

Álvaro de Campos embarca para Salvador / uma carta para Sylvia: corte e sutura em Jorge Augusto e Margarida Vale de Gato

Álvaro De Campos Travels to Salvador / A Letter to Sylvia: Cutting and Suturing with Jorge Augusto and Margarida Vale de Gato

Raphael Felipe Pereira de Araujo¹ 

¹Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Email: raphaelfelipe.ar@gmail.com

Editora-chefe

Marcia dos Santos
Machado Vieira

Editores Associados

Marlon Barbosa
Paulo Braz
Rafaela Cardeal

Recebido: 10/04/2025

Aceito: 01/06/2025

Como citar:

ARAUJO, Raphael Felipe Pereira. Álvaro de Campos embarca para Salvador / uma carta para Sylvia: corte e sutura em Jorge Augusto e Margarida Vale de Gato. *Revista Diadorim*, v.27, n.1, e67873, 2025. doi: <https://doi.org/10.35520/diadorim.2025.v27n1a67873>

RESUMO

Quais são algumas das lições ou procedimentos que a poesia pode compartilhar com a crítica? É com esta pergunta que nos debruçamos sobre os poemas “esquartejados”, do poeta brasileiro Jorge Augusto, e “Reconhecimento”, da poeta portuguesa Margarida Vale de Gato. Através de um exercício de *close-reading*, encaramos estes poemas como espaços de pensamento, e buscamos desenvolver uma discussão sobre a experiência de leitura, sobre a noção de autoria e sobre o trabalho da citação. Pensar a forma como estes poetas trabalham com suas heranças literárias ou intelectuais é uma oportunidade de pôr em questão a filiação da própria crítica de arte e de literatura. Imaginar a citação como rasgo ou cicatriz é um movimento determinante para a articulação do texto.

Palavras-chave

Crítica; imagem; poesia contemporânea; tradição.

ABSTRACT

Which are some of the lessons or procedures that poetry can share with criticism? With this question, we read the poems “esquartejados”, written by Brazilian poet Jorge Augusto, and “Reconhecimento”, written by Portuguese poet Margarida Vale de Gato. Through the close-reading method, we look at these poems as spaces of critical thinking, and develop a theoretical discussion about the reading experience, the notion of authorship and the work of citation. To wonder about the ways these poets work with their literary or intellectual heritage means being faced with the opportunity to question the affiliations of art and literary criticism itself. Imagining citations as tears or scars is crucial to the articulation of the text.

Keywords

Criticism; image; contemporary poetry; tradition.

I.

“For the eyeing of my scars, there is a charge”

(Sylvia Plath. “Lady Lazarus”)

Olhar uma cicatriz é um gesto que prevê uma longa história, ou, quem sabe, uma tradição. Dessa tradição talvez a nossa memória mais antiga esteja no décimo nono canto da *Odisseia*, quando uma criada de Ulisses, até então uma personagem secundária, deixa as margens da narrativa. É enquanto lava os pés de um forasteiro que Euricléia nos ensina um modo de ler um corpo, perceber o rastro ou a assinatura que o torna distinto. Ler uma lembrança na pele, uma memória literalmente inscrita, encarnada num tecido outrora afligido, acutilado. A mulher *apalpa* a cicatriz, a encara com o tato. Forma de olhar com as mãos que provoca a euforia e o espanto do reconhecimento: ao ler a cicatriz, “Dor e alegria domam sua mente; os olhos marejam lágrimas, a clara voz embarga” (Homero, XIX, v. 471-472).

Quando leio os versos de “Lady Lazarus” (Plath, 2023, p. 30) e o gesto se repete, imagino que a leitura de um poema muitas vezes exige esse exercício: lembrar do que já foi lido, conhecer de novo um corpo, re-conhecer um desconhecido. Imagino que a leitura obedece a um vaivém, a um ritmo marinho. Ir à *Odisseia*, visitar o grego antigo, pelo mesmo ímpeto que me leva de volta ao inglês moderno, a um poema publicado no século XX nos Estados Unidos. Poema que leio *arremessado* por Margarida Vale de Gato, poeta de língua portuguesa que já no século XXI dedica à autora de “Lady Lazarus” um espaço em seu livro:

Reconhecimento

querida Sylvia Plath ainda um dia havia de escrever
sobre ti coleccionei-te ou pelo menos conheci
o tipo fisquei-te logo na fotografia de jovem pin-up
provocadora álaque que (se acaso te aludiam
ao que serias na vida) com graça respondias
serei poeta e célebre não quero ser serei
como se dizer fosse já concretizá-lo como
se a promessa dada da palavra não pudesse
reconsiderar. engano.

a procura quotidiana do assombro regulado
por depressões intercalares matinais
despertadores sacudindo o sono o mal
disfarçado prazer da rotina seguido
de aperitivo servido com mordomias de mulher
maravilha fada do lar arguta companheira
e depois tardes inteiras invocando em vão as parcas
economias da poesia
e depois súbitas ganas de violência sanguínea
e depois nada paralisia.

ó a cósmica angústia que grandiloquente
substituías ao comezinho azedume
da fortuna literária dane-se Sylvia
francamente inútil sondar o poço
da promissora adolescente prematuramente
morta.

Impossível recuar *Et pourtant* dirás
recuamos sempre perseguimos só
os que vão atrás de nós os precursores
que de seu alto cerúleo areópago
com sentencioso alvitre de poetas
nos cilindram

Ted
e Ted Ted Ted Ted Ted Ted Ted
o enigma que dizem as más línguas
apurou a arte em que serias exímia
até um dia teres deixado de ensaiar
Ted o esposo o amante o pródigo magnânimo
titã intelectual sentimental necrófago
do afecto,

ou a fatal atracção dos animais que se semelham
quando o laço que caça é o olhar reprovador
do retrato ao espelho.

de chofre sem apelo fulminante
de feroz voracidade a Lucidez
lucíssima senhora lázaro
dos passos da poesia pela via dolorosa
Sylvia paralítica da palavra-salto sobres-
salto,

repousa lá em paz eternamente
e viva eu cá na guerra de arco em riste.

poderosa arma de conhecimento esta

palavra-

-funda

palavra de arremesso (Vale De Gato, 2021, p. 53-54).

A palavra “reconhecimento”, onde o poema encontra o seu título, nos sugere alguns caminhos. Podemos pensar o reconhecimento enquanto o gesto de atribuir valor a uma determinada obra, fazer reverência/referência ao trabalho de outra autora – escolhê-la como parte de sua herança; enquanto o gesto daquela que se identifica, se relaciona ou se assemelha; e podemos pensá-lo ainda como o gesto da própria leitora ou leitor que, diante do poema, deverá saber reconhecer as suas citações¹, as suas cicatrizes, e perceber uma determinada ética com que Vale de Gato fundamenta seu exercício. Sobre a sua relação com o cânone e com os problemas de gênero, é a própria autora quem afirma numa entrevista a Fernando Velasco e Frederico Klumb: “eu não vou deixar de gostar dos 80% de homens brancos da história literária que me fizeram escolher a literatura como vida. Por outro lado, no que toca à poesia, tive a sorte de nascer num tempo em que pude ser formada por outras vozes” (Vale De Gato; Velasco; Klumb, 2023, p. 179).

Em outra entrevista, concedida a Tatiana Pequeno, a poeta observa que embora a escrita não tenha necessariamente *sexo*, incorpora *inflexões de gênero* (Vale De Gato *apud* Pequeno, 2020, p. 153), e destaca a importância da poesia anglófona de autoria feminina para o seu trabalho de escrita. Contra o termo “confessional”, repetidas vezes escolhido pela crítica literária para se referir à obra de autoras como Anne Sexton e Sylvia Plath, Vale de Gato nomeia como “altamente mítico-surreal” essa poesia. A poeta portuguesa, que trabalha como tradutora e professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, faz também de seus poemas espaços de pensamento, espaços de leitura e reflexão crítica. E, num sentido, espaços da alteridade, da diferença, espaços de endereçamento a uma tradição poética e a uma comunidade leitora em formação constante.

No livro *Mulher ao Mar: Brasil* (Vale De Gato, 2021), não são poucos os poemas onde há um sujeito poético em busca de interlocução. Seja pelo recurso da dedicatória – como acontece em poemas como “Paradoxo”, “Privação e Maná”, “Provação”, “Caravela”, “Cenas”, “Marianne Moore”, “Nova Estação”, “Segunda Habitação”, “Império”, “Roma” e “Subida ao pico” – seja pela inserção de vocativos no próprio corpo do poema – como em “Anna Karenina” ou “Reconhecimento” – estamos diante de uma voz que se lança insistentemente ao outro.

¹ O modo como penso a citação neste texto é influenciado pela leitura de Antoine Compagnon (1996).

A poeta afirma: “o subjetivo que persigo na lírica, portanto, é também o que procura transcender o eu e votar-se ao relacional, senão ao universal” (Vale De Gato; Velasco; Klumb, 2023, p. 178). O “querida Sylvia Plath” com que abre o poema é responsável por convertê-lo numa imensa e informe carta, endereçada a outra mulher que escreve. Neste caso, uma carta endereçada a uma morta, endereçada a um túmulo, uma carta que se sabe irremediavelmente privada de retorno, de resposta, se não pelo logro de linguagem com que a Senhora Lázaro volta a falar no interior de seu próprio apelo, citada e ressuscitada nas cicatrizes, nos enxertos².

Há um detalhe, entretanto: “um dia havia de escrever *sobre* ti” e não *para* ti. Forma de rasura daquela que irá não só escrever *a partir* de uma determinada tradição, escrever *a respeito de* uma determinada tradição, mas também riscá-la com sua própria letra, inscrever na história o seu próprio nome. “Coleccionei-te”, “conheci o tipo”, “fisguei-te”: o vocabulário escolhido diz algo sobre a leitora Vale de Gato, que coleciona poetisas como quem coleciona livros, apontando para uma textualidade encarnada, como se manusear um poema fosse guardar de sua autora ou autor um vestígio. Na fotografia de jovem *pin-up* e na fala da escritora que manifestava o seu futuro como poeta célebre, Vale de Gato *fisga* a construção do mito, como a leitora que percebe nesses elementos o desenvolvimento de uma poética e de uma *imagem mítica* de poeta que outros interpretaram como ingenuidade e confessionalismo.

Ao reconhecimento dessa construção mítica e poética Vale de Gato (2021, p. 53) articula um doloroso trajeto biográfico: “como se dizer fosse já concretizá-lo como / se a promessa dada da palavra não pudesse / reconsiderar. engano”. O poema é atravessado por referências aos episódios depressivos de Sylvia, à sua relação conflituosa com o também poeta Ted Hughes e mesmo à recepção crítica e a exploração mercadológica de sua obra. Em um ensaio publicado em 2023 na Revista de Estudos Feministas da Universidade Federal de Santa Catarina, e em uma dissertação defendida em 2021 junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Isabella Giordano Bezerra aborda a questão do “*the Sylvia Plath myth*”, termo que se popularizou entre a fortuna crítica sobre a autora norte-americana, e que se refere a um processo de mitificação que se dá sobretudo a partir da publicação póstuma de sua obra, da sua cena de suicídio, sendo o mito de Sylvia Plath algo que se forma a partir de uma “guerra de narrativas” (Bezerra, 2021, p. 25) construídas pela imprensa, pelos seus editores – durante um longo período o seu marido –, e mesmo pelo público que lê a sua obra e muitas vezes instrumentaliza a figura de Plath como uma vítima, um ícone que representa “a opressão do patriarcado, a mulher histórica ou a autora suicida” (Bezerra, 2021, p. 25).

² O jogo entre as palavras “citar” e “ressuscitar” se dá em referência a palestras da Prof^a. Dr^a. Flavia Trocoli sobre a escrita de Hélène Cixous, algumas das quais reunidas no livro *Hélène Cixous: a sobrevivência da literatura* (2024). O corpo da crítica é também repleto de cicatrizes.

O que o poema (Vale de Gato, 2021) e a entrevista de Vale de Gato (Vale de Gato; Velasco; Klumb, 2023) sugerem, e o que afirma Isabella Bezerra em sua dissertação (2021) e em seu artigo (2023), é que “é possível dizer que a própria obra de Plath constitui diversos mitos da autora, sempre contraditórios entre si” (Bezerra, 2021, p. 26). As fotografias que Plath preservou, suas cartas, seus diários, o universo de sua escrita íntima, se articulam à sua escrita literária na composição de um projeto poético³. A mitificação deve ser lida não só como um processo de violência exterior à autora; antes, o que Vale de Gato e Isabella Bezerra nos dizem é que é preciso reconhecer Plath como sujeito agente na construção de seu próprio mito, sujeito que cuidadosamente engendra essa guerra interminável de narrativas, dado que não é possível alcançar uma verdade estática sobre a autora, sobre sua obra ou vida. O mito se decompõe, se deforma e revitaliza. O poema “Lady Lazarus” (2023, p. 30-37), em que uma voz feminina ressuscita, funciona como imagem para essa discursividade póstuma que Sylvia Plath oferece à sua poesia.

O nome de Ted, “o príncipe magnânimo” que é por muitos tido como o grande articulador, o guardião da obra e o principal narrador do mito – como observa o poema: “o enigma que dizem as más línguas / apurou a arte em que serias exímia” – passa por uma desintegração fonética entre os primeiros versos da quarta estrofe. Pela repetição obsessiva, o nome se converte num amontoado desarranjado de sílabas, e chega mesmo a sugerir no encontro entre o sotaque anglófono e a língua portuguesa um sonoro “[téd]io”. O poema de Vale de Gato (2021) dramatiza esse tédio e o esvaziamento de um nome a ser rasurado pela assinatura de Sylvia. No “olhar reprovador / do retrato ao espelho” tensionam os títulos que o poema atribui ao autor e à autora: aquele tendenciosamente lido como o “titã intelectual” e aquela reduzida à “fada do lar”, “arguta companheira”, “mulher / maravilha”. São os papéis – ou, como prefere Vale de Gato – as *inflexões* de gênero que se encontram dilaceradas na escrita. O poema incorpora com uma ironia mordaz o discurso patriarcal que eleva Ted Hughes e ignora a agência de Sylvia Plath sobre a sua própria imagem e sua dimensão mítica.

A voz que declara “e viva eu cá na guerra de arco em riste”⁴ – como aquela que se reconhece como herdeira e assegura à Senhora Lázaro que sua palavra foi passada adiante – é num sentido a voz da poeta e da leitora que adentra um campo de batalha

³ Os diários de Sylvia Plath foram publicados no Brasil pela Biblioteca Azul em 2017, e recentemente, em 2023, a Companhia das Letras publicou uma reunião dos seus livros de poemas, com organização e tradução de Marília Garcia.

⁴ Por sua vez uma torção paródica de versos do soneto “Alma minha gentil, que te partiste”, de Luís de Camões: “Repousa lá no Céu eternamente / E viva eu cá na terra sempre triste” (Camões, 1992, p. 15).

que pode ser lido como o território da crítica⁵. Um território sedimentado pelo conflito ideológico, pela competição discursiva, de certa forma o território que serve como palco para a guerra das narrativas. A morte da *autora*, sua dissolução como uma voz que não só não detém uma Verdade da obra, como também uma voz que arquiteta, que projeta ao futuro a contradição e o atrito, pressupõe não o nascimento “triumfal” de uma leitora ou leitor, mas o arremesso destes num espaço de confronto, distúrbio, discordância e diferença necessária à alteridade. A poesia de Margarida Vale de Gato e a leitura que empreende da obra de Sylvia Plath nos ensinam algo sobre o *tumulto* a que se arremessa uma leitora ou leitor quando estes partem de um poema. Essa condição preciosa para que a crítica resista à homogeneidade, e permaneça um campo de batalha por ser precisamente o campo que acolhe a multiplicidade inconsistente das vozes, espaço onde sobrevive o diverso e o polifônico.

II.

Ao se debruçar sobre um texto, há ocasiões em que é preciso que o leitor *parta* do poema, de modo que a leitura assume a forma de uma travessia, e o leitor se torna aquele que navega pela linguagem. “Partir” do poema significa desertá-lo em direção a outros espaços, mas ainda tê-lo como princípio desejante, disparador que provoca o deslocamento, que *exige* o deslocamento, mas ainda pede: ouça-me ao longe, lembre o caminho de volta à palavra, de volta para casa. Partir do poema significa reconhecê-lo enquanto morada. É segundo esses termos que gostaria de passar à leitura de um poema de Jorge Augusto, publicado em 2023 na plaquete *O mapa de casa*:

esquartejados

todo dia os corpos rolam
da escada
se despedaçando como
vasos de água
saindo e voltando
da casa pro trabalho
na folga dominó e baralho

⁵ Sobre a crítica enquanto campo de batalha, refiro a tese de Marlon Augusto Barbosa (2021) sobre Georges Didi-Huberman e Roland Barthes.

se esvaziando na queda fatal
entre um e outro degrau
rolando pra cima e para baixo
cabeças, pernas e braços
flutuando no espaço

pedaços de cristal esmigalhados
como vidro
sua luz bonita e letal
opaca como acrílico

aprender a amar os cacos
desses vidros
garimpar seus brilhos
que sangram e fascinam
é o exercício mais difícil

o amor se espatifou
na escada
da travessa nossa senhora das graças
mas a costura da argamassa e cimento
vai dando nova forma aos fragmentos
como acontece com os cacos e restos
de azulejo que desenham mosaicos
decorando varandas e becos (Augusto, 2023, p. 30-31).

Um dos primeiros deslocamentos que alguns poemas exigem diz respeito precisamente à sua *localização*, espacial ou temporal, que é determinante para quais articulações serão realizadas no movimento de leitura. Em se tratando de “esquartejados”, seria importante observar que se trata de um poema escrito por um autor contemporâneo, publicado há menos de dois anos, e seria importante ainda dizer que seu autor é um homem negro brasileiro, que seu autor é doutor em Literatura e professor em uma universidade pública.

Ao fazer uma enumeração como essa, é preciso que o leitor tenha cuidado para não reduzir sua operação crítica à biografia. Localizar o poema não é o mesmo que reconstituir o “Império do Autor”, como imaginado por Roland Barthes (2004). Antes, aqui se trata de fincar uma agulha no emaranhado de um mapa. Localizar o poema significa estabelecer um ponto de referência, que o verso pode reimaginar ou pôr em questão.

Quando localizo este poema, lembro que há um discurso racista que despreza a poesia escrita por pessoas negras sob o argumento de que esta seria uma poesia “identitária”, “confessional”, circunscrita a uma discussão repetitiva sobre a memória da colonização e a manutenção da desigualdade racial – temas que deveriam ocupar não só a poesia de pessoas negras, mas o pensamento de todos que levem a sério a História do Brasil e o exercício de nossa cidadania⁶. Nesse sentido, gostaria de investigar algumas das heranças artísticas, intelectuais e literárias que podem ser mobilizadas em “esquartejados”. Seria difícil interpretar este poema sem lê-lo ao lado de outro que alguns críticos, habituados a ler a poesia escrita por pessoas racializadas apenas pela via da ancestralidade africana, considerariam inusitado. Como temos discutido, um dos deslocamentos que nos exigem os poemas: *olhar para trás*, para o que já foi lido, o que já constitui o nosso imaginário. Ao reconhecer uma citação, é preciso que o leitor desfie o *continuum* da história literária, e saiba jogar com a semelhança e a diferença – pois, se o exercício comparativo funciona como uma aproximação, uma linha traçada entre dois ou mais textos, isto implica que a leitura percorre um espaçamento tramado – uma distância – que nos *conduz* de um texto ao outro, mas que também *separa* um texto do outro. Como um funâmbulo, o leitor se equilibra sobre essa linha, sobre esse fio. O outro poema a que me refiro é o que recebe o nome de “Apontamento”, assinado por Álvaro de Campos:

Apontamento

A minha alma partiu-se como um vaso vazio.

Caiu pela escada excessivamente abaixo.

Caiu das mãos da criada descuidada.

Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso.

⁶ Sobre a herança colonialista, refiro textos de Márcio Seligmann-Silva (2023a, 2023b), por articularem um repertório heterogêneo, que inclui autores como Aimé Césaire, Walter Benjamin, Grada Kilomba, Achille Mbembe, Georges Bataille e Ailton Krenak.

Asneira? Impossível? Sei lá!
Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.
Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.

Fiz barulho na queda como um vaso que se partia.
Os deuses que há debruçam-se do parapeito da escada
E fitam os cacos que a criada deles fez de mim.

Não se zangam com ela.
São tolerantes com ela.
O que eu era um vaso vazio?

Olham os cacos absurdamente conscientes,
Mas conscientes de si-mesmos, não conscientes deles.

Olham e sorriem.
Sorriem tolerantes à criada involuntária.

Alastra a grande escadaria atapetada de estrelas.
Um caco brilha, virado do exterior lustroso, entre os astros.
A minha obra? A minha alma principal? A minha vida?
Um caco.
E os deuses olham-no especialmente, pois não sabem porque ficou ali (Pessoa, 1993, p. 281).

Talvez um dos poemas mais célebres de Álvaro de Campos, “Apontamento” oferece uma imagem à heteronímia pessoana: o vaso partido, que cai e se converte numa escadaria atapetada de cacos que reluzem como os astros. É uma imagem que pensa a fragmentação do sujeito, tema ou experiência investigada e poeticamente encenada por Fernando Pessoa em sua obra. Como a própria palavra indica, a heteronímia lida com um processo de diferenciação que ocorre na linguagem, sendo o heterônimo não propriamente um *outro* nome – como se diz de um “*alter* ego” – mas precisamente o nome que difere [*hetéros*].

Elaborada no início do século XX, a poética de Fernando Pessoa, nomeada pela crítica como a “poética do fingimento”, encara problemas que se desdobram ao longo da literatura moderna e que se fazem presentes ainda na literatura contemporânea. Imaginada em um momento em que o Ocidente imergia na crise e assistia ao nascimento da psicanálise, a heteronímia se apresenta como uma radicalização do conflito entre o sujeito e a linguagem, pondo em questão a equivalência entre o “eu” que escreve e aquilo que fala na escrita⁷. A obra de Fernando Pessoa poderia ser lida ao lado da de figuras como Mallarmé, Valéry, Proust ou os poetas surrealistas – autores citados por Barthes (2004) como alguns daqueles que abalaram o Império do Autor, provocando a sua morte e criando uma abertura para outros modos de relação com a literatura.

O poema de Jorge Augusto (2023) desloca a imagem do vaso partido, que era equivalente à “alma” no poema de Campos, para a de um corpo desmembrado. O conflito entre estes dois termos – corpo e alma, matéria e espírito, sensível e inteligível – é um problema ocidental antigo. Nas últimas décadas, artistas e estudiosos de diferentes campos do conhecimento têm discutido como privilegiamos ao longo da história de nosso pensamento as palavras que, neste texto, ocupam o lugar do segundo termo⁸. Trata-se de pôr em questão, por exemplo, nossa herança da filosofia platônica e a forma como o Ocidente se fechou sob o regime do inteligível. Trata-se de operar deslocamentos como o que realiza o poema, tendo atenção à materialidade da linguagem na busca de um pensamento sensível. E talvez se trate, sobretudo, de propor uma interação dialética entre estes termos, sem desejar necessariamente uma resolução, mas um prolongamento do contato, do atrito, conforme aquilo que Walter Benjamin imaginou como uma *dialética em suspensão*⁹.

A fragmentação – que encontra correspondentes na heteronímia e na imagem do vaso partido – passa ao esquartejamento, ao corte, operado na própria cesura do verso, na fratura dos *enjambements*. Leio novamente as primeiras três estrofes do poema de Jorge Augusto (2023, p. 30):

todo dia os corpos rolam
da escada
se despedaçando como
vasos de água

⁷ Em relação à crise incorporada na obra de Fernando Pessoa, refiro o texto de Teresa Cerdeira (2000) sobre “a aventura suicida da modernidade”.

⁸ Dentre esses autores, poderíamos destacar figuras como Jacques Derrida (1981, 2013) ou Marcos Siscar (2012), cuja presença era marcante na rotina de leitura de quem escreve este texto.

⁹ Noção desenvolvida em ensaios dispersos, alguns dos quais reunidos nos volumes *Magia e técnica, arte e política* (Benjamin, 1985) e *Escritos sobre mito e linguagem* (Benjamin, 2011), publicados no Brasil.

saindo e voltando
da casa pro trabalho
na folga dominó e baralho

se esvaziando na queda fatal
entre um e outro degrau
rolando pra cima e para baixo
cabeças, pernas e braços
flutuando no espaço

pedaços de cristal esmigalhados
como vidro
sua luz bonita e letal
opaca como acrílico

Entre o primeiro e o segundo verso do poema, se estabelece um jogo entre o sentido da palavra e a mancha gráfica, que se prolonga nas outras estrofes: “todo dia os corpos rolam / da escada”. Por meio do *enjambement*, o corpo partido do poema se converte ele mesmo nesta escada por onde rolam agora os olhos de seu leitor. Trata-se de esquartejar a própria sintaxe, criando entre um e outro verso este espaço para queda, este espaço para a passagem – ou: este espaço para a crise, este espaço para a *crítica*. Lembro de um ensaio escrito por Danielle Magalhães, publicado em 2023 na revista *Texto Poético*, que recebeu o título de “*Enjambement*, um lance feminino”. Neste ensaio, a partir da leitura de Mallarmé e de autores como Marcos Siscar, Giorgio Agamben e Jacques Derrida, a autora aponta para uma conexão entre verso e pensamento, voltando sua atenção para essa experiência de interrupção, falha ou pausa – para pensar, para abismar-se – provocada por recursos poéticos como o *enjambement*. Magalhães argumenta que, apesar da cisão que o Ocidente estabelece entre a palavra pensante e a palavra poética,

o verso e o pensamento têm um fator em comum: a suspensão, a pendência. O movimento comum aos dois os aproxima, verso e pensamento, no ponto que sustenta ambos pela suspensão. Ambos pendem e fazem pender, por um momento, o sentido (Magalhães, 2023, p. 278).

Imaginar o verso como um degrau, como este ponto em que o leitor perigosamente se equilibra, pende, suspende a si e ao sentido. Imaginar o verso como este lugar em que se *corre o risco*: da palavra sobre a página, do pensamento em desencaixe, dessa linha, letra ou gume que aflige o branco da superfície¹⁰. Correr o risco do verso, a/riscar-se: talvez seja esta uma das tarefas do leitor. Equilibrando-me no poema de Jorge Augusto, corro o risco em dizer que considero difícil ler essas “cabeças, pernas e braços / flutuando no espaço” sem lembrar por exemplo do bonde que passa cheio de pernas, “pernas brancas pretas amarelas” no “Poema de sete faces” de Carlos Drummond de Andrade (2002). E também é difícil ler o verso “o amor se espatifou”, que abre a última estrofe do poema, sem lembrar da fórmula que dá a “Os Três Mal-Amados” de João Cabral de Melo Neto (2008) o seu ritmo.

Disse há algumas páginas que era importante saber que o autor deste poema é um homem negro brasileiro. Quando Barthes (2004) concebe a escritura como um exercício que opera uma destruição da voz, que se desdobra como uma destruição da *origem*, ele não parece se referir a uma anulação do corpo que escreve – como interpretam alguns estudos que têm se debruçado sobre o tema da escrita de si, como a célebre tese de Diana Klinger (2006) sobre o retorno do autor¹¹. A escritura, para Barthes, se apresenta como um exercício da diferença, que provoca uma perda da *identidade* do corpo que escreve, afinal, “um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único [...] mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações” (Barthes, 2004, p. 62). Para além de se opor à crítica de cunho biografista que então dominava o cenário francês, com “A morte do Autor” Barthes está preocupado em apontar um caminho para o pensamento sobre o trabalho da citação – sobre o modo como quem escreve articula suas heranças no texto. Trata-se da destruição – ou da desconstrução – de uma voz que se ergue acima das outras, e desconstruir essa voz significa fragmentar – ou *esquartejar* – a unidade do texto. Admitir que há uma multiplicidade de vozes que habitam a trama textual é reconhecer afinal o autor – destituído de sua posição de guardião da origem, da *Verdade* do texto – como leitor de outras obras, tecelão, remendador.

¹⁰ Sobre o problema da superfície, refiro *A pintura encarnada* (2012) e *O que vemos, o que nos olha* (2010), de Georges Didi-Huberman.

¹¹ Em *Escritas de si, escritas do outro*: “a escritura como *destruição da voz e do corpo que escreve* seria um conceito datado, e talvez historicamente ultrapassado” (Klinger, 2006, p. 33, grifos nossos). Em “A morte do Autor”: “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem [...] *o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade*, a começar pela do corpo que escreve” (Barthes, 2004, p. 57, grifos nossos).

aprender a amar os cacos
desses vidros
garimpar seus brilhos
que sangram e fascinam
é o exercício mais difícil

o amor se espatifou
na escada
da travessa nossa senhora das graças
mas a costura da argamassa e cimento
vai dando nova forma aos fragmentos
como acontece com os cacos e restos
de azulejo que desenham mosaicos
decorando varandas e becos (Augusto, 2023, p. 30-31).

Numa dobra metapoética, o poema de Jorge Augusto (2023) oferece uma imagem para o próprio procedimento da citação: “a costura da argamassa e cimento / vai dando nova forma aos fragmentos”. Citar um texto é desabrigar uma de suas passagens para então acolhê-la numa nova composição. Em seu próprio modo de funcionamento, o trabalho da citação é uma operação de deslocamento, retorno ou acolhimento que possibilita a metamorfose. É desse modo que o poema de Álvaro de Campos se abre para uma outra teia de sentidos, para outras reflexões e imaginários quando citado em “esquartejados”. O que percebo com a leitura deste poema – e há muitos outros que nos levam a perceber isto – é o quanto a poesia escrita por pessoas racializadas pode ser lida não como uma poesia da identidade, mas como uma poesia da diferença, da alteridade, da abertura para o convívio com o diverso, para o conflito.

Me parece que é o próprio discurso racista que se concebe enquanto um discurso *identitário*: a branquitude fica angustiada diante do que difere, do que não se encaixa, não se identifica, não se adequa à sua monotonia totalizante. Fica angustiada quando descobre na superfície lisa da página uma lembrança do rasgo, do risco, ou quando um poema lhe pede simplesmente: se desloque. Partir do poema é uma oportunidade para sair de si¹², costurar com a argamassa um outro cômodo, desenhar um outro mapa de casa.

¹² Sobre experiências de abertura na linguagem, refiro *A matéria-emoção* (2018), de Michel Collot.

III.

Em um volume nomeado “Salão de 1846”, Charles Baudelaire faz uma consideração que pode nos ajudar a traçar uma genealogia da crítica. Numa seção que se abre justamente com a pergunta “Para que a crítica?”, o poeta aponta que “O artista reprova à crítica antes de tudo ela não poder nada ensinar ao burguês, que não quer pintar nem rimar – nem à arte, já que foi de suas entranhas que a crítica saiu” (Baudelaire, 2023, p. 600). Algumas linhas adiante, diz acreditar sinceramente

que a melhor crítica é a que é agradável e poética; não esta, fria e algébrica, que sob pretexto de tudo explicar não tem nem ódio nem amor, e se despoja voluntariamente de toda espécie de temperamento; mas – sendo um belo quadro a natureza refletida por um artista – aquela que será esse quadro pensado por um espírito inteligente e sensível. Assim, a melhor recensão de um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia (Baudelaire, 2023, p. 600).

O que Baudelaire aponta é a possibilidade da crítica se reconhecer, afinal de contas, como herdeira da arte – e não apenas das ciências, da imprensa ou da filosofia –, se reconhecer como aquela que foi gestada pela imaginação, e que, “para ter sua razão de ser [...] deve ser parcial, apaixonada, política” (Baudelaire, 2023, p. 601). Seria preciso pensar as implicações epistêmicas de uma crítica que se filia à arte, e voltar nossa atenção à capacidade reflexiva da linguagem poética.

Referências

ANDRADE, C. D. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

AUGUSTO, J. *O mapa de casa*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2023.

BARBOSA, M. A. *Desvios na crítica: Roland Barthes e Georges Didi-Huberman leitores de Honoré de Balzac*. 2021. 203 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira, prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, C. *Prosa*. Tradução, organização e introdução de Júlio Castañon Guimarães; apêndices de Rosemary Lloyd e Émile Bernard. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. v.1.

BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.

BEZERRA, I. G. *Transbordamentos femininos: rituais de subjetivação e abjeção em A redoma de vidro, de Sylvia Plath*. 2021. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2021.

BEZERRA, I. G. A vida após a morte de Sylvia Plath: mutilação de uma obra, censura de uma vida. *Revista Estudos Feministas*, v. 31, n. 2, 2023.

CAMÕES, L. de. *Lírica*. Organização de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

CERDEIRA, T. Fernando Pessoa e a aventura suicida da modernidade. In: CERDEIRA, T. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000. p. 67-79.

COLLOT, M. O sujeito lírico fora de si. In: COLLOT, M. *A matéria-emoção*. Tradução de Patrícia Souza Silva. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2018. p. 31-49.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DERRIDA, J. *Dissemination*. Translated by Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

DERRIDA, J. *Esporas: os estilos de Nietzsche*. Tradução de Rafael Haddock-Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: NAU, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Editora Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MAGALHÃES, D. Enjambement, um lance feminino: entre o “passo de prosa” e o “passo de pomba”. *Texto Poético*, v. 19, n. 38, p. 276-296, 2023.

NETO, J. C. M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

PEQUENO, T. Margarida Vale de Gato: apresentação de ‘Mulher ao mar’ e entrevista. *Abril – NEPA / UFF*, v. 12, n. 24, p. 145-158, 2020.

PESSOA, F. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1993.

- PLATH, S. *Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.
- PLATH, S. *Poesia reunida*. Edição bilíngue. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- SELIGMANN-SILVA, M. Apagamento, negacionismo e necropolítica: sobre a continuidade da empresa colonial. *Revista Histórias Públicas*, n. 1, p. 18-44, 2023a.
- SELIGMANN-SILVA, M. Testemunho. In: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro. (org.). *Novas palavras da crítica (II)*. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2023b.
- SISCAR, M. *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*. Campinas: Autores Associados, 2012.
- TROCOLI, F. *Hélène Cixous: a sobrevivência da literatura*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.
- VALE DE GATO, M. *Mulher ao mar*. Brasil. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.
- VALE DE GATO, M; VELASCO, F; KLUMB, F. Melhor fosse a vida exceção: entrevista com Margarida Vale de Gato. *ELyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, n. 21, p. 177-180, 2023.