexto, seja o próprio processo de sua tentativa de reacoplagem) são lastreados pelos algoritmos. O longo processo de cunhagem de moedas que se iniciou, como aponta Marc Shell (1993a, 1993b), com uma equiparação do dinheiro à linguagem culmina agora na equiparação da linguagem ao dinheiro, ou melhor, na sua equivalência. A perda do lastro é ela mesma lastreada pelos algoritmos, numa operação linguístico-financeira em que a especulação linguística é inseparável da financeira.

## 7.

Tornou-se um lugar comum afirmar a incapacidade das pessoas compreenderem ironias nas redes sociais, ou mesmo diferenciar notícias “verdadeiras” das “falsas”. O que pouco se nota, porém, é que se trata de uma dificuldade de ordem *objetiva* (que passa, inclusive, embora não só, pelo tamanho das telas dos gadgets, que induzem à leitura de manchetes, não de textos), que diz respeito ao formato mesmo das redes, em que cada discurso é enunciado não de um ponto de vista concreto com sua multissituacionalidade, mas de um ponto abstrato numa rede de pontos supostamente iguais (lastreados algorítmicamente), ou seja, *utópica-*

---

10 O argumento das linhas precedentes (com exceção da menção ao bolsonarismo) encontram-se melhor desenvolvidas em minha tese de doutorado (Nodari, 2012), a qual, porém, em sua hipótese principal, envelheceu rapidamente, com a ascensão do poder dos algoritmos.



*mente*, sem lugar, sem contexto rastreável (ou de difícil rastreamento): qualquer um que já tentou reconstruir o debate numa rede social se deparará com a dificuldade enorme de tentar entender de onde ele surgiu e para onde ele foi ou vai. Se toda figura de linguagem depende de uma relação de profundidade entre enunciado e enunciação, de uma dobra deste naquele, hoje, o que vemos é uma espécie de planificação da linguagem, em que a dobra se tornou impossível. A linguagem se tornou plana, e a iterabilidade derivada do excesso situacional e que possibilitava a transposição enunciativa deu lugar a viralização advinda da abstração situacional e que fomenta o lastreamento algorítmico. A linguagem se tornou viral.

## 8.

As questões que se colocam, assim, dizem respeito às possíveis estratégias diante desse cenário, e que por enquanto, para mim, permanecem ainda questões: é possível *objetivamente* ancorar os discursos em um contexto no contexto das redes e dos algoritmos?, é possível, frente ao capitalismo convertido em especulação sobre a linguagem, pensar em uma especulação linguística, ou uma linguagem especulativa, de outra ordem, em que a equivalência abstrata (entre discursos, entre pontos da rede, entre, num plano abstrato, lugares de fala distintos) dê lugar à equivocação concreta (frise-se que a distinção entre abstrato e concreto não coincide com aquela entre imaterial e material, e que a própria tentativa de fazer aderir a fala a *um* lugar implica uma abstração dos lugares *outros*)? Quando a linguagem se torna dinheiro, como fazer com que seja possível ainda falar de fato?

## Agradecimentos

Agradeço a leitura comentada da versão anterior desse texto, de 2020, realizada por Lucius Provase, Moysés Pinto Neto e Mariana Ruggieri.

## Referências

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. I. 4. ed. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, UNICAMP, 1995<sup>a</sup>.

BENVENISTE, Émile. *Últimas aulas no Collège de France (1968 e 1969)*. Tradução de Daniel Costa da Silva *et al.* São Paulo: Editora da UNESP, 2014.

CAMILLO PENNA, João. “A última palavra – Derrida, leitor de Blanchot”. Em: Eyben, Piero; Wallace Rodrigues, Fabricia (orgs.). *Cada vez o impossível – Derrida*. Vinhedo: Horizonte, 2015, pp. 358-83.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 2. Coordenação da tradução por Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc.*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1996.

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce que la Critique?. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, Paris, t. LXXXIV, année 84, n.2, p.35-63, avr./juin, 1990.

CONÇALVES, Rodrigo Tadeu. O homem complicado. *Revista Helena*, n. 11, 2019. Disponível em <https://www.bpp.pr.gov.br/Helena/Noticia/O-homem-complicado>. Data de acesso: 10 jan. 2025.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *Saberes da Floresta*. São Paulo: Jandaíra, 2020.

NODARI, Alexandre. *Censura: ensaio sobre a "servidão imaginária"*. 2012. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

NODARI, Alexandre. *A literatura como antropologia especulativa (conjunto de variações)*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2024.

PROVASE, Lucius. *Lastro, rastro e historicidades distorcidas: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias*. 2016. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, 2016.

SHELL, Marc. *Money, language and thought: literary and philosophic economies from medieval to the modern era*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1993a.

SHELL, Marc. *The economy of literature*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1993b.

# Deslocamentos do espaço na poesia de Ana Martins Marques e os processos de reconfiguração do sujeito lírico

## *Displacements of space in the poetry of Ana Martins Marques and the processes of reconfiguration of the lyrical subject*

**Paulo Benites**

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) | Curitiba | PR | BR  
benitespaulo7@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-5809-0956>

**Clara Luz Martins Vaz**

Universidade Federal de Rondônia (UNIR) | Porto Velho | RO | BR  
claraluz.vaz@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0006-5729-3467>

**Resumo:** Este artigo objetiva estudar os movimentos que possibilitaram pensar a poesia de Ana Martins Marques a partir dos deslocamentos do espaço e dos sujeitos. Para isso, além de um breve percurso por suas obras, analisamos de modo mais detalhado os poemas presentes em *Como se fosse a casa: uma correspondência* (2017), devido à recorrência do espaço da casa em seus versos. A pesquisa fundamentou-se em textos de estudiosos dedicados às teorias da imagem, bem como aos conceitos de espaço e limiar. O limiar, entendido aqui como um espaço transitório, é o conceito a partir do qual buscamos compreender o espaço apresentado por Marques. Sendo a casa um ponto centralizador da subjetividade do sujeito e um lugar de intermediação entre o mundo interno e externo, o espaço construído pela autora estabelece um diálogo direto com o limiar e projeta um movimento de colocar o sujeito lírico em constante processo de deslocamento.

**Palavras-chave:** Poesia contemporânea; Imagem; Casa; Limiar; Lirismo

**Abstract:** This article investigates the movements that allowed thinking about Ana Martins Marques' poetry through spatial and subjective displacements. To this end, in addition to a brief overview of her works, we conduct a more detailed analysis of the poems from *Como se fosse a casa: uma correspondência* (2017), due to the recurring theme of the house in her verses. The research is based on theoretical texts addressing image theory, as well as the concepts of space and threshold. The thre-



shold, understood by us as a transitional space, is the concept from which we interpret the spaces presented by Marques. Because the house serves as the center of one's subjectivity and as a place of mediation between the internal and external worlds, the space constructed by the author establishes a direct dialogue with the threshold and projects a movement that places the lyrical subject in a constant state of displacement.

**Keywords:** Contemporary poetry; Image; House; Threshold; Lyricism

A cura está no tempo, dizem,  
mas, ela pensa, por que não  
no espaço?

Ana Martins Marques

## 1 Introdução

Uma das linhas de força da poesia brasileira contemporânea diz respeito aos modos de deslocamento dos sujeitos e das produções de subjetividade. Esse é um tema caro à crítica de poesia que pode ser encontrado no bojo das reflexões em torno da necessidade de revisão da produção poética brasileira. O campo teórico mais amplo, do qual nossa leitura também se serve e toma como ponto de partida, diz respeito a uma constante reconfiguração do sujeito lírico, isso muito em função de um movimento cada vez mais acentuado de um “eu” que se coloca em cena, em risco. Não se trata exatamente de um apagamento do sujeito, antes, trata-se de questionar uma construção de subjetividade pautada na ideia de um sujeito uno, de um “eu” apriorístico que rege uma conformação de identidade fixada. Os processos de reconfiguração do sujeito lírico na poesia brasileira contemporânea apontam para um sujeito deslocado, excêntrico, fora de si, para usar um termo caro ao vocabulário crítico atual.

Este modo de olhar para os sujeitos do poema toma como base a ideia de que o “eu” está em constante deslocamento. Em termos de uma política da escrita poética, trata-se do imperativo lançado por Jacques Rancière no que diz respeito à necessidade de uma “emancipação do sujeito lírico” (Rancière, 2017, p. 118). O *Eu*, na leitura do filósofo francês, é a grande marca do pendor lírico, colocado sob suspeição na medida em que é visto como um corpo político, e não somente como uma personagem ativada para garantir o objeto e os meios do poema. A discussão, no entanto, não é de agora. O grande paradigma enfrentado pela poesia moderna, por exemplo, já apontava para a tensão entre a subjetividade da poesia lírica e o eu empírico, quando Mallarmé enuncia o “desaparecimento elocutório do poeta”.

Não cabe aqui fazer uma retrospectiva histórica do debate teórico em torno das concepções de lirismo desde a modernidade. No entanto, vale assinalar, a partir de teóricos como Rancière e Jean Michel Maulpoix, cujos estudos retomam as teorias do sujeito lírico para além da dicotomia entre objetivismo e subjetivismo, a incorporação desses outros funcionamentos da voz lírica. Tanto Rancière (2017), quanto Maulpoix (1998, p. 33), apontam, para usar um termo deste último, para uma condição “intervalar” do sujeito lírico.

Nesse sentido, uma das grandes forças de deslocamento da poesia brasileira contemporânea pode ser observada em uma nova retomada do papel do sujeito poético. Uma das maneiras de enfrentamento desse problema parece apontar para uma abordagem crítica da poesia brasileira contemporânea que leve em conta a associação dos modos de pensar aquela “matéria-emoção” da qual Collot (2018) já ponderou. Matéria (objetividade) e emoção (subjetividade) convivem simultaneamente na linguagem poética. Tomar a ideia do sensível-político da poesia moderna, como destacou Rancière (2017, p. 123), pode ser uma via possível de entender que “[...] o dispositivo moderno da representação política se baseia numa figuração não representativa que a precede, numa visibilidade imediata do sensível”. Aqui é possível observar o ponto de ultrapassagem de uma noção da relação poético-política como aquela da “verdade” da enunciação vinculada à qualidade do representado.

Como forma de tentar enfrentar o problema dos deslocamentos do sujeito na poesia brasileira contemporânea, tomamos como estudo de caso a poesia de Ana Martins Marques exatamente nos gestos e movimentos de saída de si. Nosso interesse se volta para os poemas que dão vazão aos movimentos de pensamento, isto é, pensar o poema como o lugar do descontínuo, como espaços a partir dos quais as relações travadas pelo sujeito suscitam questionamentos, dúvidas, e não mais ocupam o lugar da redenção de garantir o alcance aos sentidos. Antes, o esforço do sujeito parece apontar para uma experiência do fora, posicionando-se a partir das indefinições que se abrem entre seus deslocamentos.

Para tanto, este artigo tem como objetivo estudar os movimentos de variação dos sujeitos em suas relações com os espaços, de modo a analisar como esse espaço é representado nas obras de Ana Martins Marques a partir do diálogo entre a poesia e os estudos sobre a imagem. Selecionamos para o *corpus* deste trabalho a obra *Como se fosse a casa: uma correspondência* (2017), escrito por Marques e Eduardo Jorge. O livro em questão é sua quinta publicação e foi escrito no período em que a escritora alugou o apartamento de Jorge, poeta cearense, enquanto este fazia uma viagem ao exterior. Além da noção de habitar uma casa/espço, outros temas são retratados no livro, como a sensação de estranhamento e as oposições entre o abrigo e o desamparo, o dentro e o fora, o espaço público e o privado, o íntimo e a vastidão do mundo. Para nossas análises, selecionamos apenas os poemas escritos pela autora, levando em consideração a configuração do espaço da casa apresentado e as possibilidades interpretativas das representações e sentidos deste espaço em seus versos.

Como fundamentação teórica, nos valem de pensadores que vêm discutindo o lugar da imagem na contemporaneidade e o conceito de limiar, tais como Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman. O limiar, comumente entendido como um limite ou fronteira, é visto por ambos os teóricos como um espaço de suspensão ou transição entre dois lugares, conceito a partir do qual buscaremos entender o espaço da casa apresentado por Ana Martins Marques.

Desse modo, o desenvolvimento deste texto consistirá em dois momentos: primeiro, lançamos mão de uma fundamentação teórica acerca da imagem e do conceito de limiar para pensar os modos de diálogo da poesia e suas representações do espaço; posteriormente, tra-

remos a análise da obra selecionada, de forma a evidenciar a limiaridade figurada a partir da imagem da casa na obra de Marques, que se faz possível pela forma como esse espaço é apresentado em seus versos. Nossa análise se concentra, portanto, na casa como um espaço subjetivo e simbólico, cujos significados se constroem a partir da experiência do sujeito lírico.

## 2 A imagem-limiar

Quando falamos sobre a relação texto-imagem, falamos na mescla entre gêneros artísticos diferentes, pois é a partir dessa interação entre as artes que a expansão do discurso poético é garantida, bem como suas representações visuais – e espaciais. Tendo isso em vista, o diálogo com a tradição auxilia no debate acerca do lugar que as imagens ocupam no mundo contemporâneo e de como passaram a ser vistas. Mais do que perceber as imagens “visíveis”, tal diálogo permite compreender as imagens que são convocadas através de textos e seus possíveis sentidos.

As discussões relacionadas às imagens datam desde muito tempo, mas é com a chamada “virada icônica” que seu estudo ganha uma nova dimensão. William John Thomas Mitchell e Gottfried Boehm foram os teóricos que, na década de 1990, abriram esse debate, propondo uma reflexão a respeito das mudanças que vêm ocorrendo nos estudos visuais, desde a tradição até o mundo atual.

Para nosso estudo, conceituaremos a imagem a partir da ideia de limiar postulada por Georges Didi-Huberman. Em “O interminável limiar do olhar”, capítulo de *O Que Vemos, O Que Nos Olha* (2010), Didi-Huberman discorre sobre algumas proposições de Sigmund Freud acerca da “inquietante estranheza”, a qual explica como sendo uma experiência de *desorientação*.

Propriamente falando, o estranhamente inquietante seria sempre algo em que, por assim dizer, nos vemos totalmente desorientados. Quanto mais um homem se localiza em seu ambiente, tanto menos estará sujeito a receber coisas ou acontecimentos que nele produzem uma impressão inquietante de estranheza (Freud *apud* Didi-Huberman, 2010, p. 231).

Do contato com esse lugar estranho, Freud aponta que se instaura uma necessidade de “retorno à casa”; é uma experiência quase fantasmática, em que o homem se vê ameaçado pela ausência, pois sente que perdeu algo no processo. Didi-Huberman (2010, p. 231) explica que nessa “desorientação do olhar” somos dilacerados tanto pelo outro quanto por – e dentro de – nós mesmos. Assim, quando se apagam os limites do que consideramos familiar, uma espécie de cisão se abre dentro de nós, “no que vemos pelo que nos olha”, dando lugar ao limiar.

A fim de explicar melhor o conceito de limiar, Didi-Huberman (2010, p. 234) traz o exemplo da porta, descrito como um lugar de abertura e de ameaça, que tanto dá quanto tira, e que ao mesmo tempo em que convida a ir além é um lugar pelo qual muitas vezes não se pode passar. O limiar é justamente um lugar “entre”, de suspensão, de desconforto, uma imagem que está tanto diante como dentro de nós. Portanto,

[...] diante da imagem – se chamarmos *imagem* o objeto, aqui, do ver e do olhar – todos estão como *diante* de uma porta aberta *dentro* da qual não se pode pas-

sar, não se pode entrar [...]. Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. Isso quer dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que a imagem é estruturada como um limiar (Didi-Huberman, 2010, p. 242-243).

De acordo com Jeanne Marie Gagnebin em *Limiar, aura e rememoração* (2014), o limiar não seria uma mera fronteira que separa dois territórios, mas sim um lugar de transição entre os dois, uma “zona” pertencente tanto à ordem do espaço como à do tempo. Estudiosa de Walter Benjamin, a autora diferencia os termos *Grenze* (limite) e *Schwelle* (limiar) utilizados por Benjamin, mostrando que, enquanto o primeiro carrega do latim *limes*, *limitis* o sentido de limitar ou delimitar, o segundo termo vem de *limen*, *liminis*, significando a soleira ou as vigas que sustentam a porta, ou seja, um lugar de passagem, de transição e de parada.

Feita essa distinção, a autora coloca que “[...] o limiar não significa somente a separação, mas também aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida” (Gagnebin, 2014, p. 37). Retoma-se aqui a ideia de limiar como um lugar “entre”, situado entre duas categorias – muitas vezes opostas – que, por não serem claramente demarcadas, demoram a ser percebidas, sobretudo no contexto da cultura ocidental.

Uma outra concepção de limiar sugerida por Benjamin, a partir da obra de Kafka, é a percepção de limiar não mais como um local de transição, mas de detenção, estancamento e exatidão. Nas palavras de Gagnebin (2014, p. 45), é “como se o avesso da mobilidade trepidante da vida moderna fosse um não poder sair nunca do lugar”, resultando nas “situações de paralisia agitada”, como denomina Benjamin.

Walter Benjamin, em sua obra *Passagens*, exatamente no caderno dedicado ao tema do “espelho”, recolhe anotações sobre os sentidos de espacialização das passagens. Em um dos fragmentos Benjamin anota: “Nas passagens, de fato, trata-se não de clarear o espaço interior, como em outras construções de ferro, mas de atenuar o espaço exterior”; e em outro de seus fragmentos, ainda no mesmo caderno, ao analisar o Palácio de Cristal de 1895, anota: “[...] a crescente falta de cor do vidro transparente atrai o mundo exterior para o mundo interior, o revestimento de espelhos das paredes conduz a imagem do mundo interior para o mundo exterior. Tanto aqui quanto lá, a ‘parede’ perde seu significado de limitação de espaço” (Benjamin, 2018, p. 887).

Nesses dois fragmentos benjaminianos é possível observar o efeito de limiaridade das imagens projetadas pelo modo de conformação dos espaços. Nos dois casos, seja o das próprias passagens, seja o do Palácio de Cristal, são os espelhos os responsáveis por acionar a criação de imagens que refletem a indecidibilidade entre o que está dentro e o que está fora. Não se trata, nesses casos, de tentar determinar os limites de um ou de outro mundo, mas sim de observar os deslocamentos constantes que o efeito de limiaridade promove, tornando a imagem um saber visual cujas linhas de fratura apontam para uma forma do impossível.

Finalmente, chegamos à imagem da casa, que também pode se configurar como um espaço limiar. Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard (1978, p. 200) caracteriza a casa como um mundo próprio, um “cosmos” particular para cada sujeito.

[...] é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o prin-

cípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser ‘atirado ao mundo’, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que esse fato é um valor, um grande valor ao qual voltamos em nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa (Bachelard, 1978, p. 201).

Desse modo, compreendemos que a imagem da casa pode centralizar, através da configuração do seu espaço, a subjetividade do indivíduo. Sendo a casa um lugar intermediário – entre o íntimo e o externo –, as obras literárias que buscam mostrar as relações do indivíduo com esse espaço estarão sempre em diálogo com o limiar. Esse movimento pode ser percebido no livro *Como se fosse a casa*, uma vez que a relação entre sujeito-lírico e o espaço da casa se tornam os eixos estruturantes dos poemas. Segundo Diamila Medeiros (2017, p. 225), em seu artigo *A poeta e a casa: uma cartografia íntima dos versos de Ana Martins Marques*, atribui-se à casa a ideia de acolhimento e intimidade, tornando-a capaz de (re)criar um universo que está dentro e, ao mesmo tempo, fora do mundo.

Desde suas primeiras obras, Ana Martins Marques estabelece um arranjo de proximidade entre as palavras e as coisas. Nas séries dedicadas às “arquiteturas de interiores”, notamos um acordo tácito entre os sujeitos e os objetos, sem que se caia, no entanto, em um processo de reconhecimento fácil. As zonas de deslizamento entre os seres e as coisas acentuam o caráter limiar dos processos de subjetivação por meio das pequenas composições espaciais. Em *Da arte das armadilhas* (2011), o poema “Espelho”, pertencente a série “Interiores”, revela a imagem do fragmento por meio do espelho quebrado e a multiplicidade de “eus” que se replica: “há um de/você/em cada/canto/repetido/em cada/caco” (Marques, 2011, p. 22). A imagem da repetição é central, uma vez que estabelece o jogo entre aquilo que se repete a cada instante, porém sempre de forma diferente e indecível.

N’*O livro das semelhanças*, em que a própria imagem do livro de poemas se projeta sobre si, há momentos em que a imagem da casa figura como um espaço de indefinição. Primeiro na imagem de que “a casa pertence aos vizinhos/os países, aos estrangeiros” (Marques, 2015, p. 60), depois os dias em que as casas são pressentimentos: “Há dias em que pressentimos na casa/a ruína da casa” (Marques, 2015, p. 72). Em todos esses casos, entre a repetição e o corte, entre as palavras e as coisas, entre o verso e a prosa, o que se mantém é uma zona de indefinição. Esse percurso de prever uma ruína de si no próprio corpo vai ganhando traços mais acentuados ao longo da obra de Ana Martins Marques.

Em sua obra mais recente, *De uma a outra ilha*, notamos um salto radical do sujeito lírico para fora de si. Nessa obra, Ana Martins Marques promove o encontro entre dois espaços em dois tempos diferentes: a mesma Ilha de Lesbos, do tempo de Safo e no tempo dos deslocamentos migratórios de refugiados e desabrigados. O crítico Gustavo Silveira Ribeiro, em uma resenha publicada no *Suplemento Pernambuco*, em agosto de 2023, escreve:



Este é um livro sobre a escuta, e é também um poema a muitas vozes. Mais do que nos outros volumes da autora (que já tinha experimentado a escrita a quatro mãos em dois projetos anteriores, *Duas Janelas*, com Marcos Siscar, e *Como se fosse a casa*, com Eduardo Jorge), nesse a escrita do poema se dá *com e através* de falas e textos alheios. A apropriação e a repetição-em-diferença (a reescrita) são os dispositivos formais decisivos, além da montagem poética constelar (Ribeiro, 2023).

A menção ao procedimento de escrita a muitas vozes, como se refere o crítico, se dá pelos procedimentos de apropriação, corte e montagem de trechos que a poeta utiliza para compor seu livro. Ao final da edição, em uma nota da autora, há a indicação das referências utilizadas para a composição do livro. Esse modo de composição pode ser entendido como uma prática de escrita “não-original”, tal como define Marjorie Perloff em seu *O gênio não-original*. Conforme explana Perloff, o gênio não-original demanda um processo no qual “a *invento* [cede] espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade” (2013, p. 41, grifo no original). Nesse sentido, além de pensar nos sentidos possíveis de um texto, precisamos pensar no que está em jogo na lógica do uso das fontes mobilizadas.

É notável que a partir do procedimento da escrita não-original, a própria noção de sujeito é colocada em xeque, uma vez que não se sabe ao certo de quem é a voz que fala no poema. Esse deslocamento no modo de configuração do sujeito lírico nos devolve o questionamento sobre qual a função do autor. Esses vários encontros discursivos ao longo do poema, que variam de versos de Safo, recortes de notícias de jornal, citações de outras fontes, funcionam como desprendimentos subjetivos que formam uma voz singular-plural, o que mantém o efeito de limiaridade. Em trechos como “*Eros*, diz Anne Carson, *tem a ver com fronteira*” (Marques, 2023, p. 18), ou então

Nos poemas  
colchetes indicam  
que algo falta  
no começo no meio  
ou no fim do verso

o que se coloca dentro do colchete  
é uma conjectura  
o que se supõe que poderia  
estar no trecho que falta  
[...] (Marques, 2023, p. 12),

o que se observa é a força de limiaridade com que as vozes se apresentam nos espaços. No fragmento sobre Eros, as marcas tipográficas do itálico indicam o recurso da citacionalidade. O tema da fronteira é explicitado como uma condição não só de Eros, mas também dos modos de subjetividade dos sujeitos atravessados pelo desejo de buscar o impossível. No segundo fragmento, a referência ao modo como materialmente os poemas de Safo são abordados e explicados parece apontar para a condição de sobrevivência da própria poesia. Os colchetes, espaços lacunares, que marcam o limiar entre o interno e externo do poema, dão a ver a sobrevivência do tempo passado no presente. Essa abertura sugerida pelos colchetes, zona

de deslizamento entre o que se mostra e o que se esconde, é reveladora da condição intercalar do sujeito lírico, o qual, por sua vez, articula-se pelos anacronismos do tempo-imagem.

### 3 A casa como limiar

Publicado em 2017, *Como se fosse a casa: uma correspondência*, é uma obra escrita por Ana Martins Marques e Eduardo Jorge que, com poemas sobre habitar uma casa e estar fora dela, toca no cerne da noção de limiar. Nos poemas de Marques, sobretudo, a questão da limiaridade do espaço se torna evidente pelo fato de o eu-poético falar sobre uma casa que é uma morada provisória, um lugar de passagem, habitado apenas temporariamente.

Para contextualizar o processo de escrita da obra, é importante comentar que o livro, como bem antecipa seu título, é fruto de uma série de correspondências feita entre ambos os autores no período de um mês em que Marques morou de aluguel no apartamento de Jorge, localizado em Belo Horizonte, no Edifício JK – um projeto de Oscar Niemeyer de 1952. Enquanto Marques residia no edifício, Jorge estava em viagem e, de uma troca de e-mails que, a princípio, dizia respeito a questões da residência, logo surgiu uma troca de poemas.

Desse diálogo entre os dois autores, alguns temas se tornam centrais nos versos de Marques, como as noções de permanecer e partir, morar e exilar-se, além de haver uma forte dicotomia entre casa e viagem, assuntos que estão, respectivamente, presentes nos poemas de Marques e Jorge. Para nossas análises, nos atemos apenas aos poemas de Ana Martins Marques, levando em consideração, justamente, a configuração do espaço da casa apresentada pela autora para tratarmos do limiar.

O uso de imagens referentes à casa e outros utensílios domésticos são recorrentes na escrita da autora. Em *Como se fosse a casa*, essas imagens são ainda mais presentes e dialogam muito com a ideia de intermediação, de instabilidade que caracteriza o limiar. Em uma entrevista para o site da *Companhia Editora de Pernambuco*, Marques comenta o seguinte:

Nos meus dois primeiros livros [*A vida submarina* e *A arte das armadilhas*], há poemas que giram em torno dos espaços da casa e dos objetos domésticos. Ao mesmo tempo, são poemas que muito frequentemente revelam o que há de *limiar* nesses espaços e objetos, poemas que se detêm nos lugares de passagem e no modo como esses objetos nos colocam em contato com o que está fora. [...] Em *Como se fosse a casa*, essa instabilidade da casa se acentua: o que aparece aí é uma morada provisória, jeitos muito desajeitados de morar. São dilemas que nos acompanham sempre, acho: a necessidade de habitar, de pertencer, de fixar-se, e ao mesmo tempo os planos de fuga, os desejos de mobilidade e mudança (Marques, 2017, grifo nosso).

O comentário da autora evidencia um dos aspectos centrais de sua poética: a casa como um espaço paradoxal, que oscila entre a estabilidade e a transitoriedade. A poeta sugere, ainda, que os objetos e espaços domésticos não são apenas elementos estáticos do cenário poético, mas zonas de passagem que conectam o interior e o exterior, revelando um estado de constante deslocamento. Essa perspectiva se intensifica em *Como se fosse a casa*, onde a moradia temporária amplifica a sensação de instabilidade e estranhamento, reforçando a necessidade de pertencimento.

Como é colocado no título da obra, o ambiente sobre o qual Marques escreve é “*como se fosse a casa*”, justamente porque o livro surgiu em um contexto de estranhamento, de morar temporariamente em outro lugar, um lugar que não é propriamente seu. A expressão “como se” utilizada pelos autores no título joga o leitor para um espaço incerto e intermediário, posto que sugere uma proximidade, uma correspondência, ao mesmo tempo em que sugere que o espaço retratado nos versos do livro não é verdadeiramente visto como uma casa pelo eu-lírico, é *como se fosse*. Assim, o título acaba por anteceder um dos processos que serão mostrados ao longo do livro, que é a trajetória do eu-lírico em conseguir trazer para esse novo espaço a noção de casa, de lar, de forma que consiga se reconhecer ali, mesmo que por um curto período de tempo.

Em um dos primeiros poemas do livro, Marques escreve sobre esse processo de conhecer e adaptar-se ao novo espaço no intuito de conseguir realmente habitá-lo:

Ela procura estudar o modo como a luz se distribui  
pelos cômodos a certas horas  
e dar-se conta dos pontos de convívio entre o dentro  
e o fora, o trânsito pesado nas horas comerciais  
a rapidez dos ruídos os acidentes de percurso  
sua imagem refletida que vem sujar ainda mais as janelas  
que ela não sabe limpar  
uma casa, uma membrana entre o corpo e a noite  
um filtro para as formas do mundo  
anteparo contra os golpes do dia, onde as vigas  
se põem a cantar  
ela aqui se sente mais exposta  
mais exterior do que interior  
como se a casa não fosse doméstica  
como se morar fosse uma afronta  
à intensidade do dia (Marques; Jorge, 2017, p. 10-11).

Imagens relacionadas à arquitetura da casa são colocadas nesse processo de exploração do ambiente, como o estudo da distribuição da luz nos cômodos, a menção às janelas e vigas. Percebe-se, também, o lirismo fortemente empregado pela autora que escreve utilizando o pronome em terceira pessoa, “ela”, e não “eu”, o que estabelece uma distância entre o eu e o espaço e reforça a sensação de estranhamento mencionada anteriormente. Outros momentos que revelam essa infamiliaridade podem ser detectados nos versos “ela aqui se sente mais exposta/mais exterior do que interior”, e, logo em seguida, quando o eu-lírico caracteriza a casa como não sendo “doméstica”, ou seja, como se, ali, ainda não se sentisse acolhido ou pertencente.

Ao longo do livro, o lirismo relatado se intensifica, refletindo um processo de transformação do próprio sujeito poético, que em determinado momento irá abandonar o uso de “ela” e assumir o uso do “eu” nos versos. Quando o “eu” finalmente se impõe, o lirismo dos versos se fortalece e os poemas ganham maior intensidade. Contudo, principalmente nos poemas iniciais, o que prevalece é um olhar mais observador do espaço por parte do sujeito, que volta sua atenção para a arquitetura da casa e seus objetos, justamente porque sente que ocupa uma posição externa àquele espaço. Em versos como “Alguém partiu daqui/[...] alguém levou as memórias da parede” (Marques; Jorge, 2017, p. 13), o eu-lírico mostra que segue no

processo de tentar morar – e, sobretudo, tentar se encontrar – em uma casa que ainda não vê como sua e que, antes, pertenceu a outro “alguém”. A sensação de intromissão que parte da moradora por estar ocupando esse espaço é algo que fica claro mais a frente, quando ela diz que se sente uma “espiã” na casa.

Ela às vezes se sente uma espiã  
alguém que demorou demasiado a chegar  
ou que chegou cedo demais  
e no entanto a deixam entrar  
como se a casa fosse sua  
como se ela fosse a única visitante  
de um pequeno museu  
para um único amor (Marques; Jorge, 2017, p. 17).

Segundo Bachelard, “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa” (1978, p. 200), mas, o que acontece no poema é justamente o contrário, pois, para o eu-lírico, aquele ambiente ainda causa estranhamento. A escolha dos termos “espiã” e “visitante” revelam bem o sentimento de não dever estar ali, e mostram como a moradora ainda se vê como alguém de fora daquele ambiente, que apenas o observa sem conseguir efetivamente habitá-lo.

A imagem da casa, que pode remeter à ideia de estabilidade e segurança, no contexto dos poemas de Marques, transforma-se em um espaço instável, porque, afinal, é uma moradia temporária. Se retomarmos Gagnebin (2010, p. 37) e sua ideia de limiar como um lugar de indeterminação, que se situa *entre* duas coisas – muitas vezes opostas –, podemos caracterizar essa morada como um limiar, já que falamos de uma casa com prazo de validade, um lugar transitório que desperta no eu-lírico tanto a vontade de pertencer ao novo espaço quanto a sensação de estar deslocado.

De acordo com Diamila Medeiros (2017, p. 233), nos poemas de Marques o eu lírico não só vê o mundo com outros olhos, ele está em confronto com um outro mundo, pois cada casa é um “cosmos” diferente, e para preencher tal espaço se faz necessário produzir uma nova subjetividade. Assim, na tentativa de verdadeiramente morar na casa, a voz poética passa pela construção de um novo *eu*, para que possa se reconhecer no espaço novo em que reside. Em dado momento, o eu-lírico decide não mais referir-se a si mesma como “ela”, reapropriando-se do *eu*.

Coisas que o regulamento não diz:  
é preciso acreditar no poder  
da paisagem  
aprender a ser  
em sigilo  
apropriar-se de seu nome  
próprio  
revezar o próprio rosto  
não dizer mais “ela” (Marques; Jorge, 2017, p. 18-19).

No verso em que diz que é preciso “aprender a ser”, o eu-lírico mostra seu esforço em ocupar aquele espaço, por mais que esse processo lhe jogue para uma zona de desconforto e desamparo. Em um poema mais a frente, o sujeito lírico enuncia “Apenas ficar aqui/por força ficar aqui/até que a palavra morar/faça sentido” (Marques; Jorge, 2017, p. 21), e o uso

da expressão “por força” – aliada à aliteração das consoantes “f” e “r” no poema, que trazem aspereza aos versos – reforça com certo peso a tentativa do eu-lírico de pertencer. A presença do peso sonoro desses versos parece indicar exatamente para a dialética do “fora”, reforçando a ideia do não pertencimento e de uma tentativa de saída de si por parte do próprio sujeito.

O percurso do livro parece consistir não só do reconhecimento do espaço da casa, mas da noção de habitar e a forma como essa noção influencia a composição do eu, isto é, para a autora “toda a escrita do livro se dirige para o fortalecimento de um *eu* que afirma suas idiosincrasias usando como metáfora a *ideia da casa*” (Medeiros, 2017, p. 233, grifos no original). Desse modo, conforme a relação do eu-lírico com o espaço se altera, o grau de indeterminação dos poemas começa a mudar e a voz poética passa a revelar-se mais em seus versos, assumindo a fala em primeira pessoa: “A mulher no reflexo/usa um de *meus* vestidos/foi ela que escreveu/o que *escrevi*” (Marques; Jorge, 2017, p. 22, grifos nossos). Nesse poema, em específico, podemos traçar um paralelo mais claro com os pensamentos de Didi-Huberman (2017, p. 234), posto que o eu-lírico se encontra num espaço de suspensão, “entre um diante e um dentro”, sem conseguir se reconhecer totalmente na imagem que vê no reflexo. O olhar sobre esse reflexo abre uma cisão no eu-lírico, é um limiar entre quem é e quem poderia vir a ser.

Para expandir a discussão acerca desse espaço de suspensão vivenciado pelo eu-lírico no livro de Ana Martins Marques, falaremos sobre as “experiências limiares” (Gagnebin, 2014, p. 38), que, segundo Walter Benjamin, seriam espaços de transição entre um ponto e outro. Para Benjamin, o ritmo acelerado da vida moderna é o que vem impedindo tanto a vivência quanto o reconhecimento de tais experiências, posto que, para que não percamos tempo, tudo é encurtado ao máximo. Assim, na tentativa de anular e passar o mais rápido possível de um lugar/situação/pensamento a outro, não nos demoramos nesse lugar de limiar, ou de transição, e perdemos o que o antropólogo Arnold van Gennep define como “ritos de passagem”. Em seu texto, Gagnebin cita os três tipos de ritos de passagem propostos por van Gennep, sendo eles: os ritos de separação, de agregação e de margem ou de limiar. Sobre os ritos de limiar, a autora explica que

designam rituais ligados a períodos de transformação. Ainda que sejam marginais com relação aos estados mais longos, tais períodos são essenciais, porque permitem atravessar um limiar, deixar um território estável e penetrar num outro; são ligados à puberdade e também ao nascer e ao morrer, como diz Benjamin (Gagnebin, 2014, p. 39).

É nesse estágio de transformação de que fala Gagnebin que se encontra o eu-lírico de Marques. A transformação do eu-lírico é diretamente ligada, ou até mesmo impulsionada, pelo espaço em que habita, pois é a nova casa que vai exigir de maneira mais imediata que a moradora tente se adequar a um território desconhecido, após ter deixado a estabilidade de uma casa a qual já estava habituada. Nessa perspectiva, podemos entender a figura da casa como uma metáfora para o próprio “eu”, que tenta retomar a sua subjetividade depois de ser submetido à uma mudança não só externa, mas, sobretudo, interna. Ao entrar em contato com o novo espaço, o eu-lírico de Marques inicia uma espécie de travessia, cruzando o limiar entre quem costumava ser e quem irá se tornar.

As experiências limiares, portanto, são passagens que resultam em um processo de metamorfose do eu, que tenta sair do estado de indeterminação e suspensão característico

do limiar. Em *Como se fosse a casa*, a mudança do eu-lírico para a nova casa é um exemplo dessas passagens, que não raro são dolorosas e solitárias. Por isso, a relação entre o espaço da casa e seu morador é, muitas vezes, apresentada por Marques a partir de um viés mais melancólico e negativo, distanciando a figura da “casa” à ideia de “lar”. Essa dinâmica coloca em xeque a dualidade entre dentro e fora, seguro e inseguro, uma vez que a casa, comumente atrelada a ideia de acolhimento, é apresentada como um espaço hostil. Isso é bem apontado quando o eu lírico diz: “[...] saímos de casa *como se fosse seguro*/que a ela voltássemos” (Marques; Jorge, 2017, p. 27, grifos nossos), indicando que, para ele, a casa não figura como um lugar seguro. Em outros versos, o sujeito lírico declara que “Ela imaginou que ali seria um bom lugar/para não pensar tanto em si mesma/prestar mais atenção/no mundo” (Marques; Jorge, 2017, p. 33), retomando a relação dentro-fora e mostrando uma aparente tentativa de “fuga” por parte do eu-lírico, que tenta fugir de si mesmo, mas continua encurralado pelo seu próprio eu.

Mais à frente, quando a voz poética coloca “[...] penso que só sabe da casa/quem precisa atravessar/rapidamente uma fronteira/quem fez sua casa/num país que não o quer” (Marques; Jorge, 2017, p. 42), outros temas levam destaque, como a questão do exílio, da disputa pelos espaços e a precarização da moradia. Nesse determinado contexto, a casa passa a ser um esconderijo, que, mais que proteção, traz a sensação de constante desamparo e insegurança. De acordo com Marques,

[...] quando vemos, como hoje, tantas pessoas morando nas ruas, nas condições mais precárias, nos damos conta, como dizem uns versos desse livro, ‘*que, como disse Jean Améry sobre a pátria, /uma casa é aquilo de que menos se necessita/quanto mais se tem*’. Às vezes, são as casas que abandonam as pessoas e, no entanto, ter uma casa, nem que seja para a abandonar, deveria ser um direito assegurado a todos (Marques, 2017).

Em um dos últimos poemas do livro, por fim, o eu-lírico retoma a metáfora da casa como um meio de ilustrar a composição da sua individualidade, elencando suas memórias, pertences e tudo mais que faz com que seja quem é.

Minha casa são meus retratos  
minha casa é meu martelo  
minha casa é meu manuscrito  
minha casa é meu colar  
de contas verdes de vidro  
tiraram-me tudo  
e no entanto me sobra muito  
minha casa é teu cabelo cinza  
meu casaco de feltro  
meu amor esfalecendo-se  
minha casa é meu cansaço, minha miopia  
minha artrite, a criança que fui e sigo  
sendo, minha casa é a memória da casa  
demolida, o cão que eu não tive  
a parte que não entendo  
no poema que traduzi  
minha casa é o mar  
aberto  
minha casa é aquele mergulho aquele dia

quando o pequeno cardume de peixes listrados  
de amarelo atravessou ali bem na nossa frente  
minha casa é a árvore  
em frente à casa  
o muro contra o qual  
nos beijamos  
minha casa é minha coleção  
de cacos  
meu hábito de perder  
as chaves  
a pequena canção  
de antes de eu nascer  
o modo como cresci  
e aquela canção não cresceu  
minha casa é meu passaporte  
minha casa é minha língua estrangeira  
fronteira que me  
cruzaram  
minha casa é meu peso  
minha cidade  
o nome da cidade  
em que te conheci  
a roupa que então vestias  
sim  
onde moro  
ainda  
minha casa é o cão de rua  
que não é meu, que apenas acontece  
de estar ali (Marques; Jorge, 2017, p. 42-44).

O eu-lírico descreve a casa como sendo tanto “seu cansaço”, suas dores, quanto suas lembranças e seus hábitos. Em determinados versos, a voz poética diz que a sua casa é a “fronteira que me cruzaram”, é “onde moro”, e que, ainda assim, “é o cão de rua que não é meu, que apenas acontece de estar ali”, afirmando o papel da casa não só como um espaço concreto, habitado, mas, como afirma Bachelard (1978), um espaço psíquico, que centraliza e integra todos os pensamentos, sentimentos e devaneios do ser humano. O poema seguinte, responsável por encerrar o livro, também conota a figura da casa como esse ponto de encontro do sujeito consigo mesmo, mostrando ser possível que, nela, ele acabe se desencontrando e sentindo a necessidade de buscar novos caminhos, novos espaços que para ele façam mais sentido.

As casas abandonam a si mesmas  
fogem de si mesmas  
um dia você retorna  
e a casa não está lá  
está apenas seu molde  
casca ou carcaça  
sai então à caça  
da casa  
em viagem  
ou fica lá  
onde já não está (Marques; Jorge, 2017, p. 45).

Há uma forte personificação da casa nos versos, retratando esse espaço como se ele fosse uma força viva. A casa é apresentada como uma “carcaça”, um molde vazio, que já não pode ser preenchido da forma como antes. Assim como em poemas anteriores, esses versos finais integram um dos focos centrais do livro, que é o trajeto percorrido pelo eu-lírico, que “vai à caça”, na tentativa de ressignificar sua subjetividade e (re)encontrar-se naquele espaço em que passou a ocupar, ainda que esse encontro se dê pela construção de um novo eu.

Podemos afirmar que esse movimento de reconstrução do eu ocorre através de um deslocamento do sujeito lírico. Como bem pontua a autora Daniela Stoll (2017, p. 18), os deslocamentos não precisam ser encarados apenas como um movimento literal, eles também correspondem a “movimentos metafóricos contrários à fixidez de identidades”, que por sua vez são sujeitas a transformações e descobertas. Nesse sentido, a mudança de ambiente apresentada no livro de Marques evoca questões a respeito do sujeito e sua identidade, estranhamento e pertencimento, impulsionando o eu-lírico a se redescobrir naquele espaço para reafirmar sua subjetividade.

Através de seus versos, Marques consegue apresentar a casa como uma extensão psíquica de quem a habita, como um espaço centralizador das particularidades de cada indivíduo, que, ao mesmo tempo, traz à tona o que há de desconhecido nesse lugar. A partir da configuração do espaço da casa feita pela voz poética, a autora revela as singularidades do eu-lírico e a forma como ele se enxerga ali, mostrando como a transformação desse sujeito se dá nesse espaço limiar entre a intimidade da casa e a vastidão do mundo.

## 4 Considerações finais

Neste artigo pudemos observar que, mais do que uma simples configuração espacial ou distribuição de objetos, as imagens da casa apresentadas nos poemas analisados simbolizam o universo íntimo do seu sujeito lírico. Diferente de uma abordagem que relacione a imagem da casa a um espaço concreto, nossa análise se concentra na casa como um espaço subjetivo e simbólico, que ganha significado a partir das imagens evocadas pela voz poética. Por essa razão, a casa se torna, antes de tudo, um lugar que centraliza a subjetividade do indivíduo, fazendo a intermediação entre o dentro e o fora.

Além disso, o estudo centrou-se nos deslocamentos do sujeito lírico por meio da noção de limiar, uma experiência que vimos tratar tanto sobre ritos de passagem quanto períodos de transição. Isto porque o sujeito lírico encontra-se em um espaço provisório, onde sua identidade é constantemente reconfigurada. A relação entre espaço e subjetividade permite compreender a casa não como um ambiente fixo, mas como um lugar de passagem e transformação.

Como é dito em um dos versos do livro, nesses “ensaios de morar” vemos a tentativa do eu-lírico em ajustar o seu corpo àquele novo espaço, um deslocamento do sujeito lírico que tem como resultado a construção de uma nova subjetividade. Ou seja, é o contato com o espaço externo que desencadeia a transformação interna do sujeito lírico, que vivencia na sua nova morada uma experiência limiar.



## Referências

- BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Trad. Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron; Cleonice Paes Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- COLLOT, Michel. *O sujeito lírico fora de si*. Trad. Alberto Pucheu. Revista Terceira Margem, Rio de Janeiro, n. 11, p. 175-177, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37857/20687>. Acesso em: 22 nov 2024.
- COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. Trad. Patrícia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- MARQUES, Ana Martins. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARQUES, Ana Martins; JORGE, E. *Como se fosse a casa: uma correspondência*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- MARQUES, Ana Martins. “Ter uma casa para abandonar deveria ser um direito”. Entrevista concedida a Schneider Carpeggiani. *Suplemento Pernambuco*, Recife, n.p., jul. 2017. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/flip-2017/1918-ter-uma-casa-para-abandonar-deveria-ser-um-direito.html>. Acesso em: 03 out. 2024.
- MARQUES, Ana Martins. *De uma a outra ilha*. São Paulo: Círculo de poemas, 2023.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *La poésie comme l'amour*. Paris: Mercure de France, 1998.
- MEDEIROS, Diamila. A poeta e a casa: uma cartografia íntima dos versos de Ana Martins Marques. *Revista Versalete*, Curitiba, v. 5, n. 9, jul.-dez. 2017, p. 219-237. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol5-09/13%20A%20poeta%20e%20a%20casa.%20Diamila%20Medeiros.pdf>. Acesso em: 03 out. 2024.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhetete et al. São Paulo: Editora 34, 2017.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. A inflexão social da poesia de Ana Martins Marques em “de uma a outra ilha”. *Suplemento Pernambuco*, Recife, n.p., ago. 2023. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/resenhas/3128-a-inflex%C3%A3o-social-da-poesia-de-ana-martins-marques-em-de-uma-a-outra-ilha.html>. Acesso em: 08 out. 2024.
- STOLL, Daniela Schrichkte. *Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea de autoria feminina*. 2017. 208 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <https://mobile.repositorio.ufsc.br/handle/123456789/187569>. Acesso em: 03 out. 2024.

# Um sujeito lírico “fora de si”? Entrelaçamento do “nós” no poema “Para a menina”, de Conceição Evaristo

*A lyrical subject “out of him/herself”? The Interweaving of “us” in the poem “Para a menina”, by Conceição Evaristo*

**Tito Matias-Ferreira Júnior**

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN) | Natal | RN | BR  
tito.matias@ifrn.edu.br  
<https://orcid.org/0000-0001-8933-0927>

**Gisana Karen Araújo**

**Costa Lira**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) | Natal | RN | BR  
gisana.karen.costa.071@ufrn.edu.br  
<https://orcid.org/0000-0001-9546-004X>

**Resumo:** Na poesia, o sujeito lírico acompanha transformações significativas que ocorrem no mundo, especialmente a partir do século XX, quando reflexões sobre a centralidade do sujeito e os pensamentos totalizantes sobre a constituição da identidade começam a ser contestados. No lugar de uma identidade fixa e centralizada, surgem novas formas de pensar o sujeito, como uma entidade fragmentada e em constante transformação. Esses desdobramentos das mudanças de paradigmas filosóficos e literários se refletem também na poesia contemporânea, onde a figura do sujeito lírico é repensada. Partindo desta reflexão e por meio de uma abordagem crítico-interpretativa, este trabalho tem como objetivo, analisar, à luz do conceito de Michel Collot (2004) de um sujeito lírico “fora de si”, o poema “Para a menina” (2017), de Conceição Evaristo, compreendendo sua constituição a partir de sua relação com a linguagem, com o outro e com o mundo. Observamos, dentro desta análise, a diluição do sujeito lírico em um “eu pluralizado” que não deixa de existir, mas convoca um “nós coletivo”, por meio de uma leitura que entrelaça diversos elementos de reconhecimento do sujeito no outro.

**Palavras-chave:** sujeito lírico; fora de si; nós coletivo; Conceição Evaristo; “Para a menina”.

**Abstract:** In poetry, the lyrical subject undergoes significant transformations throughout time, especially in the 20th century, when the critical thinking on the centrality of the subject and the totalizing thought about the constitution of identity began to be challenged. Instead



of a fixed and centralized identity, new ways of thinking about the subject emerge, positioned as a fragmented entity in constant transformation. These developments of the paradigm shift in philosophy and literature are also perceived in contemporary poetry, where the figure of the lyrical subject is rethought. Based on this discussion and through a critical-interpretative approach, this work aims to analyze the poem “Para a menina” (“To the Girl”), by Conceição Evaristo (2017), considering Michel Collot’s (2004) concept of a “subject lyrical ‘out of itself’”, as well as understanding its constitution based on its relationship with language, with the other, and with the world. Through this analysis, we observe the dilution of the lyrical subject into a “pluralized self” that does not cease to exist, but calls for a “collective ‘us’”, with a comprehension that intertwines various elements of recognizing the subject in the other.

**Keywords:** lyrical subject; out of itself; collective us; Conceição Evaristo, “Para a garota”.

## 1 Considerações iniciais

Diversas discussões ao longo do século XX contribuíram para o abalo de ideias pacíficas, fixas e constituídas a partir de padrões discursivos. Há, nesse momento, por exemplo, a suspensão da ideia de um sujeito coerente e essencializado (Hall, 2000). Essas mudanças de paradigmas também foram percebidas, de alguma forma, na arte. No texto “O sujeito lírico fora de si”, Michel Collot (2004, p. 166) aponta para o termo “fora de si” não como algo que remete à transcendência, mas a um constante ir em direção ao outro: “Fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo ou à linguagem –, o sujeito lírico cessa de pertencer a si”. Há, portanto, uma instabilidade que é vista por Collot (2004), a partir de Mallarmé (2010) e a “crise de verso”, e que possibilita a discussão do sujeito “fora de si”, por exemplo, quanto aos aspectos formais. Ao refletir sobre o texto de Mallarmé, Siscar (2010, p. 112, grifo do original) mostra que: “[a] questão do verso não é um problema exclusivamente “formal”, mas é o campo a partir do qual a poesia pode pensar sua relação com a crise não apenas como contexto, mas como discurso (como projeto e como retórica) da época moderna”.

A modernidade, que traz consigo uma noção paradoxal de progresso, proporciona, em contrapartida, reflexões que extrapolam a pura interioridade do sujeito lírico e miram para sua “errância e desaparecimento” (Collot, 2004, p.165). Não é que o sujeito lírico deixe de existir, é que, agora, sua concepção integra sujeito e mundo. Há uma relação com o mundo concreto, com o real. A transcendência e o mundo material se confrontam e o “eu” é, o tempo todo, transpassado pelo “outro”. O “eu” desaparece, aparecendo a língua e o mundo. O autor destaca a redefinição do sujeito pelo pensamento contemporâneo, por sua alteridade, que

passa a avaliar fenômenos a contar de sua relação com “um fora”, em que desviando-se de si, se descobre: “Através dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não expressa mais um *foro* íntimo e anterior: ele se inventa desde fora e do futuro, no movimento de uma emoção que o faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema” (Collot, 2004, p. 168, grifo do original).

No texto “Quem precisa da identidade?”, Stuart Hall (2000) propõe reflexões, por meio de diálogos com concepções resgatadas de outros pensadores, acerca da autonomia do sujeito. O autor destaca, igualmente, que, após o iluminismo, no século XX, correntes surgiram mudando a perspectiva da centralidade do sujeito em diversos campos do conhecimento, como na linguística, na psicanálise, na filosofia, na própria releitura do marxismo etc. Passamos por um processo de desenvolvimento dessas ideias, de mudanças paradigmáticas do pensamento, que acabaram nos levando para o outro lado, um outro extremo.

A ideia de identidade, por exemplo, é problematizada por Hall (2000), que reconhece a complexidade que envolve esse conceito e, por isso, se torna também desafiador desenvolver ideias diferentes daquelas pré-existentes. Nossas noções de identidade refletem também nosso contexto, afinal, somos sujeitos históricos e, assim sendo, nos encontramos em contínuo processo. Ela também não se constitui somente como escolha, há questões determinantes envolvidas, um verdadeiro rizoma<sup>1</sup> em que há muitas conexões e não há uma unicidade. Levando em consideração aspectos tanto sociais quanto psíquicos, a partir de diálogos com Foucault, Derrida, Laclau, Butler, Gilroy, Althusser, Lacan, entre outros, o autor discute as diversas relações que envolvem a constituição do sujeito. Também em outro texto, “O nascimento e a morte do sujeito moderno: descentrando o sujeito”, Hall (2003) questiona o fato de pontuarmos a identidade como algo fixo, expõe a sua “crise” e sugere o termo “identificação” como mais adequado a compor a discussão: “Assim, ao invés de falarmos da identidade como algo concluído, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento” (p. 30).

Assim como diversas outras mudanças conceituais fizeram parte do processo de descentramento do sujeito em identidades não fixas, movimentos sociais surgiram, bem como a busca por políticas identitárias, como por exemplo, o feminismo que

[...] também expôs, enquanto questão política e social, o modo como somos formados e produzidos enquanto sujeitos envolvidos com gênero (*‘gendered subject’*). Isto quer dizer, politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mãe/pai, filho/filha) (Hall, 2000, p. 35).

Dentro do próprio movimento feminista, surgem outras discussões, como a busca pela legitimação do feminismo negro, marcado por outras experiências e lutas que também se manifestarão na poesia, encontrando nela mais um espaço de existência e resistência. Ao discutir sobre o teor que versa a resistência na literatura negro-brasileira e sobre alteridade, Souza (2020, p. 61) destaca:

[...] a mulher negra é empurrada para a base da pirâmide da alteridade, o que no Brasil se revela em diversas relações hierárquicas, desde a que organiza as desigualdades nas condições de trabalho e remuneração até as desigualdades no reconhecimento da autoria nos meios literários.

---

<sup>1</sup> Termo utilizado por Édouard Glissant no livro *Poética da relação* (2021).

Nesse caminho, Conceição Evaristo, autora negra brasileira, além de romancista e contista, publicou uma obra de poesia intitulada *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017).<sup>2</sup> A escritora encontra também na poesia uma expressão da luta pela representação da mulher negra, além de explorar temáticas que envolvem questões de ancestralidade, raça e violência. Ademais, há uma série de outras poetisas negras brasileiras que têm na poesia “fôlego vital de resistência negra-feminina” (Souza, 2020, p. 17),<sup>3</sup> como Geni Guimarães, Miriam Alves, Jarid Arraes, Cristiane Sobral, Lívia Natália, Tatiana Nascimento, entre tantas outras, expondo um “nós”, que se constrói em um chamamento identitário, a partir da dissolução do “eu” em um “nós” coletivo. Quanto à representação identitária da mulher negra na literatura brasileira, Conceição Evaristo, enquanto crítica literária destaca:

Colocada a questão da identidade e diferença no interior da linguagem, isto é, como atos de criação linguística, a literatura, espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos, apresenta um discurso que se prima em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. Percebe-se que na literatura brasileira, a mulher negra não aparece como musa ou heroína romântica, aliás, representação nem sempre relevante para as mulheres em geral. A representação literária da mulher negra, ainda ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor, não desenha para ela a imagem de mulher-mãe, perfil desenhado para as mulheres brancas em geral (Evaristo, 2020, p. 220).

Observando as relações entre as mudanças nas concepções das ideias sobre sujeito e identidade no mundo, também perceptíveis na arte, tal como na poesia moderna e contemporânea, propomos, por meio da análise de um poema de Conceição Evaristo, o reconhecimento de um sujeito lírico que não desaparece completamente, mas que se convoca, a partir de sua relação com o outro e com o mundo. Na seção que se segue, analisaremos um poema da já referida coletânea de poemas de Evaristo, intitulado “Para a menina”, para explorarmos a noção do sujeito lírico “fora de si”, que não indica um desvincular-se de si próprio, mas, sim, estabelece uma relação com o outro, com o mundo.

## 2 Trançando coletividade e entrelaçando “nós”

A obra *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017) está dividida em seis partes, com focos em diferentes temáticas que abarcam gênero, identidade, ancestralidade, memória e violência. O poema em destaque para análise, intitulado “Para a menina”, pertence à segunda parte da obra, voltada para o tema mulher. Com dedicatória “Para todas as meninas e meninos de cabelos trançados ou sem tranças”, está escrito em versos livres e possui quatro estrofes. A

<sup>2</sup> A obra *Poemas da recordação e outros movimentos*, de Conceição Evaristo, foi primeiramente publicada em 2008, sendo relançada em 2017, acrescida de outros poemas e com algumas alterações em alguns títulos. A edição que estamos utilizando neste estudo é a mais atual.

<sup>3</sup> Heleine Fernandes de Souza é pesquisadora de Poesia Contemporânea Negra-brasileira do Laboratório Estudos Negros, do programa Avançado de Cultura Contemporânea – PACC/UFRJ, professora doutora em Teoria Literária pela UFRJ e poeta.

cada uma delas, a metáfora das tranças vai sendo construída, transpassando caminhos de identidade e de memória. Em sequência, apresentamos o poema transcrito:

**Para a menina**

*Para todas as meninas e meninos de cabelos trançados  
ou sem tranças.*

Desmancho as tranças da menina  
e os meus dedos tremem  
medos nos caminhos  
repartidos de seus cabelos.

Lavo o corpo da menina  
e as minhas mãos tropeçam  
dores nas marcas-lembranças  
de um chicote traiçoeiro.

Visto a menina  
e aos meus olhos  
a cor de sua veste  
insiste e se confunde  
com o sangue que escorre  
do corpo-solo de um povo.

Sonho os dias da menina  
e a vida surge grata  
descruzando as tranças  
e a veste surge farta  
justa e definida  
e o sangue se estanca  
passeando tranquilo  
na veia de novos caminhos,  
esperança.

(Evaristo, 2017, p. 36).

A “menina”, a qual o poema evoca, não se constitui em uma figura individualizada, mas representa uma coletividade de meninas e meninos, como descrito na dedicatória, caracterizada pela resistência. Seus traços são metaforicamente visíveis e palpáveis ao sujeito lírico. Em sua pele, é possível ver e sentir cicatrizes deixadas pelo passado e que ainda demarcam e impactam sua história. Ela representa a infância e adolescência e convoca este nós coletivo marcado por aspectos históricos e sociais. A relação com o outro e com o mundo, que é imprescindível, no conceito de sujeito lírico “fora de si”, aqui se estabelece a partir do momento em que problematiza sua relação com o passado marcado pela escravidão (um outro/um fora) e que permanece, de alguma forma, impregnada nas relações do presente, como um fantasma que assola e interfere na construção do ser. Concomitante ao plano poético, o plano real apresenta a mulher/menina negra nesse lugar de exclusão:

Se a mulher branca e burguesa é o outro na sociedade patriarcal europeia, o lugar da mulher negra é, pelo menos, duplamente marcado, o lugar de uma dupla falta; por ser mulher e também por ser negra, é antítese tanto da branquitude quanto da masculinidade, colocada no cruzamento de dois lugares de exclusão... isso sem considerar outros marcadores, como de classe, orientação sexual, idade, etc. (Souza, 2020, p.17).

Neste lugar de uma dupla falta, o sujeito lírico se dilui em um eu pluralizado e relacional em que questões de gênero, identidade e raça são levantadas. A partir dos verbos que iniciam as estrofes: “Desmancho”, “Lavo”, “Visto”, “Sonho”, percebemos, em sua conjugação, na primeira pessoa do singular, um sujeito lírico atuando diretamente, assumindo uma responsabilidade. Entretanto, na sua elaboração a partir da alteridade, ao relacioná-lo ao conceito de “fora de si”, percebemos que

Tal alteração do sujeito lírico está ligada ao exercício da linguagem e do corpo. É no ato de enunciação que “Eu é um outro”, reduzido a um pronome que o designa sem o significar, deportado da primeira pessoa do singular; e é pelo ‘desregramento de todos os sentidos’ que ele ‘chega ao desconhecido’. Perdendo, assim, entretanto, o controle de sua língua e seu corpo, ele se encontra (Collot, 2004, p. 169).

“A menina” recebe cuidados de alguém que preza por seu bem-estar e que pode representar os cuidados de uma mãe, por exemplo, uma cuidadora, uma avó, um familiar que já esteve nesta posição de menina/menino, mas agora se encontra em outro momento, de alguém que repassa cuidados, que “lava”, “veste” e “sonha” para ela, mas, ao mesmo tempo, muito marcado pelas lembranças. Estes verbos também sinalizam uma subjetividade das ações. A figura de cuidadora, estigmatizada da mulher negra para com a criança branca, é resignificada, pois parte agora do cuidado para com a sua descendência. Nesse sentido, “Para a poeta, prosadora e crítica literária Conceição Evaristo, a literatura negra-brasileira contesta os estereótipos produzidos pelo imaginário branco, empreendendo uma rasura e uma descontinuidade do *modus operandi* discursivo [...]” (Souza, 2020, p. 76). Por mais que esteja atuante, o sujeito lírico vacila no autorreconhecimento, enquanto cuida da “menina”:

Desmancho as tranças da menina  
e os meus dedos tremem  
medos nos caminhos  
repartidos de seus cabelos.  
(Evaristo, 2017, p. 36).

Ao analisarmos a primeira estrofe, destacada anteriormente, no ato de cuidado, do espaço íntimo, de desmanchar as tranças, percebemos o medo que está escondido nos pensamentos do sujeito lírico que cuida dos cabelos e que sabe dos caminhos difíceis pelos quais já passou ou pelas quais seus ancestrais já passaram. A trança, que aqui pode ser interpretada como sendo a trança nagô, assim como diversos outros penteados afro, símbolos de resistência, também lembra caminhos, de plantações, de rotas de fuga, de escravidão, por isso os “[...] dedos tremem / medos nos caminhos / repartidos de seus cabelos” (versos 2, 3 e 4).

A cada estrofe, uma ação é realizada, de modo que, na primeira, a ação é de “desmanchar”, ou seja, desfazer, alterar, modificar a estrutura de algo. Há um intento em desfazer-se para

compor-se novamente. O ato de “desmanchar” essas tranças: “caminhos de sofrimento”, pode revelar o desbravar dos caminhos, já realizado por seus ancestrais, permitindo que hoje seja um pouco diferente do que já foi um dia, o que não impede que o medo seja ainda real. Em *Memórias da Plantação* (2019), Grada Kilomba destaca o ato político por trás do cabelo afro:

Dreadlocks, rasta, cabelos crespos ou ‘black’ e penteados africanos transmitem uma mensagem política de fortalecimento racial e um protesto contra a opressão racial. Eles são políticos e moldam as posições de mulheres *negras* em relação a ‘raça’, gênero e beleza. Em outras palavras, eles revelam como negociamos políticas de identidade e racismo [...] (Kilomba, 2019, p. 127).

De fato, a coletividade também é demarcada pela presença do penteado, pelo cuidado ao cabelo, característica física tão submetida à discriminação do outro, negada por muito tempo e tão associada a traços negativos, a partir de padrões advindos do pensamento eurocêntrico. Por mais que o sujeito lírico fale na primeira pessoa, representa um coletivo que se identifica com as questões envolvidas e as ações que estão em destaque. No plano real, quando questiona a ideia de identidade, Hall (2000, p.108) não está se referindo à identidade cultural, ao “eu coletivo ou verdadeiro que se esconde dentro de muitos outros eus – mais superficiais ou mais artificialmente impostos – que um povo, com uma história e uma ancestralidade partilhadas, mantém em comum”. Na verdade, diz respeito à forma como são representadas e como afetam a forma de sua autorrepresentação.

Ademais, na discussão proposta por Hall (2000), na definição de identidade, há sempre relações de poder envolvidas, portanto, o exercício da interpelação “quem é você?” faz o indivíduo se sujeitar a percepções existentes de identidades, reforçadas por aparelhos ideológicos institucionalizados por meio de seus padrões discursivos. O iluminismo, por exemplo, é raiz e fonte de pensamentos decorrentes da ideia de que se um sujeito se esclarece, logo, evolui, o que acaba por gerar concepções de um sujeito universal esclarecido que, conseqüentemente será o branco ocidental e, tudo que não faça sentido ou corresponda a esse ser, lhe parece carente de evolução. Esse pensamento, como bem se sabe, promoveu diversas formas de subjugação e exploração de grupos e povos na história, que se perpetuaram a partir de discursos totalizantes.

Já na segunda estrofe, há uma continuidade no ato do cuidado para com “a menina”. Nesse momento, o corpo é colocado em evidência. Ele que demarca a cor e as cicatrizes: “[...] marcas-lembranças / de um chicote traiçoeiro” (versos 7 e 8).

Lavo o corpo da menina  
e as minhas mãos tropeçam  
dores nas marcas-lembranças  
de um chicote traiçoeiro.  
(Evaristo, 2017, p. 36).

A partir da imagem do “chicote” e das “marcas-lembranças”, observamos a relação do sujeito lírico com a escravidão e com as marcas que esta condição gera em sua descendência: “e as minhas mãos tropeçam / dores nas marcas-lembranças / de um chicote traiçoeiro” (versos 6, 7 e 8). Esse elo com a escravidão revela a ligação com um outro, que, nesse caso, é o branco colonizador, e, como isso interfere na maneira como se enxerga. As mãos tropeçam por estarem diante de um obstáculo imprevisto, bem como as lembranças fantasmáticas se misturam



às dores revisitadas na lembrança ao cuidar da pele, do corpo da menina que é “lavado”. Este “lavar” banha o que é superficial, mas deixa visível “marcas-lembranças” de dores que permanecem escondidas sob a cor da pele. Aqui, corpo, pele e dores passadas se entrecruzam e a percepção e interpretação da realidade estão atravessadas pela memória coletiva da escravidão. No encontro com “a menina”, o sujeito lírico está, a todo momento, sendo perpassado pela condição fragmentária que o assombra advinda dessa relação conflituosa com o outro.

Na terceira estrofe, que se inicia com o verbo “vestir”, a cor está em destaque, nesse caso, não somente a cor da pele, mas a cor vermelha que a reveste através de sua roupa. O vermelho que remeterá, também de maneira fantasmagórica, ao sangue derramado por seus ancestrais:

Visto a menina  
e aos meus olhos  
a cor de sua veste  
insiste e se confunde  
com o sangue que escorre  
do corpo-solo de um povo.  
(Evaristo, 2017, p. 36).

O corpo também se encontra em evidência no entrelaçar de um “corpo-solo”, que remete a uma terra e a um povo. Este corpo primeiro que foi revestido de sangue, derramado por tanto tempo, fruto de violência, de desumanização, e que ainda “escorre”, e se perpetua, de alguma forma, é perceptível ao olhar sensível do sujeito lírico, que não consegue desassociar as lembranças da imagem do corpo e das cores, à realidade. Essa relação com o outro e com o mundo, interfere diretamente também em sua linguagem e percepção:

Para dar palavra a esse outro em si que procede do desregramento de todos os sentidos, o poeta deve recarregar a linguagem de sensorialidade, “encontrar uma língua” “resumindo tudo, perfume, sons, cores”. Mobilizando toda uma física da palavra, ele conseguirá dar corpo ao pensamento (Collot, 2004, p. 169, grifo do original).

Nessa mobilização da palavra e numa descentralização, o “corpo-solo” se revela como um lugar comum, uma origem comum, além de um entrelugar em que terra e povo passam a se tornar algo novo. A cor destacada, que se compreende como a cor do sangue, evoca essa temática: a cor da pele e a cor vermelha, misturam-se a cor da violência, que penetra esse “corpo-solo”, escorre, atinge e continua atingindo a muitos. Em seus devaneios, o sujeito lírico parece compartilhar da ideia de Collot (2004) de que “[e]star *fora de si* é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior” (p.166, grifo do original).

Na descrição das cenas que se desenham, na descrição do objeto e da “coisa” manipulada, a trança, a veste, a cor vermelha, e o desdobramento da linguagem na construção subjetiva de sua significação também se constitui como uma “saída de si” do sujeito lírico, para, através da linguagem, e de sua manipulação, encontrar-se: “Ele se constitui no ponto de encontro entre o interior e o exterior, entre o mundo e a linguagem” (Collot, 2004, p. 169).

Partindo agora para a última estrofe, para concluir o entrelaçamento que leva o sujeito lírico a diluir-se em um “nós comum”, temos a presença do verbo “sonhar”, que remeterá a esperança de um futuro diferente para “a menina”:

Sonho os dias da menina  
e a vida surge grata  
descruzando as tranças  
e a veste surge farta  
justa e definida  
e o sangue se estanca  
passeando tranquilo  
na veia de novos caminhos,  
esperança.  
(Evaristo, 2017, p. 36).

O sonho permite ao sujeito lírico, nesse momento, vislumbrar algo novo, que se opõe as perseguidoras lembranças que assombram seu imaginário. No sonho, “a vida surge grata / descruzando as tranças” (versos 16 e 17). O descruzar das tranças remeterá a uma liberdade, ao abrir-se ao natural, aos cabelos “soltos”, onde não é preciso resistir, mas somente existir. Os adjetivos “farta”, “justa” e “definida”, utilizados para referir-se à veste “sonhada” para “a menina” simbolizarão também a força necessária, aquilo que a reveste e protege será suficiente para “estancar o sangue”, que se derrama perene desde a ancestralidade, possibilitando que possa circular, gerando vida e não simbolizando a morte: “e o sangue se estanca / passeando tranquilo / na veia de novos caminhos, / esperança” (versos de 20 a 23). O último verso do poema é composto somente de uma palavra: “esperança”, que se volta diretamente para o futuro, momento em que passado, presente e futuro se encontram no poema, entrelaçando-se, na expectativa de dias mais justos. Nesse movimento, o sujeito lírico se dilui e se expande nessa relação com o mundo, deixa de ser centralizado e passa a ser constituído a partir desse aspecto relacional. Segundo Collot, “Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si” (2004, p. 166). O transcendente e o material se misturam e convergem para uma busca de si que, nesse caso, só é possível por meio do sonho que projeta para o futuro, uma realidade diferente, mais justa para as mulheres negras vítimas de racismo.

Dentro do poema, percebemos diversas formas de entrelaçamentos, conduzidos pelo sujeito lírico que propõe, como num ato de trançar, a sobreposição de partes que se interconectam e geram um todo comum. As tríades “pele, corpo, cor” e “passado, presente, futuro” configuram-se em intersecções desenvolvidas por meio das imagens criadas e construídas nas estrofes. Mesmo ao “sair de si”, o sujeito lírico, no ato de “desfazer as tranças” também parece propor um destrinchar de caminhos para reflexão das complexidades que compõem o ser.

Partindo da perspectiva da alteridade, percebemos uma espécie de “espelhamento” em que o sujeito lírico se reconhece “nessa menina” e, por isso, teme por recordar-se de situações históricas violentas e por não querer que se repitam. Aqui, até mesmo uma concepção de mãe, de cuidado, de maternidade, convoca um “nós”: nós, mães/avós/tias/cuidadoras/cuidadores de meninas negras, precisamos cuidar de “nossas meninas”. Mas não somente à maternidade, como também convoca a uma irmandade, na qual mulheres cuidam de outras mulheres, em que experientes mulheres vislumbram para aquelas do presente e do futuro, mudanças e dias melhores.

No poema em destaque, o sujeito lírico, assim como aquele descrito como “fora de si”, se constrói na sua relação com o outro, com a linguagem, com o mundo, e, nesse caso, com um “nós coletivo”. Mesmo que os verbos estejam na primeira pessoa do singular, as ideias desenvol-

vidas não são singulares e não são particulares a um único sujeito. Na sua fragmentação, com percepção e interpretação da realidade comprometidas e vacilantes, o sujeito descrito representa, por meio da sensibilidade estética da autora, refrações da realidade da opressão racista sofrida pelos negros na sociedade. Convoca-se, dessa forma, em um projeto estético, a reflexão, a partir de um engajamento com a arte e com a vida em sociedade, em que até mesmo o leitor pode “sair de si” para se reencontrar no poema. Na descrição de um momento corriqueiro, de cuidados básicos para com uma criança, a profundidade se mostra na trivialidade. A complexidade que envolve os aspectos de gênero e de raça é exposta de tal maneira que ao sujeito lírico não é possível somente o existir sem que esteja entrelaçado a questões perturbadoras e inquietantes e ele só se encontra na realidade ideal materializada em sonho, na última estrofe.

Quanto ao aspecto relacional característico do pensamento e da lírica modernos e que leva em consideração a questão da alteridade, o sujeito lírico no poema “Para a menina”, sai de sua condição de sujeito no mundo para ir ao encontro de sua condição de sujeito diaspórico para encontrar-se e compreender-se com seus outros iguais, numa busca pela construção de sua identidade, que é transpassada pelo seu contexto histórico e, portanto, fragmentada. Na condição de escravização descrita no poema, estão implícitas as relações do sujeito lírico para com o branco colonizador, para com a mulher/menina branca, que não se enquadra nas mesmas camadas de repressão sofridas na sociedade, e para com seu outro semelhante. Ao sair de si, neste movimento de relações imbricadas com estes outros, com o mundo, sua busca de si se instaura, não de forma apaziguada, mas problematizada. Destaca-se não somente essa relação com o outro, mas também com o “nós”.

### 3 Considerações finais

Ao romper com a estrutura tradicional do poema, quanto à sua forma e conteúdo, o poeta, desde a modernidade, propõe uma descentralização de ideias fixas e inabaláveis que, consequentemente, afeta a sua composição; ressignificando a voz poética em várias instâncias. O sujeito lírico acompanha igualmente essa instabilidade e surge, nesse movimento, o destaque à expressão, à crítica ou poesia social, maneiras diferentes de ocupar o espaço no papel e na vida.

O processo de transformação que a forma e o conteúdo do poema sofreram acompanhou transformações que o mundo apresentava, o sujeito lírico/poético já não era mais o mesmo e parecia não se encaixar nos moldes de fazer poesia vigentes. Esse rompimento se estende até a contemporaneidade, uma vez que diversas experimentações vão surgindo, à medida que explora e vai além da estrutura fechada e fixa a que outrora se propunha.

Em nossos processos sociais, o “eu” é diluído ao “nós”, o sujeito complexo em processo integra essa pós-modernidade ou modernidade tardia e, quem se desvia dessas ideias totalizantes de identidade, se desvia também em seus discursos. Na poesia, o sujeito lírico passa a constituir-se na relação com a linguagem, com o outro e com o mundo, redescobrimo-se. Na poesia de mulheres negras contemporâneas, mais especificamente, percebemos este deslocamento que movimenta o sujeito numa diluição de si em um nós que convoca e agrega. Esse eu poético convoca a fazer-se ouvir, a reescrever seu modo de ser representado, que se perpetuou e interferiu, de modo cruel, na subjetividade para com o negro e para com seu próprio reconhecimento.

A poesia negra feminina, muitas vezes se constitui, como “[...] resistência, sobre uma fome coletiva de ganhar a voz, escrever e recuperar nossa história escondida” (Kilomba, 2019,

p. 27). É certo que muitas escritoras negras poetisas têm reivindicado seu espaço no cenário literário brasileiro contemporâneo. Conceição Evaristo, assim como muitas delas, representa, por meio da dimensão coletiva de sua poética, uma espécie de porta-voz de tantos silenciados. A primeira pessoa, esse eu enunciativo, elocutório, é sempre um eu pluralizado, como vimos na análise do poema, “Para a menina” (Evaristo, 2017, p. 36), que, por meio de uma imagem de cuidado para com essa “menina”, retoma e inspira um olhar para as gerações jovens atuais e do futuro, em que as lembranças de um passado obscuro e assombrado não sejam mais realidade no futuro. Através de imagens que contemplam a cor, a pele, o cabelo, ideias são trançadas nas estrofes e compõem formas de representação e de reconhecimento do sujeito no outro.

Aqui neste estudo, é importante ressaltar que a ideia de “fora de si”, inspirada em Collot (2004), se refere à perspectiva em que o sujeito lírico deixa de bastar-se a si mesmo, deixa de fechar-se em suas questões, se encontra fragmentado e é, o tempo todo, transpassado por sua relação com o que lhe é exterior. Neste ponto, o sujeito lírico se encontra “fora de si” à medida que deixa de preocupar-se com questões individualizadas e desconexas do mundo: “Desalojando o sujeito lírico dessa pura interioridade” (Collot, 2004, p.165), desse mundo subjetivo fechado.

No poema “Para a menina”, o sujeito lírico vai ao encontro do outro, quando questiona as formas de tratamento para com os negros, enraizadas historicamente na sociedade, a partir das reflexões propostas em seus versos, problematizando a diferença. A sua voz enunciativa provoca, a cada estrofe, as formas de subjugação do povo negro, sem mencionar nominalmente quem ou o que lhes impôs essa condição. Enquanto leitores, estabelecemos esta relação do eu com “um fora” que está intimamente presente. Sua relação com o mundo também é perceptível através da linguagem, que expressa, através das metáforas, suas angústias advindas de sua condição diaspórica, fragmentada, como também alvo de vários tipos de violência, que interferem na sua formação enquanto sujeito.

Se pensarmos na sequência das estrofes e sobre o que cada uma perpassa, nos deparamos com diversos tipos de marcas: pele, cabelo, corpo, da memória e da violência (contra a pele, cabelo e corpo), que interferem na identificação e construção da ideia de sujeito. A todo momento somos interpelados, por meio de uma subjetividade, quanto às condições cruéis que são descritas nas imagens do poema. Neste caso específico, reencontrar-se a partir do outro não se dá de forma apaziguada. O sujeito lírico se reconhece por problematizar as relações com o outro que o condicionaram a reconhecer-se como tal e repensar essa subjetividade do ser. O que está “fora” deste sujeito, que é confrontado, é aquilo que está fora de seu controle, esse passado que o persegue de várias formas, onde se situa a poética moderna.

Por fim, a partir desses aspectos, estabelecemos uma relação com o conceito de “fora de si”, em um lirismo que engloba e acompanha as mudanças do pensamento moderno. Integra-se, nesse caso, tanto a relação com um outro, exteriorizado, quanto com um eu semelhante, uma vez que, em “Para a menina”, poema de Conceição Evaristo, este eu elocutório não se define apenas por si, mas a partir dessa relação com o outro, também caracterizado na figura da “menina”, uma identidade que se funde com outras e que convoca, em um chamamento identitário, à reflexão do ser.

## Referências

- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Alberto Pucheu. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, Ano IX, n. 11, p. 165-177, 2004 Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37857>. Acesso em: 30 mai. 2025.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nazilda Martins de; SCHNEIDER, Liane (Org.) *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. 2. ed. João Pessoa: Editora do CCTA, 2020.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz T. (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, p. 103-133, 2000.
- HALL, Stuart. O nascimento e a morte do sujeito moderno: descentrando o sujeito. In: HALL, Stuart; ARANTES, Antonio Augusto (Org.) *A questão da identidade cultural*. Tradução: Andréa Borghi Moreira Jacinto e Simone M. Frangella. 3. ed. Campinas: Textos Didáticos, n. 18. p. 26-36, 2003.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- MALLARMÉ, Stéphane. Crise de verso. In: *Divagações*. Tradução: Fernando Scheibe Florianópolis: Editora UFSC, p. 157-168, 2010.
- SOUZA, Heleine Fernandes de. *A poesia negra-feminina de Conceição Evaristo, Livia Natália e Tatiana Nascimento*. Rio de Janeiro: Malê, 2020.
- SISCAR, Marcos. Poetas a beira de uma crise de versos. In: SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*, Campinas: Editora da Unicamp, p. 103-116, 2010.

# 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 encalço?” (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 empesteio, tu empesteias”. O poema empesteia, 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” (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: “magrizar”. 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 des controle 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.

# Escritas da terra em dois poemas

## *Writings of the earth in two poems*

**André Cechinel**

Universidade Federal de Santa Catarina

(UFSC) | Florianópolis | SC | BR

CNPq

andrecechinel@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6620-3447>

**Resumo:** À luz da crise ambiental contemporânea, o presente ensaio propõe-se a refletir sobre qual seria o papel da crítica literária no sentido de formular uma “crítica ambiental” ou “ecocrítica” vinculada à materialidade dos artefatos artísticos. Para tanto, o texto divide-se em dois movimentos: de um lado, avalia as principais conceitualizações da tarefa dos “ecocríticos” segundo as definições que costumam informar a relação entre literatura e meio ambiente na crítica literária; de outro, realiza a leitura de dois poemas, “Dias de dilúvio”, de Leonardo Fróes, e “E também estava vazio (ainda) o útero do céu...”, de Sérgio Medeiros, a fim de investigar as escritas da terra nesses exercícios poéticos ao mesmo tempo próximos e distintos. O que se espera demonstrar, por fim, é que a literatura possui um ecossistema “próprio”, porém inespecífico, e que qualquer contribuição para a questão ambiental, no campo dos estudos literários, atravessa o momento de confronto com o modo de ser das coisas a que conferimos o nome de literatura.

**Palavras-chave:** Ecocrítica; crise ambiental; literatura; poesia.

**Abstract:** In light of the contemporary environmental crisis, this essay reflects on what the role of literary criticism would be in formulating an “environmental critique” or “ecocriticism” linked to the materiality of artistic artifacts. To this end, the text is divided into two movements: on the one hand, it evaluates the main conceptualizations of the task of “ecocritics” according to the definitions that usually inform the relationship between literature and the environment in literary criticism; on the other, it reads two poems, “Dias de dilúvio” [“Days of flood”], by Leonardo Fróes, and “E também era vazio (ainda) o útero do céu...” [“And the womb of heaven was also (still) empty”], by Sérgio Medeiros, in order to investigate the writings of the earth in these poetic exercises



that are at once similar and distinct. What the essay hopes to demonstrate, finally, is that literature has its own ecosystem, albeit nonspecific, and that any contribution to the environmental issue, in the field of literary studies, goes through the moment of confrontation with the way of being of the things we name as literature.

**Keywords:** Ecocriticism; environmental crisis; literature; poetry.

A recorrência do problema ambiental na literatura e, em particular, na literatura brasileira contemporânea parece convidativa para uma reflexão teórica sobre o vínculo entre crítica literária e meio ambiente. Aliás, quando começamos a respirar muito mais a fumaça das queimadas do que oxigênio, e quando a água das chuvas ganha coloração escura, incorporando a fuligem da queima de combustíveis,<sup>1</sup> torna-se bastante natural e razoável – quase uma questão de bom senso – a tentativa de aproximar tanto as musas quanto o discurso a elas dedicado das questões mais urgentes e imediatas, longe das quais as discussões da crítica, por exemplo, correm o risco de soar, na melhor das hipóteses, como notícias de anteontem, e, na pior, como mero beletrismo inconsciente e inconsequente. Não por acaso, termos como “antropoceno”, “crise ambiental”, “crise ecológica”, “gaia”, entre outros, passaram a ser moeda corrente nos estudos literários, dando início a uma série de artigos, dissertações, teses, palestras, projetos de pesquisa, grupos de estudo, simpósios temáticos etc. cujo intuito central seria o de averiguar como a literatura poderia ser lida “sob o signo da natureza”, para utilizar aqui o título de um dos livros fundadores do debate (cf. Tallmadge; Harrington, 2000). Resumidamente, os laços entre escrita e meio ambiente não só ocupam hoje um lugar decisivo no trabalho de inúmeros autores, como constituem uma das principais linhas de força da própria teorização e crítica interessadas em estudar como a natureza se inscreve em obras literárias do presente e do passado.

“Ecocrítica” tem sido o principal nome utilizado para se referir justamente à subárea da crítica literária que tem se voltado para os desdobramentos do encontro entre literatura e meio ambiente à luz do colapso ou da crise ambiental contemporânea. É para as formulações gerais da ecocrítica, portanto, que se dirigem aqueles que se propõem a debater os diferentes vetores de investigação resultantes do vínculo entre literatura e natureza, entre as obras literárias e o espaço ali encarnado, que corresponde também ao lugar que nos dá morada. Segundo uma das principais definições sobre o que é ecocrítica e quais são as suas principais tarefas, essa vertente da crítica teria por horizonte, em linhas gerais, o “[...] estudo da relação entre literatura e o ambiente físico. Assim como a crítica feminista examina a linguagem e a literatura a partir das questões de gênero, e a crítica marxista traz uma consciência dos modos de produção e classe econômica para a leitura de textos, a ecocrítica adota uma abordagem centrada na terra para os estudos literários” (Glotfelty, 1996, p. xix). Apresentada nesses ter-

<sup>1</sup> Cf. CAPOMACCIO, Sandra. Chuva preta, fenômeno atípico que traz fuligem de queimadas, cinzas e compostos químicos. In: *Jornal da USP*, 16/09/2024. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/chuva-preta-fenomeno-atipico-que-traz-fuligem-de-queimadas-cinzas-e-compostos-quimicos/>; Acesso em 28/01/2025

mos, por meio de um paralelo com o que fazem a crítica feminista e a crítica marxista, a ecocrítica parece ser muito mais um novo tema – ou um tema agora urgente – colocado para os estudos literários do que precisamente uma perspectiva crítica oriunda do modo de ser particular dos objetos literários ou um problema cravado no interior da literatura e desdobrado dos debates empreendidos pelos estudos literários. Sensação semelhante permanece intacta quando nos deparamos com outras das definições basilares acerca do que faz a ecocrítica ou do que se ocupam os ecocríticos:

O ecocrítico deseja rastrear ideias e representações ambientais onde quer que apareçam, para ver mais claramente um debate que parece estar ocorrendo, muitas vezes de modo parcialmente oculto, em diferentes espaços culturais. Acima de tudo, a ecocrítica busca avaliar textos e ideias em termos de sua coerência e utilidade como respostas à crise ambiental. (Richard Kerridge *apud* Garrard, 2011, p. 4).

[...] A ênfase na orientação moral e política do ecocrítico e a ampla especificação do campo de estudo são essenciais. [...] Na verdade, a definição mais ampla do assunto da ecocrítica é o estudo da relação entre o humano e o não-humano, ao longo da história cultural humana e que envolve uma análise crítica do próprio termo “humano”. [...] A ecocrítica é única entre as teorias literárias e culturais contemporâneas por causa de sua estreita relação com a ciência da ecologia. Os ecocríticos podem não estar qualificados para contribuir com debates sobre os problemas da ecologia, mas devem, no entanto, transgredir os limites disciplinares e desenvolver sua própria “alfabetização ecológica”, tanto quanto possível. (Greg Garrard, 2011, p. 4).

Ecocrítica é um termo abrangente, usado para se referir ao estudo ambientalmente orientado da literatura e (menos frequentemente) das artes em geral, e às teorias que fundamentam tal prática crítica. [...] O termo “ecocrítica” continua sendo o preferido para os estudos literários ambientais em todo o mundo, embora a ideia de “estudos verdes” seja às vezes favorecida no Reino Unido. Ele também tem a vantagem intrínseca de implicar a tendência de tal trabalho de pensar ecológicamente no sentido metafórico e cientificista de focar em como a representação artística concebe as teias de inter-relação humanas e não humanas. (Lawrence Buell, 2005, p. 138).

Essas definições convidam a uma reflexão mais demorada. Kerridge afirma que a ecocrítica “busca avaliar textos e ideias em termos de sua coerência e utilidade como respostas à crise ambiental”. Cabe a inevitável pergunta: será que a literatura deve ser verificada em termos de “coerência e utilidade como respostas à crise ambiental”? O desejo de encontrar nos textos literários respostas à crise ambiental não conduziria a leituras relativamente programáticas e a uma avaliação instrumental dos textos literários? Mais que isso, será que a literatura estaria à altura de uma tal tarefa – oferecer respostas à crise ambiental? De forma semelhante, Garrard destaca a “ênfase na orientação moral e política do ecocrítico”, bem como o “compromisso de desenvolver sua própria “alfabetização ecológica”. Uma formulação assim projeta a ideia de que o compromisso moral e político do ecocrítico dirige-se fundamentalmente ao que ele chama de “ecologia”, e não à literatura – a diferença entre uma coisa e outra parece deci-

siva, pois a alteridade radical que se nos apresenta nos estudos literários é antes a literatura, os objetos literários, do que propriamente as questões ecológicas. É na eventual produtividade do contato entre leitor e literatura que se deve averiguar a possibilidade de qualquer postura ética, moral, política para a área. Por fim, Buell acentua a dimensão “metafórica” ou “generalista” da ecocrítica, ao destacar que a atenção dos críticos recai sobre como a “representação artística concebe as teias de inter-relação humanas e não humanas”. Fica a impressão, nas três definições aqui rapidamente recuperadas, de que os artefatos literários constituem fundamentalmente repositórios temáticos para problemas graves, urgentes, que nos afetam a todos, mas que encontram formulações muito mais precisas, fundamentadas e propositivas nos campos do saber que têm se dedicado sistematicamente a elas, como as ciências ambientais, por exemplo. Em poucas palavras, trata-se de uma visão relativamente programática de como os textos literários lidam com a questão ambiental e do que deve fazer a crítica diante deles.

Se o objetivo maior da ecocrítica dirige-se, não às obras, à teoria ou à crítica literária, mas à avaliação de “textos e ideias em termos de sua coerência e utilidade como respostas à crise ambiental”, como afirma Garrard e como podemos deduzir das demais definições, é no mínimo razoável articular pelo menos as seguintes dúvidas: 1) por que a literatura deveria mostrar “coerência e utilidade”, não a ela própria, mas a questões de meio ambiente? 2) Por que a literatura constitui, diante desse roteiro prático, um lugar útil em relação a conhecimentos mais sistemáticos, confiáveis e oriundos do saber especializado e da pesquisa científica? 3) Em que a “alfabetização ecológica” de um professor de literatura, produzida pelo contato com textos literários, poderá contribuir como complementação produtiva para a prática real dos campos que se ocupam imediata e exclusivamente desses temas? 4) Por que a ecocrítica particulariza o literário em relação a filmes, quadrinhos, videogames, entre outros, se o seu interesse não reside necessariamente nos aspectos formais ou na singularidade composicional, mas sim na representação ambiental de modo geral?

Ora, se a resposta a essas questões é a de que a ecocrítica enriquece também o conhecimento das obras, da teoria e da crítica literária por meio da leitura das questões de meio ambiente, resta, então, a tarefa de demonstrar devidamente como isso ocorre, desafio que não parece colocado no horizonte dos pontos elencados pelos manuais em pauta. Essa tarefa é desempenhada pela crítica literária e formulada por meio da compreensão de como se dá o encontro analítico entre leitor e obra. Em resumo, a impressão final é de que tanto a crítica literária tem pouco a dizer de antemão sobre questões ambientais – e por isso suas formulações, quando dissociadas da reflexão sobre o que certos objetos como poemas e romances fazem em particular, permanecem presas a um inevitável grau de generalidade –, quanto os problemas ambientais nada revelam aprioristicamente sobre o modo de ser dos textos literários. Sem lidar com a tessitura particular dos textos literários, ou melhor, sem averiguar o verdadeiro ecossistema acionado por todo e qualquer artefato submetido à força composicional, não só suprimimos a alteridade da literatura, como também reencenamos o mesmo princípio de equivalência desparticularizante que caracteriza o mundo das mercadorias e do dinheiro. Desavisadamente, no afã de contribuir com as demandas mais graves do nosso tempo, a ecocrítica frequenta a literatura a fim de nela encontrar articulações estabelecidas de antemão em outro lugar. Essa antecipação constitui um tipo de cegueira não diferente daquela do cliente diante dos produtos que compra, cuja origem costuma escapar-lhe por completo.

Ora, o argumento de que estudos literários têm pouco a declarar a priori sobre questões ambientais pode a princípio parecer um empobrecimento da área, um limite que se esta-

belece para o que o literário formula ou não sobre as coisas, uma circunscrição daquilo que a crítica literária deve ou não elaborar como um assunto seu. Vale a pena aqui sugerir uma leitura contrária a essa. Em outras palavras, invertendo a equação anterior, pode-se facilmente argumentar que é justamente por não possuir nenhum tipo de entendimento a priori sobre as questões ambientais ou sobre qualquer outro tema que seja que a literatura se converte em locus prioritário para a produção do pensamento e, inclusive, do conhecimento. A literatura pós-romântica caracteriza-se, vale lembrar, pela indeterminação de suas formas e conteúdos, pela liberdade enunciativa e abandono das regras fixas, o que lhe permite abordar o que quer que seja, inclusive as questões ambientais de que se ocupam os ecocríticos. Sem agenda prévia, sem limites estabelecidos de antemão, a literatura constitui um espaço privilegiado para a descoberta, para o estabelecimento de relações imprevistas com o mundo e suas coisas. E a descoberta só pode se dar de maneira imprevista, na literatura e nos estudos literários, por meio da tentativa de construir uma relação especial com os objetos, com o seu modo de ser.

Se Robert Hullot-Kentor está correto ao formular, a partir de Adorno, que a barbárie “é o que nos acontece quando perdemos a capacidade de nos envolver com o que [Adorno] às vezes chamava de mundo dos objetos”, os estudos literários são, vale dizer novamente, um lugar especial para a elaboração de um modo particular de se relacionar com o mundo dos objetos, com os predicados singulares de todos os entes. Para tanto, se o propósito é pensar os objetos em sua particularidade radical, no modo como cada artefato encena singularmente o desejo de ser mais que ele mesmo e, ao mesmo tempo, o inevitável fracasso dessa empreitada, os estudos literários precisariam tanto aprender a olhar desinteressadamente para os objetos quanto evitar transferir seus achados de um objeto a outro. Trata-se, em suma, de recusar o mesmo princípio de equivalência que, no fim das contas, está na raiz do problema ambiental, um esgotamento de mundo resultante da redução de todas as coisas à ideia de recurso, um recurso que será operacionalizado, instrumentalizado, colocado em prática etc. Cabe ressaltar que esse mesmo princípio da equivalência generalizada cada vez mais adentra a universidade e reconstrói o seu vínculo com a sociedade a partir da regra da utilidade e da aplicabilidade, mesmo que sob pressupostos eventualmente éticos e políticos. A crescente tendência dos estudos literários de responder a demandas do nosso tempo, embora mostre um senso de compromisso social a princípio louvável, desfaz certo descompasso produtivo entre crítica e recepção que sempre permite a aparição de formulações imprevistas não menos importantes do ponto de vista dos possíveis “usos” da literatura.

Uma maneira de adensar os debates da “ecocrítica” seria, portando, retirar-se do campo das afirmações gerais para mergulhar no modo de ser da literatura e dos objetos. Lidar com coisas, prestando atenção àquilo que lhes é particular e aos seus índices mínimos. Não se trata aqui, logicamente, de recuperar qualquer postura formalista diante da literatura; pelo contrário, dedicar atenção às coisas significa recompor o mundo a partir delas, demonstrando o seu poder de fundar problemas, de tragar o exterior e devolvê-lo sob outra configuração. Seria possível fazê-lo, por exemplo, a partir de dois poemas que escrevem a terra de maneira particular, e que formulam, cada um à sua maneira, uma definição ascendente e inevitavelmente *ad hoc* daquela que pode ser a eventual contribuição da literatura às questões ambientais: refiro-me aos versos de “Dias de dilúvio”, de Leonardo Fróes, que constam da antologia *Trilha* (Poemas, 1968-2015), e ao poema “E também estava vazio (ainda) o útero do céu...”, de Sérgio Medeiros, presente no livro *Veritotem*, de 2022.

“Dias de dilúvio” – Leonardo Fróes

Quando chove assim tão seguidamente na serra  
e começa a pingar água na casa e a goteira  
cresce e a pia entope e alaga o chão,  
quando não cessa esse barulho insistente  
de água penetrando em tudo e rolando,  
sinto uma desproteção total violenta  
e eu mesmo sendo dissolvido também  
nessa casa alagada, não me acho  
enquanto solidez: vou flutuando  
como onda inconstante na correnteza.

A primeira coisa que vale a pena apontar sobre o poema de Fróes diz respeito ao título, ao modo como ele combina dois índices a princípio conflitantes, mas cujo encontro parece confirmar, de fato, o caráter dramático da ação da natureza. “Dias de dilúvio”: de um lado, o termo “dias” aponta para um elemento de recorrência cotidiana, para algo que se repete comumente no plano de certa previsibilidade: “dias de trabalho”, “dias de folga”, “dias de tranquilidade”, “dias de tristeza” etc.; de outro lado, a imagem do dilúvio sinaliza um acontecimento de corte radical, que não seria reconciliável com a ideia de repetição ou cotidianidade justamente por seu caráter destrutivo ou mesmo inaugural. O caso mais emblemático da grande inundação que submerge o território constitui, é claro, o relato Bíblico,<sup>2</sup> cujo traço de recomeço e purificação é incompatível com qualquer imagem de incorporação ou banalização corriqueira do acontecimento. Em poucas palavras, o título anuncia a repetição de algo que é ou deveria ser da ordem do extraordinário, mas que passa a habitar a relação de imediaticidade com o mundo. Paralelamente a isso, esse dilúvio cotidiano – talvez exatamente por isso, por ser um evento reincidente – inscreve-se na vida dos indivíduos menos como experiência reveladora e compartilhada e mais como um evento pessoal, que afeta sobretudo o particular. Um dilúvio definitivo é vivenciado como uma devastação súbita, arrebatadora, a partir da qual a existência coletiva deve reconfigurar-se de outra forma; já os “dias de dilúvio” adentram o cotidiano da vida, vão sendo incorporados à rotina, restando um saber de ordem individual e, a princípio, sem transcendência ou aprendizado comum. Se a repetição se impõe, se o dilúvio se repete – vale ressaltar que o poema se intitula “Dias de dilúvio” e não “Os dias de dilúvio”, o que indica a aclimação da existência a uma nova composição talvez definitiva da realidade, os “tempos” de dilúvio –, a vida coletiva deve ajustar-se à inundação agora tornada regra, restando apenas os relatos individuais em meio àquilo que passou a ser uma nova forma de relação com o mundo.

É esse caráter paradoxal de um dilúvio cotidiano e particular que faz com que os versos se concentrem, não na esfera pública – cidades, ruas, vilas, plantações, animais devastados pela inundação –, mas sim na casa como espaço privado invadido pela água e nos seus componentes básicos em dissolução – a pia que entope, as goteiras que perfuram o teto, o chão que alaga, a água que gera um barulho insistente. A rigor, a atenção dos versos recai não tanto sobre o dilúvio, este já incorporado ao vocabulário ou às intercorrências do dia a dia, nem sobre o processo de liquidificação da casa, de perda do espaço de proteção, mas sim predominantemente sobre a gradativa desagregação do elemento humano, sobre a paulatina decom-

<sup>2</sup> Antecedido, como se sabe, por outros relatos de inundações, como no caso da *Epopeia de Gilgamesh*.



posição do eu-lírico. É exatamente isso que a divisão do poema em duas partes fundamentais revela: os dados descritos nos primeiros cinco versos estão ali não como um conjunto autônomo, mas em função do efeito que exercem sobre um sujeito que passa a se sentir desprotegido de forma total e violenta, entrando em um estado de suspensão de si. Em outras palavras, trata-se de uma relação de subordinação, em que o sentido do grupo inicial de versos só pode ser apreendido à luz do efeito que produzem sobre a presença humana. Em que pese a forma-água ou líquida do poema – não há ponto final em momento algum dos dez versos, compostos como uma única frase que vai se prolongando e tudo abarcando, como a própria liquidez abrangente da chuva –,<sup>3</sup> estamos diante de uma composição cujo centro é o elemento humano em seu processo de despersonalização, de perda de si, de decomposição de si e do entorno que o protege. No poema de Fróes, a presença humana ocorre de maneira acentuada exatamente no instante de sua dissolução, como uma inscrição que mais se afirma no momento em que se apaga: “sinto uma desproteção”; “eu mesmo sendo dissolvido também”; “não me acho / enquanto solidez”; “vou flutuando / como onda”. A ação humana aparece de maneira enfática e coincide com sua incorporação quase que passiva, espontânea, inevitável, à paisagem. De todo modo, a recorrência do episódio – “Quando chove assim tão seguidamente na serra”, que poderia ser “*Sempre que* chove assim tão seguidamente na serra” – não deixa de apontar um impasse constitutivo do poema: o entregar-se à água, despersonalizando-se, não é coisa definitiva, e o poema só é possível porque o humano se refaz na sua dissolução.

Um dos aspectos mais relevantes do poema de Fróes reside na integração ao cenário ou à passagem das águas não como um gesto autossacrificial – o que pressupõe uma consciência, um ato voluntário que pode contradizer a completude da entrega, pois querer integrar-se já sinaliza a impossibilidade de fazê-lo –, mas como um deixar-se levar despersonalizante, despersonalizado. O poema resiste à tentativa de predicá-lo por limitar-se a descrever uma ultrapassagem ou superação do eu-lírico na mistura, no deixar-se arrastar “como onda inconstante na correnteza”, e não como uma posição de intencionalidade autoconsciente. Curiosamente, como um improvável tipo de passividade atuante, os verbos que mais indicam a presença clara do “eu” e de suas ações, mesmo que involuntárias ou a reboque, coincidem com o momento do seu processo de dissolução: “sinto”, “sendo”, “acho”, “vou”. Em vez de “tentar ser parte”, de “tentar integrar-se” à natureza, Fróes nos oferece um poema em que o ser humano de fato “integra-se”, ou melhor, “é integrado” ao ambiente, “entrega-se” ao ambiente, o que parece só ser possível quando da perda do caráter autoral ou mesmo explicativo dessa ação. A chegada dos “dias de dilúvio” anuncia que o humano agora só se revela a contrapelo, como resquício do cenário, como presença que bate em retirada, um corpo levado involuntariamente pela ação dominante das águas. Talvez haja uma pedagogia negativa nisso: ser água não como escolha, mas como inscrição inevitável nos novos “dias de dilúvio”.

“E também estava vazio (ainda) o útero do céu...” – Sérgio Medeiros

A vegetação agitada da praia se verga –  
Os poucos banhistas na areia crescem ou  
Decrescem ao se moverem eretos;  
Um ou outro com o cabelo longo  
Tapando o rosto

<sup>3</sup> Impressionam os laços de parentesco com o conhecido “The Snow Man”, de Wallace Stevens.

-- totalmente verde a vegetação é como  
uma ave chocando a areia mais elevada  
da praia –

a vegetação se verga para agarrar a  
areia, como se não quisesse deixá-la  
escapar mais, enquanto os banhistas  
perto da água recebem no peito e nas  
costas punhados de grãos finos

Em que pese a distância em relação ao poema de Fróes, os versos de Sérgio Medeiros poderiam ser lidos como um passo posterior à dissolução do sujeito ali narrada, uma redução que ainda pressupunha, em certo sentido, um lugar de centralidade do humano no campo dos acontecimentos descritos. Como dito, em “Dias de dilúvio”, a chuva dirige-se ao “eu”, mesmo que apenas para desfazê-lo, para arrastá-lo na correnteza agora também como água, como parte do líquido. Ora, apesar de o elemento humano também ter uma inscrição sensível nos versos de Medeiros, sua presença não sofre um processo gradativo de redução, mas aparece de saída colocada como um mero índice de paisagem, como um subproduto fortuito de cenas que, mesmo que o afetem, não o fazem em particular. A rigor, não cabe aqui falar de qualquer coisa semelhante a um processo de “despersonalização”, “perda de si” ou “desproteção” do sujeito: antes, é sobre o movimento da vegetação, sobre a ação das plantas, que recai a atenção do material, como os versos de abertura de cada uma das três estrofes que compõem o poema reiteradamente anunciam: “A vegetação agitada da praia se verga –”; “totalmente verde a vegetação é como”; “a vegetação se verga para agarrar a / areia”. O interesse do poema pelo humano é lateral, contingente, e logo reincorporado pelo agitar-se da vegetação.

Se há realmente algum tipo de metamorfose narrada no poema de Medeiros, esta diz respeito tão somente a uma delimitação vegetal da paisagem – paisagem também humana – que acaba por “vegetalizar” ou “desantropomorfizar” todos os seus índices fundamentais, como os banhistas e a areia mais elevada da praia. Nesse enquadramento vegetal do cenário, os banhistas “crescem” e “decrecem”, movendo-se eretos, em virtude da “vegetação agitada da praia que se verga”; “crescer” ou “decrecer” são processos que já não resultam da passagem do tempo, mas sim da reação porosa do humano ao ambiente, ao que ocorre com a natureza ao redor. Da mesma forma, a ação dos ventos exerce sobre os cabelos longos dos banhistas efeito semelhante àquele do vergar da vegetação, aproximando-os, uma vez mais, como elementos que se avizinham em sua porosidade à paisagem – crescer ou decrecer, cobrir ou descobrir, aparecer ou desaparecer em função da restinga. Ao contrário do que ocorre no poema de Fróes, em que vemos uma espécie de síntese líquida oriunda do encontro entre chuva e sujeito, em Medeiros não se pode falar em seres ou coisas em contradição, em uma interioridade que se desfaz rumo ao exterior, mas tão somente na porosidade dos corpos que são, antes de mais nada, paisagem, elemento visual – como se estivéssemos diante de um poema-planta, um poema-restinga, de versos que têm na precisão do retrato que tecem uma tradução do desejo de desaparecer como conteúdo, de negatizar-se como poesia ou narrativa.

Estamos falando, em outras palavras, de um poema que resiste à sua condição de poema, como se buscasse para si um alfabeto vegetal, inumano. A linguagem negativa ou mínima de Medeiros só pode ser conquistada sob o preço da supressão do poético como interioridade, introspecção, ou mesmo como intensificação gradativa dos episódios narra-

dos. Em *Veritotem*, um dos principais indícios contrapoéticos ou de recusa do alfabeto poético-humano habitual – um traço de desantropomorfização voluntária e processual da própria escrita – diz respeito não só ao fato de que todos os poemas abandonam os versos e suas letras iniciais maiúsculas logo depois da primeira estrofe, recorrendo a seguir a sínteses ou imagens paralelas em prosa, como o livro é todo ele atravessado por figuras geométricas ou glifos que parecem pairar como uma névoa responsável por desestabilizar e/ou recompor esses mesmos versos. Trata-se, a bem da verdade, de um procedimento relativamente constante na poesia de Sérgio Medeiros: para além do atravessamento de gêneros textuais – poesia, prosa, teatro, performance –, letra e imagem sustentam uma relação de interpene-tração ou complementaridade que não raro suspende as divisas com que o crítico costuma operar para comentar uma determinada materialidade em específico. Não estamos lidando com algo pós-objectual, pós-autônomo, ou com qualquer coisa do tipo; trata-se, antes, de um tipo de artefactualidade ou objetualidade em curso, cujos planos vão sendo recompostos num exercício de travessia em que o índice humano é parte da paisagem. Se os poemas de *Veritotem* desmontam o alfabeto com seus desenhos borrados e vociferantes – como costuma dizer o próprio poeta (cf. Medeiros, 2022) –, apontando os limites de sua legibilidade, é certo que a crítica é também ela desafiada a recompor o seu campo conceitual, a “coçar-se” como “coça-se o passarinho num fio diante do / mar”, bicando seus piolhos:

Coça-se o passarinho num fio diante do  
mar  
Enquanto avançam recrutas correndo e  
vociferando  
Pela praia iluminada

-- o passarinho decerto compara o pelotão  
que se aproxima com as ondas do mar; e  
o vê afastar-se

— só diante do mar ele bica com  
determinação os seus piolhos

Os poemas de Fróes e Medeiros aqui lidos realizam formas distintas de escrita da terra. De um lado, a despersonalização resultante da interferência de uma chuva-dilúvio que penetra e liquidifica, desestabilizando o sujeito “enquanto solidez” prévia ou estabilizando-o justamente ali na fluida perda de si; de outro, um “poema-vegetal” ou “poema-paisagem” atravessado por “glifos vociferantes” – tal como o poeta costuma nomeá-los (cf. Medeiros, 2022) – que hibridizam as fronteiras entre poesia e prosa, texto e imagem. É tentador reunir estes e outros projetos poéticos sob a ideia mais ampla de uma crítica ambiental formulada pela literatura contemporânea, dando corpo àquilo que corresponderia à contribuição da área para a crise que hoje enfrentamos e que se faz cada vez mais cotidianamente evidente. Circunscrever diferentes poéticas a um denominador comum, sob o signo das formulações da ecocrítica, principalmente segundo as definições e compromissos aqui antes apresentados a partir de seus principais teóricos, contudo, significa abrir mão exatamente da tessitura que particula-riza, que dá corpo específico ao que a literatura pode de fato fazer. Vale a pena sustentar certas reservas quanto à capacidade de os autores e achados aqui comentados dirigirem-se produ-

tivamente ao problema do meio ambiente “em termos de sua coerência e utilidade como respostas à crise ambiental”. Seja como for, cabe insistir: se Hullot-Kentor está correto ao lembrar que, para Adorno, a barbárie corresponde ao déficit de mundo resultante do declínio da nossa relação com a singularidade das coisas ou dos objetos – um declínio que tem na equivalência abstrata o seu principal dispositivo –, o princípio de particularização dos objetos a que a crítica literária sempre nos convida não deixa de ser um bom ponto de partida para um tipo muito específico de reconstrução ou reescrita do mundo, o que está longe de ser pouco.

## Referências

BUELL, Lawrence. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, MA, Blackwell Publishers, 2005.

CAPOMACCIO, Sandra. Chuva preta, fenômeno atípico que traz fuligem de queimadas, cinzas e compostos químicos. In: *Jornal da USP*, 16/09/2024. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/chuva-preta-fenomeno-atipico-que-traz-fuligem-de-queimadas-cinzas-e-compostos-quimicos/>; Acesso em 28 jan. 2025

FRÓES, Leonardo. *Trilha* (Poemas 1968-2015). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

GARRARD, Greg. *Ecocriticism*. London and New York: Routledge, 2004.

GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold (Eds.) *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens and London: University of Georgia Press, 1996.

HULLOT-KENTOR, Robert. What Barbarism Is?. In: *The Brooklyn Rail*. February 2010. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2010/02/art/what-barbarism-is/> Acesso em: 25 jan. 2025.

MEDEIROS, Sérgio. Sérgio Medeiros e sua poética verbo-visual de um mundo inumano. Entrevista concedida a Douglas Diegues. In: *Ventilador literário*. 06 de agosto de 2022. Disponível em: <https://ventiladorliterario.com/f/s%C3%A9rgio-medeiros-e-sua-po%C3%A9tica-verbo-visual-de-um-mundo-inumano?blogcategory=Entrevista>. Acesso em: 25 jan. 2025.

MEDEIROS, Sérgio. *Veritotem*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2022.

TALLMADGE, John; HARRINGTON, Henry (Ed.) *Reading Under the Sign of Nature: New Essays in Ecocriticism*. Salt Lake City: University of Utah Press, 2000.

# A insuficiência do eu lírico: um debate ontológico a partir dos cantos marubo, traduzidos por Pedro Cesarino

*The insufficiency of the lyrical I: an ontological debate based on Marubo songs, translated by Pedro Cesarino*

**Fernanda Vivacqua Boarin**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) | Porto Alegre | RS | BR  
fernandavivacqua@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-5425-3631>

**Resumo:** Neste artigo, me proponho a discutir os limites da categoria “eu lírico”, a partir da leitura crítica de uma poética ameríndia, os cantos xamânicos dos Marubo, traduzidos pelo antropólogo Pedro Cesarino (2011; 2013). Tendo em vista a importância da dimensão pragmática ao debate, num primeiro momento será apresentada a relação entre cosmovisão marubo e a ayahuasca, a fim, também, de introduzir a noção de pessoa em causa. Após, retomando algumas sistematizações em torno do eu lírico na modernidade (Hamburguer, 1975), o olhar comparativo será mobilizado para refletir sobre as distinções ontológicas e seus desdobramentos enunciativos, considerando a relação sujeito e objeto. No decorrer da análise, serão enfocados dois fragmentos de cantos marubo, um de narrativa mítica (*saiti*) e um *iniki*, gênero poético determinado por ser fala de outrem. Ao final, como maneira de alinhar a discussão, serão retomados os seguintes pontos: a presença da ayahuasca no sociocosmo marubo, a importância de compreender as diferenças e os encontros em jogo e, por fim, a possibilidade de outras leituras da própria categoria de eu lírico, a partir de uma mirada ontológica.

**Palavras-chave:** Eu lírico; poéticas indígenas; ontologia; poesia e ayahuasca.

**Abstract:** In this article, I propose to discuss the limits of the “lyrical I” category, by carrying out a critical reading of an Amerindian poetic, the shamanic songs of the Marubo, translated by the anthropologist Pedro Cesarino (2011; 2013). Bearing in mind the importance



of the pragmatic dimension to the debate, initially the relation between the Marubo worldview and ayahuasca will be presented, also in order to introduce the notion of the person concerned. Afterwards, resuming some systematizations around the lyrical self in modernity (Hamburguer, 1975), the comparative perspective will be mobilized, reflecting on the ontological distinctions and their enunciative developments, considering the subject and object relation. During the analysis, two fragments of Marubo songs will be focused on, one from a mythical narrative (*saiti*) and one from *iniki*, a poetic genre determined by being someone else's speech. At the end, as a way of lining up the discussion, the following points will be revisited: the presence of ayahuasca in the Marubo sociocosm, the importance of understanding the differences and encounters at stake and, finally, the possibility of other readings of the category of lyrical I, from an ontological perspective.

**Keywords:** Lyrical I; indigenous poetics; ontology; poetry and ayahuasca.

O intuito do presente artigo é problematizar a noção de “eu lírico”, tendo em vista a leitura crítica das traduções de cantos xamânicos marubo, de Pedro Cesarino (2011; 2013), considerando a agência da ayahuasca – bebida psicoativa indígena e amazônica – e a enunciação poética. O recorte, assim como a questão norteadora, advêm das reflexões elaboradas em minha tese de doutorado, “*Cantos do cipó: poesia, ayahuasca e agência*”, defendida em 2024. Nela, tive como objetivo produzir uma leitura crítica de quatro poéticas<sup>1</sup> a partir do tensionamento gerado por *levar a sério* a compreensão de a ayahuasca, enquanto *planta de poder*, ser um ser – sujeito dotado de agência, de intencionalidade –, sopesando as transformações por isto geradas no fazer crítico e no próprio sujeito-pesquisador, mediante a *participação* e a *relação*. Logo, ainda que a pesquisa não tenha se detido no eu lírico, o percurso empreendido teve de passar, forçosamente, pela problematização do *eu*, o que abarca a categoria, consolidada na crítica e nos Estudos de poesia.

Voltando-me à questão aqui enunciada, o artigo se divide em três partes: a apresentação da ayahuasca, delineando a agência mencionada através das poéticas em interlocução; a problematização do eu lírico, considerando a relação entre sujeito e objeto e as relações estabelecidas nos/pelos cantos marubo; e, por fim, os desdobramentos possíveis a partir do debate. Com isso, por um lado, espero suscitar a discussão sobre os modos de fazer crítica, quando se tem em foco poéticas contemporâneas que não se coadunam totalmente ou parcialmente à ontologia ocidental, com suas regras e compreensões, tais como as que

<sup>1</sup> As poéticas em diálogo na tese (Boarin, 2024) são: as traduções aqui enfocadas, os hinos do Santo Daime e os livros de poemas *Seiva veneno ou fruto*, de Júlia de Carvalho Hansen (2018), e *Caracol de nós*, de Álvaro Faleiros (2018).

se enredam intimamente com o uso da bebida. Por outro, entendo que repensar as categorias consolidadas pela crítica seja proveitoso não somente à leitura dessas poéticas, posto nos fazer suspender certezas, numa prática que queira se *reencantar*, produzindo desvios.

## 1 A agência da ayahuasca nos cantos marubo: os cantos como relação

A ayahuasca – também nomeada *caapi*, *cipó*, *yagé*, *nixi pae* etc. – é uma bebida indígena, pertencente de maneira demarcada à Amazônia, mas com presença originária em outras regiões do continente, como Andes e Caribe. De acordo com Daiara Tukano (2022), a *planta de poder*, atualmente, faz parte da cultura de cerca de 160 populações indígenas – “que parecem compartilhar uma filosofia da natureza segundo a qual existem diferentes espíritos, encarnados nas pessoas, nos animais e nas plantas” (Almeida, 2002, p. 16) –, sendo seu preparo um refinado composto botânico,<sup>2</sup> responsável pela alteração de consciência graças à ação da N-dimetiltriptamina (DMT) no organismo das pessoas (Brito, 2002).

Haja vista a relevância dos estudos farmacológicos sobre a planta de poder, ao se voltar aos conhecimentos produzidos sobre ela, contrastam-se o saber científico e os indígenas, até mesmo pela anterioridade dos últimos, se comparados aos acúmulos da ciência moderna. Nota-se, sobre isso, que o cipó só foi descrito pelo botânico inglês Richard Spruce no século XIX (Daiara Tukano, 2021), enquanto cerâmicas encontradas no Equador demonstram que a bebida se faz presente no continente há pelo menos dois mil anos (Brito, 2002). Diante disso, não é de se espantar que muitas das narrativas, dos cantos, usos, preparos e efeitos, simbolismos e sistemas de parentesco, enfim, um sem-par de conhecimentos que se desdobram, sejam ainda pouco conhecidos pelo saber científico e acadêmico. Também, considerando as transformações próprias do tempo e a presença em território vasto, ao se falar em culturas ayahuasqueiras – culturas *com/da* ayahuasca –, evidencia-se a multiplicidade, o que impede um olhar homogeneizador a elas, pressupondo aspectos cosmológicos por analogias apresadas. Em direção contrária, a *malha* formada pelas culturas ayahuasqueiras, pela diferença, amplia a pertinência da leitura comparatista, colocando em diálogo ontologias e poéticas.

Outro elemento a ser levantado é a inserção da ayahuasca no contexto urbano, iniciada nas décadas finais do século passado.<sup>3</sup> A este processo, nas mesmas décadas, evidencia-se o crescente interesse da academia – e em específico da etnografia – na Amazônia e suas culturas, fazendo com que emergissem questões até então dirimidas (Viveiros de Castro, 2013a; Cesarino, 2013), como o xamanismo amazônico e as culturas ayahuasqueiras.<sup>4</sup> Logo, o cenário, marcado por empuxos distintos, atesta a complexidade dessa transformação, con-

<sup>2</sup> A ayahuasca, comumente, é preparada com o cipó *Banisteriopsis caapi* e com folhas da *Psychotria viridis* (Brito, 2002), mas, como explica Rafael Chancari Pizuri a Jeremy Narby (2022), o preparo apenas com o cipó é prática entre os Wampi, Awajún e Achuar. De acordo com Cesarino (2011), também é o que se verifica entre os Marubo do Vale do Javari (AM). Ainda, há que se pesar que, para além dos vegetais *essenciais* ao preparo, muitas outras plantas podem ser incluídas, a depender da cultura em questão.

<sup>3</sup> De maneira panorâmica, tem-se que o novo cenário, no Brasil, é marcado pela expansão das religiões brasileiras de ayahuasca – Santo Daime, União do Vegetal e Barquinha – e pelo fenômeno da Nova Era (Labate, 2004; Soares, 1994).

<sup>4</sup> Como expõe Keifenhein (2002), ainda que o xamanismo seja uma chave de entendimento importante para se compreender os usos indígenas da ayahuasca, ela não é aplicável a todos os casos. Em outra direção, a antropó-

formada pela descontinuidade entre cosmovisões, ritos e símbolos. Também, ao compreender as descontinuidades entre os usos contemporâneos da bebida, tem-se que, dadas as disparidades, o campo da ayahuasca não é isento de disputas; pelo contrário, como comprova os entraves em torno da regulamentação e patrimonialização, e aqueles documentados nos espaços de discussão da sociedade civil sobre o psicoativo.<sup>5</sup>

Dito isso, canto e agência são questões que se pensam juntas, quando se fala dos usos rituais da ayahuasca (cf. Labate; Pacheco, 2009). Retomando a ideia de “filosofia da natureza”, apresentada por Almeida (2002), tem-se a noção de *planta professora*, ou *planta conmadre* (Callicot, 2017), segundo a qual a bebida é entendida, de partida pelas populações indígenas, não somente com um ser, mas como um sujeito que ensina (e cura), daí derivando sua atribuição pedagógica. Tais ensinamentos se dão pelas transformações do corpo e as visões (*mirações*), muitas das vezes fonte primária de interesse,<sup>6</sup> mas, na mesma medida, pelos cantos – através dos quais se estabelece comunicação entre humanidades distintas. Callicot (2017), ao debruçar-se sobre a questão, lembra dos Ícaros, cantos ritualísticos de ayahuasca da América Central, estabelecendo comunicação entre espíritos e pessoas. Tendo esse caráter entre-mundos, Callicot (2017) alerta, os Ícaros incidem diretamente sobre a vida dos viventes, demonstrando a relevância social dos sujeitos implicados nessa relação estabelecida pelo canto.

Logo, ao problematizar o *eu* em poéticas *da/com* ayahuasca, há que se considerar que a noção de sujeito subjacente a tais enunciados não se coaduna ao binômio ocidental, em que somente os seres humanos ocupam (*podem ocupar*) a posição de sujeito. Para destrinchar a relação entre canto, planta de poder e agência, como passo seguinte, me voltarei à poética aqui em diálogo: os cantos Marubo, através das traduções de Pedro Cesarino, fruto de sua tese de doutorado *Oniska – poética do xamanismo na Amazônia* (Cesarino, 2011), derivando posteriormente também no livro *Quando a Terra deixou de falar* (Cesarino 2013), dedicado exclusivamente às traduções dos mitos cantados.

Os Marubo são uma população vivente no Vale do Javari (AM), sendo este nome, atribuído no século XX, utilizado para designar e reunir diferentes povos da região que, falantes do tronco linguístico Pano. A cosmovisão marubo é intimamente ligada ao xamanismo e à relação com o *cipó*, tendo sido sobretudo os pajés os interlocutores<sup>7</sup> do antropólogo, não somente ao ensinarem os cantos e seus significados, como refletindo sobre as noções apreendidas e a prática de tradução – em diálogo com o trânsito do xamã<sup>8</sup> (cf. Cunha, 1998;

---

loga aponta a função dos cantadores Kaxinawá, que preparam a bebida e conduzem os participantes no ritual, mas não se confundem com os xamãs, por não terem funções análogas.

<sup>5</sup> Sobre a regulamentação da ayahuasca no Brasil, cf. Resolução n. 5 do Conselho Nacional de Políticas sobre Drogas (CONAD) (Brasil, 2011). Sobre as disputas em torno da patrimonialização da ayahuasca, cf. Antunes (2022). Por fim, sugere-se a conferência das resoluções formuladas nas edições da Conferência Indígena de Ayahuasca; disponível em: <https://ayahuascaconferenciaindigena.org/#acervo>. Acesso em: 17 jan. 2025.

<sup>6</sup> No campo das artes, em relação à primazia do interesse em aspectos visuais, vale retomar a fala de Jaider Esbell (2011, p. 29), em entrevista, a fim de problematizar o enfoque: “[...] a arte fica muito no campo da visualidade ainda, não é? Tem essa necessidade de alcançar os sentidos, os sentidos a mais que a visão. Então a sonoridade, a energia que a gente consegue colocar por meio do canto, da voz, ao criar movimento corporal gerando frequência, isso funciona muito pra mim”.

<sup>7</sup> Os interlocutores principais de Cesarino (2011; 2013) são: Armando Cherôpapa Txano, José Nascimento Novo Mechâpa e Robson Doles Veñapa.

<sup>8</sup> O xamã (ou pajé), de acordo com Cesarino (2011), é um *especialista*; ou, nas palavras de Viveiros de Castro (2006, p. 378), é alguém que “sob condições especiais e controladas” se diferencia pelo trânsito e a transforma-



Cesarino, 2011; Faleiros, 2019). Por isso, as traduções de Cesarino se apresentam como parte dessa relação entre antropólogo e pajés. Enquanto ensinamento, faz-se central o entendimento ontológico de *pessoa*, que se caracteriza não como “ente ou singularidade”, mas, por um campo de relações de parentesco estabelecidas entre entes de uma mesma maloca.

Melhor explicando: o sujeito que se vê (a *pessoa física, jurídica*) divide-se em “uma carcaça (*shaká*) que abriga os duplos diversos (*vakárasĩ*) em seu espaço interno” (Cesarino, 2011, p. 440) e três duplos – irmãos entre si – hierarquizados por antiguidade – um habitando o lado direito da carcaça, o outro o lado esquerdo e o mais velho e sábio, ocupando a posição do coração. Tem-se, logo, o campo de parentesco conformado tal qual a imagem da *maloca* (casas marubo), que se replica para os diferentes mundos dessa cosmovisão, pois, sendo uma condição compartilhada por seres humanos, vegetais, animais, minerais e objetos, a compreensão se desdobra numa dimensão cosmogônica. Exemplo disso é a atuação do duplo do coração, uma vez que “ele também [é] ‘quase como um espírito’ (*yoveparse*) e, portanto, um xamã” (Cesarino, 2011, p. 441), o que o permite sair de sua *carcaça* e, empreendendo seus periplos pelo cosmos, aprender com outros sujeitos cantos e ensinamentos. Sua maloca, estando vazia, pode ser ocupada por outro duplo, vindo de longe, que, igualmente, ensinará à audiência (numa pajelança com ayahuasca) com seus cantos. Para tanto, Cesarino (2011; 2013) pontua, o vivente – identificado com a carcaça – deve, igualmente, ser xamã, estabelecendo estreita relação com seu duplo (*vaká*), mais velho e sábio.

Percebe-se, portanto, que a ontologia<sup>9</sup> Marubo caracteriza-se pelo animismo, pela subjetivação dos entes de maneira radical (Descola, 2023), e também pelo perspectivismo; ou seja, pela compreensão indígena e amazônica do sujeito como um ponto de vista a ser ocupado, conformando um multinaturalismo, nos termos de Viveiros de Castro (2013b), pela interlocução interespecífica estabelecida através dos trânsitos xamânicos. Nessas cosmovisões, a humanidade passa a ser uma questão de fundo e forma, posto que, sendo a posição de sujeito compartilhada nesse mundo multipovoado (multivocal), diferenciar a própria humanidade, afirmando-a, passa pelo corpo, transformado por ritos, pinturas, ornamentos e demais modificações corporais. Nesse sentido, o efeito pragmático desses cantos vincula-se diretamente à presentificação desse campo socio-cósmico, estabelecendo relação entre diferentes sujeitos, dentre eles a ayahuasca.

Sobre o xamanismo marubo, cabe destacar haver dois tipos de pajés, distintos por suas atribuições: os *kfchjtxo* e os *romeya*. Os primeiros são poderosos pela cura, convocando e comandando “espíritos auxiliares, entre os quais *Oni Shãko* (Broto de Ayahuasca) e *Shoma* (uma miríade de espíritos benfazejos presente em todas as partes), que realizam também tarefas em outros lugares” (Cesarino, 2011, p. 87). Os xamãs *romeya*, por sua vez, são os que se deslocam pelo cosmos, saindo de sua carcaça, produzindo a interlocução apontada pelo movimento do duplo do coração. Tais diferenciações se vinculam aos gêneros poéticos marubo, definidos em grande

---

ção, não sendo estes elementos “algo que se ‘é’, mas algo que se ‘tem’ – uma qualidade ou capacidade adjetiva e relacional mais que um atributo substantivo” (p. 322).

<sup>9</sup> A ontologia, nos termos de Descola (2023, p. 11), pode ser entendida como uma forma de *mundiação*, uma vez que um humano, desde o nascimento, “produz literalmente um mundo, pleno de sentido e abundante em causalidades múltiplas, que sobrepõe às suas margens outros mundos, do mesmo gênero que foram atualizados por outros humanos em circunstâncias análogas”.

medida pela eficácia ritual. As traduções de Cesarino se dedicam a três gêneros:<sup>10</sup> os *iniki*, cantos que denotam a palavra alheia, enunciada pelo espírito (*yove*) que ocupa a maloca (carcaça do *romeya*); os *shōki*, cantos de cura, entoados pelo *kfchjtxo*, que, com sua voz, converte o *eu* num *nós*, ao se somar (produzir extensão) aos espíritos auxiliares; e os *saiti*, cantos míticos, evocados pelo *romeya* para ensinamentos. Sopesando as especificidades formais de cada gênero, assim como os procedimentos de intertextualidade existentes, os cantos rituais se expressam com “palavras torcidas”. Marcadas pelo caráter metafórico e pela explícita preocupação estética, as “palavras torcidas” são a forma de comunicação com os espíritos, a palavra do xamã, uma vez que os *yove* se recusam à comunicação na linguagem cotidiana (Cesarino, 2011; 2013).

Acredito que essa breve apresentação da cosmovisão marubo torne explícito que, ao se *levar a sério* a agência do cipó, há que se compreender a noção fractal de pessoa, assim como a maneira como ela se insere em uma sociedade multiespecífica e em constante interlocução. Mirando especificamente a ayahuasca enquanto pessoa, vê-se o mesmo tipo de campo relacional se formar. Os potes de ayahuasca são colocados nas paredes das malocas, pois, sem a oferta da bebida e de rapé, os *yove* não se aproximam, nem cantam (Cesarino, 2011). Mas, como visto, o sujeito marubo não é uma singularidade, portanto o duplo do cipó é o Broto de Ayahuasca, o “dono do cipó”, atuando como embaixador (ou tradutor) entre os mundos do cosmo. Nas palavras de Cesarino (2011, p. 175), os Brotos de Ayahuasca utilizam “chapéus de pena de arara [...] Quando se toma ayahuasca, são estes espíritos que cantam pela pessoa [...] e que fazem-na aprender a melodia e as palavras, já que [...] são exímios tradutores”. Percebe-se, por conseguinte, que a concepção de pessoa abarca os sujeitos vegetais, o que passa pela sua organização social (e política). Assim, ao falar dos Brotos de Ayahuasca, o antropólogo chama a atenção para essa humanidade em sua especificidade – um povo, com seus chefes, irmãos e linhagens. Por extensão, estes seres igualmente se caracterizam pelo corpo, como evidenciado no fragmento pelo uso do chapéu.

## 2 O problema do eu: descontinuidades ontológicas

Avançando na discussão, e aproximando-a do olhar comparativo, voltado à categoria de *eu lírico*, abaixo, o fragmento de um *saiti* explicita como a noção de pessoa marubo desdobra-se em questão enunciativa:

“Essas pessoas aí  
Com aquelas mulheres  
Ocultas copularam”

Dizem mesmo assim  
E logo então  
Terra vai falando  
Osso sabiá-espírito  
Ao osso sempre ligada  
Terra vai falando

<sup>10</sup> Cesarino (2013) faz referência à existência de outros gêneros, como os mitos contados (e não cantados) e as falas de chefe *tsāiki*, estas salmodiadas.

“Em mim copularam  
Fedida mesmo fiquei  
Minha vida enfraqueceu”

Diz terra novamente (Cesarino, 2013, p. 59).

O fragmento do *saiti* “Quando a Terra deixou de falar” narra um dos episódios, que, repetidos ao longo da narrativa, culminam no emudecimento dos entes do mundo: as Mulheres-Insônia, a mando do espírito-xamã da Grande Sucuri-Sol, perseguem os antepassados do Povo Sol, enganando-os, ao manipular as “vozes da paisagem”, como “rios, troncos, praias, mas, também, painéis e redes” (Cesarino, 2013, p. 54). A manipulação dessas Mulheres-Insônia tem como objetivo disseminar a seguinte mentira: os sujeitos desse Povo haveriam desrespeitado o território, ao *copularem* nas singularidades. Como castigo, os antepassados – pelo feitiço, elemento importante do xamanismo amazônico – emudecem os entes por onde passam. É o que se observa no trecho, em que as aspas indicam a fala da terra, mas a fala é, na verdade, das Mulheres-Insônia, ao passo que a segunda estrofe indica a voz do narrador, que é o espírito que enuncia o *saiti* no ritual. O osso, diga-se, é um *rewe*, espécie de microfone (ou flauta), instrumento mágico que projeta a voz das agências, como a terra (Cesarino, 2011). Logo, o castigo aplicado (o emudecimento) dá-se em ação, ao ser retirado o microfone.<sup>11</sup>

No mito, pela sua eficácia, os tempos primeiros se atualizam, presentificando a narrativa no/pelo ritual.<sup>12</sup> Ou seja, entoados por um espírito ocupando a carcaça de um *romeya*, numa pajelança com a ayahuasca, pela presentificação, a narrativa é revivida pela audiência, estabelecendo uma interlocução direta com as vozes do canto. Evidenciadas as múltiplas vozes que envolvem o canto, Cesarino (2011) explicita que duas perguntas lhe foram caras ao longo da pesquisa etnográfica e das traduções: quem fala e de onde esse sujeito fala. Isto, por um lado, significa compreender que as vozes das narrativas não são representações, mas indícios de agência de sujeitos que se presentificam no ritual, pelo canto com a ayahuasca. Por outro, indica ser infrutífero pensar essas vozes desconectadas de seus *fluxos vitais*, de sua *malha* de sociabilidade (cf. Ingold, 2013; 2015), muitas delas presentes no ritual, mas não semanticamente nos versos – como a do espírito que canta e a da ayahuasca.

Cesarino desenvolve o conjunto dessas reflexões expondo o seu diálogo, enquanto antropólogo-tradutor, com os xamãs, produzindo uma aproximação entre os Estudos da tradução e a Etnografia (cf. Faleiros, 2019). Desde essa perspectiva, os cantos traduzidos, junto às elaborações do pesquisador, dão pistas à crítica literária e aos Estudos de poesia. Dentre elas, as maneiras de se ler o *eu* nessa poética xamânica, sopesando as discontinuidades ontológicas em jogo: o animismo multivocal marubo e o pensamento ocidental, basilar da crítica. Sopesar as discontinuidades, entendo, em acordo com Cunha (2017), objetiva não obliterar as diferenças entre regimes de conhecimento, aprendendo com o *outro* sem tornar transparente quem se é. É o que este artigo se propõe, enfocando a categoria de *eu lírico* através do

<sup>11</sup> Como é explicado a Cesarino (2013), os xamãs seguem ouvindo a voz dessas singularidades, capacidade necessária à interlocução interespecífica.

<sup>12</sup> Mito, aqui, é compreendido em concordância com Cesarino (2013, p. 20): “‘Mito’ designa apenas uma inteligência narrativa e sua disposição verbal de ações específicas ocorridas nos tempos primeiros, e nada além disso. Ou, aliás, muito, pois trata-se de apresentar ao leitor justamente as condições e os termos de tal disposição das ações primeiras”. Também, cf. Viveiros de Castro (2006).

olhar comparativo, ao se ler as traduções de Cesarino. Para fazê-lo, entendo, é necessário dar um passo atrás, enunciando alguns dos entendimentos dos quais o debate parte, acerca do pensamento moderno, do *eu* e da palavra poética.

Como desenvolvido por Latour (2013), a constituição do pensamento moderno se dá pela aparente divisão entre os parâmetros jurídicos e os das ciências naturais – explicados pelo autor através das reflexões de Hobbes e Boyle, que assumem valor metonímico em sua argumentação. Para o antropólogo, a oposição é, antes, parte do mesmo paradigma, conformado entre a imanência e a transcendência – da sociedade, da natureza – e reificado pelo movimento acusatório de um lado ao outro (Latour, 2013). Tal qual busquei explicitar em momentos anteriores (cf. Boarin, 2021; Boarin, 2024), o mesmo paradigma pode ser pensado para os Estudos de poesia na modernidade, em que os polos são dados pela transcendência da palavra poética, por um lado, e a imanência da sociedade, por outro. Isto é, considerando as querelas modernas em torno da autossuficiência da palavra poética e do enquadramento histórico social,<sup>13</sup> estas denotam, de conjunto, uma visão em que os polos têm de, necessariamente, se alternar e acusar. Outro aspecto levantado por Latour (2013) é o emudecimento dos *híbridos* – termo por ele utilizado para designar os entes que, isolados, têm sua legitimidade calcada na imparcialidade própria da *natureza*, por ser objeto, ou seja, isento de perspectiva – como os elementos da natureza manipulados em laboratório, retirados de seus fluxos vitais.

Considero relevante essa ressalva, pois as categorias da crítica não são apartadas do pensamento ocidental, sendo preciso, por conseguinte, quando se produz um discurso sobre outra cultura, outra cosmovisão, ter-se em mente que isto passa, necessariamente, por reinventar a própria cultura (Wagner, 2020). Seguindo esse caminho, vale destacar os apontamentos de Nodari (2021), acerca das divisões entre o discurso jurídico e o literário, comparando os efeitos pragmáticos de ambos:

É como se a ‘poesia’ fosse algo como uma paródia do Direito estatal (da *poiesis*): nela, a palavra eficaz (capaz de criar mundos) não é eficaz (os mundos que cria estão “fora” deste mundo, não têm efeitos diretos sobre ele). Esse paradoxo – o de poder dizer tudo mas em nada poder ter efeitos – deriva do debate com a censura que institucionalizou a literatura (e a arte de um modo mais geral) enquanto um espaço discursivo distinto dos demais [...]: para fugir aos seus tentáculos, os escritores sublinhavam que estavam ficcionalizando (Nodari, 2021, p. 308).

Para o autor, a institucionalização da literatura é inseparável da do Estado – e, por extensão, da do Direito –, pois este arroga para si a “concentração (mas não monopólio) institucional da força ilocucionária da linguagem”, promovendo “uma verticalização, uma hierarquização da *poiesis* da palavra” (Nodari, 2021, p. 307; 308). Por essa *verticalização*, ainda que a poesia *crie mundos*, estes são *postos em parênteses*, sendo seus efeitos restritos ao domínio da ficção – diferentemente do discurso jurídico, expresso maximamente no poder ilocucionário de leis, decretos, sentenças etc. Percebe-se, portanto, ao se contrastar o pensamento moderno e o marubo, que a palavra poética e sua relação com a vida são distintas, uma vez que os cantos traduzidos por Cesarino (2011; 2013) estão intimamente ligados a seus efeitos

<sup>13</sup> A exemplo da leitura de Latour (2013) a partir de Hobbes e Boyle, procuro desenvolver o raciocínio através da crítica de Berardinelli (2007) a Friedrich (1975) acerca da lírica moderna.

pragmáticos (atualizados no ritual), sendo estes, por conseguinte, centrais para a vida social da comunidade – vida social essa marcada pelas múltiplas agências.

Já acerca da palavra poética, tendo em vista o paradigma moderno, a suspensão (e não supressão) de seus efeitos ilocucionários vincula-se à trajetória do pensamento ocidental, que passa pelo emudecimento da própria palavra. Segundo a filósofa Adriana Cavarero (2011), a história da filosofia ocidental entremeia-se à da palavra, pois, sendo a *phoné* o aspecto compartilhado entre seres humanos e animais, com a centralidade ascendente do *logos*, dá-se a primazia da dimensão semântica, da produção de sentido racional – privilegiando a interpretação, em detrimento da relação estabelecida na feitura acústica. Ainda, Cavarero (2011) chama a atenção a dois aspectos que valem ser demarcados: o fato de a voz não se limitar à palavra, excedendo-a – com onomatopeias, gritos e demais sons – e escapando ao racionalismo; e a excepcionalidade da poesia, enquanto domínio da voz nesse mundo desvocalizado. Para a filósofa, na poesia, a camada semântica “dobrá-se à musicalidade do vocálico”, relacionando-se “aos ritmos do corpo” e dissentindo do “registro racional sobre o qual se edifica o sistema da palavra” (Cavarero, 2011, p. 26).

Novamente, portanto, a poesia se caracteriza pela inflexão: num mundo em que o domínio da voz é dirimido pelo sentido – o que a tudo se relaciona com a predominância da palavra escrita –, a poesia é o campo em que essa relação entre som, sentido e corpo pode ser experienciada maximamente. Seus efeitos, retomando Nodari (2021), são atestados – a literatura cria mundos –, ainda que circunscritos pelo ficcional. Logo, diante dessas compreensões, tem-se duas constatações, complementares. Por um lado, a comparação entre as concepções de *eu* se dá em termos ontológicos, o que significa dizer que a diferença não está nas “visões de (um mesmo) mundo”, mas sim em *premissas distintas* (o que pode/faz a palavra torcida, a palavra poética), produzindo suas próprias lógicas (Cunha, 2017). Por isso, o perigo, desde o *lado de cá*, concentra-se na não compreensão das premissas em jogo, não somente as da poética estudada, como as da crítica. Por outro lado, a poesia, diferenciando-se de outros discursos, aparece como gênero propício à comparação. Tal aspecto se deve, como visto, não apenas aos elementos formais homólogos, mas, na mesma medida, pelos efeitos pragmáticos destes que, com suas especificidades, se delineiam, “dando a ver” suas próprias ontologias (cf. Descola, 2023).

Feitos esses apontamentos, segundo Combe (2010), o *eu lírico* moderno, atravessado pelas experiências das vanguardas e de sistematizações teóricas igualmente disruptivas, abandona a associação que perdurou até o Romantismo, entre a lírica e o “pessoal”, “íntimo”. Na modernidade, o *eu lírico* passa a ser um “sujeito problemático” (Combe, 2010, p. 120), problema esse que se radica na referencialidade, pois, diferentemente do Romantismo, o *eu* assemelha-se (porta-se, em termos de afecção) a um *ele* ou a um *nós*, produzindo equivocidade, tendo em vista não coincidir com um ente definido, estável. Para explicar tal movimento, volto-me ao pensamento de Käte Hamburger (1975), ao destrinchar o debate a partir da enunciação, privilegiando a questão da referencialidade. Para ela, o poema se diferencia por ser “um enunciado de realidade, embora não tenha função num contexto real” (Hamburger, 1975, p. 192). Ou seja, os poemas são enunciados fáticos, fazendo com que se apresentem como “experiência imediata”, ainda que sua função “num contexto real” esteja *desabilitada* – o que nos faz voltar à proposição de Nodari (2021).

Como parte do mesmo campo enunciativo, o efeito de “real” conferido ao poema deve-se ao movimento efetuado, do polo subjetivo ao objetivo, com a diferença, em relação

aos demais gêneros fáticos, de que, no poema, “o objeto não é alvo, mas o motivo, é a causa [...] da variabilidade infinita da relação lírica sujeito-objeto, que por sua vez condiciona a dificuldade de compreensão” (Hamburguer, 1975, p. 191). Isto é, esse movimento do sujeito ao objeto se transforma, *subjetivando* o objeto, mas não por ele ser entendido como agente, e sim por ele passar a ser o *motivo*, transformando o *eu*. Ou, nas palavras de Collot (2018, p. 52), o pensamento de Hamburguer denota uma “reavaliação moderna do sujeito, que não é mais encarado em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com o exterior que o altera”. Logo, o *eu lírico* moderno tem sua identidade desdobrada *para fora*, sendo “transpessoal”.

Por essa explicação, pode-se pensar, dada centralidade da ideia de *exterioridade* e pela não coincidência entre *eu* e substantivo, que o eu lírico moderno se aproximaria da concepção xamânica de *eu*, presente e estruturante nos cantos marubo. Contudo, é importante pontuar que, no movimento descrito por Hamburguer, enquanto chave-de-leitura do *eu* em enunciados poéticos, há uma diferença radical, pois o objeto não deixa de ser objeto, sendo mobilizado, como tal, a fim de *escrever* o sujeito (Collot, 2018). Ou seja, desdobrado para fora, o eu lírico, na relação sujeito-objeto, *subjetiva* o objeto com o objetivo de se transformar, acarretando a indeterminação do sentido, a crise da referencialidade. Percebe-se, assim, que o enunciado poético moderno se diferencia dos demais do campo fático, pela relação com o objeto, mas a eles se coaduna, ao manter as premissas ontológicas que sustentam estes *híbridos* como um outro – capaz de transformar o *eu*, mas em silêncio, inerte.

Tais elaborações, também amparadas em reflexões dos próprios poetas modernos – como Ponge, mencionado na argumentação de Hamburguer (1975) –, dizem respeito sobretudo à conformação do discurso crítico. A ressalva é necessária, pois, sendo o eu lírico uma maneira de ler esse eu que se apresenta no poema, ela não o restringe. Como coloca Deleuze (1997, p. 11), a escrita “é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se”, sendo “uma experiência de transformação metamórfica”, nos termos de Stengers (2017, p. 10). Novamente, a palavra poética vai ao encontro dessas elaborações, dado que recoloca no centro a experiência, possibilitando, pelo *fazer-se*, a metamorfose mencionada. Por isso, entendo que a mirada ontológica pode contribuir não somente à leitura de poéticas que não as ocidentais, como, igualmente, repensar a maneira de ler poéticas ocidentais que, em seus fluxos vitais, transformam-se – com seus *eus* – incessantemente.

A fim de seguir a comparação, trago, abaixo, a tradução do excerto de um *iniki*, cantado pelo duplo Vimi Peya, “o falecido pai de Cherôpapa, [...] através do oco/maloca de seu filho” (Cesarino, 2011, p. 74):

assim sempre fui	
meus tios-azulão	
fala de cobra-azulão	/soprocantos-azulão
fala certa ensinaram	
para que eu cantasse	

assim sempre fui	
nossos tios pajés	
filhos do Povo Jaguar	
sangue da árvore-jaguar	/sangue de homem-jaguar
o sangue colocaram	
e criança-espírito criaram	

de um lado  
 sangue de árvore-pássaro /sangue do homem-pássaro  
 o sangue colocam  
 e ensinando criaram  
 tendo seguido seu pensar  
 vou assim contando

estou mesmo morto  
 estou mesmo morto  
 seria bom voltar  
 terminei de falar (Cesarino, 2011, p. 74-75).

Os termos com hífen e o sintagma antecedido pela barra demandam explicação. Sobre o primeiro, como apresentado por Cesarino (2011), trata-se de um classificador, denotando o parentesco do ente por ele precedido; logo, “-azulão”, “-jaguar” e “-pássaro” dizem respeito a Povos, aos quais “cobra”, “árvore/homem” e “árvore/homem” pertencem, respectivamente. Acerca das barras, trata-se de um destrinchamento da metáfora que conforma o verso; ou seja, o antropólogo e tradutor optou por indicar à direita o “sentido, muitas vezes impenetrável” (Cesarino, 2011, p. 75). Não se deve confundir isto com o sentido de difícil apreensão nos termos da lírica, posto que a impenetrabilidade nos cantos xamânicos se relaciona diretamente com o fato de que conhecer os cantos passa por vivê-los em seu contexto ritual – por *empajezar-se* (cf. Cesarino, 2006; 2011). Assim, a fala é, em verdade, um tipo (e não gênero) de canto xamânico (*soprocanto*), enquanto as árvores, de diferentes povos, são homens.

Vimi Peya é um duplo poderoso e, ao dizer “assim sempre fui”, afirma ter sido o primeiro a aprender aquilo que irá contar, enquanto o verso final, “terminei de falar”, faz parte da estrutura formulaica e indica o encerramento do ensinamento. No *iniki*, seguindo com os apontamentos de Cesarino (2011, p. 75-76), Vimi Peya conta como foi criado a partir do sangue de diferentes povos, o que não significa uma “ideologia de descendência, mas [...] resultado do processo de parentesco, isto é, do processo de aliança interespecífica”, uma vez que o sangue, “tal como a ayahuasca, o rapé, os vegetais psicoativos”, é transmissor do *chinã*, pensamento empajezado que permite à pessoa tornar-se “múltipla, hiper-humana, hiperparente, espiritzada”. O duplo só pode cantar pela carcaça de seu filho. A audiência, por sua vez, ainda que não comungue do sangue de Vimi Peya, escuta-o num ritual com a ayahuasca, fazendo com que a experiência também seja a de tornar-se espiritzado, pela transmissão do *chinã* – são experiências extensivas e coexistentes, portanto. Logo, o que está em causa, na amálgama entre o que se canta e o que ocorre quando se canta, é esta aliança interespecífica que, apontando para o devir, é presentificada pela/na palavra poética.

Voltando às sistematizações de Viveiros de Castro (2007, p. 117), a concepção de sujeito das cosmovisões dos povos amazônicos é pautada pela “qualidade perspectiva”, por um ponto de vista – *o ponto de vista cria o sujeito* –, operando uma inversão, em relação à premissa moderna: “o outro existe, logo pensa”. Ou seja, sendo a agência uma questão de perspectiva a ser ocupada, o outro é potencialmente um sujeito. Por conseguinte, se, para o pensamento ocidental, “no fundo” nós somos animais, sendo este o nosso *vínculo* com a natureza, para os pensamentos ameríndios amazônicos – como a cosmovisão marubo –, “no fundo” tudo pode ser humano, desde que ocupe um ponto de vista. Isto não significa uma comunhão ou indistinibilidade amorfa, mas que, num mundo multipovoado, há a possibilidade “de que um ser

até então insignificante revele-se como agente prosopomórfico capaz de afetar os negócios humanos” (Viveiros de Castro, 2013b, p. 373) – o que acarreta uma miríade de perigos, com os quais os xamãs podem se deparar em seus trânsitos.

Por isso, Viveiros de Castro (cf. 1996) afirma o sentido pronominal, dêitico, do sujeito, desse eu que é, “no fundo”, sempre um outro, dado que a homologia entre *natureza* e objeto inexistente. Isto significa dizer, por sua vez, que o sentido dos substantivos não é dado a priori. Em outra direção, o sujeito, tendo seu sentido determinado por uma “relação interna e genitiva” (Viveiros de Castro, 2013b), enquanto categoria, expressa, antes, uma relação; ou, nos termos de Cesarino (2011), uma *zona relacional*, como visto na concepção marubo de pessoa fractal. Retomo, com essas observações, o dito por Cunha (2017), acerca das diferenças ontológicas se darem entre premissas que preexistem às lógicas desdobradas. Diante da constatação da descontinuidade entre concepções de *eu*, cabe explicitar as perguntas que daí derivam.

Como visto, a pergunta que se coloca ao eu lírico moderno é como esse sujeito transpessoal, em sua abertura ao mundo, se transforma. Logo, questiona-se quem é esse sujeito, que escapa à inequivocidade pela relação com o objeto, sem que esse abandone seu estatuto ontológico. Não me parece uma pergunta cabível a se fazer, quando se tem em foco o *iniki*, como sublinhado pelas metáforas destrinchadas por Cesarino (2011). Vejamos o caso de “sangue da árvore-jaguar / sangue de homem-jaguar”. Ao emparelharmos os termos “árvore” e “homem”, que são os sujeitos evocados pelo *chinã*, com os quais o duplo se alia, eles denotam a agência prosopomórfica, pois a árvore, sendo árvore, desde o seu ponto de vista, é homem – pertencente a um povo, expresso pelo classificador. Assim, o “sangue da árvore-jaguar” não é uma metáfora porque árvore não é objeto a transformar um sujeito pré-determinado ontologicamente. O sangue, em outro sentido, indica a relação de parentesco, fazendo com que a metáfora, como expressão da palavra xamânica, evidencie a alterocupação (cf. Nodari, 2019) da posição de sujeito – o ente é árvore desde a perspectiva do outro que o vê, e é homem, desde a sua perspectiva, enquanto o outro ocupa a posição oposta. Nesse esteio, o xamã é o especialista capaz de transitar entre perspectivas, em grande medida por, dentre os trânsitos e através do corpo, ser capaz de discernir sua própria humanidade (Viveiros de Castro, 2013b).

Por isso, se, na lírica moderna, espera-se da crítica a pergunta de quem é o sujeito, nos cantos marubo caberia perguntar *quem não é humano*, pois, a priori, qualquer ente do poema pode ocupar essa perspectiva. Ainda, se pensado o movimento empreendido pelo(s) sujeito(s) nos enunciados poéticos, tem-se, uma vez mais, lógicas distintas, pois, ao Hamburger (1975) afirmar o movimento do polo subjetivo ao objetivo, mesmo que transformado, vê-se o movimento unidirecional que caracteriza os enunciados fáticos. No caso dos cantos marubo, a exemplo dos fragmentos do *saiti* e do *iniki* apresentados, tem-se que tal *zona relacional* é conformada precisamente pelo deslocamento de diferentes sujeitos. É isto, aliás, um dos elementos a justificarem a pergunta sublinhada por Cesarino (2011): quem fala e de onde fala. Saber quem é o duplo que canta no oco/maloca, mas também compreender as metáforas que revelam a agência de distintas humanidades, assim, desdobra-se na formação dessa *babel cosmológica* (Cesarino, 2011), em que os sujeitos se movimentam em múltiplas direções, se comunicam e se transformam. Isto expressa como, à semelhança das malocas, que replicam externamente a estrutura de pessoa, os cantos – precisamente por serem enunciados fáticos, mas sem parênteses a envolver os efeitos – revelam esse movimento que é, antes de mais nada, cosmogeográfico, e por isso multidirecional. Nada mais diferente de um eu que, transformado por um objeto, não pode ouvi-lo cantar.



### 3 Desdobramentos críticos

Como forma de fechamento, alinhavo alguns fios soltos, tendo em vista possíveis desdobramentos das reflexões feitas. O primeiro diz respeito ao desejo de o artigo se somar às elaborações teórico críticas dos Estudos literários em torno da *virada ontológica*. Sobre essas, destaco as contribuições de Nodari (2019; 2021) acerca da obliquação do sujeito e a alterocupação no enunciado, assim como da importância da função mágica da linguagem (Nodari, 2023), e as de Faleiros (2013; 2019; 2023), acerca da equivocação xamânica e das aproximações entre xamanismo e tradução, sendo essas marcadas pela exterioridade conformada por diferenças irreduzíveis, mas em diálogo a partir de uma aliança. Ambas as contribuições são flagrantemente relacionadas ao que foi aqui discutido, em grande medida por travarem interlocução com poéticas ameríndias. Nesse sentido, entendo que o artigo contribui ao debate, ao se ocupar das diferenças ontológicas entre regimes poéticos, colocando-os em diálogo pela comparação. Compreendo ser este um passo produtivo, posto que, ao sujeito-pesquisador/crítico, como a todos, não é facultado *despir-se* de suas próprias premissas ontológicas, que podem, se não debatidas, ser incorporadas de forma irrefletida na leitura de poéticas de outras cosmovisões.

Como segundo fio a ser puxado, retomo a relação com a ayahuasca. A escolha por sublinhar a agência do cipó na sociedade marubo, sendo parte precípua das pajelanças, tem como intuito destacar como as múltiplas agências presentes nos cantos não estão dissociadas do corpo, da experiência imediata, o que justifica repensar a importância dos efeitos pragmáticos nas leituras em torno das poéticas. Assim, se não se pode pensar nos cantos xamânicos sem sua parte acústica, faz-se igualmente importante considerar as outras práticas do corpo, pois a elas não está apartado o que o canto *faz*. Como extrapolação, vale ressaltar que o enfoque na planta traz consigo um desdobramento, pela possibilidade de outros recortes comparatistas. Ou seja, estando a ayahuasca, na atualidade, presente na Floresta, mas igualmente nos centros urbanos, tem-se um campo fértil de poéticas atravessadas por diversos e diferentes *encontros cosmológicos* (cf. Descola, 2023), como a própria tradução de Cesarino evidencia (cf. Faleiros, 2019), mas também os já mencionados livros de Júlia Hansen (2018) e Álvaro Faleiros (2018).

Nesse sentido, o olhar detido na poética marubo, para além das elaborações sobre ela, possibilitam pensar o que está em jogo, quando se fala do encontro entre cosmovisões, sendo este materializado, presentificado, num enunciado poético. A mim parece, pela centralidade da planta professora nessas experiências, que o que se coloca em causa, primeiramente, é essa relação entre ontologias, e não num processo de representação de motivos, formas, mitos. Sobre isso, cabe assinalar a escolha de tradução de Cesarino (2011), ao *duplicar* a metáfora, quebrando com a linearidade da leitura, e *dando a ver* as duas perspectivas a serem adotadas. Cesarino o faz, evidenciando não um descompasso simbólico ou figurativo, mas um elemento estruturante da ontologia com a qual dialoga, traduzindo em seus termos aquilo que aprendeu pela experiência – dado o vínculo entre a etnografia e a tradução –, que perpassa, inclusive, tomar a bebida. Como ele mesmo aponta (Cesarino, 2011), suas preocupações não são idênticas às dos xamãs que lhe ensinam, mas é possível criar uma relação entre elas, *torcendo* o sentido, numa aliança recíproca.

Com isso, volto ao eu lírico. Na seção anterior, busquei demonstrar que o eu lírico moderno, enquanto categoria, é insuficiente para leituras críticas da poética marubo – apontando para o problema geral, quando se pensa em poéticas indígenas amazônicas –, sendo

necessária a apreensão das premissas da cosmovisão em questão. Mas, para além, a leitura comparada permite que nos voltemos às nossas próprias premissas, repensando-as diante de uma outra mirada, que, sem ser a do outro, pode derivar em outras práticas, através de um aprendizado e pela transformação (cf. Sá, 2020; Faleiros, 2022). Assim, dizer da insuficiência do eu lírico não significa uma supressão (ilusória) da categoria, quando do debate, mas uma suspensão de suas certezas, ao ter-se em diálogo uma outra noção ontológica. Por isso, é, ao fim, desejo de uma escrita da crítica em que também se experencie uma *transformação metamórfica*, buscando escutar o que cantam (e ensinam) outros seres, pelo pensamento ocidental dirimidos à posição de objeto.

## Referências

- ALMEIDA, Mauro. A ayahuasca e seus usos. In: LABATE, Beatriz C.; ARAÚJO, Wladimir S. (Orgs.). *O uso ritual da ayahuasca*. São Paulo: Mercado das Letras; Fapesp, 2002. p. 15-19.
- ANTUNES, Henrique F. Políticas de patrimônio cultural imaterial. O caso da ayahuasca. *Estudios Sociales Contemporáneos*, n. 26, p. 103-127, jan.-jun. 2022. Disponível em: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/estudiosocontemp/article/download/4479/4338/21583>. Acesso em: 24 nov. 2024.
- BOARIN, Fernanda V. Os híbridos cantam: a constituição do pensamento moderno, a poética Marubo e os estudos de poesia. *eLyra*, v. 17, n. 06, p. 257-270, 2021. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/394/426>. Acesso em: 05 ago. 2024.
- BOARIN, Fernanda V. *Cantos do cipó: poesia, ayahuasca e agência*. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/280707>. Acesso em: 05 jan. 2025.
- BERARDINELLI, Alfonso. Da poesia à prosa. In: BERARDINELLI, Alfons. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosacnaify, 2007. p. 17-41.
- BRASIL. Grupo Multidisciplinar de Trabalho – GMT – AYAHUASCA: relatório final. In: MOREIRA, Paulo; MACRAE, Edward. *Eu venho de longe – Mestre Irineu e seus companheiros*. Salvador: EDUFBA; ABESUP, 2011. p. 510-528.
- BRITO, Glacus de S. Farmacologia humana da hoasca (chá preparado de plantas alucinógenas em contexto ritual no Brasil). In: LABATE, Beatriz C.; ARAÚJO, Wladimir S. (Orgs.). *O uso ritual da ayahuasca*. São Paulo: Mercado das Letras; Fapesp, 2002. p. 623-651.
- CALLICOT, Christina. Comunicação entre espécies na Amazônia Ocidental: a música como forma de conversação entre plantas e pessoas. *caderno de leituras*. n.71. São Paulo: Chão da Feira, jul. 2017. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/06/cad-71-callicot.pdf>. 20 nov. 2024.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais – Filosofia da expressão verbal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. Int.; Caps. 1-3. p. 15-59.
- CESARINO, Pedro de N. *Oniska – poética do xamanismo a Amazônia*. São Paulo: FAPESP; Perspectiva, 2011.
- CESARINO, Pedro de N. (Org. e tradução). *Quando a Terra deixou de falar: cantos da mitologia Marubo*. São Paulo: Editora 34, 2013.

- COMBE, Dominique. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dez./fev. 2009/2010. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. In: *A matéria emoção*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018. p. 47-79.
- CUNHA, Manuela C. da. Pontos de vista sobre a Floresta Amazônica: xamanismo e tradução. *Mana*, Rio de Janeiro, n. 4, v. 1, p. 7-22, 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/pfz8Y9VPgXjm-5vZbx8pTZDF/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 21 mar. 2024.
- CUNHA, Manuela C. da. Relações e dissensões entre saberes tradicional e saber científico. In: *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 293-303.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 11-16.
- DESCOLA, Philippe. *As formas do visível – uma antropologia da figuração*. Tradução de Mônica Kalil. São Paulo: Editora 34, 2023.
- ESBELL, Jaider. Na sociedade indígena, todos são artistas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 14-48, jan.-jun. 2021. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>. Acesso em: 10 out. 2022.
- FALEIROS, Álvaro. Antropofagia modernista e perspectivismo ameríndio: considerações sobre a transcriação poética desde Haroldo de Campos. *Ipótesis*, Juiz de Fora, v. 17, n. 1, p. 107-119, jan./jun. 2013.
- FALEIROS, Álvaro. *Caracol de nós*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2018.
- FALEIROS, Álvaro. A poética de traduzir de Pedro Cesarino: na partilha das águas. In: FALEIROS, Álvaro. *Traduções canibais – uma poética xamânica do traduzir*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019. p. 135-156.
- FALEIROS, Álvaro. O monismo ontológico de Luís Augusto Fischer em Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio. *Exilium*, n. 4, p. 267-302, 2022. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/003148236>. Acesso em: 05 dez. 2024.
- FALEIROS, Álvaro. Entre-lugares e transversalidades: por uma leitura de Transmakunaima de Jaider Esbell. In: FALEIROS, Álvaro.; LUBLINER, Ciro; MATTOS, Thiago. *Entre-lugares em tradução*. Campinas: Mercado das Letras, 2023. p. 17-47.
- FRIEDRICH, Hugo. Perspectiva da lírica contemporânea: dissonâncias e anormalidade. In: FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas cidades, 1978. p. 15-34.
- HAMBURGUER, Käte. O gênero lírico. In: HAMBURGUER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. p. 167-209.
- HANSEN, Júlia de C. *Seiva veneno ou fruto*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2018.
- KEIFENHEIN, Barbara. Nixi pae como participação sensível no princípio de transformação da criação primordial entre os índios Kaxinawá no leste do Peru. In: LABATE, Beatriz C.; ARAÚJO, Wladimir S. (orgs.). *O uso ritual da ayahuasca*. São Paulo: Mercado das Letras; Fapesp, 2002. p. 97-127.
- LABATE, Beatriz. *A reinvenção do uso de ayahuasca nos centros urbanos*. Campinas: Mercado das Letras, 2004.
- LABATE, Beatriz C.; PACHECO, Gustavo. *Música brasileira de ayahuasca*. Campinas: Mercado das Letras, 2009.
- NARBY, Jeremy; PIZURI, Rafael C. *Plantas mestras – Tabaco e Ayahuasca*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2022.

- NODARI, Alexandre. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. *Estudos lit. bra. Contemp.*, Brasília, n. 57, p. 1-17, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/Jxfmq5BYvPRFT7h5Fn93vPx/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 05 dez. 2024.
- NODARI, Alexandre. Aparentar(-se) a outro: elementos para uma poética perspectivista. *Organon*, Porto Alegre, v. 36, n. 72, p. 306-346, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/118511>. Acesso em: 05 dez. 2024.
- NODARI, Alexandre. A função mágica do discurso: esboço para uma teoria geral do sujeito zero. In: CORREIA, Heloísa Helena S.; VELDEN, Felipe V.; ROCHA, Hélio R. da. (Orgs.) *Humanos e outros-que-humanos nas narrativas amazônicas* – Perspectivas literárias e antropológicas sobre saberes ecológicos, tradicionais, estéticos e críticos. São Carlos, SP: Editora de Castro, 2023. p. 91-118.
- SÁ, André C. de. Sob o ponto de vista da floresta: uma entrevista com Lúcia Sá. *Itinerário*, Araraquara, n. 51, p. 181-193, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/14703>. Acesso em: 03 jan. 2025.
- SOARES, Luiz Eduardo. O Santo Daime no Contexto da Nova Consciência Religiosa. In: SOARES, Luiz Eduardo. *O Rigor da Indisciplina: ensaios de antropologia interpretativa*. Rio de Janeiro: Rêlume Dumará, 1994.
- STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. *caderno de leituras*, São Paulo, Ed. Chão da Feira, maio 2017. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2025.
- TUKANO, Daiara. Ayahuasca e os desafios dos conhecimentos indígenas diante da globalização. 27 maio 2021. *Blog*. Disponível em: <https://www.daiaratukano.com/post/ayahuasca-e-os-desafios-dos-conhecimentos-ind%C3%ADgenas-diante-da-globaliza%C3%A7%C3%A3o> Acesso em: 25 nov. 2022.
- TUKANO, Daiara. Uma medicina patrimônio de 160 povos indígenas: As origens da ayahuasca antes da globalização. 27 mar. 2022. *Blog*. Disponível em: <https://www.daiaratukano.com/post/uma-medicina-ind%C3%ADgena-as-origens-da-ayahuasca-antes-da-globaliza%C3%A7%C3%A3o> Acesso em: 25 nov. 2022.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, n. 2, v. 2, p. 115-144, 1996. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/F5BtW5NF3KVT4NRnfM93pSs>. Acesso em: 20 out. 2024.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *cadernos de campo*, São Paulo, n. 14/15, p. 319-338, 2006. Disponível em: <https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50120>. Acesso em: 20 out. 2024.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Temos que criar outro conceito de criação. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007. p. 162-181.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Imagens da natureza e da sociedade. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2013a. p. 319-344.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2013b. p. 347-399.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Ubu, 2020.

# Paulo Henriques Britto, tradutor de si mesmo

## *Paulo Henriques Britto, self-translator*

Julia de Vasconcelos

Magalhães Veras

Universidade Federal de Minas Gerais

(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis

Saint-Denis | FR

juliavmveras@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-6608-5959>

**Resumo:** Este artigo pretende destacar um aspecto ainda pouco explorado na obra do poeta Paulo Henriques Britto, que é a maneira como a autotradução ocupa um lugar central em sua poética, revelando uma tensão constante entre a materialidade da linguagem e o esvaziamento do sentido, que coincide com aquilo que ele nomeia como “Formas do nada”. Pretende-se, a partir de uma aproximação com a obra bilíngue de Samuel Beckett, figura incontornável nos estudos sobre a autotradução, propor uma leitura da poesia de Britto que entenda o gesto autotradutório não como mera reescrita, mas como parte inerente da construção do sujeito lírico, que coincide com “máscaras sem rosto” (autotraduzido por “*vacuity*”). Finalmente, a análise de alguns poemas autotraduzidos dos livros *Formas do nada* e *Tarde*, entre outros, mostra como a autotradução, em Paulo Henriques Britto, opera como um princípio criativo e estético que evidencia o caráter insuficiente da linguagem e os “simulacros de sentido” dessa poética que vai rumo a um confronto com o nada.

**Palavras-chave:** autotradução; multilinguismo; Paulo Henriques Britto.

**Abstract:** This article aims to highlight an aspect Paulo Henriques Britto’s poetry that has yet to be explored, namely the way in which self-translation occupies a central place in his poetics, revealing a constant tension between the materiality of language and the emptying of meaning, which coincides with what he calls ‘forms of nothingness’ (*Formas do nada*). Based on an approach to the bilingual work of Samuel Beckett, a key figure in the studies on self-translation, the aim of this article is to propose a reading of Britto’s poetry that understands the self-translatory gesture not as mere rewriting, but as an inherent part of the lyrical subject construction,



which coincides with “máscaras sem rosto” (self-translated as ‘vacuity’). Finally, the analysis of some self-translated poems from the books *Formas do nada* and *Tarde*, among others, shows how self-translation, in Paulo Henriques Britto, operates as a creative and aesthetic principle that highlights the insufficient nature of language and the “simulacros de sentido” (‘simulacra of meaning’) of this poetics that moves towards a confrontation with nothingness.

**Keywords:** self-translation; multilingualism; Paulo Henriques Britto.

Eu não é um nem outro

Paulo H. Britto

## 1 O poeta-autotradutor

Esse reconhecido poeta carioca Paulo Henriques Britto (1951-) é, também, um dos principais tradutores da língua inglesa atualmente no Brasil. Publicou inúmeras traduções do inglês para o português, de autores notórios, como William Faulkner, Elizabeth Bishop, Wallace Stevens, John Updike, Thomas Pynchon e Charles Dickens, dentre outros. Britto também traduziu vários autores para o inglês, como Luiz Costa Lima e Flora Süssekind. A experiência de ter sido estrangeiro, depois de ter morado em diferentes períodos nos Estados Unidos (Washington e Califórnia) e, assim, ter tido esse contato tão cedo com o inglês, marcou a vida e a poética deste escritor, assim como o seu trabalho de ensaísta e docente. Paulo Henriques Britto afirma, em uma entrevista, que “[...] escrever é sempre uma maneira de praticar a tradução, do mesmo modo como traduzir é uma maneira de aprender a escrever” (Britto, 2019, p. 19). A carreira de tradutor, não apenas antecede a sua consolidação como poeta, mas a sua escrita, que sempre esteve presente, é atravessada pela tradução.

Britto é professor na Puc do Rio de Janeiro, onde leciona cursos de poesia e tradução, e já publicou vários ensaios sobre tradução, como “O lugar da tradução”, em 1995, “Tradução e criação”, em 1999, além do livro *A tradução literária*, em 2012. Britto já afirmou, em diversas entrevistas, que a atividade de tradutor está relacionada com o seu processo criativo (1997a; 2020). Ainda assim, a tradução é um aspecto da obra deste poeta pouco abordado até então e nos interessa, aqui, considerá-la, não a partir da perspectiva de Britto ensaísta e crítico, mas como um princípio organizador de sua poética.

É fato que a posição do autor em relação à teoria da tradução está alinhada às tendências mais tradicionais, o que podemos notar em entrevistas e ensaios. Assim, Paulo

Henriques Britto afirma, em *A tradução literária*: “Sustento que (a) tradução e criação literária não são a mesma coisa; que (b) o conceito de fidelidade ao original é de importância central da tradução; e que (c) não só podemos como devemos avaliar criticamente traduções com certo grau de objetividade” (Britto, 2012a, p. 27-28). Suas reflexões sobre a tradução, portanto, e mesmo seus textos sobre as autotraduções, se esforçam para manter a antiga posição do jovem poeta que sustentava o “sólido racionalismo” e que, ao mesmo tempo, afirmou nunca ter tido a pretensão de ser poeta (Britto apud Massi, 1991, p. 264) e, como diria mais tarde, nem tradutor (Britto, 2019, p. 18).

Fica evidente que, atualmente, diante da consolidação do nome de Britto, tanto na cena da tradução quanto como poeta, suas afirmações não apenas não se confirmaram, como os dois aspectos recusados reaparecem, interligados, como poeta-tradutor. Também é perceptível como o escritor controla a recepção de sua obra, com textos e reflexões sobre quase todas as suas traduções e mesmo autotraduções,<sup>1</sup> de forma que o único trabalho que aborda mais profundamente essa questão, se ateve às reflexões do próprio autor, nas análises de suas autotraduções, além de comparações das duas versões, que não vão muito além de comparar semelhanças e diferenças de uma mera tradução (Vianna, 2022). Nos interessa, aqui, apontar para a importância da tradução e sua influência na poética de Britto, diante da qual a autotradução tem a centralidade de um dispositivo poético.

Poderíamos até arriscar a dizer que Britto assume o aspecto mais criativo da tradução, como um tradutor que é, também, poeta, ao tomar de empréstimo parte das suas soluções, trazendo para o título de um livro de poemas recente, publicado em 2018, *Nenhum mistério*, um trecho da sua tradução de um dos versos do poema de Elizabeth Bishop: “A arte de perder não é nenhum mistério / tantas coisas contêm em si o acidente de perdê-las, / que perder não é nada sério”. (Bishop, 2001, p. 309).<sup>2</sup>

Sem que o intuito aqui seja de fazer uma análise da tradução de Britto, vale mencionar que há uma escolha pela sonoridade e manutenção das rimas e o *disaster* (“desastre”) do original se perde na tradução. O célebre poema de Elizabeth Bishop aborda o tema da perda, que Britto retoma, em seu livro de poemas. Em *Nenhum mistério*, portanto, encontramos o mesmo tema, assim como a tradução do poema. Ele performa, desde o título, a recusa (não do tradutor, mas do poeta) da perda inevitável em todo o processo tradutório (“nada sério?”). Há perda, mas não há desastre e o que resta, para além da tradução e o que se perde nela é o poema. Finalmente, o distanciamento do eu na autotradução permite uma apropriação do outro, assim como uma unificação do eu tradutor e poeta, que se revela neste entre-lugar explicitado pela autotradução e é esse o efeito poético que este trabalho pretende apontar, na obra de Paulo Henriques Britto.

## 2 Uma poética da autotradução

É fato que o poeta não se autotraduziu apenas para fins de publicação e divulgação dos seus textos em outra língua, embora esta tenha sido uma das motivações iniciais; encontramos

<sup>1</sup> Cf. Britto, P. H. “Uma experiência da autotradução” (2013); “*Lorem Ipsum*, um autoversão poética” (2022).

<sup>2</sup> Cf. “The art of losing isn't hard to master, / So many things seem filled with the intent / To be lost that their loss is no disaster” (Bishop, 2001, p. 308).

menções multilíngues e autotraduções espalhadas pelos seus livros. A tradução não é sequer uma atividade secundária, como é o caso de outros grandes autotradutores, como Samuel Beckett, para o qual se apresentava como uma fonte de renda extra e, muitas vezes, como um fardo, ou um trabalho lateral. Não podemos dizer o mesmo, de Beckett, em relação às suas autotraduções, por exemplo, que ocupam o lugar central, como a escrita.

Samuel Beckett autotraduziu praticamente toda a sua extensa obra, depois de tê-la escrito quase que majoritariamente em língua estrangeira, o francês. Poderíamos dizer, que se trata de um princípio poético, em Britto, este poeta que também guarda com Beckett uma estreita afinidade? Como afirma Bruno Clément, “Não se trata de um detalhe anedótico, o bilinguismo da obra de Beckett evidentemente não revela uma proeza técnica; ele é a implementação um projeto do escritor incompreensível sem ele” (Clément, 2006, p.13, tradução nossa).<sup>3</sup> Assim como outros autotradutores, portanto, em especial Samuel Beckett, a tradução e a relação com a língua estrangeira são centrais na vida e no trabalho de Britto, em todas as suas dimensões. O que pode ter começado por acaso, se tornou um ofício; o que a princípio era uma tentativa de fazer circular os poemas em outra língua parece, definitivamente, ter tomado uma outra dimensão.

Britto não apenas começou a se autotraduzir muito cedo em sua obra, como também praticou a escrita em língua estrangeira, técnica frequentemente usada pelos escritores autotradutores. O poeta autotradutor também publicou poemas em inglês que não foram vertidos para o português: “Song without music”, em *Tarde*; “How it is”, em *Liturgia da matéria*, que tem uma possível referência a Beckett, que possui um livro com o mesmo título; “Flyleaf”, publicado no livro *Mínima lírica*, e “Of consciousness as a kind of toothache”, em *Liturgia da matéria*.

O que torna a autotradução um dispositivo poético, também em Britto, é a relação com os temas, as leituras possíveis considerando o bilinguismo da obra, o lugar limbo e entre-línguas, que a autotradução performa e que coincide com a construção do eu-lírico. Este lugar poético da autotradução aparece ao lado da constituição do sujeito lírico em *Formas do nada*, por exemplo, como “máscaras sem rosto” (Britto, 2012b, p.11) e em sua autotradução, “vacuity” (Britto, 2012b, p.64). Há uma insistência de Britto em encenar um esvaziamento da subjetividade ao mesmo tempo em que, mesmo que seja de forma paradoxal, é no poema e na sua autotradução que ela se expressa, de forma esquiva. A partir de Paul Ricœur, em “Si mesmo como um outro”, podemos entrever esse sujeito que permanece, que é, que existe, simplesmente, na resposta a essa pergunta: “[...] mas quem é ainda eu quando o sujeito diz que não é nada? Um si privado do auxílio da mesmidade, dissemos e repetimos. Seja” (Ricœur, 1991, p. 195).

Podemos encontrar a construção desse sujeito explícita em muitos poemas de Britto, como em “Poética prática”, publicado em *Formas do nada*: “O corpo não é preciso, e o espírito é impreciso: / eu não é um nem outro” (Britto, 2012b, p. 18). Em *Trovar claro*, livro de 1997, o Eu é a “Primeira pessoa do singular: / a forma exata da sombra difusa. Quem fala sou sempre eu a / falar. / A máscara é sempre de quem a usa. / No entanto, é preciso dizer-se [...]” (Britto, 1997b, p. 83). Esse eu que escapa, não está aqui nem lá, nem no texto de partida nem no de chegada, podemos dizer, analogamente à tradução. É, também, essa “máscara sem rosto”; não há nada por trás para ser descoberto, *Nenhum mistério* (2018), como insiste Britto no título do livro e do poema que está nele. “Seria igual se fosse diferente, / seria — sendo outro — mais do mesmo

<sup>3</sup> “Il ne s’agit pas d’un détail anecdotique, le bilinguisme de l’œuvre de Beckett ne relève évidemment pas de la prouesse technique; il est la mise en œuvre d’un projet d’écrivain, incompréhensible sans lui”.



[...] (Britto, 2018, p.22). É um eu que encena, que é uma máscara, mas que não esconde nada, que não pode ser encontrado; é um eu do “poeta fingidor” de Fernando Pessoa, mas, em Britto, o eu lírico, fala através dessa máscara, que insiste: não há nada para além da representação. Essa paradoxal “poética prática”, em resumo do eu na obra de Britto, é um eu que resiste e que se afirma, “é preciso dizer-se”. Dizer-se pela encenação poética, traduzir-se?

A maneira como a subjetividade se apresenta de forma ambígua na obra de Paulo Henriques Britto, como um poeta bem inserido nas questões contemporâneas, ou seja, de indecisão de posições não previamente definidas e claras, já foi amplamente abordada. Podemos citar, brevemente, o artigo “Cálculos nos intestinos da prosa: A poesia como corpo estranho em Paulo Henriques Britto” (2016), no qual Eduardo H. N. Veras destaca a forma como a poesia “persiste”, para Britto, se situando na tensão entre o discurso racional e o formalismo dos seus poemas que também não se furtam a uma apresentação poética, subjetiva, por excelência. Em “A música desconhecida de Paulo Henriques Britto” (2015), Veras também cita o poema de Britto que faz referência a Fernando Pessoa para situar o escritor como um “poeta-crítico”: “esse poema encena um dos principais paradoxos da poesia de Britto: a simulação do discurso crítico, de tonalidade prosaica, dissertativa, em versos rigorosamente construídos” (Veras, 2015, p.191). Esse aspecto crítico e racional encenado é reiterado pela autotradução, que acaba por revelar a perda de uma unidade e o entre-lugar desse eu que se coloca entre duas línguas.

A poesia, portanto, parece ser algo que “persiste”, diria até que resiste a uma encenação reiterada de “formas do nada”, de fracassos dramatizados, em primeira instância por alguém que manipula a linguagem como um poeta, mas também como tradutor, e tradutor de si mesmo, o que, talvez, em se tratando de Britto, não possa se dissociar. Além da poesia, a autotradução talvez seja a forma mais radical dessa “prova do estrangeiro”, na linhagem de Antoine Berman ou para falar desse “estranho familiar”, na linha freudiana, de aproximação desse sujeito com uma instância que resiste a qualquer racionalização, crítica ou tradução. Sob essa perspectiva, não seria, portanto, somente pela dramatização poética, mas também pelo seu encontro com o sujeito tradutor, que a subjetividade se apresenta como fugidia, como indecisa, na obra de Britto.

Para Paulo H. Britto “a tradução é uma forma de escrita literária”, como afirma em uma entrevista com este nome, em 2020. A tradução também é uma forma de sair de si em direção ao outro e, sem que isso seja contraditório, ir ao encontro de si mesmo, como uma alteridade. Como afirma Daniel B. M. Serrano, em “Figurações do *banal* na poesia de Paulo Henriques Britto”, “a questão subjetiva do poeta-tradutor interfere na autotradução tal qual acontece com a criação de poesia, isto é, a autotradução pode ser considerada também como certa “recriação do eu”, além de uma “recriação do texto”, ainda que balizada pelo texto-fonte” (Serrano, 2023, p.125). Serrano ainda afirma que a autotradução em Britto manifesta um “gesto provocativamente contraditório” ou uma “adulteração deliberada”, já que o poema performa essa perda. (Serrano, 2023, p.125).

Há uma tendência, em Britto, de descentralizar o eu, ou seja, como já apontou também Elvis B. C. Silva, em sua pesquisa, “*Eu em cena*: dramatizações da subjetividade em Ana Cristina Cesar e Paulo Henriques Britto, “[...] de tirar o eu como centro de sua enunciação poética, com o que Collot (2018) estabeleceu como condição para a formação do sujeito lírico: sair de si para pertencer de forma recíproca a um eu e a um outro” (Silva, 2024, p.175). A autotra-

dução, novamente, parece ser o dispositivo poético empregado pelo escritor para radicalizar esta descentralização, essa fuga de si, e encenar esse eterno retorno.

Ao que interessa aqui nesta reflexão, a relação da poética de Britto e também da construção de uma subjetividade a partir do multilinguismo e especialmente da autotradução, é importante lembrar que Britto não é apenas crítico da tradução, mas também das suas autotraduções. Ao considerar, finalmente, o poeta-autotradutor, arriscamos a reafirmar que não se pode deter nas análises do autor como se não houvesse algo que lhe escapasse. Se podemos considerar como consenso que o escritor talvez não é o melhor crítico de suas obras, tampouco o poeta-tradutor seria o melhor crítico de suas autotraduções, que também coincidem com o seu fazer poético. De toda forma, essas três dimensões parecem ser inseparáveis.

### 3 Algumas autotraduções em *Formas do nada e Tarde*

Recentemente, Britto tem ampliado o uso do multilinguismo em sua obra, com títulos estrangeiros (em sua maioria em inglês e francês), para poemas escritos em português, assim como epígrafes traduzidas por ele para o português de Emily Dickinson em *Nenhum mistério*, publicado em 2018, e *Fim de verão*, em 2022. Neste último, fica explícita a proximidade com Dickinson, de início, pela epígrafe. O poeta propõe “Três traduções e treze variações sobre um poema de Emily Dickinson”, um trabalho de tradução que se apresenta como um fazer poético. É relevante para a nossa reflexão que Britto faça essa espécie de poema-estudo o apresentando como “variações”, um conceito musical que serve para desdobrar a noção de autotradução e os dispositivos retóricos ao qual o autor faz uso. Michael Oustinoff já pensava a imagem da autotradução como “duas execuções de uma mesma partitura musical”. (Oustinoff, 2002, p.223, tradução nossa).<sup>4</sup>

O inacabamento, ou a apresentação de uma produção escrita que se apropria de uma tradução e a desdobra e repete o poema, produzindo outros poemas se apresenta em “Três poemas”, de Britto. O mesmo ocorre em outras tentativas de autotradução ou de “simetrias”, nas quais os motivos e temas se repetem, em formas de variações, sem serem iguais, mas complementares. A ideia de uma totalidade ou de um poema exige que consideremos essa perspectiva de que ele não está nem numa língua nem na outra, mas no processo de autotradução. E essa ideia é tomada, por Britto, como para outros poetas autotradutores, como um fazer poético.

Em uma breve pesquisa, podemos encontrar os “originais” dessas autotraduções que também estão dispersas na obra. Assim, em *Formas do nada* temos as “Três autotraduções”, compostas por “*Lorem ipsum*” e “Two grotesque sonnetettes”, que foram autotraduzidos de “*Lorem ipsum*” (do mesmo livro) e do quarto e quinto poema da série “Cinco sonetetos grotescos” (da obra *Tarde*).

*Lorem ipsum* é um poema que abre o livro *Formas do nada* e que praticamente resume a poética do autor e do qual ele imediatamente produziu uma autotradução. Segue o poema, na íntegra:

“Venham”, diz ele, “que eu lhes ofereço  
sinéreses, cesuras, hemistíquios  
e muito mais, e em troca só lhes peço

<sup>4</sup> “deux exécutions d’une même partition musicale”.

sofríveis simulacros de sentido.  
Venham, que a noite é sólida e solícita,  
e aguarda apenas o momento exato  
de nos servir a suprema delícia,  
como um garçom anódino e hierático.”

Porém apelos tantos, tão melífluos,  
atraem tão só máscaras sem rosto,  
cascas vazias e rabiscos pífios.

Tudo resulta apenas neste dístico:  
*Ninguém busca a dor, e sim seu oposto, e todo consolo é metalinguístico.*  
(Britto, 2012b, p.11)

### E a sua autotradução para o inglês:<sup>5</sup>

“Come”, he says, “and I will give you kennings,  
trochees, caesurae, hemstichs to burn;  
meaning is all I ask you in return,  
or if not meaning, then the next best thing.

Come when the night is solid and solicitous  
like an ancient and hieratic maître d',  
awaiting the time that'll suit us to a T  
to server us a feast most ample and luscious”

But such entreaties are to no avail;  
and vacuity is all that comes of it,  
worthless scribbling, words like empty shells.

And it all boils down to a single distich:  
*No one seeks pain, but rather pain's opposite,  
And solace is always metalinguistic.*  
(Britto, 2012b, p.64)

*Lorem ipsum* é uma referência à indústria tipográfica, na qual, desde os séculos XVI e até hoje, nas edições eletrônicas, um texto sem sentido (que mais tarde vinha a ser descoberto ser um texto de Cícero) é usado para preencher os espaços vazios para depois ser substituído pelo texto definitivo. Essa forma de tirar a atenção do texto para a imagem por meio da inserção de um texto falso, sem sentido, remete ao tratado de Cícero, datado de 45 a.C, *de finibus Bonorum et Malorum* (*Os extremos de Bem e do Mal*), no qual a passagem, de onde teria surgido esse termo com uma distorção do original (no qual se lê *dolorum ipsum*, em latim, que significa a “dor em si mesma”). *Lorem ipsum* é, assim, a própria ausência de sentido, seja no termo “errado” seja em relação a esse texto que se entrevê atrás das imagens gráficas. As palavras que são “simulacros de sentido” (“or if not meaning, then the next best thing”) ou ainda,

<sup>5</sup> Pelo fato da autotradução ser objeto de análise deste trabalho, optou-se por colocá-la no texto em não em nota de rodapé, para facilitar a visualização. As outras traduções são todas nossas e os originais estarão em nota.

“casas vazias e rabiscos pífios” (“words like empty shells”), guardam uma relação com a materialidade do poema e são, talvez, a única saída, metalinguística? A autotradução do grande tradutor Britto revela as mesmas sutilezas, mesmo que com outras referências em inglês.

No livro *Tarde* encontramos, ainda, “Quatro autotraduções”, compostas por “I.Soneto sentimental”, “II.Summer sonettino”, “III.Tercina” e “IV.Soneto simétrico” que foram traduzidos de “You call this love ? This waste of time and sperm”, primeiro poema da série “Dois sonetos sentimentais”, do livro *Mínima lírica*, “Sonetinho de verão”, do *Trovar claro*, “A word a will an eye, a hand”, segundo poema de “Três Tercinas”, do *Macau* e “Surprised by what ? Not necessarily” o quinto dos “Sete sonetos simétricos”, do *Macau*.

Nas “Quatro autotraduções”, Britto alterna de uma tradução do português para o inglês com outra do inglês para o português, de forma que a série autotraduzida contém as duas línguas. O poema do fim dessa série, “IV. Soneto simétrico”, ilustra bem do que se trata a autotradução em Britto e que tem uma ligação profunda com a sua poética. Segue o “original”, escrito em inglês:

Surprised by what? Not necessarily  
by what a thing of beauty's supposed to be  
forever — Götterfunken kind of stuff.  
No way. Lightning like this strikes (if at all)  
but once, and only when you're young enough,  
when you still have the spark, the wherewithal.  
And yet, long past lo mezzo del camin,  
there're moments when it feels as if a pall  
of fog lifted, and a sight long unseen  
lay suddenly before your eyes. You say:  
It's that, again. Well, nearly that. I mean,  
as near as it gets, this late in the day.  
Breathe in deep. The moment's not over yet.  
And make a mental note: Not to forget.  
(Britto, 2005, p.45)

Na autotradução para o português:

Será o pavão vermelho? Ora, direis,  
este raio não cai mais que uma vez  
no mesmo lugar — é a prova dos nove,  
é Götterfunken, uma coisa arisca  
só dada (e olhe lá!) a quem é jovem,  
que ainda guarda em si uma faísca.  
Porém, passado o mezzo del camin,  
às vezes uma luz fraquinha pisca,  
é como se sumisse uma neblina  
que há muito esconde uma paisagem bela.  
É ela, sim — pensa você — ali, na  
sua frente. Ou talvez a parte dela  
que ainda lhe cabe. Encha os pulmões de ar.  
Goze esse instante. Ele não vai durar.  
(Britto, 2007, p.50).

Não é preciso sequer fazer uma análise atenta para perceber que Britto altera totalmente as palavras do poema “original”, com exceção das duas expressões estrangeiras presentes em ambas as versões, mantendo estritamente a forma, a métrica e as rimas. É outro poema, semelhante, uma vez que Britto cuida de reproduzir as referências intertextuais no português, como afirma em *A tradução literária* (2012a), e cuja simetria se realiza plenamente pela existência da autotradução.<sup>6</sup>

A autotradução, que Britto começa a praticar em *Macao* (2005) com os “Sete sonetos simétricos” e a assume pouco a pouco como tal, inclusive usando o termo “autotradução” nos títulos dos poemas a partir de *Tarde* (2007), é uma forma de retomar a escrita, de recuperar antigos poemas, desmembrá-los e compor um outro ou uma extensão, uma outra forma de dizer o mesmo em outra língua, ou seja, fazer as palavras assumirem esse lugar concreto e ao mesmo tempo apontando para o nada.

Britto, em um e-mail trocado e reproduzido por Thais A. Vianna em 18.7.2022, questionado se essa tradução seria uma adaptação, responde: “[...] A tradução é tão literal quanto é possível ser literal uma tradução poética. [...] Tradução criativa? Não; para mim, tradução é exatamente isso”. (Britto, *apud* Vianna, 2022, p. 61). Trata-se, finalmente, de tradução, a autotradução, tal como ele mesmo passou a assumir mais recentemente, e não “uma autoversão poética” (Britto, 2014). E essa denominação abre um campo de pesquisa na obra do autor ainda pouco explorado, a relação intrínseca da sua poética com a tradução e, também, de sua posição de tradutor enquanto, também, poeta. Ainda que a obra se apresente autotraduzida, e por isso, cindida, indecisa, é de um mesmo sujeito que se trata, o poeta-tradutor.

#### 4 Self-translator: Autotradutor / tradutor de si mesmo

Na história de definição do conceito de autotradução, nos países anglófonos, onde surgiu a maioria das primeiras pesquisas na área, existe uma dimensão explicitamente identitária que se encarna no próprio termo, o que não conseguimos transpor em português ou outras línguas e que vale a pena destacar. *Autotranslation* (Grutman *apud* Baker, 1998), como costumava aparecer, também, nas primeiras considerações de pesquisas iniciais desta prática literária, se consolidou, finalmente, como *self-translation* (Grutman *apud* Baker, 2009). Assim, o prefixo “self”, que escolhemos mencionar aqui para apontar outros sentidos pertinentes para a construção do sujeito lírico em Britto, que a autotradução também encena (como “tradutor de si mesmo”, mais do que um autotradutor), aponta muitos outros significados ligados ao “eu” e dimensões psíquicas que não são alcançadas no termo “autotradução” (*autotranslation*).

Elaine C. Cintra, em seu artigo. “O sujeito fora de si’ em *Tarde*, de Paulo Henriques Britto” afirma que,

O exprimir do eu, no jogo das sinédoques em *Tarde*, não se restringe, assim, a acusar o esfacelamento deste eu, incapaz de se ter em sua totalidade, mas também demonstra que o eu-lírico, em Britto, se constrói através do confronto com o outro, em um

<sup>6</sup> Britto menciona, neste artigo, que substituiu as referências inglesas mais conhecidas do poema, como William Wordsworth, John Keats, por referências equivalentes no português, como Sósígenes Costa, Olavo Bilac, Oswald de Andrade (2012a).

*deslocamento de si para além*. Um sujeito que, no vai e vem do balanço poético, se inscreve fora de si, mas, paradoxalmente, em si. (Cintra, p.51, 2009, tradução nossa).

Nessa passagem, em que Cintra menciona a construção do sujeito lírico em Britto, vemos claramente como poderíamos relacionar a mesma reflexão com o efeito da autotradução, um “deslocamento de si para além”. A autotradução, assim, performa exatamente o que a construção do sujeito lírico em Britto exige.

Em “Fisiologia da Composição”, poema de *Macao*, em uma referência clara à “Psicologia da Composição”, de João Cabral de Melo Neto e à “Filosofia da Composição”, de Edgar Allan Poe, Britto brinca com as palavras, que são tomadas em sua materialidade apenas. O que se apresenta no poema são as palavras, despidas de sentido, escancarando ou repetindo de várias formas o nada (como *Formas do nada*): “[...] Por fim, o acaso. / Sem o qual, nada [...]”. (Britto, 2005, p.13); “A coisa e o avesso. Assim: / preto = branco. Nada / só o que é: também o contrário, [...]” (Britto, 2005, p.16). Britto resgata essa forma de repetição do nada ilustrada neste poema de *Tarde*, “[...] as marcas negras contra o fundo outrora branco continuarão dizendo nada, nada, nada [...] com que dança a idéia na cabeça cansada dizendo sempre nada, nada, nada, nada”. (Britto, 2007, p.20) Essa ideia já abordada por Mallarmé em seu famoso *Coup de dès*, por Flaubert e a sua pretensão de fazer um *livre sur rien*<sup>7</sup> e pelo próprio Beckett, e seus textos para nada (*Textes pour rien*), entre outros autores, parece ser o movimento que Britto incorpora na sua poética.

Podemos considerar a autotradução, também, em Britto, como mais uma forma de dizer o nada de novo, de forma diferente e ao mesmo tempo simétrica, mantendo o caráter estrangeiro das palavras, que são sempre artifícios, ou “artificiais”, “fogos de artifício que deu chabu” (Britto, 2005, p.17). A ideia de que não há nada de novo a ser dito e, de que, ainda assim “É preciso continuar” (“*il faut continuer*”) (Beckett, 1953, p.262) aparece de maneira clara em Beckett; “Porém você não se conforma, e insiste”, em Britto (2005, p.15). Além desta ligação proposta, aqui, Beckett também parece ter definitivamente influenciado a obra de Britto, algo que se revela não só explicitamente nos temas, mas também pela sua escolha de praticar, dessa forma tão específica, a autotradução.

A relação da autotradução com a poética de Britto e a possível influência de Beckett, não só nos temas e motivos de sua poética, mas também no uso da autotradução, parece se apresentar como um ponto de partida para uma via possível de acesso a esse poeta contemporâneo. Britto também reflete sobre as suas autotraduções e, não raro, se limita a estabelecer uma análise linha por linha, evidenciando os critérios e as correspondências que revelam a inequívoca excelência de uma tradução que se quer rigorosa. Ainda assim, há algo que se revela, exatamente no momento em que os impasses aparecem e as soluções tomam a forma da autotradução como um princípio que norteia a sua poética, que é inerente ao seu processo criativo, como podemos ver a seguir:

<sup>7</sup> Ver “Lettre à Louise Colet, de 16 de janeiro de 1852, na qual Flaubert afirma: “O que me parece mais belo, o que eu queria fazer é um *livro sobre nada*, um livro sem ligação exterior, que se mantivesse por si mesmo pela força interna do seu estilo, [...] um livro que quase não tivesse sujeito, ou pelo menos no qual o sujeito fosse quase invisível”. / “Ce qui me semble le plus beau, ce que je voudrais faire, c’est un *livre sur rien*, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, [...] un livre qui n’aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible”. (1980, p.31 grifo nosso, tradução nossa).

Isso implica, é claro, que nesse momento minha intenção original — de produzir uma tradução no sentido estrito do termo — *sucumbiu diante do impulso criativo*. [...] poderíamos dizer que a tendência centrífuga à autonomização do texto traduzido foi aqui mais forte do que o intuito centrípeto de aproximação ao original. É uma tentação a que o tradutor literário está sempre exposto, principalmente em poesia, *talvez mais do que nunca quando o tradutor é ele próprio o autor do original*. Seria, porém, possível argumentar que sucumbir a essa tentação, desde que num grau moderado, pode ter um efeito enriquecedor sobre a tradução. (Britto, 2013, p.70, grifo nosso).

A autotradução revela o que sucumbe, o que foge à racionalidade, que invade o texto e está aliada, assim, ao processo criativo no qual, em Britto, essas duas tensões se manifestam constantemente. A posição de ambivalência inerente às obras autotraduzidas também coincide com a posição do tradutor. Podemos pensar, a partir de Antoine Berman, em *L'Épreuve de l'étranger*, que cita Beckett exatamente no momento em que aponta essa ambivalência:

[f]orçar a sua língua a se carregar de estranheza, forçar a outra língua a se deportar na sua língua materna. Ele se quer escritor, mas não é mais do que re-escritor. Ele é o autor e jamais o Autor. Sua obra de tradutor é uma obra, mas não é a Obra". [NT] "dé-porter" carrega dois sentidos ambivalentes, "porter": levar, carregar e "déporter": deportar. (Berman, 1984, p.18-19, tradução nossa).<sup>8</sup>

O que dizer, então, de uma obra escrita em língua estrangeira (já com esse distanciamento próprio do tradutor) e depois, ainda, autotraduzida, na qual a posição do escritor-autotradutor já é ambígua? Essa obra que carrega, explicitamente, em si, as contradições de um sujeito, tanto "fora de si" quanto aquele que se revela, neste distanciamento mesmo.

A aproximação desse eu com "O sujeito lírico fora de si", esse que aponta Michel Collot, merece um estudo amplo. Para Collot,

Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, por isso mesmo ser projetado para o exterior. Esses dois sentidos da expressão parecem-me constitutivos da e-moção lírica, que perturba o sujeito no mais íntimo de si mesmo e o leva ao encontro do mundo e do outro (Collot, 2018, p. 48-49).

Talvez não haja maneira mais eficiente de se perder o controle do que se colocar diante do outro, ser estrangeiro, assim como escrever e traduzir, especialmente em língua estrangeira.

## 5 Considerações finais

É curioso que Britto, como ensaísta e tradutor, que em suas reflexões preza pela noção de original e, em sua carreira como tradutor, diz sustentar essa hierarquia, optou, como poeta, por chamar suas traduções dos próprios poemas de autotraduções, embora pudesse ter usado

<sup>8</sup> "[...] de forcer sa langue à se lester d'étrangété, forcer l'autre langue à se dé-porter dans sa langue maternelle. Il veut écrivain, mais n'est que ré-écrivain. Il est l'auteur et jamais l'Auteur. Son oeuvre de traducteur est une oeuvre, mais n'est pas l'œuvre".

outro termo. Não estamos, portanto, diante de uma reescrita ou um exercício de experimentação poética, mas de uma relação direta com a tradução, mesmo que a autotradução revele certas tensões e desafios para as concepções mais tradicionais da tradução.

A autotradução, paradoxalmente, é exatamente o conceito que questiona e evidencia os limites das noções mais tradicionais de tradução, a partir do reconhecimento da falta de um “original”, de um lugar, de uma única língua que fala em um texto que não se apresenta nem aqui nem lá, mas num espaço entre-línguas. Assim, mesmo que como ensaísta, as questões mais literárias e filosóficas da tradução não estejam no centro dos interesses de Britto, muitos aspectos, obviamente, escapam e se revelam na escrita desse poeta-autotradutor.

Seja como for, e para além de todas as questões que se desdobram do conceito da autotradução, este trabalho propôs uma leitura da obra de Britto, a partir de uma aproximação da autotradução como um princípio poético, tomando apenas como ponto de partida Samuel Beckett, o escritor que mais mereceu a atenção da crítica, sobre esse aspecto, visto, inclusive, a amplitude dessa obra autotraduzida. A obra de Britto também parece ter uma relação importante com a de Beckett, ainda pouco explorada, e que passa, também, pela autotradução e pela já conhecida “poética do fracasso” beckettiana.

Para além da influência das traduções e dos autores que traduz em suas criações, percebemos que a autotradução ocupa a um lugar poético na obra de Paulo Henriques Britto e é incorporado a ela. A autotradução e o multilinguismo, visto que várias línguas estão presentes em seus poemas, parecem ter oferecido um caminho rumo a essa poética, em Britto, apontando a porta de saída do eu. Esse é o sujeito lírico que se encontra no limbo entre duas línguas e caminhando em direção à um reconhecimento do fracasso da tentativa de racionalização e busca de sentido, rumo a uma aceitação da insuficiência da linguagem para se definir, como ponto de partida. Sem saber qual palavra, qual língua e qual rumo seguir, ele continua existindo nesse entre-lugar da poesia e da tradução. As especificidades da autotradução nesse autor e sua proximidade com Beckett, obviamente, mereceria um estudo mais longo e detalhado, em se tratando desse poeta, tradutor, multilíngue, que tem se aventurado há muito tempo pelo caminho da autotradução. O que se mostrou evidente com esta análise aqui proposta é o aspecto cada vez mais assumido e central da autotradução na sua composição poética.

## Referências:

BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Ed.). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. USA; Canada: Routledge, 1998.

BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela. (Ed.). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. USA; Canada: Routledge, 2009.

BECKETT, Samuel. *L'Innommable*. Paris: Minuit, 1953.

BERMAN, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, 1984.

BISHOP, Elizabeth. *O iceberg imaginário e outros poemas*. Seleção, tradução e estudo crítico de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BRITTO, Paulo Henriques. “A tradução é uma forma de escrita literária”. Entrevistadores: Caetano W. Galindo; Sandra M. Stroparo. Cândido: *portal da Biblioteca Pública do Paraná*, Curitiba, s/p, 2020.



Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Paulo-Henriques-Brito>. Acesso em: 10 dez. 2024.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Evando Nascimento (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012a. (Coleção Contemporânea)

BRITTO, Paulo Henriques. "Entrevista: Paulo Henriques Britto". In: *Cadernos de tradução*. v. 1, n. 2. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1997a. p.467-495.

BRITTO, P. H. *Fim de verão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022

BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. Poemas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

BRITTO, Paulo Henriques. "I, Too, Dislike It". In: MASSI, Augusto. (org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991. p. 264-267.

BRITTO, Paulo Henriques. "Lorem Ipsum: uma autoversão poética". In: *Tradução em Revista*, v. 16, n. 1, 2014. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23238/23238.PDF>. Acesso em: 10 dez. 2024.

BRITTO, Paulo Henriques. *Macau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRITTO, Paulo Henriques. *Nenhum mistério*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BRITTO, Paulo Henriques. "Paulo Henriques Britto: entrevista". Entrevistadores: Caetano W. Galindo; Walter Carlos Costa. Curitiba: Medusa, 2019. 168 p. (Coleção Palavra de Tradutor).

BRITTO, Paulo Henriques. *Tarde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRITTO, Paulo Henriques. "Tradução e criação". In: *Cadernos de tradução*. v. 1, n. 4. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1999. p.239-261.

BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

BRITTO, Paulo Henriques. "Uma Experiência de Autotradução". *Philia&Filia*. v. 02, n. 1, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/Philiaefilia/article/view/51170>. Acesso em: 10 dez. 2024.

CLÉMENT, Bruno.; NOUDEMANN, François. *Beckett*. Paris: adpf ministère des Affaires étrangères, 2006.

OUSTINOFF, Michael. *Bilinguisme d'écriture et auto traduction*: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov. Paris: L'Harmattan, 2002.

CINTRA, Elaine Cristina. "O sujeito fora de si em *Tarde*, de Paulo Henriques Britto". In: *Itinerários*, Araraquara, v. 28, p. 45-58, 2009. DOI: <https://doi.org/10.58943/irl.voio.2139>.

COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. 1. ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018. Tradução de Patricia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

FLAUBERT, Gustave. "Lettre à Louise Colet, 16 de jan de 1852". In: *Correspondance*. Pleiade, tome II. Paris: Gallimard, 1980.

GRUTMAN, Rainer. "Auto-traduction". In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriella (Ed.). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. USA; Canada: Routledge, 1998. p.17-20.

GRUTMAN, Rainer. "Self-translation." In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriella (Ed.). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. USA; Canada: Routledge, 2009. p.257-260.

MASSI, Augusto. (org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991. p. 264-267.

RICŒUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

SERRANO, Daniel Bueno de Melo. “Figurações do *banal* na poesia de Paulo Henriques Britto”. Teoria e História Literária. Instituto de Linguagens. Campinas: Unicamp, 2023. Diss. Disponível em: [https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNICAMP30\\_4f9380a319ffcf9e27bb2bf2cdc23e8](https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNICAMP30_4f9380a319ffcf9e27bb2bf2cdc23e8). Acesso em: 10 dez. 2024.

SILVA, Elvis Barbosa Caldeira. *Eu em cena: dramatizações da subjetividade em Ana Cristina Cesar e Paulo Henriques Britto*. Instituto de Letras e Linguística. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2024. Diss. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/41798/1/EuCenaDramatizações.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2024.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. “A música desconhecida de Paulo Henriques Britto”. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 24, nº 1, 2015, p. 187-201. DOI: <https://doi.org/10.17851/2358-9787.24.1.187-201>.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. “Cálculos nos intestinos da prosa: a poesia como corpo estranho em Paulo Henriques Britto”. In: *Anais eletrônicos do XV Encontro ABRALIC*, 15. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2016. p. 5670-5681.

VIANNA, Thais Abreu. “A Autotradução no Brasil: o caso da poesia bilíngue de Paulo Henriques Britto”. 2022. 83 f. Diss. Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <http://www.bdt.d.uerj.br/handle/1/18582>. Acesso em: 10 dez. 2024.

# Entrevista

## Conversa – “Experimento e Experiência”: uma entrevista com o professor, poeta e crítico Eduardo Sterzi

**Cristiano de Sales<sup>1</sup>**

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) | Curitiba | PR | BR

cristianosales@utfpr.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-3719-6663>

**Paulo Benites<sup>2</sup>**

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) | Curitiba | PR | BR

benitespaulo7@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5809-0956>

Eduardo Sterzi é um dos principais críticos de poesia e cultura brasileira de sua geração, a dos nascidos nos anos de 1970. É professor na Unicamp e pesquisador arguto que já contribuiu de maneira contundente com os estudos da poesia medieval ao estudar Dante Alighieri, bem como se tornou referência incontornável para os estudos do modernismo brasileiro com escritos sobre Drummond, Murilo Mendes, Antropofagia, entre tantos outros temas e autores. Escreveu também livros de poesia e tem se dedicado a trabalhos curatoriais de artes visuais. O título dessa conversa/entrevista que fizemos com ele retoma o título do ensaio de abertura que Eduardo Sterzi escreveu para o livro *Saudades do mundo* (2022). Se no ensaio há uma leitura de Oswald de Andrade como escritor experimental, na conversa que travamos com ele, também temos a sensação de que as ideias levantadas, as hipóteses aventadas, apontam para uma força experimental da experiência crítica e poética de leitura da nossa tradição literária e também de nossa história cultural dos séculos XX e XXI. O leitor dessa conversa terá a oportunidade de entrar em contato com algumas das inquietações do professor, poeta e crítico Eduardo Sterzi em seu vasto trabalho de experimentação crítica.

**Cristiano de Sales e Paulo Benites:** *O caldo da cena poética brasileira está, sem dúvida, engrossado em diferentes formas, forças, temas e corpos. Alguns nomes ligados à universidade, e também fora dela, bem como algumas editoras, vêm contribuindo na emersão dessas diferenças, seja na aparição e circulação de poemas, seja por meio da articulação crítica de leituras propositivas. Você publicou recentemente um importante livro<sup>3</sup> que aborda (elabora) algumas ressonâncias da Antropofagia oswaldiana em nossa literatura de modo a (re)colocar o gesto antropofágico numa visada ética contemporânea de escuta, conforme vem fazendo também Alexandre Nodari. Parte dessa proposição nos leva a reler, por*

<sup>1</sup> Professor de literatura na UTFPR, crítico e poeta.

<sup>2</sup> Doutor em Estudos Literários (UFMS). Professor do curso de Letras Português da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Pesquisador dos Programas de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL/UTFPR) e de Letras (UFPR).

<sup>3</sup> STERZI, Eduardo. *Saudades do mundo: Notícias da Antropofagia*. São Paulo: Todavia, 2022.



*exemplo, escritos de Guimarães Rosa à luz das falas índias que nos permitiriam voltar aos livros e pensar, entre outras coisas, o genocídio indígena pouco explorado até então não apenas em Rosa mas também em Macunaíma, de Mário de Andrade. Entendemos isso como uma sondagem teórica de muito interesse para os estudos literários atuais. Porém, no que toca o caldo referido acima, da cena poética atual, você enxerga ressonâncias da “máquina de guerra” antropofágica? Como e onde ela está operando?*

**Eduardo Sterzi:** Agradeço o interesse por meus estudos e minhas reflexões sobre os temas trabalhados neste dossiê – e agradeço também pelo que vocês dizem de positivo sobre o meu livro mais recente, *Saudades do mundo*. As respostas às questões que vocês colocam, porém, necessariamente ultrapassam o horizonte desse livro e envolvem minhas outras pesquisas, especialmente aquela que, se não ocorrer nenhum imprevisto, deve resultar num par de livros que serão publicados ainda neste ano de 2025, ambos dedicados ao exame da poesia contemporânea brasileira – um deverá se chamar *A poesia que resta* e o outro *A poesia que vem*. O que ficou claro, enquanto eu preparava esses dois volumes, sobretudo em comparação com os estudos de *Saudades do mundo* (mas também em comparação com outros tantos textos meus sobre o modernismo em sentido mais estrito e em sentido mais lato, que venho publicando esparsamente ao longo dos anos e que formam, em alguma medida, um conjunto com *Saudades do mundo* e com meu livro anterior, *A prova dos nove*), é que, ao mesmo tempo que há evidentes ressonâncias dos pressupostos e das práticas da Antropofagia oswaldiana – mas também boppiana, tarsiliana, marioandradiana, rosiana etc. – em poéticas da nossa época (não necessariamente poéticas restritas à poesia em sentido mais delimitado: estou sempre atento à prosa e às outras artes), as descontinuidades talvez sejam, hoje, mais pronunciadas. Em suma, se, por um lado, podemos falar em *atualidade da Antropofagia* (e eu mesmo já falei nesses termos algumas vezes), por outro lado temos de falar também de sua *inaturalidade*.

Por mais que eu, em boa companhia, julgue que as formulações e contribuições da Antropofagia continuam válidas e valiosas diante de tantos problemas de nossa época, não só problemas literários e culturais, mas também sociais, ambientais, políticos, econômicos etc., até porque a Antropofagia nunca foi restritamente literária ou artística, e sim uma espécie de movimento total, que queria abranger cada diferente instância da vida, constato que, para muitos escritores, artistas e estudiosos das letras, das artes e das culturas em sentido mais amplo, essas proposições parecem, ultimamente, dispensáveis e mesmo despiciendas. Considero sintomático do incômodo crescente gerado pelas propostas antropofágicas que estudos recentes sobre Oswald de Andrade e sobre a Antropofagia, incluído, claro, o meu, tenham tido pouca ou nenhuma repercussão no que restou de imprensa literária, por mais que tenham sido bem acolhidos entre outros pesquisadores (com direito, por exemplo, a resenhas em periódicos científicos). E mais sintomático ainda é que, diante da entrada da produção de Oswald em domínio público em 2025, nenhuma editora tenha se interessado em fazer uma nova edição de suas obras completas (e Oswald, a meu ver, precisa ser lido *in totum* para que a grandiosidade e a originalidade de sua obra sejam plenamente percebidas e compreendidas), e que mesmo a editora que vinha trabalhando até agora com sua obra, a Companhia das Letras (depois do fim do contrato com a Globo, que levava adiante o trabalho pioneiro da Civilização Brasileira), tenha deixado incompleta a publicação de suas obras. (E vale lembrar que esse não é apenas um dado episódico: a liberação dos seus direitos autorais poderia ser vista como a culminância e resolução de uma questão decisiva interna à própria prática literária e filosófica de Oswald; basta lembrar que uma das fórmulas fundamentais da Antropofagia

é aquela da posse contra a propriedade, ou ainda que, no lugar do copyright de *Serafim Ponte Grande*, o escritor fez inscrever: “*Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas*”). Houve, é certo, a publicação da edição crítica de alguns dos principais textos de Oswald na consagrada coleção *Archivos* – mas vale lembrar que essa edição só chegou ao público uns 30 anos depois do começo do projeto, num atraso que é ele mesmo também sintomático, e que ao chegar esteja já marcada pela inatualidade a que me refiro (daí também sua pouca repercussão – quando deveria ter sido saudada como um momento fundamental da cultura brasileira moderna e contemporânea, um presente não só para estudiosos, que finalmente têm à sua disposição textos oswaldianos em suas melhores lições, mas também para os leitores em geral e sobretudo para os leitores-escritores, para os leitores-artistas, pelo que uma edição como essa permite de vislumbre da oficina do autor). Paralelamente, acumulam-se exemplos de incompreensão, diria, programática dos trabalhos dos modernistas em geral e das propostas antropofágicas em particular – uma incompreensão que teve seu auge midiático na comemoração do centenário da Semana de Arte Moderna, com a publicação de alguns livros que, a pretexto de abordar criticamente o evento e o movimento, não tiveram pudor de falsificar a história, por exemplo ao propor versões parcialíssimas e, no geral, incorretas do percurso de sua consagração, ligando-a de forma quase exclusiva ao auge homicida da ditadura pós-1964, com a celebração do cinquentenário do evento em 1972, desconsiderando, portanto, de uma só vez, um processo cumulativo que se inicia poucos anos depois da Semana e, na outra ponta, o embate em torno das comemorações em 1972, em que as versões oficiais dessa história eram só parte de um enredo bem mais complexo (lembre-se, por exemplo, a menção à Semana em *Me segura qu’eu vou dar um troço*, de Waly Salomão).

Num panorama cultural supostamente muito crítico e muito politizado, mas que, a um olhar mais atento, logo se revela quase completamente dominado pelo mercado e pela conversão crescente de pautas políticas, algumas delas mais do que urgentes, em mercadorias (e, como mercadorias, submetidas às dinâmicas comerciais básicas, a começar pela concorrência e, como corolário perverso bem conhecido no choque entre discurso e prática no capitalismo, pelas tentativas de eliminação da mesma), é compreensível que o novo busque se afirmar por meio da desvalorização e mesmo do apagamento daquilo que um dia foi novo, ainda mais daquele novo já antigo, isto é, historicizado<sup>4</sup>, que também se valeu de táticas agressivas, à sua época, para se afirmar. De fato, mais eficaz do que apenas jogar o bebê fora junto com a água da banheira é antes afogar o bebê nessa água proverbial e, de quebra, culpá-lo pela sujeira. É uma espécie de vingança histórica que, embora por vezes eficaz do ponto de vista artístico e mercadológico, não pode ser simplesmente referendada pela crítica, como se não devesse ela mesma ser passível de análise e interpretação. É bastante fácil, hoje, apontar as insuficiências do modernismo e da Antropofagia, acusar tais movimentos pelo que eles não conseguiram realizar, pelas suas promessas que se revelariam depois algo vácuas (como é regra

---

<sup>4</sup> E também, por certo, mitificado; o que, ressaltado, não necessariamente é mau: o mito é também uma forma legítima de existência dos fenômenos culturais, ao contrário do que quis fazer uma certa crítica, a meu ver muito ligeira, das mitologias contemporâneas. O mito é o nada que é tudo, como diz o poema de Pessoa sobre Ulisses – a não ser naqueles raros momentos em que, realmente, é o nada que é nada, ou que nunca deveria ter sido mais do que nada; veja-se o caso do ex-presidente corrupto, terrorista, genocida e golpista que se proclama mito para a multidão de idiotas ainda mais nada do que ele.

no utopismo vanguardista, mas também sempre que há linguagem)<sup>5</sup>, pela cumplicidade de alguns de seus nomes com tendências políticas criminosas (cumplicidade, porém, não verificável nos seus principais autores, ao contrário do que, por exemplo, quer fazer crer um jornalista como Ruy Castro numa série de artigos enviesados que vem publicando ao longo dos últimos anos e que lhe garantiram um protagonismo bastante questionável durante os festejos, transformados em antifestejos, do centenário da Semana). No entanto, para além de ser necessário discernir o que cada modernista realizou e dar o devido peso à oposição gritante entre alguns deles logo depois do momento de convergência de 1922 (e 1928, com a Antropofagia, é um marco dessa cisão, dessa luta interna às tendências modernizantes, a tal ponto que o próprio Oswald o via como uma ruptura com relação ao modernismo que tinha por meta, porém, salvar o que houvera de revolucionário nele), é preciso lembrar também, até porque isso tem sido muito esquecido, que o modernismo, nos seus momentos mais valiosos como atuação não restrita à esfera das artes, mas alcançando os estudos sociais e a práxis política, representou um momento importante de afirmação da humanidade de parcelas do povo brasileiro que até então pouco eram vistas como tais, ou, dito de outro modo, a meu ver preferível, que o que chamamos de povo brasileiro é, na verdade, uma pluralidade de povos. Nem bem trinta anos tinham se passado desde o fim da escravidão quando o movimento modernista apareceu reivindicando não só o valor, mas a centralidade da contribuição cultural afrobrasileira na constituição da cultura nacional. A própria existência dos povos autóctones era negada por setores da sociedade brasileira quando os modernistas reivindicaram não só a figura dos indígenas, mas também seu pensamento e seus modos de vida como determinantes não só para a reinvenção de uma ideia de nacionalidade (isso já via, ainda que de modo mais ou menos problemático, em alguns românticos), e sim para a própria sobrevivência da humanidade. (Nada mais atual, diga-se de passagem. Releia-se a crônica “Virar índio” de Oswald.) Por outro lado, e este movimento me parece tão decisivo quanto aquele de afirmação da humanidade de todos os povos que, por força da violência da “descoberta” e da escravidão, coexistem no povo brasileiro, o modernismo também foi determinante – e este é um momento em que o modernismo brasileiro se conecta com os aspectos mais extremos dos modernismos internacionais – para que se reconhecesse que a Humanidade (agora com H maiúsculo: a Humanidade pomposa e sempre algo ridícula do “humanismo” ocidental em suas inúmeras versões) não é um clube a que devemos fazer tanta questão de pertencer.<sup>6</sup> Há uma dimensão *inumana* da arte e da cultura – uma dimensão que não é só “positiva” ou “negativa”, mas dialética – que, embora subjacente às práticas artísticas desde sempre, só parece se revelar de todo, ou pelo menos de modo programático, a partir dos modernismos. A poesia, quanto a isso, é exemplar: a voz que ouvimos nela nunca é apenas humana, mas apresenta o humano vazando para outras esferas ou impregnando-se delas: a esfera dos

<sup>5</sup> O vazio é a própria substância da linguagem e dos signos em geral, se bem entendi o que me parece ser uma das principais lições da poesia – exploração radical das potencialidades e singularidades da linguagem – como instância originária de todas as artes.

<sup>6</sup> Vale lembrar que os próprios modernistas, em seus inícios, indicavam a Grande Guerra, com a destruição inédita que promoveu ao incorporar dimensões técnicas e científicas novas às atividades bélicas, como um dos fatores originários do movimento – e aqui não estou me referindo à componente futurista do modernismo, na qual a própria guerra tinha um valor positivo, mas à sua componente crítica e, portanto, antibélica, presente em tantos momentos do primeiro modernismo (exemplo mais óbvio, *Há uma gota de sangue em cada poema*, o primeiro livro de poemas de Mário de Andrade, publicado sob pseudônimo).

animais, a dos vegetais, a dos minerais, a das máquinas, a dos instrumentos musicais, a das forças da natureza, a das próprias catástrofes históricas etc. E, para além (ou aquém) disso, a voz que encontramos nos melhores poemas, inclusive naqueles mais líricos, nunca é uma voz estritamente individual, mesmo quando o poeta diz *eu* e esse *eu*, em suas palavras, parece se confundir com sua própria subjetividade empírica. É sempre um sujeito plural que fala no poema (e esse plural pode ser estranhamente negativo: ou mais que um, ou menos que um), um sujeito necessariamente impessoal por trás de sua *persona*, um sujeito radicalmente inumano na medida em que a própria linguagem, por sua potência contrafactual, nos permite experimentar outras possibilidades de vida ainda que em hipótese. Tudo isso a Antropofagia, à sua maneira, deu a ver, como busquei indicar já em *A prova dos nove*, meu livrinho de 2008, ao depreender dela algo como uma teoria da poesia moderna e contemporânea.

Resumindo esta longa resposta, a “máquina de guerra” que é a Antropofagia tem muito ainda a dizer, não só sobre o passado, mas sobre o presente – minha dúvida é se a maioria dos agentes da cultura ainda está disposta a escutá-la. Caso não esteja, é uma pena, porque, como sabe qualquer observador mais atento da cultura brasileira não só literária, mas também musical, plástica, teatral, cinematográfica das últimas seis ou sete décadas, é inviável querer compreender algumas das tendências artísticas mais relevantes desse intervalo – a poesia concreta, a tropicália, o cinema underground, a poesia marginal, boa parte do rock brasileiro dos anos 80, a literatura periférica dos anos 2000 etc. – sem que se compreenda, antes, o que estava em questão no modernismo e em especial na Antropofagia, que não por acaso foram invocados explicitamente por figuras de proa desses movimentos mais recentes. Seria importante ouvirmos de novo o que esses personagens tinham (e alguns, vivos e ativos, ainda têm) a dizer sobre a Antropofagia, antes de descartá-la. No entanto, talvez todos esses momentos que enumerei não exaustivamente também estejam sendo descartados, e isso à medida que a própria história como dimensão fundamental de compreensão dos fatos vai se dissolvendo na presentificação total que é a temporalidade característica do mercado e das práticas artísticas e políticas a ele associadas. E aqui vale fazer um apontamento: como crítico e como professor, sempre busquei dar o devido valor ao diagnóstico nietzschiano do risco que o excesso de história representava para a vida em geral e para a vida das artes em especial; no entanto, como sabe qualquer leitor da *Segunda consideração extemporânea*, era na verdade um outro conceito de história que emergia desse diagnóstico, um conceito que incorporasse a dimensão vital no que ela tem de contra-histórica (é este o Nietzsche subjacente ao ensaio benjaminiano sobre “O caráter destrutivo”, mas também, em alguma medida, às teses “Sobre o conceito de história”), e não um simples solapamento da compreensão histórica dos fatos e do próprio presente, como estamos vendo agora, tanto à direita quanto, lamentavelmente, à esquerda. A despeito desse diagnóstico que, admito, pode soar um pouco apocalíptico (como é, acredito, meio previsível em alguém que se aproxima de uma certa idade e não mais reconhece ao redor de si grande parte do mundo em que se formou), vejo, porém, em algumas das principais obras poéticas do presente, um aproveitamento muito evidente, ainda que nem sempre explícito (o que, aliás, pode ser uma vantagem do ponto de vista artístico), do que havia de mais revolucionário na Antropofagia e nos seus desdobramentos pertinentes ou impertinentes, mas na maioria das vezes produtivos, nos movimentos posteriores que a invocaram de modo mais manifesto. Dou apenas um exemplo, como convite à leitura para quem ainda não leu: a obra assombrosa do poeta-pensador Marcelo Ariel; no incessante teatro de nomes e vozes a que assistimos ao longo de seus poemas e textos em prosa, está talvez o



maior exemplo contemporâneo daquela máxima capital do *Manifesto antropófago* que diz: “Só me interessa o que não é meu”. Como poucas outras, a poesia de Ariel nos incita a repensarmos o que é o sujeito, não só na poesia, mas na vida e na sociedade; quais seus limites e seus extravasamentos; de quantos povos pode se constituir não só um povo, mas um sujeito; o que é um povo; onde o limite (se há) entre razão e inconsciente, poesia e sonho, política e existência, filosofia e literatura. Sobretudo, Ariel confia na desestabilização de significados e significantes como operação fundamental para que o pensamento chegue aonde ainda não chegou.

**C. S. e P. B.:** *Pensando no título do seu livro, que mundo é esse cuja ausência nos faz falta? A poesia pode rearticulá-lo em devir?*

**E. S.:** A fórmula saudades do mundo, como explico em certa passagem do meu livro, provém do poema O Guesa de Joaquim de Sousaândrade, mais exatamente daqueles versos que dizem: “— Eu nasci no deserto, / Sob o sol do equador: / As saudades do mundo, / Do mundo... / Diabos levem tal dor!”. E em seguida acrescento: “A expressão ‘saudades do mundo’ pode ser lida de dois modos, e um não anula o outro: inicialmente, trata-se de alusão ao ‘mundo’ de que se origina o Guesa, aludido nos primeiros dois versos da estrofe (o deserto equatorial); mas também podemos ler ‘mundo’ em sentido abrangente, sem que o sentido mais restrito se cancele, donde as ‘saudades do mundo’ passam a ser o motor mesmo do herói em suas viagens; o objeto de sua busca — de sua quêta — é nada menos que o próprio mundo, percebido a partir de determinado momento como perdido (e daí as ‘saudades’). Sai em busca daquilo — o mundo — de que ele mesmo é resto”. Vale lembrar, aqui, que o Guesa, essa magistral invenção de Sousaândrade, é uma espécie de figura prototípica não só da modernidade, mas talvez sobretudo da contemporaneidade, do nosso tempo: um indígena que, embora originalmente muísca, incorpora características dos mais variados povos nativos das Américas, num périplo incessante e ziguezagueante pelo mundo, com um momento de culminação da sua trajetória naquele que é o centro infernal da modernidade, Wall Street, a rua da bolsa de valores de Nova York que, como lembra o próprio poeta, tira seu nome do muro construído pelos invasores europeus para afastar os indígenas, habitantes originais da terra (o próprio nome da ilha de Manhattan vem dos indígenas Lenape). Ora, não há história mais atual, sobretudo depois da segunda posse de Donald Trump e de suas declarações e ações criminosas contra os “imigrantes”, especialmente latino-americanos, na sua maioria descendentes de indígenas (não por acaso, alguns nativos dos Estados Unidos, justamente por sua “cara de índio” — para lembrar o título de uma obra importantíssima do artista contemporâneo Paulo Nazareth que aproximei do Guesa em Saudades do mundo —, estão sendo presos pela polícia anti-imigração norte-americana, num equívoco muito revelador).

Posso dizer que leva adiante o exercício das saudades do mundo, que não é, sublinho, uma saudade passiva, nostálgica, mas uma saudade ativa, reinventora de mundos, cada poeta que assimila imaginativamente à sua obra, de um modo ou de outro (não há modelo único para a poesia), a consciência do momento catastrófico que estamos vivendo — um momento em que a possibilidade de perda do mundo é cada vez mais literal, como já foi com a ameaça nuclear na Guerra Fria, mas também como tem sido diariamente há séculos para cada ameríndio desde a invasão das Américas pelos europeus.

**C. S. e P. B.:** *No seu livro “A prova dos nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria” a questão da subjetividade moderna parece ser um elemento central em suas discussões. E mais, como essa subjetivi-*

*dade se percebe na lírica moderna. Nossa pergunta retoma um pouco a hipótese que você mobiliza para pensar a irrupção da lírica moderna e lançar luz para o problema da subjetividade na lírica brasileira contemporânea. Você vê algum processo de reconfiguração do lirismo na atual poesia brasileira?*

**E. S.:** Acho que, em alguma medida, já comecei a responder a essa questão na resposta talvez demasiadamente digressiva (ou prolixa...) à primeira pergunta. O que acho necessário acrescentar agora é que seria importante, de um ponto de vista crítico, um inventário amplo e minucioso das formas da subjetividade na poesia contemporânea brasileira, trabalho difícil para um único crítico, trabalho para uma equipe ou várias. Quando lidamos com poetas do passado, com os modernistas por exemplo, essas informações já nos chegam um tanto encaminhadas, e se trata sobretudo de verificá-las e ajustá-las às nossas perspectivas conceituais. As tendências já estão mais ou menos identificadas, e portanto nos movemos de obra em obra de modo mais seguro. No caso da poesia contemporânea, a maior parte do trabalho está ainda por fazer.

Podemos, claro, identificar algumas tendências predominantes no que diz respeito às figurações da subjetividade, não necessariamente aquelas mais interessantes; por exemplo, certo impulso para se confiar em demasia na identificação entre sujeito textual e sujeito empírico, esquecendo-se com frequência que a poesia, como qualquer outra forma de arte, verbal ou não, é *ficção*. É evidente que esse processo tem razões históricas e sociais muito concretas e visíveis: estamos finalmente assistindo, com um atraso vergonhoso, a uma ampliação significativa do número de autores provenientes de minorias – minorias que foram, a despeito das exceções de sempre, em grande parte alijadas da escrita literária e talvez sobretudo do tratamento editorial desta escrita. É compreensível que, nesse momento de afirmação (e justamente porque se trata de uma afirmação, isto é, da inscrição de uma presença num horizonte que rotineiramente a excluiu), a subjetividade poética tenda a se confundir, para os próprios escritores e para seus leitores, com a subjetividade empírica, individual ou coletiva, como já ocorreu em outros momentos, alguns verdadeiramente decisivos, da história da poesia (foi assim, por exemplo, no romantismo). É certo também que a temporalidade das artes não anda só para adiante – a própria noção espaçotemporal aí implicada é ilusória para além da mera sucessão entre um antes e um depois, que, por si só, nunca implica “progresso” ou “decadência” – e que não há nada que possa ser dito realmente ultrapassado (ou, por outro lado, realmente avançado): é sempre diante de uma sobreposição de tempos, muitas vezes conflitantes, que estamos quando nos colocamos diante de uma obra de arte – um livro de poemas, por exemplo. No entanto, tenho a impressão de que algo se perde quando os poetas, em sua maioria, colocam entre parênteses de forma persistente ou simplesmente esquecem ou recusam noções fundamentais da história ainda recente da poesia moderna como, por exemplo, aquela da ausência de uma substância estável para o sujeito poético e para a própria linguagem (não só poética). E seria uma perda sobretudo porque é a consciência dessa falta de substância estável que, a meu ver, abre margem para que os poetas confirmem realidade àquilo que até agora não existia, para que eles explorem ao máximo o campo do possível (como, aliás, a política há muito tempo já não tem forças para fazer, a não ser, talvez, de forma perversa, nos delírios da extrema-direita; neste sentido, a poesia talvez possa desempenhar um papel importante na renovação da imaginação política da esquerda, experimentando o poema como fulguração ou miragem da democracia por vir – se é que algo ainda virá de uma história sempre mais bloqueada pela catástrofe ambiental sem precedentes produzida e levada ao extremo pelo capitalismo genocida e suicida). Ou seja, uma política da poesia é

uma política fundada nas potencialidades mesmas das práxis poética e sobretudo nas suas potencialidades, que são também procedimentos, mais radicais.

**C. S. e P. B.:** *Você vem desenvolvendo reflexões recentes sobre as metamorfoses da imagem, desde um ponto de vista filológico, mas em articulação com as teorias da imagem, a virada icônica e autores que vêm problematizando o lugar da imagem no mundo contemporâneo. Como esse movimento teórico está articulado com o estudo da poesia? E se houver uma articulação, em que medida o estudo das imagens pode contribuir para potencializar o estudo e a leitura de poesia?*

**E. S.:** A teoria da poesia e a teoria da imagem me parecem cada vez mais constituir, a partir do ângulo por que venho encarando os fenômenos poéticos e artísticos ao longo dos últimos anos, uma única esfera de investigação e reflexão. O que equivale a dizer que a imagem é um elemento fundamental da poesia, ao mesmo tempo que, e isso talvez seja menos corriqueiro, a poesia – ou, mais exatamente, a poeticidade – é um elemento fundamental da imagem, pelo menos quando essa não é uma imagem totalmente banal (mas o mesmo já valia para a poesia com relação à imagem). O que isso quer dizer? Que qualquer imagem significativa é bem menos transparente do que pode sugerir sua inserção no fluxo semiótico desenfreado em que estamos imersos literalmente 24h (isto é, inclusive quando estamos dormindo e sonhando). De resto, a relação estreita entre poesia e imagem, claro, não é uma novidade: vamos encontrar concepções semelhantes já na Antiguidade e sobretudo talvez na Idade Média, esse largo e complexo período de redefinição da cultura ocidental em direção a muito do que reconhecemos hoje como “modernidade” – e a possibilidade de estudar com mais atenção, na minha tese de doutorado, a obra de Dante Alighieri, culminação do Medievo e abertura sobre o Moderno, mas também os seus principais comentadores do passado e do presente, só me ajudou a ver esse aspecto, o do nexos originário e persistente entre o poético e o imagético, se não com mais clareza, de forma mais complexa. Posso dizer que esse estudo, que me ocupou bem mais tempo do que aquele oficialmente dedicado ao doutorado (começou bem antes do meu ingresso no doutorado; em alguma medida, nunca cessou), reorganizou ou mesmo refundou minha maneira de compreender as coisas da literatura e da poesia, incidindo, de modo às vezes mais explícito, às vezes menos, sobre tudo que escrevi depois – e me permitindo rever, com novidades para mim mesmo, o que eu havia produzido antes (por exemplo, minha pesquisa de mestrado sobre as figuras do sublime e a retórica da catástrofe em Murilo Mendes, que espero um dia publicar, em versão revista, como livro). Toda a obra de Dante, desde seu primeiro livro, a *Vita Nova*, é um trabalho poético incessante em torno de algumas imagens, sendo a principal a de Beatrice, na qual podemos ver uma súplica dos modos como os poetas anteriores, sobretudo aquelas da tradição lírica vernacular então recente que ligava Provença à Itália, lidavam com as figuras de suas amadas: como imagens no sentido mais radical da palavra, isto é, como enlases semióticos de morte e vida que se confundem com as próprias circunstâncias da composição poética e que se projetam para além de qualquer redução a um episódio biográfico, antes constituindo uma nova *biografia*, uma nova vida feita de imagem e palavra e, como tal, capaz de resistir ao tempo com a mesma força e inapreensibilidade dos fantasmas (imagens, fantasmas e personagens são termos intercambiáveis quando se vê a literatura desta perspectiva).

Não acredito que haja uma definição única para o que chamamos de poesia; que, pelo contrário, apenas pelo acúmulo de tentativas de definição, ainda que contraditórias entre si, conseguiremos nos aproximar da pletora de possibilidades da poesia. No entanto, entre essas

tentativas de definição, uma que daria conta de um número grande – na verdade imenso, talvez total – de poemas é aquela da poesia como o lugar de convergência de imagens pre-existent e de emergência de novas imagens, em suma, da poesia como o destino e a origem das imagens, um destino nunca último, uma origem nunca primeira. Essa noção, que era válida quando tínhamos em mente a poesia medieval – na qual vejo, aliás, a origem da lírica moderna em sentido lato, como expliquei na minha tese há pouco mencionada sobre Dante –, continua valendo, acredito, quando temos sob os olhos poemas contemporâneos. A dúvida que tenho, como leitor não só dos poemas, mas dos depoimentos que os poetas dão sobre seus poemas, é se eles mesmos têm consciência, como poetas de outras épocas pareciam ter, desse fluxo imagético que atua, muitas vezes contra as próprias intenções dos autores, nas suas obras, a um só tempo constituindo-as e desestabilizando-as (desestabilizando, por exemplo, seu aspecto discursivo; desdizendo o que supostamente quiseram dizer; fazendo-as dar a ver o que talvez não quisessem mostrar). Mas aos poetas, enquanto poetas, tudo deve ser permitido, até a inconsciência sobre seu próprio fazer – às vezes, ao contrário do credo hiper-racionalista que marcou uma fase muito importante da poesia brasileira (tendo em Cabral e nos concretos seus momentos decisivos), é mesmo a inconsciência crítica e teórica a condição para que a obra possa existir como tal. Já aos críticos, não – e é por isso mesmo, para que possam tomar consciência dos processos constitutivos dos poemas em toda sua extensão e complexidade, que sempre me parece mais importante para quem estuda literatura também dedicar um bom tempo ao estudo, inevitavelmente parcial, mas absolutamente necessário, das outras artes e das técnicas nelas envolvidas. Afinal, a poesia, longe de ser uma província menor do grande território da literatura, talvez se confunda com a totalidade do cosmo sem fronteiras das manifestações artísticas e, mais amplamente, das irrupções semióticas. O poeta, como já assinalou Torquato Neto num conjunto de pelo menos três poemas (e chamo atenção para a imagem inesperada, que nasce de um deslocamento de um tropo tradicional da poesia para o poeta), é a “mãe das Artes em geral”, a “mãe das armas em geral” – e sobretudo, como escreve apenas num dos poemas, a mãe das “manhas” em que está inscrita a possibilidade de haver um “amanhã”.

Trata-se, enfim, como já ensinaram os surrealistas, de “experiment[ar] toda a força das imagens”<sup>7</sup>, por mais que essa abale o que pensávamos que éramos, como poetas ou como leitores de poesia. Não se trata, com certeza, de uma tarefa apaziguadora, muito pelo contrário. Quanto a isso, gosto de ler pelos avessos uma citação de Hamann que Goethe transcreve entre seus apontamentos de 1825, conferindo um sentido, digamos, positivo, ao que ali é decididamente negativo: “[...] há também no cérebro uma zona vazia, isto é, um lugar onde nenhum objeto se reflete, assim como no olho existe uma ‘mácula’ que nada vê. Se o homem começa a dar especial atenção a esse lugar e aprofunda a sua reflexão, acaba por criar uma doença do espírito: imagina então ‘coisas do outro mundo’, as quais, todavia, são propriamente não-coisas e não têm forma nem limites e que na sua qualidade de vazios espaços noturnos, angustiam e perseguem fantasmaticamente aquele que delas não se liberta”.<sup>8</sup> Essa “doença do espírito” pode ser vista como uma imagem da própria poesia, e suportar o peso dessa angústia – isto é, apreender a conviver com os fantasmas que ela acolhe e gera, sem medo de, no entretempo, descobrir-se também fantasma (é isto, talvez, o sujeito: outro fan-

<sup>7</sup> Louis Aragon, *Uma vaga de sonhos* (1924), trad. Flávia Falleiros, São Paulo: 100/cabeças, 2024, p. 28.

<sup>8</sup> J. W. Goethe. *Máximas e reflexões*, trad. Afonso Teixeira da Mota, Lisboa: Guimarães, 2001, pp. 67-68.

tasma) – é a nossa tarefa perante os poemas que aparecem diante dos nossos olhos e que, quando se revelam realmente poemas, reaparecem dentro de nós (ao mesmo tempo que nos jogam para fora de nós: o poema bem pode ser a forma por excelência da descoberta do mundo através da linguagem).

Varia

# Poesia e cumplicidade nas cartas inéditas enviadas por Murilo Mendes para Mário de Andrade (1931-1932)

## *Poetry and Complicity in the Unpublished Letters Sent by Murilo Mendes to Mário de Andrade (1931-1932)*

**Raphael Salomão Khede**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

(UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR

raphaelsalomao@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3736-2526>

**Resumo:** A correspondência inédita que pesquisamos foi enviada por Murilo Mendes (1901-1975) para Mário de Andrade (1893-1945), e encontra-se no acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). Trata-se de trinta e dois documentos, entre cartas e bilhetes escritos à mão, enviados entre 1928 e 1944. As cartas, ao abarcarem um período de mais de dezesseis anos, abrangem uma fase extensa da produção dos dois poetas, fornecendo, assim, informações relevantes sobre dados históricos, biográficos e literários. Por conta da riqueza do material, foi necessário dividir o trabalho em algumas etapas, cabendo ao presente ensaio se dedicar à análise de cinco cartas, um bilhete e um telegrama (assinado também por Aníbal Machado), enviados por Murilo Mendes, entre 1931 e 1932, e de duas cartas de Mário de 1932. É necessário levar em consideração que a fragmentação e a dispersão congênicas ao gênero epistolar, apontadas por Moraes (2000) e Guimarães (2004), são ainda maiores, neste caso, por se tratar de uma parte das cartas enviadas por um único emitente.

**Palavras-chave:** Murilo Mendes; Mário de Andrade; cartas inéditas; poesia; Modernismo.

**Abstract:** The unpublished correspondence we researched was sent by Murilo Mendes (1901-1975) to Mário de Andrade (1893-1945), and is in Mário de Andrade's collection at the Institute of Brazilian Studies (Instituto de Estudos Brasileiros – IEB) at the University of São Paulo (USP). These are thirty-two documents, including letters and handwritten notes, sent between 1928 and



1944. The letters, covering a period of more than sixteen years, encompass an extensive phase of the two poets' production, thus providing relevant information on historical, biographical and literary data. Due to the richness of the material, it was necessary to divide the work into a few stages, with this essay dedicating itself to the analysis of five letters, a note and a telegram (also signed by Aníbal Machado), sent by Murilo Mendes, between 1931 and 1932, and two letters from Mário in 1932. It is necessary to take into account that the fragmentation and dispersion inherent to the epistolary genre, pointed out by Moraes (2000) and Guimarães (2004), are even greater, in this case, as it is part of the correspondence from a single issuer.

**Keywords:** Murilo Mendes; Mário de Andrade; unpublished letters; poetry; Modernism.

## 1 Introdução

A correspondência inédita que pesquisamos foi enviada por Murilo Mendes (1901-1975) para Mário de Andrade (1893-1945), e encontra-se no acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). Trata-se de trinta e dois documentos, entre cartas e bilhetes escritos à mão, enviados entre 1928 e 1944. Segundo a informação obtida no acervo de Murilo Mendes, os originais foram registrados em um DVD e enviados do IEB, em 2008, para o acervo do poeta, no Museu de Arte Murilo Mendes, em Juiz de Fora (Minas Gerais). Um elemento que gera surpresa é o fato de que, no acervo de Jorge de Lima, no Arquivo-museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, estão depositadas três cartas datilografadas de Mário de Andrade para Murilo Mendes, nos seguintes dias: oito de março de 1932, vinte e seis de junho de 1932 e vinte e quatro de junho de 1933. As epístolas, ao abarcarem um período de mais de dezesseis anos, abrangem uma fase extensa da produção dos dois poetas, fornecendo, assim, informações relevantes sobre dados históricos, biográficos e literários. Por conta da riqueza do material, foi necessário dividir o trabalho em algumas etapas, cabendo ao presente ensaio se dedicar à análise de cinco cartas, um bilhete e um telegrama (assinado também por Aníbal Machado), enviados por Murilo Mendes, entre 1931 e 1932, e à análise de duas cartas de Mário de 1932. A maioria das missivas foi enviada de Juiz de Fora ou do Rio de Janeiro, onde Murilo residia, para a famosa Rua Lopes Chaves, em São Paulo, onde Mário morava, com a exceção de cinco cartas – dos dias dois, onze e vinte e sete de dezembro de 1930; vinte e oito de janeiro de 1931; três de abril de 1931 – enviadas de Pitangui (Minas Gerais), cidade onde o irmão de Murilo, Onofre Mendes Júnior, estava estabelecido.



Ao revelar uma intensa troca intelectual, a correspondência esclarece questões relacionadas à gênese, à publicação e à recepção de obras como *Poemas 1925-1929* (1930), *Bumba-meu-poeta*<sup>1</sup> (1932), *História do Brasil* (1932), *A poesia em pânico* (1937), *As metamorfoses* (1944), de Murilo Mendes, e *Clã do jabuti* (1927), *Macunaíma* (1928), *Remate de males* (1930), *Contos de Belazarte* (1934), *Aspectos da literatura brasileira* (1943), *O baile das quatro artes* (1943), *Dicionário musical brasileiro* (1989), de Mário de Andrade.

Nesse sentido, vale destacar a carta do dia nove de dezembro de 1933 (que não faz parte do *corpus* aqui analisado), em que Murilo acusa, finalmente, o recebimento do poema “Girassol da madrugada” e dá conselhos a Mário. Pelo que esta carta indica, Mário enviou o poema para Murilo, pedindo conselhos sobre a substituição do sétimo verso da quarta estrofe (“O segundo era o louro espanhol”). Murilo, no entanto, emprestou o manuscrito para o amigo Jorge de Lima (1893-1953) e, de fato, o manuscrito datilografado encontra-se hoje no acervo de Jorge de Lima, no dossiê referente às cartas inéditas escritas por Mário para Jorge. No manuscrito de “Girassol da madrugada”, enviado para Murilo, Mário, no final da quarta estrofe, incluiu esta nota: “O verso do espanhol será substituído, o Brasil ainda não comporta coisas assim. Penso em: ‘O segundo eclipse, boi que fala, catacumba’. Ou talvez: ‘O segundo, as prisões não condenarão nada, as ciências não corrigirão nada’. Prefiro o primeiro, o que você acha?”. Murilo, na carta de nove de dezembro de 1933, aconselha Mário a não modificar o verso, porque a substituição proposta não seria adequada, segundo ele, do ponto de vista estético, e deixa a responsabilidade da publicação do texto a cargo de Mário, o qual, de fato, modificou o verso do poema, publicado somente em 1941, junto aos inéditos de *Livro azul*, no volume *Poesias*. No lugar de “O segundo era o louro espanhol”, Mário inseriu “O segundo... eclipse, boi que fala, cataclisma”. Como o eu lírico está falando em primeira pessoa de seus amores, a referência homoerótica poderia soar muito forte no Brasil dos anos 1930, conforme Mário escreve no manuscrito (“O verso do espanhol será substituído, o Brasil ainda não comporta coisas assim”).<sup>2</sup>

Entre as cartas, há, inclusive, dois poemas pouco conhecidos de ambos os autores: o manuscrito de “Nova canção do Tamoio” (publicado pela primeira vez em revista, em 1960, em seguida em livro, em 1974 e 2013),<sup>3</sup> de Mário de Andrade, e a referência ao poema em prosa “A cartomante” (publicado pela *Revista Nova*),<sup>4</sup> de Murilo Mendes: textos paródicos, escritos

<sup>1</sup> *Bumba-meu-poeta* foi publicado, pela primeira vez, em quinze de dezembro de 1932 (ano 2, n. 8), na *Revista Nova*. Juntamente com os *Poemas 1925-1929*, *Bumba-meu-poeta* teve nova edição em 1988, no primeiro volume das Edições críticas monográficas da Editora Nova Fronteira, e na edição da obra completa de Murilo Mendes, organizada por Luciana Stegagno Picchio em 1994.

<sup>2</sup> Entre 28 de março e 6 de agosto de 1931 ocorreu uma discussão sobre este poema na correspondência trocada entre Mário e Bandeira (Moraes, 2000, p. 494-517), ao longo da qual o poeta paulistano enviou trechos do “Girassol da madrugada”. Segundo Moraes, “em torno da musa inspiradora do ‘Girassol da madrugada’, o quarto dos ‘amores eternos’ de MA, persiste até hoje a aura de mistério” (Moraes, 2000, p. 499).

<sup>3</sup> “Nova canção do Tamoio”, de Mário de Andrade, foi publicada na *Revista do Livro* (nº 20, ano V, dezembro 1960, Instituto Nacional do Livro), por Oneyda Alvarenga, a qual a publicou novamente, em 1974, no volume *Mário de Andrade, um pouco* (Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974). Em 2013, a canção foi incluída na edição das *Poesias completas* (2013) de Mário, organizada por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. “A cartomante” foi publicada na *Revista Nova* (ano 1, n. 4, 15 dez. 1931, p. 526-527), dirigida pelo próprio Mário de Andrade.

<sup>4</sup> Em seguida, o poema foi incluído em *Conversa portátil*, publicado na edição de *Poesia completa e prosa*, de 1994. Segundo a organizadora do volume, Luciana Stegagno Picchio: “O texto datilografado de *Conversa portátil*, deixado por MM, deve ser considerado o de um livro ainda provisório, *in fieri*. Com efeito, ele pensava incluir aqui, no original português, todas as suas páginas dispersas, inéditas, ou publicadas noutras línguas, especialmente em italiano, desde 1931 até 1974. Por isso acrescentamos aqui no Apêndice outros dispersos de poesia, publica-

no mesmo ano (1931), que foram aqui transcritos. Com alusões explícitas, nos títulos, a dois célebres textos da literatura brasileira do século XIX (o poema de Gonçalves Dias e o conto de Machado de Assis), os dois poemas (inéditos em livro enquanto os autores estavam vivos), apesar das diferenças estilísticas, indicam uma proximidade na concepção estética, que já havia sido detectada por Murilo na carta de vinte e nove de setembro de 1928 (“Que grande afinidade de ideias você tem comigo. [...] Se a gente se conhecesse melhor diriam que nós andamos nos copiando”). Quanto aos aspectos culturais, a carta de vinte e oito de janeiro de 1931 traz informações sobre o que eram chamados de “criolêus”, bailes e agremiações, típicos da época, frequentados pela população negra do Rio de Janeiro.

Em geral, o escritor paulistano se demonstrou um leitor atento da poesia de Murilo, conforme indica, por exemplo, o volume repleto de anotações do livro *As metamorfoses*, hoje depositado no acervo de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). Logo após a breve nota de rodapé de Alceu Amoroso Lima, publicada em *O Jornal* (RJ), em 1930, Mário foi o segundo crítico a analisar o livro de estreia de Murilo Mendes, em artigo publicado no *Diário Nacional* de vinte e um de dezembro de 1930. Esse texto foi reaproveitado por ele para a elaboração do famoso artigo *A poesia em 30*, publicado na *Revista Nova*, em 1931, no qual o escritor paulistano analisou quatro livros editados em 1930: *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade; *Libertinagem*, de Manuel Bandeira; *Pássaro Cego*, de Augusto Frederico Schmidt, e *Poemas 1925-1929*, de Murilo Mendes. Entre os quatro, Mário considerou o livro de Murilo o mais importante do ponto de vista histórico, dedicando-lhe palavras elogiosas:

É inconcebível a leveza, a elasticidade, a naturalidade com que o poeta passa do plano do corriqueiro pro da alucinação e os confunde. Essa naturalidade, essa coragem ignorante de si, no Brasil, só seria mesmo admissível no gavroche carioca. E de fato, Murilo Mendes, embora mineiro de nascença, é dono de todas as carioquices. E aqui lembro a contribuição nacional admirável dele. Impenetrável, visceral, inconfundível, há brasileirismo tão constante no livro dele, como em nenhum poeta do Brasil. Realmente este é o único livro brasileiro da poesia contemporânea que sinto impossível a um estrangeiro inventar. Todos os outros, com maior ou menor erudição, maior ou menor experiência pessoal, qualquer homem do mundo teria feito. O que nos outros é fruto duma vontade, em Murilo Mendes, é apenas um fenômeno por assim dizer de reação nervosa (Andrade, 1972, p. 43-44).

Em seguida, Mário não se eximiu em apontar defeitos na obra do poeta mineiro. Em nove de abril de 1939, por exemplo, o escritor paulistano publicou o artigo “A poesia em pânico”, no *Diário de Notícias* (a partir de 1946, o texto foi incluído no livro *O empalhador de passarinhos*). Neste estudo dedicado ao volume de Murilo Mendes, *A poesia em pânico* (1937), Mário indicou diversos problemas, do ponto de vista do ritmo (“ritmo pobre”), da forma (“descuido estético”) e do conteúdo (“as mais rudes banalidades”):

---

dos em jornal ou revista ou mesmo inéditos, nunca recolhidos em volume” (Stegagno Picchio, 1994b, p. 1705). Há três diferenças fundamentais entre a versão do poema publicado em revista (1931) e a edição de 1994: a grafia de “chofêrs” na edição de 1931 (e “choferes” na edição de 1994); “mas” na edição de 1931 (“só que” na edição de 1994), e “ficou” na edição de 1931 (“tornou-se” na edição de 1994).

Esta é a observação técnica que o livro impõe. Ele se apresenta cheio de pequenas falhas técnicas, provando despreocupação pelo artesanato. Se o que mais se salienta na religiosidade do poeta é a colaboração do pecado, havemos de convir que ele põe o pecado mais no espírito que na carne. Os elementos da perfeição técnica, os encantos da beleza formal estão muito abandonados. O verso-livre é correto mas monótono, cortado exclusivamente pelas pausas das frases e das ideias. A linguagem é oralmente correntia, vazada em geral dentro do pensamento lógico: o poeta abandonou aquele seu saboroso jeito de dizer, tão carioca, do primeiro livro. O ritmo é bastante pobre, principalmente porque, pela altura do diapasão em que está o poeta, lhe deu um movimento muito uniforme, sempre rápido [...]. Na sua procura da poesia essencial, Murilo Mendes se descuidou bastante do problema estético. *A poesia em pânico* é um livro mais de lirismo que de arte. O poeta não foge às mais rudes banalidades, que chocam no meio de uma invenção lírica no geral rara e bem achada. É possível que o poeta trabalhe os seus poemas, porém será sempre em função do maior realismo da ideia, da maior eficiência do sentimento vivido, não será por certo em função da obra de arte. Enfim: sempre essa inflação do artista e esse esquecimento da obra de arte que vem sendo o maior engano estético desde o Romantismo até nossos dias (Andrade, 1955, p. 49-50).

Murilo também é solícito em enviar, através das cartas, suas impressões críticas acerca da obra do amigo. Ao longo do diálogo entre eles, há diversas referências aos protagonistas do movimento modernista no Brasil, tais como Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde), Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Raul Bopp, Paulo Prado, Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Ismael Nery, Emiliano Di Cavalcanti, entre outros.

Construídas numa linguagem repleta de gírias, jogos de palavras, termos de baixo calão, neologismos, latinismos, italianismos, francesismos e inúmeras referências ao contexto literário e político da época, as cartas são relevantes como exemplo do estilo dos dois poetas e como base para a reconstrução de suas poéticas. Segundo Marcos Antonio de Moraes:

A carta é “laboratório” onde se acompanha o engendramento do texto literário em filigranas, desvendando-se elementos de constituição técnica da poesia e seus problemas específicos. Propicia a análise (gênese e busca do sentido) e torna manifestas as motivações externas que «precisam a circunstância» da criação. A escrita epistolográfica também proporciona a experimentação linguística e o desvendamento confessional. Enquanto expressão do momento, nascida ao correr da pena, os paradoxos e contradições se tornam presentes. Como em um romance, nela também as paixões entrelaçam e os desejos afloram (Moraes, 2000, p. 14).

Não há notícias sobre as cartas enviadas por Mário de Andrade, com a exceção das três já citadas. Nesse sentido, deve-se levar em consideração a reflexão sobre o gênero epistolar, realizada por Júlio Castañon Guimarães (2004, p. 21), o qual apontou para o seu caráter híbrido e para sua condição precária e lacunar. É necessário, para os fins de nossa análise, partirmos do pressuposto de que a fragmentação e a dispersão, congênicas ao gênero epistolar, são ainda maiores, neste caso, por se tratar de uma parte das cartas enviadas por um único emissor. Nossa tarefa, nesse sentido, será a de tentar reconstruir o que se encontra em estado tão parcial, dando ênfase aos elementos biobibliográficos de maior destaque. Em relação à transcrição das cartas, é importante sinalizar que foi mantida a ortografia original,

no que tange às abreviações, à pontuação e à acentuação. Foi padronizado o uso, oscilante, no manuscrito original, de citação de título de artigos, poemas, revistas, obras de arte e livros.

## 2 Cartas (1931-1932)

De Pitangui, o poeta mineiro escreveu uma longa carta, em vinte e oito de janeiro de 1931,<sup>5</sup> em que deu informações – para serem utilizadas por Mário de Andrade na preparação de seu *Dicionário musical brasileiro* – sobre os bailes e as agremiações, típicos da época, frequentados pela população negra:

Criolêu<sup>6</sup> é mesmo o que você pensa: baile de mulatinhas e crioulas no Rio. Geralmente às 5ª e sábados. Proliferam mais em Botafogo. Tem mestre de cerimônias. Tem o “chefe da dança”. Tem o dono ou dona do baile. Quase todos se movimentam para o carnaval, treinam o ano inteiro pra sair nos ranchos e cordões. É por isto q. a sede deles é quase sempre enfeitada de taças vencedoras. Em certas ocasiões os brancos são admitidos – a 3 \$ por cabeça. A dança mais fabulosa que eu já vi na minha vida foi o blackbottom executado por um casal de pretos no criolêu *Lírio do amor*, em Botafogo. “A pena é impotente para descrever”, como diz o Ministro Luiz Guimarães Filho, nas suas cartas da Holanda, escrevendo sempre. Esses criolêus revolucionam a criadagem carioca. O *Jornal do Brasil* vive deles, meu caro. Não para cozinheira nem copeira, as patroas botam anúncio todo o dia! Devo saber mais alguns termos populares de música, mas agora não me lembro. Devo ter em m. notas no Rio. O diabo é que não sei quando irei lá – e o seu *Dicionário*<sup>7</sup> pelos modos é pra sair já, não é? Em todo o caso, me parece que em qualquer tempo você aceitará contribuição, não é? (Mendes, 1931b).

Na carta, o poeta informa o amigo, também, sobre o cotidiano de sua vida no Rio de Janeiro e sobre seu primeiro livro de poemas:

Tive ideia, há uns 3 ou 4 anos, com o Pedrosa e o Pequeno, de levantar um cadastro dos “lugares cretinizantes” do Rio – com ilustrações, anotações de tipos e expressões curiosas. Justamente o contrário do que fez sobre Lisboa o conselheiro Acácio!... mas tudo isto acabou devorado por pesquisas e preocupações mais importantes. Na cidade nova, por exemplo, tem umas decorações gozadíssimas que mereciam ser divulgadas – tem Douaniers anônimos no Rio! No manguê tinha um café com um medalhão louco – “os amantes célebres da história” – uma delícia! Não sei se você conhece. Você pergunta se fico em Minas: ma. vida está no ar. Há um ano e meio abandonei as atividades bancárias porque não podia mais – estava em época de grande ebulição – acabava me acabando. Desde então ando a toa, ora no Rio, ora em Minas. Tenho cama, mesa, roupa lavada, namorada, vitrola e linotipo. Em qualquer tempo tenho um lugar me esperando num certo banco no

<sup>5</sup> A carta do dia vinte e oito de janeiro de 1931 já havia sido transcrita em parte por Marcos Antonio de Moraes no livro *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade* (Moraes, 2007, p. 149-150).

<sup>6</sup> Termo que está presente, também, no poema “Biografia do músico” de *Poemas 1925-1929*: “o guri nasceu no morro aniquilado de sambas / bebeu leite condensado / soltou pagagaio de tarde / aprendeu o nome de todos os donatários de capitania / esgotou os criolêus da Cidade Nova [...]” (Mendes, 1994, p. 80).

<sup>7</sup> Mário iniciou a redigir, em 1929, o *Dicionário musical brasileiro*, que foi publicado somente em 1989, após um longo projeto coordenado por Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni.

Rio – mas ainda não me sinto corajoso pra voltar. Mais: no Rio eu não tinha alma quase pra escrever – o ambiente me atacava a sensualidade (Mendes, 1931b).

Na casa do irmão em Pitangui, Murilo encontrou um ambiente mais favorável do que no Rio de Janeiro para o desenvolvimento de sua escrita. Transparece, no tom confidencial do relato, uma faceta (recorrente nas descrições do poeta na adolescência)<sup>8</sup> de Murilo como um artista “rebelde”, e pouco afeito a escolas e grupos. Murilo se refere a um livro que, na realidade, não chegou a publicar (*Deus no volante*):

Aqui no Pitangui, nesta colina de redes e meninas lânguidas, houve uma explosão formidável. Escrever é um desabafo. Claro que não tenho convicção nenhuma do valor literário das representações “artísticas”, é merda – mas acho que todos nós, podendo, devemos dar n/ depoimento sobre a vida. Entretanto a m/ geração – dos sujeitos que não atingiram os 30 – está num impasse terrível. Falo no plural por uma espécie de delicadeza, mas talvez seja mais conveniente responder por mim só. Em mim vem confluír milhares de correntes, de teorias – e o diabo é que eu sou solicitado pa. todas elas – mas com intensidade desiguais. Quanto à ma. atitude em face do problema econômico, da luta de classes, só penso o seguinte: não consigo resolver o m/ próprio problema, quanto mais o dos outros. Pa. qualquer classe que me transfira serei infeliz. O espetáculo do mundo atual me dá sobressaltos formidáveis – mas eu só posso cruzar os braços. Basta ler um jornal pra se ficar arrepiado! Hesito sempre entre a paixão do momento e a vontade de arranjar uma eternidadezinha!... não sei o que será de mim. Mas, como digo num poema – se eu meter uma bala na cabeça será por excesso de lotação. Tenho horas de 600 minutos – assombros e êxtases incríveis. Não consigo continuidade na ma. vida – hoje posso ser um padre, mas amanhã estou com vontade de ser um moleque – e assim por diante. Vim pra ficar 15 dias com o mano – e já estou há 2 meses. Arranjei uma namorada deliciosa. É bastante romântica, mesmo apesar de não viver olhando pra lua. Eu detesto os temperamentos. Ou por outra, gosto dos sujeitos que têm vários temperamentos. Ao mesmo tempo vou escrevendo poemas infundáveis que oscilam entre 1 e 400 versos. O m/ livro *Deus no volante*<sup>9</sup> deve entrar no dia 1 pa. o prelo. Foi escrito depois do *Poemas* – é muitíssimo mais variado, tem ritmos diferentes enfim você verá. Repito que já não acredito mais na “representação” artística – mas, enfim, é preciso fazer alguma coisa, ou dar um tiro na cabeça (Mendes, 1931b).

Murilo escreve, ainda, a respeito da releitura de *Remate de males*, colocando em destaque alguns poemas em particular:

Vou relendo o *Remate*, e, coisa estranha – não tenho gostado nem mais nem menos do que na 1ª leitura. A mesma impressão. É sinal que o livro está fixo. A mesma tristeza “dura”, masculina, que deixam “Pela noite de barulhos espaça-

<sup>8</sup> Segundo Luciana Stegagno Picchio: “Há anedotas também reais sobre a sua mocidade rebelde nos colégios juiz-foranos (‘indignado / me chamam pelo número / detesto a hierarquia’). Do Colégio Santa Rosa, em Niterói, o rapaz foge certa noite para assistir no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ao Ballet de Diaghilev e vislumbrar ‘Nijinski dançando no arco-íris’” (Stegagno Picchio, 1994a, p. 24).

<sup>9</sup> O *Boletim de Ariel* de novembro de 1933 (ano 3, n. 2) emitiu uma nota anunciando o lançamento de *Deus no volante*: “Murilo Mendes entregará em meados deste mês aos prelos de *Ariel Editora Ltda.* os originais de seu livro de poemas”. No artigo “Ismael Nery, poeta essencialista”, publicado, em 1934, no *Boletim de Ariel* (ano 3, nº 10), Murilo continuava anunciando que *Deus no volante* estava no prelo e se referia a outros livros seus inéditos.

dos” – “Rapaz morto” – “A adivinha” – “Contam que lá no fundo do Grão Chaco” (este convite pra viagem não larga mesmo a gente). Que maravilha, o 7º dos *Poemas da amiga*!<sup>10</sup> Este *Remate* é o livro do sujeito que hesita entre a graça e a gravidade, entre o desperdício e a unidade. Mas apesar do desespero que transparece em certos poemas, você tem saúde, Mário de Andrade! Você faz ginástica! Não falo por inveja! Tantas declarações vão porque afinal você provocou na sua carta, com as perguntas e as entrelinhas. Em outra missiva falarei sobre m/ vida no Rio. – tem alguns detalhes que talvez o interessem. Não desgosto de escrever. Prefiro, a falar. A forma humana me atrapalha. Não sei conversar. Aceito parabéns pelos 2000\$ que vou receber da fundação Graça Aranha! A propósito, que pena a morte do Graça!<sup>11</sup> Acho que ele podia ser mais hábil, se retirar do cenário há mais tempo – a “viagem” é um desastre – mas era um sujeito tão fino, tão bom, tão amigo da gente (Mendes, 1931b).

No P.S., o poeta afirma: “estou esperando a *Revista Nova*,<sup>12</sup> e, naturalmente, com ela, o s/ artigo – que só pode ser excelente” (Mendes, 1931b). Na lateral da carta, está escrito: “Se você estiver com o Vila<sup>13</sup> – que, entre parêntesis, acho um dos músicos fabulosos – peço-lhe dizer que mandei meu livro pra ele, endereçado ao consulado em Paris – não sabia que ele estava aí, soube agora” (Mendes, 1931b). No dia três de abril de 1931, de Pitangui, Murilo escreveu a respeito do estudo de Mário de Andrade sobre a poesia de 1930,<sup>14</sup> demonstrando divergências, em certos pontos, com a análise do amigo. Murilo não esconde, como já havia feito na carta do dia vinte e oito de setembro de 1928, certa discordância, também, em relação a algumas análises de Tristão de Athayde (na época, o crítico de maior destaque<sup>15</sup> na vida literária):

A carta que lhe prometi descrevendo alguns detalhes da vida de nosso grupo lá no Rio ficou no tinteiro. Deixo pra mais tarde, só mesmo contando pessoalmente. Só ontem pude ler a *Revista Nova*. Abraço os 3 diretores<sup>16</sup> pelo “auspicioso acontecimento” e torço valentemente pelo êxito da mesma. Está mesmo muito simpática. Já indiquei ela a alguns sujeitos de boa vontade daqui – e quando for ao Rio e Juiz de Fora convencerei aos amigos pras assinaturas. O s/ estudo sobre a poesia de 1930 é muito substancioso. Você faz a gente fazer as pazes com os críticos. Seus estudos tem tutano, têm peso específico, ao mesmo tempo que uma graça, uma ligeireza que só os poetas, os músicos e os aviadores podem obter. Discordarei às vezes, ou muitas vezes, de certas afirmações suas – mas não encontrarei jamais observações sem oportunidade, ou cabotinas, ou esdrúxulas. E você não pergunta – como tan-

<sup>10</sup> “Poemas da amiga” é o título de uma das cinco seções de *Remate de males*, com doze poemas.

<sup>11</sup> José Pereira da Graça Aranha (1868-1931) faleceu no dia 26 de janeiro de 1931.

<sup>12</sup> Murilo se refere ao ensaio “A poesia em 30”, publicado na *Revista Nova* (ano 1, n. 1), dirigida por Paulo Prado, Mário de Andrade e Alcântara Machado.

<sup>13</sup> Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

<sup>14</sup> Conforme destacou Júlio Castañon Guimarães, Mário de Andrade, neste artigo de 1931, “detectou alguns dos aspectos fundamentais desse plano inicial da poética muriliana. Discerniu sobretudo o plano do surrealismo e o plano do corriqueiro, da vulgaridade da vida” (Guimarães, 1993, p. 31).

<sup>15</sup> Conforme Leandro Garcia Rodrigues (2022, p. 25): “Alceu Amoroso Lima iniciou sua vida de crítico literário com a publicação do livro *Afonso Arinos*, em 1919, para logo ser convidado a integrar a equipe de *O jornal*, no qual assinou a coluna *Vida Literária*, a mesma que Mário de Andrade se sentia obrigado a ler, todos os domingos, nas tardes da pauliceia. Aliás, o autor de *Macunaíma* dizia que ‘ler a coluna do Tristão é uma obrigação’, ainda que fosse para discordar, para falar mal, para se informar ou mesmo para acompanhar a produção da moderna literatura brasileira”.

<sup>16</sup> Antônio de Alcântara Machado, Mário de Andrade e Paulo Prado.

tos críticos. Informa o público. O escritor que você vai examinar não se apresenta a você como uma esfinge; você não declara aos leitores que é incapaz de decifrá-lo. Isto é: você tem sempre o que dizer, e procura generalizar os pontos de vista, o que é muito necessário mesmo. Já o Tristão, por exemplo, cuja honestidade, independência e riqueza de informações sou o primeiro a reconhecer – fecha-se muitas vezes numa unilateralidade que foge à própria essência do crítico. Recentemente, a propósito do *Remate* e do *Poemas*, veja você: ele não se conformou com a falta de mistério do 1º livro (mesmo apesar de certas coisas como “Pela noite de barulhos espaçados”, profético, e “Contam que lá nos fundos do Grão Chaco”, idem), e tocou o pau, evidentemente, mesmo apesar dos elogios. E quanto ao 2º livro – ele preferiu bancar uma espécie de crítico “wagneriano”, descobrindo os leitmotiv do angelismo e do demonismo, e pronto. Me parece, por exemplo, que você insistiu no “asiatismo” do Schmidt. Pra mim o que tem de notável neste poeta é que a obra dele é um panfleto contra a época, os costumes da época etc. Ele consegue sair do tempo e se apresentar como uma espécie de profeta. Nesse ponto justifica-se o asiatismo dele. Quanto ao resto, não vejo. (Sou uma besta! Observo que estou é concordando com você, em relação ao poeta Schmidt!...) (Mendes, 1931c).

Na continuação da carta, Murilo avalia a contribuição crítica do artigo de Mário, avançando algumas hipóteses interpretativas sobre a obra de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade:

Também o voumemborismo não me parece tão acentuado na obra do Bandeira. É admirável, entre outras, – quero dizer: é precisa, a observação que você fez sobre o “tipografismo” desse poeta, que, no *Libertinagem*, se mostra, em quase todos os poemas, um “cubista”. Devo dizer que muitos dos *Poemas* se apresentam assim também – poemas que pedem esmola, nus, de um rigor necessário. Adeus, enfeite. Já o m/ próximo livro, não direi que seja enfeitado – mas é muitíssimo mais variado em ritmos e assuntos – e procura, não só a profundidade, como a extensão. É uma bruta explosão, sem pudor. Você verá. Já ia me esquecendo de lhe dizer que o voumemborismo do “Contam que lá nos fundos” me parece mais acentuado que nas “Danças”, apesar do final destas. E talvez mesmo que a “Invitation au Voyage” tenha impressionado muito mais a gente do que certas poesias portuguesas com este tema. Achei excelente o seu parecer s/ o Carlos. Previ mesmo tal julgamento, quando me encontrei com esse poeta, em novembro em BH. Confere exatinho com o que eu disse a ele. É claro que às grandes linhas somente – isto é, o mais importante. De tudo o que você escreveu sobre *Poemas*, relevo esta anotação agudíssima – “o livro dum homem que não mente mais, libertado de todas as hierarquias psíquicas”. É tão justo, que nem me abalo a discutir outros detalhes de que discordo. Aquilo é o essencial. Entrando no terreno das afinidades, nem você nem o Bandeira quiseram se referir ainda aos m/ entrelaçamentos com o Ismael, cuja obra você conhece, pelo menos, grande parte. Ismael é um formidável artista, que tem apregoado muitas vezes possuir várias afinidades comigo – o que me honra bastante. Sinto que você não tivesse rompido a pragmática, ajuntando ao estudo sobre os 4 poetas numa “Defesa e ilustração do *Remate de males*”, pois assim teríamos o balanço da poesia brasileira em 1930. Quem criticará direito esse livro? Tenho estado tão aborrecido com política, a situação do Brasil, o futuro, o diabo – sei lá – que este delassamento<sup>17</sup> possivelmente estético (meu Deus!...) com você me faz respirar um pouquinho. Janelas!!... mando-lhe um artigo do Guilhermino.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> “Delassamento” é francesismo: de “délasser”, relaxar.

<sup>18</sup> Guilhermino César (1908-1993) foi responsável pela seção literária do jornal *Estado de Minas*.



Achei uma espécie de poema. Peço-lhe me devolver na 1ª oportunidade – só tenho este (Mendes, 1931c).

Na carta de 11 de novembro de 1931, Murilo se refere ao envio de dois textos para a *Revista Nova*, e desculpa-se por não enviar o poema “Jandira”:

Paulo Prado me falou que vocês estão sem matéria para o no. de dezembro. Fiquei besta. Pensei que vocês tivessem matéria até demais. Aí vão dois troços, não sei se chegarão a tempo e se servem.<sup>19</sup> Se não servirem, peço-lhe que me devolva eles, que darei em 40 à sombra – queremos ver se botamos para fora em janeiro. Não lhe mando a “Jandira” porque ela está num caderno em J. de Fora. Já encomendei, mas eles não acertam com o lugar, não mandam. Vou lá, por estes dias, lhe mandarei de lá (Mendes, 1931d).

Em três de março de 1932, Murilo menciona a publicação do livro *Bumba-meu-poeta* na *Revista Nova* e pede o envio do poema “Girassol da madrugada”:

Como vai você? Nós aqui estamos vivendo dos boatos de S. Paulo e de Changai. Fiquei admirado de você não ter mandado dizer nada sobre a “Jandira”, que lhe mandei em meados de janeiro, você sempre tão pontual pra responder à gente. Tenho vontade de publicar na *Revista* o *Bumba-meu-poeta*, que hoje lhe envio, registrado. Entretanto, me parece muito comprido, não é? Avança no espaço dos outros, tipo do japonês mesmo. Em todo o caso você veja e seja franco. Se não servir peço me devolva, pois só tenho essa cópia datilografada. Estou com muita curiosidade do “Girassol da madrugada”. Eu tenho um “Giralua”. Lembranças ao Alcântara e P. Prado (Mendes, 1932a).

Mário responde no dia oito de março de 1932 (em carta copiada à máquina):

la escrevendo só Murilo mas imaginei no pintor espanhol, ficou tão besta que acabei escrevendo o nome inteiro de você, não por secura mas por causa do pintor. Mas fez bem mesmo de ficar admirado de eu não ter mandado nenhuma palavra sobre “Jandira”. Ou você está sonhando e não mandou nada ou a coisa se perdeu, nesta rua, nesta rua, no meu Bosque solidão é que absolutamente não chegou. Chegou foi agora a carta sua e o *Bumba-meu-poeta*. Nem se discute: coisa grande em tamanho, mas é grande também como poesia, seu Gil Vicente Juan del Encina, vulgo O Judeu, o auto está admirável e fica pra nós. Apenas temos que firmar um contratinho, isto é, sairá no número de agosto deste ano. Você tem que aceitar e nem discuta porque fazemos questão de publicar a coisa (Andrade, 1932a).

Na continuação da carta, Mário relata ao amigo o motivo da desavença entre ele, Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida. A questão estava relacionada ao uso de “brasileirismos” na língua literária, aspecto que teria sido apresentado pela primeira vez, de forma consciente, por Mário no seu poema “Noturno de Belo Horizonte” (1924), incluído no livro *Clã do jabuti*:

<sup>19</sup> No número de 1931, a *Revista Nova* publicou o poema “Mulher em todos os tempos”, que foi incluído no livro *O visionário* (1941).



O que acontece é que temos compromissos anteriores que não podem ser abalados mais: no número de agora abril vamos publicar uns poemas de Augusto Meyer, e no de junho seguinte publicaremos o “poema giratório”, do Luiz Aranha Pereira. Este Luiz Aranha Pereira foi um poetinha (em tamanho físico) simili-homem-feito que andou por aqui fazendo barulho em 1922, tempo de Semana de Arte Moderna. Depois arripou *[sic]* carreira de poesia, aprendeu um mundo de coisas sábias e hoje é minúsculo funcionário do Ministério das Relações Exteriores. Não faz mais poesia e nunca teve ocasião de ver nenhum dos poemas compridos dele publicado. A *Estética*, do Prudentinho ia publicar no 3º número este “Poema Giratório”, mas sucedeu uma intrigalhada dos demônios em que, com vergonha confesso, também me meti. O fato é que o Ronald a todo vapor publicava meio à socapa *Toda a América*, onde vinha o poema “Brasil” dele, mas estava indignadíssimo com o Guilherme de Almeida, porque este com mais faca ou mais queijo na mão, inda *[sic]* ia ganhar dele em avanço de publicação com o *Raça*.<sup>20</sup> Soube e isso me doeu porque nós bem sabíamos, e o Manu dissera pro próprio Guilherme que a moda de tais brasileirismos de momento tinham nascido do meu “Noturno de Belo Horizonte” que eu na mais ingênua das lealdades andara lendo por aí e os dois poetas laureados conheciam. Fiquei todo espinafradinho, pedi pro amigo Luiz que me cedesse o lugar dele e o “Noturno” inda acabou saindo primeiro, pelo 3º número de *Estética*. Mas o Ronald bem tivera razão num artigo ou discurso, não lembro, de distinguir entre os artistas do Rio que chamava de “malandros” e os da província, e acabou ganhando da gente, pois antedatou o Brasil, e quem que agora vai provar que ele antedatou a coisa? O fato é que quando eu recitara o “Noturno” aí no Rio, por duas vezes, uma na casa do Elísio e outra na casa do Ronald, esta vez em reunião íntima, jamais que ele falara no Brasil dele, dissera mas outras coisas, em que se não me engano muito, estava o famoso estampido do baiacu. Ora o 4º número de *Estética* não saiu mais e com isso o Luiz mais uma vez ficou inédito. Agora fazem dez anos da Semana e no número de junho da *R.N.* o Prudente escreverá um estudo sobre ela. Eu escreverei um estudo sobre a obra inédita do Luiz que só eu possuo, nem ele! E publicaremos o “Poema Giratório”, que com todos os vícios de época, sempre se conserva interessantíssimo. Assim o *Bumba-meu-poeta* ficará pro número imediatamente seguinte da *R.N.* Mande dizer que aceita, porque aceita mesmo, a única cópia está comigo e não dou mais ela nem que você brigue comigo, amicus Plato sed magis amica *R.N.* (Andrade, 1932a).

Na conclusão da missiva, Mário, ao demonstrar relutância em enviar o poema “Girassol da madrugada”, declara sua predisposição mais para o exercício crítico do que para a escrita poética:

E aproveite a ocasião pra me mandar outra cópia da “Jandira” que estou seco pra ler. Não mando o “Girassol da Madrugada”, porque sem modéstia, acho que não vale a pena. Não acho ruim não, mas acho que você deve achar ruim. Ah companheiro, eu agora já estou naquela descida da montanha em que a gente procura as perfeições e não sabe mais se enlambuzar com o rouge dos lábios safadíssimos da verdadeira poesia, com perdão da palavra e da imagem. Deixe que eu ainda tenha a sabedoria de compreender e amar vocês, poetas verdadeiros, e você em especial, bumba, meu poeta, que depois duns turtuveios, após a publicação do livro, voltou de novo a equilibrar a coroa sobre a cabeça, olelê bumba riá! como se canta no Nordeste. Mas vocês não devem gostar de mim. Me contento de saber que teve um tempo em que já fui sustança, e dez anos de sustança cansa. Agora sou veneno, que não rima com sustança nem com cança: veneno que não rimo mais com vocês. Me apupem, se quiserem, que está certo, o político Schmidt diz que já

<sup>20</sup> Publicado primeiro pela revista *Klaxon* (1922-1923) e, em livro, em 1925.

principiou, eu cá fico na minha adoração de vocês, quando são bons de verdade. Por isso toque nestes ossos e que vão de mim para os vossos, com o maior entusiasmo, chique palavra graçaranhica! Com o maior amor, chique palavra viadesca! Com o maior não-sei-o-quê pelo real Bumba meu poeta (Andrade, 1932a).

Em anexo à carta de vinte e oito de maio de 1932, Murilo Mendes envia o poema “Jandira”, que será publicado, somente em 1941, no livro *O visionário*:

Aí tem você a famigerada “Jandira”. Não sei escrever à máquina, sou anti-técnico; se tiram a caneta da minha mão sou um sujeito perdido. Ando arrastando uma vasta preguiça... está explicado o tardio aparecimento dessa madona de 1931, Jandira. Que vontade de estar em São Paulo! Parece que invadiram a exposição do Di, amigo do Miguelzinho, e queimaram as mulatas... apesar da reação da colônia portuguesa. É o que rosnam por aqui. Afinal de contas, São Paulo é o único estado do Brasil que tem consciência coletiva. Você botou umas queixas naquela carta – carta de visagem comovente, mas safada no fundo. Ando afastado das cogitações da denominada “gente nova”, não sei bem o que eles pensam... quanto a mim, penso que *Macunaíma* responde a todos os mas, entretanto há exagero, restrições etc. Não sou 100% a favor de você, nem de ninguém. Nem ninguém é 100% a favor de ninguém. Nem deve ser mesmo. Em vez de usar os elementos contra, uso os a favor. Que me importam, por exemplo, as fumações de ópio de Baudelaire, os seus chinelos roxos, os cabelos verdes, os seus excessos de devoção ao Poe etc, se as *Flores do mal* botam uma pedra em tudo? Eu, que sou anti-sistemático, posso sair de mim mesmo para avaliar com justeza a sua posição, como sistema, na nossa literatura, e toda a significação finalística da sua obra. Cumprido esse dever positivamente crítico, boto o pijama e me delasso nas páginas do *Clã*, do *Macú* e do *Remate*, sem compromissos mais com as teorias. Vejo também que em certas páginas desse último livro há um estremecimento, onde se antecipa uma certa maturidade que dará à sua poesia uma ressonância maior; livre dos compromissos com o ambiente em q. se tem desenvolvido. Estou contra o Athaide, que taxou de epidérmico esse livro. O diabo é que estou me surpreendendo numa latitude soi-disant crítica!... Fiquei ciente a respeito da publicação do *Bumba meu poeta*. Estive achando que é muito comprido, eu vou atrapalhar vocês!... não se vexem, botem de lado. Se tiver por aí algum exemplar perdido da revista em que vem “A cartomante”,<sup>21</sup> peço me mandar, não tenho cópia (Mendes, 1932d).

<sup>21</sup> “A Cartomante” é um poema em prosa publicado por Murilo Mendes na *Revista Nova*, em 1931 (ano 1, n. 4): “Minhas pernas circulavam num céu de sabão, quando uma mulher que de tão morena parecia a estátua da Fatalidade plantou-se diante de mim. Imediatamente nasceram dois baralhos de suas mãos. Diversos senadores, chofêrs, estudantes, operários e o núncio apostólico suicidaram-se na frente dela. Eu também devo ter me suicidado, mas o poeta é o tipo do sobrevivente. Ela ainda agarrou pela aba do roupão o banhista José, mas o herói deslizou na primeira onda de som e caiu no mar. A mulher soltava mentiras a todo o instante. Cada vez que ela soltava uma mentira, nascia uma roseira. Em breve a praça ficou coalhada de roseiras com seus cinemas, suas confeitarias, seus bordéis, seus anúncios luminosos, seus bancos, suas guilhotinas. Os peixes cintilavam no céu e, movendo graciosamente as barbatanas, faziam vibrar a música das esferas. Diante do espetáculo da ordem da criação, meu espírito bárbaro levantou as camadas de sífilis e de pesadelo que me legaram os retratos de meus avôs cretinos, e gritou diante do mar coalhado de paquetes: ‘Mulher que pareces contemporânea do 1º tempo do espírito, explique-me, ô anjo – máquina de costura – caos, porque existe um limite para a desarmonia; porque os sonhos não atropelam os geômetras na rua; porque os peixes-voadores não atropelam os capitalistas nas suas casas; porque as diabas-antenas não atropelam os músicos nas suas cabeças; porque a minha namorada não me matou’. Aposto um mamão contra a eternidade que a mulher ia responder; mas um aeroplano que passava atirou uma bomba de tinta Eureka na cabeça dela. O ar ficou tão lavado e transparente que eu pude

O telegrama do dia vinte e cinco de outubro de 1932 é assinado também por Aníbal Machado: “pedimos urgentes suas notícias. Esperamos poesia tenha se salvado meio catástrofe. Macunaíma deve ter ficado com algumas reservas de ‘não pode!’ e bananas líricas para diversas categorias” (Mendes, 1932c). No bilhete do dia dezesseis de junho de 1932, Murilo pede a Mário que envie ao pintor Di Cavalcanti o livro de contos *Galinha Cega* de João Alphonsus de Guimaraens: “O João Alphonsus me mandou uma *Galinha cega*<sup>22</sup> pra eu servir ao Di. Acontece q. eu não sei o endereço do mesmo, desde q. ele se passou pra esse país amigo. Mando-a, portanto, ao s/ cuidado. Desculpe a liberdade. Já lhe mandei por 3 vezes a ‘Jandira’. Não recebeu? Insisto no ‘Girassol da madrugada’” (Mendes, 1932b). Em vinte e seis de junho de 1932, Mário escreve acusando o recebimento de “Jandira” e de *Bumba-meu-poeta*:

Recebi sua carta e enfim acuso recebimento da “Jandira” que de fato só me chegou da segunda vez. É uma aventura “Jandira”, simplesmente uma delícia. Acho ainda melhor que aquela outra mulher do fim pro princípio que publicamos na R.N. Mas essa Jandira é uma aventura, o *Bumba meu poeta* é formidável. Sinto que nasceu sob o signo da eternidade. Mas engraçado, estas últimas coisas de você, me deixam, eu, que sou inteligente pra burro, numa atrapalhão safada, não consigo dizer nada sobre, gosto de ti porque gosto, e pronto. Inda um dia hei de pegar todas estas coisas novas de você, e tão novas mesmo, tão deroutantes,<sup>23</sup> e leio tudo duma assentada, esmiúço tudo, vou verificar por que escapatória maravilhosa, você já está indo muito além do surrealismo, sem no entanto abandonar seu caminho, numa evolução que sinto admiravelmente lógica mas que ainda não consigo explicar bem (Andrade, 1932b).

Na continuação da carta, Mário declara que o poema “Girassol da madrugada” ainda não estava concluído e que estava enviando um poema escrito em 1931, intitulado “Nova canção do Tamoio”:<sup>24</sup>

Você me pede que lhe mande o “Girassol da madrugada”, mas desta vez ainda não vai. Simplesmente porque tem dois versos dentro dele que me desgostam horriavelmente e que careço mudar. Mas inda não tive tempo de rever os poemas, ou antes, rever esse pedaço. Mas assim que mudar a coisa, lhe mandarei tudo. Aliás outro dia, mexendo na minha pasta da secretaria, achei a lápis este poema, com a data de 17 de outubro de 31, quatro horas da madrugada. Não sei de que aventuras tenebrosas eu vinha pra estar assim safadamente cético, e escrever essas coisas.

---

distinguir com nitidez a linha que vai do equador ao polo; em cima dela um japonês se equilibrava, jogando bilboquê com a cabeça de um chinês” (Mendes, 1931a, p. 526-527).

<sup>22</sup> Em 1932, no *Boletim de Ariel* (ano 2, n. 1), Murilo escreveu uma apresentação da *Galinha Cega*.

<sup>23</sup> “Deroutantes”, francesismo, está por “confusas”.

<sup>24</sup> O texto do manuscrito de “Nova canção do Tamoio”, enviado junto à carta, é: “Entregue-me o espírito, // Carregue na força; / Disfarce o tamanho / Da bolsa mineira; / Revolte-se contra; / Descubra petróleo / Não tenha bichinho, / Controle a virtude, / Entreabra os ovários, / Fecunde com o vento. // Depois com malícia / Transporte o seu vício / Pras costas da Mãe; / Ponha o seu retrato / Em todos os records, / Só pratos do dia, / Recortes das folhas... / Lampeão, mas é intriga: / Chicago no leme; / E então é possível / Ir ver Margarida. // Porém não insista / E leve os gerânios. / Cosquinhas, alardes / Dos autos sensuais, / Vem o soberano / Gozando a explosão. / No peito! no peito! / Mas sem hesitar! / Que a faca que corta / Dá corte sem dor. // Agora é só espírito, / Desista da força; / Vem a cruz descendo / Do alto Corcovado, / Músicas e incensos / Corcovam no vento, / Mas sem fecundar... // Lamento, seu mano, / É um duro combate... / Eleve ou abata, / Viver é lutar”.

Não tem nada de bonito, a não ser o verso da Margarida, que esse gosto. Mas acho engraçado o resto e por isso lhe mando (Andrade, 1932b).

Na conclusão da epístola, Mário autoanalisa o próprio poema:

E ciao que estou com pressa. Não é pândego? Não gosto muito daquele “soberano gozando a explosão”, não sei bem porque, não entendo nada do que isso quererá dizer. Será soberano dinheiro, ou soberano classe? O andamento do sentido parece indicar soberano dinheiro, mas não consigo sentir soberano dinheiro e quando leio a passagem é soberano gente, soberano classe que me vem na imagem, tanto mais que a explosão, parece que está mandando o soberano à puta que o pariu. Mas então porque será que o soberano está gozando!... Não sinto, mas não tenho razão nenhuma que me permita mudar esses versos, e tirar é impossível, repare que corta todo o ritmo do sentimento. Talvez inda decore essa poesia que é boa pra fazer a gente andar em passo bem rápido na rua, e, dizendo, dizendo, inda cabe uma interpretação pra esses dois versos, ou arrebe dentro de mim qualquer substituição mais lógica deles. E agora ciao de verdade (Andrade, 1932b).

### 3 Considerações finais

A leitura das cartas inéditas traz à tona a intensa troca intelectual entre os dois poetas, assim como diversos elementos úteis para a reconstrução do contexto histórico-literário dos anos do modernismo. Um exemplo explícito, nesse sentido, é a carta escrita por Mário de Andrade no dia oito de março de 1932, em que o escritor reconstrói uma das anedotas sobre as desavenças no meio intelectual modernista, em particular entre ele, Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho, no que diz respeito ao uso de “brasileirismos”. Mário reivindica para si o primado no uso de uma terminologia e sintaxe aderentes ao uso oral da língua portuguesa no Brasil. Nas cartas de treze e de vinte e nove de setembro de 1928, Murilo analisa, no calor do momento, *Macunaíma*, colocando em destaque não somente a “farsa” e a “molecagem”, mas também alguns traços da cultura brasileira: “Nessa coisa de brasileiro, assombração, lenda entrando pela realidade a dentro, esperteza, ingenuidade, desconfiança, preguiça” (Mendes, 1928). Neste trecho, resulta evidente a proposta do modernismo brasileiro de construção de uma “mitologia” moderna nacional e de uma “linguagem brasileira”, para usarmos as palavras empregadas por Murilo. O poeta mineiro foi influenciado, em seus primeiros poemas, pelo tom irreverente dos poemas-piada de Oswald de Andrade e de *Macunaíma*, lido por ele duas vezes seguidas, conforme atesta a missiva de seis de outubro de 1928 (“Reli *Macunaíma*”). Nas cartas, além das alusões ao socialismo e ao catolicismo – dois dos três pilares principais da poética de Murilo Mendes, junto ao surrealismo –, há diversas indicações relevantes para a análise e a interpretação da poética e do estilo de duas figuras fundamentais do modernismo brasileiro. As cartas auxiliam na reconstrução da gênese e da publicação das obras dos autores, permitindo que o leitor tenha contato com o processo de reescrita de Murilo Mendes, o qual muda os títulos de livros, como no caso de *Saúde e fraternidade* (em seguida, substituído por *Poemas*), como deveria ter sido intitulada a sua primeira obra. Diversas cartas informam sobre o processo de elaboração a que foi submetido o poema “Jandira”, enviado, em 1932,

para Mário (o qual acusa o recebimento em vinte e seis de junho daquele ano) e publicado somente em 1941. As cartas revelam o início da longa questão editorial de dois textos: o auto *Bumba-meu-poeta*, de Murilo Mendes, publicado pela *Revista Nova* em 1931 e editado em livro somente em 1988, e o *Dicionário musical brasileiro*, de Mário de Andrade, inédito até 1989.

A leitura do diálogo epistolar nos permite ter acesso, também, à intensa operação de envio de textos, como no caso dos poemas anexados por Murilo para serem publicados na *Revista de Antropofagia* e na *Revista Nova*. Ao enviarem seus textos junto às cartas, os poetas emitem suas opiniões críticas, indicam defeitos, avançam propostas e conselhos, apresentando, em diversos casos, análises dos textos enviados para avaliação. Mário submeteu a Murilo, junto à cópia do poema “Girassol da madrugada”, dúvidas, às quais o poeta mineiro respondeu com conselhos. Entre as cartas, há, inclusive, referências a dois poemas pouco conhecidos de ambos os autores que foram aqui transcritos: “Nova canção do Tamoio”, de Mário de Andrade, e “A cartomante”, de Murilo Mendes: textos paródicos, escritos no mesmo ano (1931). A convergência entre os dois poemas se dá, não somente pelo clima surrealista comum (mais acentuado no poema de Murilo) e pela releitura da tradição em chave paródica, mas, sobretudo, pelo tom irreverente: o que Mário indicou como “gavroche carioca” no artigo de 1930, sobre o primeiro livro de Murilo (“Essa naturalidade, essa coragem ignorante de si, no Brasil, só seria mesmo admissível no gavroche carioca. E de fato, Murilo Mendes, embora mineiro de nascença, é dono de todas as carioquices” [Andrade, 1972, p. 43-44]). No caso de “Nova Canção do Tamoio”, caracterizada pelo ritmo cerrado e pela construção hermética, há um clima de revolta (“revolte-se contra”) semelhante ao do poema de Murilo (“porque os peixes-voadores não atropelam os capitalistas nas suas casas”), no qual a ambiência é criada através de imagens angustiantes de barbatanas e guilhotinas. No poema de Murilo, está em primeiro plano, conforme a definição de João Cabral de Melo Neto (“Sua poesia me foi sempre mestra, pela plasticidade e novidade da imagem. Sobretudo foi ela que me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo” [Melo Neto *apud* Mendes, 1994, p. 41]),<sup>25</sup> um dos elementos principais de sua concepção estética: a plasticidade da imagem, mais do que a construção de um discurso ou a veiculação de uma “mensagem”.

Por fim, vale destacar que as cartas fornecem diversas indicações relevantes para o aprofundamento da análise e da interpretação da poética e do estilo de duas figuras fundamentais do modernismo brasileiro.

## Referências

ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930 [1931]. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1972. p. 27-45.

ANDRADE, Mário de. A poesia em Pânico [1939]. In: ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1955. p. 45-52.

---

<sup>25</sup> Trecho citado por Haroldo de Campos em seu artigo “Murilo e o Mundo substantivo”, publicado no *Estado de São Paulo* em 1963 (em 1967 foi incluído no livro *Metalinguagens*). Este trecho foi publicado também no volume *Poesia completa e prosa* de Murilo Mendes (1994, p. 41-43).

ANDRADE, Mário de. [Correspondência]. Destinatário: Murilo Mendes. São Paulo, 8 mar. 1932a. Arquivo-museu de Literatura brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Acervo: Jorge de Lima. Código de referência: JL VP RS MIS 128.

ANDRADE, Mário de. [Correspondência]. Destinatário: Murilo Mendes. São Paulo, 26 jun. 1932b. Arquivo-museu de Literatura brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. Acervo: Jorge de Lima. Código de referência: JL VP RS MIS 128.

CAMPOS, Haroldo de. Murilo e o mundo substantivo. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagens*. São Paulo: Vozes, 1967. p. 55-64.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Contrapontos*: notas sobre correspondência no modernismo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/Conjunções*: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

MENDES, Murilo. A Cartomante. *Revista Nova*, p. 526-527, ano 1, n. 4, 15 dez. 1931a.

MENDES, Murilo. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Pitangui, 28 jan. 1931b. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). Acervo: Mário de Andrade. Código de referência: MA-C-CPL4657.

MENDES, Murilo. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Pitangui, 3 abr. 1931c. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). Acervo: Mário de Andrade. Código de referência: MA-C-CPL458.

MENDES, Murilo. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 3 mar. 1932a. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). Acervo: Mário de Andrade. Código de referência: MA-C-CPL4660.

MENDES, Murilo. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 11 nov. 1931d. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). Acervo: Mário de Andrade. Código de referência: MA-C-CPL4659.

MENDES, Murilo. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 16 jun. 1932b. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). Acervo: Mário de Andrade. Código de referência: MA-C-CPL462.

MENDES, Murilo. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 25 out. 1932c. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). Acervo: Mário de Andrade. Código de referência: MA-C-CPL463.

MENDES, Murilo. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 28 maio 1932d. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). Acervo: Mário de Andrade. Código de referência: MA-C-CPL4661.

MENDES, Murilo. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 29 set. 1928. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). Acervo: Mário de Andrade. Código de referência: MA-C-CPL4651.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência: Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000.

MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp, 2007.

RODRIGUES, Leandro Garcia (org.). *Jorge de Lima & Alceu Amoroso Lima: correspondência*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2022.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. Introdução geral. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a. p. 9-81.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. Notas e variantes. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b. p. 1603-1712.

# Roberto Schwarz e Mikhail Bakhtin

## *Roberto Schwarz and Mikhail Bakhtin*

**Filipe de Freitas Gonçalves**

Universidade Federal de Minas Gerais

(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

lipe.ton.fr@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2808-0746>

**Resumo:** Este artigo procura compreender como se articula a noção de heterodiscurso, proveniente da teoria do romance de Mikhail Bakhtin, no trabalho crítico de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis. Para isso, analisaremos alguns trechos de ensaios importantes do crítico sobre o autor, levando em consideração o tipo de argumentação usada no trato direto com o texto literário. Propõe-se também questionar como esse tipo de análise se conjuga com o referencial teórico que aparece mais frequentemente no trabalho do crítico paulista, a saber, a tradição da teoria hegeliana do romance. Como conclusão, discute-se as possibilidades de aproximação entre essas duas matrizes teóricas para a análise literária.

**Palavras-chave:** Roberto Schwarz; heterodiscurso; Bakhtin.

**Abstract:** This article seeks to understand how the notion of heterodiscourse, originating from Mikhail Bakhtin's theory of the novel, is articulated in Roberto Schwarz's critical work on Machado de Assis. To do this, we will analyze some excerpts from important essays by the critic about the author, taking into account the type of argumentation used in direct dealing with the literary text. It is also proposed to question how this type of analysis is combined with the theoretical framework that appears most frequently in the work of the critic from São Paulo, namely, the tradition of Frankfurt critical theory. As a conclusion, we discuss the possibilities of bringing these two theoretical matrices closer together for literary analysis.

**Keywords:** Roberto Schwarz, heterodiscourse; Bakhtin.





É incomum no trabalho de Roberto Schwarz a indicação direta de referenciais teóricos que sirvam de sustentação às suas análises. Mais interessado no texto literário direto e no que ele pode nos revelar, o autor opta, quase sempre, por referências gerais e passageiras, sendo a mais famosa delas a que está ao final do “Prefácio” de *Um mestre na periferia do capitalismo*: “Meu trabalho seria impensável igualmente sem a tradição – contraditória – formada por Lukács, Benjamin, Brecht e Adorno, e sem a inspiração de Marx” (Schwarz, 2012c, p. 13). Na frase imediatamente anterior, ele faz uma observação interessante sobre a influência de Candido, que seria tão intensa que “(...) as notas de rodapé não têm como refletir” (Schwarz, 2012c, p. 13). Não só em relação a Candido, mas também a toda essa tradição referida de passagem, o recurso à citação ou mesmo à referência é rarefeito e constitui parte de um estilo crítico que procura atualizar seus pressupostos a partir do cotejo com a realidade do texto literário e do país que o produziu. Apesar disso, é evidente que as análises que Schwarz promove em seus ensaios estão permeadas, o tempo todo, por pressupostos teóricos tirados dessa tradição contraditória a que ele se refere. A solução das contradições se encontra exatamente na análise, que tem sempre a primazia de início e de fim.

Gostaria de chamar a atenção para a presença de outra possível matriz teórica presente nos ensaios de Roberto Schwarz: a teoria do romance de Mikhail Bakhtin. Não se pretende implicar que o autor tenha lido o teórico russo, ou, caso o tenha, que sua teoria tenha causado impacto em seus trabalhos. Na verdade, não encontrei uma única referência a Bakhtin em sua produção, o que indica ser um autor longe de seu radar. O que pretendo argumentar é que, mesmo não tendo lido, existem operadores desenvolvidos por Bakhtin que Schwarz coloca em operação, o que indica, de um lado, a importância que tem a análise em seus trabalhos e, de outro, o poder elucidativo que a teoria do romance bakhtiniana possui. Sua possível inclusão na tradição pessoal de nosso crítico reforçaria ainda mais o caráter contraditório das referências, mas, por outro lado evidenciaria, na sua solução harmoniosa, o acerto da primazia da análise dos textos concretos sobre a discussão teórica desprovida de objeto. Retenhamos primeiro o motivo da contradição: de uma forma ou de outra, do Marx ao Adorno citados, pode-se dizer que essa tradição, no que se refere ao romance (que é o objeto privilegiado do trabalho de Schwarz), vincula-se à interpretação hegeliana do gênero, tanto no sentido de sua vinculação umbilical ao mundo burguês quanto no pressuposto da historicidade das formas. O argumento geral de Schwarz sobre Machado, por exemplo, enquadra-se bem nesse campo: diante de uma realidade não-burguesa em vias de aburguesamento, o romance machadiano captaria, em seu deslocamento formal dos procedimentos clássicos importados por Alencar da tradição europeia, os solavancos da modernização capitalista, o que caracterizaria sua forma específica entre nós.<sup>1</sup> A teoria do romance de Bakhtin procura constituir outra histó-

---

<sup>1</sup> O argumento aparece em inúmeros momentos dos ensaios clássicos do autor. Cito apenas um para referendar minha leitura: “Em abstrato seria o seguinte: se o efeito desencontrado é um dado inicial e previsto da construção, deveria dimensionar e qualificar os elementos que o produzem, além de lhes definir as relações. Deveria relativizar a pretensão enfática do temário europeu, retirar ao temário localista a inocência da marginalidade, e dar sentido calculado e cômico aos desníveis narrativos que assinala o desencontro dos postulados reunidos no livro. O leitor está reconhecendo, espero, a tonalidade machadiana. Talvez se convença mais, levando em conta uma questão de escala: se a qualidade imitativa resulta da fratura do conjunto e fraqueja em suas partes, em que no entanto se demora a leitura, esta será tediosa – como de fato é – e há erro de economia literária. Para aproveitar a solução, seria preciso concentrá-la de modo a dar-lhe presença a todo o momento da narrativa; transformar o efeito de arquitetura em química da escrita. Ora, a prosa machadiana como que depende da miniaturização prévia dos circuitos do romance de Alencar, cujo espaço ideológico inteiro, inconsistência

ria para o gênero, desvinculando-se da interpretação hegeliana e procurando constituir uma linha evolutiva diferente, que vai da Antiguidade Tardia até a Modernidade, numa espécie de continuidade pela via das tradições populares que escapam ao desenvolvimento do que a outra tradição chama de “mundo burguês”. Basta, para indicar essa diferença, apontar para a distinção rígida que faz o teórico russo entre epopeia e romance (Bakhtin, 2019, p. 78-110), numa negação explícita da formulação hegeliana retomada por Lukács do romance “como epopeia do mundo burguês”.<sup>2</sup>

A perspectiva bakhtiniana parte de uma noção de “(...) *tridimensionalidade* vinculada à consciência *plurilinguística*” (Bakhtin, 2015, p. 75, grifos do original), que é operacionalizada em sua crítica por meio da sobreposição, no corpo verbal do romance, de variadas formas discursivas em circulação na vida social: “(...) *o estilo do romance reside na combinação de estilos; a linguagem do romance é um sistema de ‘linguagens’*” (Bakhtin, 2015, p. 29, grifos do original). Dito de forma simples e sem o jargão do teórico, trata-se de romper com a visão de que o romance representa a vida social burguesa, mas de pensá-lo como uma forma artística que aglutina os gêneros discursivos em circulação na sociedade. Isso, obviamente, não de forma mecânica, mas por meio da constituição de uma forma linguística unitária à qual as outras manifestações discursivas estão subordinadas, e daí a “tridimensionalidade” do trecho anterior: o romance recolhe os discursos da sociedade, mas eles “[...] passam a integrar o romance, neste se combinam num harmonioso sistema literário e se subordinam à unidade estilística superior do conjunto, que não pode ser identificada com nenhuma das unidades a ele subordinadas” (Bakhtin, 2015, p. 29). O argumento não implica, obviamente, uma abordagem idealista que dissocia linguagem e mundo concreto, mas exatamente uma aproximação que considera a linguagem parte integrante e integradora do mundo social, portadora de uma materialidade própria. E por isso, embora se distancie da visão histórica de Hegel e Lukács, ele também pressupõe um processo histórico que dá surgimento a essa nova forma (Bakhtin, 2015, p. 167-179).<sup>3</sup>

Nesse sentido, a entrada preferencial de Bakhtin no romance é sua constituição linguístico-discursiva,<sup>4</sup> acrescida, depois, pela análise espaço-temporal cristalizada na noção de cronotopo. Vou me restringir a essa primeira perspectiva, e chamar a atenção para a maneira

---

inclusa, ela percorre quase que a cada frase. Reduzida, otimizada, estilizada como unidade rítmica, a desproporção entre as grandes ideias burguesas e o vaivém do favor transforma-se em dicção, em música sardônica e familiar” (Schwarz, 2012b, p. 72-73).

<sup>2</sup> Depois de apresentar a teoria hegeliana do romance como gênero do mundo burguês, Bakhtin (2019, p. 75) afirma: “As afirmações e exigências que acabamos de apresentar são um dos pontos culminantes da autoconsciência do romance. Não constituem, evidentemente, uma teoria do romance”. No ensaio “Fechamento de um grande ciclo teórico”, Paulo Bezerra (2019, p. 121-124) chama a atenção exatamente para o desconforto do crítico com a tradição hegeliana e cita um trecho de anotação de Bakhtin (apud Bezerra, 2019, p. 121) que vale a pena reproduzir: “A tentativa de definição do herói romanesco em Lukács [...] Tudo começa com a Renascença e o nascimento da sociedade burguesa. É uma concepção equivocada sobre a própria Renascença, que aí é medida por escalas dos séculos XVIII e XIX”. Ainda sobre essa questão, ver Fischer, 2021, p. 262-276.

<sup>3</sup> Estou me restringindo à teoria do romance, mas no trabalho sobre Rabelais (ver Bakhtin, 2010a) a caracterização histórica do processo aparece mais bem delimitada. Ainda sobre o processo de caracterização histórica do autor e sua preferência por tempos longos, ver Bakhtin, 2017, p. 9-21.

<sup>4</sup> Parece-me um problema da recepção do teórico russo o fato dele ser lido separadamente em departamentos de linguística e de literatura. Seu ensaio sobre os gêneros textuais (Bakhtin, 2016) deveria ser visto como parte integrante da teoria do romance e seus estudos sobre Dostoiévski (Bakhtin, 2010b) e Rabelais, assim como sua teoria do romance, que estamos citando amplamente neste artigo, são parte constitutiva da virada linguística que ele opera.

por meio da qual Schwarz a operacionaliza em suas leituras de Machado. Começemos por um ensaio recente, “Leituras em competição”, em que, depois de comentários sobre a relação entre a crítica brasileira e a internacional sobre Machado, o crítico parte para a análise de uma crônica. Todo seu complexo argumento fundamenta-se num comentário preciso sobre a manipulação das formas linguísticas:

O cronista deplora a sorte obscura dos compatriotas pobres e provincianos, mas a comparação culta na verdade lhe serve para sublinhar a distância que os separa deles e de nossa hinterlândia cheia de facadas. Serve-lhe também para figurar na Internacional dos cosmopolitas fim-de-século, que não se iludem com Roma e a discursadeira clássica, embora disponham de seu repertório. Num caso busca diferenciar-se da barbárie popular; no outro, integrar-se a elite mundial dos espíritos educados, sempre em linguagem para poucos, que marcam uma superioridade meio caricata. O leitor é tratado na empolada segunda pessoa do plural, com subjuntivo e condicionais difíceis: “Talvez esperásseis que ela matasse a si própria. Esperaríeis o impossível, e mostraríeis que não entendeste”. Como a facilidade da pirotecnia gramatical, são aspirações medíocres, cheias de autocongratulação risível, em que no entanto há altura artística, pois o seu esnobismo dá forma a feições importantes da desigualdade moderna. Precedida do artigo definido e singularizador, a Cachoeira passa a ser uma localidade familiar, que fica logo ali, mesmo para quem não tenha conhecimento dela. Algo análogo se dá com Martinha, que possivelmente seja um tanto bárbara, de má vida e culpada de homicídio, mas a quem o diminutivo afetuoso traz para perto em ideia, incluindo-a na esfera da cordialidade brasileira, ou do sentimento nacional, desdizendo as segregações antissociais trazidas no tempo da Colônia. Noutras palavras, alguns indicadores gramaticais funcionam na contracorrente da dicção emproada, de cujas presunções de exemplaridade, estilo elevado e civilização destoa ou ainda a cujas partições se opõe (Schwarz, 2012a, p. 31-32).

Schwarz capta o movimento complexo entre a realidade local e o discurso univertizador exatamente na contraposição entre duas formas gramaticais que assumem, aqui, valor discursivo. No primeiro caso, ele aponta para uma preferência gramatical que possui valor social específico no universo linguístico brasileiro: a segunda pessoa do plural, especialmente suas formas subjuntivas, não é tratada simplesmente como uma opção estilística, mas como uma manipulação da língua que possui sentido social. No segundo caso, o que se aponta é mais sutil ainda: a singularização operada pelo artigo definido e o uso do diminutivo no nome da personagem; não se trata mais de traços propriamente gramaticais, mas de escolhas estilísticas precisas do autor, que são interpretadas pelo crítico do ponto de vista de sua significação social. Essa imbricação entre língua e sociedade, que as torna materialmente indissociáveis, é o pilar fundamental para a abordagem bakhtiniana. A operação feita por Machado e que Schwarz tão argutamente nota é o que o teórico russo chama de “hibridização”: “(...) a mistura de duas linguagens sociais no âmbito de um enunciado – o encontro, no campo desse enunciado, de duas diferentes consciências linguísticas dívidas por uma época ou pela diferenciação social (ou por ambas)” (Bakhtin, 2015, p. 126). Mas a análise não para aí: haveria ainda outro nível de construção discursiva, que Bakhtin chama de “unidade estilística superior do conjunto” na citação que fizemos acima e que o crítico brasileiro nota:

Enquanto o cronista se queixa do pouco sucesso de Martinha, é claro que ela está mais que imortalizada – graças a essa mesma queixa, que traz em si, sem o saber,

uma condição moderna de grande ressonância artística. Para ele, indeciso entre o clássico e o autóctone, ambos incapazes de assegurar a moça um “lugar de honra na história”, não há como sair do impasse. Já para Machado – que inventava a situação narrativa – o trio formado por a) a região relegada do universo; b) o repertório clássico que desmerece as realidades locais; e c) o cronista culto portador de um despeito histórico mundial, é ele próprio uma solução: uma vez articulada pelo jogo literário, esta verdadeira célula social-histórica imprime à cena algumas das linhas inconfessadas da atualidade. (Schwarz, 2012a, p. 38)

Aqui estamos, de fato, no centro dos interesses de Schwarz como crítico, já que esse nível superior da composição – o “Machado” em contraposição ao “cronista” – é o que garante o nível superior do tratamento crítico dado à relação entre a história obscura de Martinha e aquela de Lucrecia. O que garante tal procedimento é exatamente a “tridimensionalidade” que o discurso assume, num movimento que, mesmo conferindo voz narrativa a um determinado estrato social, não o autoriza. É porque ele está contraposto num diálogo conflitante com outras vozes sociais que o dão a dimensão que verdadeiramente tem que o conjunto designado pelo nome do autor assume a categoria de uma forma estética capaz de solucionar um impasse histórico.

No estudo clássico sobre o *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a redução da estrutura social a uma forma também nos é apresentada por meio de um conceito que, em si, encapsula o mesmo problema da contraposição relativista de estilos, vinculados a discursos socialmente valorados, assumindo, todo o procedimento, o aspecto de uma redução à forma artística de elementos fundamentais da vida social brasileira. Schwarz está interessado na caracterização da volubilidade do narrador machadiano e inicia sua análise exatamente pela caracterização de um “tom”, vinculado por ele a uma postura de “impudências” e “provocação” (Schwarz, 2012c, p. 17). Depois de caracterizar alguns procedimentos, ele nos informa que vai entender essa postura como um problema de forma, e indica que isso deve ser tomado como “estilização de uma conduta própria à classe dominante brasileira” (Schwarz, 2012c, p. 18, grifo nosso). A palavra “estilização”, usada logo no início da apresentação de sua abordagem crítica, é importante, porque ela revela o elemento fundamental de sua análise: o narrador volúvel como forma é, antes de tudo, um procedimento de estilo, ou seja, a concatenação de uma série de dispositivos discursivos que, no conjunto, dão a ver uma postura discursivamente coesa e complexa das classes dominantes, marcada exatamente pela desfaçatez de sua relação com os vários discursos a ela submetidos.

Caracterizando bem o “falante” do romance, que Bakhtin nos informa ser sempre “social, historicamente concreto e definido” (Bakhtin, 2015, p. 124), Schwarz (2012c, p. 19) nos informa que “[...] Brás Cubas exhibe o figurino do *gentleman* moderno, para desmerecê-lo em seguida, e volta a adotá-lo, configurando uma inconsequência que o curso do romance vai normalizar”. Mas essa configuração, e aqui mora o essencial do caráter bakhtiniano de sua abordagem, é que esse “figurino” não se dará simplesmente pela caracterização do personagem ou mesmo por sua ação (embora vá assumir depois essa feição), mas por sua maneira própria de construir o discurso:

Também na prosa há um quê de falsete. A entonação das primeiras linhas é empertigada: *Algum tempo hesitei, Suposto o uso vulgar, adotar diferente método. Mesma coisa para as habilidades retóricas do morto, que por assim dizer estão em grifo, na sintaxe engomada e sobretudo nas construções antitéticas: princípio e fim,*

*nascimento e morte, vulgar e diferente, cama e berço etc.* A intenção de mostrar superioridade é patente, ainda que inseparável da situação narrativa risível. Assim, prestígio e desprestígio estão juntos na empostação da linguagem, convivência que é de todos os momentos, e atrás da qual triunfa o narrador, que brilha sempre duas vezes, uma quando assinala os próprios méritos retóricos, outra quando ri de seu caráter desfrutável (Schwarz, 2012c, p. 20, grifos do autor).

Aqui a indicação social por meio da linguagem parece evidente. Na verdade, o passo essencial dado por Schwarz é exatamente perceber o caráter social da impostura do narrador e caracterizá-la nos dois sentidos, destacando tanto a sociabilidade da linguagem quanto o aspecto linguístico da sociabilidade.<sup>5</sup> Seu comentário resvala, inclusive, para a percepção de elementos que não são propriamente linguísticos, como o “quê de falsete”, ou a “entonação” – em outro momento, ele nos fala na “respiração do texto” (Schwarz, 2012c, p. 25) –, que não são dispositivos linguisticamente discerníveis com facilidade, mas que colocam luz sobre o caráter social do discurso. O crítico nos convida a não simplesmente ler o que o narrador escreve, mas a ouvi-lo falar; assim, poderemos notar nesses elementos o “horizonte verboideológico” (Bakhtin, 2015, p. 95) de quem fala. Em outro texto, que resume seu argumento geral sobre Machado, Schwarz (1998, p. 48) nos diz: “[...] nós temos diante de nós, primeiro, um cidadão esclarecido, com ponderações de método; em seguida, um cidadão no rigor da moda e, em seguida, um piadista sacrílego”. O que estou tentando destacar é que essas muitas figuras que o narrador assume não estão postas diante de nós pela designação da ação ou do personagem – o que, de resto, impossibilitaria a voltagem com que aparecem –, mas pelo discurso. São seus discursos que o revelam o cidadão esclarecido, o cidadão no rigor da moda ou o piadista sacrílego.

Mas o essencial é que, se o narrador incorpora em sua dicção essas muitas facetas do discurso social em circulação, a própria incorporação que ele opera é um trejeito discursivo socialmente discernível. É a partir dessa descoberta, ancorada na escuta da prosa machadiana, que o próprio conjunto de discursos, assumidos e desmentidos por Brás Cubas, irá assumir seu pleno sentido social. Em outros termos, se a adesão e desvinculação cômica do narrador em relação ao *ethos* modernizador do *gentleman* é operada por meio das muitas entonações que o texto nos revela, o próprio conjunto é uma entonação própria que deverá ser socialmente caracterizada:

Por definição, a vitória do capricho é a derrota da subjetividade em sua aceitação burguesa exigente, que pesa sobre aquela como um remorso: em busca de

<sup>5</sup> Em entrevista do ano 2000, Schwarz praticamente transforma esse princípio de análise em projeto para o estudo da cultura brasileira: “O ponto aí é identificar posições de classe como componentes do estilo. Por exemplo, há diferentes securas de Graciliano, João Cabral, também Euclides, que podem polarizar com o lado molhado, molengo e gordão de Gilberto Freyre. Talvez dê para armar o sistema das posições de classe embutidas na escrita deles, que lidam com uma mesma região, e talvez ele, o sistema, diga algo de novo. Assim como não temos o costume de duvidar dos narradores, de identificar neles um ponto de vista particular e interessado, não temos também o costume de duvidar da dicção narrativa, cujo ponto de vista social pode ser uma parcialidade que muda tudo” (Schwarz, 2019b, p. 203). Algumas perguntas depois ele arremata: “É um programa que existe uma autoeducação apropriada, no espírito, digamos, de uma estilística histórico-sociológica. É preciso treinar a atenção para o caráter social das entonações, das angulações, dos procedimentos, das ideias etc., tanto no texto como na vida (Schwarz, 2019b, p. 204). Se não há referência a Bakhtin, o aspecto específico da empreitada é dito de forma cabal.

satisfação imaginária imediata, narrador, personagem ou leitor abrem mão do relacionamento externo ou interno que em dado momento *é o seu*. Com efeito, transformada em regra, a volubilidade impossibilita a consequência nos atos e nas ideias, sem a qual a força subjetiva, que está no trabalho de transformar e transformar-se, não existe, como não existe também a dialética entre indivíduo e sociedade, já que a potência individual não chega a se configurar como potência efetiva (Schwarz, 2012c, p. 54).

A conclusão a que chega o crítico é de grande alcance, e está balizada pelo efeito conjunto das mudanças abruptas de roupagem do discurso narrativo, ou seja, no caráter aglutinador e esvaziante da respiração do texto. É importante notar que Bakhtin não está no horizonte da caracterização social que o professor nos oferece; pelo contrário, “a subjetividade em sua acepção burguesa exigente” é de Lukács, com quem Schwarz lê o romance europeu em relação ao qual diferencia Machado.<sup>6</sup> Sua intenção não é bakhtiniana, mas o procedimento geral – a caracterização social por meio da aglutinação de discursos – é o mesmo que propõe Bakhtin. A rigor, não poderia deixar de ser diferente, já que a estilística da Teoria do Romance do pensador russo está baseada, antes de tudo, no romance humorístico. No capítulo “O heterodiscurso no romance”, o autor se volta exatamente para uma explicação de como o procedimento do perspectivismo discursivo está presente no corpo do romance inglês do século XVIII e XIX, exatamente a fonte em que está bebendo Machado para a composição de sua obra. Não há aqui uma implicação que levaria para a relação entre Machado e a tradição luciânica, mas a percepção de que a descoberta de que diferenças entre o padrão europeu de representação da subjetividade no romance do século XIX e as formas específicas de configuração da subjetividade, entre nós, se dá a ver pelos trejeitos do narrador. Isso porque o que marca a sua diferença em relação ao modelo da subjetividade burguesa é exatamente sua postura irreverente que transforma as muitas roupagens que assume em objeto de seu deleite.

É importante apontar esse aspecto, que será tão importante na teoria de Bakhtin: não há uma separação concreta entre os dois níveis no plano do objeto, mas apenas da análise. Não há, de um lado, a volubilidade discursiva do narrador e, de outro, sua caracterização social. O verdadeiro achado crítico de Schwarz é indicar que a volubilidade é a caracterização. Esse, de fato, é um dos grandes achados do próprio Bakhtin (2015, p. 128-129):

O que caracteriza o gênero romanesco não é a representação do homem em si, mas exatamente a representação da linguagem. Contudo, para se tornar imagem ficcional, a linguagem deve converter-se em um discurso em lábios falantes, combinando-se com a imagem do falante que representa um universo social ou um pequeno universo *in statu nascendi* ou, ao contrário, em estado moribundo, em extinção. [...] o problema central da estilística romanesca pode ser formulado como *o problema da representação literária da linguagem, o problema da imagem da linguagem*.

<sup>6</sup> “A presença de Lukács é básica no meu trabalho — como termo diferencial. Acho muito produtivo explorar em que sentido a sua construção é inadequada para a América Latina. E isso não é uma crítica. Lukács construiu um modelo para a história europeia das ideias e do romance que depende da evolução histórica geral do feudalismo para o capitalismo e para o socialismo. É uma construção poderosa. Ele mostra como esse desenvolvimento funciona atividade na obra de filósofos e romancistas. Se nos voltarmos para a América Latina, observaremos que esta sequência não existe aqui e que, portanto, ela não é universal. Aqui a sequência vai do colonialismo para uma tentativa de Estado nacional. É um erro amplamente disseminado a tentativa de fazer esses termos coincidirem” (Schwarz, 2019a, p. 128).

Se o homem no romance só existe pela linguagem, e se a linguagem só pode ser usada por um falante historicamente concretizado, a concreção do falante é um fato da própria linguagem. A conclusão pode soar absurda se tomarmos o trabalho de Schwarz de forma unilateral ou facciosa, mas o fato é que sua descrição do aparecimento da sociabilidade brasileira no romance maduro de Machado se opera exatamente no sentido indicado pelo teórico russo: o homem no romance é uma maneira específica de usar a linguagem. E é essa maneira específica que revela seu distanciamento em relação à subjetividade representada no romance europeu do oitocentos.

Mas o trabalho de Schwarz não se interrompe aqui, porque ele ainda insiste em chamar nossa atenção para o fato de que essa manipulação dos modos de dizer incorporada na dicção do narrador está, ela própria, tornada objeto pelo nível superior da composição, que seria o “Machado” da análise da crônica. De fato, se o narrador toma as muitas linguagens como objetos de seu deleite, também o próprio Machado toma essa maneira de elaborar o discurso de forma perspectiva, o que lhe tira autoridade e confere teor crítico à representação. Estamos, mais uma vez, diante da unidade estilística superior que já encontrávamos antes:

Para Machado, tratava-se de significar deliberadamente às expensas do que ficava dito: o verbalizado cede o passo à composição e situa-se num plano de complexidade inferior ao dela, que o desdiz e enquadra em termos tácitos, mais negativos que os explícitos. Esta noção dramatúrgica ou situacional da linguagem, com o correspondente leitor perspicaz e maldoso, constitui uma regra de construção inteiramente *artística*, se pelo adjetivo entendermos a preponderância do recurso formal (Schwarz, 2012c, p. 156).

Algumas páginas à frente, o próprio crítico (Schwarz, 2012c, p. 189) nota que o narrador volúvel é “[...] o verdadeiro alvo da sátira [...]”. O que se implica é, na verdade, que existe um nível – denominado mais uma vez de “Machado” – que objetualiza o uso que faz da linguagem o próprio narrador, que, por sua vez, objetualiza na sua assimilação centrífuga, vários usos da linguagem. O terceiro passo é o essencial, porque ele marca o potencial propriamente crítico da prosa machadiana que, sem a sua observação, ou seja, sem o “correspondente leitor perspicaz”, recai na identificação entre a volubilidade e a própria voz autoral. Ao invés de um “mestre” capaz de desvendar os meandros da “periferia do capitalismo”, teríamos, sem a identificação do narrador como “alvo da sátira”, a exibição autocomplacente de cacoetes brasileiros. A noção de uma concepção “dramatúrgica ou situacional” da linguagem, que é necessária para a compreensão do próprio procedimento usado na construção da voz narrativa, é o essencial para que se dê esse passo: assim como se perspectiva os discursos avançados do *gentleman* por sua mistura degradante com a vida periférica, também o próprio discurso do narrador deveria ser tomado com um olhar em perspectiva. Afastar-se dele é a consequência efetiva natural de uma voz narrativa que se caracteriza exatamente pela disciplina dos afastamentos.

Os dois autores irão identificar as bases históricas materiais necessárias para a emergência desse tipo de concepção nova da linguagem, mas irão seguir, aqui, caminhos diferentes. Schwarz aposta numa abordagem mais circunscrita no tempo e aponta uma mudança discursiva depois da Revolução de 1848, quando, seguindo a interpretação de Marx, o caráter falso da ideologia burguesa se teria evidenciado. Diante da falsidade concreta dos ideais abstratos, instaura-se uma espécie de perspectivismo que está inscrito na arte de Flaubert: “Os pensamentos e as emoções são qualificados a cada passo e de modo fulminante pela posição

que ocupam na intriga, e só existem nesta especificação” (Schwarz, 2012c, p. 182). O aspecto “dramático e situacional” da linguagem, portanto, encontra um solo histórico concreto a partir do qual ganha seu sentido e funcionalidade. A arte de Machado, nesse contexto, atualiza para o caso brasileiro uma tendência propriamente moderna, surgida num momento específico de desenvolvimento do mundo burguês. Bakhtin aposta num arco temporal maior, como é seu costume: para ele, o romance é o resultado de uma consciência linguística “[...] galileana que rejeitou o absolutismo de uma língua única e singular, isto é, rejeitou o reconhecimento de sua linguagem como o único centro verbosemântico do universo ideológico [...]” (Bakhtin, 2015, p. 167). A descrição abstrata encontra alguma concreção histórica quando ele se refere, nas linhas finais do parágrafo que citamos acima, a momentos históricos precisos em que esse processo se teria iniciado e, como de costume, recorre-se à Antiguidade Tardia. No geral, sua descrição parece incorporar a ideia de que o surgimento do romance depende de trocas interculturais, e, em última instância, da globalização:

Essa descentralização verboideológica só ocorrerá quando uma cultura nacional deixar de ser fechada e autossuficiente, quando ela tomar consciência de si mesma entre outras culturas e línguas. Isto solapará as raízes da sensação mitológica da linguagem que se funda na fusão absoluta do sentido ideológico com a linguagem; suscitará a aguda sensação dos limites da linguagem, dos limites sociais, nacionais e semânticos; a língua se revelará em sua característica humana, por trás de suas palavras, formas e estilos começarão a transparecer figuras nacionalmente características, socialmente típicas, imagens de falantes [...]. A linguagem, ou melhor, as próprias linguagens se tornarão uma representação literariamente acabada da percepção e visão de mundo características do homem (Bakhtin, 2015, p. 171).

O conteúdo que cada um deles atribui ao processo geral é bem diferente, mas o arco histórico descrito se assemelha. O argumento de Schwarz sobre Flaubert (tomado de Dolf Oehler) recai exatamente no fato de que o conteúdo ideológico do discurso dos personagens está tomado em seu limite, não pela ação panfletária do autor que fala no romance, mas pelo enquadramento que o enredo e a prosa dão a esse conteúdo. Em última instância, Flaubert (a narração) não acredita no que seus personagens dizem, porque está claro para ele que o conteúdo concreto dos enunciados está desautorizado por uma vida ideológica em que semântica e realidade estão descolados. Mas o argumento sobre Machado ganha ainda mais com a aproximação com Bakhtin: sua virada na literatura brasileira, segundo Schwarz, reside exatamente no abandono da “sensação mitológica da linguagem” que fundamenta a construção dos mitos de identidade nacional. Isso se processa exatamente pelo cotejo da realidade específica com o centro semântico de seu tempo, que aparece então desautorizado. Retenha-se o argumento do crítico sobre Alencar: os dois universos estão presentes em *Senhora*, mas não se implicam. Comportam-se como universos ideológicos próprios, produzindo uma cisão na forma do romance, mas a cisão (os limites verboideológicos autoimplicados do dinheiro e do favor) não se fazem ver na forma do romance. A virada machadiana é exatamente a autoimplicação, ou seja, a transformação em lógica formal dos limites ideológicos, tomados por Machado de um ponto de vista propriamente discursivo. Em outros termos, Machado implica na dicção do romance a consciência da globalização, que aparece captando sua posição periférica em relação ao centro do sistema.



Dita como está, a aproximação que propus se faz nos seguintes termos. Embora não cite Bakhtin em nenhum momento, Roberto Schwarz opera uma leitura da obra de Machado que se pode dizer, em alguma medida, bakhtiniana. Ele toma o corpo verbal do autor e o interpreta pelos cruzamentos discursivos que se operam, oferecendo uma interpretação integradora desses próprios cruzamentos que passam a ter significado teórico e histórico. É exatamente desse lugar que parte a teoria do romance de Bakhtin, centrada na ideia de heterodiscurso, de perspectivismo da linguagem e, em última instância, do dialogismo resultante da objetualização da própria palavra no interior da prosa romanesca. Nos dois casos, há uma identificação rigorosa entre a linguagem tomada discursivamente e a materialidade social. Manipular formas linguísticas é, acima de tudo, construir a imagem de falantes. Também nos dois casos há a preocupação com a instância superior à manipulação desordenada das muitas linguagens, identificada por Bakhtin com a unidade superior do estilo do romance e, por Schwarz, com a identificação do ponto de vista machadiano, que organiza não apenas os muitos discursos socialmente confrontados, mas a própria voz narrativa que os confronta. Por fim, os dois procuram localizar historicamente o processo geral que descrevem, identificando ora no contexto da segunda metade do século XIX a base concreta do procedimento, ora no processo mais geral de desenvolvimento da humanidade.

Posta a semelhança, não se trata de escamotear as diferenças, mas de enquadrá-las. Bakhtin não entende o romance como gênero do mundo burguês. Para ele, o processo de constituição do gênero está dado no período helenístico, quando as práticas “mitológicas” da linguagem dão lugar ao esfacelamento da prosa romanesca, vinculada, agora, a práticas da cultura popular. Em última instância, mesmo em seus estudos dedicados a autores específicos, o teórico russo parece mais interessado em fazer teoria do que propriamente crítica, o que está longe dos interesses de Schwarz. Para ele, o que interessa do começo ao fim é o seu objeto literário, capaz de revelar as dinâmicas da história. As aproximações que proponho não pretendem apagar tais diferenças, que são substanciais, mas colocá-las em perspectiva: Roberto Schwarz não é um crítico eclético, mas sabe incorporar procedimentos que iluminem seu objeto, mesmo quando eles não estão previstos no arcabouço teórico que utiliza; Bakhtin não é um hegeliano, mas descreve um processo que confere historicidade ampla ao próprio desenvolvimento do mundo burguês. Em outras palavras, o paulista, fazendo crítica, abre portas em seu segmento teórico; o russo, fazendo teoria, ilumina procedimentos que, se não são inventados pelo desenvolvimento histórico do século dezenove, ganham uma feição específica com ele.

Em última instância, a aproximação dos dois abre duas portas diferentes, ainda não completamente trilhadas, mas promissoras. De um lado, um reenquadramento do desenvolvimento do que se chama de “mundo burguês” a partir de marcações históricas mais amplas. O que os trabalhos de Bakhtin parecem colocar na ordem do dia é exatamente isto: o que muitas vezes imaginamos ser uma peculiaridade das sociedades burguesas possui origens históricas mais arcaicas. Isso não pode significar, obviamente, um apagamento das especificidades históricas concretas, mas um equilíbrio entre o que há de novo na modernidade propriamente dita e o que ela reelabora de tradições populares que remontam, pelo menos, ao fim da Antiguidade. Por outro lado, a possibilidade de levar a diante uma leitura bakhtiniana da obra de Machado, para além da análise propriamente discursiva aberta por Schwarz. O ponto essencial, me parece, é exatamente a relação do autor com a cultura popular, tópico não completamente explorado. Como relacionar os torneios verbais do autor de *Dom Casmurro*

ao universo da cultura afrobrasileira em que ele está inserido? Schwarz parte de uma aproximação de Machado com os centros da cultura europeia, e consegue resultados surpreendentes, mas o que se poderia dizer de sua relação com as formas específicas de manifestação da cultura popular carioca de seu tempo? Um exemplo pode dar a dimensão do problema. José Ramos Tinhorão (2010, p. 139-160) chama nossa atenção para a relação entre a Petalógica, espécie de sociedade cultural e recreativa fundada por Paulo Brita – frequentada pelo jovem Machado de Assis – e o desenvolvimento da música popular no século dezenove. Ali estiveram os grandes nomes da poesia romântica, aos quais o jovem escritor vinculava-se no início da carreira. Como pensar a relação entre Machado, especialmente sua produção literária madura, e esse caldo de cultura popular portuguesa, africana e indígena que, com certeza, foi seu berço intelectual? Na cena de abertura de *Esau e Jacó*, o pai da cabocla do Castelo entoa uma cantiga de nítido sabor popular ao violão: como enquadrar essa presença com os temas fundamentais tratados no texto?

De fato, as perguntas que são levantadas escapam tanto a Schwarz quanto a Bakhtin, mas a possibilidade de fazê-las está enquadrada pela prática de uma crítica e uma teoria que têm como horizonte a iluminação de objetos a despeito dos cortes conceituais mais rígidos.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Huitec, 2010a.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 2010b.

BAKHTIN, Mikhail. *A teoria do romance I: a estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *A teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BEZERRA, Paulo. O fechamento de um grande ciclo teórico. In: BAKHTIN, Mikhail. *A teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019, p. 113-133.

FISCHER, Luís Augusto. *Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio*. Porto Alegre: Arquipélago, 2021.

SCHWARZ, Roberto. A novidade das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Maurício Gomes de; SOUZA, Ronald de Melo e. *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998. p. 47-64.

SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012b.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2012c.

SCHWARZ, Roberto. Braço de ferro sobre Lukács. In: *Seja como for: entrevistas, retratos e documentos*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2019a. p. 117-154.

SCHWARZ, Roberto. Tira dúvidas. In: *Seja como for: entrevistas, retratos e documentos*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2019b. p. 190-222.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

# O medo de μορμούκεια (Pl. *Phd* 77e): estudos para uma tradução brasileira do vocábulo grego

## *The fear of μορμούκεια (Pl. *Phd* 77e): studies for a brazilian translation of the greek work*

**Leonardo Guimarães**

Universidade de Brasília (UnB) | Brasília  
DF | BR

leonardogcosta21@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0325-0342>

**Gabriele Cornelli**

Universidade de Brasília (UnB) | Brasília  
DF | BR

cornelli@unb.br

<https://orcid.org/0000-0002-5588-7898>

**Resumo:** Este artigo explora a complexidade da tradução cultural através da análise das figuras folclóricas Mormó, da mitologia grega, e Cuca, do folclore brasileiro. Através da comparação entre essas entidades, discutem-se as interações entre as tradições culturais e as representações de gênero. O estudo revela que ambas as personagens são utilizadas como instrumentos pedagógicos para controlar o comportamento infantil, refletindo normas sociais sobre a maternidade. Ao considerar as similaridades e diferenças entre as culturas grega e brasileira, propõe-se uma tradução que respeite e valorize os contextos culturais originais. A tradução sugerida para μορμούκεια encontra sua zona de contato com a folclórica Cuca, destacando a necessidade de um diálogo intercultural que enriqueça as tradições literárias e populares.

**Palavras-chave:** tradução; μορμούκεια; cuca; cultura.

**Abstract:** This article explores the complexity of cultural translation through the analysis of the folklore figures Mormó from Greek mythology and Cuca from Brazilian folklore. By comparing these entities, the interactions between cultural traditions and gender representations are discussed. The study reveals that both characters are used as pedagogical tools to control children's behavior, reflecting social norms about motherhood. By considering the similarities and differences between Greek and Brazilian cultures, a translation that respects and values the original cultural contexts is proposed. The suggested translation for μορμούκεια finds its point of contact with the folkloric Cuca, highlighting the need for intercultural dialogue to enrich literary and popular traditions.

**Keywords:** translation; μορμούκεια; cuca; culture.



# 1 Introdução

O trabalho de tradução não é uma tarefa simples para quem se propõe a transpor um texto, uma frase ou até mesmo um verbete de uma língua para outra. Conforme observa Santos (2010, p. 123), a tradução entre saberes distintos pressupõe a interpretação de duas ou mais culturas, visando identificar preocupações isomórficas entre elas. O tradutor deve sempre partir da premissa de que todas as culturas são incompletas e, portanto, podem se enriquecer através do diálogo e confronto com outras culturas.

De fato, ocupar a posição intermediária entre duas culturas implica a responsabilidade de atribuir signo e significado àquilo que é ininteligível devido à barreira linguística. Nesse sentido, Campos (2004) argumenta que a tradução é também um processo de recriação, que deve ser autônomo, mas reciprocamente conectado. Assim, não se traduz apenas o significado, mas também o signo. Traduzir elementos culturais envolve uma relação isomórfica, ou seja, embora as culturas sejam diferentes em termos de linguagem, elas se cristalizam dentro de um mesmo sistema enquanto corpos isomorfos (Campos, 2004, p. 35).

A tarefa de situar-se entre duas culturas traz consigo a valiosa compreensão de que não existem culturas com características exclusivamente próprias. Esse entendimento é compartilhado pelo folclorista brasileiro Câmara Cascudo (2006), que observa a ausência de exclusividade no sentido de sobrevivência de conhecimentos gerais. Para ele, elementos como canto, mito, fábula, tradição e conto não estão restritos a uma localização específica no espaço; ao contrário, podem existir em uma região e também emigrar, viajar e se manifestar na imaginação coletiva (2006, p. 52).

Se, para Santos (2010, p. 129), a tradução envolve não apenas o trabalho intelectual e político, mas também o emocional — no sentido de pressupor um inconformismo diante da carência resultante da incompletude ou deficiência de um conhecimento —, este artigo surge do inconformismo diante da desafiadora possibilidade de traduzir um vocábulo específico. Esse vocábulo é encontrado no *Fédon* de Platão, em um diálogo entre Cebes e Sócrates sobre a imortalidade da alma e o medo da morte:

Cebes, com um sorriso no rosto, disse: “Sócrates, tente nos persuadir como se estivéssemos com medo; ou melhor, não como se nós estivéssemos com medo: talvez exista realmente uma criança dentro de nós que está com medo dessas coisas. Tente convencê-la a não ter medo da morte como da μορμούκεια. (*Phd 77e. Trad. de Cornelli, 2025, p. 117, com adaptação*).

O vocábulo grego μορμούκεια (“mormolúkeia”), derivado de μορμή (“mormó”), apresenta um desafio significativo para sua tradução. O dicionário grego-português apresenta da seguinte maneira o significado de μορμή: “figura de mulher que faz caretas; espécie de bruxa que assusta as crianças” (p. 694). Mas o que significaria μορμούκεια? Um inconformismo surge diante da ausência de uma tradução que capture efetivamente o significado do termo grego.

Utilizando o conceito de zona de contato<sup>1</sup> e proposto por Santos (2010), este trabalho visa oferecer uma tradução brasileira possível para o termo, aproximando dois elementos

<sup>1</sup> Santos (2010, p. 130) entende por zonas de contato “os campos sociais onde diferentes mundos-da-diva normativos, práticas e conhecimentos se encontram, chocam e interagem.”. E segue afirmando que “zona de con-

semelhantes de culturas distintas: a cultura grega, representada por *μορμολύκεια*, e a cultura brasileira, através da figura da Cuca. Através dos “*topoi*”,<sup>2</sup> ou seja, lugares comuns, é possível identificar aproximações que viabilizem uma tradução eficiente do termo *μορμολύκεια* para Cuca.

Portanto, analisaremos o contexto sociocultural de ambos os elementos para, posteriormente, compará-los. O objetivo é buscar uma tradução que reduza as lacunas decorrentes do conhecimento incompleto entre as diferentes culturas.

## 2 Μορμώ

Entre as numerosas histórias e fábulas que os gregos ouviam na infância, destaca-se, por seu temor universal, a figura de Mormó. De acordo com Patera (2015, p. 106), Mormó era uma assustadora entidade noturna, frequentemente invocada por mães, babás e anciãs para amedrontar crianças desobedientes. Esta figura de terror noturno era associada a uma bruxa cuja função era capturar, maltratar e devorar crianças travessas.

Mormó, assim como muitas figuras lendárias, está enraizada em um mito primitivo. Um exemplo desse mito é encontrado em um escólio a Aristides, que relata:

[A expressão] “As coisas que, quando as crianças as ouvem, as atingem de medo” fala de Mormó e Lâmia (...). Mormó era uma [mulher] coríntia que, após devorar seus filhos certa noite, fugiu para longe. Então, quando as mulheres querem assustar seus filhos, elas invocam Mormó. Teócrito diz: “Mormó morde”. Resultou disso *mormolúkeia* como terror. (escólio a Aristides, *Panathênaios* 102, 1-3, 8-13).<sup>3</sup>

A razão pela qual Mormó devorou seus próprios filhos permanece desconhecida. Seu legado, enquanto mulher, é marcado pelo infanticídio e pela sede de aniquilar outras crianças. Através de seu ato macabro de canibalismo filial, Mormó se torna uma figura mítica que transcende o tempo e o espaço, assumindo características terríveis associadas à sua crueldade. A transformação de Mormó, começando com sua fuga para um lugar desconhecido, distancia-a da humanidade. Patera (2015, p. 112) observa que a decisão de Mormó de se afastar e vagar pela escuridão a exclui da sociedade dos vivos e a insere no reino dos mortos.

Johnston (1999, p. 164) classifica Mormó entre as *ἀοραί* (mulheres invisíveis). Uma *ἀορή*, ou mulher invisível, é aquela que morre prematuramente ou de maneira violenta, não pertencendo nem ao Hades, por onde poderia transitar, nem ao mundo dos vivos. Em consequência, segundo Patera (2015, p. 112), ela está sujeita a responder ao chamado de sua invocação. Seu rosto transfigurado já não lembra mais os traços da mulher que talvez tenha sido em vida.

Como uma *ἀορή*, Mormó adquire não apenas a função de assombração, mas também uma função normativa. Ela se torna, assim como outros monstros que representam a rejei-

---

tato pode envolver diferenças culturais selecionadas e parciais, as diferenças que, num espaço-tempo determinado, se encontram em concorrência para dar sentido a uma determinada linha de ação”.

<sup>2</sup> Par uma ampla abordagem do tempo “*topoi*”, cf. Santos, 1995.

<sup>3</sup> Orig: *Ὅτι ἂν τοὺς παῖδας ἀκούοντας ἐκπλήττει διὰ τὴν Μορμὴν καὶ τὴν Λάμιαν λέγει. (...) ἡ δὲ Μορμὴ Κορινθία ἦν, ἣ καταφαγοῦσα αὐτῆς τὰ παιδία ἐν ἐσπέρᾳ ἀνέπτη κατὰ τινα πρόνοιαν. καὶ τοίνυν ὅτε βούλονται τὰ σφῶν παιδία αἱ γυναῖκες φοβῆσθαι, ἐπιβοῶσι Μορμῶ. φησὶ δὲ καὶ Θεόκριτος «Μορμὴ δάκνει». ἐντεῦθεν δὴ παρήχθη καὶ τὰ μορμολύκια τὰ φόβητρα. (schol. in Aristidis *Panathênaios* 102,1-3, 8-13).*

ção da maternidade, um modelo para a definição da mulher grega através de sua reprodução bem-sucedida. Portanto, uma jovem que não desejasse casar-se ou não tivesse o objetivo de procriação seria associada ao mundo dos atormentados, semelhante a essas mulheres.<sup>4</sup> Assim, o mito assume uma forma paidêutica, penetrando o coração das crianças e influenciando-as ao longo de suas vidas.

Patera (2015, p. 167) argumenta que Mormó não pertence à classe das *δόποι*. A razão para essa conclusão é que Mormó não morreu prematuramente. O relato de Aristides menciona apenas a morte de seus filhos, sem referir-se à morte de Mormó. Assim, o atributo essencial para se classificar uma figura como *δόπη* é a morte da própria pessoa, o que não se aplica a Mormó (Patera, 2015, p. 167).

Excluída do convívio dos mortais, Mormó torna-se uma figura defeituosa e animalésca. O que antes era uma mulher transforma-se em um monstro (*“θηρίον”*). Esse aspecto bestial é refletido na descrição de Mormó como *όνοσκελίδα* (“mulher com pernas de asno”), conforme indicado no escólio a Aristides. Gradualmente, Mormó adota a definição dada por Teócrito, sendo comparada a um cavalo. Assim, na Sicília de Teócrito, a terminação *-λύκεια*, que se refere ao lobo, dá lugar à terminação *-ἵππος*, que se refere à égua.

Contudo, a característica predominante de Mormó é sua associação lupina, expressa na terminação *-λύκεια*, resultando em *Μορμολύκεια*. Há discussões sobre a diferenciação entre os termos *“μορμολύκεια”* e *“μορμώ”*. Patera (2015, p. 139) sugere que o termo *“μορμολύκεια”* era utilizado de forma intercambiável com Mormó, sendo o primeiro eventualmente substituído pelo segundo ao longo do tempo. A segunda parte do nome, *-λύκεια*, sugere a tradução de “Mormó-lobo”, uma vez que o substantivo para lobo é feminino, implicando uma mulher-lobo. Alternativamente, o termo poderia ser traduzido como uma espécie de lobisomem fêmea, conceito não presente no vocabulário português para designar uma mulher licântropa.

Assim como o lobo, Mormó, com suas características lupinas, personifica a astúcia aterradora, o terror que está sempre à espreita dos mais fracos para devorá-los. Sem escrúpulos em alcançar seus objetivos, Mormó, assim como o lobo, não hesita em atingir suas presas. Por isso, o pavor noturno provocado pela evocação do nome aterrorizante de Mormó é associado ao animal inimigo da sociedade.

Uma das características distintivas de Mormó é sua capacidade de metamorfose. Ela pode se transformar em diversos pavores, animais ou seres eróticos. A criatura vagueia errante pelos lugares, aterrorizando em formas quadrúpedes, ora como cavalo, ora como lobo. Filóstrato (*Vit. Ap.* 4, 25) relata uma história associada a Menipo, um jovem discípulo de Apolônio, que foi seduzido por uma bela mulher que, posteriormente, se revelou como Mormó ou sua variante Lâmia. Essas entidades assumem a forma de mulheres atraentes com o propósito de seduzir jovens para, posteriormente, consumir seu sangue e devorá-los.

Fontenrose (1989, p. 116) observa que o mito de Mormó varia em relação ao da Lâmia, argumentando que a história da Mormó de Corinto é uma versão da Lâmia da Líbia. Esta última foi transformada pelo ciúme de Hera em um monstro viperino, com a metade inferior do corpo na forma de uma cauda de serpente. Além de amaldiçoar Lâmia, Hera também rapta seus filhos, o que faz com que Lâmia se torne um monstro canibal, devorando as proles de outras mulheres em seu desespero. Esse traço de canibalismo é comum em ambos os

<sup>4</sup> Sobre a função normativa de Mormó, cf. Johnston (1999, p. 169) e Smith (1978).

mitos, e a caracterização canibalística contribui para que o catálogo mitológico inclua outras figuras femininas assustadoras, como a Empusa e a Gello.<sup>5</sup>

Um dos principais termos derivados de Mormó é “μορμολυκεῖον”, que designa tanto o terror abstrato quanto a máscara teatral. As crianças temiam essas máscaras, pois geralmente eram horrendas e destinadas a causar medo. Geralmente não é possível distinguir claramente entre μορμολύκεια como terror e como máscara teatral.<sup>6</sup>

A associação de Mormó com seres demoníacos e máscaras teatrais consolidou-se no imaginário grego ao longo do tempo. Mormó adquire na Grécia antiga um status de sobrenaturalidade que transcende o mito da mulher coríntia esquecida, ultrapassa a animalidade lupina e equina, e supera um caráter fantasmagórico, espectral e demoníaco. Tornou-se, assim, o termo usado para definir o terror noturno. Pensar em Mormó é considerar o terror em si. A evocação do nome vai além da forma específica e abre espaço para a imaginação infantil, evocando os múltiplos terrores possíveis associados ao temível espantalho.

As variações de Mormó são encontradas no léxico de Hesíquio de Alexandria, onde aparecem com diferentes formas, sempre indicando algo assustador. Ela está também presente na *Suda*, que a classifica como um dos pavores (τα φοβερά). No dicionário *Liddell-Scott-Jones*, os termos associados incluem: μόρμοι (medos vãos); μορμολυκεῖον (fantasma, monstro); μορμολύττομαι (assustar); μόρμορος (medo); μορμωρός (horrível de se ver).

Depreende-se, portanto, que o vocábulo Mormó é consistentemente utilizado para designar algo que inspira medo. No profundo sentido do termo, Mormó representa o terror infantil por excelência. Patera (2014, p. 120) observa que o homem adulto utiliza um novo termo para o medo em sua fase da vida: Górgoros. Esse vocábulo remete à Mormó, pois ambos são formados por repetições fônicas de sílabas. Contudo, o mito da mulher canibal de Corinto persiste na memória das crianças gregas e, mesmo na fase adulta, o medo infantil associado a esse folclore não se dissipa.

Mormó emerge como uma figura central no imaginário grego antigo, simbolizando o terror noturno e a rejeição da maternidade. Desde seu papel como uma mulher coríntia devoradora de filhos até sua transformação em um monstro animalesco, Mormó representa o medo primordial que permeia a infância e persiste na vida adulta. Sua capacidade de metamorfose e sua associação com outros seres demoníacos e figuras mitológicas, como Lâmia, Empusa e Gello, ampliam sua presença no folclore e na literatura grega. Através de suas várias manifestações e referências lexicais, Mormó transcende a mera personagem mítica, tornando-se um arquétipo do terror e da desordem social, refletindo as ansiedades e valores culturais dos gregos antigos. Assim, Mormó não é apenas um símbolo do medo infantil, mas também um meio através do qual a sociedade grega reforçava normas e comportamentos desejáveis, utilizando o medo como ferramenta educativa e moral.

<sup>5</sup> Empusa e Gelo são espectros e espíritos do submundo. As lâmias são *phásmata* (“aparições”) que surgiram dos bosques; as empusas são fantasmas enviadas por Hécate; e as mórmonas são demônios errantes. Cf. Fontenrose (1980, p. 116).

<sup>6</sup> As máscaras ornamentais, para as crianças gregas, são o terror por excelência, pois despertam nelas o próprio medo. Por isso a associação do medo à máscara. Cf. Wyler (2005); Aristófanes (*Pax* 474; *Ach* 582; *Thesin* 417).



### 3 A Cuca

As cantigas de roda e de ninar possuem uma longa tradição na cultura brasileira. Seus versos passaram por constantes variações, adaptando-se às regiões onde são recitados. Introduzidas pelos portugueses, juntamente com uma rica bagagem cultural composta por histórias folclóricas, contos e fábulas, essas cantigas são ensinadas às crianças desde a mais tenra idade, frequentemente contendo um conto subjacente a cada canção. Dentre as lendas introduzidas, destaca-se a da Cuca, que faz parte do imaginário dos pavores infantis.

A descrição fornecida por Cascudo sobre a Cuca nos apresenta um ser formidável:

A Cuca ou a Coca é um ente velho, muito feio, desgrehado, que aparece durante a noite para levar consigo os meninos inquietos, insones ou faladores. Para muitos a Coca ou Cuca é apenas uma ameaça de perigo informe. Amedronta pela deformidade. Não sabe como seja o fantasma. A maioria, porém, identifica-a como uma velha, bem velha, enrugada, de cabelos brancos, magríssima, corcunda e sempre ávida pelas crianças que não querem dormir cedo e fazem barulho. É um fantasma noturno. Figura em todo o Brasil nas canções de ninar. Não há sobre ele episódios nem localizações. Está em toda a parte, mas nunca se disse quem carregou e como o faz. Conduz a criança num saco. Leva nos braços. Some-se imediatamente depois de fazer a presa. Pertence ao ciclo dos pavores infantis que a Noite traz. (Cascudo, 2002, p. 200).

Cascudo recorda que a Cuca, também conhecida como Coco ou Coca, é uma única entidade cuja presença é detectada tanto na Espanha quanto em Portugal (Cascudo, 2002, p. 201). Essa importação cultural nos lembra da interconexão das culturas e de como todas elas apresentam pontos de contato e divergência. Na Espanha e em Portugal, a entidade é representada de diferentes maneiras, mas sempre com o propósito de corrigir o comportamento das crianças.

Clódio Pérez nos apresenta a tradição da Coca na Galícia, onde ela é vista como um dragão, inimiga assumida de Deus, simbolizando o próprio diabo. A tradição da Coca remonta ao rito romano dedicado à deusa Juno Sópita, que consistia em os jovens deixarem oferendas nas entradas das cavernas onde as serpentes da deusa habitavam (Pérez, 1993, p. 6-10). Assim, a Coca é associada à serpente e ao dragão, criaturas hediondas, inimigas do homem e de Deus, segundo a tradição cristã. Nas procissões de Corpus Christi, a Coca aparece como um monstro macabro, com cerca de cinco metros de altura, na forma de um dragão, com um corpo horivelmente inchado, patas de grilo, cauda de serpente e um par de asas (Cascudo, 2002, p. 186). O primeiro registro da Coca na Espanha data de 1437, onde é intitulada de Coquetriz, um jacaré que fazia parte da procissão.

Em Portugal, a Coca também é mencionada, com seu primeiro registro datando da festa de Corpus Christi em 1265. Nesta celebração, a Coca se apresenta como um dragão triunfante que, posteriormente, enfrenta e é derrotada por São Jorge. Na região do Algarve, as crianças corriam de um grande espantalho durante a Procissão de Passos. Essa herança de origem castelhana foi trazida também para o Brasil, onde a Cuca, a Coca ou o Coco assume uma aparência humana. No entanto, esse espantalho não era a Coca, mas sim o farricoco, ou a Morte, que assustava as crianças que mais atrapalhavam do que ajudavam nas procissões de Penitência (Cascudo, 2002, p. 187).

Gradualmente, a imagem da Cuca é moldada na cultura brasileira, retratada como uma mulher – embora seja uma entidade específica – cujo nome carrega sua origem. Suas caracte-

risticas incluem velhice, morte, renascimento, rapto, roubo e voracidade (Claro, 2012, p. 103). Ela assume um papel educativo e socializador na cultura, sendo uma bruxa cujo poder se fortalece à medida que cresce o medo da morte, do rapto e do canibalismo (Claro, 2012, p. 100). A Cuca permanece na fronteira entre o rito e a ficção. Embora não possua uma história própria, seu nome é suficiente para evocar o pavor terrível que somente as crianças desobedientes sentem.

É na literatura de Monteiro Lobato que a Cuca ganha maior destaque. O sucesso de seu livro de 1921, intitulado *O Saci*, figura como a única obra em que Lobato retrata a folclórica Cuca, posteriormente representada em peças de teatro, desenhos e séries televisivas. Na obra, Pedrinho, com a ajuda do Saci, adentra a mata virgem próxima ao Sítio do Picapau Amarelo para resgatar Narizinho, que fora raptada pela poderosa entidade e levada para sua caverna.

Para empreender a análise de como Lobato retrata a entidade em seu livro, utilizamos a 1ª edição, publicada em 1921; a 3ª edição, publicada em 1928 pela Companhia Editora Nacional; e a 8ª edição, também publicada pela Editora Nacional em 1941. Nesta comparação, podemos discernir a evolução da personagem literária em paralelo com as características da entidade folclórica.

Na primeira edição, quando Pedrinho e o Saci avistam a entidade, Lobato fornece a seguinte descrição de sua aparência: “Quando Pedrinho avistou a megera, por um triz que não caiu desmaiado. Que horrenda criatura! Tinha cara de velha coroca, orelhas de morcego, focinho de jacaré, e os olhos pareciam olhos de coruja desses que alumiam no escuro” (Lobato, 1921, p. 28).

Na terceira edição, o autor fornece a seguinte definição: “Assim que Pedrinho viu o monstro quase desmaiou de medo. Era a mais horrenda megera que se poderia imaginar. Tinha cara de velha coroca, orelhas de morcego e focinho de jacaré. Os olhos pareciam duas tochas acesas” (Lobato, 1928, p. 22).

Já na oitava edição, temos:

Súbito, ao dobrarem uma curva, viram lá num canto a rainha. Estava sentada diante duma fogueira, de modo que a claridade das chamas permitia que as “folhagens” lhe vissem a carantonha em toda a sua horrível feiura. Que bicha! Tinha cara de jacaré e garras nos dedos como gaviões. Quanto à idade, devia ter para mais de três mil anos. Era velha como o Tempo (Lobato, 1941, p. 92).

Nas três edições subsequentes, a Cuca é retratada consistentemente como uma criatura horrível. Sua face animalesca, em formato de jacaré, aparece em todas as edições, com variações que incluem orelhas de morcego, olhos semelhantes aos de coruja e garras como as de um gavião.

Essas associações remetem às imagens negativas desses animais. A aparência de jacaré associa a entidade à Coca da Espanha, que assumia a forma de cobra e jacaré, bem como à designação que recebeu na Espanha em 1437 como Coquetriz, o jacaré da procissão. Os olhos de coruja evocam a vigilância na escuridão da noite. Cascudo (2002, p. 206) associa a Cuca ao termo tupi “cuca”, que significa “trago”, algo que se engole de uma vez só, e também se refere à coruja, trazendo a ideia de voracidade e mistério noturno. Suas garras de gavião sugerem rapina, remetendo ao próprio gavião como ave de rapina.

Nas três edições, Lobato retrata consistentemente a fisionomia da entidade folclórica, destacando sua feição horrível e animalesca, sua natureza de rapina e sua idade avançada. Essas características permanecem constantes em todas as edições do autor. No entanto, a característica da antropofagia não é uniforme, aparecendo de forma peculiar apenas na pri-

meira e na terceira edição. Na terceira edição, o autor descreve a Cuca com um comportamento canibal, relatando que a entidade devora Narizinho após raptá-la:

O jantar da Cuca foi demorado. Ela comeu a criança inteirinha, com todo o sossego, chupando os ossos e lambendo os beijos. Depois abriu as terrinas, onde estava a sobremesa, e comeu duas dúzias de aranhas caranguejeiras e mais ou menos umas cem mamangavas das bem venenosas. Lambeu os beijos outra vez, cruzou as mãos na barriga e, com um horrível riso de satisfação, começou a cochilar (Lobato, 1928, p. 24).

Apesar de ser retratada como uma devoradora de crianças, a oitava edição e as edições definitivas não mencionam o jantar macabro da Cuca. Se na oitava edição Narizinho fora devorada, nas versões definitivas a entidade apenas a transforma em pedra, abandonando assim sua atitude macabra.

Na oitava edição e nas edições definitivas, um ato heroico de Pedrinho e do Saci desfaz o feitiço da Cuca, que havia transformado Narizinho em pedra. No entanto, na terceira edição, a Cuca regurgita Narizinho, que havia sido devorada por ela. “A Cuca não teve remédio. Abriu uma bocarra enorme, torceu-se toda e deixou que de seu horrendo papo saísse uma criança sem sentidos e toda enganchada de pernas de aranha e pedaços de mamangavas” (Lobato, 1928, p. 29).

Tanto no conto oral transmitido pelo folclore quanto na literatura brasileira, a Cuca é apresentada como uma entidade poderosa e formidável, com quase uma onipresença. A partir da tradição oral e da literatura, é possível identificar seis núcleos comuns na transmissão do folclore sobre a Cuca: a velha, a feia, a notívaga, a educadora-raptora, a faminta e a onipresente.

A associação da Cuca com a velhice sugere uma origem primordial, que se confunde com a gênese do mundo e a insere na categoria dos mistérios dos tempos remotos. Sua aparência de velha, com cabelos brancos, pele enrugada, e uma idade difícil de mensurar, ultrapassa milênios e a posiciona no ciclo dos mitos primitivos. É um ser cuja origem e chegada são desconhecidas e esquecidas.

Como uma entidade poderosa, a Cuca não está restrita a um único lugar, mas possui uma formidável onipresença. Seus olhos, semelhantes aos de coruja, refletem a constante vigilância e a face da correção. Ela pode ser encontrada tanto no domínio urbano – sobre telhados, debaixo de camas, no escuro dos quartos e ao lado das crianças travessas – quanto no domínio da natureza, em cavernas macabras e escuras, na densa mata virgem e na escuridão da noite.

Por ser a face do desconhecido, a Cuca é associada à monstruosidade perversa, apresentando-se como um ser desgrenhado, informe e deformado, com características físicas desproporcionais e uma feiura marcante. É também um ser noturno, frequentemente confundido com um fantasma, trazido pela própria noite, densa e povoada por seres das trevas.

O campo de atuação da Cuca, no entanto, encontra seu limite na voz da mãe. A mãe representa o contraponto da face maligna da Cuca. Sua presença é associada à voz melodiosa da mãe que embala seu filho enquanto canta as ameaças da mãe terrível, que poderá castigá-lo caso não obedeça. Dentro desse contexto, a Cuca assume o papel de educadora dentro do rito folclórico, levando as crianças inquietas, insones ou faladoras. Sua “educação” se manifesta no castigo de levar as crianças embora, carregá-las em um saco e, eventualmente, devorá-las.

A representação de uma maternidade maligna pode, sem dúvida, assombrar a imaginação das crianças. A Cuca, seja como bruxa, monstro ou fantasma, é sempre uma figura

feminina. A relação de devorar crianças simboliza a rejeição da maternidade, fazendo da Cuca a face maligna e cruel. Ela é classificada como um terror noturno e, acima de tudo, como uma entidade feminina que nutre um ódio devorador pelas crianças. Cascudo (2002) documenta uma das muitas variações da cantiga de ninar que invoca a personagem, que diz:

Durma, nenê,  
Senão a cuca vem.  
Papai foi à roça.  
Mamãe logo vem (Cascudo, 2002, p. 206).

Ao pai, a informação é de que a criança está na roça, levando à suposição de que está trabalhando. No entanto, a mãe, por uma razão desconhecida, deixou a criança em perigo e deve retornar em breve. Em uma discussão de gênero, é crucial observar o papel que a entidade fantástica desempenha no imaginário popular. A Cuca representa a face cruel da mãe, atuando como a corretora das transgressões ao deixar a criança desprotegida, quando ela deveria estar sob sua proteção.

A análise da Cuca revela um entrelaçamento complexo de tradições culturais que atravessam diferentes regiões e épocas, refletindo as múltiplas facetas desta figura folclórica. Originária da tradição ibérica, a Cuca evolui em sua representação, adaptando-se ao imaginário brasileiro com uma personalidade que mantém aspectos antigos e incorpora novas dimensões. Em sua essência, a Cuca representa uma face ameaçadora e educativa, cuja presença noturna e aparência grotesca são utilizadas para disciplinar as crianças. A transformação da Cuca nas obras de Monteiro Lobato ilustra a adaptação da figura para o contexto literário, mantendo sua essência aterrorizante, mas ajustando-se ao enredo e à moralidade dos contos infantis. Assim, a Cuca permanece como um símbolo poderoso de advertência e controle, refletindo as dinâmicas culturais e sociais que moldam as tradições orais e literárias ao longo do tempo.

## 4 Culturas e lugares comuns

Ao abordar uma figura folclórica como Mormó, originária do norte do mundo e de um povo que influenciou o pensamento e a cultura ocidental, e ao transpor essa figura para a Cuca brasileira, é possível romper a dicotomia entre colonizador e colonizado. Embora o folclore da Cuca tenha origens nas regiões ibero-lusitanas e também em povos africanos colonizados, sua adaptação no Brasil revela uma nova roupagem para a personagem.

O fato de a personagem folclórica brasileira representar um aprimoramento de uma lenda europeia sugere que a Cuca pode derivar da antiga lenda de Mormó. Cascudo observa que

O mito, presente pelo movimento, pela ação, pelo testemunho humano, pode conservar alguns caracteres somáticos que o individualizem, mas possui costumes que vão mudando, adaptados às condições do ambiente em que age (Cascudo, 2006, p. 53).

Portanto, embora essa sugestão não se baseie em evidências concretas encontradas em fontes específicas, a transformação da Cuca em uma versão abasileirada oferece uma sugestiva e intrigante busca pelo seu mito original.

Através das fontes literárias e orais sobre Mormó e Cuca, podemos identificar quatro *topoi* entre a cultura grega e a brasileira, particularmente no que diz respeito à representação e à ação das personagens.

A primeira aproximação refere-se à representação de gênero. A Cuca não é exatamente um ser humano ou uma mulher, mas sim um ente monstruoso e desganhado. Mormó, por outro lado, inicialmente é retratada como uma mulher, mas, com o tempo e o distanciamento entre história e mito, também se transforma em um ente maligno, pertencente ao ciclo dos pavores noturnos. Apesar dessa transformação, a tradição popular continua a associar essas criaturas a um gênero específico: mulheres, velhas como o tempo e pavorosas em suas feições, que outrora poderiam ter sido mais delicadas.

Representar a mulher como a encarnação da crueldade infanticida envolve problemáticas que transcendem não apenas a antiga Grécia, mas também se manifestam no Brasil colonial e contemporâneo. O modelo de mulher retratado pelas personagens monstruosas contrasta com o ideal de mulher fecunda, amável e submissa. Essas representações carregam o estigma da mulher que desafia seu papel em uma sociedade androcêntrica, sendo frequentemente descritas como feiticeiras, bruxas, feias, grotescas e imbuídas de ódio.

A segunda aproximação consiste no estigma do etarismo: as características de velha, que se distanciam do mito e da história, retiram toda a juventude e feminilidade das mulheres que não servem para a reprodução, mas são relegadas ao isolamento estético. Contudo, por meio de artifícios malignos, essas figuras conseguem se transformar naquilo que não são: belas jovens. Um exemplo é a história de Menipo narrada na *Vida de Apolônio*, na qual Mormó se metamorfoseia em uma bela donzela para seduzir o jovem Menipo, com a intenção de devorá-lo e beber seu sangue. No entanto, ela é desmascarada por Apolônio (*Vit. Apol.* 4, 25).

A terceira aproximação reside no fato de que essas mulheres são retratadas como feias porque estão constantemente no papel de antagonistas nos contos.<sup>7</sup> Elas são vilãs que, por razões próprias, desejam devorar o jovem Menipo ou a ingênua Narizinho. Essas figuras atacam a infância e a juventude, um passado que já não lhes pertence. Nas suas representações, há um desespero contínuo para reconquistar a jovialidade e a beleza feminina por meio da carnificina de uma pessoa jovem.

Se a normatividade de gênero constitui uma zona de contato entre duas culturas distintas no tempo e no espaço, também é importante considerar a quarta aproximação, que é associada ao papel da mulher: a maternidade.

Ambas as personagens, Cuca e Mormó, funcionam como instrumentos pedagógicos para o controle do comportamento infantil. Elas são evocadas pelas mães para lidar com o mau comportamento das crianças. Essa oposição entre a mãe boa, que recorre à figura da mulher má para corrigir a criança, reforça o contraste entre o ideal de mãe e o anti-ideal. A Cuca, por exemplo, é um ente sem filhos que busca crianças de outras pessoas para o canibalismo, enquanto Mormó, que teve filhos, os devorou e fugiu para o desconhecido. Em suas respectivas culturas, ambas são retratadas como figuras que rejeitam a vida infantil.

---

<sup>7</sup> Para um aprofundamento acerca do papel de bruxas e feiticeiras de contos, lendas e contos de fada, Cf. Claro (2012).

Essas personagens femininas perseguem e devoram a prole alheia, condenadas a perseguir aquilo que as torna monstruosas: a rejeição da maternidade. Tanto na Grécia antiga quanto no Brasil contemporâneo, essas mulheres monstruosas, macabras e animalescas rejeitam a maternidade e o cuidado com a prole. Elas se manifestam como uma forma de rapina em contraste com as mães que aceitam e cuidam de seus filhos, representando assim o oposto do ideal de mulher.

No entanto, essa rivalidade entre mães e personagens monstruosas se desfaz quando ambas colaboram na educação das crianças. O escólio a Aristides destaca que, quando as mães querem assustar seus filhos, invocam Mormó. Da mesma forma, a Cuca é mencionada pelas mães nas canções de ninar. Claro (2010, p. 100) observa a ambiguidade da voz materna que convoca a implacavelmente maligna Cuca; nas canções de ninar, a presença da Cuca nunca é cantada sozinha, mas sempre necessita da voz humana para trazer a personagem ao contexto. Nesta análise intercultural, a voz melodiosa e doce da mãe contrasta com a realidade maligna e cruel de Mormó na Grécia antiga e da Cuca no Brasil.

Essas personagens folclóricas estão associadas ao rapto, à antropofagia e ao infanticídio, pois podem ser confundidas com a própria morte. Como criaturas que pertencem ao ciclo dos pavores noturnos, suas identidades estão vinculadas à escuridão desconhecida da noite e às trevas da morte. A conexão de Mormó com a morte é evidente no *Fédon*. Nesse diálogo, Sócrates, em seu último dia de vida, reflete sobre a imortalidade da alma enquanto está à beira da morte. Ele apresenta argumentos em favor da sobrevivência da alma após a morte corporal, defendendo que a vida provém da morte e que a alma preexiste à encarnação no corpo. No entanto, seus interlocutores, Símiias e Cebes, não estão convencidos da imortalidade da alma. Isso leva Sócrates a investigar a verdadeira causa da discussão, identificando a força motriz por trás da inquietação de seus interlocutores com a serenidade dele diante da morte e sua esperança de uma vida continuada após a morte.

Sócrates percebe que seus interlocutores estão em um estado psicológico de medo semelhante ao pavor infantil, temendo a morte como se fosse um tipo de terror noturno. Ele observa:

O que vocês pediam, portanto, já está demonstrado Parece-me todavia que você e Símiias querem examinar mais a fundo este argumento e que estão com aquele medo infantil, de que a alma de verdade ao sair do corpo se esvaneça e seja dispersada pelo vento, sobretudo quando alguém não morre em uma calmaria, mas em uma tempestade. (*Phd.* 77d-e. Trad. de Cornelli, 2025, p. 116-117).

Essa referência a um medo infantil, quase ingênuo, faz com que Cebes, constrangido pelo desmascaramento de suas próprias inseguranças, se sinta compelido a rir:

Cebes, com um sorriso no rosto, disse: “Sócrates tente nos persuadir como se estivéssemos com medo; ou melhor, não como se nós estivéssemos com medo: talvez exista realmente uma criança dentro de nós que estpa com medo dessas coisas. Tente convencê-la a não ter medo da morte como de μορμούκεια. (*Phd* 77e. Trad. de Cornelli, 2025, p. 117. Com adaptações.).

Essa informação, presente na parte central do diálogo, revela que o tema primordial é o medo da morte, que deve ser enfrentado por meio da razão filosófica. Sócrates argumenta que a investigação filosófica deve aprofundar-se constantemente no que se discute, neste

caso, a morte. Logo após a constatação de Sócrates e a risada de Cebes, ele é descrito como um encantador, alguém que realiza encantamentos para liberar seus ouvintes do medo infantil.

Ao encontrar zonas de contato entre as culturas que compartilham emoções, folclores e conceitos semelhantes, referindo-se à mesma criatura do ciclo dos pavores noturnos, passamos agora à pergunta proposta por Santos: O que podemos traduzir? Santos argumenta que, ao responder a essa questão, o tradutor deve focar naquilo que é selecionado para tradução, considerando as carências e inconformismos que impulsionam a busca por superação (2010, p. 69).

Traduzir o termo “μορμολύκεια”, dada sua profunda ligação cultural e folclórica na Grécia, requer uma tradução que mantenha uma conexão cultural e folclórica equivalente no contexto brasileiro. A seguir, serão apresentadas algumas traduções do termo em inglês, francês, espanhol e português.

Na tradução inglesa, buscou-se adaptar a tradução ao contexto cultural de sua própria língua. Hackforth, por exemplo, traduz o termo “μορμολύκεια” da seguinte forma:

‘Then, Socrates’, replied Simmias with a smile, ‘see if you can argue us out our fear. Or rather, not so much us as the child, maybe, within us that is given to such fears. See if you can persuade him to abandon his fear of this *bogy* called death. (*Phd.* 77e. Transl. Hackforth, 1955, p. 79, grifo nosso).

O *Oxford English Dictionary* traduz o termo utilizado “*bogy*” referindo-se a *goblins* ou *bogles*, sendo que “*bogle*” é uma espécie de fantasma assustador ou espectro noturno. Assim, ambos os exemplos de tradução em inglês convertem o termo para o domínio do medo imaginário ou de criaturas pertencentes aos respectivos folclores. Dessa forma, as traduções empregam zonas de contato entre as culturas.

Na tradução francesa, Monique Dixsaut traduz o termo “μορμολύκεια” da seguinte maneira:

Cébès approuva en riant: Très bien, Socrate, dit-il, considère-nous comme des gens peureux, et tâche de nous persuader; ou plutôt, considère que ce n’est pas nous qui avons peur, mais que peut-être, à l’intérieur de nous aussi, il y a comme un enfant qu’effraient ces sortes de choses; et c’est lui que tu dois essayer de persuader pour l’empêcher d’avoir peur de la mort comme d’un *croquemitaine* (*Phd.* 77e. Trad. Dixsaut, 1991, p. 2238-239, grifo nosso).<sup>8</sup>

A “*croquemitaine*” é uma criatura fantástica da cultura francesa. O dicionário francês Petit Robert define o vocábulo como uma personagem imaginária utilizada para ameaçar crianças, com o objetivo de assustá-las para que obedeçam. A etimologia da palavra deriva do verbo “*croquer*”, o que remete ao aspecto antropofágico da antiga Mormó e de outras criaturas fantásticas que raptam crianças para devorá-las. Bladèr (1976, p. 121, 191) observa que a criatura pode ser identificada com diversos nomes e, devido à transmissão oral, pode ser imaginada como um homem, uma mulher, um animal – geralmente um lobo – ou uma entidade fantasmagórica, aproximando-se do mito original de Mormó. Assim, na tradução francesa de

<sup>8</sup> Dixsaut, ao justificar a tradução de μορμολύκεια para *croquemitaine*, a associa à espécie de bruxas más ou feiticeiras. Para um aprofundamento sobre a *croquemitaine*, cf. Bladèr (1976).

Dixsaut, o vocábulo “μορμούκεια” é traduzido de forma a manter zonas de contato com o folclore grego original.

No português brasileiro, o vocábulo é traduzido de maneiras distintas em duas traduções: a de Azevedo (2000) e a de Paleikat e Costa (1972). Na tradução de Azevedo, como se mostrou acima, a tradução de μορμούκεια se dá como “bicho-papão”. Por sua vez, Paleikat e Costa traduzem o termo da seguinte forma:

Cebes riu: – Não são uns poltrões, Sócrates? Talvez, mas procura reconfortá-los! Admitamos, porém, que não sejamos poltrões, mas que dentro de cada um de nós há não sei quê de infantil a que este gênero de coisas causa medo. Por isso, esforça-te para que essa criança, convencida por ti, não sinta diante da morte o mesmo medo que lhe infundem *as assombrações*. (Phd. 77e. Trad. Paleikat e Costa, p. 87-88, grifo nosso).

Fica evidente, portanto, que as traduções portuguesas “bicho-papão” e “as assombrações” carecem de um ponto de contato direto com a cultura original do termo. Segundo Toury (1995), a tradução deve ser entendida como uma atividade que transita entre dois sistemas linguísticos e duas tradições culturais distintas. Essa interação deve ser dinâmica e ampliar as possibilidades de escolha, a fim de preservar a relevância cultural e o significado do texto original.

Para traduzir um vocábulo com um significado culturalmente rico como “μορμούκεια”, é essencial que a tradução capture igualmente a profundidade do termo original. Usar um substantivo genérico como “as assombrações” não reflete a complexidade do termo original e resulta na perda de uma troca significativa de saberes interculturais. Da mesma forma, traduzir como “bicho-papão” também implica uma perda de intercâmbio cultural, por duas razões: primeiro, porque “bicho-papão” não designa uma criatura específica, seja masculina ou feminina, mas sim a personificação do medo, que pode assumir a forma do medo do indivíduo; segundo, se houver uma possibilidade de tradução que mantenha *topoi* relevantes para a língua de destino, faz-se necessário a busca de um termo que se adeque ao significado culturalmente profundo.

Para ilustrar uma abordagem de tradução que preserve a riqueza do vocábulo grego e considere a tradução intercultural, apresentamos a tradução espanhola de García Gual. Ele traduz a passagem da seguinte maneira:

Entonces Cebes, sonriendo, le contestó: – Como si estuviéramos atemorizados, Sócrates, intenta convencernos. O mejor, no es que estemos temerosos, atemoriza ante esas cosas. Intenta, pues, persuadirlo de que no tema a la muerte como al *coco* (Phd. 77e. Trad. Gual, 1986, p. 66-67, grifo nosso).

Gual reconhece que existem zonas de contato entre a Mormó da Grécia Antiga e o Coco ibérico, evidenciando uma troca de saberes comuns em vez de inconformismos. O Coco, ou Coca, é uma figura emblemática que representa uma ameaça para a civilização e propagadora do mal. Ele é utilizado para incutir medo nas crianças mal-comportadas, sendo invocado pelas mães para amedrontá-las. Cascudo identifica o Coco e a Cuca como variações da mesma entidade pertencente ao ciclo dos pavores noturnos. Nesse sentido, a tradução realizada por Gual se configura como um ato cultural e político, conforme descrito por Bassnett (1998), e não meramente como uma transposição de palavras entre línguas.



Na língua de raiz germânica, o termo inglês “*bogey*” refere-se a elementos específicos de sua própria cultura. Em comparação com as traduções de línguas de raiz românicas, como as francesa e espanhola, que conferem uma roupagem personificada à Mormó, observamos uma diferença significativa. Na tradução francesa, Mormó é retratada como uma feiticeira pavorosa que assusta e devora crianças; na tradução espanhola, ela é identificada como Coco ou Coca, uma monstra responsável por aterrorizar crianças desobedientes, similar à Mormó e à *Croquemitaine*. No entanto, nas traduções portuguesas, observa-se uma ausência de uma tradução que personifique a criatura. Em vez disso, a tradução portuguesa tende a utilizar termos que não personificam a entidade, nem a configuram como um ser que assume a forma do medo da criança, resultando em uma escolha de palavras mais abstratas e despersonalizadas.

Na lenda brasileira da Cuca, a tradução estabelece uma conexão significativa com a figura folclórica grega de Mormó. Ambas as lendas têm a função didática de educar sobre o comportamento adequado; são descritas como criaturas antropófagas e malignas; e desempenham o papel de raptoras. A personificação da Cuca representa o antípodo materno, assim como a antiga Mormó grega. Em última análise, essas figuras representam a própria morte, associada à escuridão desconhecida. Platão, ao refletir sobre o medo da morte, faz referência a Mormó. Não é sem motivo que essa figura cruel, invisível para a maioria, mas temida pelas crianças, simboliza o desconhecido da morte, seja como uma entidade maligna, seja como a máscara teatral que oculta as trevas atrás de seus olhos, embora não tenha mal interior.

Portanto, a tradução do termo grego “*μορμολύκεια*” para “Cuca” na cultura brasileira não se limita a um ato cultural, mas também a um ato político. Essa tradução desafia a hegemonia eurocêntrica e ocidental, pois, conforme Cascudo, a Cuca é um produto da miscigenação das culturas europeia, africana e indígena. Ela adota uma nova roupagem brasileira, diferenciando-se do monstro ibérico Coca, e se apresenta como uma entidade com características que se assemelham tanto ao preto velho quanto à negra velha (Cascudo, 2002, p. 202).

Encontrar um elemento comum entre culturas distintas, como no caso da Cuca brasileira e da Mormó grega, contraria o universalismo abstrato eurocêntrico. Santos (2019, p. 58) argumenta que a tradução intercultural oferece uma alternativa ao universalismo eurocêntrico que fundamenta as teorias ocidentais, além de desafiar a ideia de incomensurabilidade entre culturas.

É relevante considerar que, ao traduzir um termo grego antigo, é essencial integrar a cultura brasileira para assegurar a inteligibilidade do que o autor propõe. Bassnett (1998) afirma que a interação entre tradução e cultura resulta na consciência de um conjunto de práticas textuais, onde autor e leitor compartilham uma compreensão comum. Portanto, ao ler um diálogo como o *Fédon*, é crucial que o leitor brasileiro compreenda o que Platão pretende ao associar o medo da morte ao medo de *μορμολύκεια*. Ao traduzir o termo grego como ‘Cuca’, o leitor brasileiro tem acesso à rica bagagem cultural e imaginativa que esse termo representa, compreendendo que o medo da morte é, na verdade, um medo infantil e infundado, que Platão busca mostrar, por meio de Sócrates, que não se deve temer.

## 5 Considerações finais

Ao explorar as tradições folclóricas grega e brasileira, revela-se que a sabedoria popular oferece insights profundos sobre aspectos que não podem ser totalmente explicados pela racionalidade complexa. A discussão sobre a morte e a imortalidade da alma no *Fédon* exige não

apenas argumentos filosóficos, mas também uma compreensão dos mitos e da sabedoria popular. Platão reconhece que, para entender a morte, é crucial considerar o que essas tradições e mitos têm a dizer. A filosofia, o mito e a sabedoria popular oferecem diferentes perspectivas sobre a morte, que, no final, são especulações e tentativas de atravessar o desconhecido.

É importante observar que, no contexto ocidental e patriarcal, a face da morte e da crueldade, bem como a rapinagem e a antropofagia, é frequentemente representada como feminina, tanto na Grécia antiga quanto no Brasil. A mulher torna-se a personificação da maldade quando rejeita o papel normativo de maternidade. Sentir repulsa e ódio por crianças é um sinal de um mundo caótico e autogovernado por essa mulher. Portanto, é essencial aprofundar os estudos de gênero para compreender o papel normativo das personagens femininas associadas ao infanticídio.

Finalmente, ao identificar as zonas de contato e os pontos comuns entre essas duas culturas distintas, é possível desenvolver uma tradução que valorize a cultura brasileira sem recorrer a soluções estrangeiras. Assim, a tradução proposta para o trecho platônico poderia ser: “Tente convencê-la [a criança interior de Cebes] a não ter medo da morte como da cuca” (*Phd.* 77e).<sup>9</sup>

## Referências

AZEVEDO, Maria. Platão. *Fédon*. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 2000.

BASSNETT, Susan. When is a Translation not a Translation? In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre. (eds.). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation: Topics in Translation*: 11. Clevedon: Multilingual Matters, 1998. 25-40.

BLADÈR, Joan. *Contes de Gasconha*: segunda garba (contes mistics e legendas). 2. ed. Orthez: Per Noste, 1976.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CASCUDO, Luís Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. 3. ed. São Paulo: Global, 2002.

CASCUDO, Luís Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

CLARO, Majori Fonseca. *Da isbá na floresta gélida à caverna tropical*: aproximações entre as personagens Baba-lagá e Cuca. 2012. 203 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

CORNELLI, Gabriele. Platão. *Fédon ou Sobre a alma*. Tradução, introdução e notas. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2025.

DIXSAUT, Monique. Platon, *Phédon*. Paris: Flammarion, 1991.

ESOPO. *Fábulas completas*. Tradução direta do grego, introdução e notas por Neide Cupertino de Castro Smolka. São Paulo: Moderna, 1994 (Coleção Travessias).

FONTENROSE, Joseph. *Python: a study of delphic myth and its origins*. California: University of California Press, 1980.

---

<sup>9</sup> Original: τοῦτον οὖν πειρῶ μεταπειθεῖν μὴ δεδιέναι τὸν θάνατον ὥσπερ τὰ μορμολύκεια. (*Phd.* 77e).

- GUAL, Carlos; HERNÁNDEZ, Marcos Martínez; ÍÑIGO, Emilio Lledó. Platón. *Fédon, Banquete, Fedro*. Madrid: Editorial Gredos, 1986.
- HACKORTH, Robert. Plato. *Phaedo*. New York: Cambridge University Press, 1955.
- JOHNSTON, Sarah. *Restless Dead: Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- LOBATO, Monteiro. *O Saci*. 1. ed. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia, 1921.
- LOBATO, Monteiro. *O Saci*. 3. ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1928.
- LOBATO, Monteiro. *O Saci*. 8. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941
- PALEIKAT, Jorge; COSTA, Cruz. Platão. *Fédon*. São Paulo: Abril Cultura, 1972.
- PATERA, Maria. Reflections on the discourse of fear in greek sources. In: CHANIOTIS, Angelos; DUCREY, Pierre. (Ed.). *Unveiling Emotions*: Stuttgart, 2014. p. 108-134.
- PATERA, Maria. *Figures grecques de l'épouvante de l'antiquité au présent : peurs enfantines et adultes*. Boston: Brill, 2015.
- PÉREZ, Clodio González. *A coca e o mito do dragon*. Vigo: Ir Indo, 1993.
- SANTOS, Boaventura. *Toward a new common sense: law, science and politics in the paradigmatic transition*. New York: Routledge, 1995.
- SANTOS, Boaventura. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.
- SMITH, Jonathan. Towards Interpreting Demonic Powers in Hellenistic and Roman Antiquity. In: HAASE, Wolfgang. (Org.). *Teilband Religion*. Berlin: De Gruyter, 1978. p. 425-439.
- TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Philadelphia: JB Publishing Company, 1995.
- WYLER, Stéphanie. Faire peur pour rire? Le masque des erotes. *Cahiers des thèmes transversaux ArScAn*. v. 6, p. 68-70, 2005. Disponível em: <https://hal.science/hal-02188368v1>. Acesso em: 21 abr. 2023.

# Queixei-me de baratas: “A quinta história” clariceana em tradução

## *I was complaining about the cockroaches: Claricean “The fifth story” in translation*

João Vitor de Paula Souza

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) | São José do Rio Preto | SP | BR

joao.v.souza@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-1446-8996>

**Resumo:** O presente trabalho analisa “A quinta história”, de Clarice Lispector, bem como suas traduções para as línguas inglesa e espanhola: “The fifth story” e “La quinta historia”, respectivamente. O objetivo central foi analisar o léxico de maior chavicidade no conto e contrastar tal léxico com duas versões do conto clariceano traduzido no exterior. Para atingir tal objetivo, os procedimentos teórico-metodológicos recobrem os Estudos da Tradução em conexão com a Linguística de *Corpus*. A partir de dados estatísticos e do estabelecimento da lexia “baratas” como unidade lexical de maior chavicidade (e, analogamente, “cockroaches” e “cucarachas”, nas traduções), apresenta-se análise qualitativa em que se interpreta o uso simbólico da barata, figurada como representante do mal no conto analisado, de modo específico; estendendo, parcialmente, as análises, para a literatura clariceana, de modo geral. Em relação às traduções, os resultados ilustram que as escolhas lexicais dos tradutores podem conduzir a leituras diversas em relação ao texto em português.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; tradução; linguística de corpus.

**Abstract:** The present paper analyses “A quinta história”, by Clarice Lispector, as well as its translations into English and Spanish: “The fifth story” and “La quinta historia”, respectively. The central objective was to analyse the lexicon of greater keyness in the short story and to contrast this lexicon with two versions of the Claricean short story translated abroad. To achieve this goal, theoretical-methodological procedures cover Translation Studies in connection with Corpus



Linguistics. From statistical data and the establishment of the keyword “baratas” as a lexical unit of greater keyness (and, similarly, “cockroaches” and “cucarachas”, in the translations), a qualitative analysis is presented in which the symbolic use of the cockroach, portrayed as representative of evil in the tale analysed, particularly; partially extending the analyses to the Claricean literature in general. Regarding the translations, the results illustrate that translators’ lexical choices can lead to diverse readings in contrast to the text in Portuguese.

**Keywords:** Clarice Lispector; translation; corpus linguistics.

Traduzo, sim, mas fico cheia de medo de ler traduções que fazem de livros meus. Além de ter bastante enjoo de reler coisas minhas, fico também com medo do que o tradutor possa ter feito com um texto meu.

(Lispector, 2005, p.117)

## 1 Introdução

Este artigo se debruça sobre o léxico de maior chavidade em “A quinta história”, conto clariceano publicado em 1964 como parte da coletânea *A legião estrangeira* e suas traduções para as línguas inglesa e espanhola, “The fifth story” e “La quinta historia”, respectivamente, avaliando as diferentes abordagens da obra em contextos distintos, a partir das escolhas tradutórias, o que pode levar à produção de sentidos diversos. Nesse sentido, nossa compreensão sobre a atividade tradutória e seu papel social é discursiva e dinâmica, na medida em que a compreendemos como forma de leitura e reescrita, uma série de processos ativos, críticos, transformadores e que, como atividade humana e languageira, são influenciados por questões como a cultura, a história e o mercado (literário).

Assim, a tradução não pode ser conceptualizada como um fazer neutro que busca a cópia ou reprodução de sentidos e uma fidelidade a “textos originais”, mas deve ser compreendida, em verdade, enquanto atividade interpretativa e política. Dessa maneira, nossa abordagem de investigação é transdisciplinar, buscando o melhor entendimento dos fenômenos observados na linguagem clariceana e em suas traduções, a partir do que os próprios dados sugerem, de modo estatístico, com o auxílio das ferramentas de análise de *corpora*.

Com esses breves apontamentos iniciais, a realização deste projeto se justifica tanto pela ainda baixa produção de pesquisas sobre obras brasileiras traduzidas no exterior, quando se compara o número com a quantidade de investigações acerca de literatura estrangeira traduzida no Brasil (o que, de certo modo, reflete o mercado de tradução literária mundial),

mesmo quando se trata de obras/escritores canônicos. Também nos interessa verificar como traduções em dois diferentes idiomas podem diferenciar-se ou aproximar-se entre si (e em relação ao Texto Fonte), a depender de fatores diversos.

No presente artigo, portanto, procuramos contextualizar alguns aspectos relevantes aos Estudos da Tradução, especialmente da tradução literária, evidenciando como teorias recentes na área podem ser importantes para fomentar análises críticas de obras literárias traduzidas, comparando Textos Fonte (TFs) com seus respectivos Textos Alvo (TAs). Não menos importante, abordamos questões relacionadas à Linguística de Corpus, parte de nosso aporte teórico-metodológico, e suas relações com os Estudos da Tradução.

Na etapa analítica, nos debruçamos sobre alguns aspectos dos processos tradutórios de “A quinta história”, em traduções para as línguas inglesa e espanhola, conduzidas, respectivamente, por Giovanni Pontiero e Paloma Vidal. Para realizar tais análises, valemo-nos de conceitos definidos por teorias da tradução contemporâneas e pela Linguística de Corpus, além de buscarmos aporte em outras teorias, conforme julgamos necessário e, também, de acordo com os vocábulos de maior chavicidade e da temática do conto em tela, como está exposto no item Metodologia. A investigação foi facilitada pelo uso do programa WordSmith Tools que, por meio de suas ferramentas, ajudou-nos a identificar os vocábulos de maior chavicidade no conto analisado e a encontrá-los nos cotextos (textos ao redor da palavra de busca) em que aparecem. A seguir, fazemos uma breve discussão sobre os Estudos da Tradução na atualidade, com destaque para pesquisas relacionadas à tradução literária.

## 2 Tradução e Literatura

Nesta seção, ilustramos, ainda que de modo sucinto, uma reflexão sobre os Estudos da Tradução, conceituando e discutindo questões e termos relevantes para a área. Ainda que a prática da tradução se faça presente e constante nas interações humanas, possibilitado diferentes formas de contato entre povos e culturas distintos desde tempos imemoriais, na maior parte da história do campo, prevaleceram visões limitadas, estruturalistas (e por vezes conservadoras) do fazer tradutório, como simples “transferência” ou “transporte” de palavras ou sentidos, sendo o tradutor, um tipo de “ponte”, mero transportador de mensagens fixas de um idioma para outro.

Nessa visão limitante, o tradutor estaria fadado a uma espécie de “fidelidade” aos textos em línguas estrangeiras, entendidos como “originais”, relegando o texto traduzido a uma posição subalterna. No entanto, visões mais contemporâneas compreendem a impossibilidade prática de se transportar significados produzidos a partir de discursos em línguas diferentes. Nesse sentido, os Estudos da Tradução superaram noções de (in)fidelidade, entendendo que o fazer tradutório compreende uma série de atos interpretativos, ainda que a visão tradicional permaneça em determinados setores da sociedade. Assim, a noção de “originalidade” é substituída, compreendendo que os textos traduzidos são, ao seu modo, também originais.

Dessa maneira, termos como “Texto Original” (TO), de um lado, e “Texto Traduzido” (TT), de outro, parecem carregar significações antiquadas e essencialistas, e merecem ser debatidos. O termo “original”, nesse quadro, além de elucidar um texto de origem, aquele a ser traduzido, evoca, também, uma visão ideológica em que a posição superior é ocupada por esse “original”, em relação à tradução (enquanto cópia). Por isso, pares de termos como “Texto Fonte” (TF) e “Texto Alvo” (TA) ou “Texto de Partida” (TP) e “Texto de Chegada” (TC),

entre outros, passaram a ser empregados, embora não sejam isentos de problematização, enquanto pontos de partida e chegada que poderiam ser entendidos como fixos e plenamente alcançáveis. É o que aponta Rodrigues (2000, p. 97), ao afirmar que o tradutor “[...] não lida com uma ‘fonte’, nem como uma ‘origem’ fixa, mas constrói uma interpretação que, por sua vez, também vai ser movimento e desdobrar-se em outras interpretações.” Desse modo, a tradução deve ser vista como ato interpretativo. Apesar dessa limitação terminológica, optamos por adotar os termos TF e TA em nossa pesquisa.

Assim, os processos tradutórios desembocam em transformações de valores. Ou seja, o TA é sempre um outro texto, um novo texto, que se insere em uma outra cadeia diferencial (e, claro, em outra língua/cultura), substituindo e transformando o TF. Nessa visão, conclui Rodrigues (2000) que conceber a tradução como relação complexa entre dois textos (não como cópia, equivalência ou simetria), significa entendê-la como o lugar próprio da diferença que, por meio da interpretação e da recriação, promove a transformação de valores.

Em perspectiva específica, ao discutir a problemática em se organizar uma crítica da tradução literária, Cardozo (2009) aponta que a literatura traduzida, ao ocupar um contexto polivalente, deve ser analisada tanto enquanto texto literário, com as especificidades que esse tipo de texto tem e, ainda, enquanto “texto traduzido”. Ou seja, reflexões como as que propomos neste artigo devem abarcar características típicas dessa modalidade de reescrita. Dessa maneira, cabe a tradutores, leitores, críticos literários e estudiosos da tradução entender a dualidade constitutiva do texto literário traduzido. Ainda sob essa ótica, a investigação de textos literários em tradução pode ocupar-se, ora mais do caráter tradutológico, ora mais do caráter literário. Tem-se, com isso, “dois focos de atenção de um mesmo olhar, voltados para aspectos distintos, mas indissociáveis de um determinado objeto” (Cardozo, 2009, p. 113).

### 3 Metodologia

Este artigo faz uso da base teórico-metodológica da Linguística de Corpus, por meio de abordagem transdisciplinar, que considera dados quantitativos e qualitativos como relevantes para promover uma leitura detida de textos. Essa perspectiva, cada vez mais utilizada para a análise literária, tem diversas preocupações compartilhadas com os Estudos da Tradução e permite uma análise crítica e contrastiva entre o TF e seus respectivos TAs. Metodologicamente, esta pesquisa surge a partir de uma leitura prévia das três versões de *A legião estrangeira* e da escolha de quatro contos que compõem os *corpora*;<sup>1</sup> Na sequência, os textos foram digitalizados, separados e alinhados em três colunas, uma para cada idioma, de modo a facilitar a leitura comparada entre as versões e a localização, seleção e manipulação dos excertos desejados. Por este motivo, em nossa análise, os trechos foram mantidos sem referência à numeração da página da qual foram extraídos.

Posteriormente, os contos foram inseridos na ferramenta WordSmith Tools, versão 6, de autoria de Mike Scott. No *software* de análise lexical, listas de palavras mais frequentes no TF e nos TAs foram geradas, por meio da ferramenta WordList. Estas listas têm importância na identificação de palavras de maior chavicidade nos textos. Ainda, para facilitar a localização

---

<sup>1</sup> Além da análise de “A quinta história”, nossa pesquisa se centra nas análises das traduções de outros contos clariceanos: “A mensagem” (ver Souza e Rocha 2019), “Tentação” e “Viagem a Petrópolis”.

dos trechos a serem analisados, utilizamos a ferramenta Concord que apresenta a palavra de busca em seu cotexto, ou seja, com o texto que a acompanha.

A partir dos vocábulos de maior chavicidade em cada conto, recorreremos a diferentes abordagens para explorar detalhadamente as temáticas dos textos. No caso apresentado neste trabalho, “A quinta história”, observamos a importância simbólica da barata, não só para a narrativa em questão, mas para a obra clariceana no geral, criando paralelos com *A paixão segundo G. H.*, de acordo com o proposto em Oliveira (1985), Amaral (2001), Rosenbaum (2006), Moser (2009) e Moreira (2011). Cabe salientar que, nas análises, destacamos aspectos relacionados à tradução da temática e ao emprego do léxico. Nessa perspectiva, com relação ao *corpus*, a palavra de maior chavicidade no TF é “Baratas”, como ilustrado na tabela 1 abaixo.

Tabela 1 – Vocabulário de maior chavicidade no TF em português.

Palavra-chave	Frequência	Chavicidade
Baratas	12	165
Queixei	4	63
Me	13	63
Gesso	5	62
Noite	7	46
Estátuas	4	45
Eu	12	42
Canos	3	40
Começa	5	31
Assassinato	3	28

Fonte: elaborada pelos autores.

A primeira coluna apresenta os dados referentes à frequência absoluta dos vocábulos no TF; já a segunda, apresenta lista de palavras-chave. Deste modo, selecionamos o vocábulo “Baratas” (frequência 12; chavicidade 165), por ser a lexia de maior chavicidade. O léxico em tela é retomado nos TAs, conforme tabelas 2 e 3 à continuação:



Tabela 2 – Vocabulário de maior chavidade no TA em inglês.

Palavra-chave	Frequência	Chavidade
Cockroaches	18	318
I	41	76
Story	10	66
Gypsum	4	61
Statues	5	59
Complaining	5	53
Begins	6	51
Killing	4	31

Fonte: elaborada pelos autores.

Nesse sentido, com algumas variações, o campo semântico selecionado é corroborado, em língua inglesa, por meio do vocábulo *Cockroaches* (frequência 18; chavidade 318).

Tabela 3 – Vocabulário de maior chavidade no TA em espanhol.

Palavra-chave	Frequência	Chavidade
Cucarachas	12	174
Yeso	5	66
Quejé	4	62
Estatuas	4	48
Señora	3	46
Azúcar	3	46
Cañerías	3	46
Adentro	5	44
Noche	7	38
Lavadero	3	38

Fonte: elaborada pelos autores.

O TA em língua espanhola, por sua vez, retoma a temática observada nas tabelas anteriores, por meio do emprego do vocábulo *Cucarachas* (frequência 12; chavidade 174). Analisamos, deste modo, o papel simbólico do mal na narrativa, representado pela figura das baratas, e traçamos um paralelo com a obra clariceana no geral. Para esse fim, selecionamos trechos expressivos ao longo das “cinco histórias”. Assim, analisamos construções lexicais de modo a fazer uma leitura crítica do TF e dos TAs. Nesse sentido, construímos as tabelas dispostas anteriormente como ponto de partida de nossa análise. Em um segundo momento, apresentaremos quadros com os excertos a serem analisados, bem como suas respectivas traduções.

## 4 Análise dos vocábulos de maior chavicidade em “A quinta história” e em suas traduções

Tratando de “A quinta história”, Rosenbaum (2006, p. 131) afirma que não se pode definir seu gênero narrativo com precisão e indica tratar-se de “[...] poucos parágrafos que constroem variações sobre um mesmo argumento, o que, aliás, poderia caracterizar toda a obra clariceana.” Deste modo, a autora aponta para uma característica importante da escrita de Clarice: a auto-referenciação, bem como o emprego de temas recorrentes, por meio de diferentes abordagens e perspectivas em textos e gêneros distintos. Ou seja, o movimento espiral do conto analisado é uma pequena amostra de uma espiral maior, que é a literatura de Lispector. Nessa perspectiva, Rosenbaum (2006, p. 131) conclui que o movimento do conto leva os leitores ao “[...] campo das identidades e alteridade, cerne da obra clariceana.”

Benjamin Moser (2009, p. 389), editor, tradutor e biógrafo de Clarice Lispector, aponta a barata como tema recorrente em sua obra, tendo aparecido em *Perto do coração selvagem*, *A cidade sitiada*, “A quinta história” e, de maneira mais célebre, em *A paixão segundo G.H.* O biógrafo afirma, ainda, que a escritora “mostrava um interesse pouco comum pela questão da barata”. A barata, enquanto tema, aparece também na produção jornalística de Clarice. Em 1952, sob o nome de Teresa Quadros, no jornal *Comício*, a escritora transmite uma receita para matar baratas, a mesma receita infalível seria usada dez anos depois em “A quinta história” (Rosenbaum, 2006, p. 131). Nesse sentido, pretendemos avaliar a importância simbólica da barata nesse conto, como parte de relações narrativas mais complexas. A seguir, efetuamos a análise dos trechos selecionados.

**Quadro 1** – Excerto de “A quinta história” e suas respectivas traduções *The fifth story* e *La quinta historia*:

Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O Assassinato”. E também “Como Matar Baratas”. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem.	This story could be called ‘The Statues’. Another possible title would be ‘The Killing’. Or even ‘How To Kill Cockroaches’. So I shall tell at least three stories, all of them true, because none of the three will contradict the others. Although they constitute one story, they could become a thousand and one, were I to be granted a thousand and one nights.	Esta historia se podría llamar “Las Estatuas”. Otro nombre posible es “El Asesinato”. Y también “Cómo Matar Cucarachas”. Haré entonces por lo menos tres historias, verdaderas, porque ninguna de ellas desmiente a la otra. Aunque una única serían mil y una, si mil y una noches me dieran.
--	---	--

Fonte: elaborada pelos autores.

Nesse trecho, a narradora do conto apresenta aos leitores a multiplicidade de histórias que poderia contar: partindo de uma única, chegaria a mil e uma, em explícita referência ao clássico *As Mil e uma Noites*. Estamos diante, portanto, de um exemplar da metaficção clariceana. A barata é posta em lugar de destaque, pela primeira vez, no título de uma das histórias. A narradora indica, desde o início, seu desejo por matá-las e livrar-se desse mal doméstico e rotineiro.

Tratando de *A paixão segundo G. H.*, Moreira (2011, p. 80) aponta que a protagonista se identifica com os seres renegados da *Bíblia*, os animais imundos, incluindo, assim, a barata. A narradora do conto, entretanto, parece estar longe de tal identificação, embora reconheça a figura do mal na barata em sua imundice imanente, visto que parece sofrer uma infestação

desse inseto em sua vida doméstica. Ainda sobre G. H., Oliveira (1985, p. 26) afirma que “a escolha da barata como metáfora central da obra é, em parte, explicada pelo fato de ser um dos mais primitivos insetos fósseis alados [...]”. Ou seja, a barata traz consigo uma forte identificação com o passado, já que sempre esteve aqui, no planeta. No conto, embora as histórias pareçam caminhar um pouco, bifurcando-se pelo caminho, a narradora sempre retorna ao ponto de partida, *a queixa das baratas*, de modo que, ancorados pelo inseto, o tempo e a narrativa parecem ficar estagnados. Não há grandes epifanias, a narradora prende-se ao rito que é cada vez mais naturalizado como parte inescapável de sua rotina.

Sobre a organização cíclica já mencionada, Rosenbaum (2006, p. 131) indica que “movimentando-se em espiral, o conto retorna para o ponto de origem para desdobrá-lo e complicá-lo, buscando representá-lo por alternados ângulos de visão.” Assim, o fato de que tal metaforização dos pontos de vista recai sobre a barata não se deve ao acaso, já que, em sua anatomia, o animal apresenta olhos multifacetados, o que lhe propicia uma multiplicidade de ângulos de observação.

No que diz respeito à tradução, destacamos algumas construções. Em “e também ‘Como Matar Baratas’”, o uso do advérbio “também” coloca os títulos das histórias em tom mais igualitário no TF. Já no TA em língua inglesa, o vocábulo foi traduzido para *even*, que coloca o último título numa posição de destaque ou superioridade. Ainda em perspectiva tradutória, certas construções são explicitadas no TA em inglês, como o uso do verbo *tell* em *So I shall tell at least three stories, all of them true*, o que diminui o efeito criativo do verbo usado no TF. Além disso, há o acréscimo *all of them*, o que pode ser uma interferência que se propõe a não deixar ambiguidades para o leitor do TA e que, de certo modo, potencializa a infinidade de histórias possíveis.

Por outro lado, o verbo “mentir” do TF foi traduzido para *contradict* no TA em língua inglesa, podendo levar a uma mudança sutil de interpretação, já que o verbo em português é composto por aspectos de desonestidade, o que converte seu ato em forma de enganação consciente e intencional. “Contradizer”, por sua vez, significa dizer o contrário do que foi dito anteriormente, sem julgamentos de valor explícitos. Um fenômeno semelhante ocorre no TA em espanhol, com a escolha tradutória pelo verbo *desmentir* cujo significado se aproxima de “contradizer” no sentido de mostrar que algo não é verdadeiro, mas sem o caráter explícito de falsidade do vocábulo em português.

Ainda na análise do trecho em tela, o uso do modal *could* em *they could become*, parece potencializar o tom de incerteza, como se a possibilidade de as histórias se tornarem mil e uma fosse inalcançável, o que vai em desacordo com o uso de *all of them*, conforme analisado. Por fim, na construção *were I to be granted*, o verbo *to grant* pode ser associado com uma concessão formal de privilégio, o que pode carregar o texto de um tom mais sério e formal, levando a possibilidades de leitura mais racionalizadas e menos simbólicas/metaforizadas e subjetivas. À continuação, temos:

Quadro 2 – Excerto de “A quinta história” e suas respectivas traduções *The fifth story* e *La quinta historia*:

De dia as baratas eram invisíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que roía casa tão tranqüila. Mas se elas, como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a preparar-lhes o veneno da noite. Meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte.	By day, the cockroaches were invisible and no one would believe in the evil secret which eroded such a tranquil household. But if the cockroaches, like evil secrets, slept by day, there I was preparing their nightly poison. Meticulous, eager, I prepared the elixir of prolonged death.	De día las cucarachas eran invisibles y nadie creería en el mal secreto que roía una casa tan tranquila. Pero si ellas, como los males secretos, dormían de día, allí estaba yo preparándoles el veneno de la noche. Meticulosa, ardiente, preparaba el elixir de la larga muerte.
---	--	--

Fonte: elaborada pelos autores.

Nesse trecho, a narradora passa a identificar, na barata, a figura do mal, um mal secreto e noturno a ser combatido. De acordo com Moser (2009, p. 383), “as baratas provocavam em Clarice fantasias homicidas.” Tais fantasias, ao menos na ficção, vão se tornando evidentes tanto ao longo do conto, como de *A paixão...*, onde o ímpeto criminoso e assassino é elevado a um novo patamar. Já segundo Oliveira (1985, p. 37), o ato simbólico de matar e comer da barata faz de G. H. uma espécie de “assassina de si mesma”, matando seu antigo eu e podendo reinventar-se. O mesmo não ocorre em “A quinta história”, uma vez que, a narradora está em um estágio anterior ao de G. H. e não se identifica com o inseto invasor, desejando apenas eliminá-lo, numa execução não de sua identidade, mas da alteridade que a constitui.

Rosenbaum (2006, p. 135), por sua parte, vê no conto um traço marcante de perversidade: “a pacata dona de casa se descobre uma assassina em potencial. Seu amor pela perversão, bem como a evidente excitação do mal parecem ser o seu próprio mal secreto, do qual, a partir de agora, a narradora será incapaz de se livrar.” Nesse sentido, o ímpeto assassino anti-baratas vai, ao longo da narrativa, tornando-se um vício, uma espécie de ritual macabro incorporado à rotina da narradora, o que o naturaliza.

Analizando os TAs, observamos algumas construções que chamam atenção na perspectiva de entender os processos tradutórios. No TA em língua inglesa, a expressão “mal secreto” foi traduzida para *evil secret*, ou seja, invertendo a relação substantivo/adjetivo. Nesse sentido, para o leitor do TA, a infestação de baratas é um segredo maligno e não um mal secreto, o que desvia a leitura para novas produções de sentido, em que o foco recai sobre o segredo que a narradora esconde do mundo externo ao seu apartamento, ou seja, há uma aproximação com sua própria perversidade.

Ainda no TA em inglês, o verbo *eroded*, que pode ser traduzido por corroer, perde o caráter animalesco de desgastar, cortar por meio dos dentes, presente nos vocábulos “roía” e *roía*. A escolha tradutória em língua inglesa explicita o termo “elas” que se refere às baratas por meio do substantivo *cockroaches*. Isto também acontece em outros trechos, o que faz com que a ocorrência de *cockroaches* seja 50% maior no TA em inglês (18 ocorrências) quando comparado ao termo “baratas” em português (12 ocorrências). No mesmo prisma, o vocábulo “ardente” no TF além das nuances de intensidade, presentes em *eager*, traz significados expressivos, herdados das nuances de outras unidades do léxico, como “fogo” (também resgatado na menção a Pompéia e, portanto, à lava, no conto) e, metaforicamente, desejos e paixões ardentes, significados ausentes no TA em língua inglesa.

Por fim, o verbo “aviar” no TF chama atenção, pois seu uso é bastante especializado e, nesse sentido, restrito. Seu primeiro significado, segundo o dicionário Aulete (s.d., s.p.), é pre-

parar, usado especialmente para receita de medicamentos ou óculos. Além disso, um de seus significados, na linguagem popular, é matar, fazendo o termo, em português, além de técnico e específico para a mistura, se inserir na rede semântica da performance criminosa. Os mesmos sentidos não são recuperados pelos termos empregados nos TAs, *prepared* e *preparaba* em inglês e espanhol, respectivamente. Em outro trecho, lê-se:

Quadro 3 – Excerto de “A quinta história” e suas respectivas traduções *The fifth story* e *La quinta historia*:

<p>E na escuridão da aurora, um arroxeadado que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca. Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia.</p>	<p>And in the shadows of dawn, there is a purplish hue which distances everything; at my feet, I perceive patches of light and shade, scores of rigid statues scattered everywhere. The cockroaches that have hardened from core to shell. Some are lying upside down. Others arrested in the midst of some movement that will never be completed. In the mouths of some of the cockroaches, there are traces of white powder. I am the first to observe the dawn breaking over Pompei.</p>	<p>Y en la oscuridad de la aurora, un violáceo que aleja todo, distingo a mis pies sombras y blancuras: decenas de estatuas se esparcen rígidas. Las cucarachas que habían endurecido de adentro hacia afuera. Algunas con la panza para arriba. Otras en el medio de un gesto que no se completaría jamás. En la boca de unas un poco de comida blanca. Soy el primer testigo del amanecer en Pompeya.</p>
---	---	---

Fonte: elaborada pelos autores.

Nesse excerto, as baratas, assassinadas e endurecidas, são comparadas com estátuas. Alguns paralelos com a obra clariceana podem ser traçados, a partir do uso do gesso. Tal material de construção se faz presente na estrutura dos próprios edifícios em que vivem as narradoras, tanto a do conto, quanto G. H. e lhes confere firmeza e estabilidade. Os andares dos edifícios, metaforicamente, representam as múltiplas camadas, presentes também nos olhos multifacetados do inseto e na própria organização narrativa do conto, em particular, e da obra clariceana, no geral.

Outra associação interessante é que a narradora do conto, após efetuar seu ritual assassino, se vê como produtora de estátuas, isto é, em uma posição criadora. G. H., por sua vez, exerce a profissão de escultora, ou seja, ganha a vida com a arte da escultura. No conto, a narradora não se vê muito como artista e compara-se ao Vesúvio, indicando que seus atos criminosos são banalizados por tratarem-se, na verdade, de algo natural ou inevitável. A comparação confere para a história um tom mais trágico. Ao mesmo tempo, pode-se compreender, na figura do vulcão italiano e na figura da narradora de “A quinta história”, uma característica díspar e não maniqueísta na medida em que, embora seus atos (naturais ou naturalizados) causem morte e destruição, também criam novas possibilidades (as estátuas), representando uma continuidade e um legado para o futuro (incluindo *A paixão...*).

Por fim, o modo como os insetos morrem, nas duas obras é semelhante. A morte vem de seu interior, de seu “de dentro”. No conto, as baratas são engessadas pelo “de dentro”, dando ao crime da narradora um tom estético. Já no romance, o encontro com a barata parece enges-

sar G. H., impedindo, assim, o avanço da narrativa, até que, esmagada, a barata morre após expelir substância branca (como a mistura letal do conto) de seu “de dentro” (Amaral, 2001).

No que diz respeito à tradução, o excerto apresenta diversas construções que chamam nossa atenção. No TA em língua inglesa, por exemplo, há alguns acréscimos, como o de *patches of light and shade*, no lugar de sombras e brancuras, o que parece diminuir o efeito simbólico e barroco usado no TF. Há modificações, ainda no TA em inglês, como o advérbio “rígidas”, que caracteriza o modo como as estátuas se espalhavam, que no TA se torna adjetivo, descrevendo apenas as estátuas e não seu movimento final, seu último suspiro.

Já na construção “no meio de um gesto que não se completaria jamais” traduzida para língua inglesa por *arrested in the midst of some movement that will never be completed*, tem-se o acréscimo do verbo *arrested* que agrava a imagem de como as baratas estavam no momento da morte: presas, sem saída. Além disso, o tempo verbal foi modificado para o futuro do indicativo (um gesto que jamais se completará), o que causa um deslocamento no tempo da narrativa e diminui a identificação da barata com o passado, o que, no excerto, também é recuperado pela menção à Pompéia. Outros vocábulos sugerem pequenas alterações de sentido no TA em língua inglesa, como *powder* no lugar de “comida”, que altera a noção de que, para as baratas, o pó mortífero era, em realidade, um alimento que as nutriria. A lexia “testemunha”, por sua vez, foi traduzida, em inglês, por uma construção com o verbo *to observe*, que traz o significado de observar, mas perde a nuance que “testemunha” tem por ser um vocábulo tipicamente usado em situações criminais, já que se trata de um assassinato. Assim, o vocábulo em português compõe a rede semântica da criminalidade e, ao contrário, em língua inglesa, indica uma ação comum e cotidiana (o que também se conecta com aspectos importantes da narrativa).

Por fim, o padrão “aurora” / “alvorecer”, recuperado em língua espanhola pelos vocábulos *aurora/amanecer* se perde em língua inglesa com uso do mesmo termo, *dawn*, tanto no início, como no fim do trecho, o que não indica a sutil mudança de tempo observada no excerto do TF. Por sua vez, o TA em língua espanhola também apresenta modificações interessantes em perspectiva da análise tradutória, ainda que em menor medida quando comparado com o TA em inglês. O vocábulo “barriga”, por exemplo, foi traduzido por *panza*, lexia que caracteriza, em geral, barrigas maiores e mais salientes, o que pode aumentar a imagem da barriga das baratas após alimentarem-se da pesada e enriquecedora mistura letal. No fim do conto temos:

**Quadro 4** – Excerto de “A quinta história” e suas respectivas traduções *The fifth story* e *La quinta historia*:

E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: “Esta casa foi dedetizada”. A quinta história chama-se “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Começa assim: queixei-me de baratas.	And today I secretly carry a plaque of virtue in my heart: ‘This house has been disinfected’. The fifth story is called ‘Leibnitz and The Transcendence of Love in Polynesia’... It begins like this: I was complaining about the cockroaches.	Y hoy ostento secretamente en el corazón un cartel de virtud: “Esta casa fue fumigada”. La quinta historia se llama “Leibnitz y la Transcendencia del Amor en Polinesia”. Empieza así: me quejé de las cucarachas.
--	--	--

Fonte: elaborada pelos autores.

Nesse excerto, localizado nos últimos parágrafos da narrativa em tela, a narradora, orgulhosa, contempla sua casa dedetizada. Nesse sentido, pode distrair-se e preocupar-se com histórias pertencentes a outros gêneros e que retratam os mais diversos temas. É o que parece indicar o título da quinta e última história: “Leibnitz e a Transcendência do Amor na

Polinésia”. Porém, o início da nova história é o mesmo das anteriores, mantendo-se a queixosa presença das baratas. Há, também, uma supressão abrupta da narrativa, deixando a continuação da história (ou das mil e uma histórias...) em aberto.

Novamente, podemos pensar em algumas aproximações com *A paixão segundo G. H.* No conto, a casa é retratada como suja, infestada pelos insetos e, com o avançar da história, o local passa por uma espécie de dedetização ou purificação em que se expulsa o que lhe é estranho. No romance, por sua vez, o quarto de Janair, onde a história se desenvolve, está em perfeito estado, limpo, mas com o que é imundo escondido entre as sombras, esperando para ser expulso ou incorporado. (Amaral, 2001).

Dessa maneira, tratando do final do conto, em que há uma interrupção da narrativa, sem um desfecho propriamente dito, Rosenbaum (2006, p. 145) aponta que a narradora:

[...] opta por fugir do confronto consigo mesmo e lança a história longe da concretude alcançável. Leibniz, transcendência, amor (e não esse ódio sadicamente derramado), Polinésia... qualquer canto que nos desvie do presente tão incômodo, ou talvez a ideia sugerida seja a de que, onde quer que estejamos, a dinâmica psíquica revelada pelo conto será reeditada.

Nesse sentido, para a ensaísta, *A Paixão Segundo G. H.* seria uma espécie de continuação, desdobramento de “A quinta história”, ou uma das mil e uma histórias possíveis implicadas no conto, mostrando o que poderia acontecer, caso o conto não tivesse sido interrompido.

Na investigação dos processos tradutórios, cabe apontar que, no TF, a construção “queixei-me de baratas”, que inicia todos os ciclos do conto, não apresenta artigo definido antes do substantivo “baratas”, tal uso parece indicar um certo distanciamento da narradora em relação às baratas, ou mesmo denominar o inseto de maneira genérica. Isso se deve ao fato de que, para ela, as baratas não lhe pertenciam, como pode ser evidenciado em trechos anteriores da narrativa, como em “a verdade é que só em abstrato me havia queixado de baratas, que nem minhas eram: pertenciam ao andar térreo e escalavam os canos do edifício até o nosso lar. Só na hora de preparar a mistura é que elas se tornaram minhas também.” Nesse sentido, as construções usadas pelos tradutores, desde o início, marcam as baratas como específicas, definidas, pertencentes à narradora, por meio de artigo definido em *the cockroaches*, em língua inglesa e *las cucarachas*, em língua espanhola.

O TA em inglês, além disso, altera o tempo verbal da queixa para o presente contínuo, modificando, assim, um aspecto importante para a narrativa, visto que, como apontamos, há forte identificação entre a barata, ser pré-histórico, e o passado, tanto da narradora do conto, como de G. H. e, de certo modo, da própria humanidade. Por sua vez, o TA em língua espanhola, opta pelo uso do verbo *fumigar* que restringe e especifica o modo como as baratas foram exterminadas, já que o vocábulo implica o uso de gás ou vapores (cf. RAE, s.d., s.p.). A seguir, fazemos nossas considerações finais.

## Considerações Finais

Neste trabalho, analisamos as traduções de “A quinta história”, conto presente em *A legião estrangeira* (1964), de Clarice Lispector, em língua inglesa e espanhola: “The fifth story” e “La

quinta historia”, respectivamente. Pudemos acompanhar, assim, diferentes versões das “cinco histórias”, que exploram temáticas recorrentes na literatura clariceana, mas que não deixam de ter suas características próprias. Também foi possível proceder a verificação, preliminar, de algumas redes semânticas estabelecidas pelo uso de vocábulos de alta chavidade no conto em português e compará-los com seus respectivos TAs. Observa-se, nesse caso, que houve algumas mudanças no conjunto léxico empregado pelos tradutores, que leva a transformações nos TAs, fomentando leituras distintas, por vezes mais racionalizadas e objetivas, especialmente no caso do conto em língua inglesa. Essa conclusão corrobora trabalho anterior, publicado por Souza e Rocha (2019) que contrastou o conto “A mensagem”, da mesma coletânea, com as respectivas traduções também em inglês e espanhol, conduzidas pelos mesmos tradutores.

É importante ressaltar, no entanto, que, centrando-nos no léxico de alta chavidade, não observamos, de maneira detida, estruturas sintáticas do conto, em cotejo com os TAs, o que também é de grande interesse para os Estudos da Tradução. Por fim, esperamos que as análises aqui apresentadas possam fomentar novos olhares sobre a tradução da literatura clariceana, em específico, e sobre a literatura brasileira, no geral, em tradução para línguas estrangeiras, campo que pode ser explorado com o instrumental proposto.

## Agradecimento

Agradeço ao Prof. Dr. Celso Fernando Rocha, do Departamento de Letras Modernas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), pela orientação nas fases iniciais deste trabalho.

## Referências

- AMARAL, Emília. *O leitor segundo G. H.* 2001. 171p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP, 2001.
- AULETE, Caldas. Aulete Digital – *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*: Dicionário Caldas Aulete, online. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/>. Acessado em: mai. 2024.
- CARDOZO, Mauricio Mendonça. O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária. *Tradução e Comunicação – Revista Brasileira de Tradutores*, São Paulo, n. 18, p. 101-117, 2009. Disponível em: [https://www.academia.edu/43809850/O\\_significado\\_da\\_diferen%C3%A7a\\_a\\_dimens%C3%A3o\\_cr%C3%ADtica\\_da\\_no%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_projeto\\_de\\_tradu%C3%A7%C3%A3o\\_liter%C3%A1ria](https://www.academia.edu/43809850/O_significado_da_diferen%C3%A7a_a_dimens%C3%A3o_cr%C3%ADtica_da_no%C3%A7%C3%A3o_de_projeto_de_tradu%C3%A7%C3%A3o_liter%C3%A1ria). Acesso em 03 jun. 2025.
- LISPECTOR, Clarice. A quinta história. In: LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. La quinta historia. In: LISPECTOR, Clarice. *La legión extranjera*. Tradução de Paloma Vidal. Buenos Aires: Corregidor, 2015.
- LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. The fifth story. In: LISPECTOR, Clarice. *The foreign legion*. Tradução de Giovanni Pontiero. Nova York: New Direction Books, 1992.



MOREIRA, André Leão. *A hora dos animais no romance de Clarice Lispector*. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, MG, 2011.

MOSER, Benjamin. *Clarice: Uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida – O romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/INL, 1985.

RAE – Real Academia Española – *Diccionario de la lengua española*: versión en línea. Disponible en: <https://dle.rae.es/>. Acceso en may. 2024.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. Tradução: a questão da equivalência. *Alfa*, São Paulo, v. 40, n. esp., p. 98-98, 2000. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4281>. Acesso em: 3 jun. 2025.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006.

SCOTT, Mike. *WordSmith Tools*, version 6, Stroud: Lexical Analysis Software, 2012.

SOUZA, João Vitor de Paula; ROCHA, Celso Fernando. Análise dos vocábulos de maior chavicidade em “A mensagem”, conto clariceano traduzido para as línguas inglesa e espanhola. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 18, n. 1, p. 452-479, 2019.