



RAISA GONÇALVES FAETTI

PARA UMA POÉTICA CITACIONAL:
ISTO NÃO É UM DOCUMENTÁRIO, DE MARCOS SISCAR

LAVRAS – MG
2025

RAISA GONÇALVES FAETTI

PARA UMA POÉTICA CITACIONAL:

ISTO NÃO É UM DOCUMENTÁRIO, DE MARCOS SISCAR

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Objetos Culturais e Produção de Sentidos, para a obtenção do título de Mestre.

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa
Orientador

**LAVRAS – MG
2025**

Ficha catalográfica elaborada pela Catalogação da Biblioteca Universitária da UFLA

Faetti, Raísa Gonçalves.

Para uma poética citacional: isto não é um documentário, de
Marcos Siscar / Raísa Gonçalves Faetti. - 2025.

100 p. : il.

Orientador(a): Rodrigo Garcia Barbosa.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Lavras, 2025.
Bibliografia.

1. Marcos Siscar. 2. Marjorie Perloff. 3. Poesia contemporânea.
4. Citacionalidade. 5. Poesia e cinema. I. Barbosa, Rodrigo Garcia.
II. Título.

Ficha elaborada por André Felipe Calsavara (CRB6/3137)

RAISA GONÇALVES FAETTI

**PARA UMA POÉTICA CITACIONAL: *ISTO NÃO É UM DOCUMENTÁRIO*, DE
MARCOS SISCAR**

**FOR A CITACIONAL POETRY: *ISTO NÃO É UM DOCUMENTÁRIO*, BY MARCOS
SISCAR**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Objetos Culturais e Produção de Sentidos, para a obtenção do título de Mestre.

APROVADA em 17 de março de 2025.

Dr. Rodrigo Garcia Barbosa

Dra. Maria Aparecida Junqueira

Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis

UFLA

PUC-SP

UFMG

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa
Orientador

**LAVRAS – MG
2025**

AGRADECIMENTOS

Ao Lucas, que torna simples as medidas exatas e as atenções precisas.

A meus pais, Indaia e Faetti, e a minha irmã, Rairis, pela aventura de ser família.

Ao Farofa, que dormiu durante toda a escrita dessa dissertação, pelo exercício canino da confiança.

Ao orientador Dr. Rodrigo Garcia Barbosa, pelo aprendizado que vai muito além desse trabalho, pelas lições de docência, pesquisa e, sobretudo, poesia.

A professora Dr. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis, pela relevante participação em todo meu percurso acadêmico.

A professora Dr. Maria Aparecida Junqueira, pelas contribuições que muito enriqueceram essa dissertação.

Ao PPGLETRAS, pela importância para o desenvolvimento acadêmico e docente na região de Lavras e a CSI/FAELCH, pela solicitude.

Ao diretor da ESAL, professor Moacir de Souza Dias Júnior, e aos colegas técnicos da CSI/ESAL, pelo incentivo e apoio que me permitiram concluir o mestrado.

Ao professor Paulo Ricardo Gherardi Hein, pela amizade durante os anos de UFLA.

A CAPES, CNPq e FAPEMIG, pelo subsídio à pesquisa e ao ensino superior no Brasil.

Ao professor Marcos Siscar, pelo trabalho crítico que me chamou atenção na graduação e pelo trabalho poético que me inspirou no mestrado.

Brecha

a transparência do ar o sangue escorrendo
as palavras fazendo todo sentido
diante de nós do lado de fora tudo é simples
absolutamente simples simples assim
e o que de mais simples que a paixão
o incomensuravelmente simples?
gostaria que tudo fosse mas se tudo fosse
algo haveria? a simplicidade é o que queremos
é tudo o que queremos mas quem somos?
é tudo o que há de mais improvável
entre nós e para nós
(Marcos Siscar)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é investigar os modos como a citação aparece no livro de poemas *Isto não é um documentário*, do poeta, professor e tradutor Marcos Siscar, publicado em 2019 pela editora 7Letras. A escolha se justifica pela diversidade de procedimentos citacionais e formas poéticas que a obra apresenta, pela relevância do autor, que possui fortuna crítica consolidada tanto em relação à sua produção poética quanto em relação à sua produção teórica e também pela importância que tais procedimentos têm assumido na discussão acadêmica. Para isso, baseou-se principalmente em Marjorie Perloff, Tiphaine Samoyault e Antonie Compagnon para a compreensão da citação como um conceito mais abrangente, que envolve também a intertextualidade e a não originalidade. Fundamentou-se em Haroldo de Campos e Walter Benjamin para discutir sobre os processos de tradução e transcrição; em Rosa Maria Martelo e Antonio Costa, para a análise das relações entre poema e cinema e em Merleau-Ponty, Walter Benjamin, Octavio Paz, Jacques Rancière e Giorgio Agamben para as discussões referentes aos modos como o poema lida com as dimensões do tempo, do espaço e da subjetividade pelos quais se constitui. Como apontamentos gerais, consideramos que *Isto não é um documentário* radicaliza a prática citacional e a experiência com formas poéticas não-tradicionais para pensar o poema como campo onde a noção de realidade é testada e transformada.

Palavras-chave: Marcos Siscar; Marjorie Perloff; Poesia contemporânea; Citacionalidade; Tradução; Poesia e cinema; Poesia por outros meios.

ABSTRACT

The objective of this work is to investigate the ways in which the quote appears in the book of poems *Isto não é um documentário*, by the poet, professor and translator Marcos Siscar, published in 2019 by the publisher 7Letras. The choice is justified by the diversity of citational procedures and poetic forms that the work presents, by the relevance of the author, who has a consolidated critical fortune both in relation to his poetic production and in relation to his theoretical production and also by the importance that such procedures have assumed in the academic discussion. To do this, it was based mainly on Marjorie Perloff, Tiphaine Samoyault and Antonie Compagnon to understand citation as a more comprehensive concept, which also involves intertextuality and non-originality. It was based on Haroldo de Campos and Walter Benjamin to discuss the processes of translation and transcreation; in Rosa Maria Martelo and Antonio Costa, for the analysis of the relationships between poem and cinema and in Merleau-Ponty, Walter Benjamin, Octavio Paz, Jacques Rancière and Giorgio Agamben for discussions regarding the ways in which the poem deals with the dimensions of time, space and subjectivity by which it is constituted. As general notes, we consider that *Isto é não um documentário* radicalizes the citational practice and the experience with non-traditional poetic forms to think of the poem as a field where the notion of reality is tested and transformed.

Keywords: Marcos Siscar; Marjorie Perloff; Contemporary poetry; Citationality; Translation; Poetry and cinema; Poetry by other means.

INDICADORES DE IMPACTO

A presente dissertação apresenta impactos concretos e diretos nas áreas temáticas da Cultura, Educação e Comunicação, pois propõe uma chave de leitura e de compreensão para a poesia contemporânea, principalmente a brasileira, baseada no conceito de citacionalidade, a partir do qual a retomada de textos e elementos artísticos e culturais anteriores ao texto poético passa a ser vista como algo positivo, como elemento estilístico que destaca o trabalho autoral não-original, e também no conceito de crise da poesia como um olhar crítico inerente ao próprio campo poético e não como atributo negativo. Apesar do trabalho não apresentar caracter extensionista, as discussões propostas poderão servir para novas abordagens educacionais de textos poéticos, para discussões a respeito das linhas de força que constituem o campo cultural do país e como a poesia aí se localiza e se sustenta e também para novas formas de comunicação social, mais adequadas ao mundo digital hiperconectado.

IMPACT INDICATORS

This dissertation presents concrete and direct impacts on the thematic areas of Culture, Education and Communication, as it proposes a key to reading and understanding contemporary poetry, especially Brazilian poetry, based on the concept of citationality, from which the resumption of texts and artistic and cultural elements prior to the poetic text comes to be seen as something positive, as a stylistic element that highlights non-original authorial work, and also on the concept of poetry crisis as a critical look inherent to the poetic field itself and not as a negative attribute. Although the work does not present an extensionist nature, the proposed discussions could serve for new educational approaches to poetic texts, for discussions regarding the lines of force that constitute the country's cultural field and how poetry is located and sustained there, and also for new forms of social communication, more suited to the hyperconnected digital world.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Capa do livro <i>Isto não é um documentário</i>	15
Figura 2 - Página de abertura da seção “Jardim das simplicidades”, do livro <i>Isto não é um documentário</i>	20
Figura 3 - Página de abertura da seção “Cinema”, do livro <i>Isto não é um documentário</i>	42
Figura 4 – Cenas do filme <i>Paterson</i> , 2016.....	52
Figura 5 - Cena do personagem Paterson começando o dia de trabalho.....	57
Figura 6- Cena do personagem Paterson passeando com o cão Marvin no rio Passaic.....	57
Figura 7- Cena do personagem Paterson com sua esposa Laura.....	59
Figura 8– Cena do filme <i>Paterson</i> na qual se reproduz o poema “Outro”, de Ron Padgett. ...	63
Figura 9 - Páginas de abertura das seções “Endereços”, à esquerda, e “Traduções impenitentes”, à direita, do livro <i>Isto não é um documentário</i>	75

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O ASPECTO HISTÓRICO DA CITACIONALIDADE	18
2.1 A citação de si	21
2.2 A citação do fato	28
2.3 A citação do texto	36
3 O ASPECTO FENOMENOLÓGICO DA CITACIONALIDADE	42
3.1 O argumento	44
3.2 O enredo	50
3.3 A técnica de filmagem	66
4 O ASPECTO LINGÜÍSTICO DA CITACIONALIDADE	74
4.1 Traduções possíveis	75
4.2 Desendereços	83
4.3 Poemas impertinentes	91
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	107
APÊNDICE A - Poemas de <i>Isto não é um documentário</i> (2019), à esquerda, que são citações de poemas de <i>duas janelas</i> (2016), à direita.....	113
APÊNDICE B – Tradução semântica de “Essai sur le retour” – “Ensaio sobre o retorno” (SISCAR, 2019, p. 85-112).....	124

1 INTRODUÇÃO

Marcos Siscar é um poeta e crítico de reconhecido destaque no contexto da poesia brasileira. Professor universitário, pesquisador, editor de revistas acadêmicas e de poesia, tradutor e ensaísta ativo, Siscar tem se dedicado ao estudo da poesia contemporânea brasileira com vistas a identificar suas linhas de força e de fuga e também a fornecer uma espécie de cartografia historicista que indique caminhos menos genéricos e depreciativos para caracterizar essa produção.

Como crítico, o autor produziu as obras *Poesia e crise* (2010) e *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea* (2016), que partem do que costumeiramente chamamos de “crise da poesia”, ou seja, do discurso que caracteriza a poesia contemporânea brasileira como uma poesia sem rigor estético e sem inserção social, enfraquecida e desinteressante, para efetuar um retrospecto que situa as raízes dessa crise em algumas interpretações equivocadas de elementos da modernidade literária francesa que acabaram se tornando paradigmas para a nossa poesia.

De maneira bastante esquemática, podemos considerar que *Poesia e crise* (2010) parte de uma concepção baudelariana de modernidade, ou seja, da contestação crítica das várias transformações sociais, econômicas, políticas e estéticas pelas quais a sociedade francesa vinha passando desde meados do século XIX, para propor que noções como as de autonomia da linguagem poética, do poeta maldito e do fim do verso sejam pensadas não como abandono, fuga da realidade, hermetismo ou nostalgia pelo passado, mas sim como maneiras que o discurso poético tem de acolher as tensões e contradições, ou seja, as crises de seu tempo e assim participar ativa e criticamente na construção do presente da época.

Por sua vez, *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea* (2016), como o próprio nome diz, parte de um período histórico um pouco mais recente, do pós-vanguarda brasileiro, considerado pelo poeta como o período compreendido entre o declínio do movimento concretista, ocorrido a partir de meados da década de 1960, e os dias atuais. Conforme o autor e retomando a ideia de “tradição da ruptura” proposta originalmente por Octávio Paz (2013), a forma como as diversas vanguardas artísticas do século XX se sucederam rapidamente umas às outras nos acostumaram a um processo de “substituição histórica” que influencia ainda hoje no modo como compreendemos o contemporâneo, principalmente sob dois vieses: por um lado, reproduzindo a lógica vanguardista, teríamos uma poesia atual diluída e incapaz de se

transformar em programa, em projeto estético unificador; por outro lado, rompendo com a própria vanguarda, teríamos um contemporâneo que acolhe toda manifestação poética de forma homogeneizante e sem necessidade de critérios estéticos. O problema desse tipo de pensamento seria justamente o fato de que ele prescinde de uma relação crítica com o seu próprio tempo, pois avalia o presente partindo de parâmetros de outra realidade histórica, a vanguardista, ela mesma mal compreendida em sua complexa historicidade. Assim, a hipótese do autor é que, de forma semelhante ao que aconteceu na tradição moderna, o discurso sobre o “fim das vanguardas” e os prognósticos de “crise da poesia” assumem validade mais no sentido de servirem como discursos críticos sobre o contemporâneo, ou seja, como discursos que herdam a crise moderna e que tratam essa crise como elemento permanentemente constitutivo do campo poético, do que como um critério estanque de mera categorização da poesia que vem sendo produzida na atualidade.

Como poeta, Siscar estreia em 1999 com *Não se diz* e segue com os títulos *Tome seu café e saia* (2002); *Metade da arte* (2003), antologia que reúne os dois títulos anteriores e também os inéditos *A terra inculta* e o próprio *Metade da arte*, que nomeia a obra; *O roubo do silêncio* (2006); *Interior via satélite* (2010); *Cadê uma coisa* (2012), livro de poemas infantis; *Manual de flutuação para amadores* (2015); *Duas janelas* (2016), publicado em parceria com a poeta Ana Martins Marques, *Isto não é um documentário* (2019) e, mais recentemente, publica a plaquete *A viva* (2022) dentro do escopo editorial definido pelo clube de assinatura *Círculo de poemas*. Assim, podemos considerar Siscar como um autor que se mantém aberto a diferentes experiências de escrita, já que sua obra transita entre livro, plaquete, poemas adultos e infantis, obras compartilhadas ou escritas a partir de um projeto pré-estabelecido.

Em relação à sua poética, a fortuna crítica de Siscar tem destacado a forma como sua poesia corporifica e dramatiza a crise, seu principal objeto de estudo crítico. Nesse sentido, Masé Lemos (2011), Milena Magalhães (2015) e Maria Aparecida Junqueira (2017) mencionam o uso de recursos como a cesura e o *enjambement*, a perífrase, a paráfrase, a tensão entre o verso e a prosa, entre o pensamento crítico e o poético e o impasse do dizer pelo não dito como estratégias para a construção de uma poética hesitante, mas sempre em busca de alteridade. Temos assim que, ao mesmo tempo em que os versos de Siscar parecem apresentar uma sintaxe simples e objetiva por fazer correspondência clara a seus referentes, os recursos estilísticos empregados acabam por construir uma linguagem que subverte essa simplicidade. A subversão coloca em crise as relações entre interior e exterior entendidos no âmbito

geográfico e também afetivo, entre biográfico e ficcional e entre autor, eu-poético e leitor como forma de desestabilizar essas instâncias e abrir o poema ao diálogo, de criar comunidade, como forma de destinação ao outro.

Tais características aparecem, por exemplo, no poema “O poeta e a larva”, construído com uma linguagem simples e direta, sem rebuscamento excessivo, e por uma imagem já bastante conhecida em suas diversas variações, que é a das larvas parasitas que abundam na natureza, para colocar em questão, afinal, quem é o parasita de quem, ou seja, para subverter a lógica tradicional e, além disso, para pensar também o próprio fazer poético e sua relação com o contexto imediato.

mais extravagante que comer o bicho da goiaba
é ser comido por ele de dentro

bicho de pé bicho geográfico berne tudo o que
alienígena sob a pele se nutre do eu

o jardineiro invadido pelo jardim com o corpo
em trânsito perdeu a noção do teatro

sem dissimulação e sem identificação
- ele próprio a larva
(SISCAR, 2019, p.32)

Contudo, esse gesto de endereçamento permanece suspenso da mesma maneira que a poesia de Siscar permanece na tensão entre o rigor formal e a expressividade prosaica. Essa tensão, conforme destaca Célia Pedrosa (2013), delineia uma obra que resiste ao seu tempo justamente na medida em que expõe o que para ela é irresistível, o que a impede de resistir. Nesses termos, resistir ao seu próprio tempo seria algo mais próximo de participar criticamente e ativamente desse presente, do que simplesmente se opor ou aceitar totalmente a realidade que se mostra.

Na mesma direção, Annita Costa Malufe (2012) destaca que o trânsito entre o trabalho formal com o verso e produções mais discursivas culmina na construção de um ritmo particular baseado não somente na tonicidade e na métrica do verso, mas também na pontuação da prosa. Para a autora, tais características estariam associadas à “indecisão da forma” da poética de Siscar, que não advém da falta de decisão ou da incapacidade de se decidir, mas, nas palavras da autora, seria “a potência que a poesia tem de encarnar o instável, o frágil, o corpo em estado – contínuo, ininterrupto – de mudança”. Dito de outra maneira, a poesia siscariana estaria decidida em não se decidir.

Em vista disso, seja como hesitação subjetiva, como resistência irresistível, como indecisão ou como preocupação formal, a obra poética de Siscar acaba encarnando o discurso da crise como a busca constante por novas formas e modos de existência da poesia, sempre em diálogo com o seu tempo e com todas as contradições, tensões e transformações que isso possa significar.

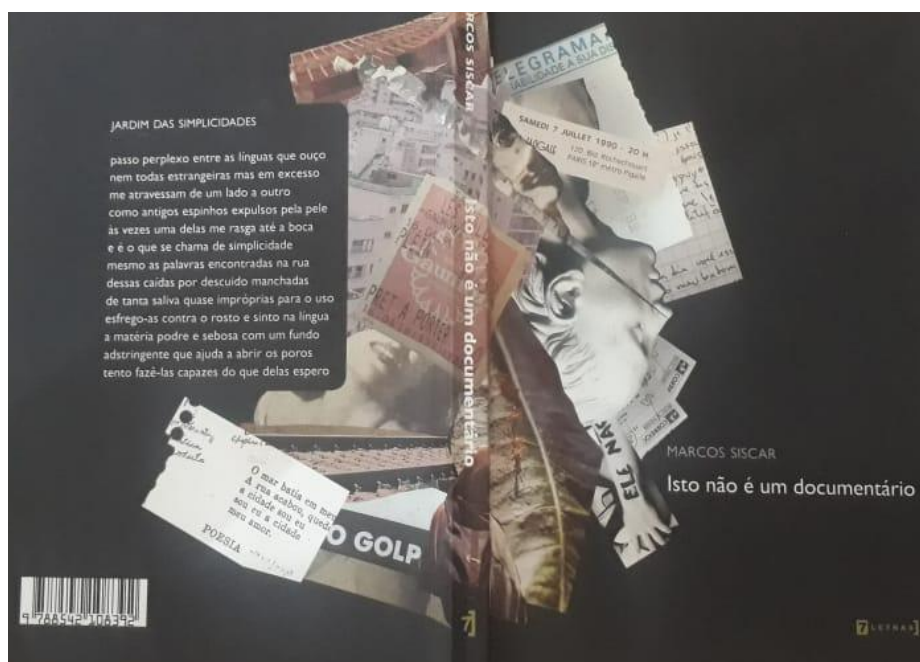
Em relação ao título *Isto não é um documentário*, publicado em 2019 pela editora 7LETRAS, a obra é organizada em quatro seções: “Jardim das simplicidades”, “Cinema”, “Endereços” e “Traduções impenitentes”. A primeira delas traz poemas inéditos, peças já publicadas anteriormente e algumas composições com indicação de data. A segunda seção é composta inteiramente por poemas em prosa e parte de uma experiência direta com o cinema, conforme explica o autor: “O exercício era livre. Por algumas semanas, vi filmes e escrevi textos. Nem sempre um texto para cada filme, nem sempre textos sobre filmes, mas geralmente às voltas com filmes” (SISCAR, 2019, p. 41). Já na seção “Endereços”, Siscar vai entrelaçando na mesma página trechos de dois ensaios poéticos sobre a casa e o retorno à casa, sendo o ensaio mais antigo escrito em francês em 1993 e o mais recente escrito em português em 2018. Finalmente, na última seção o poeta apresenta suas traduções ou recriações de obras importantes de poetas consagrados de diferentes momentos históricos, nacionalidades e tradições poéticas.

O livro trás na capa uma colagem composta por imagens de prédios, construções inacabadas, manuscritos, selos diversos, trechos de poemas, figuras humanas e fotografias que, em diálogo com o título da obra, *Isto não é um documentário*, remetem a documentos, registros de memórias, locais, eventos e até de acontecimentos históricos recentes que tiveram grande repercussão nacional, como o movimento “Ele não” (Figura 1). A obra é epigrafada pela poeta Ana Cristina César. Esse padrão se repete em cada uma das seções, que em suas páginas de abertura apresentam uma variação da colagem da capa e uma epígrafe própria.

A orelha da obra foi escrita pela pesquisadora portuguesa Joana Matos Frias e sugere algumas chaves de leitura interessantes, como, por exemplo, quando trás o arcabouço crítico de Siscar a respeito da “crise da poesia” para situar *Isto não é um documentário* justamente na tensão entre as formas do verso, da prosa e do cinema. A outra chave de leitura proposta pela pesquisadora parte da epígrafe de Ana Cristina César, “Percebo ainda que sou eu que sou vivida, sou eu/ que sou grafada, sou eu também que escuto/ em surdina o velho discurso que me grafa” (citada por SISCAR, 2019, p. 11), do forte diálogo da obra com o documentário *Santiago* (2007), do cineasta João Moreira Sales, e do paralelismo entre o título do livro e a

inscrição “*Ceci n’est pas une pipe*” (“Isto não é um cachimbo”) do quadro *A traição das imagens*, do pintor surrealista René Magritte, para pôr em questão a própria ideia de documento enquanto registro fiel (ou não) da realidade concreta. Para a pesquisadora, *Isto não é um documentário* é, sobretudo, uma obra que mais inquieta do que apazigua as questões suscitadas.

Figura 1- Capa do livro *Isto não é um documentário*.



Fonte: Siscar (2019).

Esse leitor provocado é justamente a voz que se apresenta na resenha escrita por Ana Cristina Joaquim (2021). O texto em primeira pessoa, hesitante e que a todo momento compara os procedimentos dos poemas aos do cinema utilizando a expressão “como num filme”, acaba performando uma espécie de indecisão de endereçamento a partir da qual o livro se constituiria. Para Ana Cristina, o uso abundante das epígrafes, as aproximações com o cinema e a sutil relação intersubjetiva entre eu-poético e leitor seriam estratégias utilizadas por Marcos Siscar que corroboram o argumento da resenhista sobre a indecisão de endereçamento, já que para ela não fica claro, por exemplo, se um texto epigrafado começa no texto que originou ou no texto que contém uma epígrafe, ou de quais modos cinema e poesia podem dialogar, ou ainda, como um leitor se apropria subjetivamente de um filme ou poema. Assim, conforme aponta o título da resenha, temos em *Isto não é um documentário* uma obra que só se endereça ao outro (outro leitor, outro texto, outra forma de arte) na medida em que

esse endereçamento não se decide, na medida em que esse endereçamento é colocado em crise. Nesse sentido, Ana Cristina trabalha de maneira próxima ao que Annita Costa Malufe (2012) denomina como “indecisão da forma”.

Em depoimento a respeito da feitura de *Isto não é um documentário*, o próprio Marcos Siscar (2021) deixa claro o diálogo que seu livro mantém com a dissertação de Ana Cristina César, intitulada *Literatura não é documento* (1979), com o documentário *Santiago* de João Moreira Sales e com o famoso quadro de René Magritte a respeito das diferentes formas de arquivar a realidade, de produzir arquivos, documentos. No entanto, no caso específico do livro, para Siscar não está em jogo o status de verdade ou de fidelidade à realidade, mas sim as maneiras como o poema lida com os “dados de realidade”, ou seja, como o poema interpreta, arquiva, age e cria a realidade. Nesse sentido, tanto um poema biográfico, histórico, “baseado em fatos reais”, quanto um poema ficcional ou abstrato são, ao mesmo tempo, um “dado de realidade” e a interpretação de uma realidade, que pode ser a realidade do autor, do leitor ou do próprio poema. O que interessa para o autor é justamente a relação dialética que se estabelece entre essas duas dimensões, do dado e da interpretação, o que a linguagem do poema trás como potência que simultaneamente constitui e transforma as relações entre “vida, escrita e leitor”.

Assim, se em obras anteriores a ideia de crise se manifestou mais especificamente através de recursos estilísticos do verso, do discurso que diz pelo não dito ou das relações hesitantes entre o eu-poético e o leitor, em *Isto não é um documentário* todas essas estratégias passam a ser utilizadas como catalisadores de uma crise que agora vai se estabelecer mais marcadamente entre o texto poético e a realidade objetiva, conforme indicado pelo próprio autor. A hipótese apresentada nesta dissertação é a de que esse projeto é posto em curso através de uma poética que chamaremos de citacional e que perpassa toda a obra, desde a alusão mais genérica até a colagem de textos inteiros do próprio autor.

Ou seja, na medida em que a proposta de Siscar é problematizar o estatuto de documento que o poema pode assumir, o autor acaba problematizando também todos os diálogos e relações que esse texto mantém com a realidade concreta, estética, histórica e social de onde foi produzido e de onde é recebido. É nesse sentido que as estratégias citacionais utilizadas pelo autor assumem relevância e se tornam o foco deste trabalho, pois é justamente através delas que Siscar dá corpo ao seu projeto poético e também ao seu projeto crítico de pensar a poesia atual.

Por sua vez, o recurso citacional representa uma prática bastante antiga nas artes de maneira geral, mas começa a se delinear como objeto de estudo teórico literário ao longo do século XX (SAMOYAUULT, 2008). Nesse contexto, pode ser entendido tanto sob um ponto de vista mais extensivo e hermenêutico, referindo-se de maneira abrangente ao diálogo que uma obra mantém com o universo de outras obras e discursos anteriores, como é o caso dos estudos bakhtinianos sobre o dialogismo (BAKTHIN, 2008), dos trabalhos de Julia Kristeva sobre a noção de intertextualidade (KRISTEVA, 1969) e das discussões de Roland Barthes sobre o intertexto (BARTHES, 2004), quanto ser compreendida por um viés mais programático, formal e consciente, como trabalham, por exemplo, Antoine Compagnon em *O trabalho da citação* (1996), Tiphaine Samoyault em *A intertextualidade* (2008), Gerard Genette em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2006) e Marjorie Perloff em *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século* (2013).

Emprestamos o termo “poética da citacionalidade” dessa última obra, visto que ela considera procedimentos como citações, colagens e reescrita como tendências contemporâneas que caracterizam um fazer poético onde a engenhosidade da linguagem utilizada pelo autor é substituída pela ideia de *gênio não original*, ou seja, de apropriação, hibridez e diálogo intenso com obras anteriores, seja de maneira explícita ou dissimulada, fenômeno que acreditamos ocorrer de diversas maneiras em *Isto não é um documentário*.

Nesse sentido, o objetivo da dissertação é investigar os diversos modos como a citacionalidade aparece no livro de poemas *Isto não é um documentário* (SISCAR, 2019) e como essa poética citacional se relaciona ao trabalho teórico e crítico do autor. Para isso, este trabalho seguirá quase a mesma estrutura do livro, com cada capítulo da dissertação correspondendo a uma seção do livro.

O primeiro capítulo apresenta os diversos procedimentos citacionais utilizados por Marcos Siscar em seus poemas em verso e discute os desdobramentos poéticos e críticos de cada um. O segundo capítulo analisa a citacionalidade que o autor cria entre poesia e cinema através das técnicas que ambos utilizam para produzir imagens e dos modos como lidam com o real. O terceiro capítulo é uma junção das duas últimas seções do livro, já ambas tratam da tradução e por isso, discutiremos de que maneiras a tradução pode ser compreendida também como procedimento poético citacional.

2 O ASPECTO HISTÓRICO DA CITACIONALIDADE

Conforme dito anteriormente, *Isto não é um documentário* é uma obra organizada em quatro seções, cada uma contendo uma página de abertura com o título, uma colagem e uma epígrafe própria. Esse padrão reflete a estrutura geral da obra, que também apresenta uma colagem na capa e uma epígrafe geral. A epígrafe que abre o livro retoma um trecho do poema “Pequeno raciocínio fantástico ou O delírio teórico da baronesa”, de Ana Cristina César: “Percebo ainda que sou eu que sou vivida, sou eu/ que sou grafada, sou eu também que escuto/ em surdina o velho discurso que me grafa” (citada por SISCAR, 2019, p. 11).

Esse trecho mostra um sujeito poético dividido em dois tempos: um tempo passado, representado pela voz passiva das formas verbais no particípio “vivida” e “grafada”, que funcionam também como qualificadores do sujeito, e um tempo presente, representado pelas formas verbais “percebo” e “escuto”, que, embora estejam na voz ativa, denotam mais um estado do sujeito que uma ação propriamente dita.

Ou seja, trata-se de um sujeito aberto, que se constitui pela alteridade, mas de uma forma bastante passiva em relação ao que lhe é exterior, já que é o outro que lhe vive e são os ecos que ele ouve desse outro lhe grafando que fazem com que tome consciência de si. Além disso, entre esses dois tempos, da experiência e da tomada de consciência sobre a experiência, abre-se uma distância que faz com que o discurso que grafa o sujeito seja permanentemente “velho”.

Já a epígrafe específica da seção “Jardim das simplicidades” traz uma concepção de sujeito um pouco diferente da anterior e corresponde a uma fala do narrador feita ao final do documentário *Santiago*, dirigido por João Moreira Salles e lançado em 2007: “Penso que a distância não aconteceu por acaso. [...]. É que ele não era apenas meu personagem, eu não era apenas um documentarista” (citado por SISCAR, 2019, p. 12). Neste filme, ao tentar criar a biografia do mordomo de sua família, o modo como o diretor conduziu as filmagens acabou revelando mais dele próprio e da relação mordomo-patrão do que uma imagem autônoma e independente de Santiago. O trecho extraído reflete exatamente sobre a tensão entre esses papéis.

Dessa forma, apesar da primeira epígrafe apresentar um sujeito um tanto passivo frente ao outro e indicar uma distância de caráter mais temporal entre momentos diferentes vividos pelo mesmo sujeito, a segunda epígrafe, ao contrário, destaca uma espécie de resistência ou limite que esse sujeito do texto impõe e, muitas vezes, sobrepõe ao que lhe é

exterior, demonstrando um sujeito mais atuante ou ativo em relação ao mundo e uma distância que agora se estabelece entre o eu e o outro através de fronteiras subjetivas e não majoritariamente temporais.

Portanto, considerando que a opção pelas epígrafes já representa um procedimento poético citacional, temos um sujeito poético duplamente em crise: primeiro, porque há sempre uma distância temporal que separa o acontecimento da consciência sobre o acontecimento, ou seja, porque há uma impossibilidade do sujeito se constituir plenamente na simultaneidade da experiência; e segundo, porque a relação desse sujeito com o seu exterior é sempre complexa.

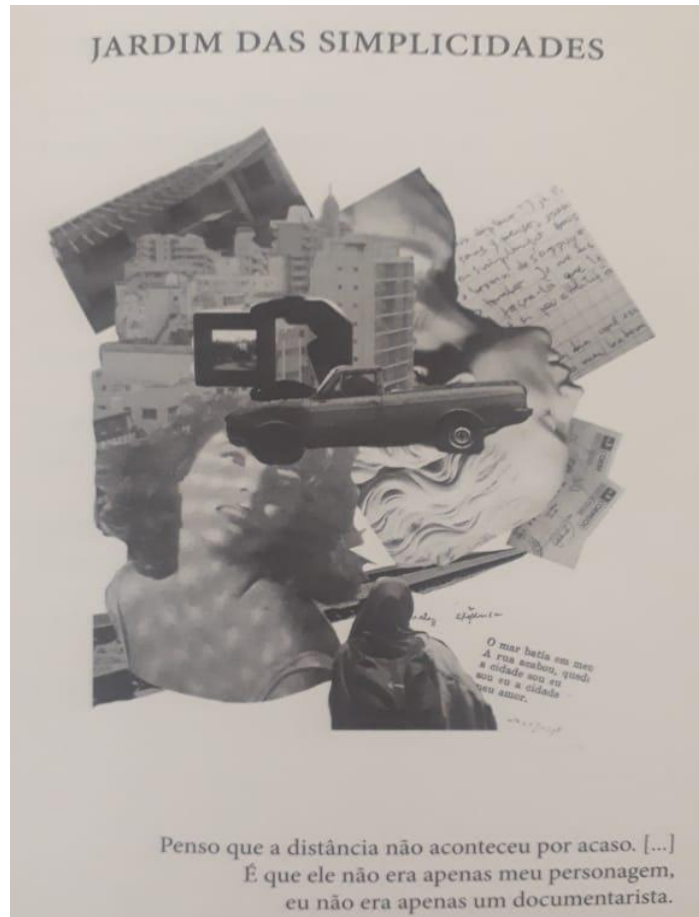
Em relação à primeira crise, para Giorgio Agambem (2009), o anacronismo gerado por essa distância temporal representa aquilo que é impossível de viver no tempo presente, e por ser um não-vivido, é também aquilo que nos impele de volta à origem, estabelecendo uma relação crítica e tensa com o passado, a história ou a tradição e que acaba se tornando um modo de inserção e de transformação de um presente paradoxalmente sempre por vir.

Já em relação à questão da subjetividade, conforme a própria crítica siscariana aponta (LE MOS, 2011; MAGALHÃES, 2015; JUNQUEIRA, 2017; PEDROSA, 2013; MALUFE, 2012; JOAQUIM, 2021), o sujeito poético constrói-se de maneira bastante fragmentária, mas sempre tendo como perspectiva o outro, ou seja, assumindo um caráter mais relacional que essencialista.

Em ambos os casos, tais crises apresentadas já no início de *Isto não é um documentário* encontram lastro no pensamento crítico e filosófico do último século e são retomadas ao longo de toda a obra através de estratégias citacionais. Portanto, nos interessam justamente enquanto escolhas estéticas e estilísticas do autor que refletem uma forma de entender e de se inserir no tempo presente. Em última instância, é através da citação em suas várias feições que Marcos Siscar problematiza a relação entre poema e documento, tema central do livro.

Além disso, essas tensões ficam demonstradas também pictoricamente na colagem que acompanha a epígrafe na página de abertura da seção, onde cada um dos elementos possui limites bem definidos, significação própria e íntima relação com a realidade concreta, já que são imagens de pessoas, objetos e elementos que existem fisicamente no mundo, ao mesmo tempo em que se apresentam incompletos, pois recortados e extraídos do seu contexto original, e adquirem novas significações que extrapolam a percepção puramente material das imagens no conjunto da obra (FIGURA 2).

Figura 2 - Página de abertura da seção “Jardim das simplicidades”, do livro *Isto não é um documentário*.



Fonte: Siscar (2019).

Sobre os poemas, a seção “Jardim das simplicidades” pode ser dividida em três grupos: onze poemas não inéditos citados de outra obra, nos quais a citação está presente de forma bastante marcada; quatro poemas datados, onde esse recurso funciona como uma espécie de citação histórica; e 10 poemas inéditos, que também lançam mão de citações, ora mais sutis, ora mais explícitas.

Nesse sentido, o objetivo deste capítulo é compreender como cada uma dessas diferentes estratégias citacionais contribuem para a discussão proposta por Marcos Siscar a respeito do caráter documental dos poemas, baseado principalmente nas dissociações temporais e nas relações de alteridade que estes estabelecem.

2.1 A citação de si

Das vinte e cinco peças que compõem a seção “Jardim das simplicidades”, quase metade são reproduções de poemas publicados por Marcos Siscar em *duas janelas*, livro escrito em coautoria com a poeta Ana Martins Marques e publicado em 2016 pela Luna Parque. Edições. Com maiores ou menores alterações, tais poemas podem ser facilmente reconhecidos caso o leitor tenha familiaridade com ambas as obras (APÊNDICE A).

Conforme os próprios autores, o livro *duas janelas* não representa um simples agrupamento de poemas, mas, parte de uma *experiência de leitura*. De acordo com Barbosa (2018), essa experiência aponta, sobretudo, para certa inadaptabilidade ao tempo, na medida em que os poemas são criados a partir do diálogo que presume diferentes temporalidades entre os autores, e também para a questão da impessoalidade da linguagem poética, que indica um sujeito sempre incompleto, que só se constitui pelo outro ausente. A obra parte de poemas concomitantes de cada autor e segue em diálogo mútuo, com os poemas de Ana Martins Marques nas páginas pares e os de Marcos Siscar nas páginas ímpares. Conforme Barbosa (2018):

A partir de então, tal dinâmica se repete, como se um poema apanhasse fragmentos do(s) anterior(es) para se constituir a partir dele(s), ou como se um mesmo e único poema fosse sendo permanentemente reescrito, em um processo constante de revisão. Mas nesse movimento essencialmente autocrítico, o próprio movimento é também colocado em crise; afinal, nem tudo é incorporado, nem toda palavra alheia repercute. (BARBOSA, 2018, p. 45).

Nesse sentido, embora questões como a alteridade e a temporalidade do poema sejam comuns a *duas janelas* e *Isto não é um documentário*, a forma como se apresentam difere sensivelmente, pois nesta última obra o que está de fato em jogo não é a experiência em si, mas o lastro documental, o modo como essa experiência participa do real, do mundo concreto.

Tomemos como exemplo o poema “Los caprichos”, de *duas janelas*, que em *Isto não é um documentário* abre a seção e aparece como “Caprichos”.

LOS CAPRICHOS

toda vez que me agacho vejo o carrapicho
é simples não posso dizer mais do que isso

perto do chão não há muito a ser visto senão
esse trigo ruim o mundo inteiro encapsulado

cada vez que flexiono os joelhos e fecho
os olhos o que acho é apenas carrapicho

outros quando vão ao sol veem figuras
cores pastéis a sociedade em carne e osso

eu só encontro terra e carrapicho
e às vezes quando me levanto sinto

vertigem nos olhos como se da altura
de um homem enxergar fosse um capricho

CAPRICHOS

toda vez que me agacho vejo o carrapicho
é simples não posso dizer mais do que isso

perto do chão não há muito a se ver senão
o mundo encapsulado desse trigo ruim

cada vez que flexiono os joelhos e fecho
os olhos o que acho é apenas carrapicho

outros quando vão ao sol veem figuras
enredos molduras de carne ou de osso

eu só encontro terra e carrapicho
e às vezes quando me levanto sinto

vertigem nos olhos como se da altura
de um homem enxergar fosse um capricho

Essa composição, que metaforiza o trabalho incansável e muitas vezes frustrante do poeta de limpar a linguagem do poema, também joga com o sentido da palavra carrapicho, pois ao mesmo tempo em que essa semente gruda nas superfícies, a temática parece grudar na obra de Siscar, sendo recorrente não só em sua produção poética, conforme já tematizado nos poemas “As flores do mal” e “Fenomenologia do carrapicho”, publicados em *O roubo do silêncio* (2006), mas também em trabalhos de outros autores basilares da mesma tradição da qual o autor provém, como na obra *As flores do mal*, publicada originalmente em 1857 por Charles Baudelaire, e no ensaio *Che cos'è la poesia?*, de Jacques Derrida (2010), traduzido pelo próprio Siscar em parceria com Tatiana Rios, e ainda em trabalhos de sua própria fortuna crítica, dentre os quais citamos Milena Magalhães (2015), Masé Lemos (2011), João Carlos Biella (2011) e Célia Pedrosa (2013).

Em linhas gerais, tanto pela lógica baudelaireana do mal e do maldito quanto pela figura derridiana do ouriço enrolado “junto de si”, o que a imagem do carrapicho apresenta é uma ideia de poesia indissociável da sua exterioridade mesmo quando se volta para suas questões intrínsecas.

No entanto, além dessa dimensão citacional mais ampla que o poema-carrapicho de Siscar mantém com outros textos literários e teóricos, existe também uma dimensão citacional

estabelecida na própria materialidade do texto poético, na superfície textual, que nos interessa por colocar em jogo a noção de arquivo.

Nesse sentido, se analisadas comparativamente, essas duas versões apresentadas são as que menos alterações sofreram em relação ao conjunto dos onze poemas. Mesmo assim, a mudança da expressão “a ser visto”, no terceiro verso de “Los caprichos”, para a forma “a se ver” em “Caprichos”, indica que o foco poético passa do objeto (carrapicho) para o ser que observa o objeto, o sujeito poético, ou seja, acaba destacando a pessoalidade do poema. Essa alteração, por sua vez, representa um procedimento metapoético que retoma justamente a questão da subjetividade na produção de sentidos e documentos do real. Já a respeito da supressão da preposição espanhola “los” no título, acreditamos que se deva ao fato do texto não fazer nenhuma outra menção em língua estrangeira e que, por isso, talvez o autor tenha achado mais adequando manter todo o texto em língua portuguesa.

Se, por um lado, poderíamos concluir que ao reproduzir os poemas de *duas janelas* em *Isto não é um documentário* o autor estaria retirando-os da “experiência de leitura” a partir da qual foram criados para individualizar sua própria voz, ou seja, estaria apagando as marcas do diálogo com o outro no processo criativo, por outro lado, novos diálogos seriam estabelecidos tanto com os outros poemas e com a estrutura interna de *Isto não é um documentário* quanto com os leitores da nova obra. Nesse sentido, a citacionalidade acaba por funcionar como recurso estilístico que mantém em primeiro plano a alteridade da obra poética.

Adicionalmente, levando em conta que para o próprio Marcos Siscar “O poema é sempre uma experiência de real e, como tal, participa desse real” (SISCAR, 2021, p. 346), essa operação de colagem também pode apontar para uma tentativa de preservar o “documento” poema resultante do diálogo estabelecido entre os poetas em *duas janelas* e indicar, com isso, como os resquícios desse diálogo ainda ecoam em sua atividade poética posterior.

De toda forma, temos um procedimento que, ao contrário de apontar para a mera reprodução automática ou falta de criatividade do autor, encarna simultaneamente a presença e a ausência do outro e também as distintas temporalidades onde o poema foi publicado. Longe de tentar resolver essas questões que se apresentam, Siscar as torna de tal maneira incontornáveis e radicalizadas na materialidade do poema que este passa a ser, sobretudo, o registro de uma crise, de um dilema, e não mais apenas de uma experiência de leitura.

No extremo oposto, temos também uma situação em que o poema citado apresenta alterações mais significativas em seu texto. É o caso de [os que sabem muito não gostam que

lhes ensinam], de *duas janelas*, que em *Isto não é um documentário* passa a se chamar “Tudo foi dito” e adquire uma nova parte.

OS QUE SABEM MUITO NÃO GOSTAM QUE LHES ENSINEM

os que sabem muito não gostam que lhes ensinam
os que viveram muito não têm mais nada a dizer
pois já disseram tudo ou sabem que já foi dito
mas o que foi dito? o que foi dito está sempre
por lembrar aprender e assim da espantosa nulidade
do que foi dito é que se faz o assombro de sentir
a fome daquilo tudo que há para se esquecer
- que nos desejamos nos entretemos nos açoramos
de morrer

TUDO FOI DITO

I

quem sabe muito não gosta que lhe ensinam
quem viveu muito não tem mais o que dizer
já disse tudo ou sabe que foi dito
mas o que foi dito? o que foi dito está sempre
por lembrar ou aprender e assim da nulidade
espantosa de já ter existido é que é feita a fome
por aquilo que se há de novamente esclarecer
- que estamos juntos e compartilhamos
até mesmo o desejo de esquecer

II

tudo o que existe existe agora
pois só existe aquilo que se diz
a palavra é o vórtice de onde tudo
escapa e onde tudo deságua
nada foi dito que não possa
nos atingir agora nada agora
que não nos atinja um dia
feito raio de dádiva ou de dívida
nenhuma promessa ou arcaísmo
nenhuma abrupta interjeição
nenhuma memória de ternura
tudo nos acomete pela boca
mesmo recusado como falso ou
sussurrado à sombra do silêncio
mesmo em aparência inumado
sob a campa irresistível do olvido

De maneira geral, a primeira parte da composição, apesar de não apresentar grandes alterações estruturais, já possui uma importante alteração no sentido do texto, pois a questão da memória e do esquecimento, que era tratada pelo viés deste último na primeira versão, conforme indica o verso sete: “a fome daquilo tudo que há para se esquecer”, passa a ser tratada com foco na memória, de acordo também com o sétimo verso da versão mais recente: “por aquilo que se há de novamente esclarecer”.

Ou seja, de maneira semelhante ao que ocorreu na passagem de “Los caprichos” para “Caprichos” com a questão da subjetividade, pode-se perceber que as alterações feitas por

Marcos Siscar na primeira parte de “Tudo foi dito” caminham no sentido de destacar metapoeticamente a importância da memória e, sobretudo, do registro, da documentação dessa memória, para construção de sentidos para o presente.

A segunda parte do poema continua essa retomada metapoética, onde mais uma vez o sujeito poético reflete sobre o instante onde a palavra é lembrada e posteriormente esquecida, de forma que ele reflete sobre esse movimento ao mesmo tempo em que o executa. Considerando ainda que essa segunda parte e o título foram acrescentados em um momento posterior ao poema, o fato de que “tudo foi dito” na verdade revela que tudo está sempre “por ser dito”, ou seja, na iminência constante de um acontecimento que não se concretiza, já que toda vez que a palavra é dita, é também esquecida e em sua rememoração apresenta-se sempre nova.

Assim, retomando a epígrafe extraída do filme Santiago, que abre a seção, temos em “Tudo foi dito” um caso em que o autor altera mais significativamente o documento, de modo que não há mais uma tensão entre as subjetividades e temporalidades envolvidas no poema, mas sim um destaque para a voz do eu poético e para o tempo deste segundo poema. Considerando as palavras de Marcos Siscar (2021, p. 339) a respeito do fato de que “ainda que inventados, os dados de um arquivo podem ocupar o lugar de um começo absoluto, exposto ao público graças a uma performance eficaz”, temos neste caso uma sensível alteração de um “dado do real”.

Portanto, as diferentes maneiras com que o autor se utiliza do procedimento citacional para retirar os poemas de *duas janelas* e inseri-los em *Isto não é um documentário* acabam alterando o sentido destes poemas e as relações que estabelecem enquanto “dados do real” com seus contextos imediatos, independentemente do grau de alteração que tenham sofrido.

É exatamente nesse sentido que, para Compagnon (1996, p. 42), a citação se diferencia da cópia, pois para o autor “se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação”.

Ou seja, partindo dessas considerações, pode-se pensar que a diferença entre a cópia e a citação não está intrinsecamente no grau de semelhança que um documento possui com seu anterior, mas, extrinsecamente, no modo de transformação do real que esse novo documento provoca. Nesse sentido, a cópia seria uma espécie de presença sem efeito, uma reprodução que não propõe nenhuma alteração em relação ao documento originário, enquanto a citação pode ser entendida como aquela reprodução mais ou menos fidedigna que vem sempre

acompanhada por uma reflexão crítica atual, que propõe a reconfiguração do que chamamos de realidade. Por exemplo, nesta dissertação, copiamos os poemas dos livros *duas janelas* e *Isto não é um documentário*, reproduzimo-los da forma como estão e sem modificar as interpretações, o contexto ou o aspecto poético que lhes são inerentes, mas Marcos Siscar, ao transferir os poemas de um livro a outro acaba criando novos poemas porque mesmo quando as modificações formais são mínimas, o próprio gesto citacional já transforma toda a instância poética do texto.

Além disso, em ambos os casos o procedimento citacional utilizado por Marcos Siscar parece se diferenciar do que frequentemente encontramos em outras obras de poesia brasileira, como por exemplo, o *Livro das postagens*, de Carlito Azevedo, publicado em 2016 pela editora 7Letras. Paulo Alberto da Silva Sales (2021) destaca como principais características desta obra as citações expressas de autores, obras, mídias e discursos de outros campos e a presença de uma subjetividade resultante do atrito entre o biográfico e o ficcional, que podem ser observadas no trecho selecionado por Paulo Sales referente ao poema homônimo e que transcrevemos abaixo:

Schopenhauer não parava de repetir: “O objetivo de nossa existência não é a felicidade”, “Só há um erro inato: aquele que consiste em crer que existimos para sermos felizes”, e esta última afirmação, retomada de Nietzsche (“A vida é má e não podemos torná-la melhor”), teve um eco imenso em toda a Europa, onde serviu um pouco para tudo e até consolação ética. Basta lembrar de Ossip Mandelstan sendo deportado para a Sibéria, onde Stálin o deixaria morrer, e dizendo à sua mulher: “Quem te meteu na cabeça que você deveria ser feliz?” (In: Schopenhauer e a criação literária europeia) (AZEVEDO, 2016, p. 68)

Como podemos perceber, o poema de Carlito Azevedo apresenta uma série de menções a filósofos e a poetas, referências a fatos históricos e localizações geográficas que são arranjados de modo a misturar elementos factuais com elementos ficcionais de forma muito perspicaz. Evidentemente que se trata de um texto citacional, no entanto, aqui o artifício poético reside exatamente em destacar a ficcionalidade do texto, em demonstrar como é possível agenciar elementos reais, que existiram historicamente, no caso de todas as pessoas citadas, para criar uma obra manifestamente ficcional, que, por exemplo, inverte a ordem cronológica de diálogo entre essas pessoas (Schopenhauer morreu quando Nietzsche tinha 16 anos).

Já o empreendimento citacional de Marcos Siscar nos parece ser de uma outra ordem. Primeiramente, porque para Siscar não está em jogo esse imbricamento entre real e ficcional, mas os modos como o texto poético arquiva, altera e produz o real independente da sua veracidade ou comprovação. Em segundo lugar, porque não é o texto que é composto por diversos fragmentos, como na obra de Carlito, mas sim o livro que é composto por uma série de poemas citados, ou seja, a citação não se dá em nível de poema, mas em nível de obra.

Nesse sentido, enquanto a citação do poema “Caprichos” problematiza o fato de um arquivo único, produzido a partir de uma experiência única e irrepetível, poder produzir diferentes *efeitos de real*¹, dependendo do contexto onde está inserido, já que, conforme visto, a citação, além de não apagar diálogos preexistentes, ainda proporciona novas maneiras deles acontecerem, a citação no poema “Tudo foi dito” aponta, inversamente, para o fato de que a realidade também produz seus efeitos sobre o texto, introduzindo nele novos “dados de real”, que no exemplo analisado correspondem efetivamente à inclusão de uma nova parte no poema.

Em ambos os casos, temos um sujeito que parece assumir uma postura mais ativa, dissimulando tanto o modo como a hibridez e a referencialidade do poema se constroem, quanto os efeitos disso no momento da leitura. Conforme Siscar:

A problemática é muito ampla, mas vale a pena passar por ela para se resguardar de algumas confusões. As negociações entre “realidade” e “ficção”, entre “fato” e “interpretação de fato”, não se resolvem adequadamente pela subordinação de uma à outra, ou pela coincidência pura e simples dos opostos (sintetizada por exemplo no conhecido relativismo do “tudo é interpretação”). Para lidar com essa diferença, sem apagá-la, caberia dramatizar a instância da linguagem e o próprio gesto interpretativo, colocando-os em jogo na “produção” de realidade. Caberia, portanto, dar visibilidade aos trânsitos, às negociações, evitando apagá-los ou homogeneizá-los. Nessa operação, que encena seu poder de “resposta”, o sujeito não pode ser visto como instância esvaziada, alienada daquilo que o solicita. Quando as ideias teoricamente contrastantes da “comunicação” e da “invenção” poéticas são colocadas igualmente em questão, seja no campo de sua objetividade, seja no de sua eficácia performativa, o sujeito se torna pelo contrário *hiperresponsável*, isto é, comprometido também com sua

¹ Se para Roland Barthes (2004) a descrição excessiva do romance realista resultava no “efeito de real” a partir da lógica aristotélica de verossimilhança, para Jacques Rancière (2010) o conceito seria melhor compreendido como resultado literário das transformações sociais e políticas das sociedades da época, ou seja, o “efeito de real” equivaleria à disjunção do olhar do plebeu ou das classes sociais mais baixas que começavam a se aproximar da realidade aristocrática e burguesa. Já para Marcos Siscar (2021), compreendemos que o conceito pode se aplicar no sentido de deixar de representar um resultado ou uma consequência da realidade na literatura para representar, inversamente, o modo de ação consciente e transformador como a literatura pode modificar a realidade: “Ainda que inventados, os dados de um arquivo podem ocupar o lugar de um começo absoluto, exposto ao público graças a uma performance eficaz. E é aí que o problema se torna mais interessante.” (p. 339).

linguagem, com suas pulsões, com suas estratégias de arquivamento. (SISCAR, 2021, p. 341. Grifo do autor).

Por fim, considerando que esse sujeito poético é *hiperresponsável* e que, de acordo com Tiphaine Samoyault (2008, p. 113), um dos objetivos da colagem é “colocar o real na arte, sem transpô-lo”, torna-se importante investigar também como essa poética afeta as relações entre leitor e sociedade.

Assim, para Jacques Rancière (2018, p. 26) “o importante é ser neste nível, do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloca a questão da relação estética/política”; e para Marcos Siscar (2021, p. 339), “ainda que inventados, os dados de um arquivo podem ocupar o lugar de um começo absoluto, exposto ao público graças a uma performance eficaz”; ou seja, a poética citacional siscariana aponta para uma necessidade de fazer-se presente, atual e aberta à experiência de alteridade. Além disso, nos parece que o compromisso maior dessa poesia não é com a fidelidade ou a verdade dos fatos, mas com a possibilidade de se criar outras realidades através da materialidade do poema e, nesse sentido, novos modos de existência pautados na ideia de comunidade.

2.2 A citação do fato

Conforme mencionado anteriormente, a seção “Jardim das simplicidades” possui uma sequência de quatro poemas inéditos e datados. Estes não são os únicos trabalhos que fazem alguma menção temporal conhecida na obra, mas o que chama a atenção é o efeito que essa datação produz nos poemas, já que nenhum deles se restringe claramente a um fato específico, mas a presença da data retoma de maneira bastante direta alguns eventos que marcaram a história recente do Brasil, o que, de certa forma, ajuda a delinear sentidos mais concretos para os poemas.

Partindo dessas considerações iniciais, buscaremos compreender como a opção pela datação dos poemas pode ser entendida também como um procedimento citacional e como essa estratégia dialoga com questões que envolvem as noções de documento, realidade e história.

O primeiro poema da sequência, quinto da seção, transcrito abaixo, se chama “Rompimento” e está relacionado ao triste episódio do rompimento da barragem de rejeitos de mineração “Mina Córrego do Feijão”, na cidade de Brumadinho – MG, ocorrido em 25 de janeiro de 2019. Considerado o maior acidente de trabalho e o segundo maior desastre

ambiental no Brasil, o rompimento da barragem de Brumadinho vitimou 270 pessoas e liberou aproximadamente doze milhões de metros cúbicos de rejeitos que se espalharam por várias bacias hidrográficas, contaminando os ecossistemas de pelo menos cinquenta cidades mineiras (BBC, 2019).

muitos olhos vão ficar sepultados
 debaixo dessa lama há lama demais
 há lama por toda parte perdi amigos
 perdi parentes a casa perdi a fome
 foi tudo muito rápido há corpos
 duros aterrados uma cena de pompeia
 petrificados pela lama com a boca
 cheia de lama com as roupas cor
 de lama o gesto de quem ainda
 esperava que acabasse mas a lama
 veio mais e cobriu tudo não há nada
 a fazer há lama por toda parte
 não há mais tijolos só há corpos
 pegos em antigos hábitos de vida
 tijolos decompostos restos de linguagem
 e por toda parte o odor azedo da opinião

janeiro de 2019
 (SISCAR, 2019, p. 17)

A ausência de pontuação e os versos carregados de *enjambement* e cesuras dão ao poema um ritmo cortado e sufocante que aponta para a urgência e para o terror daqueles que acompanharam de perto o desastre. Perante o fato desolador, o eu poético intercala rápida e fragmentariamente unidades de sentido e de silêncio que reforçam o tom desesperado, emocional da obra.

Aliás, o poema todo é construído no tempo passado, só duas coisas existem no presente: corpos e lama. A respeito desta última, do mesmo modo que a lama invadiu as casas e os corpos no desastre, no poema ela invade o início, o meio e o fim dos versos.

É interessante também observar como a voz do poema subverte as relações semânticas entre corpo e tijolo expressas a partir do décimo terceiro verso – “não há mais tijolos só há corpos/ pegos em antigos hábitos de vida/ tijolos decompostos restos de linguagem/ e por toda parte o odor azedo da opinião”. Se logicamente podemos pensar que o corpo morto, endurecido e enlameado se aproxima de um tijolo, no poema a relação estabelecida é exatamente inversa: esse corpo deixa de ser um tijolo porque perde sua forma original, sua função e sua utilidade, não se pode fazer mais nada com ele. Talvez por isso a opinião tenha um odor azedo, porque nada pode fazer por aqueles que se foram, porque é uma opinião

igualmente já sem utilidade, em putrefação. Talvez por isso também “debaixo dessa lama há lama demais”, porque debaixo e antes do desastre existiram irregularidades, falhas, omissões e crimes das mineradoras privadas e do Estado brasileiro, sem os quais essa “cena de pompeia” não teria existido.

O poema seguinte, chamado “O golpe e o espelho”, é o único da sequência construído em prosa, o que pode estar relacionado ao tom mais reflexivo do que expressivo que a obra apresenta. Neste poema o sujeito poético se questiona sobre como proceder diante da constatação de que a realidade mudou e da falta de instrumentos para lidar com essa mudança.

Não houve surpresa. Poetas e contrabandistas sabem bem o quanto custam artifícios de seda. Flutuamos. Mas a história da gravidade é feita de golpes. O mais duro é o que rompe. O corpo se abate rígido num baque. E na rua nasce o cadáver. As palavras secas dos dessemelhantes. Jaz ruidoso nosso pacto de silêncio. E entre nós se insinua uma triste afinidade. Resta apenas acusar o golpe. Denunciá-lo em nós. Sem crime nem perdão. Mas diante de quem erguer um tal espelho?

agosto de 2016
(SISCAR, 2019, p. 18)

“O golpe e o espelho” data de agosto de 2016. Exatamente no último dia do mês, em 31 de agosto de 2016, a então presidenta Dilma Rousseff tem o seu mandato cassado pelo Senado Federal. O processo de *impeachment* que resultou na cassação foi considerado um golpe de Estado porque, entre outras coisas, envolveu políticos que estavam sendo investigados em uma operação anticorrupção da Polícia Federal chamada Operação Lava Jato e que usaram o *impeachment* como forma de tomar o poder para se blindarem das investigações (SENADO FEDERAL, 2016).

O processo de impedimento, que foi amplamente divulgado em mídias digitais nacionais e internacionais, afetou profundamente a sociedade brasileira, que ficou dividida entre os contrários e os apoiadores do golpe. Durante esse período houve um aumento significativo do conservadorismo (chegando, inclusive, a flertar com posicionamentos fascistas), de atos de violência e discursos autoritários por parte dos apoiadores do *impeachment* e também de reações e manifestações por parte dos contrários ao golpe, que abalaram profundamente as bases democráticas brasileiras e cujos efeitos são sentidos ainda hoje, em 2025, nove anos depois.

Assim, o poema retrata justamente esse estado de perplexidade diante da quebra do pacto social e democrático de um povo que se vê dividido, que perdeu sua identidade. Nesse

contexto, a comparação que Marcos Siscar faz entre o poeta e o contrabandista torna-se muito rica, pois mesmo se considerarmos o poeta como a figura conhecida (e às vezes estereotipada) do marginal ou do vidente, o que poderia aproximá-lo pela negatividade dos termos à figura do contrabandista, o “artifício de seda” que este executa estaria relacionado ao custoso trabalho poético/estético da representação, da criação de novos sentidos através da palavra, da imagem e das possibilidades de existência e de diálogo com o mundo. Já o contrabandista, mesmo na acepção mais positiva que poderíamos fazer de um Robin Hood, por exemplo, não se presta ao trabalho da criação, apenas rouba o que já existe pronto e por isso o “custo” desse artifício, se pensarmos nos contrabandistas históricos de casulos de bicho-da-seda, é um custo apenas financeiro e que não ultrapassa as necessidades práticas do mundo concreto.

Mas tamanha diferença entre a distinção poética e a banalidade do contrabando revela também uma tal semelhança que fica quase impossível separar essas figuras. Independente dos modos de ação, ambos compartilham e modificam o mesmo mundo, a mesma realidade. Ambos teimam contra a ordem natural das coisas. É essa a crise, o nó que Marcos Siscar tensiona em seu poema.

Em termos históricos, essa é também a “triste afinidade” que as oposições civis e políticas do Brasil compartilham. Criamos nossos inimigos públicos, tomamos as ruas uns contra os outros e nem por isso deixamos de compartilhar o mesmo solo, a mesma comida, a mesma cultura e os mesmos direitos. A pergunta que o poema não responde é a mesma que ainda tentamos compreender enquanto cidadãos de um país com uma identidade tão complexa e fragilizada.

O terceiro poema da sequência se chama “Hora de poesia” e data de julho de 2019. Aqui temos um tom mais convocatório, de chamamento à ação, diferente do caráter emotivo e reflexivo do primeiro e segundo poemas, respectivamente.

é hora de trazer as palavras até aqui
nesta linha de frente
onde as linguagens se bifurcam

é hora de alinhar palavras
que sonham seus incêndios

sempre foi a hora
agora é essa hora
porque o que dói dói sempre agora

é hora de trazer as palavras juntos
é hora de trazê-las até aqui
em praça pública

onde palavras encadernadas pegam fogo

é hora de alinhar palavras mudas
palavras boas para o corte

é hora de trazer palavras à linha de corte
não para cantar o que morre mas como silêncio
que transborda

que busca em outros olhos o que resta deste agora
não só de nosso
mas de nós

julho de 2019
(SISCAR, 2019, p. 19)

Neste poema a palavra pode ser entendida como metáfora de pessoa, de modo que o desejo do eu poético é transformar os discursos (linguagens que se bifurcam, palavras mudas, palavras que sonham incêndios, boas para corte) em ação que reaproxime e que gere novamente identidade entre a população. A repetição dos termos “é hora” e “agora” reforçam o caráter urgente dessa tomada de atitude, o que, por sua vez, também demonstra certo esgotamento desses discursos.

No dia 09 de julho de 2019, o site jornalístico e investigativo *The Intercept* (2019) publica uma série de conversas do aplicativo Telegram envolvendo o juiz Sérgio Moro, procuradores e outros integrantes da Operação Lava Jato, nas quais é possível concluir que os envolvidos estavam usando a estrutura da operação para fins pessoais e políticos. Vale lembrar que esta operação, que já havia influenciado na cassação da ex-presidenta Dilma Rousseff, também foi responsável por prender o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, companheiro de partido de Dilma, entre 7 de abril de 2018 e 08 de novembro de 2019, impedindo-o de disputar as eleições presidenciais que ocorreriam em outubro de 2018 (G1, 2018).

Esse vazamento de conversas privadas ficou conhecido como Vaza Jato e também repercutiu fortemente no país, visto que as relações políticas que já estavam tão desgastadas institucionalmente chegaram a um nível insustentável, com indícios de que essa operação policial anticorrupção havia sido cooptada por um esquema de corrupção maior, envolvendo políticos e autoridades dos mais altos níveis e que, mesmo assim, não resultaram em nenhuma punição imediata aos envolvidos. Portanto, o poema reforça a necessidade de identificação e mobilização das pessoas para o resgate do país e também de alguma dimensão humanizada que volte a unir a população.

Por fim, no último poema datado, intitulado “Cuspindo contra o vento”, temos uma retomada temporal bastante interessante: no ano de 2016, durante a votação na Câmara dos Deputados que admitiu o pedido de *impeachment* contra a presidenta Dilma Rousseff, o deputado federal Jean Wyllys, que votou contra a admissão, cuspiu contra o também deputado federal jair bolsonaro após esse o ter insultado de várias formas e ter “homenageado” o torturador que perseguiu a presidenta Dilma durante os anos de ditadura (UOL, 2023). Lamentavelmente, em outubro de 2018, data do poema, o parlamentar que proferiu os insultos elegeu-se presidente do Brasil. Portanto, temos a imagem do “cuspindo contra o vento” não apenas como expressão popular que significa uma atitude impensada cujas consequências negativas podem voltar-se contra seu próprio agente, mas também como metáfora de um fato histórico refletido no poema através do título, da datação e da associação do cuspe a uma atitude infantil.

mesmo em plena ditadura
 algumas crianças brincavam
 crianças brincavam de cuspir
 exercitavam cuspe à distância
 deixavam marcas no muro
 barreiras para formigas
 misturavam saliva no pó
 cuspiam como falavam
 crianças cuspiam sem desdém
 os tempos eram outros
 crianças falavam como cuspiam
 jogadas no mundo crianças
 cuspiam com o vento crianças
 conheciam o que era o vento
 não cuspiam contra o vento
 tinham os olhos bem abertos
 talvez fossem apenas crianças

Outubro de 2018
 (SISCAR, 2019, p. 120)

No entanto, apesar do cuspe referir-se genericamente aos insultos, ataques e agressões verbais que permearam o cenário político brasileiro desde que o golpe se definiu no momento do *impeachment* presidencial, o uso do termo “crianças” parece se constituir de maneira bastante ambígua.

Essas crianças, que no início do poema se relacionam a algo inocente, que apenas brincam de maneira espontânea sem ter muita consciência do contexto de controle onde se

inserir, logo vão assumindo certa malícia e deixam de cuspir *contra* o vento para cuspir *com* o vento, ou seja, apresentam-se agora conscientes do que fazem, com os *olhos bem abertos*.

Assim, a mudança dos advérbios que modalizam o ato de cuspir das crianças acaba gerando uma antítese entre o poema e o título. Essa antítese, por sua vez, faz com que o lastro de realidade se transforme em uma imagem metapoética que trata justamente a impossibilidade do termo criança significar “apenas” criança, ou seja, a impossibilidade da linguagem poética apreender a realidade em suas nuances e complexidades.

Conforme dito anteriormente, essas foram as impressões que os poemas nos causaram ao juntarmos alguns elementos textuais aos eventos importantes que ocorreram nas datas expressas nas próprias composições, mas obviamente, a experiência literária não se esgota nesses breves comentários. Contudo, uma vez que a datação foi uma escolha do autor, esta também não pode ser completamente desconsiderada.

Nesse sentido, como lidar com poemas que, como o título do livro aponta, não pretendem compor um documentário, mas que também não abrem mão da referência histórica? A esse respeito o próprio autor comenta que “Ainda que inventados, os dados de um arquivo podem ocupar o lugar de um começo absoluto, exposto ao público graças a uma performance eficaz. E é aí que o problema se torna mais interessante.” (SISCAR, 2021, p. 339).

Do modo como é colocada por Siscar, a problemática do poema torna-se muito semelhante à problemática do próprio documento. De acordo com Jacques Le Goff, em “Documento/Monumento” (2016, p. 545): “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder”.

Portanto, podemos compreender a datação do poema como um tipo de procedimento citacional “do fato” cujo efeito é o de destacar a dialética que existe entre a realidade histórica, os processos de arquivamento ou documentação e a linguagem do poema.

Assim, conforme Samoyault (2008), a intertextualidade é o meio pelo qual a literatura dialoga com o mundo sem se deixar ser totalmente absorvida por ele, já que podemos considerar que toda citação é também um objeto do mundo externo arranjado no interior de uma obra que, por sua vez, é um elemento simultaneamente pertencente ao mundo externo, enquanto materialidade textual, e exterior a esse mundo, dada a especificidade e a autonomia da linguagem poética.

Podemos então pensar os poemas aqui tratados em três dimensões: uma histórica, sobre a qual já falamos; uma poética, que põe em discussão tanto o lastro histórico quanto os próprios meios de arquivamento, através dos recursos estéticos e estilísticos utilizados; e ainda uma dimensão de devir que, através das duas primeiras, torna o poema um lugar de onde se pode construir novas relações com a realidade.

A respeito dessa dimensão que chamamos de poética, mais uma vez o autor apresenta suas próprias estratégias sobre a feitura dos poemas:

Em um dos poemas, a ‘lama’ (datada) vem diretamente de um acidente histórico (ruptura de uma barragem em Brumadinho-MG, no início de 2019) que é contemporânea, no Brasil, de um desastre político. Rompimento do pacto democrático e rompimento da barragem se aproximam. É uma figura que o tecido de um poema articula a partir de seus fragmentos, de seus materiais e falas, trazendo o desconforto à ‘linha de frente’. (SISCAR, 2021, p. 345)

Dessa forma, a lama é uma figura utilizada por Marcos Siscar para dramatizar o “fato real” do rompimento da barragem, para documentar esse lamentável episódio e, mais ainda, para, a partir desse dado histórico, transformar a lama em uma imagem poética, em uma representação estética de tudo o que transborda, sufoca e paralisa. Podemos dizer o mesmo dos outros poemas: o golpe, as manifestações civis e o cuspe são imagens fortemente ancoradas em dados históricos, mas cuja força representativa só se realiza se compreendermos o poema para além desse contexto mais imediato, como construção de novas significações.

Essa discussão sobre a forma como a literatura ou, mais especificamente, a poesia participa do real não é nova. Seja pelo viés de uma interioridade hermética (FRIEDRICH, 1991; ORTEGA Y GASSET, 2001) ou de uma exterioridade vazia (HAMBURGUER, 2007; FOUCAULT, 2009), a teoria literária tem destacado cada vez mais o valor relativo e não absoluto da poesia. Em decorrência disso, não faz sentido nos questionarmos se os poemas de Siscar são documentos de uma realidade ou não, mas sim de que maneira podem dialogar com a realidade.

Nesse sentido, aqui a citação histórica funciona como elemento que destaca a hibridez, a dissonância do texto poético, justamente por propiciar um diálogo com o mundo concreto, com a realidade social a partir de elementos do passado, mas que busca, em última instância, colocar o novo em discussão (SAMOYAUULT, 2008). Assim, a poesia é um texto sempre em devir.

Por fim, a respeito dessa dimensão de devir que o poema citacional de Siscar apresenta, acreditamos que se desenvolva dentro da noção proposta por Deleuze e Guattari (2008), que tomam esse devir como sempre minoritário, político e fora da História:

Devir-minoritário é um caso político, e apela a todo um trabalho de potencia, uma micropolítica ativa. É o contrário da macropolítica, e até da História, onde se trata de saber sobretudo como se vai conquistar ou obter uma maioria. (DELEUZE E GUATTARI, 2008, p. 89).

Nesse sentido, os autores consideram como minoritárias as formas de existência fora do *status quo*, diferenciando-as de simples minorias. Em decorrência disso, todo processo de devir acaba colocando em choque essas formas de existência minoritárias e a própria realidade histórica, que tende sempre a criar maiorias totalitárias, ou seja, nesse sentido todo devir é político. Também está fora da História porque durante seu processo não há mais separação entre passado e futuro, mas sim a coexistência entre aquele que devém e aquilo que se devém.

Dessa forma, a estratégia citacional aqui adotada por Siscar se utiliza da referência histórica não como se o poema fosse um documento estanque, fiel a um momento específico, mas sim para construir um todo-novo no poema, que pretende justamente desestabilizar as forças majoritárias que estruturam o tempo presente, de modo que o poema permaneça sempre em devir.

2.3 A citação do texto

O terceiro grupo de poemas encontrados na seção “Jardim das simplicidades” é formado por trabalhos inéditos, alguns dos quais também carregam citações explícitas de outros textos do poeta, de textos de outros autores e também de outras semioses. Nosso objetivo aqui é analisar como a citação é utilizada para resgatar e colocar em crise a própria tradição literária. Para isso, analisemos o poema abaixo, cujo título “Outro poema sujo” funciona como estratégia citacional que retoma o “Poema Sujo” do maranhense Ferreira Gullar, que compõe sozinho o livro homônimo publicado em 1975.

Cabo de vassoura curto fitas de velho tergal amarradas com arame. Sacode a poeira e evacua os depósitos. Explora os recônditos em ângulo medido no gesto fixado pelo hábito. Exercita-se no esporte clássico da faxina. Trata tudo à sua volta com o furor da higiene. É objeto em suma limpo mas não limpa

a própria tinta. Cultiva com paciência a poeira incrustada que participa de sua cor mais íntima. Dá a tudo uma limpeza ocre um odor de terra funda. Quando o vemos abandonado sobre a mesa percebemos logo o drama da idade. O descompasso entre a corrupção da matéria sintética e sua longa funcionalidade. Instrumento robusto encardido convicto de sua serena desordem nos espera sempre onde foi deixado disposto a compartilhar a insofismável verdade da poeira.
(SISCAR, 2019, p. 33)

No poema de Gullar temos um eu poético que se utiliza do fluxo de consciência para mesclar memórias e reflexões subjetivas a uma série de referências a pessoas e lugares que em alguns momentos sabemos que são referências verídicas e em outros é impossível determinar, mas que independente disso é um eu poético que arranja os elementos da realidade conforme sua subjetividade². Já na peça de Siscar percebemos o movimento contrário de um eu poético que se constrói precariamente a partir de um objeto simples, concreto e despoetizado como o espanador de pó.

Assim, podemos pensar em duas sujidades diferentes: se em Gullar temos uma sujeira mais existencial, relacionada a uma espécie de contaminação essencial entre as coisas do mundo e as subjetividades dos sujeitos, através da qual produzimos sentidos para a realidade e para nós mesmos³, em Siscar a “insofismável verdade da poeira” equivale à contradição de que limpar é absorver a sujeira do outro e nesse sentido a metáfora do espanador acaba servindo também como metáfora do próprio poema que, ao atualizar a tradição na qual se insere, acaba em certo sentido reafirmando-a.

Portanto, a alusão ao “Poema Sujo” de Gullar não tem o objetivo de indicar filiação, homenagem ou crítica direta ao poeta, como costumam ser compreendidos a maioria dos recursos citacionais, conforme indica Compagnon (1996). Neste caso, Siscar se utiliza de um poeta consagrado e considerado fundamental para a poesia brasileira para ampliar uma crise inerente ao poema e aos modos como o sujeito poético lida com as referências do mundo concreto a toda a tradição literária.

Tensão semelhante é percebida também no poema homônimo ao livro, “Isto não é um documentário”, que retoma o filme documentário *Santiago*, de onde o autor também extrai a epígrafe da seção:

² Tais características aparecem, por exemplo, no seguinte trecho: “(Se tivesse me casado com Maria de Lourdes,/ meus filhos seriam dourados uns, outros/ morenos de olhos verdes/ e eu terminaria deputado e membro/ da Academia Maranhense de Letras;/ se tivesse me casado com Marília,/ teria me suicidado na discoteca da Rádio Timbira)”. (GULLAR, 2008, pg. 248)

³ Como no trecho: “a cidade está no homem/quase como a árvore voa/no pássaro que a deixa”. (GULLAR, 2008, pg. 259)

o modo como vivi me confundiu com o que acontecia
viver era a transformação implacável de eu em nós

desde o início essa distância dentro de nós
um por não saber em que resultava
outro por não entender o que sucedia
um não era apenas personagem tampouco o outro documentarista

a memória fiel dos começos e o sabido atrativo dos fins
não firmaram quem era o mordomo de quem
de quem era a dívida ou a quem se servia

no *chiaroscuro* dos pronomes, estampado no meio da tela
vê-se agora um corte uma cicatriz
ou inversamente
um rasgo para a plateia
(SISCAR, 2019, p. 15)

O filme, conforme o diretor narra, foi pensado originalmente para retratar a vida do mordomo de sua família, o ítalo-argentino Santiago Badariotti Merlo, que também exerceu a função de copista e deixou mais de trinta mil páginas datilografadas contando as histórias (e suas próprias impressões) de várias nobrezas e dinastias de todo o mundo. As filmagens foram feitas em 1992 e abandonadas diante da incapacidade do diretor em concluir o filme. Quinze anos depois, em 2005 e após a morte de Santiago, João Moreira retoma as gravações e decide terminar seu registro biográfico adicionando ao filme outra camada: suas próprias reflexões sobre o motivo do fracasso da primeira tentativa de finalizar o filme. Desse modo, *Santiago* é um documentário metapoético que narra a um só tempo a vida de uma pessoa e o fazer documental e cinematográfico.

Partindo dessas informações, podemos dizer que o mordomo e copista Santiago documentou a história de muitos nobres, João Moreira Sales documentou a história de Santiago e agora Marcos Siscar documenta em poema o filme que documentou Santiago, que documentava as dinastias. Assim, logo de início podemos pensar em uma espécie de narrativa em abismo onde o elemento que se repete é justamente uma tentativa de documentação ou de apreensão da realidade que se mantém inconclusa.

Além de fazer alusão ao documentário *Santiago*, através do campo semântico onde se estabelece o conflito entre personagem e documentarista e da menção da técnica do *chiaroscuro*, que destaca o fato do filme ser em preto e branco, o poema chega mesmo a colar em vários versos alguns trechos da narração que acontece a partir de 1h12min do filme:

Penso que a distância não aconteceu por acaso, ao longo da edição entendi o que agora parece evidente: a maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início havia uma ambiguidade insuperável entre nós, que explica o desconforto de Santiago: é que ele não apenas meu personagem, eu não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa e ele, nunca deixou de ser o nosso mordomo. (SALLES, João Moreira. Santiago, 2007).

Ou seja, temos em “Isto não é um documentário” uma estratégia citacional muito semelhante à utilizada por Siscar em “Outro poema sujo”: aqui também o autor parte de uma referência à outra obra artística, no caso não um poema, mas um filme documental, para trazer uma questão do campo da relação entre o subjetivo e a realidade concreta para o campo historiográfico, destacando em ambos os casos a dificuldade de apreensão do fato real e, com isso, problematizando todo o sentido documental que se pode atribuir ao poema e, em última instância, à literatura como um todo.

Nesse sentido, Samoyault (2008) destaca dois aspectos interessantes da literatura: a “referência”, que seria o modo como o texto literário remete à própria tradição literária ou, como a autora nomeia, à biblioteca utilizada como base para a construção de cada obra; e a “referencialidade”, que seria o modo como a literatura remete e dialoga com o real. Para a autora, tais aspectos são inerentes a toda dimensão literária, ocorrem de forma simultânea e considerá-los nos estudos sobre intertextualidade é importante para que se evite a oposição estanque que entende a literatura ou como apartada da realidade e voltada para si mesma ou como necessariamente submissa à ela.

No caso da discussão aqui empreendida, esses conceitos se tornam úteis porque é justamente através da “referência” às outras obras que o autor pensa a “referencialidade”, ou seja, as relações que o poema mantém com sua temporalidade e que, para ele, se estabelecem mais através da complementariedade do que da oposição entre essas instâncias. Ou seja, para Siscar o texto poético é um dado da realidade que também trás em si as marcas e os processos de arquivamento dessa realidade, revelando seus conflitos e seus dilemas.

É o que nos diz também Maria Aparecida Junqueira (2017), ao analisar a obra de Marcos Siscar intitulada *O roubo do silêncio* pelo viés que esta mantém com as questões da literatura contemporânea.

Nessa perspectiva é que se questiona, no âmbito da literatura, tendo em vista sua especificidade, suas ambivalências, suas funções e ações, um novo modo de se configurar, imbricada com outras manifestações artísticas, outros discursos, perfazendo uma troca de experiências que a coloca *fora de si*. A concepção de *hibridismo*, relevante há algum tempo para os estudos

literários, já aponta para essa saída ao sinalizar para a poesia, no caso, inquietações sobre os seus próprios limites. Da mesma forma, não deixa de precisar suas ligações com questões estéticas e culturais do contemporâneo. Colocar-se *fora de si*, então, nesta contemporaneidade, é abrir-se à *expansão*, ao outro; é olhar o entorno e partilhar-se, deixando-se ser compartilhado; é um experimentar de novo a palavra em novas bases relacionais. (JUNQUEIRA, 2017, pg. 56, grifos do autor).

Apesar disso, se por um lado outros estudos (PERLOFF, 2013; PEDROSA e ALVES, 2016) também assumem que essas estratégias citacionais que destacam a hibridez, a fragmentação e a não-originalidade dos textos literários estão em consonância com as profundas transformações tecnológicas e comportamentais do século XXI, por outro lado cabe destacar os pontos de semelhança e diferença que a poética citacional de Marcos Siscar mantém com a produção de poesia brasileira atual.

Podemos considerar que a forma com que o autor emprega os recursos citacionais em *Isto não é documentário* constrói uma espécie de “referencialidade” que, além de refletir um modo dialético de lidar com as tensões do contemporâneo, representando uma interpretação e ao mesmo tempo indicando transformações desse contemporâneo, dá um passo adiante ao considerar a dimensão documental do poema. Esse passo é dado no sentido de que, sem apagar os dilemas do processo de arquivamento do real, o poema é tomado ele mesmo como realidade. O que Marcos Siscar faz das diversas maneiras que aqui apresentamos é retirar o poema do limite *com* a realidade para inseri-lo *na* realidade.

Tendo a ver o poema como aquilo que se mostra para além do imperativo do controle e de sua produção de oposições, negociando com o excesso; como linguagem que explora reentrâncias e pontos cegos, ensinando a ver em si mesma os dilemas que a constituem. (SISCAR, 2021, p. 346).

Esse deslocamento ecoa no modo como a crítica atual tem lidado com outras poéticas também citacionais, ao restringir-se à constatação de que tais textos possuem intertextualidade, ao relacionar essas constatações a um movimento maior do próprio tempo presente ou ao concentrar seus estudos no trabalho arqueológico de identificação de referências, fontes e diálogos com outras obras, autores e tendências poéticas.

Evidentemente, todos esses fatores são importantes para o trabalho teórico, estão presentes nesta dissertação e em muitos estudos recentes que destacam de maneira bastante produtiva as inovações formais e tecnológicas da produção poética contemporânea, como a atualização das obras e autores proporcionada pela técnica da reescrita (SANTOS, 2018), a problematização das noções de autoria, documento e suporte (KLINGER, 2018), a

apropriação e reciclagem de elementos do real (ALFELD, 2020), a paródia e o pastiche (SALES, 2021) e os testes sobre os limites da poesia (GONÇALVES, 2020).

No entanto, acreditamos que, ao tomar o poema não como um dado do real, mas como realidade mesma, o que Siscar sugere é uma nova chave de leitura e de interpretação desses poemas, é uma forte reaproximação humana com a dimensão poética da realidade. Dessa forma, além de identificar dissonâncias e conciliações com a tradição literária e com a complexidade do presente que se impõe, a poética citacional de *Isto não é um documentário* acaba lançando todo o poema e seu lastro histórico/real para um futuro não indefinidamente por vir, mas balizado justamente por esse lastro poético.

Por fim, cabe destacar que, entendida dessa maneira, a citacionalidade utilizada por Marcos Siscar reflete também uma alternativa à ideia de que a poesia estaria em crise por ter perdido prestígio social e se distanciado da realidade, questão tratada teoricamente de maneira extensiva pelo autor.

3 O ASPECTO FENOMENOLÓGICO DA CITACIONALIDADE

A segunda seção do livro, chamada “Cinema”, traz em sua página de abertura uma colagem onde o primeiro plano é ocupado pela imagem de uma televisão antiga ornamentada com flores e em cuja tela é possível observar uma figura humana que tampa o rosto com a mão esquerda e olha para baixo. Abaixo da colagem e seguindo o mesmo padrão da seção anterior, temos a epígrafe do crítico de cinema Serge Daney, que em tradução livre significa “O cinéfilo é aquele que sabe que o que está assistindo está desaparecendo” (FIGURA 3).

Considerando o conjunto das referências, a televisão acaba se assemelhando a uma espécie de caixão onde jaz a figura humana que desaparece, de modo que fica evidente a forte relação entre imagem e epígrafe, o que acaba propondo uma chave de leitura para os poemas que se seguirão.

Figura 3 - Página de abertura da seção “Cinema”, do livro *Isto não é um documentário*.



Fonte: Siscar (2019).

Corroborando essa interpretação, temos uma aproximação entre cinema e escrita poética feita pelo próprio Marcos Siscar a respeito da feitura do livro em questão:

Se pudermos comparar a nitidez do “fato” de realidade com a imagem icônica, bem delimitada em uma superfície visível, a linguagem de um poema teria mais a ver com a fenomenalidade espectral da projeção de um filme. Seria preciso, entretanto, ir além do sentido psicológico e defensivo da “projeção”, e imaginar a superfície física de uma tela em movimento – uma tela na qual determinadas partes do tecido se dobras, em ondas, se sobrepõem a outras partes do mesmo tecido, se alternam entre aquilo que deixam ver e aquilo que escondem. No movimento que lhe é conferido, a escrita distorce as superfícies da representação, expondo relevos e reentrâncias, produzindo ênfases, insinuando cegueiras. (SISCAR, 2021, p. 341).

Temos assim que o autor parte de uma imagem um tanto objetiva e material, que envolve elementos físicos necessários para a projeção fílmica, como a tela e o tecido, justamente para destacar a transposição dessa materialidade em virtualidade e localizar no fenômeno de distorção ou recriação virtual da realidade o ponto de contato entre cinema e poesia.

Partindo dessas considerações iniciais, o presente capítulo abordará o procedimento citacional não apenas pelo que se mantém como diálogo, rastro ou vestígio entre o poema e o filme ou entre a linguagem poética e a cinematográfica, mas também pelo que supera desse diálogo, pelo que desaparece e assim modifica a historicidade, a memória, pelo que faz com que a citação não seja mera cópia.

Para isso, seguiremos a mesma organização interna da seção, que é composta por um texto inicial que cumpre a função de um *argumento cinematográfico*⁴ e que é seguido por quarenta poemas em prosa, sendo que o último deles, chamado “Créditos”, trás a relação dos filmes a partir dos quais o autor produziu os textos. Assim, percebe-se que a organização do capítulo mimetiza a lógica cinematográfica em sua estrutura, o que sugere que, para além da possível relação específica de cada poema com cada filme, existe ainda uma unidade de sentido criada a partir da disposição ou, para usar um termo mais adequado, da *montagem*⁵ desses poemas, que faz com que toda a seção possa ser entendida como um filme. Portanto, as discussões que se seguirão abordarão os contatos entre cinema e poesia a partir dessas três

⁴ Conforme Antônio Costa (1989, p.167), o argumento representa o mote de um filme, sendo a partir de dele que se constrói o roteiro. O autor destaca ainda que o argumento pode ser um texto original e literário, características que são particularmente interessantes para a discussão que pretendemos.

⁵ Consideramos a montagem “em seus aspectos operacionais e técnicos, tornando bem preciso que ela é o resultado de duas operações contextuais: a de seleção e a de combinação, ou, em termos ainda mais claros, de *cortar e colar*.” (COSTA, 1989, p. 214, grifos do autor)

perspectivas: argumento, citacionalidade entre poemas e filmes específicos e considerações gerais sobre os fazeres filmico e poético.

3.1 O argumento

Logo após a página de abertura temos o argumento deixado por Marcos Siscar com algumas considerações sobre o cinema e o experimento que resultou nos poemas, conforme transcrito abaixo:

Filme é o que está diante dos olhos. Poderia olhar para essa tela a vida toda. Como para páginas de livros. Não é o filme que está dentro da vida. A vida é a tela na qual o filme é transparência viva, em movimento. O que vivo é o que vejo. E o que vejo, vivo. Quero conhecer os meandros da visão. Os dispositivos de um filme são minha linguagem. A linguagem que invento para acompanhar o que se agita a meu redor. No meio de uma cena anódina, encontro o mundo inteiro. Poderia olhar para essa tela a vida toda. Vivê-la como filme. Escrever o que vejo, ou deixar que me grave, me grafe, me escreva. Por isso mesmo, Cinema é um projeto, por definição, inacabado. O exercício era livre. Por algumas semanas, vi filmes e escrevi textos. Nem sempre um texto para cada filme, nem sempre textos sobre filmes, mas geralmente às voltas com filmes. A maioria, recentes. Alguns premiados em festivais. Com esse método, relativamente arbitrário, poderia continuar para sempre. Quando me ocorreu essa ideia, parei. Quis continuar desaparecendo pessoalmente. Foi o que fiz. Saio daquele filme e entro neste.

Campinas, 2017

(SISCAR, 2019, p. 41)

Como é possível observar, o autor aproxima o filme do ato de viver, chegando a afirmar que ambos são equivalentes: “Não é o filme que está dentro da vida. A vida é a tela na qual o filme é transparência viva, em movimento. O que vivo é o que vejo. E o que vejo, vivo” (SISCAR, 2019, p. 41).

Tendo essas considerações em perspectiva, Siscar explica o experimento, aparentemente bastante simples: “O exercício era livre. Por algumas semanas, vi filmes e escrevi textos. Nem sempre um texto para cada filme, nem sempre textos sobre filmes, mas geralmente às voltas com filmes.” (SISCAR, 2019, p. 41). Se inicialmente poderíamos pensar que a falta de critérios objetivos revelaria alguma fragilidade metodológica, a leitura mais atenta do argumento acaba nos fazendo compreender que, na verdade, essa aparente

simplicidade está profundamente ligada não à ideia de experimento, mas à da experiência de misturar vida e filme no registro poético. E aqui, podemos entender experiência no sentido benjaminiano de vinculação humanizadora do patrimônio cultural, da memória e da consciência ao homem (BENJAMIN, 1994).

Com isso, a partir da leitura do texto temos uma ideia de cinema que não é tomada pelo limite que este estabelece com a realidade, como um elemento externo presente no real, mas sim como experiência de real no real, portanto, enquanto fenômeno inextrincável da realidade. É como se o filme não fosse apenas o resultado de uma ação, mas também resultado da visão do seu espectador. Por exemplo, ao olhar uma paisagem, nossa visão automaticamente gera planos que colocam em destaque aquilo que nos chama atenção ou que deliberadamente queremos ver, de forma que não é possível ver os elementos de uma composição como são, puramente em si, mas apenas sob os critérios pré-estabelecidos do nosso próprio filme, da nossa própria maneira de ver.

O que nos interessa nessa proposição é o fato de que ver e filmar passam a ser ações simultâneas e que compartilham dos mesmos procedimentos técnicos. Em decorrência disso, o ato de “ver um filme” deixa de fazer sentido, pois estaríamos simplesmente “vivendo uma realidade”, independentemente se essa realidade foi planejada e executada por um diretor. Isto é, para Siscar o filme não representa uma suspensão da realidade, mas um momento da própria realidade. Nesse sentido, o filme, seja criação artística ou mera visão humana, sempre produzirá naquele que vê um “efeito de realidade”.

Mais adiante no argumento, Siscar menciona: “Os dispositivos de um filme são minha linguagem. A linguagem que invento para acompanhar o que se agita a meu redor” (SISCAR, 2019, p. 41); e ainda: “Escrever o que vejo, ou deixar que me grave, me grafe, me escreva” (SISCAR, 2019, p. 41), para retomar a epígrafe de Ana Cristina César. Nesse contexto, o trabalho poético entra em cena como mimetização da linguagem cinematográfica que executa outro duplo movimento: o de registrar, a um só tempo, o que se vê e aquele que vê.

Dessa forma, além do problema da indiferenciação entre filme como produção artística e vida enquanto realidade do espectador, temos também o problema da subjetividade que permanece em toda tentativa de registro objetivo de algo. Segundo Merleau-Ponty (1992), a visão pressupõe uma influência mútua entre o vidente, que recobre o visível com a “carne de seu olhar”, ou seja, que em certa medida se projeta sobre o objeto visto, e o visível, que inversamente se antepõe à projeção do vidente revelando-lhe sua materialidade. Além disso, para que essa influência mútua aconteça, é preciso que vidente e visível não sejam estranhos

um ao outro, e esse reconhecimento acontece no momento mesmo da visão. Nesse sentido, o autor afirma que:

Uma vez que vejo, é preciso (como tão bem indica o duplo sentido da palavra) que a visão seja redobrada por uma visão complementar ou por outra visão: eu mesmo visto de fora, tal como se outro me visse, instalado no meio do visível, no ato de considerá-lo de certo lugar (MELEAU-PONTY, 1992, p. 131).

Portanto, a subjetividade a que nos referimos diz respeito a essa segunda visão, não à projeção subjetiva sobre o objeto visto, mas à visão da visão do objeto e do vidente, a essa subjetividade consciente da sua própria visão. Essa questão fica ainda mais evidente ao final do texto, quando Siscar explica como resolveu finalizar a experiência: “Com esse método, relativamente arbitrário, poderia continuar para sempre. Quando me ocorreu essa ideia, parei. Quis continuar desaparecendo pessoalmente. Foi o que fiz. Saio daquele filme e entro neste.” (SISCAR, 2019, p. 41).

Em vista disso, se por um lado não existe diferença clara entre vida e filme, já que ambos geram os mesmos efeitos de realidade no sujeito, por outro lado há uma nítida separação entre a realidade que se apresenta ao sujeito e a realidade que por ele é absorvida e elaborada. Ao afirmar querer sair “daquele filme”, ou seja, do experimento ao qual havia se submetido, para “entrar neste”, nesse outro filme que é a produção de um livro de poemas, o autor cria uma ruptura entre dois momentos necessários e inseparáveis da relação do ser humano com a realidade, que são a *vivência*, esse primeiro contato cotidiano com o real, e a elaboração consciente que a transforma em *experiência* (BENJAMIN, 1989).

Portanto, para retomar a citação de Daney, o experimento de Siscar coloca em desaparecimento não apenas os limites entre realidade e filme, mas também entre a objetividade do real e a subjetividade que opera no poema, propondo um verdadeiro jogo entre imagens que aparecem e desaparecem nos planos fílmico e poético.

Essa ótica particular, onde filme e poema se apresentam como obras independentes apesar da maneira semelhante com que criam e alteram efeitos de realidade no expectador/leitor, pode ser analisada a partir das considerações de Rosa Maria Martelo (2012). De acordo com a autora, cinema e poesia podem se relacionar tanto através de uma dimensão mais temática ou ecfrástica, que envolve poemas dedicados a filmes, que homenageiam atores, diretores e obras específicas, que falam do ato de filmar ou que descrevem detalhadamente partes e cenas reconhecíveis, quanto através de uma dimensão

mais ontológica e que diz respeito às semelhanças dos processos de *fazer imagem* em ambas as práticas.

A respeito dessa última, embora o poema lide com imagens verbais e o cinema com imagens visuais em movimento, haveria no texto um fundo de imagem e na imagem um fundo de texto (Nancy *apud* Martelo, 2012) que remetem ao caráter sógnico de ambos, já que toda imagem se torna inteligível através da elaboração discursiva e a toda palavra corresponde uma imagem representativa de seu sentido:

Penso ser esta afinidade, esta possibilidade de intercâmbio e de reciprocidade, que se coloca no plano de uma ontologia da imagem e não no plano formal ou técnico, o que está na base dos mais profundos diálogos entre a poesia e o cinema enquanto arte. (MARTELO, 2012, p. 28)

Além disso, de acordo com Costa e Barbosa (2022), o que faz de uma imagem uma imagem poética não seria apenas o caráter sógnico meramente representativo, mas sim a passagem da figuração para a alegoria, ou seja, a transformação do inteligível em sensível. Nesse contexto, a imagem poética é aquela cujo permanente processo de significância não visa à definição, mas mantêm-se aberto revelando aproximações e distanciamentos, presenças ausentes e ausências presentes que reconfiguram a realidade e o sujeito a todo instante.

A intenção representacional de um poema sucumbe à alegoria e vice-versa pelas fissuras provocadas entre uma palavra e outra, pela repetição que rompe com a linearidade originada no discurso oral, já que, impressas na superfície da página, as palavras evocam a leitura como uma ação perpétua, realizada com o fim de descobrir seus significados, mas sempre frustrada pelos sentidos alegóricos que sua representação coloca em movimento. (COSTA; BARBOSA, 2022, p. 43)

Historicamente, esse diálogo ontológico passa a ficar mais evidente a partir das primeiras décadas do século XX, quando o cinema começa a se pensar enquanto linguagem e não apenas como inovação tecnológica e quando na poesia surgem as primeiras vanguardas⁶. Durante esse período, vale destacar que o grande desenvolvimento do imperialismo colonial, a consolidação das classes burguesas e as importantes inovações industriais e tecnológicas acabaram revelando profundas contradições sociais, econômicas e políticas que culminaram na Primeira Guerra Mundial.

Nesse contexto, estabelece-se uma relação cada vez mais plural com a realidade, que no caso do cinema, por exemplo, é observada logo no início do uso do cinematógrafo, que

⁶ A pesquisadora Joana Matos Frias (2015), faz um interessantíssimo paralelo das relações fundamentais entre cinema e poesia para os modernismos brasileiro e portugueses.

para os irmãos Lumière assume um caráter realístico e objetivo, enquanto que para o cineasta George Méliès assume caráter mais onírico e fantasioso (COSTA, 1989), ou então no exemplo do clássico filme *O nascimento de uma nação* (1915), de D.W. Griffith, ao qual são atribuídas simultaneamente uma série de elogios técnicos, como a complexidade narrativa, a introdução de close-ups, planos abertos e a própria duração da obra, e também acusações de racismo e apologia à escravidão e à Ku Klux Klan. Já para a poesia, alguns autores propõem uma divisão dessas vanguardas em positivas, heroicas ou agregadoras, representadas pelo comprometimento com os ideais capitalistas e positivistas, como o Futurismo; e as vanguardas líricas, negativas ou desagregadoras, que buscavam denunciar e criticar a racionalidade técnica e utilitarista da época, como o Dadaísmo e o Surrealismo (FABBRINI, 2012; TELES, 2012).

No entanto, mais que classificar ou emitir algum juízo de valor sobre o acontecimento histórico, interessa-nos o fato de que, desde o início, o diálogo que se desenvolve entre cinema e poesia produz reflexos nos modos como esses fazeres artísticos entendem, lidam e modificam a realidade. Nas palavras de Antonio Costa a respeito do cinema, mas que também entendemos se aplicar à poesia:

Trata-se de aspectos que podem ser vistos segundo dois ângulos diversos, ambos essenciais para o historiador: como objetos do discurso histórico, ou seja, como aspectos que podem ser restituídos à memória histórica através de um trabalho de documentação e interpretação; e como *fatores* de história, ou seja, como elementos que entram de modo ativo nos processos de mutação, e não como simples reflexo de outros fatores habitualmente privilegiados. (COSTA, 1989, p. 47)

No campo artístico, a poesia de vanguarda visava romper com os padrões estéticos institucionalizados através de novos recursos estilísticos, de novas relações sintáticas e semânticas entre palavras e referentes, da tendência à hibridização e à compreensão do poema como linguagem autônoma e não necessariamente mimética⁷. Por sua vez, o cinema, agora com uma indústria mais estabelecida, começa a se pensar como linguagem própria e não apenas como inovação tecnológica que por si só transformou todo o plano tradicional das artes⁸. Todas essas inovações formais resultaram em uma nova maneira de lidar com a

⁷ A autora apresenta uma discussão mais aprofundada sobre o surgimento e a consolidação das vanguardas artísticas europeias e suas reverberações na poesia brasileira em “O manifesto literário como crise e promessa” (FRANCO; BARBOSA, 2023, p. 95).

⁸ A respeito do desenvolvimento do cinema como linguagem artística, foi consultada a obra *Compreender o cinema*, de Antônio Costa (1989).

realidade, baseada não apenas em tomar posição a respeito dos acontecimentos que se seguiam, mas sim em representar as contradições inerentes à própria época.

Desse modo, concomitantemente aos desdobramentos históricos, cinema e poesia de vanguarda passam a compartilhar recursos formais cujo foco deixa de estar na elaboração de imagens mais ou menos independentes e objetivas para se estabelecer nas novas relações que surgem quando essas imagens são associadas entre si. O foco não está mais na imagem estática, nem em seu teor representativo, mas na imagem em movimento e nos novos sentidos produzidos por esse encadeamento de imagens, conforme destaca Martelo (2012):

Chegamos, assim, a dois movimentos fundamentais na relação da poesia de tradição moderna com o cinema: um deles assenta no estranhamento provocado pela imagem (em sentido retórico), na metáfora, na catacrese (aproximável da noção deleuziana de imagem-cristal, como veremos na última secção deste livro); o outro, funda-se na metonímia e diz respeito ao fluxo das imagens em relações de contigüidade, de choque, de tensão. Trata-se, naturalmente, de dois movimentos convergentes e articuláveis entre si. (MARTELO, 2012, p. 29)

Ou seja, considerando que “os dispositivos de um filme” representam a linguagem poética a partir da qual Marcos Siscar criará seus poemas e com base no exposto até aqui sobre as relações entre cinema e poesia, podemos inferir que metáfora e metonímia serão trabalhadas em conjunto com técnicas cinematográficas como enquadramentos, planos, ângulos, movimentos de câmera, decupagem, montagem, direção, atuação, etc., como aparato formal de uma poética híbrida cuja questão principal é a produção do real.

Contudo, resta saber como todos esses elementos podem ser abordados no âmbito do que estamos nomeando como “poéticas da citacionalidade” e que, nas palavras de Perloff (2013, p. 40), refletem um fenômeno relativamente novo:

No clima do novo século, porém, parecemos estar testemunhando uma reviravolta poética do modelo de resistência da década de 1980 para o diálogo – um diálogo com textos anteriores ou outras mídias, com a técnica do ‘escrever-através’ ou écfrases que permitam ao poeta participar de um discurso maior e mais público. A *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade. Assim, testemunhamos uma nova poesia, mais conceitual do que diretamente expressiva. (PERLOFF, 2013, p. 41)

Dessa forma, a citacionalidade representa um fenômeno que, para além do viés intertextual, possui como características diferenciadoras: ser uma tendência recorrentemente observada em diversos campos artísticos, o que sugere uma escolha em certa medida

consciente; o cunho participativo, ou seja, o foco não está necessariamente no desenvolvimento formal de uma linguagem nova e própria do poeta, mas sim em uma linguagem que busca inserir-se ativamente nas questões do seu tempo; e, por fim, a localização histórica recente, já que, para a autora, foi após a popularização da internet e em consequência da reconfiguração espaço-temporal que ela proporcionou que esta poética pôde se desenvolver.

Portanto, retomando os objetivos deste capítulo, o experimento de Siscar pode ser considerado citacional não apenas porque trata de poemas “baseados” em filmes, mas porque as relações entre cinema e poesia por ele propostas repercutem na superfície do poema e na própria linguagem artística, promovendo um jogo de aparecimentos e desaparecimentos que reconfiguram a realidade e a subjetividade no poema.

3.2 O enredo

A respeito da relação específica entre os filmes e os poemas que compõem a seção, se por um lado Siscar menciona claramente no argumento que “Nem sempre um texto para cada filme, nem sempre textos sobre filmes, mas geralmente às voltas com filmes”, por outro lado o autor faz questão de mencionar no último poema da seção, chamado sugestivamente de “Créditos”, todos os filmes assistidos durante o período do experimento. Esse jogo, ao mesmo tempo em que adverte, acaba provocando o leitor a encontrar os possíveis diálogos entre as obras. Evidentemente, não se trata de uma tarefa vazia, de um fim em si ou da mera identificação de elementos compartilhados, mas de compreender o que acontece e quais novos sentidos surgem quando a imagem cinematográfica é transformada em imagem poética.

Contudo, antes de comentarmos tais relações cabe destacar que o exercício proposto por Siscar diferencia-se da *écfrase*, entendida como “categoria retórica que, desde a antiguidade, constitui um gênero poético-discursivo que emula técnicas de composição pictórica para descrever objetos artísticos, reais ou ficcionais” (COSTA, BARBOSA; 2022, p. 37), justamente por não visar nem a emulação de técnicas e nem a descrição objetiva. Ou seja, enquanto a *écfrase* *transpõe* uma imagem de um meio para outro, mantendo-a reconhecível em ambos através da descrição de elementos comuns, a proposta de Siscar aponta mais para a *transformação* de uma imagem em outra, fazendo com que ambas compartilhem certa semelhança, mas mantenham-se autônomas entre si, em um processo que podemos considerar mais citacional do que propriamente *ecfrástico*.

Diferenciação feita, podemos iniciar as discussões propostas tomando como exemplo o poema “Extremo ocidente”:

Essa coisa acontece todos os dias. Essa coisa se parece com um relógio. Ou com uma caixa de fósforos. Uma caixa antiga daquelas com letras coloridas. Essa coisa o deixa melancólico. Essa coisa o sossega. Essa coisa faz com que se sinta mais determinado. Essa coisa o justifica. Essa coisa está no que lê. Essa coisa o excita. Faz olhar nos olhos dela. Bem lentamente. Quase sem carícia. Essa coisa estava nos versos de um poeta. Essa coisa estava no seu caminho. Essa coisa estava no seu poema. Várias vezes no seu caminho a mesma coisa líquida em forma de poema. O poeta caminha entre mercadorias. Não há horror apenas café e caixas de fósforo. Tudo banhado em luz tépida e verniz primaveril. Versos tão simples tão doces tão frescos. Tão límpidos que não precisam de tradução. No extremo ocidente a tradução tem sotaque oriental. O desassossego envelheceu. Só os cadernos permanecem. Capas amareladas rasgadas nas bordas.

(SISCAR, 2019, p. 61)

O poema fala sobre uma “coisa” indeterminada que se localiza no cotidiano, mas que também invade a subjetividade de um sujeito igualmente indeterminado, de modo que duas questões surgem e se entrelaçam. A primeira delas diz respeito à própria existência ambígua da coisa, uma vez que ela “acontece todos os dias” e como acontecimento não possui materialidade, mas, ao mesmo tempo, se “parece com um relógio”, se assemelha a algo material. A segunda questão trata das diversas subjetividades presentes no poema e do modo imbricado como se constituem, já que: o eu poético pode ser ficcional ou biográfico, visto a explicação que o autor dá sobre a feitura dos poemas; esse eu poético fala de um segundo sujeito, de um “ele” (“Essa coisa faz com que se sinta mais determinado. Essa coisa o justifica. Essa coisa está no que lê. Essa coisa o excita.”) que pode ser de fato uma segunda subjetividade como pode também funcionar como um elemento retórico de disfarce do eu poético e, por fim, esse mesmo eu poético faz referência ainda a uma terceira subjetividade, a um poeta anterior (“Essa coisa estava nos versos de um poeta.”) que pode ser, de fato, externo ao poema, mas pode ser também o poeta Marcos Siscar. Por fim, esse poeta pode afetar de alguma forma o “ele” poético uma vez que esse “ele” conhece a obra do poeta (“Essa coisa está no que lê.”). Assim, longe de esgotar os caminhos desse labirinto poético, o que propomos a seguir é apenas uma interpretação possível a partir da qual poderemos atingir o foco do nosso trabalho, que é compreender como a citacionalidade entre filmes e poemas pode transformar os estatutos da realidade e da própria subjetividade.

De início, o trecho “Essa coisa estava nos versos de um poeta. Essa coisa estava no seu caminho. Essa coisa estava no seu poema” evidencia não apenas que é essa coisa indefinida a responsável pelo diálogo, pelo agenciamento das subjetividades no poema, como destaca também a complexidade subjetiva da obra através da ambiguidade do pronome “seu” (Caminho de quem? Poema de quem? Do sujeito poético ou do poeta lido por esse sujeito?).

Afinal, como identificar então essas subjetividades e a coisa evocadas pelo poema? Quais reflexões podemos fazer a partir dos diálogos entre elas?

Examinando alguns elementos da obra e dos diversos filmes elencados ao final da seção, podemos pressupor que o relógio, a caixa de fósforos e os cadernos de capas amarelas retomam cenas do filme *Paterson*, uma obra independente de 2016 dirigida pelo americano Jim Jarmusch, já que dentre todos os filmes é apenas nesse que tais elementos aparecem em destaque (Figura 4). *Paterson* é um filme inspirado na obra homônima do poeta norte-americano William Carlos Williams (WCW), que por sua vez, inspirou-se na cidade de Paterson, no estado de New Jersey, EUA, para escrever o livro. Ambas as obras, filme e poema, possuem protagonistas também chamados Paterson. Portanto, se em retrospectiva temos uma cidade que inspirou o livro de Williams, que inspirou um filme de Jarmusch, que inspirou o poema de Siscar, podemos pressupor que esse mesmo poema tem como segunda subjetividade, como o “ele” de quem se fala, o Paterson protagonista do filme e como terceira subjetividade, como o poeta cujos versos continham a coisa e foram lidos pelo Paterson filmico, o próprio William Carlos Williams.

Figura 4 – Cenas do filme *Paterson*, 2016.



Fonte: Do autor (2024).

A respeito do livro *Paterson*, representa uma obra basilar tanto para a produção do autor quanto para o modernismo norte-americano, do qual Wiliam Carlos Williams foi expoente. Trata-se de um poema épico que fala da semelhança entre o homem moderno e a cidade e cuja divisão segue o curso do rio Passaic, que atravessa a cidade, e está organizado no livro em nascente, quedas, percurso final e foz:

Paterson é um longo poema em quatro partes, em que um homem é, em si mesmo, uma cidade, começando, buscando, conquistando e terminando sua vida por caminhos que os vários aspectos de uma cidade podem encarnar – se concebidos com imaginação – uma cidade qualquer, cujos detalhes todos podem ser representados de modo a dar voz às mais íntimas de suas convicções. A primeira parte introduz as características elementares do lugar. A segunda parte compreende as réplicas modernas. A terceira buscará uma linguagem para torná-las vocais, e a quarta, o rio depois das cataratas, será a rememoração dos episódios – tudo aquilo que qualquer homem pode alcançar numa vida. (WILLIAMS, 2023, p. 12)

Como obra modernista, para a construção de *Paterson*, Williams manteve um projeto poético que visava romper com a linguagem tradicional, mas mais especificamente, desenvolver uma linguagem que fosse propriamente americana em relação às influências inglesas e, por fim, que representasse o seu projeto formal a respeito do qual a poesia deveria falar do particular, do material, e não de generalidades e abstrações, conforme seu conhecido mote – “Nenhuma ideia fora das coisas”. Nesse sentido, tanto a cidade quanto o homem representam na obra a dualidade entre a novidade e a tradição, a especificidade subjetiva e a massificação dos centros modernos (ALMEIDA, 2019):

Gradualmente, *Paterson* vai-se transformando não só num poema sobre a cidade em si mas também sobre o homem que nela vive. Williams pretendeu que *Paterson* fosse o espelho deste novo tipo de vivência humana (o homem metropolitano) e que reflectisse, entre outras, a questão urbana do parasitismo social, o divórcio entre a cultura real e a cultura falsa e a linguagem moderna sempre em actualização neste novo mundo. (ALMEIDA, 2019, p. 81)

Em relação à linguagem, conforme Arthur Nestrovski destaca na orelha da tradução brasileira, o livro *Paterson* apresenta estilo semelhante a outras importantes obras modernistas, como *A terra devastada*, de T.S. Eliot e *Os cantos*, de Ezra Pound. Além disso, podemos considerar que é construído sob forte tendência fragmentária que mescla trechos de poemas em verso, relatos em tom histórico e recortes de cartas.

Os poemas usam vocabulário cotidiano em organizações sintáticas inovadoras nas quais a pontuação e a disposição do texto na página assumem relevância para a produção de sentido e as metáforas tendem a contrastar as relações entre elementos concretos e impressões subjetivas. Os relatos oscilam entre o fato histórico comprovado, a invenção e a citação de outros autores. Já as cartas, indicam uma variedade de diálogos envolvendo o eu-lírico, as personagens dos relatos e até sujeitos externos à obra. No entanto, o que mais chama atenção em *Paterson* é o modo truncado como as diversas formas e vozes literárias interagem produzindo um todo polifônico, conforme se nota no trecho abaixo:

P. Você só se interessa pela maldita argila mas o que eu busco é o produto final.

Eu. Liderança leva a império; império produz insolência; insolência provoca ruína.

Tal é o mistério do seu dois pra lá, dois pra cá.
E assim em meio aos demais ele dirige
seu carro novo pelos subúrbios, passando
pela plantação de ruibarbo – um simples pensamento-
onde o convento das Pequenas Irmãs de
Santa Ana encena um mistério

Que
irritação de tijolos ofensivamente vermelhos é essa,
Vermelhos como a carne de um pobretão? Anacrônico?
O mistério

De ruas e quartos dos fundos-
Limpando o nariz nas mangas, é aqui que ele vem
Sonhar . .

Janelas de cortiço,afiadas, por onde
nenhum rosto é visto – sem cortinas, para dentro
das quais só pássaros e insetos olham, ou
a lua espreita, e só às vezes eles se atrevem
a olhar de volta.

É o complemento exato de ruas vulgares,
uma calma matemática, controlada, a arquitetura
mede, rebaixa ali, suspende aqui .
os mesmos olhos vazios e fixos.

Uma incrível
desorientação de endereço,
estupros sem sentido – agarrada de quatro
esfregando o corredor engordurado; o sangue
fervendo como numa bacia, onde encharcam –

Santos de gesso, joias de vidro
e aquelas delicadas flores de papel,

na sua complexidade – tem aqui
sua franca beleza, além do mais:

Coisas, coisas inumeráveis,
a pia cheia de farinha e os pedaços
de carne rançosa, tampas de garrafa de leite: têm
aqui uma tranquilidade e uma graça
Têm aqui (nos pensamentos dele)
um complemento tranquilo e casto.

Ele decide sua mudança:

“No dia 7 de setembro, este ano (1737), à noite, houve um grande choque de um terremoto, acompanhado de um notável estrondo; pessoas despertaram em suas camas, as portas se abriram voando, tijolos caíram das chaminés; a consternação era grave, mas felizmente nenhum dano mais sério se produziu”.

(WILLIAMS, 2023, p. 62-63)

Evidencia-se assim que a concepção de uma obra poética para tratar da tríade homem-cidade-rio exigiu de William Carlos Williams a construção de uma nova linguagem com uma organização interna que refletiu tais relações de maneira muito mais profunda e abrangente que a preocupação meramente temática. Nas palavras do autor:

[...] O barulho das cataratas me parecia constituir uma linguagem que estávamos e estamos procurando, e minha busca, enquanto eu olhava em volta, tornava-se a luta para interpretar e usar essa linguagem. Essa é a substância do poema. Mas o poema também é a busca do poeta por sua linguagem, sua própria linguagem que eu, já bem distante do tema material, tinha que usar para escrever o que quer que fosse.

[...] Eu tive que pensar e escrever, tive que inventar o modo de conseguir dizer, no padrão dos termos que empregava, aquilo que surgia como um chamado. (WILLIAMS, 2023, p. 11)

Nesse contexto, podemos considerar *Paterson* como uma obra citacional por duas razões. Primeiro, porque o autor cria uma complexa rede de citações explícitas na superfície textual que envolve a referência a datas, eventos, obras, autores e artistas em geral que, mesmo sem a certeza de serem verídicas, geram um efeito de realidade no leitor e acabam construindo uma história para a Paterson cidade. Segundo, porque a variedade estilística dessa rede citacional resulta numa linguagem própria, única e metalinguística, em um modo de dizer Paterson que já é ele próprio Paterson, e que, em seu interior, representa a citação mais implícita e profunda da cidade-homem-rio. Portanto, *Paterson* poema estabelece-se exatamente na tensão entre uma linguagem própria que evidencia a originalidade autoral e um

sentido construído fundamentalmente na relação citacional, real ou fictícia, com a cidade e o rio.

Esse desenvolvimento de uma linguagem própria como recurso citacional implícito, de caráter metalinguístico, se mantém na relação de *Paterson* poema com *Paterson* filme, já que o último efetua uma espécie de atualização histórica e estética da mesma questão de fundo do livro, que é a relação entre sujeito, cidade e tempo, sem alterá-la.

A princípio, Paterson, protagonista do filme, seria uma citação de Paterson, protagonista do livro, por compartilhar com este o mesmo nome da cidade onde vivem, pela importância do ônibus em suas rotinas, pela regularidade e monotonia dessas rotinas e por viverem sob a atenção dada aos detalhes corriqueiros dos quais extraem sua matéria poética:

Diga! Nenhuma ideia fora das coisas. O sr.
Paterson já se retirou
para descansar e escrever. Dentro do ônibus podem-se
ver seus pensamentos, que se sentam e se levantam. Seus
pensamentos acendem e se dispersam-
(Williams, 2023, p. 26)

No entanto, enquanto no filme Paterson é apresentado como um pacato motorista de ônibus que acorda pontualmente todos os dias numa rotina maçante entrecortada por breves momentos de genuína experiência poética (Figura 5), o Paterson poético apresenta uma impressão mais incisiva da cidade e seus habitantes, que fica representada na obra por linguagem majoritariamente negativa, seja pelo vocabulário composto por termos chulos e pejorativos seja pelo viés pessimista com que o protagonista compreende a realidade:

Arrebentar o mundo, bem aberto!
-se eu pudesse, faria isso por você-
Arrebentar o mundo grande .
Esse útero fétido, essa fossa!
Não um rio! Não um rio
Mas um brejo, uma . vala
Afunda-se na alma ou
A alma afunda-se nela, uma ?
(WILLIAMS, 2016, pg. 223)

Figura 5 - Cena do personagem Paterson começando o dia de trabalho.



Fonte: *Paterson* (2016).

Outro elemento de contato entre poema e filme é o destaque dado às cataratas do rio Passaic. No livro, um local de importância histórica onde ocorreram grandes feitos, tragédias e absurdos, conforme apontam alguns trechos em forma de relato, mas sem comprovação, como o afogamento da senhora Sarah Cumming em 20 de julho de 1812, a história do saltador de penhascos Sam Patch, que se apresentava com uma raposa e um urso, mas acabou morrendo em um dos saltos e virou herói nacional e o relato dos massacres e sequestros de indígenas nativos. No filme, o local é frequentado pelo protagonista no intervalo de almoço do trabalho e é onde acontecem alguns momentos de contemplação, insights poéticos e onde também, mais ao final do filme, um poeta oriental interessado na obra de WCW o encontra casualmente e, após breve diálogo, o presenteia com um caderno de capa amarela que acaba substituindo seu caderno de capa amarela anterior, que continha toda a sua produção poética e que foi devorado por seu cachorro, Marvin (FIGURA 6).

Figura 6- Cena do personagem Paterson passeando com o cão Marvin no rio Passaic..



Fonte: *Paterson* (2016).

Mais uma vez, ao mesmo tempo em que a presença do rio Passaic funciona como recurso citacional entre as obras no sentido de metaforizar a passagem do tempo, serve também para diferenciá-las, já que no poema o rio está relacionado tanto à história de uma cidade, à passagem de um tempo coletivo, quanto à passagem de um tempo natural, primeiro, anterior ao homem, ao tempo da natureza e do próprio rio em si, e no filme ele se relaciona à experiência contemplativa individual do protagonista, ou seja, a um tempo subjetivo, pessoal e íntimo, tempo da memória e da consciência. Essa metáfora cara à literatura e que remonta ao aforismo de Heráclito, “Ninguém se banha no mesmo rio duas vezes”, fica ainda explicitada no poema de Siscar, na passagem “Várias vezes no seu caminho a mesma coisa líquida em forma de poema.”. Nesse sentido, pode-se dizer que o rio funciona como metáfora da própria citação, já que ambos encerram o paradoxo de representarem uma permanente impermanência, o que, por sua vez, modifica a realidade factual, histórica e material e, em última instância, transforma as subjetividades constituídas nessa realidade.

Há ainda o paralelo da presença feminina que acompanha os protagonistas do livro e do filme. No primeiro, essa presença se dá através da troca de correspondência entre Paterson e uma mulher anônima⁹ que escreve poemas e com a qual mantém uma relação afetiva, mas cujo nome não é revelado. Ambos vivem uma relação tensa e a mulher reclama das dificuldades do ofício de poeta e de não obter respostas satisfatórias de Paterson:

[...]
Um homem como uma cidade e uma mulher como uma flor
- que se amam. Duas mulheres. Três mulheres.
Inumeráveis mulheres, cada uma como uma flor.

Mas

Só um homem – como uma cidade.

Quanto aos poemas que deixei com você, você poderia por favor devolve-los em meu novo endereço? E não se preocupe em comentá-los caso se sinta constrangido – porque foi a situação humana, e não a literária, que motivou meu telefonema e minha visita.

Além disso, me vejo antes como mulher do que como poeta; e me preocupo menos com as editoras de poesia do que com... viver...

Mas eles abriram uma investigação... e minhas portas estão trancadas para sempre (espero que para sempre) contra todos os assistentes sociais, benfeitores profissionais e equivalentes.

(WILLIAMS, 2023, p. 23)

⁹ Na tradução brasileira, Ricardo Rizzo comenta que o trecho “Quanto aos poemas que deixei com você [...] contra todos os assistentes sociais, benfeitores profissionais e equivalentes” seria adaptado de uma carta que a poeta Marcia Nardi entrega a William Carlos Williams em 1942. Contudo, como a carta do poema é ficcional, não representa a reprodução fiel e integral da carta de Marcia Nardi e não tem autoria determinada, optamos por considerar sua autora como uma personagem anônima, conforme sugere a própria obra.

No filme, Paterson é casado com Laura (Figura 7), uma mulher delicada e singela que se dedica a produzir cupcakes, a aprender violão e que passa os dias decorando a residência e suas roupas com grafismos em preto e branco que correspondem a uma espécie de poética íntima, nascida do convívio doméstico e afetivo, que antecede a palavra, a grafia. Como se os padrões desenhados por Laura fossem uma pré-linguagem das coisas a partir da qual Paterson interage com o mundo externo ao casal.

Figura 7- Cena do personagem Paterson com sua esposa Laura.



Fonte: *Paterson* (2016).

De maneira semelhante à questão dos protagonistas e do rio, mesmo que por vias diferentes, ambas as mulheres acabam representando aquilo que foge ao domínio concreto, cotidiano e prático de Paterson. Enquanto a mulher do livro possui uma postura mais dramática ao solicitar atenção, reclamar por reconhecimento e refletir sobre sua relação com a poesia numa espécie de diálogo metapoético com o protagonista, a mulher do filme assume um comportamento mais positivo, lúdico e se satisfaz com cada novo aprendizado do dia-a-dia, mas ambas estão na base do trabalho poético de seus protagonistas.

Assim, fica evidente que, embora existam, as referências citacionais entre poema e filme são apenas superficiais ao passo que as diferenças, sem apagar as semelhanças, delineiam muito mais profundamente as características que tornam cada obra uma obra única.

Considerando os aspectos filmicos e poéticos de *Paterson* livro, pode-se dizer que a obra apresenta uma montagem paralela¹⁰, pois sobrepõe diálogos, sujeitos, temporalidades, eventos históricos e formas textuais distintas no mesmo texto e, além disso essa montagem se

¹⁰ De acordo com Marco Vale: “A montagem paralela é a construção narrativa clássica em que o filme descreve duas ou mais ações de forma que elas pareçam acontecer ao mesmo tempo.” (Vale, 2012, p. 56)

dá com transições duras e abruptas, já que não há passagem de um trecho a outro, algo que poderia ser feito utilizando-se, por exemplo, conectivos, dêiticos, verbos dicendi ou outros elementos de retomada e progressão textual, mas apenas cortes diretos entre as partes independentes.

Essas escolhas estilísticas de William Carlos Williams resultam em um poema cujo sentido permanece sugerido, mas não demonstrado, cabendo ao leitor preencher tais lacunas semânticas; uma noção de velocidade em decorrência dos sucessivos cortes e certo achatamento temporal, já que todas as partes confluem para o presente do poema e é somente a partir desse presente que esses fragmentos, juntos no todo poético, assumem sentido.

Assim, todas essas características citacionais aliadas a uma análise de cunho cinematográfico fazem de *Paterson* um poema que representa em sua linguagem e estrutura o ponto crítico em que se encontra o sujeito moderno, que sem abandonar a tradição busca assimilar as velozes transformações sociais e tecnológicas que se refletem de maneira irremediável e permanente na dinâmica urbana.

Por sua vez, *Paterson* filme parece corresponder a uma antítese do poema e destaca, sobretudo, outros modos possíveis de relação com esse tempo invariavelmente transitório. Nesse sentido, considerando agora os aspectos filmicos e poéticos de *Paterson* filme, temos uma montagem com transições mais suaves, frequentemente compostas por *fade out* e *fade in*¹¹ e que parecem muito bem ajustadas ao recorte temporal que a obra faz: a apresentação da rotina semanal do motorista de ônibus Paterson. O filme começa na segunda-feira, com o despertador do motorista tocando e termina numa tarde de domingo com o mesmo voltando para casa após o fortuito encontro com o poeta japonês. Cada novo dia inicia em uma nova cena com o despertador tocando e com a legenda indicativa do dia da semana, de forma que a passagem do tempo fica bem marcada (FIGURA 4). Os dias sucedem-se de forma quase idêntica, com alguns eventos pontuais que desorganizam a rotina, mas que são tratados por Paterson com muito comedimento.

Essa sensação de repetição e estagnação do tempo é reforçada pelo pouco uso de *travellings*¹², o que sugere uma realidade maçante, cujos indivíduos mesmo se movimentando em cena não conseguem alterar significativamente a ordem das coisas, e também pela fotografia suave composta por iluminação o mais natural possível e cores pastéis que, em alguns momentos, garante um tom nostálgico à obra. Essa talvez seja a explicação técnica

¹¹ Conforme Costa (1989, p.217), *fade in* e *fade out* são transições graduais entre um fotograma e outro.

¹² Conforme Costa (1989, p. 185), o *travelling* corresponde ao movimento de aproximação ou distanciamento que uma câmera presa a um suporte móvel faz em relação ao elemento enquadrado.

para uma das metáforas do filme, representada pelo próprio Paterson, que apesar de estar em constante movimento ao dirigir o ônibus, somente percorre rotas predefinidas, ou seja, executa um movimento vazio em si, automático.

Nesse ponto, vale destacar uma importante inflexão temporal entre as obras: se por um lado o poema parece convergir passado e presente de maneira expressamente tensa, fragmentada e veloz, gerando no Paterson poético uma relação pessimista e negativa com sua temporalidade, por outro lado, a atmosfera lenta e gradual do filme, o alheamento histórico e a plena aceitação factual tampouco apaziguam ou pacificam o Paterson fílmico, cuja atitude indica, sobretudo, uma indiferença consciente com as questões de seu tempo.

Ou seja, os dilemas da cidade e do homem moderno permanecem os mesmos, mas não da mesma forma, mais uma vez o aforisma de Heráclito. Isso equivale a dizer que, mesmo por caminhos diferentes, (pessimismo e indiferença) ambos os protagonistas mantêm uma postura em certa medida crítica e consciente frente ao seu tempo. É também nesse sentido que podemos afirmar que a citação, ao atualizar uma referencia anterior, supera a mera repetição. Em outras palavras, apesar do princípio repetidor inerente à citação e identificável em ambas as obras, há um deslocamento permanente que renova e atualiza a linguagem e as formas de compreender e reagir ao tempo. A esse respeito, Hugo Monteiro (2019) afirma:

No cinema como na literatura, no filme como no livro, a repetição denuncia uma impossibilidade de plena coincidência. Sublinha a importância do deslize, da fuga e da deriva. A repetição é impossível enquanto tal pela diferença que nela se insinua por cada vez e de cada vez, sendo que a sua necessidade, o seu imperativo, mas também a sua impossibilidade rasuram a origem, ou o momento originário, ou o momento zero de qualquer *arké*. A repetição é impossível enquanto tal porque, já contaminada pela impureza do desvio, pelo espaço em branco da elipse, ela é efeito de diferença – transporta-a, evidencia-a, quase brandindo em enunciado o verso de William Carlos Williams: “Sem invenção nada fica bem no seu lugar”. (MONTEIRO, 2019, p. 225)

Ainda, como exemplo da atualização que a citação promove, podemos citar o fato de os sete poemas selecionados por Jim Jarmusch para *Paterson* não serem de William Carlos Williams, mas de Ron Padgett, outro importante poeta norte-americano de tradição vanguardista. Dos setes poemas que aparecem na obra, três foram escritos anteriormente a ela e quatro foram escritos especificamente para o filme. Dentre esses, destacamos “Another one¹³”:

¹³ “ ‘Outro’. Quando você é criança você aprende que existem três dimensões/Altura, largura e profundidade/ Como uma caixa de sapatos/ Então, mais tarde você ouve que há uma quarta dimensão/ Tempo/ Hmm/ Então

When you're a child you learn there are three dimensions
 Height, width and depth
 Like a shoebox
 Then later you hear there's a fourth dimension
 Time
 Hmm
 Then some say there can be five, six, seven...

I knock off work
 Have a beer at the bar
 I look down at the glass and feel glad

(Ron Padgett in *Paterson*, 2016)

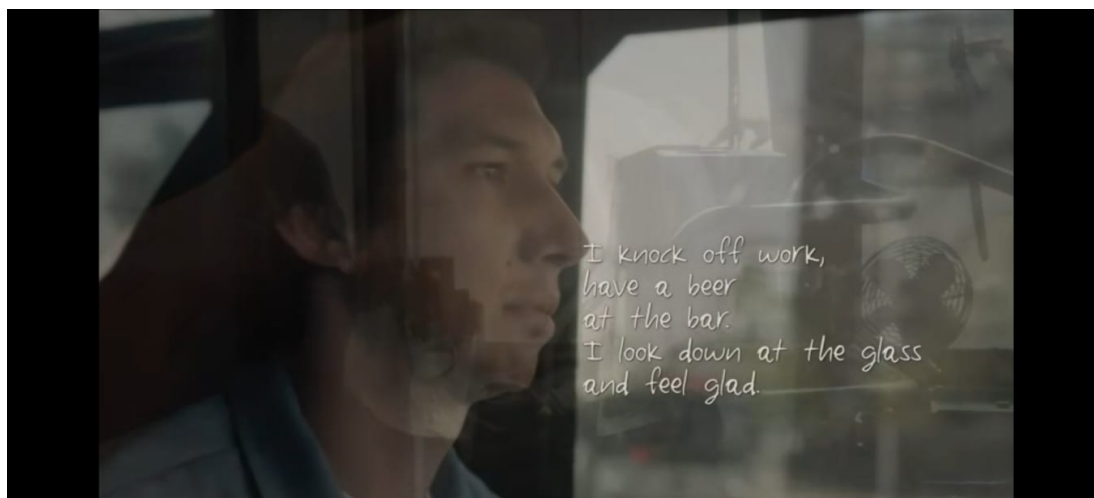
O poema de Ron Padgett representa, a um só tempo, o procedimento citacional explícito de retomada de uma cena do filme (FIGURA 8); a citação implícita e metalinguística desse novo modo de lidar com a realidade que o filme propõe, representado na ação deliberada de renunciar a reflexão crítica em prol de uma postura de aceitação que também é crítica e, por fim, representa uma escolha autoral de Jarmusch que joga com o próprio desaparecimento da citação inicial à WCW.

Dessa forma, é, sobretudo, pela via do desaparecimento da citação tanto dos elementos concretos do poema e do filme quanto das subjetividades envolvidas no processo de produção de ambos que essa mesma citação pode cumprir seu papel atualizador. Essa questão fica metaforicamente sugerida no filme pelo fato do cachorro ter destruído o caderno que continha todos os poemas de Paterson e, inesperadamente, o poeta japonês tê-lo presenteado com um novo caderno, indicando um novo início para o mesmo processo de escrita poética.

É justamente desse ponto de fechamento do filme que inicia o poema de Siscar. Já no título, “Extremo ocidente”, temos um jogo semântico que de imediato sugere uma oposição com a figura do poeta oriental que fecha o filme, mas que, se analisado com mais atenção, revela, contrariamente, a ideia de continuidade, de complementariedade, cara à própria noção de citação. Se compreendermos “extremo” não como intensidade, mas como distância, como um ponto longínquo e “ocidente” não em sua acepção cultural ou política, mas como lugar de fim, onde o Sol se põe, e considerando, obviamente, que o planeta Terra é redondo, temos que o extremo ocidente coincide com o oriente, lugar onde o Sol nasce. Isso acontece porque a conceituação dos termos trata da perspectiva humana e não de uma diferença real. Essa noção de continuidade é reforçada no trecho “No extremo ocidente a tradução tem sotaque oriental.”

alguns dizem que pode haver cinco, seis, sete.../ Eu saio do trabalho/ Tomo uma cerveja no bar/ Eu olho para o vidro e me sinto feliz”. Disponível em: <https://poetryschool.com/poems/poems-film-paterson/>. Tradução nossa.

Figura 8— Cena do filme *Paterson* na qual se reproduz o poema “Outro”, de Ron Padgett.



Fonte: *Paterson* (2016).

Assim, o poema de Siscar segue tecendo o diálogo com o livro e o filme enquanto se faz ele mesmo coisa única. Do livro, podemos dizer que “Extremo ocidente” herda os períodos curtos, o excesso de pontos e a ausência de vírgulas, mecanismos que indicam uma linguagem concisa e objetiva. A referencia ao filme fica evidente nos trechos “Tudo banhado em luz tépida e verniz primaveril. Versos tão simples tão doces tão frescos. Tão límpidos que não precisam de tradução”, que sugerem esse modo mais resignado de lidar com a realidade. De ambos, novamente, resta a “coisa”, palavra tão amplamente usada no poema que a cada nova repetição cria-se uma fenda em seu sentido, uma rachadura que revela o abismo entre a interpretação objetiva (qualquer elemento que existe é uma coisa) e subjetiva (algo que de tão específico ainda não foi nomeado) que o termo carrega. O que a *síntese* de “ocidente/oriente” havia encerrado, a *antítese* semântica de “coisa” reinaugura.

Além disso, “Extremo ocidente” acaba sugerindo também uma terceira maneira de lidar com sua temporalidade, nem de forma negativa como no livro e nem de forma conscientemente indiferente como no filme, mas principalmente material, já que não podemos perceber a passagem do tempo senão pelas mudanças que ele provoca no que existe. Tal compreensão que fica indicada no fechamento do poema: “Só os cadernos permanecem. Capas amarelas rasgadas nas bordas”.

Por consequência, esses objetos da realidade seriam o registro, o arquivo da passagem do tempo e dessa forma tensa de relação com o mesmo tempo, o que ilustra a afirmação do autor de que “o problema do arquivo está visível na tecnologia do arquivo” (SISCAR, 2021,

p. 344). Portanto, na medida em que reconfigura passado e presente pelas vias do aparecimento e do desaparecimento, a citacionalidade acaba reconfigurando também a própria realidade.

Assim, se ao longo da tradição moderna a linguagem poética foi abordada ora como fator alienante que distanciava a poesia de seu contexto social (FRIEDRICH, 1991), ora como fator de resistência frente à cultura massificada pelo capitalismo (ADORNO, 2002), enquanto o cinema passava pelo dilema de ser compreendido ou como mera tecnologia desenvolvida para o entretenimento ou como linguagem artística provida de poesia (COSTA, 1989; MARTELO, 2012; FRIAS, 2015), presentemente o enfoque citacional utilizado por Marcos Siscar recoloca essa questão da relação da poesia e do cinema com a realidade de maneira plural, promovendo também uma atualização do pensamento crítico nos dois campos por meio do caráter híbrido das produções e também uma nova forma de relação com o próprio tempo, menos linear ou cronológica e mais experiencial, subjetiva, a respeito da qual a pesquisadora Joana Matos Frias observa:

Parece-me muito relevante, do ponto de vista estético-literário mas também cultural, que, cerca de um século depois de muitos vanguardistas dos vários modernismos se terem deixado fascinar pela expressão cinematográfica devido ao efeito generalizado de velocidade suscitado pelas imagens-movimento potenciadas pela deslocação de carros e aviões, haja uma tendência bastante marcante para encontrarmos, na poesia brasileira da atualidade, uma série de referências intermediais ao cinema que o enaltecem pela possibilidade técnica que ele foi oferecendo de esculpir o tempo no sentido do abrandamento da sua percepção, como se o próprio discurso poético precisasse de ir ao encontro desse horizonte de possibilidades para reencontrar o seu tempo qualitativo. (FRIAS, 2023, p. 272)

Por consequência, se a citacionalidade transforma as relações com a realidade, o tempo e com o pensamento crítico, ela também acaba alterando a forma como o poema agencia e produz subjetividades. Isso fica claro, por exemplo, no modo como “Extremo ocidente” consegue produzir seu próprio sujeito poético através da mistura de subjetividades ficcionais, como os protagonistas fílmico e poético, com subjetividades reais, como o próprio autor Marcos Siscar, ou seja, temos um eu constituído inteiramente pela descrição de outros. Um eu fundamentalmente citacional que não dá mostras diretas de si no poema, mas que mesmo ausente, possui tamanha força narrativa que é capaz de guiar o olhar do leitor como uma câmera cinematográfica. Um eu tão citacional, ausente, mas forte que chega mesmo a se misturar ao leitor, já que no momento da leitura, enquanto resgatamos as imagens mentais do filme, ficamos em dúvida se é o poema ou nossa própria memória que fala.

Portanto, respondendo à pergunta que abriu a análise, a coisa que perdura no tempo e no espaço seria o componente citacional, que a um só tempo mostra e apaga os elementos lingüísticos que constituem cada obra, revelando o que cada uma delas possui de compartilhado, mas também de próprio. Tal procedimento, por sua vez, transforma os modos como compreendemos criticamente essas obras, a realidade e as subjetividades que as constituem e que nos constitui como leitores. Nesse sentido, podemos dizer que a citação seria a responsável por manter o caráter alegórico e, portanto, poético das três obras analisadas.

Por fim, se a citacionalidade reconfigura não apenas as obras envolvidas na citação, mas a realidade as subjetividades solicitadas para a produção de sentido dessas obras, é de se esperar que também surjam dessa abertura alegórica novas relações (talvez) espontâneas e não previstas com a própria tradição literária. Nesse contexto, torna-se inevitável comentar a citacionalidade que se estabelece entre o trecho “Essa coisa estava no seu caminho. Essa coisa estava no seu poema.” e a obra do poeta modernista Carlos Drummond de Andrade, conhecido, sobretudo, pelos versos do poema “No meio do caminho”: “No meio do caminho tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho.” (ANDRADE, 2015).

No entanto, mais do que o caminho nos interessa a coisa e a respeito dessa o mesmo poeta trata no poema “O enigma”:

As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma obscura lhes barra o caminho. Elas se interrogam, e à sua experiência mais particular. Conheciam outras formas deambulantes, e o perigo de cada objeto em circulação na terra. Aquele, todavia, em nada se assemelha às imagens trituradas pela experiência, prisioneiras do hábito ou domadas pelo instinto imemorial das pedras. As pedras detêm-se. No esforço de compreender, chegam a imobilizar-se de todo. E na contenção desse instante, fixam-se as pedras — para sempre — no chão, compondo montanhas colossais, ou simples e estupefactos e pobres seixos desgarrados. Mas a coisa sombria — desmesurada, por sua vez — aí está, à maneira dos enigmas que zombam da tentativa de interpretação. É mal de enigmas não se decifrarem a si próprios. Carecem de argúcia alheia, que os liberte de sua confusão amaldiçoada. E repelem-na ao mesmo tempo, tal é a condição dos enigmas. Esse travou o avanço das pedras, rebanho desprevenido, e amanhã fixará por igual as árvores, , enquanto não chega o dia dos ventos, e o dos pássaros, e o do ar pululante de insetos e vibrações, e o de toda vida, e o da mesma capacidade universal de se corresponder e se completar, que sobrevive à consciência. O enigma tende a paralisar o mundo.

Talvez que a enorme Coisa sofra na intimidade de suas fibras, mas não se compadece nem de si nem daqueles que reduz à congelada expectativa. Ai! de que serve a inteligência — lastimam-se as pedras. Nós éramos inteligentes, e contudo, pensar a ameaça não é removê-la; é criá-la. Ai! de que serve a sensibilidade — choram as pedras. Nós éramos sensíveis, e o dom de misericórdia se volta contra nós, quando contávamos aplicá-lo a espécies menos favorecidas.

Anoitece, e o luar, modulado de dolentes canções que preexistem aos instrumentos de música, espalha no côncavo, já pleno de serras abruptas e de ignoradas jazidas, melancólica moleza.

Mas a Coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura.

(ANDRADE, 2002, p 242.)

Portanto, a pedra não é a coisa, a pedra é o resultado material da coisa anterior que é o enigma imaterial. Fazendo um paralelo com a citacionalidade, podemos dizer então que a citação materializada na superfície textual também corresponde uma subjetividade anterior a partir da qual o gesto citacional se estabelece. Se nesta seção apresentamos alguns possíveis caminhos interpretativos para essa pedra-citação, na sequência abordaremos alguns pontos acerca da subjetividade-enigma que constitui o poema.

3.3 A técnica de filmagem

Conforme dito, além da citacionalidade existente especificamente entre alguns poemas e filmes, a organização geral da seção “Cinema” simula a lógica fílmica e por isso também pode ser considerada como um procedimento citacional.

Logo após o texto de abertura da seção, que estamos considerando como o argumento cinematográfico, temos o primeiro poema que se intitula sugestivamente “Gênesis”:

No começo era luz e movimento. Tudo se deslocava atravessando a cena dando nomes ao mundo. O movimento não era regular mas câmera era lenta e tranquila. Primeiro víamos ao longe os prédios residenciais víamos o trem. Alguns homens adiante numa esquina com suas placas de comércio. Na rua poucos carros o cinzento matinal o dia frio como de costume. Ouvíamos os sons os sinais da fábrica o apito do trem a fricção. Nos trilhos as gralhas de inverno uma conversa abafada. No começo a câmera se deslocava atravessando a cena rasgando a antiga película com uma luz que vinha do caos. No começo era o mundo. A transformação do mundo em mundo. E quase ao mesmo tempo o movimento que simulava seu fim. Estamos diante da porta de um prédio de cor pálida rua da periferia numero tal. (SISCAR, 2019, p. 42).

Nele, já é possível perceber a transposição do fazer poético para a lógica cinematográfica através do destaque dado para a imagem, que é luz e que dá à luz o mundo em suas múltiplas significações, e para o movimento, que representa justamente a passagem de um ponto ou estado a outro e, portanto, marca sempre um começo e um fim simultâneos. É

nesse sentido que podemos compreender a luz caótica que rasga a cena como um procedimento técnico do cinema e também como uma metáfora da própria subjetividade do eu poético¹⁴, que, ao tomar consciência da realidade, torna-se capaz de transgredi-la, ficcionalizando-a e colocando em xeque a noção de documentário como reprodução fiel de uma realidade na textualidade do poema.

Essa gênese tensa ou essa tensão originária que Siscar propõe a partir do diálogo entre cinema e poesia, mas que se estabelece, sobretudo, na relação do sujeito com a realidade encontra apoio na forma como o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (2012) situa a origem da linguagem: justamente na cisão entre homem e natureza, entre a palavra e o objeto. Ou seja, somente na medida em que o homem se distanciou do mundo natural foi possível para ele tomar consciência de si mesmo e nomear os objetos, de modo que a linguagem representaria a ligação e, ao mesmo tempo, a lembrança da separação entre homem e natureza. Assim, o autor trata o poema como “poesia erguida”, no sentido de que o poema representaria o trabalho intelectual consciente de desautomatização da linguagem através de certos recursos capazes de reconciliar homem e natureza no momento da experiência poética que transcende o cotidiano e desperta o leitor. Dessa forma, pode-se considerar não só o poema, mas também o cinema como fatores dessa “poesia erguida”, já que através as imagens alegóricas que ambos criam, dissimulam os limites entre realidade e ficção, proporcionando uma nova experiência de real, genuína e desautomatizada, no leitor/expectador.

Essa tensão permanece de diferentes maneiras nos poemas seguintes e será o mote organizador de toda a seção do livro: seja em poemas mais descritivos ou narrativos, que se concentram em apresentar imagens verbais encadeadas ou não, como em “Paisagem com estrada”: “Com som distinto com som distante abafado ressurgindo agora ali do lado muito perto um plano fechado de baixo para cima uma flor aberta um escorpião uma serpente um cacto um resto de mato” (p. 43), seja em poemas que simulam a expectativa ou impressão subjetiva do expectador através de gradações, como em “Um boi se aproxima”: “Ora se vê o rabo do boi desenquadrado. [...]. Onde estaria? Na noite já não cabem estrelas. Agora. Agora vem pesadamente. Sim. Sim. Luz. Luz intensa. Movimento. O boi diante. Câmera. Os olhos acesos as ventas abertas feitura de fera.” (pg. 76), seja em poemas que apresentam as dificuldades da direção¹⁵ de um filme através de indagações sobre como comunicar algo

¹⁴ Conforme discutido na página 42 deste trabalho, compreendemos a subjetividade a partir Meleau-Ponty (1992, p. 131) como o vidente consciente de sua visão, ou seja, como a voz poética consciente do poema.

¹⁵ Conforme Antonio Costa (1989, p. 163): “O diretor é antes de mais nada um profissional dotado de uma complexa bagagem de competências: como um bom *manager* deve ter capacidade de direção (o que dele pretende o produtor é que conclua o filme no tempo previsto, respeitando o orçamento e o padrão de qualidade

imageticamente, como em “Da obscenidade da morte”: “Como encenar o obsceno? [...]. Como mostrá-la? Tomada frontal de seios murchos com manchas e luz branca? Ou a voz envergonhada atrás da parede e diante de nos apenas a porta?” (pg. 70), seja em poemas que levantam questões de roteiro¹⁶, misturando trechos narrativos com a marcação técnica do cinema, como em “A câmera clara”: “Ninguém se mexe. Ele está de pé e olha. Ela se encostou contra a janela. [...]. Talvez um gesto da mão. O cintilar de um objeto ao fundo. Uma sombra um erro de iluminação. [...]. todos agora de frente para essa câmera clara” (pg. 47), seja em poemas onde o narrador parece romper a quarta parede¹⁷ do filme/poema para dialogar diretamente com o público/leitor, como em “O menino na ponta do trampolim”: “Sozinho na ponta de um trampolim muito alto o menino procura com cuidado um lugar para os pés [...]. O que a piscina teria a lhe oferecer? Quanto tempo levaria para que descobrisse? Não sabemos o que pensa apenas que olha” (p. 44), seja em poemas que mesclam deliberadamente as linguagens poética e cinematográfica em uma reflexão metalinguística, como em “A linguagem é o filme da coisa”: “O cinema está para sua fotografia assim como a linguagem está para a coisa. A linguagem mostra as coisas em imagem e movimento. Ver e mover é dar sentido.” (p. 74) ou em “Como entre todos”: “Uma frase feita uma palavra gasta, Uma contorção de sentido uma figura sintática. [...]. A imagem em suma é tudo o que preciso. Com ela estão o nexos e a montagem. Na imagem cortada e ferida a vida toda encravada.” (p. 75), seja em poemas onde os registros físicos deixados pelo processo de filmagem parecem despertar memórias positivas no sujeito poético, como no penúltimo poema da seção, intitulado “Making of”: “Notações de cena. *Travellings*. Cena número tal. Detalhe tal. [...]. Minha paixão da linguagem. Ninguém nunca me ofereceu algo assim” (p. 80) ou seja no poema final, “Créditos”, que simplesmente apresenta a relação dos filmes assistidos por Siscar.

Assim, torna-se impressionante não apenas a diversidade de estratégias citacionais desenvolvidas e o modo como as linguagens poética e cinematográfica são hibridizadas, como

do produto); como um diretor de teatro deve ter sob controle os mínimos detalhes das cenas (preexistentes ou adaptadas, naturais ou reconstruídas) em que se materializa a ação e deve dirigir a representação dos atores de modo a obter o melhor rendimento possível; deve ainda controlar todas as fases da filmagem e da edição, organizando a profissionalidade técnica e artísticas de muitas pessoas”.

¹⁶ Conforme Antonio Costa (1989) o roteiro é um texto particular que pode se apresentar de diversas maneiras, mas que deve conter todo o detalhamento dramático, estético, funcional da obra, funcionando como uma “pré-visualização” do filme.

¹⁷ De acordo Nathan. N. Cirino: “Falar em quarta parede significa, então, falar num limite virtual que transforma o ato teatral em um quadro a ser admirado, uma janela para outra realidade, intocável e distante. O conceito de “quebra” desta quarta parede, portanto, significa ultrapassar esse limite, fazer o ator e o público se perceberem, interagirem de forma direta deixando de lado a ilusão do espectador de ser apenas um observador invisível (ou ignorado) da ação cênica. (CIRINO, 2013, p.11)

também e, principalmente, a inesgotável proliferação de imagens resultantes dessa hibridização. A esse respeito, Rosa Maria Martelo afirma que:

Embora tecnicamente, mais do que ontologicamente, o termo *imagem* signifique algo de substancialmente diferente para cada uma das duas artes, as concepções de imagem e os processos de relação entre as imagens (transição, descontinuidade, choque) configuram uma problemática que lhes é comum. (MARTELO, 2012, p.13)

Portanto, podemos considerar a imagem como o autêntico dispositivo citacional através do qual poema e filme problematizam as tensões entre real e ficcional na obra de Marcos Siscar. Por sua vez, o termo dispositivo será definido a propósito do estudo que o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) fez da obra foucaultiana como sendo:

Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar (AGAMBEN, 2009, p. 39-40)

Nesse sentido, na medida em que o dispositivo citacional intermedia as relações entre os vivos de uma sociedade, o sujeito pode ser considerado como resultado da subjetivação proporcionada pelo dispositivo, isto é, como o resultado da relação entre os seres vivos e os dispositivos: “De fato, todo dispositivo implica um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência” (AGAMBEN, 2009, p. 46).

Como, então, as imagens siscarianas poderiam funcionar como um dispositivo? Primeiro, porque enquanto produção artística historicamente situada, enquanto elemento da realidade, essas imagens poéticas refletem um modo de compreender o mundo, ou seja, possuem a capacidade de “modelar... os discursos dos seres vivos”. Segundo, considerando que o método citacional utilizado parte da reorganização de dispositivos pré-existent (os filmes) para construir novas redes de sentido que, muitas vezes, subvertem os originais, torna-

se mais apropriado chamar tais imagens de “contradispositivos” também no sentido do que Agamben considera como sendo o aparato que faz o movimento contrário de devolver ao sujeito o que lhe foi retirado pelo agenciamento do dispositivo, ou seja, no sentido de profanar o dispositivo: “A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p. 45). Conforme Marcos Siscar comenta a respeito do diálogo entre poesia e cinema:

Pode-se dizer que, tradicionalmente, a poesia já vem problematizando o estatuto de realidade de seu material. Por outro lado, ainda que esse conteúdo não seja necessariamente “verdadeiro”, cabe lembrar que a *relação* com ele, em muitos casos, pressupõe ou mantém um dispositivo de controle, atribuindo positividade à ideia de arquivamento. (SISCAR, 219, p. 339)

Além disso, a ideia de contradispositivo é notável inclusive na produção ensaística de Marcos Siscar (2016), ao afirmar que boa parte do discurso crítico de poesia da atualidade tem atendido a um certo “*ethos* da democracia”, referindo-se à planificação das relações e valores que colocariam a poesia na posição de “produto cultural”, ou seja, de expressão artística que deve, enquanto subordinada ao mercado cultural, reservar espaço para simplesmente acolher e conservar toda e qualquer manifestação poética sem confrontar toda essa multiplicidade de projetos, o que acaba reduzindo seu potencial transformador do presente e resulta na ideia de que a poesia brasileira atual encontra-se esvaziada.

Contudo, não estamos afirmando que os filmes utilizados pelo autor representam dispositivos de reprodução das relações de poder dominantes, ou seja, os poemas não profanam os filmes. Pelo contrário, ao reconfigurar as noções de subjetividade e realidade no poema através do deslocamento citacional desses filmes, Siscar coloca em perspectiva o potencial profanador de todo o campo artístico, que não deve ser compreendido pelo que reafirma de real (e de toda a estrutura política que o organiza), mas exatamente pela sua capacidade de transformar esse real.

Assim, se podemos considerar as imagens poéticas da seção “Cinema” como contradispositivos é principalmente por seu caráter espectral: “Uso essa metáfora da projeção pensando, é claro, no cinema que, como a literatura, tem problematizado e tornado sensível a ambivalência da relação com o documento. (SISCAR, 2021, p.341)”.

Por sua vez, essa característica espectral problematiza não só o poema e o filme enquanto documentos, mas também enquanto elementos do real: “Tal como a imagem poética, as imagens projectadas no ecrã evidenciam uma relação ambivalente entre

presentificação e ausência, o que as torna aptas a evidenciar o valor das sombras, das abstracção, do fantasma, da tensão entre real e imaginário” (MARTELO, 2012, p. 172).

Ou seja, a espectralidade a que nos referimos determina tanto as imagens que são projetadas na tela de cinema e na mente humana, já que, por exemplo, um tiro em um filme não mata de fato o ator e uma casa amarela em um poema dificilmente será imaginada do mesmo modo por leitores diferentes, quanto determina também a própria imaterialidade do cinema e da poesia, já que por mais que possamos tocar em um rolo de filme e em um livro, não são esses objetos em si, mas o acontecimento que resulta do contato humano com eles que produz isso que nomeamos como poesia e cinema.

Portanto, retomando um pouco do que já foi comentado, é através dessa dupla espectralidade que as imagens cinematográficas e poéticas conseguem manter seu caráter alegórico e sensível (COSTA; BARBOSA, 2022) e o jogo de aparecimento e desaparecimento que é mencionado na epígrafe de Serge Daney.

É também justamente por conta da espectralidade e da característica de contradispositivo que o cinema e a poesia conseguem produzir “efeitos de real” nos sujeitos, que entendemos como sendo a capacidade de problematizar o estatuto de realidade e dos seus documentos ao mesmo tempo em que geram uma nova “rede” entre os elementos da realidade, resultante do “cruzamento de relações de poder e de relações de saber” (AGAMBEN, 2009, p. 25). Nesse sentido, pode-se dizer que a alegoria inerente ao cinema e à poesia opera através de uma lógica fundamentalmente citacional, na qual as imagens produzidas subvertem uma realidade dada e, simultaneamente, geram uma realidade nova derivada desta primeira, já que:

Estudos recentes tem vindo a mostrar que, do ponto de vista da leitura, a imagem metafórica nunca produz o cruzamento sincrético de duas imagens perceptivas unindo-as numa imagem única mas antes a construção alternada de cada uma das imagens envolvidas na metáfora visual, num jogo de sobreposições que não lhes desfaz a autonomia relativa (MARTELO, 2012, p. 33)

Adicionalmente, cabe destacar que as imagens alegóricas de Marcos Siscar, podem ser consideradas subversivas não só pelo aspecto de contradispositivo, mas também pelo próprio teor citacional, já que conforme Samoyault (2008), entre as diversas formas pelas quais a citação se relaciona com o seu modelo anterior, a subversão seria a mais representativa da pós-modernidade:

A palavra de ordem daquilo que se chama de pós-modernidade reside, com efeito, na valorização da multiplicidade, em nome do relativismo dos fatos e dos fenômenos, da valorização dos textos heterogêneos, tanto visíveis quanto lisíveis, misturando materiais e elementos de natureza diferente, transformando os hábitos de leitura e os usos da narração. Este uso da intertextualidade põe em crise a propriedade literária e obriga a pensar diferentemente não só a relação com o outro e com o modelo como também a constituição de si como modelo eventual; rompe definitivamente com toda ideia de transmissão (SAMOYAUULT, 2008, p. 135-136)

Uma vez reconhecido o modo subversivo e profanador com que as imagens citacionais de Marcos Siscar hibridizam cinema e poesia, resta analisar as conseqüências desse trabalho poético para o modo como pensamos a própria realidade presente. A esse respeito, o autor comenta:

A crença em um arquivo pré-definido do real, em determinado tipo de arquivamento, ao supor uma correspondência linear entre estratégias de linguagem e conteúdo de realidade (bem sintetizada pelo “Baseado em fatos reais”), parece ser o modo histórico *par default* da relação com a obra artística, quer seja o cinema ou a literatura. A tendência do leitor ou do espectador é ver as obras como elaborações mais ou menos eficazes, mais ou menos fiéis, mais ou menos lúdicas, de um arquivo que as precede e que permanece íntegro – independente das obras e independente de sua própria observação. A obra seria, no melhor dos casos, uma estratégia de superfície, um acréscimo de efeitos particulares que predispõem o leitor ou o espectador a determinadas ideias e a determinadas posturas. Nesse sentido, uma visão crítica da linguagem não estaria apenas na troca de um arquivo por outro (ainda que isso por vezes seja importante) ou de uma estratégia compositiva por outra, mas em uma prática artística que também seja esclarecedora quanto à sua relação com o arquivo. Deixar o destinatário de fora dessa trama é confirmar aquilo que, por sua vez, o desresponsabiliza da interpretação e mesmo de suas pulsões arquivísticas. (SISCAR, 219, p. 342)

Portanto, o trabalho do autor não visa simplesmente reproduzir a citação como característica marcante da lógica contemporânea onde tempo e espaço se sobrepõem na simultaneidade do presente¹⁸ para mostrar-se atual e congruente com o essa temporalidade, mas, ao deixar evidente as referências e as marcas deixadas pelo procedimento citacional utilizado, o projeto poético de Marcos Siscar visa, sobretudo, convocar o leitor a tomar consciência das relações que constituem os poemas para que assim, esse mesmo leitor possa participar ativamente da realização do poema e da realidade onde ambos, poema e leitor, se inserem. Em outras palavras, Siscar parte de um procedimento estilístico atual para colocar

¹⁸ Conforme Marjorie Perloff (2013, p.48): “o uso do texto apropriado de outros autores, incluindo material de arquivo, documentários, manuais de informação e, recentemente, de discurso da internet, do hipertexto ao blog ao banco de dados, a citacionalidade – com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição - é central para a poética do século 21”

em perspectiva crítica a própria atualidade, sendo assim que o autor mostra “o problema do arquivo na própria tecnologia do arquivo”.

Dessa forma, se a todo dispositivo corresponde um modo de subjetivação específico, ao usar a citação para profanar o próprio dispositivo citacional, o autor acaba propondo uma nova forma de subjetivação baseada no desmascaramento, na revelação das relações que subjetivam o sujeito afim de que este mesmo possa produzir sua própria subjetividade de maneira mais consciente. Tem termos literários, seria através da permanente produção de sentido que a imagem alegórica dos poemas de Siscar permite ao sujeito ser capaz de ressubjetivar-se:

Ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação. Isso pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência; mas se trata, para se preciso, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal (AGAMBEM, 2009, p. 40)

Por fim, podemos considerar que o que desaparece na estratégia citacional de transposição dos poemas da seção “Cinema” em filme ressurge como responsabilização individual do leitor em participar da construção de sentido da obra e de si mesmo enquanto resultado da experiência poética e enquanto sujeito da realidade. Em última instância, isso equivale à crítica do autor de se pensar a crise atual da poesia como lugar propositivo de renovação e atualização da própria poesia.

4 O ASPECTO LINGÜÍSTICO DA CITACIONALIDADE

A terceira e a quarta seções de *Isto não é um documentário* serão abordadas em conjunto neste capítulo porque ambas se pautam em procedimentos tradutórios. A terceira seção do livro, chamada “Endereços” é composta por dois textos justapostos, “Às voltas da casa”, de 2018, e “*Essai sur le retour*” (“Ensaio sobre o retorno”, APÊNDICE B¹⁹), de 1993. Já na última seção, “Traduções impenitentes”, são apresentadas as traduções feitas por Siscar de dez poemas escritos em línguas diversas, como o italiano, o francês, o inglês e até mesmo traduções de poemas brasileiros escritos em língua portuguesa. Apesar de os originais não serem apresentados, há a indicação do autor e do título original abaixo de cada tradução feita.

Seguindo o mesmo padrão utilizado em toda a obra, a página de abertura de cada uma dessas seções apresenta uma colagem feita de textos manuscritos, canhotos de correspondência, recortes de notícias de jornal e algumas imagens sem inscrições, como a folha com formigas, o carro, a xícara, o gato e a pilha de livros. Além disso, abaixo de cada colagem existe uma epígrafe, sendo a primeira retirada do filme Santiago (2007): “Tive vontade de voltar à casa e, por isso, retomei o filme” e a segunda da escritora e tradutora portuguesa Maria Gabriela Llansol: “Ponho Rilke no meu colo para o poder ouvir” (FIGURA 11).

Enquanto nas colagens a mescla de elementos gera uma tensão entre as partes gráficas, entendidas pelo viés mais documental, histórico e coletivo, e as partes unicamente imagéticas, de compreensão mais plurissignificativa, subjetiva e individual, nas epígrafes essa tensão se apresenta na necessidade de retomar o outro, seja a casa ou Rilke, como forma de acessar um passado essencialmente privado.

Considerando ainda que em “Endereços” essa rememoração se dá majoritariamente a partir de um ponto de vista individual e íntimo e que em “Traduções impenitentes” a impenitência se relaciona à sobreposição do sujeito poético da tradução ao sujeito poético dos textos originais, compreende-se que essa tensão entre o eu e o outro pende para o polo subjetivo de um sujeito que, na verdade, pode ser tanto poético quanto autoral ou biográfico.

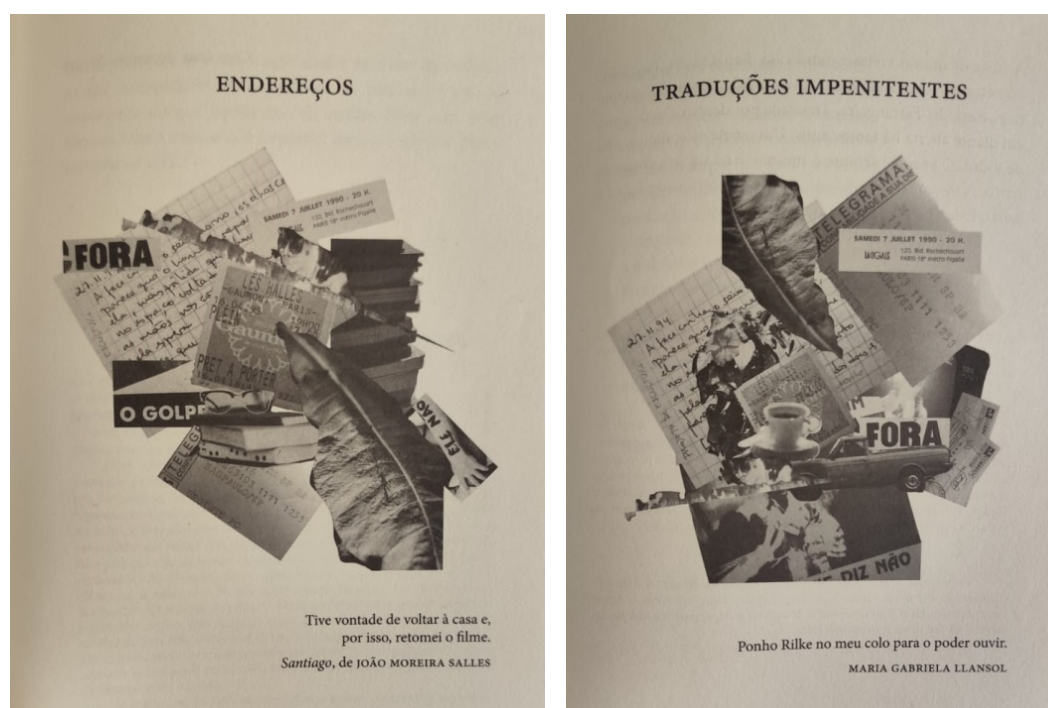
Assim, podemos compreender de saída que a diversificada poética tradutória empregada por Marcos Siscar, que vai desde a tradução de si mesmo para língua estrangeira até a tradução de poemas brasileiros para o português, prescinde da acepção mais comum e

¹⁹ Para a tradução semântica de “*Essai sur le retour*” foram utilizados os seguintes sites de apoio: <https://languagetool.org/pt-BR>; <https://www.linguee.com.br> e <https://translate.google.com.br>.

não visa destacar o trabalho do outro, a obra original que é traduzida, mas sim o que dela é modificado, evidenciando o próprio eu tradutor.

Dessa forma, trabalharemos a citacionalidade no presente capítulo a partir do contexto tradutório, considerando as expansões e os limites do conceito, para refletir sobre as diversas formas poéticas que o autor nos apresenta.

Figura 9 - Páginas de abertura das seções “Endereços”, à esquerda, e “Traduções impenitentes”, à direita, do livro *Isto não é um documentário*.



Fonte: Siscar (2019).

4.1 Traduções possíveis

Walter Benjamin (2008), em seu clássico ensaio “A tarefa do tradutor”, considera a tradução como uma forma, assim como a poesia ou a prosa, que precisa ser aprendida. Para aprendê-la, seria necessário que o tradutor reconhecesse no original sua forma única, sua lógica interna, que Benjamin chama de “configuração de linguagem”, e também a sua “intencionalidade”, que o autor subdivide entre o que se quer dizer e o modo como se quer dizer. Esses dois elementos constituiriam o que o autor chama de “tradutibilidade”:

A tradutibilidade é essencialmente inerente a certas obras – o que não quer dizer que a sua tradução seja essencial para elas, mas antes que uma

determinada significação inerente aos originais se manifesta na possibilidade de eles serem traduzidos. (BENJAMIN, 2008, p. 84)

A tradução teria por objetivo então reconstruir em sua língua o que no original há de intencional e de inventivo, traduzir não apenas palavras e expressões, mas o próprio projeto poético da obra. Isso resulta em que a prática tradutória deixa de ser vista como uma atividade menor, acessória, cujo objetivo seria o da mera reprodução do original em outras línguas ou de auxiliar o leitor desse original, para ser vista como uma atividade de criação que acabaria revelando uma espécie de supra-língua mais universalizante, que o autor chama de língua pura baseado na constatação de que, preservadas as diferenças estruturais de cada língua, em todas elas é possível dizer as mesmas coisas das mesmas maneiras. Portanto, a tradução seria “aquele meio, poderoso e único, capaz de libertar a língua pura do peso do sentido, de transformar o simbolizante no próprio simbolizado, de recuperar a língua pura, esteticamente configurada, para o movimento da linguagem.” (BENJAMIN, 2008, p. 95).

Conduzindo seus estudos de maneira independente a partir da própria prática de poeta-tradutor, Haroldo de Campos (2011) reconhece ter chegado a conclusões muito semelhantes às de Benjamin e, como forma de explicar mais claramente o processo tradutório, introduz o conceito da isomorfia na discussão:

Para fazer face ao argumento da “outridade” da informação estética quando “reproposta” numa nova língua, introduzi o conceito de isomorfismo: original e tradução, autônomos enquanto informação estética, estarão ligados entre si por uma relação de isomorfia; “serão diferentes enquanto linguagem, mas, com os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema.”. (CAMPOS, 2011, p. 16)

Dessa maneira, uma vez que o que há de mais plurissignificativo no poema não é o seu sentido corrente ou discursivo, mas sim o que resulta de próprio, de estranho e característico entre o que se diz e a forma como é dito, tampouco a tradução desse poema pode se restringir à mera reprodução semântica entre línguas distintas. Isso acontece porque da mesma forma que o poema original recria sua língua devido a essa nova configuração de linguagem, a tradução precisa também recriar sua língua para manter-se fiel ao original. Assim, do ponto de vista benjaminiano e haroldiano, o que se espera da tradução é que ela seja isomórfica ao original em relação à intenção e à configuração de linguagem, e não necessariamente que se pareça com o original enquanto sinonímia ou forma aparente.

Resulta dessa compreensão, ao contrário do que se pode pensar, que quanto mais elaborado e característico for um poema, mais evidente será sua lógica interna, sua

tradutibilidade, porque mais diferente da linguagem padrão. Consequentemente, mais fácil será traduzir essa lógica. Inversamente, quanto mais próximo da linguagem comum for um poema, mais difícil será identificar e traduzir o que lhe é específico:

Exemplifico: do ponto de vista da transcrição, traduzir Guimarães Rosa seria sempre mais possível, enquanto “abertura”, do que traduzir José Mauro de Vasconcelos; traduzir Joyce mais viável, enquanto “plenitude”, do que fazê-lo com Agatha Christie. (CAMPOS, 2011, P. 16)

Outra decorrência dessa compreensão seria o fato de que ambas as versões recriam suas línguas no momento em que criam uma nova linguagem poética. Só essa nova língua seria capaz de dar vida, trazer sentido e comunicabilidade ao poema. Portanto, essa seria a língua pura a que se refere Benjamin, essa língua que não encontra equivalência perfeita nem em sua origem e nem em seu destino estrangeiro. Por isso também, a boa tradução seria aquela que não encaixa o original em sua língua, antes, desloca, modifica a língua para que esta equivalha ao original.

Com isso, pode-se dizer que o processo tradutório estaria mais fundamentado no conceito de equivalência do que no conceito de exatidão, conforme afirma Roman Jakobson, outro autor que Haroldo de Campos trás para a discussão:

A equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação da Linguística. Como todo receptor de mensagens verbais, o linguista se comporta como intérprete dessas mensagens. Nenhum espécime lingüístico pode ser interpretado pela ciência da linguagem sem uma tradução dos seus signos em outros signos pertencentes ao mesmo ou a outro sistema. (JAKOBSON, 2008, p. 65)

Assim compreendida, a tradução pode ser considerada também como prática citacional no escopo deste trabalho principalmente por dois aspectos: o histórico, no sentido tanto de uma historiografia literária própria, de uma tradição interna, quanto de que as modificações que a citação e a tradução provocam nos textos originais modificam também a forma como compreendemos o passado e o presente, e o aspecto subjetivo, já que ambas representam a um só tempo a intencionalidade do autor do texto original e também a do autor do texto final, conforme aponta Walter Benjamin (2008) em discussão que será feita a seguir.

A respeito do primeiro aspecto que aproxima a tradução da poética citacional, sobre as relações históricas que ligam original e tradução, um primeiro ponto de contato diz respeito ao que Samoyault (2008, p. 123) chama de biblioteca: “com a biblioteca, a literatura mantém

uma relação de repetição; em compensação, a biblioteca exerce sobre o texto um poder de modelização. Ela constitui então um filtro entre o texto e o mundo.”; e o que Campos (2011, p. 10) chama de tradição: “A operação tradutora está ligada necessariamente à construção de uma tradição, o que implicava projetar o problema no campo mais lato da historiografia literária.”.

Em ambos os casos, a biblioteca ou a tradição é representada pelo conjunto de obras significativas para uma determinada época e que, por isso, acabam sendo citadas ou traduzidas. Nesse sentido, tradução e citacionalidade se aproximam porque ambas representam, ao mesmo tempo, formas de retomada e modificação da historiografia literária, já que tanto uma quanto a outra superam a ideia de cópia.

Como decorrência, a tradução entendida no contexto das práticas citacionais também pode estabelecer com o original diversos tipos de relação, que vão desde a admiração até a subversão do original. A respeito dessa relação com o passado, Samoyault (2008, p. 129) afirma que “mesmo se, na repetição, a enunciação de um enunciado retomado é sempre singular, as épocas diferentes puderam ter posições distintas a seu respeito”, ao passo que Campos (2011, p. 14) afirma: “ao contrário do que se poderia imaginar, é o valor relativo, funcional, e não o eterno, canonizado, que preside a uma história literária estrutural, montada sobre cortes sincrônicos”.

Nesse sentido, tanto o passado histórico incide na tradução/citação quanto essa mesma tradução/citação modifica o passado, e o resultado dessa tensão vai refletir na forma como ambos, original e tradução/citação, serão recebidos e elaborados no presente. É justamente nesse ponto de reconfiguração histórica que tradução e citacionalidade coincidem.

A respeito do segundo aspecto, subjetivo, Benjamin faz uma interessante diferenciação entre as intencionalidades do poeta e do tradutor:

Do mesmo modo que a tradução é uma forma própria, assim também a tarefa do tradutor tem a sua especificidade e deve distinguir-se claramente da do poeta.

Essa tarefa consiste em encontrar a intencionalidade, orientada para a língua da tradução, a partir da qual nesta é despertado o eco do original. Nisto reside uma das características que distinguem a tradução da obra poética, porque a intencionalidade daquela não visa nunca a língua como tal, a sua totalidade, mas apenas, e de forma imediata, determinadas conexões linguísticas a nível dos conteúdos. A tradução nunca se vê, como a criação poética, por assim dizer no interior da floresta da língua, mas fora dela; perante ela e sem nela entrar, ela atrai o original para o seu interior, para aquele lugar único onde o eco é capaz de fazer ouvir, na sua própria língua, a ressonância da obra na língua estrangeira. A sua intencionalidade não visa apenas qualquer coisa de diferente da literatura original, nomeadamente uma

língua na sua totalidade, a partir de uma única obra de arte numa língua estrangeira; ela própria, enquanto tal, é totalmente diferente: a intencionalidade do poeta é ingênua, primeira, intuitiva, a do tradutor derivada, última, ideativa. E isto porque o grande motivo que preenche o seu trabalho é o de uma integração das várias línguas numa única e verdadeira. Esse trabalho, porém, é aquele no qual, de fato, as frases isoladas, as obras, os juízos críticos nunca se encontrarão – já que estão dependentes da tradução –, mas no qual as próprias línguas coincidem umas com as outras, completadas e reconciliadas no modo do seu querer dizer. (BENJAMIN, 2008, p. 91-92)

Portanto, cabe ao tradutor um papel, sobretudo, crítico, já que além das tarefas de identificar a tradutibilidade do original e de conhecer profundamente os mecanismos das línguas de partida e de chegada, ele também precisa ser capaz de refletir criticamente sobre essas línguas para conseguir transpô-las na língua pura da tradução. Ou seja, toda tradução é resultado de um conhecimento técnico e também de um conhecimento crítico das línguas, pois reflete um modo específico de compreendê-las.

Essa perspectiva é corroborada por Jakobson (2008, p. 67), ao aproximar a crítica da metalinguagem: “A faculdade de falar determinada língua implica a faculdade de falar acerca dessa língua. Tal gênero de operação ‘metalingüística’ permite revisar e redefinir o vocabulário empregado”. Nesse sentido, a tarefa crítica do tradutor torna-se inseparável do ato da tradução, pois suas escolhas refletem um modo de compreender o original e, ao mesmo tempo, um modo de compreender sua própria língua.

Seguindo o mesmo viés, Ivan Junqueira destaca a inextrincável relação entre as escolhas do tradutor e seus reflexos no plano semiótico do texto poético ao afirmar que:

A tradução de poesia é também, sob certos aspectos, um proveitoso exercício de crítica paralela, pois a todo instante esse *homo ludens* em que consiste o tradutor ou o recriador, como aludimos há pouco, está diante do complexo e prismático problema da escolha, dessa escolha que se processa no plano do significado e do significante, o que envolve, como já se disse aqui, opções semânticas, fonéticas, morfológicas, sintáticas, prosódicas, rítmicas, métricas, rítmicas, estróficas enfim, um espectro ambíguo e infinito constituído pelas chamadas figuras de linguagem. (JUNQUEIRA, 2012, p. 21)

No entanto, o ponto que nos interessa é que essa visada crítica ou metalingüística do tradutor sobre o original não acontece sem que se modifique esse último, já que a interpretação e as escolhas que o tradutor faz estão inseparavelmente ligadas à sua subjetividade. São arbitrárias e pessoais, por mais técnica que se queira a tradução. Nesse sentido, Beatriz Cabral Bastos afirma que:

O acesso ao texto vai sempre se dar através das ideias e da ‘historicidade’ de cada um. Mas é justamente não perdendo de vista essa complexidade que poderemos ler/ouvir/tocar melhor o poema, torná-lo mais real e, conseqüentemente, realizar traduções mais interessantes. (BASTOS, 2012, p. 186)

Então, uma vez que a tarefa do tradutor seria a de identificar e de recriar a intenção da obra original em outra língua, o resultado dessa tarefa seria a sobreposição das intenções do tradutor e do autor, restando no texto final sempre um traço subjetivo do primeiro. Desse modo, podemos dizer que a tradução pode ser compreendida como um procedimento citacional no mesmo sentido do que considera Compagnon (1996, p. 51) ao afirmar que o sujeito da citação não é nem o autor do texto citado e nem o autor do texto que contém a citação e que para identificá-lo é preciso considerar a escrita como um regime democrático. Ou seja, a citacionalidade, assim como a tradução, em última instância, exige uma mudança epistemológica na forma como compreendemos o próprio processo de escrita:

O sujeito da citação é uma personagem equívoca que tem ao mesmo tempo algo de Narciso e de Pilatos. É um delator, um vendido – aponta o dedo publicamente para outros discursos e para outros sujeitos -, mas sua denúncia, sua convocação são também um chamado e uma solicitação: um pedido de reconhecimento. (COMPAGNON, 1996, p. 50).

Evidentemente, os limites ou as liberdades do tradutor sobre o original não são definidos normativamente, mas o reconhecimento da tensão entre essas subjetividades faz com que essa seja uma discussão permanente e produtiva na área da tradução. A esse respeito, Paulo Henrique Britto (2012), baseado em classificações de outros autores, argumenta que contemporaneamente “diria mesmo que uma tradução ideal é precisamente isto: um tanto estrangeirizante, no sentido de Schleiermacher e Venuti, porém ilusionista, nos termos da categorização de Levý” (BRITTO, 2012, p. 24).

Ou seja, para o autor, uma boa tradução é aquela que estrangeiriza a língua de chegada porque respeita os traços linguísticos e culturais do original no sentido do que podemos chamar de sua “configuração de linguagem” e que, procedendo assim, é ilusionista no sentido de se apresentar como a obra original, de se colocar no lugar do original partindo do princípio da verossimilhança:

Quando leio um romance de Dostoiévski em português, quero encontrar no texto uma série de marcas que o assinalem como uma obra russa – as

distâncias expressas em verstas, as quantias expressas em rublos e copeques, os personagens tratando-se por primeiro nome e patrônimo ou por diminutivos de segundo ou terceiro grau – e como uma obra de Dostoiévski – com a pluralidade de vozes, a intensidade emocional, até mesmos os excessos de veemência que alguns críticos apontam na obra do autor. Mas quero, ao mesmo tempo, que o texto em português seja de algum modo uma apresentação, uma versão de Dostoiévski, e não um comentário, uma paródia, uma glosa do romance original. (BRITTO, 2012, p. 26).

Longe de resolver a questão apresentada, Britto (2012) a recoloca de maneira ainda mais imbricada ao concluir seu trabalho afirmando que “o ilusionismo do tradutor visa algo da mesma natureza que o efeito de verossimilhança almejado pelo ficcionista; a fidelidade da tradução ilusionista não é menos artificiosa, nem menos verdadeira, que a verdade da ficção.” (BRITTO, 2012, p.26)

Nesse sentido, se Benjamin (2008) faz uma separação didática entre a tarefa do poeta e a do tradutor ao considerar que ao primeiro cabe a criação linguística e ao segundo a transposição dessa criação para uma língua estrangeira, Britto (2012) revela a inevitabilidade da sobreposição dessas subjetividades, uma vez que para que a tradução se coloque no lugar do original e crie essa ilusão através da verossimilhança, é preciso que o tradutor faça o autor falar através de palavras que são suas, do tradutor. É preciso que o tradutor empreste a sua voz ao autor.

Como se essas aproximações teóricas já não fossem suficientemente complexas, o que dizer, então, de quando são apresentadas como um projeto poético? Nesse ponto é preciso fazer uma diferenciação importante: os conceitos e reflexões que apresentamos até agora dizem respeito à teoria e à crítica dos estudos tradutológicos, porém, o que Siscar propõe em seu livro é pensar a prática tradutória não como campo de estudos, mas como fazer poético, e isso reconfigura toda a discussão. Siscar dá um novo uso, agora poético, para a prática e a teoria tradutórias. Portanto, o que estamos fazendo é apresentar alguns conceitos que mais adiante serão reinterpretados à luz do projeto poético executado pelo autor.

Tendo essa diferenciação em vista e passando agora a analisar a tradução como procedimento poético, Marjorie Perloff (2013) considera como uma das três principais características da poesia do século XXI o que ela chama de *poética tradutória* e a qual subdivide em dois pólos: o *multilinguismo* e a *escrita exofônica*.

De maneira bastante esquemática, podemos dizer que a autora considera como multilíngues as obras e os autores cujas poéticas envolvam várias línguas, mas que mesmo assim, mantenham uma unidade de origem. Nesse sentido, ainda conforme a autora, o multilinguismo pode se referir tanto a obras como *The Waste Land*, de T. S. Eliot, onde a

referência estrangeira funciona mais como um ornamento, como um exotismo que acaba destacando a autenticidade do poema, sem, contudo, afetar profundamente a construção dos sentidos do mesmo, quanto a obras como *The Cantos*, de Ezra Pound, na qual as citações estrangeiras convergem para produzirem as camadas de sentido de um texto multiforme. Ou seja, independente do nível de importância do texto estrangeiro para a coesão e a produção de sentido da obra, se mais acessório ou mais fundamental, em ambos os casos temos obras evidentemente escritas por falantes de língua inglesa e, portanto, com uma unidade de origem, mas com acréscimos ou empréstimos estrangeiros.

Já em relação à escrita exofônica, Perloff considera se tratar de uma estratégia diferente, na qual o autor opta por escrever em língua diferente da língua materna, o que atualiza e reorganiza ambas as línguas, destacando suas especificidades e seus diálogos potenciais. Nesse pólo da poética tradutória a autora cita, por exemplo, a obra *Say: 'Parsley'*, de Caroline Bergvall, baseada nas diferenças e dificuldades de pronúncia de palavras de mesmo significado em diferentes línguas, o que acaba revelando a diversidade de dialetos pelo mundo, mas também problemas históricos de discriminação de grupos étnicos e sociedades baseadas em diferenças linguísticas, e ainda o método composicional de Yoko Tawada, escritora de origem japonesa que reside e escreve em alemão, destacando o estranhamento que uma nova língua produz no falante estrangeiro e como toda língua está intimamente ligada a uma lógica específica de seus falantes.

O que se percebe é que, enquanto o multilinguismo mantém uma voz que organiza os elementos estrangeiros, mantém clara a origem linguística do poema e faz um movimento de fora para dentro (do outro para si), a escrita exofônica, ao romper com essa voz regente, apaga sua própria origem e termina por executar um movimento inverso, de dentro para fora (de si para o outro).

Assim, a poética tradutória corresponde a um procedimento estilístico perceptível na materialidade do texto e também a um modo de participação consciente do poético na atualidade, afinal, para Marjorie Perloff, “num mundo de comunicação global implacável, a poesia começou a se preocupar com o processamento e a absorção do próprio ‘estrangeiro’, dados os caprichos da viagem e da migração, seja das pessoas ou dos *samples* de fala e formas de escrita” (PERLOFF, 2013, p, 216).

Em outras palavras, à medida que o conceito de tradução foi se expandindo, adquirindo outras formas, outras finalidades e cada vez mais centralidade para a comunicação de um mundo hiperconectado, ele também foi influenciando na maneira como os sujeitos se

constituem, constituem-se uns aos outros e compreendem esse mundo. A poesia, por sua vez, absorveu a lógica tradutória, já que ao colocar em perspectiva os impasses linguísticos a que todos os falantes estão sujeitos, a tradução faz com que as línguas sejam compreendidas não apenas como objetos comunicativos, mas também como objetos poéticos.

4.2 Desendereços

Conforme mencionado, a terceira seção do livro, chamada “Endereços”, agrupa dois ensaios distintos, sendo o primeiro escrito em português, no Brasil, em 2018, intitulado “Às voltas da casa”, e o segundo escrito em francês, na França, em 1993, sob o título “*Essai sur le retour*” (“Ensaio sobre o retorno”, APÊNDICE B). Embora “Às voltas da casa” não apresente divisões internas e “*Essai sur le retour*” apresente dezenove partes, ambos foram reagrupados em “Endereços” em nove partes, cujas páginas apresentam de maneira justaposta trechos de “Às voltas da casa” na parte superior e de “*Essai sur le retour*” na parte inferior. Os dois ensaios tratam dos dilemas do retorno, desse gesto que o autor vai considerar arriscado, tenso e falho e cujo ponto de origem e de regresso é a casa, tratada sob a perspectiva memorialística do pertencimento e do estranhamento que causa no sujeito poético. A seção é epigrafada por um trecho do filme *Santiago*, que também aborda o desejo do narrador/diretor de voltar à casa de infância.

O primeiro ensaio, “Às voltas da casa”, é escrito em primeira pessoa, em períodos curtos e com tom objetivo, analítico. Tematicamente, trabalha a compreensão da casa por dois ângulos distintos: um mais objetivo, a casa como materialidade que se antepõem aos sujeitos viventes, conforme sugere o trecho:

Casa de subúrbio de arrabalde de passagem. Casa de madeira de repouso de ferreiro de perdição. Floração plantada no topo da serra. Bolha oculta no formigueiro. À margem da sarjeta arremedo de mangue. Cerdada de árvores coberta de sangue. Casas há. Mas a casa não é um universal. (SISCAR, 2019, p. 87)

E outro ângulo mais subjetivo, como se a casa fosse vista de dentro e de fora pelo sujeito poético: como os movimentos de saída e de retorno desse sujeito que na casa habita; como memória; como um modo de estar no mundo, um modo de ser ou, ainda, como diálogo, como modo de comunicação e troca com o outro:

Não há lugar que queira tanto ser feito. Casa é onde dói diz a canção. Uma pedra no peito. Voltar à casa é como tirar a casca e reabrir a ferida. Reconsiderar a vizinhança. Reexpor a situação. Reinventar o que se chama de casa. Quando piso em casa é como se escrevesse um poema. (SISCAR, 2019, p. 99)

Essas características aproximam o ensaio de um solilóquio no qual, de fato, o sujeito poético encontra-se “às voltas da casa”, isto é, o retorno à casa é o retorno analítico e crítico a esse objeto que, por sua vez, permanece indefinível, impenetrável. Essa tensão é expressa no texto através das diversas definições que tanto a casa quanto o próprio movimento de regresso assumem, como “Estamos na casa como estamos na vida” (p. 85), “Numa casa moramos juntos mesmo que sozinhos” (p. 89), “Casa é aquilo que existe” (p. 95), “Quando volto não me encontro” (p. 96) ou “Quando piso em casa é como se escrevesse um poema” (p. 99).

O segundo texto, “*Essai sur le retour*”, embora também escrito em primeira pessoa e abordando as mesmas tensões que envolvem metaforicamente a casa e o retorno à casa, é desenvolvido em períodos longos e com um tom mais memorialístico e subjetivo que analítico, assemelhando-se a um monólogo no qual o sujeito poético reflete sobre sua própria experiência de sair e de retornar a locais onde viveu, tanto pelo aspecto físico ou geográfico desse trânsito quanto pela perspectiva da memória e da lembrança e onde as referências a um possível interlocutor acontecem mais como estratégia retórica. Destaca-se também o caráter metalinguístico do texto pelo fato de que, toda vez que o sujeito poético pondera sobre o fracasso de alguma tentativa de retorno a algum lugar conhecido, ele acaba se perdendo entre as próprias memórias, fazendo do texto já uma tentativa fracassada desse regresso. O movimento constante de retomada das memórias fugidias fica evidente em diversos momentos, como: “*Mais est-ce bien ce que j’allais dire ?*” (p. 94), “*Revenons à notre sujet. Nous ne l’avons pas vraiment quitté. Mais ces vagues de réminiscences nous détournent à tout instant sans que nous nous en apercevions*” (p. 96); “*Reprenons*” (p. 99) e “*Pardon, nous nous égarons*” (p. 111).²⁰

O texto segue assim e, entre uma retomada e outra, o sujeito poético vai mesclando flashes de memórias aparentemente desconexas, como a do sujeito estranho que habitou sua vila de origem e que se transformou em um amigo, ou como a do mito de Ulisses, com reflexões acerca do regresso que quase sempre terminam destacando a impossibilidade de completar esse movimento, destacando a sua falha. Somente ao final o ensaio fornece

²⁰ “Mas era isso que eu ia dizer?” (p. 94), “Voltemos ao nosso assunto. Nós realmente não o terminamos. Mas essas ondas de reminiscências nos desviam a qualquer momento sem que percebamos” (p. 96), “Vamos começar de novo” (p. 99) e “Desculpe, estamos nos perdendo.” (p. 111)

algumas indicações de que os retornos memorialístico e geográfico iniciados pelo sujeito poético serão concluídos. Esses indícios se dão a partir da menção a um evento familiar ocorrido em 1973 e sem maiores detalhamentos e outra ao seu desembarque em um local próximo ao Rio Tietê, mas que também não é especificado, respectivamente:

Foi um evento sem importância. Era um lindo dia de verão de 1973 quando comemorávamos o aniversário de alguém da família, numa festa rotineira e sem brilho, com o bolo na mesa. Fui e continuo sendo sua testemunha, a unida que tem a lembrança disso, sem alegria e sem ciúmes. É um acontecimento sem memória, sem vestígios, mas fundamental pra quem sou, para que compreenda a diferença que se instalava dentro de mim. Eu não tenho muito mais do que lugares. Na verdade, esqueço toda a minha vida enquanto respiro. É tudo o que me resta, na minha vida, desde acontecimento: um lugar no tempo, uma casa de campo. (SISCAR, 2019, p. 111)

No meio da multidão que esperava a hora de partida ou de chegada, reconheci por acaso um rosto familiar. A chegada e a partida já se fundiram e eu mesmo sou transportado para algum lugar. Não é um sonho. Ele acena para mim, estou muito feliz. (SISCAR, 2019, p. 112)

Portanto, nota-se que em “Endereços” não há o exercício tradutório a rigor do que discute Benjamin (2008). Mesmo assim, o projeto poético efetuado por Marcos Siscar permanece sendo essencialmente tradutório na medida em que a justaposição dos dois ensaios escritos em línguas diferentes para a constituição de um terceiro texto híbrido torna a tradução fundamental para a compreensão dos textos.

Dessa forma, a respeito das considerações de Perloff (2013), temos um texto poético que pode ser considerado ao mesmo tempo multilíngue e exofônico. Multilíngue porque, apesar da diversidade linguística, toda a estruturação de “Endereços” aponta para um texto reconhecidamente escrito em língua portuguesa: o próprio título da seção; os títulos de cada uma das nove partes, que também são escritos em língua portuguesa; o fato de “Às voltas da casa” vir no início da página, sugerindo uma chave de compreensão para o texto estrangeiro; e até a epígrafe retirada de um filme brasileiro. Exofônico porque o texto em francês não funciona apenas como um ornamento ou uma demonstração de erudição, mas compreendido dentro da poética tradutória do autor, esse texto representa o próprio gesto do retorno: retornar o texto do francês para o português brasileiro. A esse respeito, Siscar afirma:

Vale lembrar que um dos textos do livro (“*Essai sur le retour*”, escrito em francês) tematiza a pulsão do regresso (retorno, volta) à casa e explora as contínuas traições e percalços dessa ideia, focalizando o estado de viagem

constitutivo do sujeito. É um texto de 1993, datado e localizado, acima do qual é inserido (na encenação gráfica de um diálogo) um texto atual (“Às voltas da casa”), igualmente datado e localizado, retomando o topos da “casa”. Como em Santiago, o texto recente revisita o texto do passado. “*Essai sur le retour*” é um misto de várias dicções (ensaio, memórias, poesia) que eu havia preferido não publicar até então. É um texto que considerava isoladamente não concluído, “falho”, quer seja pela seleção de materiais, tom e língua, quer seja pela compreensão embrionária do movimento de mão dupla do retorno (que exploro mais diretamente no texto de cima, “Às voltas da casa”). Revisitá-lo, em forma de diálogo textual (ao invés de simplesmente vertê-lo para o português), é um modo de fazê-lo funcionar dentro da cena ambivalente da atração e da traição do retorno (a volta à casa, ao tema, ao texto inacabado, à língua materna etc.). (SISCAR, 2021, p. 343)

Dessa forma, o projeto poético tradutório de “Endereços” também pode ser considerado citacional justamente porque o diálogo entre os dois ensaios faz com que ambos permaneçam simultaneamente autônomos, mas dependentes entre si e, com isso, reproduzam pela via da tradução um paradigma fundamentalmente citacional:

No princípio era a tradução: a sobreposição das línguas é uma variante da poética citacional ou intertextual da qual eu falei antes. [...] a citacionalidade – com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destrição – é central para a poética do século 21. De fato, a *réécriture*, como chama Antoine Compagnon, é a forma lógica da “escrita” numa era em que o texto é literalmente móvel ou transferível – texto que pode ser prontamente deslocado de um local digital para outro ou impresso a partir do monitor, que pode apropriado, transformado ou ocultado por todos os tipos de métodos e para todos os tipos de propósitos. (PERLOFF, 2013, p. 48)

Isto é, Siscar justapõe textos escritos em lugares, datas e línguas diferentes para a construção de um novo texto cujo sentido só pode vir da hibridez tradutória e citacional que possui. Nesse contexto, cabe analisar mais detidamente como textos tão diversos podem dialogar intimamente a ponto de constituírem um novo todo poético.

A própria arquitetura da página sugere uma leitura simultânea dos dois ensaios que também é ambígua: podemos compreender os trechos de “Às voltas da casa” como preâmbulos para as memórias e reflexões narradas em “*Essai sur le retour*”, numa espécie de retomada memorialística onde o texto mais recente abre-se ao texto mais antigo, o que se justifica no fato dos trechos do primeiro ensaio serem sempre mais curtos e terminados por ponto final, indicando o fechamento da ideia que contêm, enquanto o texto em francês parece ser escrito de maneira mais contínua, nem sempre respeitando o limite da página; mas também podemos compreender o contrário, que “*Essai sur le retour*” funciona como um tipo

de nota de rodapé ou notação acessória para os trechos de “Às voltas da casa” e, assim, na verdade, seria o texto mais antigo a abrir-se para o mais novo, o que se justifica na fonte menor utilizada para o ensaio em francês e pela própria disposição dos textos na página.

De todo modo, importa-nos o fato de que os textos reverberam entre si de maneira difusa, já que não há, de fato, a tradução de um texto para outro e são escassas as referências entre ambos expressas na superfície textual. Então, como explicar o diálogo citacional diante de tais constatações? Tentaremos demonstrar a seguir que a coesão poética de “Endereços” se baseia em uma relação essencialmente metonímica entre “Às voltas da casa” e “*Essai sur le retour*” e que é essa matriz metonímica que garante que as metáforas da casa e do retorno desenvolvam-se independente e paralelamente, mas que também estejam em permanente diálogo.

A respeito dessas figuras poéticas, cabe diferenciar que enquanto a metáfora refere-se ao processo de seleção e substituição de signos baseado em suas similaridades paradigmáticas (o que não equivale a uma completa igualdade); a metonímia refere-se ao processo de combinação, de disposição dos signos baseado em suas contiguidades sintagmáticas (BARTHES, 2018; JAKOBSON, 2008).

Partindo dessas considerações, vejamos o trecho abaixo, que representa a reprodução de uma página inteira de “Endereços”:

Numa casa moramos juntos mesmo que sozinhos. Paredes são gesso ou alvenaria. A vizinhança não é a casa. Mas possui sua divisa. A solidão é um dos casos da convivência. Do gerenciamento dos limites. Alguém se sente só porque diz não. Ou é forçado. A vizinhança é seu fantasma.

3

Je n'ai guère peur des avions mais de la métonymie des avions. Ce qui, dans les aéroports, me met en panique c'est l'idée de partir en voyage. C'est ce que je ressens maintenant en attendant l'avion qui m'emmènera jusqu'à la maison. L'architecte de cet aéroport a disposé stratégiquement le hall des passagers très loin de la piste d'atterrissage des avions. Il nous a coupé la vue droite et nous a laissé avec le seul pressentiment de ce qui se cache derrière les longs couloirs vitrés. Chacun autour de moi feigne de lire un journal. Moi je n'arrive pas à garder les sens des mots de mon livre, il y a mon cœur qui bat plus haut sous ma chemise. Les enfants jouent tranquillement comme si de rien n'était. Les enfants ne lisent pas.

4

Le retour au village est aussi le retour à l'endroit où quelqu'un très cher habite toujours et encore. Installé entre la végétation qui pousse, entre le vacarme silencieux de la nature, ce grain d'immobilité qu'est sa demeure

domine de son promontoire tout le paysage. Même si elle semble aplatie par le soleil dur du midi, par la démystification des tonalités que la poussière opère en se déposant sur le blanc des tombes, cette demeure est toujours là, un poi t d'arrivée, je le reconnais, inexorable, en dépit des accidents d'avion, de la disparition des corps. (SISCAR, 2019, P. 89)²¹

Nessa página, o primeiro parágrafo, referente à “Às voltas da casa”, trata a casa pelo viés do *gerenciamento de seus limites*, destacando a relação dela com o seu entorno, com o seu contexto, sua vizinhança. Já os trechos 3 e 4, traduzidos de “*Essai sur le retour*”, trazem o retorno como a maneira *metonímica* e arriscada de se chegar novamente à casa, *apesar* da possibilidade de fracasso do retorno, da própria metonímia. Isso fica demonstrado no paralelo que se pode fazer entre “*Je n'ai guère peur des avions mais de la métonymie des avions. Ce qui, dans les aéroports, me met en panique c'est l'idée de partir en voyage.*”²² e algo do tipo “Não tenho medo do retorno, mas da metonímia do retorno. O que me deixa em pânico é a ideia de retornar”. Pode-se dizer ainda que a vizinhança é o fantasma da casa do mesmo modo como o acidente aéreo é o fantasma do avião.

Em todas essas aproximações, existe algo que não é o objeto em si, mas que, originando-se desse objeto, sobrepõe-se a ele, modificando-o. É nesse sentido que podemos dizer que os dois ensaios mantêm uma relação metonímica entre si: casa e retorno são elementos independentes, mas um pressupõe e modifica o outro, simultaneamente.

Temos, portanto, uma indicação de que a justaposição dos textos nas páginas de “Endereços” representa metalinguisticamente a própria lógica metonímica de produção de sentido entre a casa e o movimento de retorno, como se somente fosse possível acessar a casa de maneira incompleta porque o próprio percurso do regresso a modifica, ao mesmo tempo

²¹ Numa casa moramos juntos mesmo que sozinhos. Paredes são gesso ou alvenaria. A vizinhança não é a casa. Mas possui sua divisa. A solidão é um dos casos da convivência. Do gerenciamento dos limites. Alguém se sente só porque diz não. Ou é forçado. A vizinhança é seu fantasma.

3. Não tenho medo de aviões, mas da metonímia dos aviões. Nos aeroportos, o que me deixa em pânico é a ideia de viajar. É isso que sinto agora enquanto espero o avião que me levará para casa. O arquiteto deste aeroporto colocou estrategicamente o saguão de passageiros bem longe da pista de pouso do avião. Isso cortou nossa visão direta e nos deixou apenas o pressentimento do que há por trás dos longos corredores de vidro. Todos ao meu redor fingem ler um jornal. Não consigo manter o significado das palavras do meu livro, meu coração está batendo mais forte por baixo da camisa. As crianças brincam calmamente como se nada tivesse acontecido. As crianças não leem.

4. O regresso à vila é também o regresso ao lugar onde vive sempre e de novo alguém muito querido. Instalado entre a vegetação crescente, entre o barulho silencioso da natureza, este grão de imobilidade que é a casa domina toda a paisagem desde o seu topo. Mesmo que pareça achatada pelo forte sol do meio-dia, pela desmistificação dos tons que a poeira produz ao depositar-se no branco dos túmulos, esta residência continua ali, ponto de chegada, reconheço-a, inexorável, apesar dos acidentes aéreos, do desaparecimento dos corpos.

²² “Não tenho medo de aviões, mas da metonímia dos aviões. Nos aeroportos, o que me deixa em pânico é a ideia de viajar.”

em que o retorno também nunca se completa, já que a casa nunca é a mesma. Essa relação é explicitada novamente em outro momento do texto:

Construção e reforma

A casa não se limita a conter. Ela requer um discuso em torno dela. É preciso cerni-la envolvê-la acariciá-la com uma nuvem de situações. Não há como confirmá-la. A casa não tem forma fixa. A forma da casa é a impressão que ela deixa no gesso das palavras? Ou é aquilo que dela se deixa envolver?

à me regarder dans l'action de me rendre dehors. Je réalise finalement que plus une photographie essaie de s'approcher du modèle par son dehors, plus elle s'éloigne de cette mémoire qu'on a eue ou qu'on pense avoir d'elle, puisqu'elle est aussi une mémoire du dedans. Par un autre côté, on est obligé d'accepter que tout dedans a sa propre extériorité et qu'il subit ainsi ces mêmes lois. Aucune prise d'aucun angle particulier ne pourrait me rendre fidèlement ma maison, ou à ma maison, en guise de retour, même si les feuillages poussent toujours devant la façade et même si le bitume de la rue, couvert de la poussière venue du fond de la campagne, continue à se confondre avec le trottoir et avec le dedans de la maison. La maison réelle finit par reconduire au portrait qu'elle affiche sur le mur du salon et cette mise en abîme éveille en moi une sensation qu'il n'existe pas et qu'il n'a jamais existé une séparation très nette entre le dehors et le dedans, entre la maison et la rue, entre la maison réelle et le portrait de la maison. C'est ce que je me disais en prenant une photographie de la maison de ma mère avant de partir.

13

Le mouvement du retour est celui d'une métalepse. Je veux dire par là qu'il faut comprendre mon pays par le moyen de certains événements qui ne sont arrivés que plus tard dans ma vie. Je voyais des colonnes grecques sur les collines incultes du village, je plaçais au centre de tout une cathédrale gothique qui n'a jamais existé. Je transportais au pays les hallucinations qui m'étaient advenues à l'étranger, je ne pouvais plus regarder la ville avec les yeux d'auparavant. (SISCAR, 2019, p. 106)²³

²³ Construção e reforma. A casa não se limita a conter. Ela requer um discuso em torno dela. É preciso cerni-la envolvê-la acariciá-la com uma nuvem de situações. Não há como confirmá-la. A casa não tem forma fixa. A forma da casa é a impressão que ela deixa no gesso das palavras? Ou é aquilo que dela se deixa envolver?

me observando enquanto eu saio. Finalmente percebo que quanto mais uma fotografia tenta aproximar-se do modelo pelo lado de fora, mais ela se afasta dessa memória que tínhamos ou pensamos ter dela, pois é também uma memória do interior. Por outro lado, somos obrigados a aceitar que tudo dentro tem a sua exterioridade e que está, portanto, sujeito a essas mesmas leis. Nenhuma tomada de qualquer ângulo específico poderia retratar fielmente minha casa, ou para minha casa, como forma de retorno, mesmo que a folhagem ainda cresça na frente da fachada e mesmo que o asfalto da rua, coberto de poeira do fundo do campo, continue a fundir-se com a calçada e com o interior da casa. A casa real acaba por remeter para o retrato que exhibe na parede da sala e esta mise en abyme desperta em mim uma sensação de que não existe e de que nunca houve uma separação muito nítida entre o exterior e o interior, entre a casa e a rua, entre a casa real e o retrato da casa.

Foi o que disse a mim mesmo ao tirar uma fotografia da casa da minha mãe antes de partir.

13. O movimento de retorno é o de uma metalepse. Com isto quero dizer que é preciso compreender o meu lugar através de certos acontecimentos que só aconteceram mais tarde na minha vida. Vi colunas gregas nas colinas

Nesta página, não só a indefinição dos limites da casa é acentuada como também a definição da metonímia, que agora é especificada em metalepse, em relação de causa e consequência e acaba por confundir os limites entre a casa e o discurso sobre a casa, entre a casa e a foto da casa e, finalmente, entre a casa e a memória irremediavelmente distorcida que o sujeito tem da casa porque já impregnada de sua experiência na Europa. Exatamente desse dilema metonímico é que se faz a impossibilidade do retorno e a imprecisão da casa.

Além disso, cabe mencionar ainda a importância da impossibilidade da tradução como outra metonímia do retorno a casa. Se no início da seção o sujeito poético afirma que “Posso até dizer: a minha vida só foi confessável a mim mesmo nesta língua estrangeira. E esta palavra, *le retour*, tive dificuldade em traduzir para a minha língua dita materna, porque a ‘mesma palavra’ já me parecia uma palavra completamente diferente” (SISCAR, 2019, p. 88), mais ao final do texto ele vai reconhecer que:

Quando penso nisso, cada vez é a vontade de voltar que me toma. Na minha língua chamamos isso de “saudades”, ao mesmo tempo falta e desejo, morte e nascimento. Isso me diz algo sobre o que significa retorno. Portanto, não posso separar este idioma do outro, aquele em que escrevo agora. É um lembrete de que estou sempre traduzindo, talvez até quando escrevo na minha língua nativa. Aqui está o meu ardil, a cicatriz que deixo nesta língua duplamente traduzida. (SISCAR, 2019, p. 107)

Dessa forma, a lógica metonímica que Siscar constroi em “Endereços” é corroborada pela impossibilidade de equivalência completa entre idiomas distintos, tornando a prática tradutória um recurso fundamentalmente poético se compreendido por essa perspectiva, de modo que a expressão “*le retour*” acaba sendo traduzida como “saudades”.

Essa relação metonímica entre os textos que compõem “Endereços” já foi discutida em outros casos. Por exemplo, Roland Barthes (2018) afirma a propósito da análise de *História do olho*, de George Bataille, que se trata da história de um objeto, o olho, transformado em duas cadeias metafóricas diferentes e cuja potência estética e erótica vem da perturbação metonímica provocada nessas cadeias, o que faz com que *quebrar um ovo*, *furar um olho* se transforme em *quebrar um olho*, *furar um ovo*, ou seja, “o mundo torna-se turvo, as propriedades já não são bem divididas” (BARTHES, 2018, p. 127).

incultas da vila, coloquei no centro de tudo uma catedral gótica que nunca existiu. Levei para o campo as alucinações que me aconteceram no exterior, não conseguia mais olhar a cidade com os olhos que tinha antes.

De maneira análoga, pode-se dizer que “Endereços” é um texto sobre um objeto, a casa, que não é explicitamente transformado em uma cadeia metafórica, mas ao qual o sujeito poético tenta retornar, regressar de tantas formas metonímicas diferentes (por meio da memória, da tradução, da concretude da viagem de regresso, etc.) que a sobreposição de todas essas camadas acaba por criar uma metáfora multipotente da casa e, exatamente por isso, essa casa fica cada vez mais turva, cada vez mais inalcançável, e torna-se outra ao final do texto:

À custa de muitas voltas é outra casa. Repare bem. Para além do retorno. Como se nunca tivesse sido. Como se sempre tivesse estado. Estrangeira. Trancada por dentro. Ou de agora em diante aberta há tantos anos. Um tapete estendido à vista de todos. O apego é sempre o mesmo. E os dapatos cheios de barro. A mesma hospitalidade. A mesma hostilidade. Esta é a porta. Este é o risco. É sua casa. A casa é sua. (SISCAR, 2019. P. 112)

Desse modo, a casa cintila, metonímia dela mesma, metafórica e múltipla: a casa como objeto, a casa da memória do autor, do sujeito poético e do leitor, a casa do filme *Santiago*, a casa brasileira e a francesa. No texto, a casa existe como signo, mas o seu endereço, o caminho para o retorno a casa, embora seja compartilhado, não é nunca o mesmo. Paralelamente, seria desse retorno inconcluso entre línguas, sempre às voltas com o significante e o significado das palavras, que surgiria a potência poética citacional dos ensaios de Siscar.

4.3 Poemas impertinentes

Conforme já mencionado, a última seção do livro, chamada provocativamente de “Traduções impenitentes”, traz uma série de traduções pouco usuais que modificam significativamente os originais, assemelhando-se mais a uma espécie de releitura poética e citacional dos textos de saída do que a uma tradução propriamente dita, mas que ainda assim mantém diálogo com a lógica tradutória.

Assim, se o processo de tradução pode ser considerado impenitente porque é consciente e admite essas alterações, podemos dizer que os poemas resultantes são impertinentes porque diferentes dos originais, descabidos tradutoriamente, o que também não deixa de gerar certo impacto desconfortante no leitor.

Nesse sentido, a tradução impenitente do conhecido “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, resulta em um impertinente “Poema de sete espelhos”, tradução de Marcos Siscar que discutiremos a seguir.

Poema de sete espelhos

Quando nasceu, um anjo cagado
desses que batem punheta no mato
lhe disse: Vai, meu chapa! ser trouxa na vida.

As casas espremem os homens
que se espremem em suas mulheres.
A tarde talvez tivesse alguma graça,
não houvesse falta de cachaça.

Um ônibus passa cheio de odores:
pernas braços fundilhos e sovacos.
Deus me livre de cecê!, um trouxa ri bem alto.
E olha em torno
e levanta os braços.

Aquele de amargo deboche
é prosaico, miserável e acre.
Encara cada um que chega.
Tem muitos, incertos amigos
o otário malandro com ar de deboche.

E você! por que não desceu
de sua cruz se sabia que estava podre
se sabia que ruiria.

Mundo imundo nauseabundo,
se lhe chamassem Raimundo
não seria só rima, mas derrisão.
Mundo imundo nauseabundo,
mais porca ainda é nossa mão.

Eu não devia lhe dizer
mas esse espelho
esse cheiro de ralo
botam a gente num ridículo dos diabos.

Poema de sete faces

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

De maneira geral, a tradução de Marcos Siscar mantém semelhança formal com o original, mas diferença semântica. Os poemas compartilham a mesma estrutura, com a mesma quantidade de versos em cada uma das sete estrofes e com os versos de Siscar reproduzindo os mesmos paralelismos, metáforas e a mesma pontuação existente no poema de Drummond, embora as rimas e a metrificação nem sempre coincidam.

As diferenças semânticas ficam evidentes por conta de duas alterações que podem ser observadas de início na tradução. A primeira delas refere-se ao título dos poemas. No original, “o termo ‘faces’ conduz-nos a rostos e lados, feições e cortes lapidares – expressão humana e angulação geométrica” (VILLAÇA, 2002, p. 23), o que nos leva à ideia de desdobramento do sujeito poético em um prisma com sete perspectivas diferentes. Já na tradução, a substituição

de “faces” por “espelhos” indica que o poema não possui um núcleo subjetivo próprio, antes, pretende refletir o original. A segunda alteração importante é a passagem do sujeito poético em primeira pessoa no original para a terceira pessoa nas seis primeiras estrofes da tradução, com as respectivas mudanças de pronomes pessoais e conjugações verbais. Tais alterações fazem com que a tradução deixe de representar uma sinonímia do texto original para assumir-se como texto independente que abre um diálogo íntimo e um tanto provocativo com esse original. Como se a tradução, consciente de si, confrontasse o próprio texto que a originou.

E já que esse diálogo envolve faces e espelhos, trazendo a discussão para o campo da óptica, pode-se dizer que Siscar cria uma tradução que é a imagem especular do poema original. Vale destacar que toda imagem especular é enantiomorfa, o que quer dizer que ela é simétrica e não sobreponível ao objeto refletido: simétrica no sentido da semelhança estrutural e formal que os dois poemas carregam e que fazem com que sejam reconhecíveis entre si; e não sobreponível no sentido de que, ao confrontar o texto de partida através do diálogo sugerido pela mudança do sujeito poético, a tradução diferencia-se e não pode mais coincidir completamente com o poema de origem.

Portanto, temos um poema que se apresenta como tradução, mas que não pretende criar a ilusão ou a verossimilhança de se apresentar como o original. Desse modo, para analisar de maneira mais didática os dois poemas seguindo o princípio da enantiomorfia especular indicada no próprio projeto tradutório, utilizaremos como referência o trabalho de Alcides Villaça (2002), que traça uma apreciação detalhada do “Poema de sete faces”.

Na primeira estrofe, os dois pontos que mais chamam atenção são as alterações na caracterização do anjo e do próprio sujeito poético. Na obra de Drummond, Villaça (2002) destaca a antítese entre os termos que constam no poema, “torto”, “sombra” e “gauche”, e os termos que refletem a “ordem convencional” da época, “retílineo”, “iluminado” e “direito”, como forma de subversão poética assentada sob uma linguagem prosaica que também se contrapõe ao sublime e ao sobrenatural da anunciação angelical, resultando em um sujeito cuja essência gauche “se mostra sobretudo na insuficiência psicológica para a ação dentro de um mundo de movimentos rápidos e de excessivos convites” (VILLAÇA, 2002, p. 24).

Seguindo a mesma lógica, podemos contrapor aos adjetivos drummondianos os termos traduzidos por Siscar “cagado”, “batem punheta no mato” e “trouxa”, como forma de destacar que esse novo anjo não é inadaptado apenas na sua relação subjetiva com o mundo, mas também em sua relação biológica, fisiológica, o que reforça ainda mais seu traço humano. Nesse caso, a tortuosidade deixa de representar um traço de personalidade inadequada ao seu

tempo para representar também uma inadequação física que faz com que ele se cague. Do mesmo modo, esse anjo não está na sombra como maneira crítica de estar no mundo, mas também para bater punheta no mato. Ou seja, temos uma relação de enantiomorfia entre os anjos de Drummond e de Siscar porque, embora ambos ocupem posições simétricas, desajustadas em relação ao anjo cristão, esse desajuste é destacado de forma diferente em cada caso, fazendo com que esses anjos não possam se sobrepor.

Na mesma perspectiva, o sujeito *gauche* transformado em sujeito trouxa passa a representar o sujeito desiludido do próprio gauchismo, que reconhece que essa maneira performática de dissimular a timidez pouco altera a realidade de um mundo que continua estranho, veloz e indiferente a ele. Nesse sentido, se por um lado Villaça (2002, p.24) destaca a respeito do original que “O sujeito não apenas ilumina sua timidez como a amplia e a categoriza com requinte, à francesa – ‘ser *gauche*’ –, refinamento que subverte a confissão simplória e de quebra se contextualiza em quadro irônico, de aceno familiar”, por outro lado as modificações que Siscar faz na tradução tendem a se contrapor a esse requinte e assumir um tom mais negativo, o que, por sua vez, não deixa de ser outra performance do sujeito poético.

Assim, pode-se dizer que a enantiomorfia se destaca por conta da simetria fonética e da oposição semântica entre os termos “*gauche*” e “trouxa”, mas, principalmente, pela mudança desse sujeito poético, que é indicada na tradução pela conjugação em terceira pessoa do verbo “nascer”, pelo acréscimo do pronome oblíquo também de terceira pessoa “lhe” junto ao verbo “disse” e pela troca do vocativo “Carlos”, que remete diretamente ao autor da obra original, pela forma mais genérica “meu chapa”. Todas essas alterações da primeira para a terceira pessoa criam um espelhamento entre o original e a tradução, de forma que em ambos os poemas o sujeito poético performa a si mesmo, mas de maneiras diferentes: no original esse sujeito assume a figura do *gauche*, do desajustado elegante, e na tradução, a figura do trouxa, do desiludido provocador.

Uma vez separados, o sujeito poético traduzido no poema de Marcos Siscar segue em diálogo especular com o sujeito poético drummondiano num jogo sutil de subjetividades por todo o restante do texto. A respeito da segunda estrofe do original, Villaça (2002, p. 26) afirma que “ao registro ‘descritivo’ desses dois primeiros versos contrapõem os dois últimos uma espécie de notação íntima, que o termo ‘talvez’ sublinha com seu tanto de dúvida e de especulação”. A estrutura da segunda estrofe da tradução manterá essa organização: nos dois primeiros versos um registro externo e mais descritivo e nos dois últimos versos uma entrada

mais subjetiva. Isto é, em ambos os poemas, os sujeitos assumem a posição de observadores distantes da cena descrita, mas a forma como vão descrevê-la e as impressões que a cena vai gerar em cada um diferem significativamente.

Enquanto no original “espiam” e “correm atrás” dão uma dimensão espacial maior para que o jogo erótico entre homens e mulheres aconteça, salvando a tarde da monotonia azul, na tradução a substituição desses verbos por “espremem” passa a ideia justamente contrária, de sufocamento do desejo sexual, restando a essas pessoas o entorpecimento da cachaça para suportarem uma tarde desinteressante. Portanto, se em Drummond há uma visão positiva baseada na possibilidade de realização do desejo erótico, em Siscar há certa frustração por esse desejo não realizado.

Esse ponto de vista intensifica-se na terceira estrofe, onde a descrição erótica de um bonde cheio de pernas femininas no original é traduzida em um ônibus lotado de trabalhadores com seus odores característicos. O destaque fica por conta do contraste entre a contenção elegante do *gauche* do original, que se questiona intimamente – “Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração” – e a brincadeira inadequada que um dos ocupantes do ônibus faz na tradução – “Deus me livre de cecê!, um trouxa ri bem alto.” Embora ambas as versões revelem o aparente fracasso desses sujeitos em lidar com a realidade que se mostra, no original a hesitação do *gauche* vem da consciência do seu desejo perante os corpos aliciantes, ao passo que na tradução o trouxa nem considera a possibilidade erótica da situação, preferindo assumir, mais uma vez, um ponto de vista negativo expresso pela narração da brincadeira autoirônica do passageiro e pela caracterização igualmente negativa desses corpos – “fundilhos”, “sovacos”.

A quarta estrofe é a única construída em terceira pessoa no original e cuja singularidade Villaça (2002) atribui ao fato de que:

É pelo espelho do olhar alheio que o sujeito se mostra agora, e a contradição não poderia ser maior: “atrás dos óculos e do bigode” – isto é, ainda na superfície exposta do rosto, não há *gauchismo* algum; a caricatura compõe-se de traços de respeitabilidade e cerimônia, reforçada pelo laconismo formal e pela seleta roda de amigos. (VILLAÇA, 2002, p. 29)

Interessante notar o uso da figura “espelho do olhar alheio” pelo crítico para explicitar a tentativa de distanciamento de si mesmo do sujeito poético, pois independente de quem seja o espelho, ainda é esse sujeito que se olha e que se reflete. Ou seja, o fato dessa estrofe ter sido construída em terceira pessoa representa um jogo retórico onde o sujeito poético aparenta

considerar a imagem que o outro tem a respeito dele, mas, na verdade, o que faz é construir seu autorretrato, projetar-se sobre si mesmo. Isso equivale a considerar que esse sujeito poético *gauche*, uma vez consciente do seu *gauchismo*, passa a utilizá-lo de maneira performática, não apenas como um traço orgânico de sua personalidade, mas também como recurso artificial ao qual pode recorrer para modular suas relações com a realidade que se apresenta no poema, certo *gauchismo* propositado.

Podemos dizer que o *gauche* drummondiano utiliza o conceito de Merleau-Ponty (1992) da visão redobrada, do sujeito que se vê de fora consciente de sua própria visão, não como forma de se alcançar alguma precisão crítica no olhar, mas ao contrário, para criar mais camadas, mais máscaras para esse sujeito cujo núcleo subjetivo permanece inacessível. Portanto, a consciência da visão de si mesmo no poema de Drummond não gera uma imagem mais exata ou real do sujeito poético e sim uma imagem mais conscientemente de acordo com a forma como esse sujeito deseja ser visto pelos outros. Projeção de si sobre si mesmo.

É exatamente esse recurso que a tradução confronta ao substituir o sujeito *gauche*, que é sério, simples, forte, tem poucos amigos e que se esconde atrás dos óculos e do bigode, por um sujeito trouxa, que é debochado, miserável, malandro, tem muitos amigos duvidosos e que encara quem chega. A substituição do pronome definido masculino no início da estrofe do original pelo pronome demonstrativo “aquele” na tradução reforça o diálogo entre os poemas.

No entanto, considerando que uma tradução, por mais que se deseje autônoma, permanece sempre ligada ao seu original, o uso de “aquele” torna-se problemático e aponta para uma denúncia também performática porque denuncia a si mesma: “Aquele de amargo deboche” é também o mesmo “O homem atrás do bigode”. Isto é, o conflito subjetivo iniciado em Drummond é, na verdade, intensificado pelo recurso performático do poema de Siscar. O aparente diálogo conflituoso entre ambos os sujeitos poéticos, ao invés de revelar, encobre mais, adiciona mais camadas e mais máscaras a essa subjetividade que vai se tornando cada vez mais complexa. As faces e os espelhos vão se multiplicando.

O diálogo construído de maneira indireta assume uma interlocução direta e mais próxima do interlocutor na quinta estrofe da tradução, onde o pronome “aquele”, utilizado na estrofe anterior, é substituído pelo pronome de tratamento mais íntimo e informal, “você”. Esse pronome é utilizado pelo sujeito poético da tradução para questionar diretamente o sujeito poético do original, que por sua vez, questiona Deus por tê-lo abandonado. Assim, a relação entre as quintas estrofes do original e da tradução oferecem quase que

instantaneamente a imagem de um sujeito conversando consigo mesmo em frente a um espelho.

No entanto, até esse enfrentamento intersubjetivo parece fracassar. Em ambas as estrofes temos questionamentos que exigem explicações e que estão objetivamente direcionados (a Deus no original, e ao sujeito poético do original na tradução), mas que não são terminados com ponto de interrogação e sim com ponto final. Isso sugere uma amenização da entonação da pergunta, como se ao questionar o outro o próprio sujeito já soubesse a resposta da pergunta e como se esses questionamentos fossem outro jogo retórico. Novamente, temos original e tradução desempenhando uma estratégia poética similar por vias diferentes.

Na sexta estrofe do original, Villaça (2002) destaca a refinada ironia com que Drummond contrapõe a grandiloquência dos versos “Mundo mundo vasto mundo” e “mais vasto é meu coração” à banalidade de um Raimundo insuficiente perante esses dois campos:

A ineficácia da rima e da medida setissilábica é potenciada com escândalo pelo ritmo desencontrado do verso bárbaro ‘seria uma rima, não seria uma solução’. O conjunto capenga dessas catorze sílabas obstrui implacavelmente a prometida sequência de redondilhas dos versos anteriores, que, é bem verdade, já começava a desafinar na estridência do prosaico ‘Raimundo’.
(VILLAÇA, 2002, p. 32)

Na tradução, essa ironia é mantida no esquema rímico e métrico da estrofe, embora a quebra aconteça em um verso decassílabo e não bárbaro (com mais de 12 sílabas poéticas). No entanto, são acrescentadas novas camadas irônicas: primeiro, pela dissonância entre a semelhança sonora e a diferença semântica do verso “Mundo mundo vasto mundo” do original e “mundo imundo nauseabundo” da tradução; segundo, porque os versos “se lhe chamassem Raimundo / não seria só rima, mas derrisão” da tradução acabam ironizando o já irônico sujeito do original em sua pretensão de se enxergar como possível solução para os dilemas subjetivos; e terceiro porque a tradução de “mais vasto é meu coração” por “mais porca ainda é nossa mão” destaca de relance o papel da mão porca do tradutor, que manipula e altera o texto original, ou seja, não somente a dificuldade do ofício poético de transpor em palavras as impressões “do coração” – irônico sentimentalismo drummondiano -, como também a dissimulação proposital da tradução que se apresenta.

Finalmente, na última estrofe pode-se dizer que o trouxe da tradução simula uma reconciliação com o *gauche* do original porque, uma vez reconhecidas as insuficiências em lidar com as questões subjetivas que se vão se colocando, ambos terminam os poemas com a

estrutura “a gente”, que, apesar de ser um termo genérico no poema original, no contexto citacional da tradução pode sugerir identificação com um terceiro interlocutor ou fazer referência ao sujeito poético drummondiano.

No entanto, mais uma vez, também essa semelhança estrutural vai se desenvolver de forma espelhada entre ambos os textos, pois no original o sujeito revela sua comoção diretamente a esse novo sujeito conforme indica o uso do pronome *te*, que pressupõe interlocução em segunda pessoa – Eu não deveria *te* dizer -, ou seja, dizer ao leitor, ao seu *tu*, ao passo que o sujeito da tradução revela seu ridículo de maneira indireta a essa nova pessoalidade, referindo-se antes ao sujeito do original, conforme indica o uso do pronome *lhe*, que pressupõe interlocução em terceira pessoa – Eu não deveria *lhe* dizer -, isto é, o sujeito da tradução não deveria dizer ao sujeito do original.

Além disso, há a diferença no estado com que os sujeitos poéticos terminam os poemas: no original, ele encontra-se comovido e na tradução, ridículo. Villaça (2002, p. 34) afirma a respeito do original que “não obstante, tudo o que essa estrofe disfarça, toda essa sua dissimulação é que acaba por intensificar a verdade das comoções de todo o poema: conhece-se esse humor irônico que, ao simular desfazer a melancolia, ainda mais a acentua”. Isto é, em Drummond, a aproximação a essa outra pessoa no contexto informal que simula uma conversa de bar e a responsabilização aparentemente ingênua da lua e do conhaque pela comoção do sujeito poético servem, sobretudo, para este sujeito tentar se livrar da comoção que, na verdade, é profundamente sua e sustenta todo o poema, uma comoção perante a vida cuja gravidade ele tenta diminuir ironicamente ao final do texto compartilhando-a com esse outro sujeito.

Paralelamente, podemos dizer que em Siscar o sujeito poético se aproxima da terceira pessoa dissimuladamente, querendo se dirigir, na verdade, ao sujeito do original para reconhecer, contrariadamente, o fracasso dessa tentativa e confrontação, pois o sujeito poético do original estará invariavelmente na origem do sujeito poético da tradução e nisso resulta o sentimento de ridículo. No entanto, também esse reconhecimento se torna irônico, uma vez que o diálogo indireto, valendo-se dessa terceira subjetividade, recoloca a distância e as diferenças entre esses sujeitos poéticos.

Portanto, se em um primeiro momento a tradução parece tentar se reconciliar com o original pelo reconhecimento das semelhanças das questões subjetivas compartilhadas, do fracasso em resolvê-las e porque ambos requisitam uma terceira pessoalidade, cabe destacar que esse terceiro sujeito é usado como outra estratégia retórica, como elemento de expiação,

que vai compartilhar a comoção do sujeito poético no original e que vai receber indiretamente a mensagem a esse destinada na tradução, mas ao qual, obviamente, não é dada nenhuma possibilidade de interlocução. O que existe em ambos os casos é o uso elaborado da menção a essa outra personalidade para dissimular a dramaticidade dos poemas: “Como o poema de fato termina aqui, o silêncio abriga tanto a brusca suspensão dos excessos confessionais quanto o eco perturbador das queixas e ironias já constituídas” (VILLAÇA, 2002, p. 34).

Assim, são os diversos jogos irônicos, recursos retóricos e dissimulações intersubjetivas que garantem a especularidade entre cada um dos poemas, com o espelho representando o elemento que mantém a tensão, que mostra as diferenças, mas que também revela as semelhanças, o diálogo e, sobretudo, o elo tradutório entre original e tradução. Entendido assim, o espelho pode acabar representando também a terceira pessoa que não se revela completamente nos poemas, mas que reflete as subjetividades que se lhe apresentam e através da qual essas mesmas se reconhecem, sintetizando o dilema face-espelho, uma vez que “Acolhendo os antagonismos do nosso tempo, no qual o afeto e a razão podem cristalizar-se como se fossem vocações contrárias, o discurso poético de Drummond [e agora também o de Siscar] arma as faces incongruentes e nos faz reconhecer o espelho partido.” (VILLAÇA, 2002, p. 34).

Feitas essas considerações iniciais a respeito dos poemas, talvez a primeira questão que se apresente seja: é possível considerar o “Poema de sete espelhos” como uma tradução do “Poema de sete faces”, já que ambos são escritos em língua portuguesa?

Tendo em vista que a proposta de Marcos Siscar não é efetuar traduções *stricto sensu*, mas desenvolver um projeto poético baseado na lógica tradutória, é possível considerar que sim, que o “Poema de sete espelhos” é uma espécie de tradução poética, já que o espelhamento formal e linguístico entre os dois poemas cria uma relação isomórfica baseada na configuração de linguagem que compartilham, para retomar os conceitos de Benjamin (2008) e Campos (2011) já discutidos.

Um segundo questionamento possível seria como esse projeto inicialmente tradutório transforma-se em um projeto citacional. Nesse ponto, é preciso retomar o conceito de intencionalidade, que é o segundo ponto destacado por Benjamin (2008) para garantir a tradutibilidade de um texto. Pode-se dizer que Siscar reproduz em seu poema a tensão poética drummondiana, manifestada pelas diversas faces do mesmo *gauche* e nas tensões delas decorrentes e, nesse sentido, assume a função de tradutor porque preserva a intencionalidade, a inventividade do original em dizer o que diz. No entanto, a isso acrescenta seu próprio

projeto poético expresso pela figura do espelho, que reflete o original, mas de maneira enantiomórfica, não exatamente igual, o que faz com que sua intencionalidade poética se sobreponha e modifique o texto original. Disso, podemos inferir que inicialmente há uma relação tradutória entre ambos os textos, mas que se transforma em uma relação citacional na medida em que Siscar sobrepõe à poética geométrica das faces drummondianas sua própria poética óptica dos espelhos, fazendo brilhar o cristal dos dois poemas a partir de um elemento que já estava indiretamente presumido no original. Portanto, se a configuração de linguagem dos poemas aponta para uma lógica tradutória, a tensão intersubjetiva entre eles subverte essa lógica e cria uma relação de cunho citacional, onde o diálogo entre ambos é evidente, mas, ao mesmo tempo, os dois textos são considerados autônomos entre si.

Disso resulta um sujeito poético que Compagnon (1996) vai caracterizar como sendo híbrido e internamente conflituoso já em sua constituição e também uma tradução cuja verossimilhança com o original se dá às avessas, a propósito do que aponta Britto (2012), pois as semelhanças servem propositalmente para marcar as diferenças entre os textos. Nesse sentido, para retomar a epígrafe de Llansol que abre o capítulo, Siscar coloca Drummond em seu colo para o poder ouvir, mas acaba alterando essa escuta.

Ainda no contexto das poéticas citacionais, passando agora para os conceitos trabalhados por Perloff (2023), evidentemente, o procedimento utilizado por Marcos Siscar para compor o “Poema de sete espelhos” não pode ser classificado nem como multilíngue e nem como exofônico, já que se trata de uma transformação do português para o português. No entanto, é curioso que isso aconteça até com as traduções de poemas em línguas estrangeiras, como é o caso da tradução da última estrofe do poema “Aschenglorie”²⁴, do poeta romeno Paul Celan, cujo original diz:

Niemand
zeugt für den
Zeugen.

Que em tradução semântica seria:

Ninguém
testemunha pelo
testemunho.

E que Siscar traduz como:

Ninguém

²⁴ A tradução utilizada foi extraída de Michaud (2012).

Mata por mim
o mato

Ou como no exemplo do poema “Amor como em casa”²⁵, do poeta português Manuel António Pina:

Regresse devagar ao teu sorriso como quem volta a casa.
Faço de conta que não é nada comigo.
Distraído percorro o caminho familiar da saudade,
coisas pequeninas me prendem,
uma tarde num café, um livro.
Devagar te amo e às vezes depressa,
meu amor, e às vezes faço coisas que não devo,
regresso devagar a tua casa,
compro um livro, entro no amor como em casa.

Que Marcos Siscar traduz em “Como saindo de mim”:

Volto para casa como quem
reconhece, meu amor, o seu sorriso. Digo aquilo
que penso. Ou faço de conta. Confuso
diante do mesmo sorriso tão
diferente. Como se possível fosse
voltar ao que me prende. Reconheço
o meu amor e me reconheço
dessemelhante. Como se em sua boca um oco
se abrisse e, no amor, a evidência
do vício que fui, na casa entro
como saindo de mim.

Em ambos os casos, assim como nas demais traduções do capítulo, percebe-se não uma tradução a rigor, mas um diálogo entre os originais e as traduções, indicado, mais uma vez, pela semelhança estrutural, pela manutenção dos paralelismos e pelas inversões semânticas e pronominais que sempre resultam em um dilema, em uma tensão.

Assim, temos em “Aschenglorie” que uma ação nunca se encerra em seu resultado direto, o fato de que “ninguém testemunha pelo testemunho” seria algo próximo a “ninguém fala por falar”, isto é, há sempre uma intencionalidade na enunciação do outro que ultrapassa a materialidade do enunciado e que, ainda assim, é comunicável ao interlocutor. Essa tensão poderia ter sido traduzida como “ninguém mata por matar”, mas a inclusão da expressão “por mim” e o trocadilho da palavra “mato”, que pode significar tanto alguma erva daninha quanto a ação de tirar a vida de algum ser vivo, inclusive a ação de matar o próprio mato, amplificam o dilema na tríade sujeito-outro-realidade. Ou seja, a enunciação do outro não é substituída

²⁵ Poema disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/3308/amor-como-em-casa>. Acesso em: 20/01/2025.

pela enunciação do sujeito, mas a ela acrescentada, o que torna o testemunho, o mato, a materialidade do texto ou a concretude da realidade mais complexa.

De maneira semelhante, a interlocução percebida entre os versos “Regresse devagar ao teu sorriso como quem volta a casa.” do original de Manuel António Pina e “Volto para casa como quem / reconhece, meu amor, o seu sorriso.” da tradução e a equivalência do fechamento dos dois poemas sugerem, novamente, um sujeito poético tradutório híbrido, fluido, que se mistura e se separa do sujeito poético original de maneira consciente, como projeto poético, hibridizando também o próprio limite tradutório.

Retomando Perloff (2013), é interessante compreender como em “Traduções impenitentes” Marcos Siscar se insere na poética citacional por meio da lógica tradutória sem, contudo, aderir às práticas do multilinguismo e da escrita exofônica, movimento contrário ao que se apresentou em “Endereços”, onde o autor desenvolve uma citacionalidade baseada no multilinguismo e na escrita exofônica sem, contudo, haver prática tradutória. Porém, aqui, na medida em que o autor coloca em xeque os limites da citação e da tradução, acaba reconfigurando a própria realidade. Como reconhecer os seus poemas? Como nomeá-los, classificá-los e inseri-los em uma realidade categorizada de outra maneira? Como capturar, se for possível, esse sujeito híbrido e esquivo?

Evidentemente, também esses questionamentos são retóricos, mas podem nos ajudar a compreender melhor a poética que se apresenta em *Isto não é um documentário*, uma vez que o próprio título da obra sugere um reconhecimento pela diferença e não pela semelhança. De maneira análoga, se as traduções não são traduções a rigor, elas apontam, pelo menos, para a retomada dos textos de origem e esse procedimento já é em si carregado de sentido. A esse respeito, o autor afirma:

A traição do tradutor (uma parte do livro se chama “Traduções impenitentes”) em relação às imagens e textos que a escrita retoma e transforma não seria, nesse sentido, resultado de uma melancolia culposa ou, inversamente, de um gozo perverso: seria um modo de experimentar e de explicitar o movimento textual, uma certa “gestão de dados” (“data management”). A expressão, que vem ganhando importância cada vez maior no setor dito produtivo, sugere que os resultados não se restringem à produção, definindo-se e potencializando-se nos processos pelos quais são organizados e colocados à disposição. Se pensarmos essa gestão para além da mera “otimização”, poderemos dizer que o real está além dos dados ou, de forma mais filosófica, que os dados não têm existência em si mesmos, antes de serem *geridos*. (SISCAR, 2021, p. 344)

Nesse sentido, se para Benjamin (2008) a tarefa do tradutor é a de “redimir na língua própria aquela língua pura que se exilou nas alheias”, sendo essa língua própria tradutória onde simbolizante e simbolizado coincidem, podemos inferir que a tradução funcionaria então como cristalização da língua pura da poesia, como a transformação do que há de novo na linguagem do texto original em um objeto autônomo do real. Contudo, ao misturar os limites entre tradução e criação poética, ao sobrepor o fazer poético ao fazer tradutório, Siscar acaba procedendo de maneira contrária: ao invés de cristalizar a poética alheia na tradução, recria-a, transformando-a em nova poética original, fazendo com que a língua pura da poesia permaneça incapturável. Uma “gestão de dados” complexa que reconfigura não só o objeto poético como também as relações que mantemos com ele e que ele intermedia.

Consequentemente, essa gestão de dados também afeta o aspecto histórico da tradução e da citacionalidade. Se, por um lado, a seleção feita contempla emblemáticos poemas românticos, modernistas e contemporâneos da América do Norte, Brasil e Europa, demonstrando não só as diferenças com que esses movimentos se desenvolveram nas diferentes regiões geográficas, mas também o reconhecimento dessa complexidade e algum nível de filiação por parte do autor, o que destaca a importância do conhecimento da historiografia literária e, de algum modo, que essa tradição ainda sobrevive e influencia a literatura recente, por outro lado, o procedimento tradutório e citacional utilizados não estabelecem uma relação única e clara com essa biblioteca, apesar da classificação sugerida por Samoyault (2008). Dessa forma, as alterações nas traduções de Marcos Siscar apontam, sobretudo, para uma poesia atual que lida com sua própria tradição de maneira diversa, ambígua, dissimulada e isso talvez seja a principal característica dessa poesia. A mesma gestão de dados utilizada para o controle político, econômico e social agora é utilizada como ferramenta de poesia.

Assim como as outras estratégias citacionais já discutidas, o projeto poético tradutório de Marcos Siscar acaba construindo não apenas novos objetos, novos elementos da realidade, que são os poemas, como também acaba propondo novas formas de relação com os poemas originais, resultando em novas formas de experiência, em novas possibilidades de realidade. Essa é a forma como, para Siscar, a poesia pode, ao mesmo tempo, participar da realidade e existir como elemento dessa mesma realidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou respeitar ao máximo a arquitetura da obra que se propôs analisar, de modo que as questões teóricas foram apresentadas e desenvolvidas conforme surgiam em *Isto não é um documentário*. Essa opção fez com que alguns pontos centrais fossem discutidos mais de uma vez, mas não da mesma forma. Acreditamos que essa abordagem foi positiva, pois nos permitiu ter perspectivas variadas acerca das reflexões teóricas ao mesmo tempo em que destacou a diversidade de formas e projetos poéticos da obra. É o caso, por exemplo, do diálogo intersubjetivo que a todo instante convoca a participação de uma alteridade a tomar parte no poema, dos deslocamentos e reconfigurações que a poética siscariana provoca na compreensão do documento e, por consequência, do que nomeamos como realidade e da expansão do conceito de citacionalidade.

Ao longo de todo o trabalho empreendido, acreditamos ter confirmado a hipótese inicial de que *Isto não é um documentário* representa uma obra na qual a noção de crise é abordada por um viés marcadamente citacional e atingido o objetivo de analisar a diversidade dessa prática citacional, sempre relacionando-a ao trabalho teórico e crítico do autor.

No primeiro capítulo dessa dissertação, identificamos três práticas citacionais distintas utilizadas por Marcos Siscar na primeira seção de seu livro: a citação de poemas publicados anteriormente, poemas inéditos datados e poemas inéditos com alguma marca citacional. A partir dessa constatação, discutimos como o mesmo poema pode modificar o contexto em que se encontra e como esse mesmo contexto pode modificar o poema, de forma que o texto literário represente, ao mesmo tempo, não só um registro documental ou um elemento de realidade, mas também uma realidade e uma historicidade em si. Esses apontamentos basearam-se nas considerações de Agamben (2019) sobre o fato de que o contemporâneo é também anacrônico, pois trás em si uma parcela do que foi vivido e do que foi não-vivido, de Deleuze e Guattari (2008) sobre o aspecto do devir minoritário e de Thiphaine Samoyault (2008) acerca do diálogo referencia/referenciação no texto literário.

No segundo capítulo, relativo à segunda seção de poemas de *Isto não é um documentário*, discutimos como o procedimento citacional executado por Marcos Siscar para produzir poemas a partir de filmes mistura linguagens artísticas distintas, proliferando alegorias, e como essas alegorias acabam funcionando também como dispositivos que intermediam a relação do sujeito com a realidade ao dissimularem os limites da realidade. Para isso, utilizamos os trabalhos de Benjamin (1994) a respeito da diferenciação entre

vivência e experiência, de Merleau-Ponty (2019) sobre a visão e a visão da visão e de Agamben (2009) para tratar da questão do dispositivo.

No terceiro capítulo, que discute a terceira e a quarta seções do livro de poemas, a citacionalidade foi abordada pelo viés tradutório. Ao hibridizar dois textos escritos em momentos e em línguas diferentes e ao efetuar uma tradução de poemas que modifica os originais, Marcos Siscar acaba transformando a prática tradutória em projeto poético citacional que, ao mesmo tempo, marca e apaga sua origem, seja ela subjetiva, geográfica ou a própria tradição poética. Procedendo assim, o autor evidencia a complexa relação do poema com o contexto onde está inserido, já que esse passa a ser compreendido do ponto de vista da gestão de dados. Para embasar tais discussões foram utilizados os trabalhos do próprio autor (Siscar, 2021) a respeito do texto como dado a ser gerido, e também de Perloff (2013) sobre a poética tradutória do século XXI, de Samoyault (2008) a respeito das relações possíveis entre o texto literário e a biblioteca ou a tradição da qual advém, e de Benjamin (2008) sobre as tarefas do tradutor e do poeta.

Assim, acreditamos que a chave de compreensão para a citacionalidade proposta por Perloff (2013) e para a problematização do documento proposta em *Isto não é um documentário* por Marcos Siscar seja a mesma: em ambos os casos, o que está em jogo é o trabalho consciente de reconfigurar a realidade a partir de um dado existente anterior - real independente de ser verdadeiro ou falso - que o autor invariavelmente modifica. É justamente nesse sentido que também podemos pensar a obra de Siscar como uma obra essencialmente não-original, mas meticulosamente executada.

A citacionalidade também se relaciona ao discurso da crise da poesia proposto teoricamente por Siscar no sentido de que a citação expõe tanto o *irresistível* quanto a *revolução* da poesia. A respeito do primeiro ponto, o autor afirma:

A poesia para mim tem (tem tido) lugar. É (tem sido) meu modo de experimentar ou de suportar a tensão do acontecimento, de afrontar ou de confrontar determinadas políticas, em especial as políticas do fato consumado. Outra maneira de dizer que a poesia para mim, é (tem sido) o *irresistível*. (SISCAR, 2016, p. 210)

Nessa perspectiva, a citacionalidade representa a “tensão do acontecimento” na superfície do texto, pois ao citar não apenas se mostra, se dá corpo a um dado do real como, simultaneamente, se incorpora esse dado ao poema, tornando-o irresistível. Evidentemente, essa incorporação da citação no texto que cita não acontece sem criar uma tensão permanente

no texto poético, inteiro e híbrido. No entanto, é exatamente essa tensão, essa crise, que torna o poema revolucionário, fazendo com que ele se transforme em sua hibridez e se realize em sua totalidade, a respeito do que o autor afirma:

O tipo de relação que a poesia entretém com a revolução não tem a ver apenas com a capacidade revolucionária dos poemas ou dos poetas, da qual certamente é possível encontrar exemplos; tampouco se restringe à sintonia genericamente presumida entre o regime da ruptura poética e o regime da revolução política. A associação torna-se sensível, perceptível, talvez compreensível, graças ao fato de que o discurso poético tem se constituído como um lugar de entendimento da “revolução”, tanto em termos da *metamorfose* (existencial ou social) quanto da *realização* (da possibilidade da volta completa, do fechamento de uma totalidade de sentido). (SISCAR, 2016, p. 211).

Por fim, longe da mera classificação ou de supor esgotar uma discussão que apenas iniciamos, entendemos que esse trabalho, ao modo do que Siscar propõe, também se lança à tentativa de *tomar pé* do presente, de encarnar a crise como um fator constitutivo da própria poesia e de acrescentar novas possibilidades teóricas aos estudos poéticos atuais.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Industria cultural e sociedade**. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- ALFELD, Elisabete. Restos, resíduos e apropriações (quase) não-identificadas: estratégias da criação poética em o *Livro das Postagens*. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, n. 15, p. 135-151, 2020. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/331/364>.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó-SC: Argos, 2009.
- ALMEIDA, Valter Manuel Peres de. Paterson: o poema que é a cidade. **Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos**, v. 2, p. 71–84, 2019. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/VP/article/view/6190>
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ARBEX, Márcia. **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos literários, Faculdade de letras da UFMG, 2006.
- AZEVEDO, Carlito. **Livro das postagens**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BARBOSA, Rodrigo Garcia. Poesia a quatro mãos: duas janelas de Ana Martins Marques & Marcos Siscar. **InterteXto**, v. 11, n. 2, p. 34 – 55, 2018.
- BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In: BATAILLE, Georges. **História do olho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018
- BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: **O Rumor da Língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. O efeito de realidade. In: **O Rumor da Língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. Texto (teoria do). In: **Inéditos**. Volume 1. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.
- BASTOS, Beatriz Cabral. O sentido e o som: três teorias da tradução de poesia em diálogo. **TradTerm**, v. 19, p. 164-187, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/issue/view/3936>.
- BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e ilusão. **Estudos Avançados**, v. 26, n. 76, p. 21-27, 2012. Disponível em: <https://revistas.usp.br>.

BBC. **Brumadinho é maior acidente de trabalho já registrado no Brasil**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47012091>. Acesso em 08/08/2023.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – Obras escolhidas; v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, Lucia Castello. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2008.

BIELLA, João Carlos. Alguma crítica sobre a poesia de Marcos Siscar. **Vocabulo**, v. 1, 2011. Disponível em: <https://www.baraodemaua.br/biblioteca/publicacoes/outros/revista-vocabulo>.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição**: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2011.

CÉSAR, Ana Cristina. **Antigos e soltos**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 270.

CIRINO, Nathan N. ARG: a quebra da quarta parede no cinema. **Revista Temática**, v. 9, n. 11, p. 1-17, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/21360>

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFGM, 1996.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Tradução de Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 1989.

COSTA, Alexandre Rodrigues da; BARBOSA, Rodrigo Garcia. Poesia e imagem. In: ALVES, Ida; SIQUEIRA, Joelma Santana; FIUZA, Solange. **Poesia &...: teoria e prática do texto poético**. Goiânia: Cegraf UFG, 2022. Disponível em: <https://cegraf.ufg.br/p/33348-cegraf-ufg>

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: volume 4. São Paulo: Editora 34, 2018.

DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”. Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. **Inimigo Rumor**, n. 10, p. 113-116, 2001. Disponível em: https://www.academia.edu/37018750/Jacques_Derrida_Che_cos%C3%A8_la_poesia.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. O Fim das Vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. **Seminário Música Ciência Tecnologia**, São Paulo, n.4, p. 31-47, 2012.

FAETTI, Raísa Gonçalves. O manifesto literário como crise e promessa. *In*: FRANCO, Roberta Guimarães; BARBOSA, Rodrigo Garcia. **Limiares e dissonâncias**: estudos comparados de literaturas de língua portuguesa. Lavras: ed. da UFLA, 2023.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos III**: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRIAS, Joana Matos. (2015). Esse cinema com cheiro: filme e poesia nos modernismos português e brasileiro. **Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, v. 22, n.37, p. 47-63, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.12957/matraga.2015.19930>

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do Século XIX a meados do Século XX. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

FRIAS, Joana Matos. Esse cinema com cheiro: filme e poesia nos modernismos português e brasileiro. **Matraga**, v. 22, n. 37, p. 47-63, 2015

FRIAS, Joana Matos. **Oscilações** (poesia em todos os sentidos). Lisboa: Documenta, 2023.

GONÇALVES, Carina Santos. A poesia citacional de Marília Garcia. **Literatura: teoria, história, crítica**, v. 22, n. 2, p. 465-475, 2020. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/86099>.

GULLAR, Ferreira. **Poesia completa e prosa**. Organizado por Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2008.

G1. **Jair Bolsonaro é eleito presidente com 57,8 milhões de votos**. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2018/apuracao/presidente.ghtml>. Acesso em: 08/08/2023

HAMBURGUER, Michael. A verdade da poesia. *In*: HAMBURGUER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JAKOBSON, Róman. **Linguística e comunicação**. 23.ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

JARMUSCH, Jim. **Paterson**. EUA, 113 minutos, 2016.

JOAQUIM, Ana Cristina. À decisão de endereçar-se e a outras indecisões — em torno de Isto não é um documentário, de Marcos Siscar. **Revista Rosa**, São Paulo, v. 3, n. 2, 2021. Disponível em: <https://revistarosa.com/3/a-decisao-de-enderecar-se>.

JUNQUEIRA, Maria Aparecida. Em O roubo do silêncio: crise e expansão. *In: Na fronteira do poético: lírica, narrativa e drama*. PIRES, Antonio Donizeti; SALGUEIRO, Wilberth e JUTGLA, Cristiano Augusto da Silva. 2017. Araraquara: Cultura acadêmica editora. P. 52-67

JUNQUEIRA, Ivan. A poesia é traduzível?. **Estudos Avançados**, v. 26, n. 76, p. 09-14, 2012. Disponível em: <https://revistas.usp.br>.

KLINGER, Diana. Poesia, documento, autoria. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, v. 55, p. 17-33, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/JdQjzBpMbDw48YQDkbBLT6w/?lang=pt>.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Debates, 1969.

LEMONS, Masé. **Marcos Siscar por Masé Lemos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011. (Coleção Ciranda da Poesia).

MAGALHÃES, Milena. O rumor da língua de Marcos Siscar. **Remate de Males**, v. 35, n. 2, p. 373 - 391, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8645197/12554>

MALUFE, Annita Costa. A poesia-em-crise ou a indecisão da forma. **FronteiraZ**, n. 8, p. 162 - 170, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12158/8837>.

MARQUES, Ana Martins; SISCAR, Marcos. **Duas janelas**. São Paulo: Luna Parque. Edições, 2016.

MARTELO, Rosa Maria. **O cinema da poesia**. Lisboa: Documenta, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MICHAUD, Ginette. Aschenglorie: de Paul Celan: “ponto de intraductilidade”, as questões de uma tradução de Jacques Derrida. Trad. Gabriela Lafetá Borges e Piero Eyben. **Revista Cerrados**, v. 21, n.33, p.275-310, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26151>

MONTEIRO, Hugo. A arte impura da citação: Jarmusch-Paterson-Derrida. **Cadernos de Literatura Comparada**, v.41, p. 213–236, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp41a10>

ORTEGA y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2001.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAZ, Octavio. Poesia e poema. *In: PAZ, Octavio. O Arco e a Lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEDROSA, Célia. A Resistência, o irresistível e a poesia em crise de Marcos Siscar. **Signótica**, v. 25, n. 1, p. 1 - 19, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/issue/view/1395>.

PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. **Poesia contemporânea**: voz, imagem, materialidades. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo Século. Tradução de Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Trad. Carolina Santos. **Novos estudos Cebrap**. São Paulo, n. 86, p. 75-90, 2010.

SALES, Paulo Alberto da Silva. Poesia por outros meios: a prática citacional em Adília Lopes e Carlito Azevedo. **Texto Poético**, v. 17, n. 32, p. 37-66, 2021.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. Produção: Videofilms. Rio de Janeiro: Videofilms, 2007. (80 min).

SANTOS, Diamila Medeiros dos. A reescrita como elemento intertextual na poesia brasileira contemporânea. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, n. 12, p. 59-80, 2018. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/issue/view/16>.

SENADO FEDERAL. **Impeachment de Dilma Rousseff marca ano de 2016 no Congresso e no Brasil**. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/12/28/impeachment-de-dilma-rousseff-marca-ano-de-2016-no-congresso-e-no-brasil>. Acesso em 08/08/2023.

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

SISCAR, Marcos. **Isto não é um documentário**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

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

SISCAR, Marcos. Uma tela em movimento: poesia e tecnologia do arquivo. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, n. 18, p. 339-347, 2021. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/423/458>.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

THE INTERCEPT. **Um mês de #vazajato:** ouça agora áudio inédito dos arquivos do intercept brasil. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2019/07/09/vazajato-audio-inedito-deltan-dallagnol/>. Acesso em: 08/08/2023

UOL. **Jean Wyllys cospe em Bolsonaro e diz que faria de novo.** Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2016/04/17/jean-wyllys-cospe-em-bolsonaro-e-diz-que-faria-de-novo.htm>. Acesso em: 14/06/2023

VALE, Marco. 100 anos de uma forma de contar histórias. **Revista Laika**, v. 1, n. 1, p. 55-68, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-4077.v1i1p55-68>

VILLAÇA, Alcides. Drummond: primeira poesia. **Teresa: Revista De Literatura Brasileira**, n. 3, p. 16-50, 2002. Disponível em: <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/121121>

WILLIAMS, William Carlos. **Paterson**. Tradução de Ricardo Rizzo. São Paulo: Círculo de poemas, 2023.

APÊNDICE A - Poemas de *Isto não é um documentário* (2019), à esquerda, que são citações de poemas de *duas janelas* (2016), à direita.

As mãos

das mãos alheias o sábio precipício
a porta aberta por onde se entra
dentro da noite o esmalte translúcido
e o esmerilho

das mãos suaves o cuidado e o zelo
o rearranjo das palavras ditas às cegas
a todos soando de novo como pela
primeira vez

das minhas mãos o peso das mãos
as mãos pesadas derrubando romãs
o desejo de dar enfim para essas mãos
um corpo

AS MÃOS.

das mãos alheias o sábio precipício
a porta aberta por onde se entra
dentro da noite o esmalte translúcido
e o esmerilho

das mãos suaves o cuidado e o zelo
o rearranjo das palavras ditas às cegas
a todos soando de novo como pela
primeira vez

das minhas mãos o peso das mãos
as mãos pesadas derrubando romãs
o desejo de dar enfim para essas mãos
um corpo

A figura e o desastre

há figuras ao chão frágeis demais para serem usadas
como a romã esborrachada numa casa de infância

(a abastança tardia é um paroxismo de sementes)

há figuras à linha d'água que perdem o seu empuxo
como um barco emborcado coberto de hera

(pois a natureza escreve com esquecimento)

mas nos lugares em que ainda floresce
o desastre se atraca com palavras alheias
cadela provocada pelas crianças da rua

A FIGURA E O DESASTRE

há figuras encontradas no chão que são frágeis demais para
[serem usadas]
como a romã esborrachada no jardim de uma casa de infância

(no lugar da contenção as vísceras da abastança são um
[paroxismo de sementes])

há figuras encontradas na linha d'água mas que podem perder
[o seu empuxo]
como um barco emborcado coberto de hera

(pois a natureza escreve com esquecimento)

mas nos lugares em que ainda floresce
o desastre se atraca com palavras alheias
cadela provocada pelas crianças da rua

Rendimento X

há fundos de corpo que nunca geram figura
a não ser figura roubada em local proibido
exemplo: o sexo daquela menina em 1968
superfície máxima da sinceridade alheia

há reservas de sinceridade sem rendimento
no mercado da poesia onde o filho se diz
palavras de pai como na primeira rebelião:
“não te dei pulmões para que tossisses”

a sinceridade compensa? apenas se
do pomo mordido à infrutescência eviscerada
presa de um desastre a comparação respirasse
sob roupas alheias onde as mãos afundam

FUNDOS

há fundos de corpo que nunca geram figura
(a não ser figura roubada em local proibido)
exemplo: o sexo daquela menina em 1968
superfície máxima da sinceridade alheia
há fundos de poesia que não têm rendimento
no mercado de figuras (se o filho diz a si mesmo
palavras de pai) como a primeira rebelião:
“não te dei pulmões para que tossisses”
a honestidade é rentável? apenas se
do pomo mordido à infrutescência esborrachada
presa de um desastre a comparação respirasse
sob roupas alheias onde as mãos afundam

Tudo foi dito

I

quem sabe muito não gosta que lhe ensinem
 quem viveu muito não tem mais o que dizer
 já disse tudo ou sabe que foi dito
 mas o que foi dito? o que foi dito está sempre
 por lembrar ou aprender e assim da nulidade
 espantosa de já ter existido é que é feita a fome
 por aquilo que se há de novamente esclarecer
 – que estamos juntos e compartilhamos
 até mesmo o desejo de esquecer

II

tudo o que existe existe agora
 pois só existe aquilo que se diz
 a palavra é o vórtice de onde tudo
 escapa e onde tudo deságua
 nada foi dito que não possa
 nos atingir agora nada agora
 que não nos atinja um dia
 feito raio de dádiva ou de dívida
 nenhuma promessa ou arcaísmo
 nenhuma abrupta interjeição
 nenhuma memória de ternura
 tudo nos acomete pela boca
 mesmo recusado como falso ou
 sussurrado à sombra do silêncio
 mesmo em aparência inumado
 sob a campa irresistível do olvido

os que sabem muito não gostam que lhes ensinem
 os que viveram muito não têm mais nada a dizer
 pois já disseram tudo ou sabem que já foi dito
 mas o que foi dito? o que foi dito está sempre
 por lembrar aprender e assim da espantosa nulidade
 do que foi dito é que se faz o assombro de sentir
 a fome daquilo tudo que há para se esquecer
 – que nos desejamos nos entretemos nos açoramos
 de morrer

Jardim das simplicidades

passo perplexo entre as línguas que ouço
nem todas estrangeiras mas em excesso
me atravessam de um lado a outro
como antigos espinhos expulsos pela pele
às vezes uma delas me rasga até a boca
e é o que se chama de simplicidade
mesmo as palavras encontradas na rua
dessas caídas por descuido manchadas
de tanta saliva quase impróprias para o uso
esfrego-as contra o rosto e sinto na língua
a matéria podre e sebosa com um fundo
adstringente que ajuda a abrir os poros
tento fazê-las capazes do que delas espero

estou perdido entre as línguas que ouço
nem todas estrangeiras mas em excesso
me atravessam de um lado e outro
como espinhos antigos expulsos pela pele
às vezes uma delas me rasga até a boca
e é o que se chama de simplicidade
mesmo as palavras encontradas na rua
dessas caídas por descuido manchadas
de tanta saliva quase impróprias para o uso
esfrego-as contra o rosto e sinto na língua
a matéria podre e sebosa com um fundo
adstringente que ajuda a abrir os poros
tento fazê-las capazes do que delas espero

X uma árvore sem raízes aparentes espalhando folhas
todo dia a cada vez

numa disposição perfeitamente única e obediente
à intrincada simetria do acaso

numa disposição aleatória mas perfeitamente descritível
feito fato consumado

e alguém sob a árvore sem raízes aparentes recebendo
sobre si as folhas caducas

alguém sentindo as folhas que caem feito memória
de anos e de acidentes

como se coberto de folhas sob uma árvore a cada vez
menos de uma vida

se tratasse de uma folha de uma vida uma única
de um único poema

TAGS: BOTÂNICA, MATEMÁTICA, POESIA, ETC.

uma árvore sem raízes aparentes cujas folhas se espalhassem como se
a cada vez

numa disposição perfeitamente irrepetível por mais que se abusasse
do como se

numa disposição perfeitamente aleatória mas descritível como só
o que se fez

e alguém sob a árvore de raízes inaparentes recebendo as folhas
que são dela

alguém recebendo todas as folhas como se de memórias e acidentes
se supusesse

como quem sob uma árvore encoberto de folhas a cada vez menos
uma vida tivesse

uma vida uma única um único
poema

Do talo e da lata

mais uma palavra dita na lata
mais uma folha caída da página
mais um poema tirado da lata
de lixo do amor de amar mais
uma palavra a ser digerida
uma folha a ser decifrada
um desejo de abrir lentamente
de desenlatar com paciência
com suspeitas de semente pois
quem sabe lá dentro sexual
um broto germine fruta
úmida sombra incandescência

DO TALÔ E DA LATA

mais uma palavra dita na lata
mais uma folha caída da página
mais um poema tirado da lata
de lixo do amor de amar mais
uma palavra a ser digerida
uma folha a ser decifrada
um desejo de abrir lentamente
de desenlatar com paciência
sob páginas de árvores pois
quem sabe lá dentro sexual
um broto germine sombra
fruta incandescência

Preço médio ✕

qual é o preço de um barco?
 o meu poderia ser vendido por quilo
 a um comprador de matérias-primas
 compradores não lhe faltam pescadores
 de ocasião o cobiçam como carniça
 querem possuí-lo sem muito esforço
 não o esquivo ele está à disposição
 do aventureiro mas só por cima
 do meu cadáver o empuxo é súbito
 qual é o preço de um barco? a quem
 custa o naufrágio a ameaça usurária?
 ancorá-lo no espaço diz a poeta
 é sempre mais difícil

PREÇO MÊDIO

qual é o preço de um barco?
 o meu poderia ser vendido por quilo
 a um comprador de matérias-primas
 compradores não lhe faltam pescadores
 de ocasião o cobiçam como carniça
 querem possuí-lo sem muito esforço
 não o esquivo ele está à disposição
 de qualquer aventureiro mas só por cima
 do meu cadáver o empuxo é súbito
 qual é o preço de um barco? a quem
 custa o naufrágio a ameaça usurária?
 é sempre mais difícil ancorá-lo no espaço

Caprichos

toda vez que me agacho vejo o carrapicho
é simples não posso dizer mais do que isso

perto do chão não há muito a se ver senão
o mundo encapsulado desse trigo ruim

cada vez que flexiono os joelhos e fecho
os olhos o que acho é apenas carrapicho

outros quando vão ao sol veem figuras
enredos molduras de carne ou de osso

eu só encontro terra e carrapicho
e às vezes quando me levanto sinto

vertigem nos olhos como se da altura
de um homem enxergar fosse um capricho

LOS CAPRIGHOS

toda vez que me agacho vejo o carrapicho
é simples não posso dizer mais do que isso

perto do chão não há muito a ser visto senão
esse trigo ruim o mundo inteiro encapsulado

cada vez que flexiono os joelhos e fecho
os olhos o que acho é apenas carrapicho

outros quando vão ao sol veem figuras
cores pastéis a sociedade em carne e osso

eu só encontro terra e carrapicho
e às vezes quando me levanto sinto

vertigem nos olhos como se da altura
de um homem enxergar fosse um capricho

O poeta e a larva †

mais extravagante que comer o bicho da goiaba
é ser comido por ele de dentro

bicho de pé bicho geográfico berne tudo o que
alienígena sob a pele se nutre do eu

o jardineiro invadido pelo jardim com o corpo
em trânsito perdeu a noção do teatro

sem dissimulação e sem identificação
– ele próprio a larva

A MENTIRA E A LARVA

mais extravagante que comer o bicho da goiaba
é ser comido por ele de dentro

bicho de pé bicho geográfico berne tudo o que
alienígena sob a pele se nutre do eu

o jardineiro invadido pelo jardim com o corpo
em trânsito perdeu a noção do teatro

entre dissimulação e identificação ele próprio
a larva

Brecha

a transparência do ar o sangue escorrendo
as palavras fazendo todo sentido
diante de nós do lado de fora tudo é simples
absolutamente simples simples assim
e o que de mais simples que a paixão
o incomensuravelmente simples?
gostaria que tudo fosse mas se tudo fosse
algo haveria? a simplicidade é o que queremos
é tudo o que queremos mas quem somos?
é tudo o que há de mais improvável
entre nós e para nós

SIMPLES ASSIM

a transparência do ar o sangue escorrendo
as palavras fazendo todo sentido
diante de nós do lado de fora tudo é simples
absolutamente simples simples assim
e o que de mais simples que a paixão?
o incomensuravelmente simples
gostaria que tudo fosse mas se tudo fosse
algo haveria? a simplicidade é o que queremos
é tudo o que queremos – mas quem somos?
tudo o que há de mais improvável
entre nós e para nós

APÊNDICE B – Tradução semântica de “Essai sur le retour” – “Ensaio sobre o retorno” (SISCAR, 2019, p. 85-112).

1

J'étais là, assis sous les arbres après une longue absence. Je me voyais assis sous des arbres dans la petite place du village. Et plus rien, ou presque. Tout ce dont je me rappelle ce sont ces quelques circonstances et le sentiment que j'avais alors éprouvé, un sentiment qui m'était très cher, et même maintenant, à l'heure où je vous parle. Pour y arriver, il avait fallu un long voyage plein de risques, avec des récompenses aléatoires.

J'étais alors imprégné d'une paix d'esprit peu comparable à tout autre sentiment de bien-être que j'avais connu auparavant. Les rares passants, les cris des oiseaux, les vieilles portes de commerce, l'air chaud mais fragile: je regardais tout cela avec l'admirable sensation d'être « chez moi ». Après tant d'années et tant d'absence volontaire, je me retrouvais tout à coup dans une atmosphère qui m'était complètement familière. Pour un instant - qui n'avait duré plus que cela, un instant - il m'est venu à l'esprit que c'était comme si j'avais retrouvé la ville de mon enfance, même si à cette époque le fait d'être ici ou là n'avait pas le même sens, l'enfant étant absorbé plutôt par les choses que par la situation. Déjà le fait d'y penser commençait à me priver de cette sensation fragile de réconfort. Tout s'est passé si vite, de la sensation au raisonnement sur cet état de bien-être, c'est-à-dire de son avènement à sa complète disparition, que cela m'avait alors paru simultané et que ce récit que je vous fais maintenant se trouve en moi comme une espèce de croyance en la mémoire, foi en un lapsus de langage perdu à jamais.

Le jour même, j'ai fait cette photo de ma maison, ou plutôt de la maison de ma mère. Je n'y habitais plus depuis quelques années, mais je n'avais pas

1

Lá estava eu, sentado sob as árvores depois de uma longa ausência. Eu me vi sentado sob as árvores na pequena praça da vila. E nada mais, ou quase. Tudo o que me lembro são destas poucas circunstâncias e do sentimento que experimentei então, um sentimento que me era muito querido, e ainda agora, enquanto falo com você. Chegar lá exigiu uma longa jornada cheia de riscos, com recompensas aleatórias.

Fui então impregnado de uma paz de espírito diferente de qualquer outro sentimento de comodimento que eu havia conhecido anteriormente. Os raros transeuntes, os cantos dos pássaros, as antigas portas comerciais, o ar quente mas frágil: olhava tudo isto com a admirável sensação de estar “em casa”. Depois de tantos anos e de tantas ausências voluntárias, de repente me encontrei num ambiente que me era completamente familiar. Por um momento - que não durou mais que isso, um momento - ocorreu-me que era como se eu tivesse retornado à cidade da minha infância, mesmo que naquele momento estar aqui ou lá não tivesse o mesmo significado, era a criança sendo absorvida mais pelas coisas do que pela situação. Pensar nisso já começava a me privar dessa frágil sensação de conforto. Tudo aconteceu tão rapidamente, desde a sensação ao raciocínio sobre este estado de bem-estar, ou seja, desde o seu surgimento até ao seu desaparecimento total, que então me pareceu simultâneo e que esta história que conto a você agora está em mim como uma espécie de crença na memória, fé num lapso de linguagem perdido para sempre.

No mesmo dia tirei essa foto da minha casa, ou melhor, da casa da minha mãe. Fazia alguns anos que eu não morava lá, mas não

cessé de la dire mienne, ma maison, un point d'arrivée, la raison du retour au village. C'est vrai que dans ma navigation sans but je n'ai eu que des maisons temporaires, auxquelles je ne m'attachais que pour le temps d'un séjour. Même si ces séjours ont été parfois très longs et si j'aimais véritablement, pour des raisons toujours différentes, les endroits où j'avais habité et où j'avais passé la plupart du temps de ma vie, j'ai toujours voulu retenir la mémoire de la maison de ma mère, ce point de départ - voire un point, tout court, effet de géométrie ou de ponctuation. D'autant plus que depuis quelques temps je me suis rendu compte que cet ancrage m'accorde une assurance plutôt douteuse. Et voilà que je me surprends souvent dans ces pensées comme dans un exercice contre la dispersion, cette dispersion qui est la responsable du fait que j'oublie chacune de mes maisons aussitôt je la quitte.

Le même jour j'ai donc pris cette photographie de la maison de ma mère. Je devrais encore partir, comme toujours, et cette fois pour longtemps, ce qui imprégnait le regard que j'avais sur les choses du village d'une nostalgie anticipée. Je regardais avec une tendresse inhabituelle les horizons étroits du val, les rues, les maisons et en particulier cette maison-là, petite, isolée entre des terrains vagues, envahie de temps en temps au seuil de la ville par l'odeur des vaches et du lait, lavée par la pluie, fouettée par le soleil, paisiblement cachée entre des palmiers en herbe et les feuillages abondantes. Les larmes me venaient aux yeux. Des larmes, oui, je ne les cache pas. Je me permets de le dire, mais aussi de m'arrêter là. J'ai toujours eu cette impression que si je devrais écrire le roman de ma vie il ressemblerait à ce qu'on appelle, sans aucune rancune à la littérature de la chose, un mauvais roman.

deixei de chamá-la de minha, de minha casa, de ponto de chegada, de motivo de retorno à vila. É verdade que na minha navegação sem rumo só tive lares temporários, aos quais só me apeguei durante uma estada. Mesmo que estas estadias fossem por vezes muito longas e que eu amasse verdadeiramente, por motivos sempre diferentes, os locais onde vivi e onde passei a maior parte do tempo da minha vida, sempre quis recordar a memória da casa da minha mãe, este ponto de partida - mesmo um ponto, muito simplesmente, um efeito de geometria ou pontuação. Especialmente porque já há algum tempo percebi que esta ancoragem me dá uma segurança bastante duvidosa. E agora muitas vezes me encontro nestes pensamentos como num exercício contra a dispersão, essa dispersão que é responsável pelo fato de me esquecer de cada uma das minhas casas assim que saio delas.

Então, no mesmo dia, tirei esta fotografia da casa da minha mãe. Teria que partir novamente, como sempre, e desta vez por muito tempo, o que impregnou a forma como eu olhava as coisas da vila de uma nostalgia antecipada. Olhei com invulgar ternura os horizontes estreitos do vale, as ruas, as casas e em particular esta casa, pequena, isolada entre terrenos baldios, invadida de vez em quando pelo cheiro das vacas e do leite da entrada da cidade, banhada pela chuva, açoitada pelo sol, pacificamente escondida entre palmeiras em flor e folhagens abundantes. Lágrimas vieram aos meus olhos. Lágrimas, sim, não as escondo. Permito-me dizê-las, mas também paro por aí. Sempre tive a impressão de que se eu escrevesse o romance da minha vida ele se assemelharia ao que chamamos, sem nenhuma má vontade para com a literatura da coisa, de um romance ruim.

2

Et pourtant je me sens presque obligé de suivre le cours de ces réminiscences, et je ne saurais autrement vous expliquer ce que j'entends par « retour », ses prémisses, son mécanisme, sa chance et ses dangers. Car même si je mens j'ai besoin d'une certaine intimité, de cette intimité dont vous me faites l'honneur en ce moment. Je sais néanmoins, et je vous préviens d'avance, que le trajet que nous faisons ensemble dans cette intimité risque de ne nous emmener nulle part ; et les maisons dont nous nous souvenons ensemble, de n'être que des auberges où nous passons la nuit pour reprendre la route le lendemain, encore fatigués.

Il s'agit toujours de ce trajet (ou de ce thème, si vous préférez) que j'appelle le retour. Il ne cesse de me hanter, comme un revenant, depuis que je suis en exil, loin de mes semblables - d'ailleurs très hypocrites. Assoupi par mon énorme paresse, produit d'une vie tout à fait contemplative, j'ai tout le temps pour regretter, mais aussi pour jouir de cet étrange hasard qui me pousse et qui m'oblige même périodiquement de partir et de me confronter avec des étrangers et leurs langues barbares. Le retour est toujours une traversée, un voyage vers la maison, ce pays paisible, chaud comme l'intimité d'une femme. Oui, le pays d'origine est, idéalement, toujours chaud et accueillant. Le retour est donc toujours un voyage, ce qui apparemment va de soi, mais non : le retour est l'indéfini même d'une traversée dans le temps aboli. Le voyage est en général pénible, encombré d'accidents de route ; c'est une traversée sans fin confrontée à des obstacles et des vents contraires, à des vents-debout, comme on dit à la mer.

2

E, no entanto, sinto-me quase obrigado a seguir o curso destas reminiscências e de outra forma não poderia explicar para você o que quero dizer com “retorno”, as suas premissas, o seu mecanismo, a sua sorte e os seus perigos. Porque mesmo que eu minta, preciso de uma certa intimidade, dessa intimidade com a qual você está me honrando neste momento. Sei, porém, e aviso antecipadamente, que a jornada que estamos fazendo juntos nesta intimidade corre o risco de não nos levar a lugar nenhum; e as casas que lembramos juntos nada mais são do que pousadas onde pernoitamos para pegar a estrada novamente no dia seguinte, ainda cansados.

É sempre sobre este trajeto (ou sobre este tema, se preferir) que chamo de retorno. Ele continua a me assombrar, como um fantasma, desde que estive no exílio, longe dos meus pares - muito hipócritas na verdade. Atordoado pela minha enorme preguiça, produto de uma vida totalmente contemplativa, tenho todo o tempo para me arrepender, mas também para aproveitar este estranho acaso que me empurra e que até periodicamente me obriga a partir e a confrontar-me com estranhos e as suas línguas bárbaras. O regresso é sempre uma travessia, um caminho rumo a casa, a este país pacífico, quente como a intimidade de uma mulher. Sim, o país de origem é, idealmente, sempre caloroso e acolhedor. O retorno é, portanto, sempre uma viagem, o que aparentemente nem é preciso dizer, mas digo: o regresso é a própria indefinição de uma travessia no tempo abolido. A viagem é geralmente difícil, repleta de desvios de rota; é uma travessia sem fim diante de obstáculos e ventos contrários, com contraventos, como se diz do mar.

Il faut d'ailleurs être debout, actif, conquérant quand on veut partir en voyage vers la maison, connaître le chemin de bout en bout, pour ne pas s'égarer de la bonne route. À la fin du parcours, on s'aperçoit que rien n'est plus épuisant et tumultueux que le mouvement du voyage. Et tout le tracas maritime ou routier (sans parler des longues distances, quand il faut prendre l'avion, en croyant à l'existence de l'espace aveugle de l'océan, caché en bas des nuages, entre parenthèses, intervalle absent de tout voyage) à cause de ce mot, le retour, qui m'est venu tout entier dans cette langue, une langue qui n'est pas la mienne.

Je peux même le dire: ma vie ne m'a été à moi-même avouable qu'en cette langue étrangère. Et ce mot, le retour, j'ai eu du mal à le traduire dans ma langue dite maternelle, parce que le « même mot » me semblait déjà un tout autre mot. N'est-ce pas là déjà un désastre qui barre la route au moment de revenir, de revenir en arrière, de rentrer vers la langue de la mère, dans une espèce de nécessité ou de devoir filial, qui pourtant ne peut pas s'accomplir complètement? Bien que disposant d'un mot avec la même racine latine, le mot traduit dans ma (mais quelle est, dans ce cas, ma?) langue semble un mot dépourvu de signification. Cette idée de ne pas pouvoir traduire, de ne pas pouvoir aller et venir librement, droit pourtant déclaré universe, m'enchaînait dans les lois inflexibles de la douane, comportait déjà en soi-même un mauvais signe.

Pourrai-je finalement revenir, reconstituer ce moment dont je me souviens et qui était (j'espère que vous, au moins, vous le croirez) plein d'identité, de gratitude, d'avenir ?

Além do mais, é preciso erguer-se, estar alerta, ser conquistador quando quiser viajar de volta para a casa, conhecendo o caminho do início ao fim, para não se desviar do caminho certo. Ao final do percurso, percebemos que nada é mais desgastante e tumultuado que o movimento da viagem. E todos os transtornos marítimos ou rodoviários (sem falar nas longas distâncias, quando é preciso pegar o avião, acreditando na existência do espaço cego do oceano, escondido no fundo das nuvens, entre parênteses, intervalo ausente de qualquer viagem) por causa desta palavra, le retour, que me veio inteiramente nesta língua, uma língua que não é a minha.

Posso até dizer: a minha vida só foi confessável a mim mesmo nesta língua estrangeira. E esta palavra, le retour, tive dificuldade em traduzir para a minha língua dita materna, porque a “mesma palavra” já me parecia uma palavra completamente diferente. Não será já um desastre que bloqueia o caminho no momento do regresso, de voltar, de retornar à língua materna, numa espécie de necessidade ou dever filial, que no entanto não se completa? Embora tenha uma palavra com a mesma raiz latina, a palavra traduzida para a minha (mas o que é, neste caso, a minha?) língua parece uma palavra desprovida de significado. Essa ideia de não poder traduzir, de não poder ir e vir livremente, direito no entanto declarado universal, estava ligada às inflexíveis leis aduaneiras, e já continha em si um mau sinal.

Poderei finalmente voltar, reconstituir este momento que me lembro e que foi (espero que você, pelo menos, acredite) cheio de identidade, de gratidão, de futuro?

3

Je n'ai guère peur des avions mais de la métonymie des avions. Ce qui, dans les aéroports, me met en panique c'est l'idée de partir en voyage. C'est ce que je ressens maintenant en attendant l'avion qui m'emmènera jusqu'à la maison. L'architecte de cet aéroport a disposé stratégiquement le hall des passagers très loin de la piste d'atterrissage des avions. Il nous a coupé la vue droite et nous a laissé avec le seul pressentiment de ce qui se cache derrière les longs couloirs vitrés. Chacun autour de moi feigne de lire un journal. Moi je n'arrive pas à garder les sens des mots de mon livre, il y a mon cœur qui bat plus haut sous ma chemise. Les enfants jouent tranquillement comme si de rien n'était. Les enfants ne lisent pas.

4

Le retour au village est aussi le retour à l'endroit où quelqu'un très cher habite toujours et encore. Installé entre la végétation qui pousse, entre le vacarme silencieux de la nature, ce grain d'immobilité qu'est sa demeure domine de son promontoire tout le paysage. Même si elle semble aplatie par le soleil dur du midi, par la démystification des tonalités que la poussière opère en se déposant sur le blanc des tombes, cette demeure est toujours là, un point d'arrivée, je le reconnais, inexorable, en dépit des accidents d'avion, de la disparition des corps.

3

Não tenho medo de aviões, mas da metonímia dos aviões. Nos aeroportos, o que me deixa em pânico é a ideia de viajar. É isso que sinto agora enquanto espero o avião que me levará para casa. O arquiteto deste aeroporto colocou estrategicamente o saguão de passageiros bem longe da pista de pouso do avião. Isso cortou nossa visão direta e nos deixou apenas o pressentimento do que há por trás dos longos corredores de vidro. Todos ao meu redor fingem ler um jornal. Não consigo manter o significado das palavras do meu livro, meu coração está batendo mais forte por baixo da camisa. As crianças brincam calmamente como se nada tivesse acontecido. As crianças não leem.

4

O regresso à vila é também o regresso ao lugar onde vive sempre e de novo alguém muito querido. Instalado entre a vegetação crescente, entre o barulho silencioso da natureza, este grão de imobilidade que é a casa domina toda a paisagem desde o seu topo. Mesmo que pareça achatada pelo forte sol do meio-dia, pela desmistificação dos tons que a poeira produz ao depositar-se no branco dos túmulos, esta residência continua ali, ponto de chegada, reconheço-a, inexorável, apesar dos acidentes aéreos, do desaparecimento dos corpos.

Mes efforts de comprendre la fatalité du retour ne sont pas pourtant destinés à nourrir cette espèce, dit-on, de sentiment morbide ou suicidaire. Non, l'image du retour, cette image sans reflet, sans image, voilà qu'elle suppose la vie, le mouvement, et ce n'est que le mouvement qui rend possible son idée même. Cependant, quand on regarde l'inconscience de la ville obscurcie à six heures du matin par un temps de tempête et envahie par le glas d'un Vendredi Saint, et que de là-haut, les pierres pénètrent le sol crevant les yeux de mes semblables, on se dit qu'on doit venir plus souvent les reconnaître, leur faire compagnie, l'hommage de notre vie.

Je venais souvent mais voilà que ne trouvais pas toujours le même cimetière. D'abord on l'a urbanisé, c'est-à-dire transformé en ville, on l'a euphémisé, on a fait des chaussées pour garder les pieds du contact avec la boue, qui est la mort. Puis on a urbanisé les alentours, et des familles se sont installées et une branche de ville nouvelle est venue compliquer l'accès à sa porte d'entrée. Chaque fois que j'essayais de venir c'était le même problème, et je me perdais fréquemment parmi les maisons pauvres et uniformes, les draps étalés sur le parcours, passant entre des enfants qui jouaient à cache-cache à demi nus. Même quand j'arrivais, au bout de mon parcours, à retrouver le portail et son inscription rappelant que l'endroit est une propriété du village, cette vision me semblait toujours défigurée par les incidents auxquelles je m'étais confronté dans la traversée. J'étais souvent fatigué, sans mémoire et sans envie de monologuer assis sur son tombeau.

Os meus esforços para compreender a inevitabilidade do regresso não visam, no entanto, alimentar este tipo, diz-se, de sentimento mórbido ou suicida. Não, a imagem do retorno, esta imagem sem reflexo, sem imagem, ela pressupõe a vida, o movimento, e só o movimento torna possível a sua própria ideia. Porém, quando olhamos para a inconsciência da cidade escurecida às seis da manhã pela tempestade e invadida pelos sinos mortificados da Sexta-Feira Santa, e que lá de cima as pedras penetram no chão, arrancando os olhos dos meus semelhantes, dizemos a nós mesmos que devemos vir mais vezes a reconhecê-los, a fazer-lhes companhia, a homenagem da nossa vida.

Eu vinha muitas vezes, mas nem sempre encontrava o mesmo cemitério. Primeiro urbanizamo-lo, ou seja, transformamo-lo em vila, eufemizamo-lo, fizemos estradas para evitar o contacto dos pés com a lama, que é a morte. Depois urbanizamos o entorno, as famílias se instalaram e uma outra vila veio dificultar o acesso à sua porta de entrada. Cada vez que tentava vir o problema era o mesmo, e muitas vezes me perdia entre as casas pobres e uniformizadas, os lençóis espalhados pelo caminho, passando entre crianças seminuas brincando de esconde-esconde. Mesmo quando consegui, no final da viagem, encontrar o portão e a sua inscrição lembrando que o local é propriedade da vila, esta visão sempre me pareceu desfigurada pelos incidentes que encontrei durante o caminho. Muitas vezes eu estava cansado, sem memória e sem vontade de monologar sentado em seu túmulo.

5

Je ne serai pas le premier à rappeler que l'histoire d'Ulysse après les dures guerres est l'histoire même du retour. On entend dire souvent (et c'est ce qui revient presque toujours autour du thème) que le retour est en fait une histoire de la vieillesse, de l'époque où l'on rentre. Homère, lui, ne ferait pas exception à la règle : il aurait écrit d'abord, en jeune poète, une épopée de conquête et plus tard seulement, quand l'élan et la force de la jeunesse se seraient éteints, il aurait pensé à l'épopée du retour. La remarque paraît surtout anecdotique si l'on pense à la portée qu'a le thème du retour, même si tout cela n'est pas tout à fait faux et qu'il arrive à des honnêtes gens de vouloir revenir au lieu de sa naissance alors qu'ils s'approchent de la mort. Mais comment mesurer la distance que nous sépare de la mort ? Et la poésie, et le savoir, comme des retours à un étonnement premier, que sont-ils sinon une affaire de vieillesse ?

L'épopée de la conquête, des toutes les voyages de conquête, et pourquoi pas de la conquête du retour, est aussi une épopée du savoir instrumental comme instrument de conquête. Homère non seulement met la poésie et le discours mythique comme répertoire du savoir technique mais il met l'accent sur le savoir imaginaire d'Ulysse, l'homme «aux mille ruses». Ulysse a des ruses parce qu'il sait que la mer est trop grande, les dieux jaloux et les hommes menteurs. Il devient donc lui-même, un homme plein de ruses, c'est-à-dire menteur si l'occasion l'exige, et c'est grâce à elles et à l'aide des dieux favorables qu'il peut retrouver Ithaque. Dire que Ulysse est un «homme rusé» revient en fait à étaler une formule tautologique, sinon rusée. Ulysse doit être rusé pour échapper à

5

Não serei o primeiro a recordar que a história de Ulisses depois das duras guerras é a própria história do regresso. Muitas vezes ouvimos dizer (e é isso que quase sempre surge em torno do tema) que o regresso é na verdade uma história de velhice, do tempo em que regressamos. Homero não seria uma exceção à regra: teria escrito primeiro, quando jovem poeta, uma epopéia de conquista e só mais tarde, quando o entusiasmo e a força da juventude tivessem morrido, teria pensado no retorno épico. A observação parece sobretudo anedótica se pensarmos no alcance do tema do regresso, mesmo que tudo isto não seja totalmente falso e aconteça às pessoas honestas quererem regressar ao seu lugar de nascimento à medida que se aproximam da morte. Mas como podemos medir a distância que nos separa da morte? E a poesia e o conhecimento, como retornos a um espanto primário, o que são senão uma questão de velhice ?

A epopéia da conquista, de todas as viagens de conquista, e porque não da conquista do regresso, é também uma epopéia do conhecimento instrumental como instrumento de conquista. Homero não apenas usa a poesia e o discurso mítico como repertório de conhecimento técnico, mas enfatiza o conhecimento imaginativo de Ulisses, o homem “dos mil ardis”. Ulisses tem ardis porque sabe que o mar é muito grande, os deuses são ciumentos e os homens são mentirosos. Torna-se, portanto, ele mesmo, um homem cheio de artimanhas, ou seja, um mentiroso se a ocasião assim o exigir, e é graças a isso e à ajuda dos deuses favoráveis que consegue encontrar Ítaca. Dizer que Ulisses é um “homem astuto” é, na verdade, exibir uma fórmula tautológica, se não astuta. Ulisses deve ser astuto para escapar

la ruse des autres, mais pourrait-il échapper vraiment à toutes les ruses avec cette logique ? C'est Dieu même (à l'occasion, Pallas Athéna, fille de Zeus) qui l'appelle «Ulysse aux mille ruses», qui lui confère, par ces mots, le caractère. Ulysse, en effet, est si rusé qu'il doute de la parole des dieux eux-mêmes. Quand par exemple, Athéna affirme qu'il este finalement arrivé chez lui, il se demande, en demandant à Athéna, si tout cela ne serait-ce pas une illusion et pourquoi croirait-il au dieu. Ulysse médite comme Descartes, il met en doute ce que dit Athéna, qui peut dire n'importe quoi, une «raillerie» par exemple, qui peut vouloir «fourvoyer» son esprit. Voilà Ulysse rusé, plein d'astuce, celui qui sait que les dieux aussi peuvent mentir. Mais alors comment croire en sa propre astuce, elle-même l'invention des dieux trompeurs ?

«Tu as toujours le même esprit dans ta poitrine. (...) tu es sensé, avisé et prudent», retorque Athéna pleine de ruse. En faisant l'apologie de la prudence, Athéna tisse son discours et ne répond pas à la question d'Ulysse. Celui-ci croit-il à la bonté du Dieu, qui ne fait que le flatter ? Croit-il seulement en le fait de sa présence ? Pallas Athéna dévoile de la nuée la terre qu'il recherchait, elle montre les oliviers, les grottes, les monts, les forêts et, par la vue, Ulysse est convaincu. Ou vaincu, tout simplement, dépossédé de la ruse qui le définissait auparavant : croyant en sa ruse, il cesse d'être rusé, méfiant. Donnant à voir Ithaque dans sa splendeur, les dieux peuvent encore nous tramer comme un Malin Génie dont la parole restera à toujours indécidable. À Ulysse il suffit de voir s'éclairer l'horizon brumeux : je vois donc j'y suis. Ulysse fait confiance à la vue, voire à la vue qui peut être trompée. Il peut se douter du fait que ce qu'il voit ne soit pas vraiment ce qu'il voit, Ithaque. Mais il ne doute pas du fait

da armadilha dos outros, mas ele poderia realmente escapar de todas as armadilhas com essa lógica? É o próprio Deus (às vezes Pallas Atena, filha de Zeus) quem o chama de “Ulisses dos mil ardis”, quem lhe dá, com estas palavras, o caráter. Ulisses, na verdade, é tão astuto que duvida da palavra dos próprios deuses. Quando, por exemplo, Atena afirma que ele finalmente chegou a casa, ele se pergunta, perguntando a Atena, se tudo isso não é uma ilusão e por que ele acreditaria na deusa. Ulisses medita como Descartes, ele questiona o que Atena diz, que pode dizer qualquer coisa, um “enigma”, por exemplo, que pode querer “desorientar” sua mente. Aqui está Ulisses, astuto, cheio de astúcia, aquele que sabe que os deuses também podem mentir. Mas então como podemos acreditar na nossa própria astúcia, ela própria uma invenção de deuses enganadores?

“Você ainda tem o mesmo espírito em seu peito. (...) você é sensato, sábio e prudente”, retruca Atena, cheia de astúcia. Ao defender a prudência, Atena tece seu discurso e não responde à pergunta de Ulisses. Ele acredita na bondade de Deus, que apenas o lisonjeia? Ele ao menos acredita no fato de sua presença? Pallas Atena revela da nuvem a terra o que procurava, mostra as oliveiras, as cavernas, as montanhas, as florestas e, pela visão, Ulisses se convence. Ou simplesmente derrotado, despojado da astúcia que antes o definia: acreditando na sua astúcia, deixa de ser astuto, desconfiado. Mostrando Ítaca em seu esplendor, os deuses ainda podem nos enganar como um Gênio do Mal cujas palavras permanecerão para sempre indecifráveis. Para Ulisses basta ver iluminar-se o horizonte enevado: vejo, logo estou ali. Ulisses confia na visão, mesmo na visão que pode ser enganadora. Ele pode suspeitar que o que vê não é realmente o que vê, Ítaca. Mas ele não duvida do fato

qu'il voit ; que la vue peut, elle aussi, être encore une blague des dieux. Thomas avant la lettre, à Ulysse il suffit de voir pour croire. Et quand le doute se dissipe c'est la ruse qui s'en va.

«Et la terre apparut». Ulysse baise le sol avec joie, son sol à lui. Ayant retourné après de si longs voyages, il veut voir grandir son fils, il veut aimer sa femme fidèle (du moins selon les dieux). Ulysse aux mille ruses reste soumis à la volonté des dieux qui en ont toujours déjà plus. C'est aux dieux en effet le privilège d'enlever les nuées, les brumes, les voiles, ou encore de les installer pour cacher la vraie nature des choses. Pour mieux entreprendre sa vengeance, Ulysse obéira encore à une ruse d'Athéna qui le mettra sous des haillons, en déridant sa peau et en ternissant ses yeux. Ulysse vieillit. Il porte la dégradation comme un poète. Avec cette peau d'âne il pourra passer inaperçu sans être reconnu sinon plus tard par le défaut d'une cicatrice, erreur du mensonge : ruse dans la ruse, clin-d ' œil des dieux, trace de la ruse à même le corps. Le masque est plus rusé que la logique du masque. Mais alors comment rentrer, comment savoir si on est finalement de retour ? Ulysse croit avoir retourné, mais comment en être sûr ? C'est aux dieux en effet de décider ce qui se donne, ce qui se passe, c'est à eux de décider le retour, si retour il y a. Ulysse croit avoir retourné. Il croit venger les prétendants de Pénélope, ceux qui «dévorent sa substance» à lui. Il récupère son pays, sa femme, ses valets, ses animaux, sa substance. Ce n'est qu'avec ruse mais au prix de la ruse et donc de toute garantie qu'il peut finalement être égal à lui-même.

que ele vê; essa visão também ainda pode ser uma piada dos deuses. Como um Tomé avant La lettre, para Ulisses basta ver para crer. E quando a dúvida se dissipa, o mesmo acontece com a astúcia.

“E a terra apareceu”. Ulisses beija com alegria o chão, o seu próprio chão. Tendo retornado de tão longas viagens, ele quer ver seu filho crescer, quer amar sua fiel esposa (pelo menos segundo os deuses). O Ulisses dos mil ardis continua sujeito à vontade dos deuses que sempre querem mais. Na verdade, é privilégio dos deuses remover as nuvens, as névoas, os véus, ou mesmo instalá-los para esconder a verdadeira natureza das coisas. Para melhor se vingar, Ulisses obedecerá novamente a um ardil de Atena, que o colocará em farrapos, enrugando sua pele e embotando seus olhos. Ulisses está envelhecendo. Ele suporta a degradação como um poeta. Com esta pele de burro ele poderá passar despercebido sem ser reconhecido, exceto depois pelo defeito de uma cicatriz, pela falha da mentira: ardil dentro de ardil, piscadela dos deuses, traço de ardil no corpo. A máscara é mais ardilosa do que a lógica da máscara. Mas então como voltaremos, como saberemos se finalmente voltamos? Ulisses pensa que voltou, mas como podemos ter certeza? Na verdade cabe aos deuses decidir o que é dado, o que acontece, cabe a eles decidir o retorno, se houver retorno. Ulisses acredita que ele voltou. Ele acredita estar vingando os pretendentes de Penélope, aqueles que “devoram seus bens”. Ele recupera seu país, sua esposa, seus servos, seus animais, seus bens. É apenas com astúcia, mas à custa da astúcia e, portanto, de qualquer garantia de que ele possa, em última análise, ser igual a si mesmo.

6

Aujourd'hui, alors qu l'envie de parler sur lui s'était presque disparu, j'ai fait un étrange rêve à son sujet. De ce rêve, je ne raconterai que ceci, si vous me permettez : il se refusait à me rembourser de la dette qu'il avait contractée. Ce rêve m'a paru tout d'abord étrange, car il me semblait que c'était à moi de lui rendre quelque chose, bien que notre contrat n'ait pas été toujours respecté. Au contraire, et c'est là que le rêve met en scène ce que j'allais dire, l'histoire de ce rapport est l'histoire d'une rupture de contrat. Mais est-ce bien ce que j'allais dire ?

Il était pour moi un éclat de l'étranger venu habiter notre village. Nous parlions apparemment la même langue, mais en fait sa langue était différente, la couleur de sa peau était différente, ses chaussures, sa manière de marcher. Il habitait dans des lieux pour moi inconnus, il léchait ses dents blanches, la bouche ouverte, il bougeait trop vite et je ne pouvais presque pas le suivre. Mais j'essayais de le faire quand même, discrètement. J'étais possédé d'admiration, car il lisait des livres que je ne connaissais pas. Un jour, il m'a mis entre les mains un de ces livres et m'a dit: «tiens, je veux que tu le lises». J'ai oublié ce que m'avait dit le livre, mais pas l'amour dans sa voix.

Sa voix était parfois perçant, pleine de sarcasme et moi une victime facile. J'avais cette tolérance qui n'est pas de l'indifférence mais de la curiosité. Je supportais la douleur de l'entendre. Il était un athée, «un impie» disait sa mère, quant à elle. Je rentrais chez moi et je l'oubliais, jusqu'à ce que j'aie envie de partir de la maison à laquelle je n'ai pas encore rentré. Depuis que je suis

6

Hoje, quando a vontade de falar sobre ele quase desapareceu, tive um sonho estranho. Desse sonho, só direi isto, se você me permitir: ele se recusou a me pagar a dívida que havia contraído. Esse sonho me pareceu estranho a princípio, pois me pareceu que cabia a mim devolver algo a ele, embora nosso contrato nem sempre fosse respeitado. Pelo contrário, é aqui que o sonho encena o que eu ia dizer, a história desta relação é a história de uma quebra de contrato. Mas era isso que eu ia dizer?

Para mim, ele foi um exemplo brilhante do estranho que veio morar na nossa vila. Aparentemente falávamos a mesma língua, mas na verdade a língua dele era diferente, a cor da pele era diferente, os sapatos, o jeito que ele andava. Ele morava em lugares que eu desconhecia, lambia os dentes brancos, a boca aberta, andava muito rápido e eu quase não conseguia segui-lo. Mas tentei fazer isso mesmo assim, discretamente. Fiquei possuído de admiração, pois ele lia livros que eu não conhecia. Um dia, ele colocou um desses livros em minhas mãos e disse: “Aqui, quero que você leia”. Esqueci o que o livro me contou, mas não o amor em sua voz.

Sua voz às vezes era penetrante, cheia de sarcasmo e eu era uma vítima fácil. Eu tinha essa tolerância que não é indiferença, mas curiosidade. Eu suportei a dor de ouvir isso. Ele era ateu, “uma pessoa ímpia”, disse sua mãe. Eu iria para casa e esqueceria, até querer sair de casa para onde ainda não voltei. Desde que

parti, en fait, je n'ai pu plus jamais l'oublier. De la dette réciproque que s'y engageait, je n'ai eu que beaucoup plus tard la conscience.

Il s'était passé des années et je parcourais le village en passant, feignant d'être la mais absent. Je connaissais alors les choses que mon ami connaissait, je prenais goût aux attitudes qu'étaient les siennes. J'avais envie de lui parler, mais il n'habitait plus chez sa mère. Ou (je l'apprendrais plus tard) il était peut-être en train de rentrer chez elle, ullysien, sans y avoir vraiment été avant. On m'a raconté alors qu'il était dans un pays voisin, dans une espèce de séminaire et qu'il enseignait la religion. En écoutant cela, j'étais sûr qu'il y avait quelque chose de louche, un malentendu, que mon ami gagnait sa vie peut-être en trompant les douanes, en trafiquant des informations, des attitudes ou je ne sais pas quoi. Ou bien on s'était trompé quant à son identité. Plus tard je l'ai rencontré par hasard, cette espèce de hasard heureux qui crée l'événement. Il m'a dit alors, sincèrement, presque sans honte, qu'il avait entendu la voix du Seigneur. La voix du Seigneur avait dissipé les brumes.

Sa voix, à lui, m'étonnais. Je cherchais la porte pour sortir délicatement mais avec un désespoir de naufragé. Sa voix n'était plus perçante, elle était même un peu mal-à-l'aise et essayait de rester grave peut-être pour ne pas céder à des interférences qui venaient du passé inscrit dans la mémoire de mon visage. Je continuais à entendre sa voix mais elle venait à se confondre avec des échos d'un autre temps, avec des ondes de radio, des coups de marteaux dans le voisinage. Tout cela me semblait d'un mauvais goût extraordinaire ou plutôt, comme je l'ai perçu à l'époque, du goût qui peut avoir un mauvais rêve, un cauchemar.

fui embora, na verdade, eu nunca mais consegui esquecê-lo. Só muito mais tarde tomei conhecimento da dívida mútua que foi cometida.

Os anos se passaram e eu vaguei pela vila, fingindo estar lá, mas ausente. Fiquei então sabendo das coisas que meu amigo sabia, passei a gostar das atitudes que eram dele. Eu queria falar com ele, mas ele não morava mais com a mãe. Ou (eu saberia mais tarde) ele talvez estivesse voltando para a casa dela, ulissiano, sem realmente ter estado lá antes. Disseram-me então que ele estava num lugar vizinho, numa espécie de seminário e que ensinava religião. Ao ouvir isso, tive certeza de que havia algo suspeito, um mal-entendido, que meu amigo ganhava a vida talvez burlando costumes, adulterando informações, atitudes ou não sei o quê. Ou talvez tenha havido um erro sobre sua identidade. Mais tarde encontrei-o por acaso, esse tipo de acaso feliz que cria um acontecimento. Ele então me disse, com sinceridade, quase sem vergonha, que tinha ouvido a voz do Senhor. A voz do Senhor dissipou as névoas.

Sua voz era surpreendente. Procurei a porta de saída com delicadeza, mas com o desespero de um naufrago. Sua voz já não era penetrante, estava até um pouco desconfortável e tentava permanecer séria, talvez para não ceder às interferências que vinham do passado escritas na memória do meu rosto. Continuei ouvindo sua voz, mas ela se confundia com ecos de outra época, com ondas de rádio, marteladas na vizinhança. Tudo isso me pareceu de um mau gosto extraordinário, ou melhor, como percebi na época, do gosto que se pode ter num pesadelo.

Et le cauchemar de l'eau hante comme une peur ancestrale la mémoire de ces êtres de la terre, comme moi, qui sont nés de la terre, très loin de la mer, qui ne sont jamais partis en attendant le moment d'y revenir. Je me suis retrouvé dans l'eau, cette couche informe, immense, sans contours ni horizons. L'océan m'a toujours fait peur et ne cesse de m'étonner, de m'éblouir, cette chose immense et sans fin pour les yeux, comme l'univers, lapsus caché en bas de nuages quand on croit rentrer. Comment rentrer?

7

Revenons à notre sujet. Nous ne l'avons pas vraiment quitté. Mais ces vagues de réminiscences nous détournent à tout instant sans que nous nous en apercevions. Je ne sais pas si le contrat peut être respecté. Je me rends compte maintenant que je devrais tout recommencer. Ici même. Repartir, renouveler le départ, aller ailleurs. Je me sens déjà trop fatigué et pourtant j'aurais tant de choses à dire, mais en fait presque rien car tout ce que je pourrais savoir (ce que je n'ai pas encore oublié ou ne suis pas en train de perdre en ce moment même), c'est ce qui se passe ici, maintenant. Que dire de plus ? Que j'ai perdu ma maison, que je suis là en transit, comme dans un hall d'aéroport, préparant un nouveau départ... Où que je sois, c'est toujours cette même envie de repartir.

Je devrais donc recommencer en disant que la promesse du retour n'est possible que si l'on part en voyage. On ne peut pas vraiment essayer de revenir si l'on n'est pas déjà parti. Le retour, pour être un retour doit toujours se rapporter à cet impératif qu'est le voyage. Mais si le voyage est une condition du retour, il n'abolit jamais la possibilité ou la fatalité même du détour. Ce n'est

E o pesadelo da água assombra como um medo ancestral a memória desses seres da terra, como eu, que nasci da terra, muito longe do mar, que nunca mais saiu, esperando o momento de voltar para lá. Encontrei-me na água, nesta camada informe, imensa, sem contornos nem horizontes. O oceano sempre me assustou e nunca deixa de me surpreender, de me deslumbrar, essa coisa imensa e infinita para os olhos, como o universo, um desliz escondido no fundo das nuvens quando pensamos que voltamos para casa. Como voltar?

7

Voltemos ao nosso assunto. Nós realmente não o terminamos. Mas essas ondas de reminiscências nos desviam a qualquer momento sem que percebamos. Não sei se o contrato pode ser respeitado. Percebo agora que teria que começar tudo de novo. Bem aqui. Saia de novo, renove a partida, vá para outro lugar. Já me sinto muito cansado e ainda assim teria tanto a dizer, mas na verdade quase nada porque tudo o que eu poderia saber (que ainda não esqueci ou não estou esquecendo neste momento mesmo), é isso que está acontecendo aqui, agora. O que mais posso dizer? Que perdi minha casa, que estou aqui em trânsito, como num saguão de aeroporto, me preparando para uma nova partida... Onde quer que eu esteja, é sempre a mesma vontade de partir novamente.

Portanto, devo recomeçar dizendo que a promessa de regresso só é possível se se fizer uma viagem. Você realmente não pode tentar voltar se ainda não tiver partido. O regresso, para ser regresso, deve sempre relacionar-se com este imperativo que é a viagem. Mas se a viagem é uma condição do regresso, nunca elimina a própria possibilidade ou inevitabilidade do desvio. Foi apenas

qu'en me retrouvant en route, c'est-à-dire en pensant à revenir à mon pays, en l'imaginant avec ses rivières, ses hommes tranquilles et lents, que je me suis aperçu que j'étais déjà il y a longtemps dans ce détour. J'étais perdu.

Si le voyage suppose qu'on doit pouvoir retourner, il suppose néanmoins qu'on soit s'éloigné du pays. Le voyage est justement ça : s'éloigner, gagnant des nouvelles contrées où le soleil brille différemment, où la terre a une consistance que je ne pouvais même pas imaginer avant de laisser les terres poussiéreuses de mon pays. Je vois des nouveaux paysages, j'écoute les langues qu'on me parle en chemin, je ne peux pas m'en empêcher. J'apprends des mœurs étrangères, je prends le goût de ses jeux barbares, je commence à vouloir voyager pour toujours mais l'idée de mourir loin de mon pays m'effraie.

Depuis le temps où j'ai commencé cette traversée, j'ai l'impression que le plaisir ne vient finalement que d'être en voyage, que de connaître des pays étrangers et des femmes étrangères, et de les dévorer. Le plaisir absolu échappe toujours parce que le comble du plaisir ne vient que du fait d'être installé dans tous et dans toutes. Ceci échappe aux possibilités du cannibale. D'ailleurs, qu'est-ce que ça veut dire s'installer ? Pour voyager, on ne peut pas s'installer, on ne peut pas trop s'attarder dans les villes ou dans les bords de route, où l'on commence inéluctablement à s'établir dès qu'on dépose les valises. Il ne s'agit pas de préparer ce genre de voyage que font les touristes trop pressés de tout connaître, et de poser pour des photos devant les monuments. Le voyage doit être fait calmement, minutieusement. C'est d'ailleurs le seul genre de voyage que je connais. Tout ce qu'il faut connaître c'est ce que s'en va, qui disparaît. Or tout s'en va, tout s'oublie très vite et la marche parfois extatique des choses vers

par me encontrar na estrada, ou seja, por pensar em voltar ao meu país, ao imaginá-lo com os seus rios, os seus homens calmos e lentos, percebi que já estava ali há muito tempo neste desvio. Eu estava perdido.

Se a viagem supõe que se deve poder regressar, supõe, no entanto, que se afaste do país. Viajar é justamente ir embora, chegar a novas terras onde o sol brilha diferente, onde a terra tem uma consistência que eu nem imaginava antes de sair das terras empoeiradas do meu país. Vejo novas paisagens, ouço as línguas que me falam ao longo do caminho, não consigo evitar. Aprendo costumes estrangeiros, gosto de seus jogos bárbaros, começo a querer viajar para sempre mas a ideia de morrer longe do meu país me assusta.

Desde o momento em que comecei esta travessia, tenho a impressão de que o prazer, em última análise, só vem de viajar, de conhecer países estrangeiros e mulheres estrangeiras, e de devorá-los. O prazer absoluto sempre nos escapa porque o cúmulo do prazer só vem de estar instalado em todos. Isso foge às possibilidades do canibal. Além disso, o que significa se acomodar? Para viajar, você não pode se acomodar, não pode ficar muito tempo nas cidades ou nas beiras das estradas, onde inevitavelmente começa a se acomodar assim que deixa as malas. Não se trata de se preparar para o tipo de viagem que fazem os turistas ansiosos por saber tudo, e de posar para fotos em frente aos monumentos. A viagem deve ser feita com calma, com cuidado. Na verdade, é o único tipo de viagem que conheço. Tudo que você precisa saber é o que está desaparecendo, o que está desaparecendo. Mas tudo passa, tudo é esquecido muito rapidamente e a marcha por vezes estática das coisas em direção

leur disparition est la seule beauté ou la seule mémoire qu'on puisse en garder. En effet, dès que je pars d'une ville ou d'une maison je l'oublie. Je l'oublie, c'est tout : je ne peux pas m'en empêcher.

Mais j'ai quand même cette mémoire de la ruine des choses. C'est une mémoire tout d'abord émouvante. Souvent, la douleur de la perte me revient dans un après-midi silencieux quand je regarde la rue depuis la balustrade de ma fenêtre. Il m'arrive alors de penser tout à un coup très intensément à une ville où j'avais vécu auparavant. C'est comme si je la retrouvais là, depuis cette fenêtre, sans aucun sens de beauté, sans volonté, sans passion. Tout à coup envahit par le bonheur, je regarde un homme qui sort d'un tabac et je l'accompagne des yeux sans aucune métaphysique. Je ne le vois plus, je suis émerveillé avec la tendresse dévoilée des lumières de l'après-midi, avec les traits harmonieux des maisons un peu sombres, obscurcies par la fumée des voitures. Juste après, je pense qu'elles sont, effectivement, un peu sombres.

8

Avant d'être pris par cette envie pressante de repartir, je marchais au hasard dans les rues d'une ville étrangère. Les rues étaient mouillées parce qu'il pleuvait, très légèrement mais déjà depuis longtemps. Dans ce miroir obscur se confondaient les néons de brasseries, les lumières des cafés-tabacs et les lanternes des voitures qui rentraient chez elles. Je marchais très lentement sur la chaussée, les larmes aux yeux, fatigué de ne rien faire, d'aller et venir, de regarder les voitures allant toutes dans un sens, et non pas dans l'autre, bien

ao seu desaparecimento é a única beleza ou a única memória que podemos guardar delas. Na verdade, assim que saio de uma cidade ou de uma casa, esqueço-me disso. Esqueço, só isso: não consigo evitar.

Mas ainda tenho essa lembrança da ruína das coisas. É uma memória muito comovente. Muitas vezes a dor da perda volta para mim em uma tarde silenciosa, quando olho para a rua do parapeito da minha janela. Então, de repente, penso intensamente em uma cidade onde morei antes. É como se a encontrasse ali, desta janela, sem nenhum sentido de beleza, sem vontade, sem paixão. Subitamente tomado pela felicidade, olho para um homem que sai de uma tabacaria e o sigo com o olhar sem nenhuma metafísica. Já não o vejo, fico maravilhado com a ternura revelada pelas luzes da tarde, com os traços harmoniosos das casas ligeiramente escuras, obscurecidas pela fumaça dos carros. Logo depois disso, acho que eles estão, de fato, um pouco sombrios.

8

Antes de ser tomado por esse desejo urgente de partir novamente, eu caminhava aleatoriamente pelas ruas de uma cidade estrangeira. As ruas estavam molhadas porque chovia, muito fraco, mas já há muito tempo. Neste espelho escuro fundiam-se as luzes de néon das cervejarias, as luzes dos cafés e tabacarias e as lanternas dos carros que regressavam a casa. Andei bem devagar pela estrada, com lágrimas nos olhos, cansado de não fazer nada, de ir e vir, de olhar os carros indo todos para um lado e não para outro, bom

que parfois des accidents arrivent, encombrant la route. Je me disais merde ! comme si j'étais dans le lit une matinée froide et que pour me lever je prenais du courage. Mais tout m'était si difficile et j'avais horreur des accidents (d'un choc thermique, par exemple) qui peuvent être définitifs. Je n'aime pas le définitif parce que le définitif n'est pas de ce monde. Je sentais la douleur des accidents, mais il me semblait tout de même inconcevable de vivre sans ces éclats de l'irréparable, sans que la vie reprenne à l'indifférence son rythme propre, plein d'éclats et de ruses.

Cet éclat manquait à la mienne, je me disais alors. Je marchais très lentement et c'est le suffisant pour qu'on soit bousculé (ou pire encore) dans une grande ville. Fatigué par un moment de ma vie plein d'un suspense dont la fin est trop connue, en sa lente progression vers les terres profondes de mon village, j'étais en même temps ennuyé et fasciné par les visages des passants. Je voulais partir avec eux.

Reprenons. Les rues étaient mouillées parce qu'il pleuvait. Je ne voyais pas très bien, à travers le voile des larmes. Je marchais lentement, les yeux tournés vers le lointain éclat des néons, je ressentais un espoir très intense, le plus religieux dont je n'ai jamais été capable, de ce qu'un événement se produise. C'est alors que je me suis aperçu de la présence d'une passante tout habillée en noir qui était surgie brusquement à mes côtés, venue de derrière, et qui a très vite disparu dans la nuit, devant, laissant son image éclatante à hanter mon incapacité de mysticisme ou d'indignation. C'était une apparition démon passe, j'en étais sûr, un étrange frisson qui m'avait rejoint mais qui m'avait aussi dépassé vers le futur, car je marchais sans forces d'aller plus vite. Avec

que às vezes acontecem acidentes, desordenando a estrada. Eu era uma merda! como se numa manhã fria estivesse na cama e para me levantar tivesse tomado coragem. Mas tudo era tão difícil para mim e eu odiava acidentes (choque térmico, por exemplo) que podem ser permanentes. Não gosto do definitivo porque o definitivo não é deste mundo. Sentia a dor dos acidentes, mas ainda me parecia inconcebível viver sem esses lampejos do irreparável, sem que a vida retomasse o seu ritmo a partir da indiferença, cheia de flashes e truques.

Faltava esse brilho em mim, disse então para mim mesmo. Andei bem devagar e isso é o suficiente para ser empurrado (ou pior ainda) em uma cidade grande. Cansado de um momento da minha vida cheio de suspense cujo final é por demais conhecido, na sua lenta progressão em direção às terras profundas da minha vila, fiquei ao mesmo tempo entediado e fascinado pelos rostos dos transeuntes. Eu queria ir com eles.

Vamos começar de novo. As ruas estavam molhadas porque chovia. Não consegui enxergar muito bem, através do véu de lágrimas. Caminhei devagar, meus olhos voltados para o brilho distante das luzes de néon, senti uma esperança muito intensa, a mais religiosa que já fui capaz, de que algum acontecimento iria acontecer. Foi então que notei a presença de uma transeunte toda vestida de preto que apareceu de repente ao meu lado, vinda de trás, e que muito rapidamente desapareceu na noite, na frente, deixando a sua imagem deslumbrante a assombrar a minha incapacidade de misticismo ou indignação. Era uma aparição do meu passado, eu tinha certeza, uma estranha emoção que me alcançou, mas que também me lançou em direção ao futuro, porque eu caminhava sem forças para ir mais rápido. Em

le contraste qu'on voudra, son fantôme devenait tout à coup celui d'une silhouette sombre qui sortait mystérieusement d'une publicité de cigarettes, juste au moment où je me tournais vers le cadre illuminé, sans l'avoir aperçu.

9

Parmi des conducteurs affolés, je vais avec la vitesse qu'on me permet. Je vous présente certaines conclusions mais sans en croire beaucoup moi-même. La vie déborde de vérités singulières qui sombrent très vite selon le hasard des conditions atmosphériques. Je conclus ceci ou cela (je ne peux pas m'en empêcher) mais en acceptant l'éventualité bien souvent dangereuse de me tromper complètement. J'essaie de ne pas aller trop vite, mais la route est si longue, on dirait infinie... Je rêve de l'extrême bout de la route comme un coureur très en retard par rapport à ses concurrents, et dont tout effort supplémentaire peut être fatal. Je ne peux pas accélérer la marche mais cette virtuelle extrémité continue à m'attirer. Elle suggère, du fait même de sa possibilité, une course rapide vers l'inconnu qui, à défaut d'être recherché, ne se donne qu'à sa propre et bonne volonté. Jamais je n'aurai l'assurance de le retrouver dans un point bien précis et pourtant le fait de continuer suffit à me remplir d'espoir.

Et pourtant. Et pourtant je vais avec la vitesse qu'on me permet, parfois trop vite en quête peut-être d'accidents, de retrouver les morts. J'ai eu des fils et de grands amours qui sont morts dans des désastres de route. Souvent, au volant, on réagit comme un âne, par arrêts brusques et par spasmes fréquents.

contrapartida, o seu fantasma tornou-se subitamente o de uma silhueta escura que emergia misteriosamente de um anúncio de cigarro, precisamente no momento em que me voltava para a moldura iluminada, sem a ter visto.

9

Entre motoristas em pânico, sigo na velocidade que me é permitida. Apresento algumas conclusões a você, mas sem acreditar muito. A vida está repleta de verdades singulares que afundam muito rapidamente dependendo das condições atmosféricas. Concluo isso ou aquilo (não posso evitar), mas aceito a possibilidade, muitas vezes perigosa, de estar completamente errado. Tento não ir muito rápido, mas o caminho é tão longo que parece infinito... Sonho com o fim do caminho como um corredor muito atrás dos seus concorrentes, e para quem qualquer esforço adicional pode ser fatal. Não consigo acelerar a caminhada mas esta extremidade virtual continua a atrair-me. Sugere, pelo próprio fato da sua possibilidade, uma corrida rápida para o desconhecido que, se não for procurado, apenas se entrega à própria boa vontade. Nunca terei a certeza de encontrá-lo num ponto muito específico e, no entanto, o fato de continuar é suficiente para me encher de esperança.

E ainda assim. E ainda assim vou com a velocidade que me é permitida, às vezes rápido demais em busca talvez de acidentes, para encontrar os mortos. Tive filhos e grandes amores que morreram em desastres rodoviários. Muitas vezes, ao dirigir, reagimos como um burro, com paradas bruscas e espasmos frequentes.

10

En effet, je pourrais dire que je suis toujours en transit, comme maintenant dans ce hall d'aéroport au moment même où j'entends par un haut-parleur que mon vol a pris un retard considérable et qu'il va falloir encore patienter au beau milieu de la foule. Voyager et patienter ne sont qu'une seule et même attente de retrouver un jour la maison. Plus j'y pense et plus il me semble que ma maison n'a jamais eu vraiment des limites très stricts. Il y avait toujours des travaux afin de corriger les manques et les excès qui ne cessaient d'apparaître. Même si toute la famille y œuvrait pour rendre la maison habitable, elle restait néanmoins toujours inachevée. En tout cas, je ne me rappelle pas d'avoir eu dans ma maison ce plaisir tranquille du luxe et du confort. J'avais toujours le pied trop froid ou trop chaud en regardant la télé. Quand j'étais enfant dans la grande ville, c'était peut-être la cour qui m'absorbait le plus, où je traçais des contours imaginaires qui suppléaient, par leur contrainte, le manque d'espace. Mais la cour n'était pas non plus un lieu à l'abri des dangers : le froid et les délinquants y venaient en hiver et tuaient les oiseaux. La cuisine devenait parfois glaciale. Le salon était alors ma chambre dans notre petite maison, et à cette époque-là je pourrais déjà dire que je vivais en visite chez moi.

De retour au village, nous avions beaucoup plus de place, tout paraissait sûr et plein de visages connus : tout le quartier était devenu une espèce de maison. Je l'ai quitté peu de temps après, blessé par les lois d'exclusion que je découvrais alors. Depuis, ma maison n'a cessé de diminuer et maintenant je vis en acceptant et en abandonnant des espaces provisoires que j'oublie aussitôt je

10

Na verdade, poderia dizer que ainda estou em trânsito, como agora, neste saguão do aeroporto, no preciso momento em que ouço através de um alto-falante que o meu voo sofreu um atraso considerável e que ainda terei de esperar no meio da multidão. Viajar e esperar são a mesma coisa, esperar um dia encontrar um lar. Quanto mais penso nisso, mais me parece que minha casa nunca teve limites muito rígidos. Sempre houve trabalho para corrigir as deficiências e excessos que iam aparecendo. Embora toda a família tenha trabalhado para tornar a casa habitável, ela ainda permaneceu inacabada. De qualquer forma, não me lembro de ter tido esse prazer tranquilo de luxo e conforto em minha casa. Meus pés sempre ficavam muito frios ou muito quentes enquanto assistia TV. Quando era criança na cidade grande, foi talvez o pátio que mais me absorveu, onde traçava contornos imaginários que, pelas suas limitações, compensavam a falta de espaço. Mas o pátio também não era um lugar a salvo do perigo: o frio e os delinquentes chegavam lá no inverno e matavam os pássaros. A cozinha às vezes ficava gelada. A sala era então meu quarto em nossa casinha, e naquela época eu já poderia dizer que estava morando enquanto visitava minha casa.

Lá na vila tínhamos muito mais espaço, tudo parecia seguro e cheio de rostos familiares: todo o bairro tinha virado uma espécie de casa. Abandonei-o pouco depois, ferido pelas leis de exclusão que então descobri. Desde então, a minha casa continuou a encolher e agora vivo aceitando e abandonando espaços temporários que esqueço imediatamente

le quitte. J'ai le sentiment (je rêve peut-être) d'avoir fait à chaque fois quelque chose d'abominable, mais qui était nécessaire en vue de toutes ces circonstances et tous ces changements de lunes et de corps. Ayant détruit chacune de mes maisons, je ne trouve pas les moyens de construire moi-même une autre. Il faut que je la cherche partout. Les maisons sont (j'en suis sûr) partout, elles ont toujours existé depuis le début de ma vie et peut-être même avant, dans le désordre infiniment réglé du cosmos.

Des nuits entières, la pluie me tombe dessus, une pluie fine et froide sous le vent qui arrive parfois en rafales. Je connais très peu les étoiles, je n'ai pas encore pris l'habitude de cette vie de gitan, moi qui j'ai hélas ! l'esprit sédentaire. Je n'essaie plus de retrouver mes anciennes maisons car je sais que je ne pourrais pas les rencontrer telles qu'elles étaient avant. Il n'y a plus de retour, mais il en a quand même: la mémoire de morceaux de carte s'imprime parfois dans ma tête, des petits points rouges qui indiquent une direction à prendre. Parfois la mémoire arrive en rafales.

11

De ma maison, je voyais tout le village étalant ses toits rouges parmi les touffes d'arbres qui montraient à peine le relief, la dépression creusée entre les collines par la petite rivière qui coupe le val. J'ai vécu plusieurs années de mon enfance dans la pente opposée à laquelle se trouve aujourd'hui la maison de ma mère. De l'autre côté de l'étang. Ce qui fait que j'aie aussi cette mémoire d'être chez moi sur les deux côtés de la rivière. Mais, toujours avec ce pressen-

assim que os deixo. Tenho a sensação (talvez sonhe) de ter feito cada vez algo abominável, mas que era necessário diante de todas essas circunstâncias e de todas essas mudanças de luas e de corpos. Tendo destruído cada uma das minhas casas, não consigo encontrar meios para construir outra sozinho. Tenho que procurá-la em todos os lugares. As casas estão (tenho a certeza) por todo o lado, sempre existiram desde o início da minha vida e talvez até antes, na desordem infinitamente regulada do cosmos.

Durante noites inteiras a chuva cai sobre mim, uma chuva fina e fria no vento que às vezes vem em rajadas. Conheço muito pouco das estrelas, ainda não me acostumei com essa vida cigana, que infelizmente tenho! a mente sedentária. Não tento mais encontrar minhas antigas casas porque sei que não poderia encontrá-las como eram antes. Não há caminho de volta, mas ainda há: a memória de pedaços de mapa às vezes se imprime na minha cabeça, pequenos pontos vermelhos que indicam uma direção a seguir. Às vezes a memória vem em rajadas.

11

Da minha casa via-se toda a vila espalhando os seus telhados vermelhos entre os aglomerados de árvores que mal deixavam transparecer o relevo, a depressão cavada entre os morros pelo pequeno rio que corta o vale. Vivi vários anos da minha infância na encosta oposta de onde hoje fica a casa da minha mãe. Do outro lado do rio. O que significa que também tenho a lembrança de estar em casa nas duas margens do rio. Mas, sempre com esse pressen-

timent dérangent de la division, je ne me sens pas complètement à l'aise où que je sois.

Avant de m'installer de ce côté-ci, il m'était complètement étranger, et en fait il m'intimidait. C'était le côté de l'église, de la mairie, du club élégant, des médecins, des comices, des processions. Je marchais alors doucement pour ne pas faire de bruit, j'écoutais à l'église des sermons étouffants. Je ne bâillais pas, en considération aux autres. Toujours par respect à cette étrangeté que me portait mal-à-l'aise dans ma chemise de dimanche, je cherchais à être attentif à tout ce qu'on me disait ou qu'on ne me disait pas. A cette époque, ma vie était une histoire morne, et mon apprentissage s'amorçait entre, d'un côté, la passivité heureuse que professaient les gens simples du village et, de l'autre, l'espoir du hasard heureux que je découvrais venu dans des images de l'étranger. Je me rends compte aujourd'hui que ces images étaient dans mon propre village et que l'important aurait été la décision d'en faire face. Mais en fait j'avais envie d'aller les retrouver, d'apprendre à vivre l'événement autrement, d'en jouir.

Après que ma mère a fait construire sa maison de ce côté-là, je me suis fatiguée de contempler le côté de mon enfance. J'ai senti avec force le besoin de quitter la maison, de tout quitter. À ce moment-là j'avais peut-être compris que les deux côtés de la rivière ne s'excluaient pas. Que les murs de la maison de ma mère étaient déjà intégrés dans le même ordre terreux et corrompé qu'était celui du village entier.

timento perturbador de divisão, não me sinto completamente confortável onde quer que esteja.

Antes de me mudar para cá, ele era um completo estranho para mim e, na verdade, me intimidava. Era o lado da igreja, da prefeitura, do clube elegante, dos médicos, das reuniões, das procissões. Caminhava então devagar para não fazer barulho, ouvia sermões sufocantes na igreja. Não bocejei, por consideração aos outros. Sempre por respeito a essa estranheza que me fazia sentir desconfortável com a camisa de domingo, procurava estar atento a tudo o que me diziam ou não me diziam. Naquela época, minha vida era uma história monótona, e meu aprendizado começou entre, por um lado, a feliz passividade que as pessoas simples da vila professavam e, por outro, a esperança do feliz acaso que descobri em imagens que vieram de fora. Percebo hoje que essas imagens estavam na minha vila e que o importante teria sido a decisão de enfrentá-las. Mas na verdade eu queria ir encontrá-las, aprender a vivenciar o evento de forma diferente, aproveitá-lo.

Depois que minha mãe construiu a casa dela daquele lado, cansei de olhar para o lado da minha infância. Senti muito a necessidade de sair de casa, de deixar tudo. A essa altura eu talvez já tivesse entendido que as duas margens do rio não eram mutuamente exclusivas. Que as paredes da casa da minha mãe já estavam integradas na mesma ordem terrena e corruptora que era a de toda a vila.

12

Serais-je capable de vous décrire l'endroit auquel je reviens ? Ses bouffées d'air chaud, la couleur de la terre obstinément rouge, l'eau rouillée coulant dans les rivières. Ce qui m'intéresse ce n'est pas de décrire mon quartier, le bruit monotone des machines à coudre, les gouttes d'eau dans la cour où on étalait le linge lavé. C'est vrai qu'on prend toujours une photo de la maison, comme si elle était de la famille ou comme si c'était un lieu sacré. On prend aussi, d'ailleurs, toujours quand on visite des vieilles villes la photo de l'église. C'est la maison des maisons, la plus sacrée, la plus familiale et en même temps la plus solennelle. D'habitude les églises sont trop hautes et on n'arrive pas à les cadrer dans la perspective de l'appareil, sauf à une grande distance d'où les détails s'effacent et la réplique perd sa capacité de montrer l'intimité de l'objet. Les images les plus réussies d'églises (des chapelles, des cathédrales, des basiliques) sont des reproductions des détails de la façade, de la petite porte ou du grand portail, au-dessus duquel on nous raconte des histoires graves ou mystérieuses. À chaque fois, on manque le tout.

La qualité des photographies des maisons souffre du même problème, encore qu'on ne se fasse pas très souvent des soucis à ce sujet. Une photo de la maison doit toujours inclure la famille qu'y habite. On met les chaises devant, on est tous là, avec l'habit de dimanche, avec des impatiences et des chagrins vagues. La maison n'est vraiment entière que quand elle est derrière ses habitants, derrière leur pose, en train de se perdre dans le temps. Mais c'est cette présence même des habitants qui peut la rendre défaillante, toujours incom-

12

Eu poderia descrever para você o lugar para onde estou voltando? Suas lufadas de ar quente, a cor da terra teimosamente vermelha, a água enferrujada que corre nos rios. O que me interessa não é descrever o meu bairro, o barulho monótono das máquinas de costura, as gotas de água no pátio onde estava espalhada a roupa lavada. É verdade que sempre tiramos foto da casa, como se fosse de família ou como se fosse um lugar sagrado. A propósito, também sempre tiramos uma foto da igreja quando visitamos cidades antigas. É a casa das casas, a mais sagrada, a mais familiar e ao mesmo tempo a mais solene. Normalmente as igrejas são demasiado altas e não conseguimos enquadrá-las na perspectiva da câmara, excepto a uma grande distância onde os detalhes se desvanecem e a réplica perde a capacidade de mostrar a intimidade do objeto. As imagens de igrejas (capelas, catedrais, basílicas) de maior sucesso são reproduções de detalhes de fachada, fachada, portinhola ou grande portal, sobre os quais nos contam histórias sérias ou misteriosas. Toda vez, perdemos tudo.

A qualidade das fotografias das casas sofre do mesmo problema, embora não nos preocupemos com isso com muita frequência. A foto da casa deve sempre incluir a família que ali mora. Colocamos as cadeiras na frente, estamos todos ali, com a nossa roupa de domingo, com vaga impaciência e tristeza. A casa só é verdadeiramente inteira quando está atrás dos seus habitantes, atrás da sua pose, perdendo-se no tempo. Mas é esta mesma presença dos habitantes que pode torná-la deficiente, sempre incom-

plète, car un élément de la famille (celui qui prend la photo) manque toujours sur la photo. On devrait éviter, à des propos aussi sérieux que ceux dont je parle, des photographes professionnels. Ce n'est qu'avec l'avènement de l'appareil automatique à retard que le photographe a pu courir devant l'objective et comparaître dans son œuvre. Mais il est vrai aussi que la présence elle-même du photographe n'est qu'un masque de l'incomplétude qui singularise la prise de photo. Avec la technique, c'est aussi le photographe qui apparaît dans sa disparition. Pour le photographe il est toujours trop tard. Jamais il ne retrouvera la photo qu'il voit, et à laquelle il devrait participer. C'est une course vaine. Sa maison ne sera jamais celle qui est dans la photo.

En tout cas, la maison est là. Un rayon de soleil brille sur le flanc d'un pot de fleurs rouges posé sur la table. Dans la salle de visites, il y a un portrait d'une maison. La maison se reconnaît comme maison, elle essaie son autoportrait. Avant de partir j'ai aussi pris une photo de ce portrait, mais la lumière du flash a mis une couche brumeuse par-dessus m'empêchant maintenant de voir clairement la scène : une maison champêtre, rustique, entourée d'arbres, et des fleurs, il me semble. Elle a (aurait-elle? j'hésite, ça ne se voit pas très bien) deux fenêtres sur le côté exposé au jour. Aveuglés par les éclats de la lumière du flash, ce sont deux yeux qui essaient en vain de regarder. A côté, il y a un chemin qui mène loin, ailleurs, nulle part.

Même si j'insistais davantage à regarder la photographie de la maison, je ne pourrais pas ne pas me rappeler (très vaguement, il est vrai) ce qu'il y avait dedans. Tout ce qu'il y a dedans implique la vision que j'ai maintenant du dehors, comme si je ne pouvais plus voir le dehors sans être d'abord dedans,

pleta, porque falta sempre um elemento da família (aquele que tira a fotografia). Fotógrafos profissionais devem ser evitados para comentários tão sérios como esses de que estou falando. Foi somente com o advento da câmera com atraso automático que o fotógrafo conseguiu correr na frente da lente e aparecer em seu trabalho. Mas também é verdade que a própria presença do fotógrafo é apenas uma máscara da incompletude que distingue a tomada da fotografia. Com técnica, é também o fotógrafo que aparece no seu desaparecimento. Para o fotógrafo é sempre tarde demais. Ele nunca encontrará a foto que vê e da qual deveria participar. É uma corrida fútil. A casa dele nunca será a da foto.

De qualquer forma, a casa está lá. Um raio de sol brilha na lateral de um vaso de flores vermelhas colocado sobre a mesa. Na sala de visitas há o retrato de uma casa. A casa reconhece-se como casa, tenta o seu autorretrato. Antes de sair também tirei uma foto deste retrato, mas a luz do flash colocou uma camada nebulosa sobre ele agora me impedindo de ver claramente a cena: uma casa rústica, de campo, cercada de árvores, e flores, me parece. Tem (teria? Hesito, não é muito óbvio) duas janelas laterais expostas à luz do dia. Cegado pelos flashes da luz do flash, são dois olhos que tentam em vão olhar. Próximo a ele há um caminho que leva para longe, para outro lugar, para lugar nenhum.

Mesmo que eu insistisse mais em olhar a fotografia da casa, não conseguia deixar de lembrar (muito vagamente, é verdade) o que havia lá dentro. Tudo o que está dentro implica a visão que agora tenho do fora, como se eu não pudesse mais ver o fora sem antes estar dentro,

à me regarder dans l'action de me rendre dehors. Je réalise finalement que plus une photographie essaie de s'approcher du modèle par son dehors, plus elle s'éloigne de cette mémoire qu'on a eue ou qu'on pense avoir d'elle, puisqu'elle est aussi une mémoire du dedans. Par un autre côté, on est obligé d'accepter que tout dedans a sa propre extériorité et qu'il subit ainsi ces mêmes lois. Aucune prise d'aucun angle particulier ne pourrait me rendre fidèlement ma maison, ou à ma maison, en guise de retour, même si les feuillages poussent toujours devant la façade et même si le bitume de la rue, couvert de la poussière venue du fond de la campagne, continue à se confondre avec le trottoir et avec le dedans de la maison. La maison réelle finit par reconduire au portrait qu'elle affiche sur le mur du salon et cette mise en abîme éveille en moi une sensation qu'il n'existe pas et qu'il n'a jamais existé une séparation très nette entre le dehors et le dedans, entre la maison et la rue, entre la maison réelle et le portrait de la maison.

C'est ce que je me disais en prenant une photographie de la maison de ma mère avant de partir.

13

Le mouvement du retour est celui d'une métalepse. Je veux dire par là qu'il faut comprendre mon pays par le moyen de certains événements qui ne sont arrivés que plus tard dans ma vie. Je voyais des colonnes grecques sur les collines incultes du village, je plaçais au centre de tout une cathédrale gothique qui n'a jamais existé. Je transportais au pays les hallucinations qui m'étaient advenues à l'étranger, je ne pouvais plus regarder la ville avec les yeux d'auparavant.

me observando enquanto eu saio. Finalmente percebo que quanto mais uma fotografia tenta aproximar-se do modelo pelo lado de fora, mais ela se afasta dessa memória que tínhamos ou pensamos ter dela, pois é também uma memória do interior. Por outro lado, somos obrigados a aceitar que tudo dentro tem a sua exterioridade e que está, portanto, sujeito a essas mesmas leis. Nenhuma tomada de qualquer ângulo específico poderia retratar fielmente minha casa, ou para minha casa, como forma de retorno, mesmo que a folhagem ainda cresça na frente da fachada e mesmo que o asfalto da rua, coberto de poeira do fundo do campo, continua a fundir-se com a calçada e com o interior da casa. A casa real acaba por remeter para o retrato que exhibe na parede da sala e esta mise en abyme desperta em mim uma sensação de que não existe e de que nunca houve uma separação muito nítida entre o exterior e o interior, entre a casa e a rua, entre a casa real e o retrato da casa.

Foi o que disse a mim mesmo ao tirar uma fotografia da casa da minha mãe antes de partir.

13

O movimento de retorno é o de uma metalepse. Com isto quero dizer que é preciso compreender o meu lugar através de certos acontecimentos que só aconteceram mais tarde na minha vida. Vi colunas gregas nas colinas incultas da vila, coloquei no centro de tudo uma catedral gótica que nunca existiu. Levei para o campo as alucinações que me aconteceram no exterior, não conseguia mais olhar a cidade com os olhos que tinha antes.

14

Quand j'y pense, à chaque fois c'est l'envie du retour qui m'a saisi. Dans ma langue, on le nomme «saudade», en même temps manque et désir, mort et naissance. Cela me dit quelque chose sur ce que le retour signifie. Je ne peux donc pas séparer cet idiome de l'autre, celui dans lequel j'écris maintenant. C'est un rappel du fait que je suis toujours en train de traduire, peut-être même quand j'écris dans ma langue maternelle. Voici ma ruse, la cicatrice que je laisse dans ce langage doublement traduit.

Cette langue m'est doublement étrangère, en effet. Elle est un éloignement par rapport à ma langue maternelle, et ma langue maternelle est déjà un éloignement. Je pourrais ainsi dire que toute langue est étrangère (ce que les fonctionnaires de douane essaient de ne pas se rendre compte). Du moins pour moi, car je ne fais que bégayer à chaque moment où je devrais articuler un discours intelligent. Je ne veux pas dire que je ne construis pas des discours. Mais même quand les phrases se suivent les unes aux autres, quand les conjonctions rassemblent et les points ponctuent, je continue à avoir cette impression de rater l'essentiel. J'ai toujours eu des problèmes avec le langage. Et le fait de ne jamais réussir à donner des noms précis aux objets que je connais ce n'est pas le plus important dans cette affaire : c'est la syntaxe qui est pour moi une torture particulière. Elle m'emmène par des chemins toujours différents, par des détours, par des impasses où le retour paraît toujours interdit d'avance. Je recommence donc. Je recommence une nouvelle phrase mais pendant qu'elle se produit j'entends au fond de mon poumon son écho simultanément, puis dans mes cordes vocales une sonorité enroutée jusqu'à ce que ma phrase arrive au grand

14

Quando penso nisso, cada vez é a vontade de voltar que me toma. Na minha língua chamamos isso de “saudade”, ao mesmo tempo falta e desejo, morte e nascimento. Isso me diz algo sobre o que significa retorno. Portanto, não posso separar este idioma do outro, aquele em que escrevo agora. É um lembrete de que estou sempre traduzindo, talvez até quando escrevo na minha língua nativa. Aqui está o meu ardil, a cicatriz que deixo nesta língua duplamente traduzida.

Esta linguagem é duplamente estranha para mim, na verdade. Está a uma distância da minha língua materna, e a minha língua materna já está a uma distância. Poderia assim dizer que toda língua é estrangeira (o que os funcionários da alfândega tentam não perceber). Pelo menos para mim, porque gaguejo sempre que deveria articular um discurso inteligente. Não quero dizer que não construo discursos. Mas mesmo quando as frases se sucedem, quando as conjunções se juntam e os pontos pontuam, continuo a ter a impressão de perder o essencial. Sempre tive problemas com a linguagem. E o fato de nunca conseguir dar nomes precisos aos objetos que conheço não é o mais importante nesta questão: é a sintaxe que é uma tortura particular para mim. Leva-me por caminhos sempre diferentes, por desvios, por becos sem saída onde o regresso sempre parece antecipadamente proibido. Então estou começando de novo. Começo uma nova frase, mas enquanto isso acontece ouço no fundo do meu pulmão o seu eco simultâneo, depois nas minhas cordas vocais um som rouco até que a minha frase venha à tona

jour rauque, incomplète, coupée, parfois incompréhensible. A chaque fois, l'intonation de la phrase se penche vers le silence car tout ce bredouillement m'agace, surtout quand je prétends dire des choses qui m'importent. Bref, ça ne m'étonnerait pas que tout ce que je viens de dire ici même n'ait pas été entendu.

L'apprentissage du langage maternel a été pour moi comparable à l'expérience d'apprentissage des langues étrangères. Quand je me suis assis pour la première fois sur un banc d'école, j'étais déjà averti sur la nature d'une langue étrangère. Même si j'ai mis beaucoup de temps à prendre contact avec l'une de ces langues lointaines, je n'étais pas surpris par tous ces mots, par toutes ces tournures ayant une logique très sévère mais presque toujours manquant de sens. C'est donc déjà dans un idiome étranger que j'ai fait la découverte de la littérature. Et si un jour je fais de la littérature, ce sera pour écrire une littérature d'exil car, étant langage, la littérature ne peut être pour moi qu'étrangère. Ou plutôt écrirai-je des carnets de voyage, pour raconter l'histoire de mes retours.

15

Si j'entreprenais d'écrire un poème sur le retour, j'écrirais sur le fleuve. Et il n'y a pas de quoi s'en étonner même si pour le fleuve il y va éventuellement d'un éloignement de la source, d'une course vers la liquidité de la mer. Le retour et le fleuve ne sont pas la même chose, certes, mais ils sont maintenant tous les deux à la portée de ma vue.

Je m'imagine dans cette route qui mène chez moi. Le fil droit de cette route, si on regarde du côté gauche, accompagne pendant longtemps la trajectoire du fleuve. Pour être plus précis, on ne la voit pas toujours : les arbres et

rouca, incompleta, cortada, às vezes incompreensível. A cada vez, a entonação da frase tende ao silêncio porque todo esse murmúrio incomoda, principalmente quando finjo dizer coisas que são importantes para mim. Em suma, não seria surpreendente se tudo o que acabo de dizer aqui não tivesse sido ouvido.

Aprender a língua materna foi para mim comparável à experiência de aprender línguas estrangeiras. Quando entrei na escola pela primeira vez, já tinha consciência da natureza de uma língua estrangeira. Mesmo que tenha demorado muito para entrar em contato com uma dessas línguas distantes, não me surpreendi com todas essas palavras, com todas essas frases com uma lógica muito severa, mas quase sempre desprovidas de sentido. Foi portanto já numa língua estrangeira que descobri a literatura. E se um dia eu escrever literatura, será para escrever uma literatura de exílio porque, sendo linguagem, a literatura só pode ser estranha para mim. Ou melhor, escreverei diários de viagem, para contar a história dos meus regressos.

15

Se eu quisesse escrever um poema sobre o retorno, escreveria sobre o rio. E não há razão para se surpreender, mesmo que o rio seja possivelmente um afastamento da nascente, uma corrida em direção à liquidez do mar. O retorno e o rio não são a mesma coisa, certamente, mas agora ambos são à minha vista.

Imagino-me nesta estrada que leva até minha casa. A linha reta desta estrada, se olharmos pelo lado esquerdo, acompanha por muito tempo a trajetória do rio. Para ser mais preciso, nem sempre vemos isso: as árvores e

les accidents topologiques la cachent souvent et le soleil, quelque part derrière, jette une ombre longue et froide sur l'autocar. Dès lors, je ne suis pas sûr que le fleuve soit encore là ou qu'il suive la ligne droite de l'autoroute. Je l'oublie par moments, mais aussitôt il réapparaît. Ce cache-cache se répète de façon très discontinue. De ce fait, je ne sais jamais, je ne suis jamais sûr qu'il va réapparaître. Il suffit que je renonce à le voir émerger depuis le parapet des collines, que je mets les yeux dans ma lecture, pour qu'il resurgisse, là, à mes côtés, grand, liquide, scintillant. Je le pressens toujours.

Là-bas, on l'appelle «Tietê», nom de la langue Tupi-Guarani, qui signifie «tiê vrai». Tiê c'est une espèce d'oiseau rouge aux ailes noirs. C'est un vrai oiseau qui rentre dans la campagne, qui va vers la campagne, à l'opposé de la mer, de laquelle il était pourtant très proche, dans le haut de son plateau, lieu de sa naissance. On dirait qu'en guettant de son donjon la proximité de la mer, il a préféré s'en échapper, coulant dans le sens inverse. Il a préféré rentrer dans les terres, et cela relève à la fois de la lâcheté et du courage, du savoir et de l'ignorance. Pourrait-il ignorer que, dans ce retour, dès qu'il s'est mis en marche, le fleuve ne pourrait jamais plus s'arrêter et devrait aller se faire vider très loin, fatalement, de son contenu de fleuve, dans un autre fleuve plus grand, et celui-là dans un autre plus grand, puis dans un autre jusqu'à rencontrer la vaste masse d'eau de l'océan ?

Il rentre donc. Je n'ai presque plus envie d'en parler. J'ai déjà trop dit du retour. Mais je me sens encore lié à ce fleuve, auquel était tant attaché mon père, pêcheur de circonstance. Ayant quitté mon village, je remarque qu'il est un chemin de mon retour parmi les champs et les collines vertes qui l'entourent.

acidentes topológicos muitas vezes o escondem e o sol, em algum lugar atrás, lança uma sombra longa e fria sobre o automóvel. Portanto, não tenho certeza se o rio ainda está lá ou se segue a linha reta da rodovia. Às vezes esqueço, mas imediatamente reaparece. Esse esconde-esconde se repete de forma muito descontínua. Portanto, nunca sei, nunca tenho certeza de que reaparecerá. Basta que eu desista de vê-lo emergir do parapeito dos morros, que coloque os olhos na minha leitura, para que ele ressurgja, ali, ao meu lado, grande, líquido, cintilante. Eu sempre sinto isso.

Lá é chamado de “Tietê”, nome da língua tupi-guarani, que significa “tiê verdadeiro”. Tiê é uma espécie de ave vermelha com asas pretas. É uma verdadeira ave que regressa ao campo, que vai em direção ao campo, em frente ao mar, do qual esteve, no entanto, muito perto, no topo do seu planalto, local do seu nascimento. Parece que enquanto observava de sua masmorra a proximidade do mar, preferiu fugir, afundando na direção oposta. Ele preferiu voltar para as terras, e isso é ao mesmo tempo covardia e coragem, conhecimento e ignorância. Poderia ele ignorar que, neste retorno, assim que começou, o rio nunca mais poderia parar e teria que ir e ser esvaziado muito longe, inevitavelmente, do seu conteúdo fluvial, em outro rio maior, e este em outro maior, depois em outro até encontrar a vasta massa de água do oceano?

Então ele volta. Quase não quero mais falar sobre isso. Já falei muito sobre o retorno. Mas ainda me sinto ligado a este rio, ao qual o meu pai, pescador ocasional, era tão ligado. Ao sair da minha vila, noto que existe um caminho de regresso entre os campos e colinas verdejantes que a rodeiam.

Que c'est à lui d'indiquer la direction à prendre, la direction des eaux, de la montrer d'un vol d'oiseau. A ses côtés, même très loin, c'est comme si je pouvais mouiller mes mains dans mon pays, par une espèce d'extension de la matière. J'imagine qu'en ce moment même, en lisant dans l'autocar, je suis accompagné par ce fleuve, du côté de l'autoroute, et que chez moi il y a des gens qui se baignent dans ce fleuve, qui y vont chercher des poissons ou des amours clandestins. Une chaleur m'envahit, je peux presque sentir l'odeur de la broussaille, les cris lointains des vachers avec ses vaches.

Je me suis enfin fatigué de la traversée. J'ai vu juxtaposées au luxe raffiné la saleté et l'ignorance les plus repoussantes, la justice toujours en retard par rapport à soi-même. A l'horizon, les toits de mon village surgissent mais je ne suis pas complètement sûr d'avoir rentré. En regardant le fleuve, maintenant très proche, je me rends compte de l'abondance des eaux, de leur changement rapide, de leur bouillonnement inquiet. On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve, dit-on.

16

Vous avez compris, je n'aime pas trop raconter des histoires, écrire des essais, mais il me faut vous emmener avec moi dans ce voyage en direction de la maison. Cette sociabilité requise dans le cours de l'essai peut toujours finir par fatiguer les uns et les autres. Au fait, je préfère qu'on me parle, je préfère aller en visite plutôt que de vous ramener avec moi. Pardonnez-moi si parfois je m'égare avec vous. Je ne crois pas avoir aujourd'hui ce même sens de direction que j'avais développé au moment où j'explorais les collines et les rivières de

Que cabe a ele indicar a direção a seguir, a direção das águas, mostrá-la com vista aérea. Ao seu lado, mesmo muito longe, é como se pudesse molhar as mãos no meu país, através de uma espécie de extensão da matéria. Imagino que neste exato momento, enquanto leio no ônibus, estou acompanhado por esse rio, à beira da rodovia, e que em casa tem gente que se banha nesse rio, que vai lá em busca de peixe ou de amor clandestino. Um calor toma conta de mim, quase posso sentir o cheiro do mato, os gritos distantes dos vaqueiros com suas vacas.

Finalmente me cansei da travessia. Vi justaposta ao luxo refinado a sujeira e a ignorância mais repulsivas, a justiça sempre atrás de si. No horizonte aparecem os telhados da minha vila, mas não tenho certeza se voltei. Olhando para o rio, agora muito próximo, percebo a abundância das águas, a sua mudança rápida, o seu borbulhar inquieto. Você nunca nada duas vezes no mesmo rio, dizem.

16

Você entende, eu realmente não gosto de contar histórias ou escrever redações, mas tenho que levar você comigo nesta jornada para casa. Essa sociabilidade exigida durante a prova sempre pode acabar cansando a todos. A propósito, prefiro que converse comigo, prefiro ir visitá-lo do que trazer você de volta comigo. Perdoe-me se às vezes o entendo mal. Acho que não tenho hoje o mesmo senso de direção que desenvolvi quando explorei as colinas e rios do

mon pays. En général, je ne trouve pas les mots justes, c'est-à-dire les mots qu'il faut, même les plus simples. Quand je les prononce, souvent ils ne sont pas le plus adéquats, ils contraignent mon auditeur à me chercher où je ne suis plus. Pardon, nous nous égarons. Ou peut-être, dans un moment de libéralité, nous nous retrouvons à deux ou à trois : les orgies d'interlocuteurs m'inquiètent, mais il faut bien rappeler que l'intimité ici est nécessaire.

J'avoue que je ne connais pas par cœur la carte des routes et j'en souffre, ou (vous avez compris) m'en réjouis. Mes excuses, cette confession est pour moi partie prenante de ce retour sans fin, exposé aux accidents de route, aux malheurs et aux bonheurs - l'arrivée peut-être quelque part, pour un moment. J'ai l'air un peu solitaire, résultat de ces longs voyages vers le fleuve, quand j'étais assis sur la partie antérieure du char de mon grand-père et je me perdais dans les déliquescentes informes du sable de la route, dans la trace infiniment continue que je produisais avec la pointe des pieds. Mais je sens bien qu'il faut me retourner vers vous, au-delà de la cartographie du sable. Sans vous, je ne serais pas moi.

17

C'était un événement sans importance. C'était un beau jour d'été de 1973 quand on fêtait l'anniversaire de quelqu'un de la famille, dans une fête de routine, sans éclat, le gâteau sur la table. J'étais et je continue à être son témoin, le seul à en avoir la mémoire, sans joie et sans jalousie. C'est un événement sans mémoire, sans traces, mais fondamental pour ce que je suis, pour que je comprenne la différence qui s'installait en moi. Il ne me reste beaucoup plus

meu país. Em geral não consigo encontrar as palavras certas, ou seja, as palavras que preciso, mesmo as mais simples. Quando as pronuncio, muitas vezes não são as mais adequadas, obrigam o meu ouvinte a procurar-me onde já não estou. Desculpe, estamos nos perdendo. Ou talvez, num momento de liberalidade, nos encontremos em duplas ou trios: as orgias de interlocutores me preocupam, mas devemos lembrar que a intimidade aqui é necessária.

Admito que não sei de cor o roteiro e sofro com isso, ou (você entende) me alegro. As minhas desculpas, para mim esta confissão faz parte deste regresso sem fim, exposto aos acidentes rodoviários, aos infortúnios e à felicidade - a chegada talvez a algum lugar, por um momento. Pareço um pouco solitário, fruto daquelas longas viagens até o rio, quando sentei na frente do tanque do meu avô e me perdi na decomposição disforme da areia da estrada, na trilha infinitamente contínua que produzi com as pontas dos meus dedos dos pés. Mas sinto que devo voltar para você, além do mapeamento da areia. Sem você eu não seria eu.

17

Foi um evento sem importância. Era um lindo dia de verão de 1973 quando comemorávamos o aniversário de alguém da família, numa festa rotineira e sem brilho, com o bolo na mesa. Fui e continuo sendo sua testemunha, a única que tem a lembrança disso, sem alegria e sem ciúmes. É um acontecimento sem memória, sem vestígios, mas fundamental para quem sou, para que compreenda a diferença que se instalava dentro de mim. Eu não tenho muito mais

que des lieux. J'oublie en effet toute ma vie, au fur et à mesure que je respire. C'est tout ce qu'il reste, dans ma vie, de cet événement : un lieu dans le temps, un maison de campagne.

18

Depuis toujours elle était là. J'étais là avec elle, ou à sa place, depuis très longtemps. Nous étions en tout différents, ou en rien opposés, c'est-à-dire complémentaires : le sexe, la couleur des cheveux, le visage, dit-on. Des pôles qui ne se sont jamais rencontrés, qui se sont séparés pour toujours malgré mes voyages et toute l'attention que je porte à l'égard de ceux qui passent à mes côtés, malgré l'équipage de savants que je tente de réunir pour la retrouver quelque part, au bout d'une route ou d'un livre. Mon essai lui est, naturellement, dédié.

19

Au beau milieu de la foule qui attendait l'heure du départ ou l'heure de l'arrivée, j'ai reconnu par hasard un visage familial. Déjà l'arrivée et le départ se sont confondus et je suis moi-même transporté quelque part. Ce n'est pas un rêve. Il me fait signe, je suis fou de joie.

do que lugares. Na verdade, esqueço toda a minha vida enquanto respiro. É tudo o que resta, na minha vida, deste acontecimento: um lugar no tempo, uma casa de campo.

18

Ela sempre esteve lá. Eu estive lá com ela, ou no lugar dela, por muito tempo. Éramos diferentes em tudo, ou em nada opostos, ou seja, complementares: sexo, cor do cabelo, rosto, dizem. Polacos que nunca se encontraram, que se separaram para sempre apesar das minhas viagens e de toda a atenção que presto a quem passa ao meu lado, apesar da equipe de cientistas que tento reunir para encontrá-la em algum lugar, no fim de uma estrada ou num livro. Meu ensaio é, naturalmente, dedicado a ele.

19

No meio da multidão que esperava a hora de partida ou de chegada, reconheci por acaso um rosto familiar. A chegada e a partida já se fundiram e eu mesmo sou transportado para algum lugar. Não é um sonho. Ele acena para mim, estou muito feliz.