

La poesia e la condizione del diaspatrio: la traduzione culturale e la (in)adattabilità

a cura di
Mônica Simas, Ida Alves
e Célia Pedrosa



Edizioni
Ca' Foscari

Diaspore 25

e-ISSN 2610-9360 ISSN 2610-8844

La poesia e la condizione del dispatrio: la traduzione culturale
e la (in)adattabilità

Diaspore

Quaderni di ricerca

Collana diretta da | A series edited by
Susanna Regazzoni
Ricciarda Ricorda

25



Edizioni
Ca' Foscari

Diaspore

Quaderni di ricerca

Direttori | General editors

Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico | Advisory board

Shaul Bassi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcela Croce (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá, España) Monica Giachino (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia) Nicoletta Pesaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eduardo Ramos Izquierdo (Université de Paris IV Sorbonne, France) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Alberto Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione | Editorial staff

Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) M. Carmen Domínguez Gutiérrez (Università degli Studi di Padova, Italia)

Lettori | Readers

Rosanna Benacchio (Università degli Studi di Padova, Italia) Luis Fernando Beneduzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Anna Boschetti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Camilotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Cinquegrani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Biagio D'Angelo (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil) Natascia Danieli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alice Favaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) MarieChristine Jamet (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriana de los Angeles Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Pia Masiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria del Valle Ojeda Calvo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María Carmen Simón Palmer (CSIC – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España) Camilla Spaliviero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione | Editorial office

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Ca' Bernardo

Dorsoduro, Calle Bernardo, 3199

30123 Venezia

e-ISSN 2610-9387

ISSN 2610-8860

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/diaspore>



La poesia e la condizione del dispatrio: la traduzione culturale e la (in)adattabilità

a cura di
Mônica Simas, Ida Alves, Celia Pedrosa

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
2026

La poesia e la condizione del dispatrio: la traduzione culturale e la (in)adattabilità
a cura di Mônica Simas, Ida Alves, Celia Pedrosa

© 2026 Mônica Simas, Ida Alves, Celia Pedrosa per il testo | for the text

© 2026 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all essays published in this volume have received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari Venezia | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
edizionicafoscari.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione forthcoming | 1st edition forthcoming

ISBN 979-12-5742-076-5 [ebook]

ISBN 979-12-5742-077-2 [print]

Cover design: Lorenzo Toso

La poesia e la condizione del dispatrio: la traduzione culturale e la (in)adattabilità / a cura di Mônica Simas, Ida Alves, Celia Pedrosa — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2026. — x + 238 pp.; 23 cm. — (Diaspore; 25).

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/979-12-5742-077-2/>

DOI <http://doi.org/10.30687/979-12-5742-076-5>



La poesia e la condizione del *dispatrio*: la traduzione culturale e la (in)adattabilità

a cura di Mônica Simas, Ida Alves, Celia Pedrosa

Abstract

La poesia e la condizione del dispatrio: la traduzione culturale e la (in)adattabilità is an edited volume arising from the international conference held at Ca' Foscari University of Venice from 28 to 30 October 2024. The contributions examine contemporary poetry through the condition of foreignness in three interconnected dimensions: geographical displacement and migration; the estrangement inherent in poetic language; and the intellectual displacement associated with the poet's position and the instability of poetry's own identity. Drawing on works from different linguistic, cultural, and geopolitical contexts, with particular attention to Portuguese-language poetry, the volume approaches *dispatrio* as a critical category that goes beyond conventional notions of exile. It denotes an ongoing oscillation between languages, territories, temporalities, cultural systems, and forms of belonging. The essays address cultural and intersemiotic translation, Indigenous cosmopoetics, multilingualism, gender, migration, intermediality, the reconfiguration of literary traditions, and relations between human and non-human forms of life. Throughout the volume, poetry emerges as an expanded practice of translation capable of exposing asymmetries, challenging established identities, recovering erased knowledge, and interrogating the devices of power that regulate mobility, cultural legitimacy, and representation. Foreignness is thus understood not simply as an external condition but as a constitutive instability within language and subjectivity. Rather than reconciling differences, contemporary poetry intensifies tensions among spaces, times, bodies, and regimes of meaning, transforming permanent (in)adaptability into a source of aesthetic, ethical, and political experimentation.

Keywords Dispatrio. Cultural translation. Contemporary poetry. Migration. Multilingualism.

La poesia e la condizione del dispatrio: la traduzione culturale e la (in)adattabilità

a cura di Mônica Simas, Ida Alves, Celia Pedrosa

Premessa

La poesia e la condizione del dispatrio: la traduzione culturale e la (in)adattabilità, introdotto e curato con grande impegno dalla collega Mônica Simas con Ida Alves (Universidade Federal Fluminense) e Celia Pedrosa (Universidade Federal Fluminense) è il numero 25 della collana *Diaspore. Quaderni della ricerca*.

La collana è stata fondata nel 2012 da Susanna Regazzoni e Ricciarda Ricorda come supporto necessario per la raccolta di studi e ricerche correlate all'attività dell'Archivio Scritture Scrittrici Migranti, progetto d'Ateneo che raccoglie e celebra la voce delle donne e degli uomini che, attraverso la scrittura, raccontano esperienze di migrazione, di esilio, di viaggio e di alterità. Le scrittrici e gli scrittori migranti non sono solo testimoni delle proprie storie, ma anche artefici di un cambiamento culturale che ci riguarda tutti. L'obiettivo è riflettere sulla letteratura delle migrazioni degli ultimi anni e collocarla nel mondo sempre più complesso del nostro presente globalizzato, attraversato da movimenti di persone e culture.

I 25 volumi pubblicati finora indagano la dimensione diasporica dell'essere umano nelle numerose e varie possibilità, sia dal punto di vista geografico che temporale. Inoltre, vengono messi in rilievo i processi di assimilazione e di conflitto derivati dall'incontro con altro /a nella terra d'arrivo. Il fenomeno diasporico, infatti, esiste da sempre in tutte le latitudini, è più che mai attuale e può continuare a costituire anche un elemento di arricchimento per questi protagonisti, da una e dall'altra parte del mondo.

Al primo volume, pubblicato nel dicembre del 2012, a cura di Margherita Cannavacciuolo, Ludovica Paladini e Alberto Zava, intitolato *America Latina: la violenza e il racconto*, ne sono seguiti altri che hanno viaggiato dall'Oriente alle Americhe passando per l'Europa, dalla letteratura al cinema, dall'Ottocento ai giorni nostri.

Lo studio dei processi di salvaguardia di un essere e di una cultura in un territorio nuovo offre uno spazio di riflessione importante, nel quale è possibile osservare la conservazione della cultura di partenza - che si sviluppa e si articola nell'incontro con il nuovo - offrendo interessanti spunti grazie anche ai territori interstiziali e ai fenomeni di ibridismo tra il mondo di partenza e quello d'arrivo. In questo spazio si producono realtà di vario genere, letterarie e artistiche collegate a determinati contesti storici e in territori che comprendono l'Europa e l'Africa mediterranea, i Balcani e le Americhe, ma anche il Medio Oriente, vale a dire regioni in cui le identità di conoscenze composite, con basi eterogenee, rivelano la loro vitalità di culture in movimento. Tutti questi elementi sono al centro dell'analisi che si è condotta in questi anni attraverso la pubblicazione dei quaderni della ricerca.

Il quaderno *La poesia e la condizione del dispatrio: la traduzione culturale e la (in)adattabilità*, riflette tali propositi e arricchisce la nostra collana, aderendo pienamente ai contenuti enunciati.

Il volume raccoglie i contributi del convegno internazionale «La poesia e la condizione del dispatrio: la traduzione culturale e la (in)adattabilità», svoltosi nell'ottobre del 2024, presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. L'evento ha visto la partecipazione di numerosi studiosi e studiosi internazionali, in particolare dal Brasile - brasiliano era

Adriano Pedrosa curatore della 60ª Biennale d'Arte di Venezia, il cui tema era appunto *Foreigners Everywhere* (2024) – che hanno presentato le varie possibili interpretazioni dei termini e dei valori di parole come esiliato, esule, transfuga, straniero, rifugiato, migrante, accanto a termini quali ibridismo culturale, immigrazione, emigrazione, diversità, alterità orizzonte distopico, erranza, straniamento, inter e multiculturalità, 'dispatrio', estraneità, frontiere.

Si tratta parole che rimandano a realtà disforiche che da sempre hanno a che fare con l'umano, che forma la propria identità nel confronto/scontro con l'altro.

Le riflessioni dei singoli saggi prendono come punto di partenza la comune constatazione che la letteratura delle (post)migrazioni è caratterizzata da un'attenta ricerca linguistica e da una radicale sperimentazione estetica, capaci di interrogare la nostra realtà interculturale e di restituire un'immagine altrettanto complessa del mondo e della società. I contributi confluiti nel presente volume si concentrano sull'esame delle questioni della complessità e dell'identità, che sono indissolubilmente legate alla narrazione di spazi, confini e movimenti. Nei contributi di Alessandro Mistrorigo, Ida Alves, Monica Simas, Izabela Leal, Susana Scramin, Patrícia Lavelle, Maria A. Fontes, Viviana Bosi, Pedro Eiras, Vera Lúcia de Oliveira, Paula Glenadel e di Celia Pedrosa, il linguaggio letterario diventa di volta in volta un mezzo per esplorare nuove possibilità di significato, per recuperare ciò che è stato cancellato, per ricostruire le stratificazioni biografiche inscritte nei corpi, per sentirsi a casa in un mondo straniero, per criticare la memoria storica della società, per registrare bilinguismi, conflitti e quindi per narrare le nuove forme di identità, di identità ibride, di postidentità e di identità di genere che si formano a seguito di migrazioni di prima, seconda o terza generazione e in corrispondenza di precisi spazi geografici e umani.

Desideriamo concludere con una citazione tratta dal contributo di Izabela Leal (Universidade Federal do Pará, UFPA), dal titolo «Mitopoemas Yãnomam: transiti e traduzioni di una cosmologia», in cui si sottolinea come il progetto di traduzione presente nel libro *Mitopoemas Yãnomam*, intesa come «forma di vita», ne riveli il carattere vivificante, «non avendo solo l'obiettivo di dire l'altro, ma soprattutto di renderlo presente, e ciò non riguarda solo il testo, bensì la cosmopoetica yanomami nel suo insieme». I disegni delle parole del libro *Mitopoemas Yãnomam* sono, così come il libro di Davi Kopenawa, segni di mondi altri. Sperimentare questi insiemi di immagini e di testi significa partecipare, in una certa misura, al pensiero yanomami, affinché, a partire da questo universo singolare, possiamo guardare criticamente al nostro. Concludo con le parole di Kopenawa, che potrebbero essere anche disegnate nei *Mitopoemas Yãnomam*: «Io, uno Yanomami, dono a voi bianchi questa pelle di immagine che è mia».

Susanna Regazzoni, Ricciarda Ricorda

La poesia e la condizione del dispatrio: la traduzione culturale e la (in)adattabilità

a cura di Mônica Simas, Ida Alves, Celia Pedrosa

Sommario

A poesia e a condição de estrangeiridade: a tradução cultural e a (in)adaptabilidade

Mônica Simas, Ida Alves, Celia Pedrosa 3

La poesia e la condizione del dispatrio: la traduzione culturale e la (in)adattabilità

Mônica Simas, Ida Alves, Celia Pedrosa 11

Poéticas del dispatrio: oscilación, frontera y creación

Tres ejemplos: Vicente Soto, Almudena Vidorreta y Julio Plaza

Alessandro Mistrorigo 19

Migrazioni tra il mondo e il linguaggio: *Uma viagem no Japão*, di Luís Quintais

Ida Alves 41

Poéticas de florestania: herdeiros de Macunaíma ou de Makunaimi?

Mônica Simas 63

***Mitopoemas yãnomam*: transiti e traduzioni di una cosmologia**

Izabela Leal 85

Il paradosso dello ‘straniero di sé stesso’: la poesia «Natureza morta» di Solange Sohl

Susana Scramim 101

Maria Lúcia Alvim: immagini translingue, poetica transgenerazionale

Patrícia Lavelle 117

Minha senhora, tem um Mallarmé em casa? Angélica Freitas e o diálogo constelar com a tradição poética moderna

Maria A. Fontes 137

Esiste un ponte tra le rovine e il cielo: La poesia di Marília Garcia	
Viviana Bosi	153
Um teste de resistência	
Da estrangeiridade em Marília Garcia	
Pedro Eiras	175
A dança da vida nos versos de Ana Estaregui	
Vera Lúcia de Oliveira	187
«ora capisci perché sono tornata?»: L'Andromaca di Luiza Romão e gli esili della poesia	
Paula Glenadel	203
La delocalizzazione poetica di Rodrigo Damasceno: localismo, migrazione e stranierità	
Celia Pedrosa	217

**La poesia e la condizione del dispatrio:
la traduzione culturale
e la (in)adattabilità**

La poesia e la condizione del dispatrio: la traduzione culturale e la (in)adattabilità

a cura di Mônica Simas, Ida Alves, Celia Pedrosa

A poesia e a condição de estrangeiridade: a tradução cultural e a (in)adaptabilidade

Mônica Simas

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Ida Alves

Universidade Federal Fluminense; CNPq, Brasil

Celia Pedrosa

Universidade Federal Fluminense; CNPq, Brasil

O presente volume reúne uma seleção de comunicações apresentadas no Colóquio internacional *La poesia e la condizione del dispatrio: la traduzione culturale e la (in)adattabilità*, realizado na Università Ca' Foscari Venezia, entre 28 e 30 de outubro de 2024, posteriormente submetidas a processo de avaliação por pares. O encontro propôs uma reflexão sobre a poesia contemporânea a partir da condição de *estrangeiridade*, compreendida em três acepções complementares: a geográfica, decorrente de deslocamentos ou migrações, de causas e características as mais diversas, associadas tanto à experiência do poeta quanto a situações socio-históricas coletivas; a discursiva, que diz respeito ao estranhamento constitutivo da linguagem poética, marcada por diferentes formas de figuração das tensões características da vida moderna e contemporânea; e uma dimensão intelectual, relativa à posição do poeta e à possível deslocação ou crise da própria identidade da poesia.

Inserido em um quadro de investigação sobre poéticas da alteridade, inicialmente centrado no eixo geopolítico Europa-América, o colóquio procurou interrogar de que modo a experiência



Diaspore 25

e-ISSN 2610-9387 | ISSN 2610-8860

ISBN [ebook] 979-12-5742-076-5 | ISBN [print] 979-12-5742-077-2

DOI 10.30687/979-12-5742-076-5/000

poética da estrangeiridade articula valores estéticos, filosóficos e políticos, encenando gestos de desestabilização e questionamento face a utopias da globalização e revelando nelas o convívio conflituoso e irresolvido entre linguagens, espaços e tempos diversos.

No ensaio de abertura, «Poéticas del dispatrio: oscilación, frontera y creación. Tres ejemplos: Vicente Soto, Almudena Vidorreta y Julio Plaza», Alessandro Mistrorigo propõe o conceito de dispatrio como categoria crítica capaz de deslocar o campo semântico tradicional do exílio e do desterro, ao enfatizar não a saída ou a substituição de um território, mas a oscilação contínua entre polos culturais, linguísticos e existenciais. A partir da reflexão de Luigi Meneghello, *dispatrio* é pensado como ‘corrente alternada’, um movimento que impede a estabilização do ponto de vista e obriga o sujeito a habitar o intervalo entre ‘aqui’ e ‘ali’. Essa condição, longe de se limitar à experiência biográfica, manifesta-se formalmente nas obras analisadas – na narrativa de Vicente Soto, marcada pela antítese entre Espanha e Inglaterra e pela instabilidade genérica; na poesia de Almudena Vidorreta, em que o deslocamento contemporâneo se articula à experiência urbana não monumental; e na obra intersemiótica de Julio Plaza, em que o entre-lugar se traduz em operações de tradução entre linguagens, suportes e sistemas de signos. Nesse sentido, o ensaio demonstra que o *dispatrio* não é apenas um tema, mas um princípio estruturante da criação. Ao aproximar essa dinâmica da noção de fronteira como espaço habitado, Mistrorigo permite pensar o *dispatrio* como uma verdadeira poética da liminaridade, em que identidade, linguagem e pertencimento são continuamente reconfigurados. Essa perspectiva inaugura, no volume, um eixo de leitura que atravessa os ensaios seguintes: a estrangeiridade não como exterioridade, mas como instabilidade constitutiva.

No ensaio seguinte, de Ida Alves, «Migrazioni tra il mondo e il linguaggio: *Uma viagem no japão*, di Luís Quintais», a obra do poeta português é abordada a partir de uma experiência biográfica de viagem que o levou ao Oriente. Nessa viagem, o interesse cultural e o estético se articulam à antropologia, disciplina de que o poeta é professor. Em 2020, o poeta publicou um livro intitulado *Regressarás à leveza do ver. Uma viagem no Japão*, no qual reflete sobre esse deslocamento registrado por fotos Polaroid de sua autoria. A cultura japonesa é vista por ele como signo de uma alteridade absoluta, que alimenta sua reflexão sobre o processo de arruinamento da sociedade ocidental e seus efeitos na configuração das subjetividades. Contra esses efeitos, a poesia de Luís Quintais propõe uma aventura lírica que, formulando-se na experiência de alteridade encontrada por ele numa experiência de leveza do ver, produz a singularidade crítica de suas imagens e marca sua força no panorama contemporâneo da poesia portuguesa. Nessa relação entre experiência de vida e de linguagem, o poeta e a ensaísta traçam relações com o ensaísmo de

Roland Barthes, outro viajante do Japão, e se valem de algum diálogo com Wittgenstein, no campo da filosofia da linguagem. Não se trata de idealismo cultural, mas de questionamento, no núcleo mesmo da linguagem alheia, sobre a condição de estrangeiridade frente a um espaço e a uma cultura que surpreende, que faz perder o caminho, que provoca outros modos de ver o que está à volta para libertar-se do domínio de uma língua internalizada ou de um logocentrismo que define o mundo ocidental.

Esse uso da ideia de estrangeiridade, que faz o lirismo superar a dicotomia entre exterioridade e interioridade, e afeta tanto a concepção de subjetividade quanto a de sistema cultural, orienta também o ensaio «Poéticas de florestania: herdeiros de Macunaíma ou de Makunaimi?», de Mônica Simas, que examina a circulação dessas duas figuras no contexto brasileiro. A autora propõe uma leitura crítica da interculturalidade, marcada por assimetrias e conflitos. A análise do Macunaíma de Mário de Andrade, em diálogo com estudos de Lúcia Sá e com a crítica indígena contemporânea – sobretudo de Trudruá Dorrico –, revela que a operação modernista pode implicar também processos de desterritorialização e anonimização de saberes originários, produzindo uma forma de universalização que obscurece diferenças ontológicas. É nesse ponto que emerge a noção de ‘literatura de retomada’, entendida como gesto de reconfiguração das condições de enunciação em que a reivindicação do nome, da autoria e da língua se articula a uma disputa política e epistemológica. A obra do autor indígena Jaider Esbell intensifica essa inflexão ao reinscrever Makunaimi como força ancestral, deslocando o problema da representação para o da presença e da performance e instaurando uma lógica em que arte, vida e cosmogonia se entrelaçam, convocando o leitor a atravessar um outro regime de mundo. A noção de *florestania*, inspirada em Ailton Krenak, surge aí como horizonte crítico que não apenas amplia o objeto da crítica literária, mas exige uma transformação de seus pressupostos.

A problemática da tradução entre sistemas de linguagem é aprofundada no ensaio «Mitopoemas yãnomam: transiti e traduzioni di una cosmologia», de Izabela Leal, que examina o projeto editorial Mitopoemas yãnomam como espaço de experimentação onde se cruzam oralidade, desenho e escrita. Partindo da constatação de que os povos indígenas são tratados como estrangeiros em sua própria terra, o ensaio debate os modos como a cosmologia yanomami é transposta para suportes e línguas ocidentais. O processo descrito – desenho, narração oral, tradução literal e adaptação – revela uma cadeia de mediações que não apenas transporta conteúdos, mas transforma radicalmente as condições de produção de sentido. Nesse contexto, o desenho assume papel central, não como ilustração, mas como primeira inscrição do saber, sugerindo uma concepção ampliada de escrita em que ver e conhecer se articulam de maneira indissociável. A análise

mostra ainda que a coexistência de versões textuais – especialmente entre a tradução literal e a adaptação literária – torna visíveis as diferenças entre sistemas culturais, produzindo um efeito de estranhamento que desafia o leitor. Tal operação aproxima-se da ideia de ‘erro controlado’ de Viveiros de Castro, na medida em que aceita que o texto estrangeiro deforma os instrumentos conceituais do leitor. Ao deslocar o centro da produção textual para a imagem e para a experiência visionária, o ensaio retoma o questionamento iniciado por Mistrorigo e Simas: a estrangeiridade, percebida na tradução, surge, assim, como prática relacional e política, intrínseca à linguagem, capaz de tornar presente uma cosmopoética que escapa aos parâmetros da escrita alfabética ocidental.

Outra dimensão dessa estrangeiridade é explorada no ensaio «Il paradosso dello ‘straniero di sé stesso’: La poesia ‘Natureza morta’ di Solange Sohl», de Susana Scramim, que analisa a poesia da escritora modernista Patrícia Galvão (Pagu) a partir da ideia de cisão do sujeito moderno. A leitura do texto «Natureza morta» evidencia então uma subjetividade feminina que se apresenta simultaneamente como objeto e sujeito da representação, como corpo fixado e exposto, numa imagem que remete à técnica da natureza-morta e à imobilização da vida. Essa condição é interpretada como efeito de uma operação social histórica que, no interior da modernidade capitalista e patriarcal, exclui o feminino da posição de sujeito, transformando-o em objeto de contemplação e controle. Ao mesmo tempo, o ensaio mostra como essa fixação é desestabilizada por uma oscilação de pontos de vista que aproxima o poema de procedimentos surrealistas. O objeto passa a falar, o sujeito se fragmenta, e o leitor é implicado nesse jogo de perspectivas, sendo também deslocado de sua posição. Em diálogo com a filósofa feminista italiana Silvia Federici – coincidentemente radicada estrangeiramente nos Estados Unidos – a análise inscreve essa dinâmica na história da objetificação das mulheres, revelando a poesia como espaço de resistência e de reconfiguração do olhar. Através dela, a estrangeiridade passa a ser compreendida como uma fissura interna do sujeito, ampliando o campo de reflexão aberto pelos ensaios anteriores às circunstâncias de gênero e situando-o num lugar aquém de dicotomias identitárias rígidas.

Já no ensaio de Patricia Lavelle, «Maria Lúcia Alvim: Immagini translingue, poetica transgenerazionale», a autora desloca a discussão sobre estrangeiridade para o campo da temporalidade e da inscrição historiográfica. Ao propor a noção de ‘poeta sem geração’, a autora questiona a pertinência das categorias geracionais tradicionais, mostrando como a trajetória de Alvim – marcada por publicações espaçadas e por uma recepção tardia – escapa às formas de legitimação baseadas na contemporaneidade imediata. A ideia de ‘constelação geracional’ permite, assim, pensar uma temporalidade descontínua, na qual obras e autores se relacionam por afinidades

eletivas, e não por proximidade cronológica. Essa desinscrição temporal se articula, no plano formal, a uma poética marcada pela colagem, pelo recorte e pela presença de múltiplas línguas. A prática ‘translingue’ identificada por Lavelle revela uma linguagem atravessada por deslocamentos internos, em que o português convive com o francês e o inglês, produzindo efeitos de estranhamento e de densificação sensorial. Ao mesmo tempo, a exploração de registros arcaicos, técnicos e regionais configura um movimento duplo de escavação e expansão da própria noção de língua nacional ou vernacular. Nesse sentido, a obra de Alvim pode ser compreendida como um ponto de convergência entre deslocamento temporal e deslocamento linguístico, reforçando a ideia, já presente nos ensaios anteriores, de que a estrangeiridade opera desde o interior da própria linguagem, interior esse que passa a ser percebido, paradoxalmente, como alimentado e mobilizado pela experiência do fora.

Essa reconfiguração da relação historiográfica reaparece sob outra forma no ensaio «Minha senhora, tem um Mallarmé em casa? Angélica Freitas e o diálogo constelar com a tradição poética moderna», de Maria. A. Fontes, dedicado à poesia de Angélica Freitas, que investiga o diálogo crítico da autora com o cânone moderno. Partindo das noções de constelação e de poesia ‘pós-utópica’ em Haroldo de Campos, o ensaio mostra como Freitas reinscreve figuras como Mallarmé, Rilke e Pound em circuitos cotidianos e na cultura de massa, operando uma dessacralização que não elimina a tradição, mas a dessacraliza. Poemas como «Rilke Shake» e «Estatuto do desmallarmento» introduzem uma lógica de banalização produtiva, em que a alta cultura é submetida a processos de mistura, consumo e circulação, questionando sua autoridade simbólica e suas formas de recepção no contexto brasileiro. Nesse sentido, a análise evidencia que a poesia de Freitas não se limita a parodiar o cânone, mas o transforma em repertório instável, ativando uma dissonância que atravessa tanto a forma poética quanto a historiografia literária. A ‘devolução’ de Mallarmé figurada no envio de seus livros de volta à França explicita ainda uma inversão dos gestos modernistas de apropriação do estrangeiro e de internacionalização do nacional, ao mesmo tempo em que revela a persistência do cânone como fantasma estrutural. Ao articular humor, cultura pop e crítica da recepção, o ensaio mostra como a contemporaneidade se define não pela ruptura com a tradição, mas por sua reconfiguração irônica, abrindo-a a novas leituras e tensões.

A reflexão sobre tempo, espaço e percepção é retomada no ensaio «Esiste un ponte tra le rovine e il cielo: La poesia di Marília Garcia», de Viviana Bosi, que examina a poesia a partir de outra forma de meditação sobre a articulação entre esses dados. A autora destaca como a obra de Garcia se constrói por meio de procedimentos intermediários – fotografia, cinema, mapas – e de estruturas iterativas

que desafiam a linearidade temporal. Motivos recorrentes, como o da ponte, ou o gesto de fotografar diariamente o mesmo lugar, instauram uma poética da repetição que não fixa o instante, mas o desloca, abrindo-o à variação. Nesse contexto, a atenção ao 'infraordinário', trazida pela poeta de Georges Perec, torna-se central: a poesia não busca o extraordinário, mas intensifica o que está próximo, banal e aparentemente invisível. A análise evidencia também que essa insistência na repetição e na observação minuciosa produz uma forma de temporalidade espessa, na qual passado e presente se sobrepõem em camadas. A imagem – seja fotográfica, cartográfica ou cinematográfica – funciona como dispositivo de suspensão, interrompendo o fluxo narrativo e impondo ao leitor um regime de contemplação. E a relação com o leitor é mesmo constitutiva dessa poética: o sentido não está dado, mas se constrói no movimento conjunto entre diferentes leituras e percepções que fazem o mesmo, captado por vezes no mínimo detalhe, retornar diferido. Assim, a poesia de Marília Garcia se configura como uma prática de desaceleração e de resistência ao presentismo, articulando uma forma de atenção que, ao mesmo tempo, recolhe vestígios do passado e abre a possibilidade de um futuro ainda não visível – uma 'ponte' entre as ruínas e o céu.

Essa problematização temporalizada da percepção visual encontra uma inflexão distinta no ensaio «Um teste de resistência: Da estrangeiridade em Marília Garcia», de Pedro Eiras, que também se debruça sobre a obra da mesma autora. Mas vai abordá-la a partir da articulação da ideia de fronteira à associação paradoxal entre dispositivos de mobilidade e dispositivos de controle. O conceito de 'teste', usado pela poeta, é tomado pelo ensaísta também como chave interpretativa da condição do estrangeiro, entendido como aquele que é submetido a procedimentos de verificação que o transformam em objeto de exame, diagnóstico e cerceamento. A análise do episódio do teste oftalmológico – em que se exige a leitura de um texto de Diderot – revela o paradoxo: o sujeito que lê é simultaneamente aquele que está sendo lido, inscrito em um dispositivo que combina saber, poder e legitimação cultural em função mesmo de cânones literários e linguísticos. Nesse sentido, o ensaio evidencia que a experiência convencional da estrangeiridade é mediada por uma estrutura assimétrica que opõe quem avalia e quem é avaliado, produzindo uma relação de sujeição que atravessa tanto o corpo quanto a linguagem. A escrita de Marília Garcia se propõe justamente a desestabilizar essa lógica, ao construir uma outra poética do entre-lugar, marcada por deslocamentos e sobreposições de espaços e tempos. A identidade emerge, assim, como um efeito instável de contatos e fricções com o outro, e a poesia torna-se oportunidade de exposição e reconfiguração dos dispositivos de poder e saber que estruturam a experiência contemporânea da mobilidade.

A dimensão de estrangeiridade como reivindicação radicalizada na outridade aparece, no ensaio «A dança da vida nos versos de Ana Estaregui», de Vera Lúcia de Oliveira, deslocando o debate para o campo de um conceito que ultrapassa a alteridade antropocêntrica ao propor uma relação com o outro irreduzível – animal, vegetal ou mineral. A partir do livro *Dança para cavalos*, a autora mostra como a poesia de Ana Estaregui constrói uma experiência de descentramento do sujeito, na qual o eu abre-se à incorporação de outras formas de vida por meio de processos de fusão, metamorfose e simbiose. O poema deixa de ser representação para tornar-se espaço de experimentação ontológica, em que o sujeito tenta coincidir com aquilo que não é, atravessando as fronteiras entre espécies. Essa operação implica uma crítica ao antropocentrismo e às hierarquias que estruturam o pensamento ocidental, aproximando-se tanto de perspectivas filosóficas, como as de Jacques Derrida, quanto de saberes indígenas tal como valorizados pela antropologia relacional, já mencionada anteriormente, de Eduardo Viveiros de Castro, entre outros. A análise destaca, nesse sentido, a dimensão corporal e sensorial dessa poética, na qual a linguagem se expande para acolher múltiplas vozes e ritmos, configurando uma espécie de ‘corpo cósmico’ em que os viventes se interligam. Nesse contexto, a poesia surge como espaço ético e sensível de reconexão com o mundo, propondo uma forma de coexistência que não se baseia na separação, mas na continuidade e na interdependência entre os seres, mantida e estimulada pela força constitutiva da estrangeiridade.

Já no ensaio de Paula Glenadel, «‘ora capisci perché sono tornata?’: L’Andromaca di Luiza Romão e gli esili della poesia» a poesia é analisada a partir da reativação crítica da figura de Andrômaca, que, deslocada da tradição clássica, passa a funcionar como operador alegórico das violências contemporâneas. A repetição de ‘Troia’ articula uma montagem que faz colidir diferentes temporalidades, aproximando o passado épico das formas atuais de violência política, social e de gênero. Em diálogo com Baudelaire e com a tradução dele feita pela também poeta Ana Cristina Cesar, o ensaio evidencia uma poética marcada pela sobreposição de vozes e pela instabilidade enunciativa, em que o lirismo se afasta da expressão individual para assumir uma dimensão coletiva. A análise mostra ainda como essa escrita se constitui como uma ‘ação da poesia’, nos termos do poeta e crítico francês Jean-Christophe Bailly, ao operar sobre a memória histórica e ao dar voz a sujeitos marginalizados. A ideia de espectralidade, mobilizada a partir de Jacques Derrida, permite compreender essa poesia como espaço de escuta dos mortos e de reivindicação de sua herança de luta pela justiça. Nesse movimento, o lirismo, ou pós-lirismo, reconfigura-se numa zona híbrida com o épico, assumindo uma função reparadora que, no entanto, longe de pacificar identidades, age politicamente através da exposição das

fraturas do presente e da reinscrição da tradição como campo de tensão e disputa.

Finalmente, em seu texto «La decocalizzazione poetica di Rodrigo Damasceno: localismo, migrazione e stranierità», Celia Pedrosa analisa os livros *Casa do Norte* e *Limalha*, do poeta Rodrigo Lobo Damasceno. Neles focalizando o modo como a tradicional experiência de migração do nordestino brasileiro para a região sudeste do país é usada alegoricamente para figurar a ‘desgeografia’ como experiência de estrangeiridade que retoma e ao mesmo tempo desestabiliza identidades regionais e nacionais. Por essa via, a experiência biográfica do poeta se transforma em impulso de articulação entre tempos e espaços os mais distintos, solicitando desde a memória ancestral paterna à memória de leitura de escritores vários nos quais de diferentes modos podemos encontrar tematizada a experiência da viagem e do exílio. Esta permite aproximar, por exemplo, o romancista chileno contemporâneo Roberto Bolaño e o trovador florentino Guido Cavalcanti, aproximando também línguas, gêneros e formas discursivos. Nesse jogo de articulação e memória, o ensaio tenta mostrar a produtividade de um cosmopolitismo da perda, noção cunhada pelo crítico argentino Mariano Siskind. Através dela somos convidados a pensar uma ideia de luta ética e política que permita irmanar, como migrantes, sujeitos que se reconheçam estrangeiros a si mesmos, objetos de diferentes formas de exclusão e violência, em cuja prática de vida e discurso a saudade da origem, ou das origens, ao invés de nostalgia, convive com a vontade de transformação individual e coletiva.

No seu conjunto, portanto, os ensaios confirmam a pertinência das questões levantadas pelo Colóquio, ao mostrarem como a poesia contemporânea opera como uma prática de tradução ampliada – entre línguas, tempos, espaços e regimes de sentido. Deste modo, a condição do *dépaysement*, como a chamou o filósofo francês Jean-Luc Nancy, emerge como paradigma da experiência moderna e contemporânea que faz da própria subjetividade um lugar de estranhamento de si, um estado de permanente inadaptabilidade, em que a poesia, longe de estabilizar identidades, inclusive a sua própria, expõe e intensifica tensões, deslocamentos, diferenças, que atuam como perguntas sobre o passado e o presente e fabulam mundos e futuros talvez ainda possíveis.

La poesia e la condizione del dispatrio: la traduzione culturale e la (in)adattabilità

a cura di Mônica Simas, Ida Alves, Celia Pedrosa

La poesia e la condizione del dispatrio: la traduzione culturale e la (in)adattabilità

Mônica Simas

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Ida Alves

Universidade Federal Fluminense; CNPq, Brasil

Celia Pedrosa

Universidade Federal Fluminense; CNPq, Brasil

Il presente volume raccoglie una selezione di contributi presentati al Colloquio internazionale La poesia e la condizione del dispatrio: la traduzione culturale e la (in)adattabilità, tenutosi presso l'Università Ca' Foscari di Venezia dal 28 al 30 ottobre 2024. L'incontro ha proposto una riflessione sulla poesia contemporanea a partire dalla condizione di *stranierità*, intesa in tre accezioni complementari: quella geografica, derivante da spostamenti o migrazioni, dalle cause e caratteristiche più disparate, associate tanto all'esperienza del poeta quanto a situazioni socio-storiche collettive; quella discorsiva, che riguarda lo straniamento costitutivo del linguaggio poetico, caratterizzato da diverse forme di rappresentazione delle tensioni tipiche della vita moderna e contemporanea; e una dimensione intellettuale, relativa alla posizione del poeta e alla possibile dislocazione o crisi dell'identità stessa della poesia.

Inserito in un quadro di ricerca sulle poetiche dell'alterità, inizialmente incentrato sull'asse geopolitico Europa-America, il colloquio ha cercato di interrogarsi su come l'esperienza poetica della stranierità articoli valori estetici, filosofici e politici, mettendo



Edizioni
Ca' Foscari



Diaspore 25

e-ISSN 2610-9387 | ISSN 2610-8860

ISBN [ebook] 979-12-5742-076-5 | ISBN [print] 979-12-5742-077-2

DOI 10.30687/979-12-5742-076-5/001

11

in scena gesti di destabilizzazione e di messa in discussione di fronte alle utopie della globalizzazione e rivelando in esse la convivenza conflittuale e irrisolta tra linguaggi, spazi e tempi diversi.

Nel saggio di apertura, «Poéticas del dispatrio: oscilación, frontera y creación. Tres ejemplos: Vicente Soto, Almudena Vidorreta y Julio Plaza», Alessandro Mistrorigo propone il concetto di dispatrio come categoria critica in grado di spostare il campo semantico tradizionale dell'esilio e della cacciata, ponendo l'accento non sull'abbandono o la sostituzione di un territorio, ma sull'oscillazione continua tra poli culturali, linguistici ed esistenziali. Partendo dalla riflessione di Luigi Meneghello, il dispatrio è concepito come 'corrente alternata', un movimento che impedisce la stabilizzazione del punto di vista e costringe il soggetto ad abitare l'intervallo tra 'qui' e 'là'. Questa condizione, lungi dal limitarsi all'esperienza biografica, si manifesta formalmente nelle opere analizzate, nella narrativa di Vicente Soto, segnata dall'antitesi tra Spagna e Inghilterra e dall'instabilità generica; nella poesia di Almudena Vidorreta, in cui lo spostamento contemporaneo si articola con l'esperienza urbana non monumentale; e nell'opera intersemiotica di Julio Plaza, in cui l'inter-luogo si converte in operazioni di traduzione tra linguaggi, supporti e sistemi di segni. In questo senso, il saggio dimostra che il *dispatrio* non è solo un tema, ma un principio strutturante della creazione. Avvicinando questa dinamica alla nozione di frontiera come spazio abitato, Mistrorigo permette di pensare il *dispatrio* come una vera e propria poetica della liminalità, in cui identità, linguaggio e appartenenza vengono continuamente riconfigurati. Questa prospettiva inaugura, nel volume, un asse di lettura che attraversa i saggi successivi: la stranierità non come esteriorità, ma come instabilità costitutiva.

Nel saggio successivo, di Ida Alves, «Migrazioni tra il mondo e il linguaggio: *Uma viagem no japão*, di Luís Quintais», l'opera del poeta portoghese viene analizzata a partire da un'esperienza biografica di viaggio che lo ha condotto in Oriente. In questo viaggio, l'interesse culturale ed estetico si intrecciano con l'antropologia, disciplina di cui il poeta è docente. Nel 2020 il poeta ha pubblicato un libro intitolato *Regressarás à leveza do ver. Uma viagem no Japão*, in cui riflette su questo spostamento documentato da foto scattate da lui con la Polaroid. La cultura giapponese è vista come segno di un'alterità assoluta, che alimenta la sua riflessione sul processo di rovina della società occidentale e sui suoi effetti nella configurazione delle soggettività. Contro questi effetti, la poesia di Luís Quintais propone un'avventura lirica che, formulandosi nell'esperienza di alterità da lui incontrata in un'esperienza di leggerezza del vedere, produce la singolarità critica delle sue immagini e segna la sua forza nel panorama contemporaneo della poesia portoghese. In questa relazione tra esperienza di vita e di linguaggio, il poeta e la saggista tracciano collegamenti con il saggio di Roland Barthes,

un altro viaggiatore del Giappone, e si avvalgono di un dialogo con Wittgenstein, nel campo della filosofia del linguaggio. Non si tratta di idealismo culturale, ma di interrogarsi, nel nucleo stesso del linguaggio altrui, sulla condizione di stranierità di fronte a uno spazio e a una cultura che sorprende, che fa perdere la strada, che provoca altri modi di vedere ciò che sta intorno per liberarsi dal dominio di una lingua interiorizzata o di un logocentrismo che definisce il mondo occidentale.

Questo uso dell'idea di stranierità, che fa in modo che il lirismo superi la dicotomia tra esteriorità e interiorità e che influenza tanto la concezione della soggettività quanto quella del sistema culturale, orienta anche il saggio «Poéticas de florestania: herdeiros de Macunaíma ou de Makunaimi?», di Mônica Simas, che esamina la circolazione di queste due figure nel contesto brasiliano. L'autrice propone una lettura critica dell'interculturalità, caratterizzata da asimmetrie e conflitti. L'analisi del Macunaíma di Mário de Andrade, in dialogo con gli studi di Lúcia Sá e con la critica indigena contemporanea – soprattutto quella di Trudruá Dorrico –, rivela che l'operazione modernista può implicare anche processi di deterritorializzazione e anonimizzazione di saperi originari, producendo un tipo di universalizzazione che oscura le differenze ontologiche. È su questo punto che emerge la nozione di 'letteratura di ripresa', intesa come gesto di riconfigurazione delle condizioni di enunciazione in cui la rivendicazione del nome, della paternità e della lingua si articola con una disputa politica ed epistemologica. L'opera dell'autore indigeno Jaider Esbell intensifica questa inflessione quando reinserisce Makunaimi come forza ancestrale, spostando il problema della rappresentazione a quello della presenza e della performance e instaurando una logica in cui arte, vita e cosmogonia si intrecciano, chiamando il lettore ad attraversare un altro regime di mondo. La nozione di *florestania*, ispirata ad Ailton Krenak, emerge qui come orizzonte critico che non solo amplia l'oggetto della critica letteraria, ma esige una trasformazione dei suoi presupposti.

La problematica della traduzione tra sistemi linguistici viene approfondita nel saggio «Mitopoemas yãnomam: transiti e traduzioni di una cosmologia», di Izabela Leal, che esamina il progetto editoriale Mitopoemas yãnomam come spazio di sperimentazione in cui si incrociano oralità, disegno e scrittura. Partendo dalla constatazione che i popoli indigeni sono trattati come stranieri nella loro stessa terra, il saggio discute i modi in cui la cosmologia yanomami viene trasposta su supporti e lingue occidentali. Il processo descritto – disegno, narrazione orale, traduzione letterale e adattamento – rivela una catena di mediazioni che non solo trasporta contenuti, ma trasforma radicalmente le condizioni di produzione del senso. In questo contesto, il disegno assume un ruolo centrale, non come illustrazione, ma come prima iscrizione del sapere, suggerendo

una concezione ampliata di scrittura in cui il vedere e il conoscere si articolano in modo indissociabile. L'analisi mostra inoltre che la coesistenza di versioni testuali - specialmente tra la traduzione letterale e l'adattamento letterario - rende visibili le differenze tra sistemi culturali, producendo un effetto di straniamento che sfida il lettore. Tale operazione si avvicina all'idea di 'errore controllato' di Viveiros de Castro, nella misura in cui accetta che il testo straniero deformi gli strumenti concettuali del lettore. Spostando il centro della produzione testuale verso l'immagine e l'esperienza visionaria, il saggio riprende l'interrogativo avviato da Mistrorigo e Simas: la stranierità, percepita nella traduzione, emerge così come pratica relazionale e politica, intrinseca al linguaggio, capace di rendere presente una cosmopoetica che sfugge ai parametri della scrittura alfabetica occidentale.

Un'altra dimensione di questa stranierità è esplorata nel saggio «Il paradosso dello 'straniero di sé stesso': La poesia 'Natureza morta' di Solange Sohl», di Susana Scramim, che analizza la poesia della scrittrice modernista Patrícia Galvão (Pagu) a partire dall'idea di scissione del soggetto moderno. La lettura del testo «Natureza morta» evidenzia quindi una soggettività femminile che si presenta simultaneamente come oggetto e soggetto della rappresentazione, come corpo fissato ed esposto, in un'immagine che rimanda alla tecnica della natura morta e all'immobilizzazione della vita. Questa condizione è interpretata come effetto di un'operazione sociale storica che, all'interno della modernità capitalista e patriarcale, esclude il femminile dalla posizione di soggetto, trasformandolo in oggetto di contemplazione e controllo. Allo stesso tempo, il saggio mostra come questa fissazione sia destabilizzata da un'oscillazione di punti di vista che avvicina la poesia a procedure surrealiste. L'oggetto inizia a parlare, il soggetto si frammenta e il lettore viene coinvolto in questo gioco di prospettive, venendo anch'egli spostato dalla sua posizione. In dialogo con la filosofa femminista italiana Silvia Federici - che, per coincidenza, è radicata da straniera negli Stati Uniti - l'analisi inserisce questa dinamica nella storia dell'oggettificazione delle donne, rivelando la poesia come spazio di resistenza e di riconfigurazione dello sguardo. Attraverso di essa, la stranierità viene compresa come una fessura interna del soggetto, ampliando il campo di riflessione aperto dai saggi precedenti alle circostanze di genere e situandolo in un luogo al di là delle rigide dicotomie identitarie.

Nel saggio di Patricia Lavelle, «Maria Lúcia Alvim: Immagini translingui, poetica transgenerazionale», l'autrice sposta la discussione sulla stranierità nel campo della temporalità e dell'iscrizione storiografica. Proponendo la nozione di 'poeta senza generazione', l'autrice mette in discussione la pertinenza delle categorie generazionali tradizionali, mostrando come il percorso di

Alvim – caratterizzato da pubblicazioni sporadiche e da una ricezione tardiva – sfugga alle forme di legittimazione basate sull'immediata contemporaneità. L'idea di 'costellazione generazionale' permette, così, di pensare una temporalità discontinua, in cui opere e autori si relazionano per affinità elettive, e non per vicinanza cronologica. Questo disinserimento temporale si articola, sul piano formale, con una poetica caratterizzata dal collage, dal ritaglio e dalla presenza di multiple lingue. La pratica 'translingue' identificata da Lavelle rivela un linguaggio attraversato da spostamenti interni, in cui il portoghese convive con il francese e l'inglese, producendo effetti di straniamento e di addensamento sensoriale. Allo stesso tempo, l'esplorazione di registri arcaici, tecnici e regionali configura un doppio movimento di scavo e di espansione della nozione stessa di lingua nazionale o vernacolare. In questo senso, l'opera di Alvim può essere intesa come un punto di convergenza tra spostamento temporale e spostamento linguistico, rafforzando l'idea, già presente nei saggi precedenti, che la stranierità operi dall'interno della lingua stessa, un interno che viene percepito, paradossalmente, come alimentato e mobilitato dall'esperienza dell'esterno.

Questa riconfigurazione del rapporto storiografico riappare sotto diverse spoglie nel saggio «Minha senhora, tem um Mallarmé em casa? Angélica Freitas e o diálogo constelar com a tradição poética moderna», di Maria A. Fontes, dedicato alla poesia di Angélica Freitas, che indaga il dialogo critico dell'autrice con il canone moderno. Partendo dalle nozioni di costellazione e di poesia 'post-utopica' in Haroldo de Campos, il saggio mostra come Freitas reinserisca figure come Mallarmé, Rilke e Pound nei circuiti quotidiani e nella cultura di massa, operando una desacralizzazione che non elimina la tradizione, ma la secolarizza. Poesie come «Rilke Shake» e «Estatuto do desmallarmento» introducono una logica di banalizzazione produttiva, in cui l'alta cultura è sottoposta a processi di mescolanza, consumo e circolazione, mettendo in discussione la sua autorità simbolica e le sue forme di ricezione nel contesto brasiliano. In questo senso, l'analisi evidenzia che la poesia di Freitas non si limita a parodiare il canone, ma lo trasforma in un repertorio instabile, attivando una dissonanza che attraversa sia la forma poetica che la storiografia letteraria. La 'restituzione' di Mallarmé, figurata nel reinvio dei suoi libri in Francia, esplicita inoltre un'inversione dei gesti modernisti di appropriazione dello straniero e di internazionalizzazione del nazionale, rivelando al contempo la persistenza del canone come fantasma strutturale. Articolando umorismo, cultura pop e critica della ricezione, il saggio mostra come la contemporaneità si definisca non attraverso la rottura con la tradizione, ma attraverso la sua riconfigurazione ironica, aprendola a nuove letture e tensioni.

La riflessione su tempo, spazio e percezione viene ripresa nel saggio «Esiste un ponte tra le rovine e il cielo: La poesia di Marília Garcia», di Viviana Bosi, che analizza la poesia attraverso un'altra forma di meditazione sul rapporto tra questi elementi. L'autrice sottolinea come l'opera di Garcia si costruisca attraverso procedure intermediali - fotografia, cinema, mappe - e strutture iterative che sfidano la linearità temporale. Motivi ricorrenti, come quello del ponte, o il gesto di fotografare quotidianamente lo stesso luogo, instaurano una poetica della ripetizione che non fissa l'istante, ma lo sposta, aprendolo alla variazione. In questo contesto, l'attenzione all'«infraordinario», introdotta dalla poetessa da Georges Perec, diventa centrale: la poesia non cerca lo straordinario, ma intensifica ciò che è vicino, banale e apparentemente invisibile. L'analisi evidenzia inoltre che questa insistenza sulla ripetizione e sull'osservazione minuziosa produce una forma di temporalità densa, in cui passato e presente si sovrappongono a strati. L'immagine - sia essa fotografica, cartografica o cinematografica - funziona come dispositivo di sospensione, interrompendo il flusso narrativo e imponendo al lettore un regime di contemplazione. E il rapporto con il lettore è proprio costitutivo di questa poetica: il senso non è dato, ma si costruisce nel movimento congiunto tra diverse letture e percezioni che fanno sì che lo stesso, colto a volte nel minimo dettaglio, ritorni differito. Così, la poesia di Marília Garcia si configura come una pratica di rallentamento e di resistenza al presentismo, articolando una forma di attenzione che, allo stesso tempo, raccoglie tracce del passato e apre la possibilità di un futuro non ancora visibile - un «ponte» tra le rovine e il cielo.

Questa problematizzazione temporalizzata della percezione viviva trova una svolta nel saggio «Um teste de resistência: Da estrangeiridade em Marília Garcia», di Pedro Eiras, che si sofferma anch'egli sull'opera della stessa autrice, ma la affronta a partire dall'articolazione dell'idea di frontiera con l'associazione paradossale tra dispositivi di mobilità e dispositivi di controllo. Il concetto di «test», utilizzato dalla poetessa, viene ripreso dal saggista anche come chiave interpretativa della condizione dello straniero, inteso come colui che è sottoposto a procedure di verifica che lo trasformano in oggetto di esame, diagnosi e limitazione. L'analisi dell'episodio del test oftalmologico - in cui si chiede di leggere un testo di Diderot - rivela il paradosso: il soggetto che legge è simultaneamente anche colui che viene letto, inserito in un dispositivo che combina sapere, potere e legittimazione culturale proprio in funzione dei canoni letterari e linguistici. In questo senso, il saggio evidenzia che l'esperienza convenzionale della stranierità è mediata da una struttura asimmetrica che oppone chi valuta e chi è valutato, producendo un rapporto di soggezione che attraversa sia il corpo che il linguaggio. La scrittura di Marília Garcia si propone proprio di destabilizzare

questa logica, costruendo un'altra poetica dell'intermedio, segnata da spostamenti e sovrapposizioni di spazi e di tempi. L'identità emerge, così, come un effetto instabile di contatti e frizioni con l'altro, e la poesia diventa un'opportunità di esposizione e riconfigurazione dei dispositivi di potere e di sapere che strutturano l'esperienza contemporanea della mobilità.

La dimensione della stranierità come rivendicazione radicalizzata nell'alterità emerge nel saggio «A dança da vida nos versos de Ana Estaregui», di Vera Lúcia de Oliveira, spostando il dibattito sul terreno di un concetto che va oltre l'alterità antropocentrica, in quanto propone un rapporto irriducibile con l'altro – animale, vegetale o minerale. Partendo dal libro *Dança para cavalos*, l'autrice mostra come la poesia di Ana Estaregui costruisca un'esperienza di decentramento del soggetto, in cui l'io si apre all'incorporazione di altre forme di vita attraverso processi di fusione, metamorfosi e simbiosi. La poesia cessa di essere rappresentazione per diventare spazio di sperimentazione ontologica, in cui il soggetto cerca di coincidere con quel che non è, attraversando i confini tra le specie. Questa operazione implica una critica all'antropocentrismo e alle gerarchie che strutturano il pensiero occidentale, avvicinandosi sia a prospettive filosofiche, come quelle di Jacques Derrida, sia a saperi indigeni così come vengono valorizzati dall'antropologia relazionale, già menzionata in precedenza, di Eduardo Viveiros de Castro, tra gli altri. L'analisi evidenzia, in tal senso, la dimensione corporea e sensoriale di questa poetica, in cui il linguaggio si espande per accogliere voci e ritmi multipli, configurando una sorta di 'corpo cosmico' in cui gli esseri viventi si interconnettono. In questo contesto, la poesia emerge come spazio etico e sensibile di riconnessione con il mondo, proponendo una forma di coesistenza che non si basa sulla separazione, ma sulla continuità e sull'interdipendenza tra gli esseri, mantenuta e stimolata dalla forza costitutiva della stranierità.

Nel saggio di Paula Glenadel, «'ora capisci perché sono tornata?': L'Andromaca di Luiza Romão e gli esili della poesia», la poesia è analizzata a partire dalla riattivazione critica della figura di Andromaca, che, spostata dalla tradizione classica, inizia a funzionare come operatore allegorico delle violenze contemporanee. La ripetizione di 'Troia' articola un montaggio che fa collidere diverse temporalità, avvicinando il passato epico alle attuali forme di violenza politica, sociale e di genere. In dialogo con Baudelaire e con la sua traduzione a cura della poetessa Ana Cristina Cesar, il saggio evidenzia una poetica caratterizzata dalla sovrapposizione di voci e dall'instabilità enunciativa, in cui il lirismo si allontana dall'espressione individuale per assumere una dimensione collettiva. L'analisi mostra inoltre come questa scrittura si costituisca come un'"azione della poesia", secondo i termini del poeta e critico francese Jean-Christophe Bailly, operando sulla memoria storica e dando voce

a soggetti marginalizzati. L'idea di spettralità, mobilitata a partire da Jacques Derrida, permette di comprendere questa poesia come spazio di ascolto dei morti e di rivendicazione della loro eredità di lotta per la giustizia. In questo movimento, il lirismo, o post-lirismo, si riconfigura in una zona ibrida con l'epica, assumendo una funzione riparatrice che, tuttavia, lungi dal pacificare le identità, agisce politicamente attraverso l'esposizione delle fratture del presente e il ripristino della tradizione come campo di tensione e di disputa.

Infine, nel suo saggio «La decocalizzazione poetica di Rodrigo Damasceno: localismo, migrazione e stranierità», Celia Pedrosa analizza i libri *Casa do Norte e Limalha* del poeta Rodrigo Lobo Damasceno. In essi mette a fuoco il modo in cui la tradizionale esperienza di migrazione del nordestino brasiliano verso la regione sud-orientale del Paese viene utilizzata allegoricamente per rappresentare la 'non geografia' come esperienza di stranierità che riprende e allo stesso tempo destabilizza identità regionali e nazionali. In questo modo, l'esperienza biografica del poeta si trasforma in impulso di articolazione tra tempi e spazi tra i più diversi, attingendo dalla memoria ancestrale paterna alla memoria di lettura di vari scrittori nei quali, in modi diversi, possiamo trovare tematizzata l'esperienza del viaggio e dell'esilio. Ciò permette di avvicinare, ad esempio, il romanziere cileno contemporaneo Roberto Bolaño e il 'trovatore' fiorentino Guido Cavalcanti, avvicinando anche lingue, generi e forme discorsive. In questo gioco di articolazione e memoria, il saggio cerca di mostrare la produttività di un cosmopolitismo della perdita, nozione coniata dal critico argentino Mariano Siskind. Attraverso di essa siamo invitati a pensare un'idea di lotta etica e politica che permetta di affratellare, come migranti, soggetti che si riconoscono estranei a sé stessi, oggetti di diverse forme di esclusione e violenza, nella cui pratica di vita e di discorso la *saudades* dell'origine, o delle origini, piuttosto che la nostalgia, convive con la volontà di trasformazione individuale e collettiva.

Nel loro insieme, quindi, i saggi confermano la pertinenza delle questioni sollevate dal Colloquio, in quanto mostrano come la poesia contemporanea operi come una pratica di traduzione ampliata, tra lingue, tempi, spazi e regimi di senso. In questo modo, la condizione del *dépaysement*, come l'ha definita il filosofo francese Jean-Luc Nancy, emerge come paradigma dell'esperienza moderna e contemporanea che fa della soggettività stessa un luogo di straniamento da sé, uno stato di permanente inadattabilità, in cui la poesia, lungi dallo stabilizzare identità, compresa la propria, espone e intensifica tensioni, spostamenti, differenze, che agiscono come domande sul passato e sul presente e inventano mondi e futuri forse ancora possibili.

Poéticas del dispatrio: oscilación, frontera y creación Tres ejemplos: Vicente Soto, Almudena Vidorreta y Julio Plaza

Alessandro Mistrorigo

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article examines the notion of *dispatrio* as a critical framework for interpreting the works of Vicente Soto, Almudena Vidorreta, and Julio Plaza. Through narrative, poetry, and experimental art, these authors explore experiences of geographical and cultural displacement marked by estrangement, linguistic hybridity, and aesthetic transformation. By bringing into dialogue Francoist Spain, contemporary globalization, and Brazilian artistic avant-gardes, the study shows how *dispatrio* generates an oscillatory movement between diverse cultural poles, reshaping languages, forms, and creative practices.

Keywords Dispatrio. Cultural oscillation. Liminality. Linguistic hybridity. Intersemiotic experimentation.

Índice 1 La condición del *dispatrio*. – 2 Vicente Soto: narrativa y dispatrio. – 3 Almudena Vidorreta: poesía y dispatrio contemporáneo. – 4 Julio Plaza: arte, intersemiosis y dispatrio. – 5 Consideraciones finales.

1 La condición del *dispatrio*

Lo que se desdibuja en determinadas trayectorias vitales y literarias no es tanto el paso de un lugar a otro cuanto el vaivén constante entre ambos.¹ Se trata de un movimiento alternado y oscilante, siempre en un equilibrio precario, que no puede ser adecuadamente descrito a partir de categorías como 'exilio' o 'destierro', tradicionalmente orientadas hacia un 'afuera' unívoco y definitivo. Tampoco parece suficiente el concepto de 'transtierro', que presupone la sustitución del lugar de origen por otro espacio donde el sujeto llega a sentirse plenamente integrado, hasta 'empatriado'.

Desde un punto de vista etimológico y conceptual, términos como 'exilio' y 'exiliado' se forman a partir del prefijo *ex-* - 'fuera' - y del sustantivo latino *solum*, que remite al 'suelo', la 'tierra' o la 'patria'. De manera análoga, palabras como 'expatriado' o 'expatriar' indican una separación física del territorio natal y la condición de estar fuera de él. El prefijo *extra-* refuerza esta perspectiva espacial excluyente, como en 'extranjero' o 'extranjerizar', y da lugar también al término 'extraño', derivado del latín *extraneus*, que combina la idea de lo ajeno con la cualidad de lo raro o extraordinario. En todos estos casos, el énfasis recae en la exterioridad y en la distancia con respecto a un centro originario.

El concepto de 'transtierro', acuñado por el filósofo José Gaos al reflexionar sobre la emigración de los españoles a Latinoamérica tras la Guerra Civil, introduce una diferencia relevante dentro de este campo semántico. En su artículo «La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana», publicado en la *Revista de Occidente* en 1966, Gaos define como 'desterrado' a quien pasa a un lugar ajeno tras abandonar su patria, y como 'transterrado' a quien, pese a salir de su tierra, se establece en otra afín en la que llega a sentirse incluso 'empatriado' (Gaos 1966, 177-8). María Zambrano, por su parte, distingue entre 'refugiado', 'desterrado' y 'exiliado', subrayando la dimensión de expulsión y la distancia insanable que caracteriza al destierro y que da inicio propiamente al exilio: «El encontrarse en el destierro no hace sentir el exilio, sino ante todo la expulsión. Y luego, luego la insanable distancia y la incierta presencia física del país perdido. Y aquí empieza el exilio» (Zambrano 1990, 32).

¹ Esta publicación se inserta en el marco del proyecto PRIN 2022 - «Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022) / Transmediality: Media, Science, Genres, Arts in Panhispanic poetry (1980-2022)», ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca y Unión Europea - Next Generation EU.



A pesar de sus diferencias, tanto el destierro como el exilio comparten una orientación existencial y simbólica hacia fuera, marcada por la pérdida del lugar originario y por la imposibilidad del retorno. En ambos casos, la lejanía se impone como experiencia dominante. El 'transterrado', en cambio, según Gaos, encuentra un nuevo 'dentro' que neutraliza la distancia. Sin embargo, como se ha dicho, hay trayectorias vitales y literarias que no pueden inscribirse plenamente en ninguna de estas categorías, ya que no responden ni a una expulsión definitiva ni a una reintegración sustitutiva. Para dar cuenta de estas experiencias, resulta necesario recurrir a una noción distinta.

En 1993, el escritor y crítico italiano Luigi Meneghello publica *Il dispatrio*, donde reflexiona sobre su prolongada experiencia de vida en Inglaterra: había pasado más de la mitad de su existencia en el país británico, donde se había mudado en 1947 justo después de la Segunda Guerra Mundial gracias a una beca del British Council. Para nombrar su condición, pues, Meneghello acuña el neologismo 'dispatrio', construido a partir del adjetivo 'patrio' y del prefijo *dis-*. Este prefijo, tanto en italiano como en español, posee un carácter marcadamente ambiguo: puede indicar separación, negación o privación, pero también dualidad, desdoblamiento y refuerzo semántico, en consonancia con el prefijo griego *dys-*. El dispatrio no remite, por tanto, a una mera pérdida, sino también a una duplicación de las posibilidades.

Al definir retrospectivamente su particular condición de extranjero, Meneghello afirma: «Mi accorgo che il punto di vista continua a oscillare. L'Inghilterra è insieme 'lassù' e 'quaggiù', e altrettanto l'Italia. Qui, là: corrente alternata» (Meneghello 1993, 27). Esta oscilación del punto de vista introduce una polaridad que atraviesa toda su vida intelectual: «Era come se per poter pensare, o persino sentire, occorresse lasciar fluire la corrente tra i due poli» (Meneghello 1997, 39). El dispatrio, en este sentido, «non sarà annullamento, cancellazione del vecchio, ma creazione di un secondo polo, raddoppiamento delle possibilità; non sarà sovrapposizione, né sostituzione del paese di arrivo con quello di partenza, ma movimento che obbedisce a un principio di oscillazione» (Terile 2014, 53).

Como señalan Franca Sinopoli y Silvia Tatti, el dispatrio no es solo un extrañamiento geográfico, sino una condición que activa una reflexión profunda sobre la lengua y la escritura, situando al autor en un contexto comunicativo alterado que estimula la experimentación formal y reactiva una memoria literaria específica: «La condizione di straniamento produce negli scrittori una riflessione che assume le dimensioni di un confronto a tutto campo con la lingua [...] e con la letteratura» (Sinopoli, Tatti 2005, 16). No se trata exclusivamente de exilios políticos ni de emigraciones económicas, ya que «i motivi

che spingono a partire per vivere altrove sono molti e difficilmente classificabili» (Sinopoli, Tatti 2005, 15).

El dispatrio articula una nueva forma de estar en oscilación permanente: el sujeto se mueve entre lugares físicos, geográficos, que constituyen, a la vez, polos culturales y lingüísticos distintos sin poder llegar a resolverlos en una síntesis unívoca. Esta condición implica, al igual que la frontera, «un modo di vivere e di sentire, una struttura psicologica e poetica» (Magris, Ara 2015, 192). Siguiendo la reflexión de Eugenio Trías, la frontera no es solo una barrera, sino también un espacio de posibilidad: «el límite tiene carácter bifronte» y permite una articulación entre lo mismo y su negación (Trías 1999, 47). En este sentido, el término *limes* entre los romanos designaba «una franja de territorio habitada y colonizada por los *limitanei*, o los habitantes del limes» (Trías 1999, 50):

Quien habita o frecuenta ese *limes* – la frontera de la civilización – está en contacto con lo desconocido: más allá del *limes* está lo inexplorado, ambivalente y simbólico, de la selva que habitan los bárbaros. Y, sin embargo, el *limes* es también ese espacio que une dos extremos completamente diferentes y posibilita una conexión transitable. (Mistrorigo 2020a, 53)

En este sentido, entonces, el prefijo *dis-* actúa como una bisagra que articula este espacio intermedio, permitiendo un atravesamiento reversible y continuo entre ‘dentro’ y ‘fuera’, ‘aquí’ y ‘allí’. En conjunción con el adjetivo ‘patrio’, término con fuertes connotaciones afectivo-familiares que sugiere la pérdida como experiencia lacerante que proporciona dolor, fragmentación e incertidumbre, el dispatrio también implica la multiplicidad. Pasar la frontera y alejarse de lo familiar conlleva la pérdida de un espacio, una lengua, una cultura, pero también la adquisición de una apertura hacia el contacto con nuevas experiencias. Alejarse de la propia lengua y cultura para acercarse a un ambiente diferente, también puede estimular la memoria de lo que se ha dejado para que continúe presente en los recuerdos de quien se ha desplazado – no únicamente en el plano individual.

El dispatrio no es, por tanto, un movimiento unidireccional, sino un ir y venir constante que obliga al sujeto a reconfigurar su posición y su mirada. Vivir en dispatrio significa no solo pasar la frontera, sino habitar la oscilación, crear un segundo polo habitable y pensar desde una alternancia permanente. Entendido así, el dispatrio se configura como un verdadero dispositivo poético que condiciona la experiencia del sujeto y su verbalización, promoviendo una poética entre lenguas, culturas y formas de pertenencia que puede observarse en acción en las diferentes experiencias estéticas de tres autores españoles:

el narrador Vicente Soto, el artista plástico Julio Plaza y la poeta Almudena Vidorreta.

2 **Vicente Soto: narrativa y dispatrio**

La trayectoria vital y literaria de Vicente Soto (Valencia, 1919 - Madrid, 2011) constituye uno de los casos más complejos y menos atendidos de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX. Su desplazamiento a Londres en 1954 no se inscribe plenamente en las categorías tradicionales del exilio republicano, ni puede reducirse a una emigración meramente económica. Se trata, más bien, de una condición intermedia que puede leerse con mayor precisión a la luz del concepto meneghelliano de dispatrio, entendido como una experiencia de separación y oscilación permanente entre espacios, lenguas y formas de pertenencia.

Natural de Valencia, Soto es un autor que la historia de la literatura española ha olvidado casi por completo. Benítez Ariza lo define «un verdadero ‘raro’ de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX, por cuyas intrincadas aguas navegó desde el extrañamiento y la lejanía que le imponían su condición de emigrado en Londres» (Benítez Ariza 2016). Vicente Soto, continúa el crítico,

enfrentado a la escasez de perspectivas vitales que le ofrecía la misérrima España de entonces, optó tempranamente por el exilio económico en Londres, donde logró ascender desde sus duros comienzos como empleado de un restaurante hasta una desahogada posición como traductor para organismos internacionales. (Benítez Ariza 2016)

Aquella era la España franquista de los primeros años Cincuenta que, debido a la Guerra Fría y a los nuevos equilibrios internacionales, canjeaba cuatro bases militares norteamericanas por ayuda económica y reconocimiento político. Era la España de Berlanga, extenuada después de casi catorce años de aislamiento y autarquía. Ésa era la España que dejaba atrás Soto quien, después de pasar por París, finalmente llegaba a Londres en 1954. Su marcha, por lo tanto, se produce en el contexto de una España marcada por el aislamiento internacional, la precariedad económica y la falta de perspectivas. El suyo es un desplazamiento tardío que lo sitúa en una zona ambigua entre el exilio y la emigración, una ambigüedad que ha contribuido tanto a la dificultad de su clasificación crítica como a la posterior invisibilización historiográfica de su obra.

A diferencia de los exiliados políticos de primera hora, de hecho, Soto abandona su país quince años después del final de la Guerra Civil, empujado por una combinación de factores políticos, vitales

y profesionales. Excombatiente republicano – «Estalló la Guerra y estuve en el frente de Madrid más de un año y medio, en las trincheras de la Moncloa. De soldado raso» (Alonso 2001, 88) –, en Valencia, Soto estaba vinculado a ambientes culturales antifranquistas, perteneció a la FUE, el sindicato socialista de estudiantes, y al grupo de teatro El Búho dirigido por Max Aub. Al obtener el premio oficial de teatro por la comedia infantil *Rosalinda* (1943), decidió mudarse a la capital. En Madrid entabló amistad con Antonio Buero Vallejo ya desde 1946, cuando el dramaturgo sale de la cárcel y se integra en el grupo de la tertulia del Café Lisboa.

Una muestra importante de la correspondencia que enlazaron Antonio Buero Vallejo, que escribía desde Madrid, y Vicente Soto, ya establecido en Londres, está recogida en el volumen titulado *Cartas boca arriba* (2016) y editado por Domingo Ródenas de Moya. Aquí se encuentran muchos datos interesantes en relación tanto con la vida londinense de Soto como con su obra que, en su momento, obtuvo buena crítica y cierto éxito. Efectivamente, aun completamente desconocido, en 1966, Soto ganó el Premio Nadal con la novela *La zancada*, que aquel año se volvió un verdadero *best-seller* (Ródenas de Moya 2016, XI). En el *ABC*, Guillermo Díaz-Plaja escribe: «un libro lento, ambicioso, profundo, en el que se decanta – como el buen mosto – una reposada madurez. Una obra que trasvasa toda una vida, desde un ángulo contemplativo y demorado que encuadra la dulce paz de la campaña inglesa» (Díaz-Plaja 1967, 26). En ese momento, Soto llevaba ya trece años en Inglaterra.

Soto pertenece al grupo de los emigrantes españoles «llegados a Gran Bretaña en lento goteo a partir de los años 50 [que] se fueron del país por una combinación de motivos políticos, económicos y de falta de perspectivas vitales y/o profesionales» (Monferrer Catalán 2007, 445). Se trata de «un colectivo valioso [cuya condición es similar] a los exiliados de primera hora, en el sentido de que para ambos era imposible seguir viviendo en su país de origen» (Monferrer Catalán 2007, 445-6). Soto llegó a Inglaterra ‘autoexiliado’ en un momento en que «el mundo de los exiliados republicanos de primera hora casi había desaparecido» (Monferrer Catalán 2007, 449). Además, para el autor valenciano «valió la pena marcharse de España, [...] pero hubiera querido no tener que tomar aquella decisión. La añoranza de España es un rasgo constante en sus novelas» (Monferrer Catalán 2007, 449-50).

En otra entrevista publicada en *El País* el 24 de marzo de 1978, a propósito de su traslado a Londres, Soto afirma: «Este ha sido un hecho tremendo en mi vida. La expatriación fue impuesta por las circunstancias» (Cruz 1978). Y a esto añade que: «En Londres he pagado el precio del que se va de su tierra y no gana la ajena. Ha sido especialmente grave la expatriación porque Londres es un sitio totalmente antitético con respecto a cualquier población española, desde el punto de vista vital y psicológico». La antítesis a la que se

refiere aparece cabalmente en *La zancada* que, como él mismo afirma, no hubiera podido escribir si no se hubiese ido de España. Soto dice también que en su escritura «Siempre ha habido la obsesión por evidenciar el contraste. *El gallo negro* (1973), por ejemplo, está lleno de sol y de colorido. Un contraste que necesitaba después de haber escrito *Bernard, uno que volaba* (1972), donde está presente de manera insistente el clima de Londres» (Cruz 1978). Aquí, Soto se refiere a las dos novelas que siguen su estreno literario con respecto a este género.

A esta dinámica antitética responden también las nueve prosas breves que forman *Casicuentos de Londres* (1973). En las primeras seis la ambientación es claramente inglesa, mientras que las últimas tres se reúnen bajo el título «Tres casicuentos sobre españoles». En las siguientes colecciones de narrativa breve, *Cuentos del tiempo de nunca acabar* (1977) y *Pasos de nadie* (1991), Soto renunciará a esta clara división a favor de un movimiento que va de España a Inglaterra y viceversa. Aquí se desdibuja un continuo ir y venir de un lugar a otro. Un movimiento oscilante que parece conforme a lo que anotaba Meneghello. Una reflexión sobre la condición del ‘dispatriado’ que surge del incesante camino de ida y vuelta transitando por ese *dis-* que indica separación y desdoblamiento: he aquí el hiato, el espacio vacío que permite la articulación de la escritura.

Esta dinámica de contraste no se limita al nivel temático, sino que incide en la construcción del espacio narrativo y en la voz. Desde Londres, Soto desarrolla una obra narrativa atravesada por la experiencia de la distancia, el contraste y la añoranza. Su escritura no responde a una lógica de sustitución – no hay una patria que reemplace a otra –, sino a una dinámica de tensión constante entre el ‘aquí’ y el ‘allí’, entre Inglaterra y España y viceversa, que se traduce en una oscilación del punto de vista. Esta condición coincide de manera notable con la definición meneghelliana del dispatrio como ‘corriente alterna’, un movimiento continuo que impide fijar una posición estable y convierte el desplazamiento en principio estructurante de la mirada y de la escritura.

La narrativa de Soto se construye, así, desde un espacio intermedio que no se resuelve ni en la integración plena ni en la ruptura definitiva. La antítesis entre ambos mundos – reiteradamente señalada por el propio autor en entrevistas – incide en la organización formal de sus textos, en la fragmentación de la experiencia narrada y en la discontinuidad de las voces. En los *Casicuentos de Londres*, por ejemplo, la brevedad y la fragmentación refuerzan la percepción de desajuste y provisionalidad. En este sentido, el contraste climático, vital y psicológico entre España e Inglaterra funciona como un dispositivo estético que articula la percepción del extrañamiento y refuerza la conciencia de desajuste del sujeto narrador. El dispatrio se traduce en una escritura que articula la distancia como condición productiva, haciendo del hiato entre espacios el verdadero motor del relato.

Al igual que Meneghello, Vicente Soto acuña el lexema 'topotón', que aparece en el primer cuento, «Dignidad»: aquí, se refiere a ciertas figuras que frecuentan el restaurante donde trabaja el protagonista. El narrador dice: «Se encuentran así, al azar, [y van] topotón topotón topotón por ahí, por la vida, sin anclar en ninguna parte» (Soto 1973, 33). Soto reflexiona «con la misma materia fónica del lenguaje: 'topotón' es un neologismo que brota de su gran atención a lo propiamente acústico y de su aguda conciencia fonosimbólica, mimética del ruido que hace una persona al caminar» (Mistrorigo 2020a, 55); y, sin embargo, «la semántica de este neologismo no es solo onomatopéyica [...] el 'topotón' es la encarnación misma de la *liminaridad* – en inglés *liminality*» (Mistrorigo 2020a, 55).

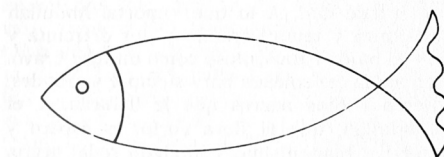
«Dignidad» es el primer cuento de los «Seis sobre gente de aquí y de allá» que compone la primera parte del libro. Los otros cinco títulos son «Lou», «John Dewberry, nacido en Londres el 22-II-1927 y John Dewberry, nacido en Londres el 22-II-1927», «El jubilado, su hijo y la vespa», «Que no cante Mamma Rosie» y «Bajito». Todos los personajes que aparecen en estos primeros seis cuentos, al igual que se encuentran en los tres sobre españoles – «La mano encontrada», «Topotón» y «El verso maldito» – son marginados, en la mayoría extranjeros inmigrados en la capital inglesa – italianos, jamaicanos, irlandeses, etc. – con un pasado irresuelto del que se han alejado y que se relaciona a menudo con la memoria del país de origen o, cómo en el caso de «La mano encontrada», directamente con la experiencia de la derrota durante la guerra civil española.

En este marco, entonces, la narrativa breve adquiere un papel central dentro de la producción de Vicente Soto. Las colecciones de cuentos escritas a lo largo de varias décadas permiten observar la evolución de una poética marcada por el desplazamiento y la inestabilidad. En ellas, la separación entre espacios tiende progresivamente a desdibujarse, dando lugar a un movimiento de ida y vuelta que cuestiona cualquier división nítida también entre presente y pasado, realidad y sueño. En muchos de sus cuentos, el sujeto que narra oscila entre la experiencia de un presente a menudo poco placentero y el recuerdo, el sueño u otros estados alterados de conciencia debidos, por ejemplo, a la ebriedad o a la enfermedad, que funcionan como huida. Es el caso, por ejemplo, de los ya citados «La mano encontrada», «Topotón» y «El verso maldito» de *Casicientos de Londres*, pero también de «El girasol», «Fa», «Conciertos para grillos y luceros» de *Cuentos de tiempo de nunca acabar* y de «Exiliado en el aire» y «Miradas» de *Pasos de nadie*.

En este sentido, esa condición se manifiesta también en una atención particular al lenguaje, concebido como espacio de fricción y de experimentación. Aunque la escritura de Soto se mantiene formalmente en español, incorpora de manera progresiva interferencias léxicas y sintácticas de otras lenguas – el inglés en

varios cuentos, el valenciano en «El verso maldito», el italiano en «Dignidad» – así como registros heterogéneos que reflejan la experiencia de la oscilación. Esta hibridez lingüística constituye un correlato formal de la experiencia de desdoblamiento identitario y cultural que atraviesa su escritura. Interesante es mostrar también cómo ese desdoblamiento es irremediable al punto que, en su escritura, Soto incorpora elementos que van más allá del mismo lenguaje. Es el caso de «El girasol», donde en la página del libro, en lugar de la palabra ‘pez’ incorpora el dibujo de un pez:

El día que le pinté el pez... Yo no sé pintar más que un pez, pero sacado tan aprisa de la nada que Barry se quedó viendo chirivitas. Porque total haces así:  ... Le quité el cuaderno, ya hartó. Porque, «¿Cuántos años tienes? ¿Siete años, ocho?» Y el tío, nada. Y «Oye, tú pintas muy bien.» Y el tío, nada. Pero que nada. Conque le quité el cuaderno y le quité el lápiz y, llenándole media página, hice  y luego  y luego di los magistrales toques finales, o sea, •) } , y Barry se encontró con el



más fenómeno que había visto en su vida. Y me miraba a mí y miraba el pez. Y yo, ni caso. Y yo

Figura 1 Vicente Soto, página 138 del libro *Cuentos del tiempo de nunca acabar*, Barcelona, Destino, 1977

O el caso de «Concierto desesperado», también de *Cuentos del tiempo de nunca acabar*, donde en la página el autor decide insertar el signo caligráfico dibujado por el gesto del protagonista:

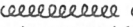
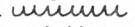
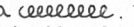
así:  a  a  . Y despacio, como si lo que hubiera en el caldero fuese algo espeso, pesado de remover. La  le salía a Ralph bastante bien y la escatimaba; sólo para matizar cosas que le parecían muy importantes la ponía.

Figura 2 Vicente Soto, página 70 del libro *Cuentos del tiempo de nunca acabar*, Barcelona, Destino, 1977

Asimismo, la reflexión sobre el género narrativo del cuento ocupa un lugar relevante en su poética. Soto problematiza de manera explícita las categorías genéricas tradicionales, concibiendo el relato como

una forma abierta, inestable y 'huidiza'. En la introducción a *Cuentos del tiempo de nunca acabar*, Soto «habla de 'relatos' - olvidando el vocablo cuento - y se niega a definir el género que practica al que llama 'huidizo'» (Jiménez Madrid 1992, 92). Hablando directamente al lector, le confiesa la imposibilidad de definir algo que le parece como «un pez terrible, a un tiempo existente e imposible» (Soto 1977, 12). Prefiere pensar, continúa, en el 'inacabamiento' de sus relatos ya que tiene la «convicción de que lo decisivo no es tanto el tema como el tratamiento del tema» (Soto 1977, 12). El título de la colección anterior es precisamente *Casicuentos de Londres*. En el espacio de ese *casi*- se presenta el hiato, el vacío que permite la incorporación en el relato de discursos pertenecientes a otros géneros y la articulación de cierta 'inestabilidad' de su estructura.

Pasar «gran parte de su vida en contacto con una cultura y dependiendo en último de otra» (Jiménez Madrid 1992, 81) puede haber influido en esta inestabilidad de la obra de Vicente Soto que, como reconoce Jiménez Madrid, justamente «plantea problemas de género» (Jiménez Madrid 1992, 81). Efectivamente, la resistencia que muestra Soto hacia la fijación genérica puede leerse como una proyección estética de la propia condición de dispatriado: del mismo modo que el sujeto no logra anclarse plenamente en un territorio, el texto rehúye las delimitaciones formales rígidas, abriéndose a la contaminación de discursos y procedimientos diversos.

En conjunto, el vaivén constante diferencia la escritura de Vicente Soto tanto del exilio entendido como expulsión irreversible como del 'transtierro' (Gaos 1966, 178), que presupone una reinscripción armónica en un nuevo 'dentro' cultural. La narrativa de Vicente Soto, por lo tanto, se configura una de las elaboraciones más coherentes y complejas de la condición del dispatrio en la literatura española contemporánea. Lejos de constituir un mero trasfondo biográfico, el desplazamiento se convierte en una categoría estructural que atraviesa la construcción del espacio, del tiempo, del lenguaje y de la identidad narrativa. Su obra propone así una reflexión sostenida sobre la experiencia de vivir entre lugares, en ese hiato productivo donde la escritura encuentra su posibilidad misma.

3 Almodena Vidorreta: poesía y dispatrio contemporáneo

El poemario *Nueva York sin querer* (La Bella Varsovia, 2017) de la poeta Almodena Vidorreta (Zaragoza, 1986) constituye un ejemplo particularmente significativo de cómo la noción de dispatrio puede ser repensada en el contexto contemporáneo, alejándose tanto del paradigma clásico del exilio político como de las narrativas heroicas o traumáticas asociadas históricamente a la emigración. El desplazamiento que se encuentra en el origen del libro - el traslado de

la autora a Nueva York en 2013 tras obtener una beca doctoral y ante la imposibilidad de continuar su carrera académica en España – se inscribe en un horizonte socioeconómico global marcado por la movilidad forzada de jóvenes altamente cualificados, especialmente tras la crisis económica de 2008.

Este contexto resulta fundamental para comprender la especificidad del dispatrio que articula el poemario. A diferencia del exilio, el desplazamiento de Vidorreta no responde a una persecución política ni a una expulsión directa, sino a una forma de migración estructural, ligada a la precarización del trabajo intelectual y académico. Sin embargo, el libro no se limita a registrar esta circunstancia biográfica, sino que la transforma en un principio poético que afecta al punto de vista del sujeto lírico, a su relación con el espacio, con la memoria y con el lenguaje.

El libro surge de la experiencia de cambio de perspectiva debido al traslado a otro país y a otra lengua y de la construcción de un nuevo polo cultural que el sujeto lírico experimenta. En *La materia di Reading*, Meneghello confiesa que la experiencia de su dispatrio inglés no tiene nada que ver con la superposición de una cultura con la otra, sino más bien con «la formazione di un secondo polo culturale» (Meneghello 1997, 39). Es precisamente a partir de la construcción de este nuevo polo que la lírica de Vidorreta se instala en la dinámica oscilatoria entre un ‘aquí’ (Nueva York) y un ‘allí’ (España) que la condición del dispatrio inaugura y, en años de globalización, parece cada vez más una condición generacional. En el «Brooklyn», se lee «Porque nunca se está donde se quiere | y parece imposible no mirar» (Vidorreta 2017, 20): la dinámica del dispatrio conlleva siempre, para el sujeto, una sensación ambivalente.

A partir de esta dinámica oscilante entre lugar de origen y de destino, el sujeto poético indaga su memoria, su identidad, reflejándose en el nuevo espacio donde vive. La búsqueda empieza de la arquitectura de la ciudad que lo rodea, de sus habitantes a menudo alienados, pero también del contacto con la lengua y la cultura del nuevo polo neoyorquino. Más como el José Hierro de *Cuaderno de Nueva York* (1998) que el Federico García Lorca de *Poeta en Nueva York* (1941) el sujeto lírico del libro de Vidorreta se mueve por la ciudad y la vive como un habitante cualquiera, explorando sus espacios urbanos.

De su cotidianidad, recoge momentos, lugares e imágenes a partir de los que reflexiona sobre su condición dentro de ese medio tan nuevo como extraño. De la reflexión a partir del contacto con el nuevo medio surge la perspectiva de la condición existencial de quien se encuentra, después de haber salido de su lugar de origen, a vivir en un lugar que no le es propio. Se trata de un desplazamiento que entra en el horizonte socioeconómico global de la contemporaneidad. Un movimiento relacionado con la búsqueda de oportunidades y mejora

personal, social y económica. Una 'fuga' hacia una meta donde la vida resulte mejor, más satisfactoria; y, sin embargo, cuando en el título se menciona Nueva York, simultáneamente también se afirma una falta, una carencia.

El título *Nueva York sin querer* introduce desde el inicio una clave interpretativa central: la ausencia de voluntad que caracteriza la llegada a la ciudad. Ese 'sin querer' que constituye la segunda parte del título y confiesa explícitamente que esta ciudad tan mítica y famosa – esa ciudad-tema que recurre la poesía española de los últimos cien años – no le ocurrió al sujeto lírico como algo intencional, como algo determinado por una voluntad previa. Todo lo contrario: la falta de voluntad – la 'noluntad' – expresada en el título indica la contingencia, la casualidad de algo que parece haberse dado de forma inesperada. El sintagma 'sin querer' expresa el carácter que adquiere, a los ojos de la autora, la ciudad de Nueva York, mostrándose como una experiencia imprevista e inesperada. Aquí el poema «Lectura en llamas» donde se muestra cómo el desplazamiento es no del todo voluntario, pero asumido.

Vine a Manhattan porque me dijeron
que aquí estaba el centro del mundo.
Yo misma me lo dije
y me prometí que iría a verlo
en cuanto ella muriera. 5
[...]
Pero no pensé cumplir mi promesa
hasta que comencé a llenarme de sueños, 10
a dar vuelo a las ilusiones
y, de ese modo, se me fue formando
un mundo alrededor de la esperanza.
Por eso vine a Manhattan.
(Vidorreta 2017, 12)

Frente a la tradición poética española que ha convertido Nueva York en un espacio de deseo, fascinación o dramatización – recordamos los libros de Julio Neira *Geometría y angustia. Poetas españoles en Nueva York* (Fundación José Manuel Lara, 2012) e *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea* (Cátedra, 2012) –, el poemario de Vidorreta se sitúa en una zona donde la experiencia de la ciudad no es buscada ni idealizada, sino asumida como contingente e imprevista. Esta falta de intencionalidad no implica pasividad, sino que define una modalidad específica de relación con el espacio, basada en la observación cotidiana y en la conciencia de extrañamiento. En el libro habita una fundamental dislocación, un desplazamiento que se configura siempre entre un 'allí', que representaría el ambiente de proveniencia de la autora, familiar y español, y un 'aquí', que se

presentaría como el nuevo medio constituido por la ciudad de Nueva York. Entre estos dos lugares que se constituyen como verdaderos polos culturales se activa un movimiento que muda continuamente el punto de vista del sujeto lírico.

Esta falta de voluntad inicial se inscribe también en los procedimientos formales del libro: una dicción sobria, una sintaxis que privilegia la enumeración y la observación cotidiana, y un uso insistente de deícticos espaciales que fijan la experiencia en un presente incierto. El sujeto lírico no se sitúa como visitante excepcional de la ciudad, sino como un cuerpo más dentro del flujo urbano, lo que refuerza la dimensión generacional del dispatrio en el contexto de la movilidad académica y laboral contemporánea. El sujeto lírico se mueve por la ciudad como un habitante más, recorriendo sus calles, parques, estaciones y barrios sin adoptar una posición excepcional. En el poema «Guía de Nueva York», se lee «Nueva York ya no es un lugar común | nosotros hacemos el sitio» (Vidorreta 2017, 17). La ciudad no aparece como espectáculo ni como símbolo absoluto, sino como un entorno habitable y contradictorio, en línea con una tradición poética que, desde el ya citado José Hierro, ha privilegiado una vivencia no monumental de Nueva York.

Esta experiencia se articula a partir de una dinámica oscilatoria que no se resuelve en una síntesis estable, sino que mantiene al sujeto lírico en una condición de tránsito permanente. En este sentido, en *Nueva York sin querer*, el desplazamiento no conlleva una cancelación del origen, sino una intensificación de la historia personal, que se reactiva precisamente desde la distancia. La memoria del polo originario emerge de manera fragmentaria, sin nostalgia idealizadora ni voluntad de retorno, insertándose en el presente urbano como un estrato más de la experiencia. Es el caso del tercer poema del libro, «Tierra de Jauja», «cuyo título se refiere a EE. UU., al nuevo mundo, por antonomasia la tierra de la abundancia y la prosperidad» (Mistrorigo 2020b, 143), donde desde los primeros versos, el poema tiene una carga negativa. Se lee: «desde aquel país anochecido | la platea de los verdugos» (Vidorreta 2017, 14) aplauden

[...]

a la joven cantera de actores	
que abandona escenario y entremés.	5
Y me duele mi país en los talones	
de los pies desnudos	
que me palpan en el aeropuerto	
por si algo llevara bajo manga,	
por si fuera a atentar contra alguien	10
con esta cara de terror.	
(Vidorreta 2017, 14)	

El texto se refiere a la generación de jóvenes – a la que pertenece también la autora – que tuvieron que irse del propio país y vivir la humillación de ser extranjero e inmigrante en un país como EE. UU. que se hace patente en el dolor que siente en los talones el que, descalzo, está esperando que en la inmigración del aeropuerto le chequeen para entrar. La célebre expresión de Miguel de Unamuno, «¡Me duele España!», «se injerta ahora en el no-lugar por excelencia: allá donde se tiene que comprobar la identidad del que va a pasar al otro lado de la frontera» (Mistrorigo 2020b, 143). En esa frontera aquella identidad se quiebra irreparablemente ya que «toda frontera, todo *limes*, representa siempre un hiato, un vacío que divide, un *dis-* que duplica lo que supuestamente era unitario» (Mistrorigo 2020b, 143).

El libro de Vidorreta se inserta ‘sin querer’ en medio de este hiato articulando la dinámica oscilatoria del dispatrio entre diferentes polos culturales donde el punto de vista experiencial del sujeto que escribe se rompe y se duplica, reflejándose simultáneamente en el ‘allí’ del polo familiar – por ejemplo, recuperando imágenes de la memoria – y el ‘aquí’ del polo neoyorquino – es decir, relatando la experiencia de lo nuevo y lo extraño. Y esta experiencia la recoge el lenguaje: aunque el poemario está escrito en español, la presencia del inglés señala la progresiva incorporación del nuevo polo lingüístico. Me refiero a los títulos de los poemas vinculados a lugares concretos de la ciudad, como el aeropuerto «JFK», «La Quinta», que trae inspiración de la famosa avenida, «Brooklyn», «Wall Street», «Flat Iron», que se refiere al icónico edificio triangular colocado entre la Quinta Avenida y Broadway, «Hungarian Pastry Shop», es decir, el nombre de una cafetería en el norte de Manhattan, la serie de tres poemas titulados «Bronx», «Columbus», la glorieta dedicada a Colón entre Broadway y Central Park West, «Port Authority Bus Terminal», «Soho», «Riverside Park», «Dumbo», el acrónimo de Down Under the Manhattan Bridge Overpass, un lugar de Brooklyn, «Lincoln Centre» y «Clipper City».

Sin embargo, llama la atención el poema cuyo título, «Home», está puesto en lengua inglesa. En lugar de utilizar el español ‘casa’, la autora escoge la palabra *home*, término que el inglés emplea para indicar el hogar doméstico, el lugar más íntimo del edificio donde se vive. Una elección que «indica la abertura de aquel espacio de oscilación entre el ‘allí’ y el ‘aquí’ donde la dimensión afectiva representada por la ‘casa’ cambia, oscila, abarcando la lengua del nuevo polo» (Mistrorigo 2020b, 141). Se trata de una hibridación que en este caso no se traduce todavía en una experimentación radical con la lengua, pero indica una apertura hacia una escritura que comienza a registrar la fricción entre códigos lingüísticos, culturales y semánticos distintos. En este sentido, el libro documenta una fase inicial del dispatrio, en la que la oscilación del punto de

vista se manifiesta más en el plano temático y deíctico que en una transformación profunda del sistema lingüístico.

Otro rasgo significativo del poemario es su densa red intertextual, que articula referencias procedentes tanto de la tradición literaria hispánica como de otros sistemas culturales. Estas referencias no funcionan como meros guiños eruditos, sino como dispositivos que permiten al sujeto lírico situarse en una genealogía cultural al tiempo que experimenta su desplazamiento. La superposición de espacios simbólicos – el pueblo de Comala imaginado por Juan Rufo; la isla de Ítaca, origen de todo *nostos*; el Aleph borgesiano – con la geografía concreta de Nueva York refuerza la percepción de una identidad en tránsito, que se construye a partir del cruce entre memoria, tanto personal como intelectual, y experiencia urbana.

Finalmente, *Nueva York sin querer* puede leerse como la expresión poética de una condición generacional compartida por muchos jóvenes españoles que, a partir de la crisis económica, se vieron obligados a emigrar en busca de oportunidades laborales y vitales. En este sentido, el poemario trasciende la experiencia individual para convertirse en un testimonio colectivo del dispatrio contemporáneo, entendido como una forma de vida marcada por la movilidad, la incertidumbre y la imposibilidad de fijar un único lugar de pertenencia. Lejos de constituir una pérdida estéril, esta condición se revela como un espacio fértil de producción poética, desde el cual la literatura española contemporánea comienza a elaborar nuevas formas de relación con el espacio, la lengua y la identidad.

4 Julio Plaza: arte, intersemiosis y dispatrio

La figura y la obra de Julio Plaza (Madrid, 1938 – São Paulo, 2003) constituyen un caso paradigmático de dispatrio en el ámbito de las artes visuales y de la experimentación intersemiótica. Prácticamente olvidado en España, Plaza es, en cambio, una figura central en la historia del arte experimental brasileño de la segunda mitad del siglo XX, donde su trabajo ha sido reconocido tanto por su dimensión artística como por su reflexión teórica. Esta asimetría en la recepción de su obra no es un dato circunstancial, sino que se encuentra estrechamente vinculada a su trayectoria vital y a su decisión de establecerse definitivamente en Brasil a partir de finales de los años sesenta, en una condición que puede definirse, precisamente, como un dispatrio.

En 1967, Julio Plaza viaja a Brasil por primera vez como miembro de la delegación española en la IX Bienal Internacional de São Paulo, gracias a una beca del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil que le permitirá posteriormente formarse en la Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) de Río de Janeiro. A partir de

ese momento, su vida y su obra se desarrollan fuera de España, en un contexto cultural profundamente distinto, pero particularmente fértil para la investigación estética que ya había comenzado en su país de origen. Lejos de representar una ruptura con su formación inicial, el traslado a Brasil activa un proceso de intensificación y expansión de sus intereses experimentales, situándolo en diálogo directo con la poesía concreta y con los debates internacionales sobre semiótica, diseño y comunicación visual. En estos años, de hecho, toma «contacto personal con los poetas concretos paulistas y en 1968 le pidió a Augusto de Campos un prólogo para *Objetos*, su primer libro-objeto» (Aguilar 2021).

En el trabajo de fin de carrera titulado *Julio Plaza: um artista na contramão*, Karina Sérgio-Gomes reconstruye los años de aprendizaje del artista español, entrevistando algunos miembros de su familia y otras personalidades que lo conocieron cuando todavía residía en España, como el filósofo y crítico español Ignacio Gómez de Liaño. Sérgio-Gomes muestra como desde el comienzo de su formación artística Plaza había apostado por un arte de tipo experimental formando, junto con Elena Asins y Lugán (Luis García Núñez), el grupo Castilla 63: un conjunto cuya idea del arte estaba influenciada por la abstracción geométrica, el constructivismo, el concretismo y el arte cinético, y que se apoyaba en las teorías de pensadores italianos como Giulio Carlo Argan y Umberto Eco. Este bagaje teórico-artístico encuentra en Brasil un espacio de desarrollo privilegiado, gracias al contacto directo con los poetas concretos paulistas y, en particular, con Augusto de Campos. La colaboración entre ambos no surge de manera fortuita, sino como resultado de una profunda afinidad en torno a la concepción del arte como sistema de relaciones entre códigos, soportes y percepciones.

De todas formas, el primer contacto de Plaza con Brasil y la poesía concreta probablemente tenga que ver con la actividad del poeta y fomentador cultural Ángel Crespo que dirigía la recién nacida *Revista de Cultura Brasileira*, cuyo primer número se publicó en junio 1962 editado por el Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada de Brasil en Madrid en la que estaba involucrado también João Cabral de Melo Neto. En su estudio, Sérgio-Gomes cuenta que

no ano de 1966, aconteceu a primeira individual importante de Julio Plaza na Galeria Nebli, em Madri, [y que] A exposição chegou a ser notícia no Brasil. Uma reportagem de mais de meia página da edição dominical gaúcha do jornal *Diário de Notícias*, de 20 de novembro de 1966, anunciava no título: 'Plaza: Aquele que crê na aproximação da matemática com a arte'. A repórter Susana Ments visitou a exposição do artista por indicação do crítico Ángel Crespo (1926-1995). (Sérgio-Gomes 2020, 35)

También Gonzalo Aguilar confirma que Julio Plaza descubrió la poesía concreta brasileña ya en los años cincuenta y que

los escritos y las revistas de este grupo inspiraron a Plaza en sus investigaciones estéticas. *El arte en el horizonte de lo probable* de Haroldo de Campos, por ejemplo, será un libro importante en los trabajos de Plaza con el 'arte combinatorio, permutacional y modular' y dará inicio a una correspondencia entre el artista español y los poetas brasileños. (Aguilar 2021)

Sin embargo, el primer paso dentro de la poesía concreta es la colaboración con el hermano de Haroldo, Augusto de Campos y precisamente con el libro-objeto titulado *Objetos*. Cuenta Plaza que «iniciamos juntos, Augusto e eu, um trabalho de colaboração de cunho intersemiótico que integra poesia visual e espaço, através do 'livro-objeto'» (Plaza 2013, 30). El editor argentino Julio Pacello le había pedido a Augusto de Campos un prólogo a algunas experimentaciones que Plaza había realizado con la forma y las características del soporte 'libro'. Dentro de la poética del grupo de los concretos que extendía el lenguaje de la poesía a los diferentes medios, investigando nuevos códigos y abarcando soportes diferentes, también el libro – en tanto que 'objeto semiótico' – se consideraba como un verdadero «campo de experimentação» (Ribeiro Mattar 2020, 3) artística y literaria. Delante de aquellos 'objetos en blanco', aquellos folios de papel que, al abrirlos, al manejarlos, formaban superficies tridimensionales gracias a los pliegues, los recortes y las dobladuras imaginadas y realizadas por el artista español, Augusto de Campos quedó fascinado. Las imágenes de *Objetos*, tomadas por el fotógrafo brasileño Humberto Pimentel, se pueden ver en la página web «Livros de artista» de la Colección Itaú Cultural (Plaza 2022b).²

En lugar de escribir un prólogo, encima de aquellos folios Augusto escribió palabras que formaban un poema: «cuando manipulaba una figura en forma de rombo decidió que podía colocar las letras sobre la figura misma, combinando lenguaje y visibilidad y produciendo así un campo intersemiótico de experimentación. El poema que compuso se titula «Abre» (Aguilar 2021). La inspiración para el poema surge de la relación directa con el soporte. En la misma web «Livros de artista» de la Colección Itaú Cultural también aparece otra colaboración entre Julio Plaza y Augusto de Campos, es decir, otra «série de pequenas esculturas feitas em papel e com forte influência das linguagens construtivas [que] insere a palavra numa ideia de escrita expandida»

2 Disponible en De Campos, Plaza 2022b.

que se titula *Muda Luz* y cuya fecha de realización es 1970, apenas un año después de *Objetos* (Plaza 2022a).³

Es a partir de este primer núcleo de trabajos que los dos creadores llegan a la definición de *Poemóbiles* (1974), una obra que se coloca «nesse espaço de tensão entre o livro e o objeto, reunindo aspectos teóricos do movimento concretista» (Ribeiro Mattar 2020, 3). Como reconoce Ribeiro Mattar, esta obra se puede clasificar como «um livro-poema/livro-objeto» (Ribeiro Mattar 2020, 3) con 12 hojas que se presentan como poemas visuales, tridimensionales e interactivos: el lector necesita ‘manipular’ las páginas sueltas para leer el libro. Además, el libro no tiene costuras, lo que altera la convención sobre la linealidad y organización del propio códice. La guía de lectura se proporciona a través del plegado, que presenta cada poema como único, así como el uso de la caja, que los reúne como un conjunto, como un libro. La lectura del libro pasa por la experiencia con él, tanto por la manipulación de las páginas como por la articulación de los pliegues, que terminan marcando el ritmo y la duración de los poemas.

Este libro-objeto, concebido como un artefacto situado entre el libro y la escultura, encarna una forma radical de escritura expandida, en la que el poema deja de ser un objeto exclusivamente verbal para convertirse en una estructura espacial, móvil e interactiva. La obra se sitúa en un espacio de tensión productiva entre lo visual, lo verbal y lo táctil, desbordando las convenciones del libro tradicional y cuestionando la linealidad de la lectura. Se trata de una apertura intersemiótica que está en el horizonte teórico explícito en la obra de Plaza. Su reflexión sobre la traducción intersemiótica formula conceptualmente aquello que sus libros-objeto ya ensayan materialmente: el desplazamiento del sentido a través de códigos distintos.

Los poemas de *Poemóbiles* son verdaderos objetos intersemióticos que reúnen y juegan con los códigos diferentes de la simultaneidad y el movimiento, el espacio y la interactividad, la tridimensionalidad y la interpretación del lector/manipulador. Julio Plaza está consciente de que el especial soporte que le había proporcionado a Augusto de Campos era una encrucijada que convoca en el mismo objeto estas diferentes dimensiones. Unas dimensiones siempre liminales que abren un espacio y articulan un gozne entre el arte y la poesía, la imagen y la lengua, el espacio y el tiempo, el autor/artista y el lector/espectador, el concepto y el objeto, el signo y el significado. Es en esa apertura/cierre, en el gozne, en esa bisagra que está realmente el punto de fuga de este libro y de la colaboración entre Julio Plaza y Augusto de Campos. Las imágenes de todas las 12 hojas de

3 Disponible en De Campos, Plaza 2022a.

20,5 × 32 cm (abiertas) que componen el 'libro pop-up' se pueden ver en la página web del archivo de la Fundación Bonotto.⁴

Desde la perspectiva del dispatrio, *Poemóbiles* puede leerse como la materialización estética de una experiencia de desdoblamiento y oscilación. La noción meneghelliana de corriente alterna encuentra aquí una traducción formal en el gesto de abrir y cerrar, en el pliegue que articula simultáneamente interior y exterior, presencia y ausencia, visibilidad y ocultamiento. El espacio entre – entre páginas, entre códigos, entre disciplinas – se convierte en el verdadero lugar de sentido, un hiato productivo que permite la emergencia de nuevas formas de percepción y de lectura. En este marco, el dispatrio no actúa únicamente como condición vital, sino como principio estructurante de una poética que se construye en el cruce entre lenguajes, soportes y sistemas semióticos.

En este sentido, la condición del dispatrio experimentada por Plaza no se limita a un dato biográfico, sino que se inscribe en la lógica misma de su poética. El artista opera constantemente en zonas de frontera: entre lenguas, entre medios, entre tradiciones culturales. Su reflexión sobre la traducción intersemiótica – desarrollada teóricamente en su libro *Tradução intersemiótica* (Perspectiva, 1987) – proporciona el marco conceptual para entender estas prácticas como procesos de transferencia y transformación, más que como simples desplazamientos de contenido. El dispatrio se configura como un principio metodológico que habilita la circulación del sentido entre sistemas heterogéneos.

Desde esta perspectiva, el libro-objeto *Poemóbiles* funciona como un dispositivo liminal que articula una forma de saber no proposicional, basada en la experimentación y en la maravilla. El pliegue – bisagra fundamental, línea de 're-flexión' del texto – no solo organiza el espacio material del poema, sino que simboliza la condición misma del dispatrio: un estar entre, un habitar la frontera sin resolverla, manteniendo siempre abiertas todas las posibilidades de sentido. En este punto, la experiencia estética propuesta por Julio Plaza se revela profundamente coherente con su trayectoria vital, marcada por el desplazamiento y la reconfiguración constante de los códigos.

5 Consideraciones finales

El recorrido propuesto a través de las obras de Vicente Soto, Almudena Vidorreta y Julio Plaza permite reconsiderar la noción de 'dispatrio' no solo como una categoría descriptiva de experiencias

⁴ Disponible en De Campos, Plaza 1974.

de desplazamiento, sino como un principio estructurante capaz de articular poéticas, lenguajes y prácticas estéticas heterogéneas en el ámbito hispánico. A partir del marco teórico delineado en torno al neologismo acuñado por Luigi Meneghello, el análisis ha mostrado cómo el dispatrio designa una condición específica de extrañamiento y oscilación que no se resuelve ni en el exilio entendido como ruptura irreversible ni en la expatriación concebida como integración sustitutiva en un nuevo contexto.

En los tres casos examinados, el desplazamiento geográfico produce un cambio del punto de vista que incide directamente en las formas de representación y en la configuración del sujeto. En Vicente Soto, la experiencia de vivir entre España e Inglaterra se traduce en una narrativa marcada por la antítesis, la fragmentación y la inestabilidad genérica, donde el ir y venir entre espacios y tiempos se convierte en motor de la escritura. En Almudena Vidorreta, el traslado a Nueva York activa una poética liminal que registra la contingencia del desplazamiento contemporáneo y la 'noluntad' como rasgos constitutivos de una subjetividad generacional, suspendida entre memoria y presente urbano. En Julio Plaza, finalmente, el dispatrio se manifiesta como apertura radical hacia prácticas intersemióticas que desbordan los límites disciplinarios tradicionales, situando el sentido en el espacio entre lenguajes, soportes y gestos.

A pesar de las diferencias históricas, generacionales y expresivas, los tres autores comparten una misma dinámica oscilatoria que articula la experiencia del dispatrio como un movimiento continuo entre polos culturales diferentes. Este movimiento no implica la cancelación del lugar de origen ni la asimilación plena del espacio de llegada, sino la coexistencia conflictiva y productiva de ambos. El prefijo *dis-* presente en el neologismo meneghelliano 'dispatrio' revela así toda su ambigüedad: señala separación y pérdida, pero también dispersión, multiplicidad y posibilidad de apertura. En este hiato – ese espacio vacío y a la vez generativo – se configura una forma específica de conciencia estética y crítica.

El análisis de los tres ejemplos ha puesto de relieve que el dispatrio no actúa únicamente en el plano temático, sino que se inscribe en los procedimientos formales y materiales de las obras: en la organización del espacio narrativo, en la *deíxis* poética, en la hibridez lingüística o en la interactividad del objeto artístico. De este modo, el dispatrio se revela como una categoría transversal que permite pensar conjuntamente fenómenos tan diversos como la narrativa breve, la poesía contemporánea y el arte experimental, superando enfoques estrictamente nacionales o disciplinarios.

En un contexto marcado por la globalización, la movilidad forzada y la precarización de las trayectorias vitales y profesionales, la condición del dispatrio adquiere una relevancia renovada. Lejos de constituir una posición marginal o un mero efecto colateral del

desplazamiento, emerge como un lugar privilegiado de producción cultural desde el cual repensar las relaciones entre lengua, territorio, identidad y creación. En este sentido, las obras de Soto, Vidorreta y Plaza no solo testimonian experiencias individuales de alejamiento, sino que ofrecen modelos estéticos para comprender y elaborar críticamente una condición cada vez más extendida en la contemporaneidad.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2021). «Entreabrir: los *Poemóviles* de Julio Plaza y Augusto de Campos». *Revista Rosa*, 3(1) [texto originalmente publicado en la revista española *Arte y Parte*, 111, junio-julio de 2014]. <https://revistarosa.com/3/entreabrir@es>.
- Alonso, E. (2001). «Vicente Soto. Escritor *topotón*». *Leer*, 119, 88-9.
- Benítez Ariza, J.M. (2016). «Buero Vallejo: Cartas boca arriba (Correspondencia 1954-2000)». *El cultural*. https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/ensayo/20161202/buero-vallejo-cartas-boca-arriba-correspondencia/175233622_0.html.
- Cruz, J. (1978). «Vicente Soto: 'Más de veinte años en Londres han marcado mi obra literaria'». *El País*. https://elpais.com/diario/1978/03/24/cultura/259542005_850215.html.
- De Campos, A.; Plaza, J. (1974). *Poemóviles*. São Paulo: Edição dos Autores.
- De Campos, A.; Plaza, J. (1974). «12 poemobiles». *Fondazione Bonotto*. <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/decamposaugusto/4104.html>.
- De Campos, A.; Plaza, J. (2022a). «Muda Luz, 1970. Objeto tridimensional, colagem e dobraduras em papel e impressão em offset». *Livros de Artista – Itaú Cultural*. https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/o_inicio_da_historia/muda-luz/.
- De Campos, A.; Plaza, J. (2022b). «Objetos, 1969. 12 lâminas impressas em serigrafia em cores com vincos e dobras». *Livros de Artista – Itaú Cultural*. https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/o_inicio_da_historia/objetos/.
- Díaz-Plaja, G. (1967). «La zancada de Vicente Soto». *ABC*, 26.
- Gaos, J. (1966). «La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana». *Revista de Occidente*, 38, 168-78.
- Jiménez Madrid, R. (1992). «Vicente Soto: el valor humano del topotón y el perfil existencial de la escritura». *Lucanor*, 7, 81-96.
- Magris, C.; Ara, A. (2015). *Trieste. Un'identità di frontiera*. Torino: Einaudi.
- Meneghello, L. (1993). *Il dispatrio*. Milano: Rizzoli.
- Meneghello, L. (1997). *La materia di Reading*. Milano: Rizzoli.
- Mistrorigo, A. (2020a). *La narrativa breve de Vicente Soto. Una aproximación*. Valladolid: Editorial Difácil.
- Mistrorigo, A. (2020b). «Poesía para un nuevo posible *dispatrio*: Nueva York sin querer de Almudena Vidorreta». *La nueva literatura hispánica*, 24, 133-58.
- Monferrer Catalán, L. (2007). *Odisea en Albión. Los republicanos españoles exiliados en Gran Bretaña 1936-1977*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Plaza, J. (2013). «Memórias y trajetórias». Barcellos, V.C. (org.), *POEITICA*. Porto Alegre, Fundação Vera Chavez Barcellos, 24-33.

- Ribeiro Mattar, M. (2020). «*Poemóbiles: o livro além do livro*». *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 59, 1-12.
- Ródenas de Moya, D. (2016). «Introducción». Vallejo, A.B.; Soto, V. (eds), *Cartas boca arriba (Correspondencia 1954-2000)*. Madrid: Fundación Banco Santander, IX-XXII.
- Sérgio-Gomes, K. (2020). *Julio Plaza: um artista na contramão* [dissertação de mestrado]. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes.
- Sinopoli, F.; Tatti, S. (a cura di). (2005). *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*. Roma: Bulzoni.
- Soto, V. (1973). *Casicientos de Londres*. Madrid: Editorial Magisterio Español.
- Soto, V. (1977). *Cuentos del tiempo de nunca acabar*. Barcelona: Destino.
- Soto, V. (1991). *Pasos de nadie*. Barcelona: Edhasa.
- Terrile, C. (2014). «Il 'dispatrio' di Luigi Meneghello: la polarità come fondamento di poetica». Di Nunzio, N.; Ragni, F (a cura di), «*Già troppe volte esuli*». *Letteratura di frontiera e di esilio*. Perugia: Università degli Studi di Perugia, 53-64.
- Trías, E. (1999). *La razón fronteriza*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Vidorreta, A. (2017). *Nueva York sin querer*. Madrid: La Bella Varsovia.
- Zambrano, M. (1990). *Los bienaventurados*. Madrid: Ediciones Siruela.

Migrazioni tra il mondo e il linguaggio: *Uma viagem no Japão*, di Luís Quintais

Ida Alves

Universidade Federal Fluminense; CNPq, Brasil

Abstract In 2020, the Portuguese poet Luís Quintais published *Regressarás à leveza do ver. Uma viagem no Japão*, in which he reflects, through prose fragments, on this journey documented through Polaroid photos. Thus, we explore how this physical journey transforms into a lyrical reflection on observed reality and its metamorphosis into poetic language, stemming from the condition of foreignness or otherness. In examining this encounter – amidst cultural and linguistic differences – the poet draws explicitly on the thought of Roland Barthes, who also wrote about Japan, and engages in a dialogue with Wittgenstein in the field of the philosophy of language.

Keywords Contemporary Portuguese poetry. Luís Quintais. Poetic thought. Intersemiotic relations.

Sommario 1 Un pensatore lirico. – 2 La condizione di ‘stranierità’: interrogativi. – 3 Infine...

1 Un pensatore lirico

Il tema *La poesia e la condizione del dispatrio: la traduzione culturale e la (in)adattabilità* ha naturalmente molte vie di accesso.¹ Per questo, dopo essere stata discussa in occasione di un colloquio² tenutosi a Venezia, città dal potente passato mercantile e dalla storia artistica a dir poco stimolante, la proposta ci ha fatto riflettere sull'Europa del presente e sulle sue tensioni, dovute all'inasprimento del conservatorismo radicale e al rifiuto dell'immigrazione, che accentuano la difficoltà di accettare l'ibridismo culturale e una pluralità di voci e valori. Di fronte a questa realtà disforica e allo squilibrio politico ed economico globale, in tanti sono convinti che il mondo sia, sotto diversi aspetti, molto fragile, e che questa fragilità derivi soprattutto dall'impossibilità di sperimentare un progetto sociale costruttivo e pienamente condiviso. Un aspetto di questa impotenza è chiaramente percepibile quando eventi brutali provocano milioni di rifugiati (l'UNHCR, Agenzia ONU per i Rifugiati, ne conta attualmente circa 42 milioni), molti dei quali, ad esempio, cercano nei Paesi europei una nuova possibilità di vita, spesso invano.

Nel quotidiano si rileva anche una certa difficoltà di dialogo con chi è diverso, poiché tendiamo a diffidare di chi non condivide i nostri valori e i nostri modi di viverli, gli 'stranieri'. Il nostro presente è un periodo fortemente complicato dal rafforzamento dei discorsi estremisti, dall'aumento dello stress, dalla paura e dell'angoscia delle grandi città e dall'estremo trattamento consumistico della natura voluto da urbanizzazione e sfruttamento sfrenato, che provocano una serie di effetti nefasti come la crisi climatica, il degrado del territorio e i conflitti socio-ambientali.

Dato l'orizzonte distopico contemporaneo su scala globale, qual è la reazione dei poeti più attenti al mondo? Per formulare una possibile risposta, abbiamo scelto un poeta portoghese la cui poetica scrive da anni la coscienza dello sconcerto e dell'inquietudine del nostro tempo, o forse sarebbe meglio dire della catastrofe che si sta realizzando sotto i nostri occhi, ma che è attenuata dalla trasmissione in frammenti sugli schermi che ci alienano nella vita quotidiana. Si tratta di Luís Quintais, la cui opera poetica nel 2025 ha compiuto trent'anni di pubblicazione. Egli ha esordito nel 1995 con l'edizione bilingue in portoghese e spagnolo del suo primo libro, *A imprecisa melancolia*, punto di partenza di un percorso che possiamo già considerare come

1 Questo articolo e le relative citazioni sono stati tradotti dal portoghese all'italiano da Maristella Petti.

2 Ci riferiamo al Colloquio internazionale *La poesia e la condizione del dispatrio: la traduzione culturale e la (in)adattabilità* tenutosi dal 28 al 30 ottobre 2024 presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, che ha dato origine a questo libro.

uno dei più consolidati della poesia portoghese recente. Da allora si sono aggiunti altri titoli, alcuni dei quali premiati: *Umbria e Lamento* (entrambi del 1999), *Verso Antigo* (2001), *Angst* (2002), *Duelo* (2004), *Canto Onde* (2006), *Mais spesso che a água* (2008) e *Riscava a palavra deus no quadro negro* (2010). Nel 2013 ha pubblicato *Depois da música* e l'anno successivo *O vidro*. Nel 2015 i suoi libri sono stati raccolti in *Arrancar penas a um canto de cisne*. Più recentemente ha pubblicato *Ângulo Morto* (2021) e *Nocturama* (2024). Nel 2025 ha organizzato una raccolta delle sue poesie intitolata *A destruição do tempo: três décadas, uma antologia*.

Quintais è anche saggista, antropologo³ e professore all'Università di Coimbra. Angolano di nascita (1968), ha imparato fin da piccolo il significato del lessico della guerra. Rientrato in Portogallo ancora bambino, dopo la Rivoluzione dei Garofani, ha lì consolidato la sua vita adulta. Attualmente, oltre alla poesia, pubblica studi inerenti al suo campo professionale e all'arte. Come poeta, riflette ricorrentemente sullo spazio urbano, sulla sua abitabilità e sul suo sfigurarsi in molteplici modi, mostrando un'acuta sensibilità alla distruzione generata dal passaggio dell'essere umano sul pianeta, ma osserva anche la capacità di resistenza del linguaggio e la costruzione di qualcosa che possa esprimere bellezza per mano dell'uomo. Si interessa a ciò che si trova proprio in quell'intersezione. A noi, interessa quando pensiamo a crisi, disumanità, rovine e mancanza di riparo; ci interessa per il suo lavoro poetico molto attento allo squilibrio tra l'alta tecnologia (la costruzione di mondi) e la capacità umana di barbarie (la distruzione di mondi). La sua è una poesia che possiamo definire, anche se provvisoriamente, 'antropocentrica', perché estremamente consapevole della presenza dell'umano e delle diverse culture attraverso le esperienze dei sensi e della memoria.

In una lettura panoramica delle sue poesie,⁴ il già citato titolo del primo libro, *Imprecisa melancolia*, continua ancora oggi a essere significativo. In effetti, la dimensione soggettiva nelle sue poesie svela la malinconia presente nelle diverse esperienze quotidiane di un mondo fragile e incerto, nel vivere cose effimere, riflettendosi in una scrittura di osservazioni brevi, di sguardi rapidi, di sensazioni multiple che formulano l'irrimediabile solitudine di ognuno, nonostante i tanti apparati di comunicazione e l'eccesso di immagini.

3 In qualità di professore del Dipartimento di Antropologia dell'Università di Coimbra, coordina diverse attività nel settore, facendo ricerca sulle relazioni tra arte, scienza e cognizione. Ha inoltre coordinato il gruppo di discussione e sperimentazione intitolato *Multiplanos* (accessibile all'indirizzo <http://milplanaltos.wordpress.com/>).

4 Parte di ciò che viene qui sviluppato, in altro formato, è stato in origine pensato per essere presentato in un'antologia brasiliana della poetica di Luís Quintais, pubblicata dalla casa editrice Oficina Raquel nel 2008 a Rio de Janeiro (vedi riferimento in bibliografia).

La città, realtà antropologica determinante, è percorsa ed esaminata da uno sguardo lirico che la assorbe intensamente e intimamente. Dalla città (spazio di massificazione) alla natura (spazio di singolarizzazione), si configurano paesaggi diversi, sempre instabili. In molte poesie ricorre la denominazione di elementi isolati della natura (alberi, uccelli e altri animali, per esempio) che figurano ancora come tratti resistenti in quegli spazi cittadini ricolmi di volumi inorganici o spazi abbandonati. Questi elementi dispersi nella sua scrittura attivano esperienze perdute nel tempo, che ritornano solo nella memoria della poesia a partire dal confronto con il precario e il mutevole. Si può dire che la sua poetica si compone di molti strati, paesaggi esterni che si incrociano con paesaggi della memoria rielaborati dalla scrittura lirica, demarcando un apprendimento oscillante del reale, di forte fluidità e peregrinazione, un 'paesaggio liquido' che forse è, come metafora, l'immagine più rappresentativa di quest'opera poetica. Si veda, ad esempio, la poesia «Canção», in *Umbria* (Quintais 1999, 13):

Tão contrária ao resto
a pequena canção
que embala a morte.

Tão contrária ao dia
a estreita linha
que nos separa da alegria.

Tão cheia de vozes
que se anulam,
esta morada,

esta chegada
ao termo da viagem,
esta partida

para a noite-margem.
Tão fina esta lâmina
que fundo fere

a água, a líquida paisagem.
Tão esquecida
esta face, este rio,

a corrente que nos empurra
a treva
que nos impele.

Così contraria al resto
la piccola canzone
che culla la morte.

Così contraria al giorno
la sottile linea
che ci separa dall'allegria.

Così piena di voci
che si annullano,
questa dimora,

questo arrivo
al termine del viaggio,
questa partenza

verso la notte-riva.
Così sottile questa lama
che ferisce a fondo

l'acqua, il paesaggio liquido.
Così dimenticato
questo volto, questo fiume,

la corrente che ci spinge
la tenebra
che ci costringe.

La sua poetica riconosce uno stato di crisi - nell'accezione discussa⁵ dal critico brasiliano Marcos Siscar nel suo libro *Poesia e crise* (2010) -, mettendo continuamente in discussione il rapporto dell'uomo con le cose che costituiscono il mondo. Il poeta sa che non esiste più appartenenza a un luogo se non come finzione transitoria. A proposito, riguardo a questo rapporto tra il soggetto moderno e il

5 «Tenho tentado descrever alguma coisa desse tipo, ao transformar a 'crise' em debate, ou seja, aquilo que, em diferentes épocas, constitui o ponto de clareza e o ponto de tensão da poesia em relação aos problemas de seu tempo» (Ho cercato di descrivere qualcosa del genere, trasformando la «crisi» in dibattito, ovvero ciò che, in epoche diverse, costituisce il punto di chiarezza e il punto di tensione della poesia rispetto ai problemi del suo tempo) (Siscar 2016, 72).

mondo, è interessante notare quanto una volta affermato da Quintais nel suo blog personale⁶ riguardo alle sue ricerche accademiche:

A este propósito, estou a tentar fazer uma etnografia histórica sobre acidentes tecnológicos que procure dar a perceber como é que a ciência faz mundos e como, em processo, os destrói. 'Modos de fazer mundos', sem dúvida, para usar o belíssimo título de Nelson Goodman, mas também modos de destruir mundos, acrescentaria eu. Aliás, talvez me interesse mesmo muito mais compreender por que se destrói do que por que se constrói. E o que podemos construir depois de uma irreversível e intensiva destruição dos mundos (naturais, culturais)? Penso que tudo o que tenho feito e tudo o que me proponho fazer se prende com uma certa leitura do que é sermos modernos: que condição é esta, a de vivermos como modernos?

A tal proposito, sto cercando di realizzare un'etnografia storica sugli incidenti tecnologici che possa far capire come la scienza crei mondi e come, nel processo, li distrugga. 'Modi di creare mondi', senza dubbio, per usare il bellissimo titolo di Nelson Goodman, ma anche modi di distruggere mondi, aggiungerei io. In realtà, forse mi interessa molto di più capire perché si distrugge piuttosto che perché si costruisce. E cosa possiamo costruire dopo una distruzione irreversibile e intensiva dei mondi (naturali, culturali)? Penso che tutto ciò che ho fatto e tutto ciò che mi riprometto di fare sia legato a una certa lettura di ciò che significa essere moderni: che condizione è questa, quella di vivere come moderni?

Questa esperienza di precarietà e persino di distruzione attraversa la sua poetica sia formalmente, quando dominano le poesie brevi e i versi brevi, con immagini sempre mutevoli e instabili, sia nel cogliere la fragilità degli esseri e la rovina, o la decadenza delle cose. Ma la poesia è soprattutto uno stato precario del verbale, fatto di memorie perdute, tempi passati, sguardi mobili e incostanti del presente, frammenti, resti diluiti del e nel linguaggio. Sono 'archivi' che non conservano nulla, che si chiudono e si aprono alla ricerca di qualcosa di impreciso o non nominabile. La poesia in prosa «Depois

6 Vale la pena sottolineare che Quintais ha sempre dimostrato questo approccio riflessivo nei confronti della materia del mondo e della materia della poesia. Nel suo blog (<http://luisquintaisweb.wordpress.com>, ultimo accesso il 23/02/2023), attualmente inattivo, Luís Quintais diceva di apprezzare la definizione di «pensatore lirico» usata da Hannah Arendt per parlare di Walter Benjamin («he thought poetically, but he was neither a poet nor a philosopher»), perché «gostaria muito de ser digno dessa expressão que me parece consonante com a minha sensibilidade» (mi piacerebbe molto essere degno di tale espressione che mi sembra in linea con la mia sensibilità).

da música» può darci un'idea di ciò col suo gioco verbale passato, presente e futuro, con lo spostamento del soggetto nello spazio della scrittura (sul tavolo, sulla mappa, sul terreno della biografia, sul suolo mutevole della pagina) e con la ripetizione di azioni e immagini:

Depois da música, a poesia será tingida por inegociáveis medos. Debruçou-se sobre a mesa, sobre o arquivo, sobre o mapa da sua morte, escutou o rumor de um mar espesso, sem mecânica. Saiu pela porta sem porta da história e voltou ao terreno da biografia. 'A música acabou', escreveu, 'a história já sepultada, sem herói civilizador.' Tudo agoniza, agonizará a partir desse ontem. Um plasma queima o sangue por dentro, e é suja a noite, suja de um azul ameaçador. Debruçou-se sobre a mesa. Os prédios estremeciam, como uma pele estremecente. A mesa era negra, como fora o quadro riscado. Dedicado, perseguia um desígnio distante, talvez apagado no chão móvel da página. (Quintais 2025, 97)

Dopo la musica, la poesia sarà tinta da paure ineludibili. Si chinò sul tavolo, sull'archivio, sulla mappa della sua morte, ascoltò il rumore di un mare denso, senza meccanica. Uscì dalla porta senza porta della storia e tornò al terreno della biografia. 'La musica è finita', scrisse, 'la storia è già sepolta, senza eroi civilizzatori'. Tutto agonizza, agonizzerà a partire da quel ieri. Un plasma brucia il sangue dall'interno, e la notte è sporca, sporca di un blu minaccioso. Si chinò sul tavolo. Gli edifici tremavano, come una pelle tremante. Il tavolo era nero, come lo era stato il quadro graffiato. Devoto, perseguiva un disegno lontano, forse cancellato sul pavimento mobile della pagina.

Trattandosi di una poetica estremamente visiva, come del resto sottolineato con insistenza dalla critica, comprendiamo come il soggetto poetico cerchi al di fuori di sé, abbiamo un soggetto poetico che cerca fuori di sé, nel mondo 'guardato', contingente, una direzione, una qualche possibilità di ricongiungimento con l'orizzonte umano (d'altronde il poeta era solito pubblicare, sulla sua pagina personale, anche fotografie in cui, tra rovine o scene di abbandono urbano, c'è

sempre qualche fessura da cui si intravede il cielo...),⁷ pur sapendo che tutto è debole e in cambiamento. Si istituisce così una poetica che mette in discussione la condizione moderna e il linguaggio lirico, disaminando la rappresentazione dei mondi. Lo sguardo vaga come vaga la scrittura, anche se il componimento poetico rimane uno 'spazio', un'altra natura condivisa.

La poesia, quindi, è un confronto permanente con questa insopportabilità del vivere, e crea mezzi e forme per superare quel che è eccessivamente visibile e raggiungere così altri paesaggi che il corpo percepisce e sperimenta. La poesia di Luís Quintais dice «o não-poder | a impossibilidade» (il non-poter | l'impossibilità) ogni giorno, e forse è proprio questa impossibilità la sua motivazione: «move o braço, | o voo começará onde não houver sentido» (muovi il braccio, | il volo inizierà dove non c'è senso) (poesia XIV, da *Riscava a palavra dør no quadro negro*) (Quintais 2010, 25). In questo senso, l'opera di Quintais incontra la prospettiva di Marcos Siscar nel libro *De volta ao fim*, in cui il critico difende un punto di vista che qui ci interessa per discutere la condizione di 'stranierità': «por outro lado, preciso também reconsiderar a noção de crise como parte de uma atitude crítica que tem também uma dimensão propositiva, imaginativa de certo modo, destinada ao espaço comum da interlocução» (d'altro canto, devo anche riconsiderare la nozione di crisi come parte di un'attitudine critica che ha anche una dimensione propositiva, immaginativa in un certo senso, destinata allo spazio comune dell'interlocuzione) (Siscar 2016, 14; corsivo dell'autore).

7 Attualmente questa pagina è inattiva e non è possibile accedere ai contenuti che vi erano in precedenza. Per quanto riguarda l'opera visiva di Luís Quintais, si veda la tesi magistrale di Brendo Vasconcellos de Faria (2021), la prima ricerca approfondita in Brasile sul rapporto tra poesia e immagine nell'opera del poeta portoghese, realizzata sotto la nostra supervisione. «Como um fotógrafo, o poeta fixa em palavras um fragmento do tempo-espaço que se transforma em imagem poética. Nessa espécie de fotograma lírico, vê-se uma vontade de discutir a condição do homem, da linguagem e da imagem frente à vida contemporânea, ao espaço urbano à sua volta e ao tempo presente, destacando como todas as coisas são submetidas a indubitáveis mutações» (Come un fotografo, il poeta fissa in parole un frammento di tempo-spazio che si trasforma in immagine poetica. In questa sorta di fotogramma lirico, si percepisce una volontà di discutere la condizione dell'uomo, del linguaggio e dell'immagine di fronte alla vita contemporanea, allo spazio urbano che lo circonda e al tempo presente, sottolineando come tutte le cose siano soggette a mutamenti indubbi) (Faria 2021, 14). La tesi discute inoltre di come il poeta abbia iniziato a produrre libri di poesia in cui le fotografie appaiono come un oggetto poetico che osserva frammenti del mondo contemporaneo, mettendo in risalto la malinconia, il lutto e la fine attraverso la contemplazione di segni e contrasti del passare del tempo. È possibile accedere alle foto di Luís Quintais tramite il sito Flickr (<https://www.flickr.com/people/125107565eN07/>).

2 La condizione di ‘stranierità’: interrogativi

Nel dicembre 2020, Luís Quintais ha pubblicato, per la casa editrice Huggly Books, un libro singolare⁸ – un’edizione speciale di soli 25 esemplari + 5 HC, 280 pp., con una prova fotografica firmata dall’autore – intitolato *Regressarás à leveza do ver. Uma viagem no Japão*, in cui riflette su questo spostamento, con la documentazione in foto Polaroid di persone, oggetti per strada e altri spazi, oltre a frammenti di paesaggi, scene cittadine, aspetti urbani e giardini giapponesi. La fotografia è, del resto, un interesse permanente del poeta.⁹ Come afferma nell’ultima pagina del libro, «Este livro tem por referente uma viagem realizada no Japão em Maio de 2019. Nenhuma omissão é accidental» (Questo libro ha come referente un viaggio realizzato in Giappone nel maggio del 2019. Nessuna omissione è accidentale).

In esso, seguiamo non solo le tappe del viaggio fisico, con momenti catturati da queste istantanee, materialità immaginifica, ma soprattutto le migrazioni tra il mondo e il linguaggio, tra ciò che si vede in un altro Paese, in un’altra realtà umana, fisica, culturale e simbolica e ciò che si trasforma in speculazione sul linguaggio-pensiero e sul linguaggio poetico. Luís Quintais percepisce nella cultura orientale una potente alterità che induce il pensiero poetico a tornare «alla leggerezza del vedere», ad altre esperienze del linguaggio, come si legge nel primo frammento testuale quando si riferisce a come rompere il «compromesso della scrittura con la mera rappresentazione docile»:

O Japão irá permanecer uma superfície sem fundo. Não haverá modo de romper a película, atravessá-la e ponderar o seu núcleo. Uma teoria acerca do vislumbre, do que permanece sem a mediação do tempo. Como se a verdade só pudesse ser revelação. A cultura será tão só a impiedosa moral da experiência. Não podendo escrevê-la (livra-te da etnografia! Afinal um dia sonhaste ser antropólogo e falhaste o alvo e a vocação!). Interpelarás, desde

⁸ Si tratta di un libro con riproduzioni di 67 foto Polaroid scattate dal poeta durante il viaggio citato, intervallate da 36 testi in prosa che fungono da frammenti riflessivi, meditativi o contemplativi. Tali frammenti sono stampati sul retro delle pagine alla sinistra dello sguardo del lettore, mentre le foto appaiono sulla parte anteriore delle pagine di destra, ma senza un ordine specifico o una relazione immediata tra testo e immagine. Il libro non presenta numeri di pagina, motivo per cui non ve ne è alcuna indicazione nelle citazioni qui riportate. Abbiamo numerato di nostra iniziativa i testi (da 1 a 36) e le riproduzioni fotografiche (da 1 a 67) per facilitarne il recupero al lettore che abbia accesso a questa edizione.

⁹ Quintais, più di una volta, commenta di essere un fotografo occasionale.

o início, o que pode pôr fim a esse compromisso da escrita com a mera representação dócil. (Quintais 2020, frammento 1)

Il Giappone rimarrà una superficie senza fondo. Non ci sarà modo di rompere la pellicola, attraversarla e ponderarne il nucleo. Una teoria sullo scorcio, su ciò che rimane senza la mediazione del tempo. Come se la verità potesse essere solo rivelazione. La cultura sarà solo la morale spietata dell'esperienza. Non potendo scriverla (liberati dell'etnografia! Dopotutto un giorno hai sognato di diventare antropologo e hai mancato l'obiettivo e la vocazione!). Ti chiederai, fin dall'inizio, cosa può porre fine a questo compromesso della scrittura con la mera rappresentazione docile.

È significativo osservare che Quintais, nel giugno del 2017, quindi prima di recarsi personalmente nel Paese dei ciliegi, ha pubblicato sulla rivista portoghese *eLyra* un articolo intitolato «Vazio e semioclasmo. Roland Barthes no Japão», in cui tratta proprio, secondo l'abstract,

da relação cultural e linguística que Roland Barthes foi desenvolvendo e aprofundando com o Japão e sua cultura, para propor *uma análise dos efeitos que esse contacto desencadeou na obra do autor francês*, em particular na obra *O Império dos Signos* (1970), a ponto de o próprio Japão se ter convertido em prazer do texto. (Quintais 2017, 111; corsivo aggiunto)

della relazione culturale e linguistica che Roland Barthes ha sviluppato e approfondito con il Giappone e la sua cultura, per proporre *un'analisi degli effetti che questo contatto ha scatenato nell'opera dell'autore francese*, in particolare nell'opera *L'impero dei segni* (1970), al punto che il Giappone stesso è diventato il piacere del testo.

In questo articolo (di cui citeremo ancora tre frammenti), Quintais riflette su ciò che Barthes ha trovato in questo Paese negli anni Sessanta, spiegando:

Nesse transporte permanente entre a escrita e a gestualidade de que se compõe o tecido da vida, *o livro é uma meditação não tanto sobre o Japão, como sobre o Japão como texto, o Japão como escrita, ou de outro modo ainda, o Japão como prazer do texto*. Se o desejo foi, para Barthes, um elemento axial da escrita e do seu entendimento do que é a escrita, o Japão seria a escrita tornada prazer, um sistema de signos que fazia reverberar intensamente uma qualidade sublimada de desejo erótico, aquilo a que podemos

chamar *jouissance*, para usar a palavra francesa que melhor lhe cabe. (Quintais 2017, 113; corsivo aggiunto)

In questo trasporto permanente tra la scrittura e la gestualità che compongono il tessuto della vita, *il libro è una meditazione non tanto sul Giappone, quanto sul Giappone come testo, il Giappone come scrittura o, ancora, il Giappone come piacere del testo*. Se il desiderio era, per Barthes, un elemento centrale della scrittura e della sua comprensione di ciò che è la scrittura, il Giappone è allora la scrittura trasformata in piacere, un sistema di segni che faceva risuonare intensamente una qualità sublimata di desiderio erotico, ciò che possiamo chiamare *jouissance*, per usare la parola francese che meglio gli si addice.

Nella sua analisi dell'opera *L'impero dei segni*, egli ritiene che si tratti di

uma afirmação decisiva da complexidade da linguagem, da sua infinita proliferação e da urgência em a compreendermos, nas suas manifestações materiais e visuais (de que a escrita é, sem dúvida, no contexto barthesiano a mais decisiva), como um precipitado de experiências somáticas (de onde se destaca uma certa afirmação da sensualidade ou da experiência erótica como vias a partir das quais se acede à cultura naquilo que esta tem de particular). Barthes faz do seu sensualismo um particularismo do intraduzível. *E faz desse particularismo do intraduzível, dessa instabilidade signíca, uma hipótese libertária que a desconstrução gramatológica haveria de querer assumir*. (Quintais 2017, 121; corsivo aggiunto)

un'affermazione decisiva della complessità del linguaggio, della sua infinita proliferazione e dell'urgenza di comprenderlo, nelle sue manifestazioni materiali e visive (di cui la scrittura è, senza dubbio, nel contesto barthesiano, la più decisiva), come un precipitato di esperienze somatiche (da cui spicca una certa affermazione della sensualità o dell'esperienza erotica come vie attraverso le quali si accede alla cultura in ciò che essa ha di particolare). Barthes fa del suo sensualismo un particolarismo dell'intraducibile. *E fa di questo particolarismo dell'intraducibile, di questa instabilità segnica, un'ipotesi libertaria che la decostruzione grammatologica vorrebbe assumere*.

E, alla fine del suo articolo, il poeta osserva ancora che, seguendo l'opera di Barthes, comprendiamo che

a cultura japonesa opõe-se ao logocentrismo e à fonetização. Ela expande consideravelmente a noção de escrita. *L'Empire é também*

o testemunho da expansão do que é a escrita, e de como essa expansão vigorosa do que pode ser a escrita (ela está por todo o lado, parece querer dizer-nos Barthes) coloca sérios problemas de tradução a um observador exterior. (Quintais 2017, 122)

la cultura giapponese si oppone al logocentrismo e alla fonetizzazione. Essa espande notevolmente la nozione di scrittura. *L'impero* è anche la testimonianza dell'espansione di ciò che è la scrittura, e di come questa vigorosa espansione di ciò che può essere la scrittura (è ovunque, sembra volerci dire Barthes) ponga seri problemi di traduzione a un osservatore esterno.

Come si può concludere, l'analisi che Quintais fa della famosa opera di Barthes evidenzia la potenza della scrittura giapponese nell'opporsi «al logocentrismo e alla fonetizzazione», espandendosi in immagini sempre in movimento. Pertanto, questo contatto con la lingua straniera influenza la concezione della propria lingua, sposta significati e gesti della scrittura e, accettando l'instabilità dei segni, offre al poeta libertà di creazione e apertura all'alterità, rompendo i concetti già stratificati e le forme già stabilizzate.

Nel suo viaggio in Giappone due anni dopo la pubblicazione di questo articolo, il poeta portoghese dialogherà con il semiologo francese, elaborando una sorta di album di viaggio (un album fotografico) o un quaderno di appunti liberi su ciò che vede e pensa nelle sue passeggiate da visitatore straniero. In questa libera condizione di camminare, di vagare, di vedere e di pensare, egli si abbandona alla differenza, all'alterità. Il libro non indica al lettore alcuna impaginazione né sommario che stabiliscano un ordine. Sono frammenti che possono essere letti in modo indipendente e disordinato. Le Polaroid catturano e rivelano immediatamente porzioni di spazio, gestualità di sconosciuti, oggetti comuni in questi luoghi, angoli visivi di una quotidianità, senza alcuna spiegazione o relazione diretta con i frammenti testuali che seguono. Vi si trova la contemplazione e la meditazione sui possibili transiti nel linguaggio e nell'altra cultura lontana. Non si tratta di descrivere, classificare o spiegare, ma di pensare senza preconcetti le forme di vuoto e di apertura percettiva al mondo che la cultura giapponese offre al poeta-antropologo in visita. Ciò avviene a partire dall'immersione in una realtà urbana costruita e vissuta in un'altra lingua che non si padroneggia, in un sistema culturale al quale non si appartiene. Diventa quindi un'esperienza di 'stranierità' come libertà dai sensi, dal tempo e dalla rappresentazione, perché «estarás no centro do texto ilegível, habitado pela desmesura dos significantes que cercam o visitante por todos os lados e o conduzem para a cidade fluida, fluidificada por uma ordem simbólica infranqueável» (sarai al centro del testo illeggibile, abitato dall'eccesso dei significanti

che circondano il visitatore da ogni parte e lo conducono alla città fluida, fluidificata da un ordine simbolico invalicabile) (Quintais 2020, frammento 2). Lo spazio è la città di Tokyo, ma questa capitale densamente popolata, che riunisce un urbanismo verticale eccessivo unito a spazi orizzontali di giardini armoniosi, di bellezza inaspettata e persino di aspetto buddista zen, dà al poeta visitatore il piacere di «perder-se e encontrar-se» (perdersi e trovarsi) (frammento 2): «Amarás a incerteza e a possibilidade de ensaiar a incerteza» (Amerai l'incertezza e la possibilità di provare l'incertezza) (frammento 3). In questo spazio scritto con un linguaggio illeggibile, né controllato né automatizzato, si esprime una condizione di straniamento creativo: «Regressarás à leveza do ver» (Tornerai alla leggerezza del vedere) (frammento 4).



Figura 1 Foto dell'Autrice, riproduzione di pagina di libro (Quintais 2020, immagine 3)

Nei frammenti riflessivi, questa esperienza di 'stranierità' si intreccia sempre più con l'esperienza del linguaggio poetico, non secondo l'ordine logocentrico occidentale, ma proprio attraverso il dominio del silenzio e del vuoto, soprattutto attraverso la potenza del divenire delle parole:

O silêncio é o espaço em branco da interação. As palavras e os gestos movem-se na fluidez do espaço.

Terá sido essa virtualização do significado que seduziu Roland Barthes em *L'empire des signes*, e é essa virtualização, essa região de tensão que excede as palavras, e que reclama o esplendor da revelação que percorre o haiku onde o sentido do poema é acedido de uma vez só. (Quintais 2020, frammento 8)

Il silenzio è lo spazio bianco dell'interazione. Le parole e i gesti si muovono nella fluidità dello spazio.

È stata forse questa virtualizzazione del significato ad affascinare Roland Barthes ne *L'impero dei segni*, ed è questa virtualizzazione, questa regione di tensione che supera le parole, a reclamare lo splendore della rivelazione che attraversa l'haiku, dove il senso del poema viene colto in un solo istante.

La cultura giapponese permette al poeta il godimento barthesiano nella sua indeterminatezza, nella sospensione, nella negatività dello spazio. Il poeta osserva la metropoli nel suo movimento, simultaneamente ordinato e incontrollato. Egli trova qua e là l'arte giapponese, che sia nella pittura, nella letteratura o nel cinema, e riflette sull'effimero, sulla fluidità e sull'impermanenza: «Não é de serenidade que se trata, mas do perfume do desastre que está por todo o lado» (Non si tratta di serenità, ma del profumo del disastro che aleggia ovunque) (Quintais 2020, frammento 9). L'esperienza lo porta a sconvolgere il senso, la rappresentazione, la tradizione e l'immutabilità, sconfessando le ormai consacrate immagini turistiche del Giappone. L'arte e la gioventù osservate dal suo sguardo gli mostrano che «A destruição da tradição é parte da tradição ainda. Só o erro e o equívoco poderão ser inventivos» (La distruzione della tradizione fa ancora parte della tradizione. Solo l'errore e l'equivoco possono essere creativi) (frammento 11). Il rapporto con la fine, del resto, attraversa tutto il libro, in cui non c'è l'idealismo ma il pensiero di questa condizione di 'stranierità' di fronte a uno spazio e a una cultura che sorprende, che fa perdere la strada, che provoca altri modi di vedere ciò che lo circonda. In questo senso, il testo che abbiamo numerato come '15' evidenzia l'esperienza dei ciliegi in fiore, unendo turbamento e serenità:

O que contemplam aqueles que se reúnem todos os anos sob um tecto de cerejeiras em flor? Que lição retiram daí? Perturbada serenidade? Perturbação serena? [...] Espectáculo da finitude, do fim próximo, sempre tão próximo perante a duração que é o inumano da natureza, a *sakura* é o medo do desconhecido transfigurado e servido a preceito do colectivo. Uma ficção securizante. E depois, o que se suspende no tempo implacável da floração e da morte?

I find cherry blossoms sinister. (Quintais 2020, frammento 15)

Cosa contemplan coloro che si riuniscono ogni anno sotto un tetto di ciliegi in fiore? Quale lezione ne traggono? Serenità turbata? Turbamento sereno? [...] Spettacolo della finitezza, della fine imminente, sempre così vicina di fronte alla durata che è l'inumano della natura, la *sakura* è la paura dell'ignoto trasfigurata e servita secondo le regole della collettività. Una finzione rassicurante. E poi, cosa si sospende nel tempo implacabile della fioritura e della morte?

I find cherry blossoms sinister.

In questo viaggio in Giappone, il poeta non dimentica che è stato proprio a Hiroshima che il dolore si è impresso per sempre e riflette sui limiti del linguaggio nel descriverlo, richiamando Wittgenstein (1889-1951), poiché «entre o mundo e a linguagem, a dor é um ponto de contato. Superfícies de coisas à nossa volta (pedras, plantas, etc) são agulhões que nos ferem, sugere-nos o filósofo na proposição 312 das *Investigações Filosóficas*» (Tra il mondo e il linguaggio, il dolore è un punto di contatto. Le superfici delle cose che ci circondano (pietre, piante, ecc.) sono pungiglioni che ci feriscono, ci suggerisce il filosofo nella proposizione 312 delle *Ricerche filosofiche*) (frammento 16). Il richiamo al filosofo che ha ampliato il campo della filosofia del linguaggio va a braccetto con l'intero processo riflessivo che Quintais sviluppa in questo suo libro, senza tuttavia diventare il suo unico fulcro. Sappiamo che Wittgenstein, a partire dalle sue *Ricerche filosofiche* (pubblicate postume), rompe con la sua precedente teorizzazione secondo cui il linguaggio sarebbe un'immagine o una rappresentazione logica della realtà per asserire che il suo uso è legato alla pratica sociale, è una costruzione di senso con l'altro. Così, in molti dei frammenti di questo viaggio in Giappone, il soggetto osservatore cerca di uscire dai limiti della sua lingua madre, che domina così bene, per dedicarsi alla costruzione di nuove relazioni a partire da significanti diversi e da una scrittura visiva provocatoria, che generano, come in un gioco, altre esperienze di sensi e sensazioni. Si tratta, in definitiva, di sostenere che il linguaggio poetico è spazio necessario alle percezioni inedite, che trasformano continuamente

le immagini del mondo.¹⁰ In che modo il linguaggio possa rendere conto di questa memoria che attraversa il corpo è la domanda che il frammento 17 approfondisce:

A história, esse processo de reinscrição memorializadora, mas também de apagamento, não pode apagar aquilo que atravessa o corpo desde o princípio do tempo. Como escrever sobre isto? Como dizê-lo? Por alusão? Através de um tecido de impenetráveis correspondências simbólicas? (Quintais 2020, frammento 17)

La storia, questo processo di riscrittura memorialistica, ma anche di cancellazione, non può cancellare ciò che attraversa il corpo sin dall'inizio dei tempi. Come scrivere di questo? Come dirlo? Per allusione? Attraverso un intreccio di impenetrabili corrispondenze simboliche?

Il poeta 'erra' nella cultura giapponese, trovandovi frammenti, testimonianze, segni della storia, dell'arte, del simbolico, e sperimenta la distanza tra la sua vita occidentale e questa, che lo attraversa tramite i sensi. Le foto raccolgono momenti diversi che non possono essere verbalizzati: scene urbane, famigliari, religiose, paesaggi, oggetti, che incrociano tradizione e contemporaneità, provocando avvicinamento e distanza, identificazione e disconoscimento, materialità e astrazioni, oltre alla comprensione dell'ibridismo di materiali, forme, tempi e gesti. In questa micro-osservazione fotografica, che si estende ai frammenti testuali, spicca la sperimentazione del potere del silenzio, del vuoto e del quesito al di là del logocentrismo.

Nel trasferimento da Tokyo a Kyoto, il poeta contempla «a possibilidade de uma beleza edênica. Mas essa atribuição é, como verás, mais uma vez, equívoca. Desconfia tu da beleza enquanto aparência, também» (la possibilità di una bellezza edenica. Ma

10 È possibile, anche se non lo faremo in questa sede, approfondire ulteriormente le implicazioni di questo orizzonte della poetica di Quintais in dialogo con il pensiero di Merleau-Ponty, nell'ambito della fenomenologia, riguardo al rapporto tra oggettività, soggettività e intersoggettività. «O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências do outro na minha» (Il mondo fenomenologico non è l'essere puro, ma il senso che traspare dall'intersezione delle mie esperienze, e dall'intersezione delle mie esperienze con quelle dell'altro, attraverso l'ingranaggio delle une nelle altre; esso è quindi inseparabile dalla soggettività e dall'intersoggettività che ne formano l'unità attraverso la ripresa delle mie esperienze dell'altro nella mia) (Merleau-Ponty 2006, 18). Sempre riguardo al rapporto tra soggetto e mondo, con la mediazione del corpo, è interessante portare nel dialogo un'altra opera del filosofo, *Il visibile e l'invisibile* (2000).

questa attribuzione è, come vedrai, ancora una volta equivoca. Diffida, anche tu, della bellezza in quanto apparenza) (Quintais 2020, frammento 20). Più avanti scriverà: «Essa imagem budista do Paraíso – um jardim vazio, destituído de memórias – interpelar-te-ás depois, como um lugar numinoso onde um enigma se faz evidência, sortilégio visível e sem contestação» (Questa immagine buddista del Paradiso – un giardino vuoto, privo di memorie – ti colpirà più avanti, come un luogo numinoso in cui un enigma si fa evidenza, sortilegio visibile e senza contestazione) (frammento 25).

Due frammenti più avanti, al nr. 27, avviene un incontro inaspettato e quindi, immediatamente, il riconoscimento di un uomo in un caffè. Quest'uomo è Daido Moriyama, «o fotógrafo que te comoveu os dias durante anos» (il fotografo che ti ha commosso per anni) (Quintais 2020, frammento 28). Cercando informazioni a riguardo abbiamo scoperto che questo pluripremiato fotografo

produziu uma coleção de fotografias, *Nippon gekijō shashinchō*, que mostrava o lado mais sombrio da vida urbana e as partes menos vistas das cidades. Neles, o artista tentou mostrar como a vida em certas áreas estava sendo deixada para trás pelas outras partes industrializadas. Seu trabalho subsequente gira em torno dos temas do mistério urbano, memória e exploração do meio fotográfico.¹¹

ha prodotto una collezione di fotografie, *Nippon gekijō shashinchō*, che mostrava il lato più oscuro della vita urbana e le parti meno visibili delle città. In esse, l'artista ha cercato di mostrare come la vita in alcune zone fosse stata lasciata indietro rispetto alle altre parti industrializzate. Il suo lavoro successivo ruota attorno ai temi del mistero urbano, della memoria e dell'esplorazione del mezzo fotografico.

A partire dal 1968, Moriyama ha pubblicato più di 150 libri fotografici. Non a caso, Quintais lo risalta in questo viaggio come un doppio del proprio lavoro poetico e immaginifico, con la cognizione del tessuto urbano nel suo abbandono e degrado. La riproduzione di una delle foto polaroid del poeta può evidenziare tutto ciò, poiché mette a fuoco panchine vuote, consumate, in uno spazio piuttosto trascurato.

11 Da Wikipedia (2024) è possibile accedere a una serie di siti e riferimenti per conoscere il suo lavoro.



Figura 2 Foto dell'Autrice, riproduzione di pagina di libro (Quintais 2020, immagine 61)

Il frammento 28 traccia un ritratto del fotografo giapponese che finisce per raffigurare quello dello stesso poeta portoghese, accomunati dallo sguardo scrutatore sulla città:

Anotarás depois: «Os seus livros de imagens - lembro-me de *New Shinjuku*, com as suas 641 imagens de densos pretos-e-brancos - praticam a sistemática obsolescência das palavras, correm sem palavras numa dissonância que não se esclarece, que não faz concessões, que não admite a legenda, sequer a descrição. O livro é, como todo o seu trabalho, um contínuo de imagens que procura escapar aos sortilégios domiciliadores da palavra, material infinitamente melancólico cujo brilho só poderá ser recuperado por um gesto violento cujos contornos continuamos a desconhecer. Como em *Matière et mémoire*, o fotógrafo parece acreditar que o mundo, a montante, é imagem entre imagens, sendo a cidade o apocalipse das imagens. Áspero, turvo, fora de foco é o mundo. E também vinílico, como o plástico-feito-corvo esperando junto

à cadeira de Daido Moryama num impessoal Holly's de Kyoto». ¹²
(Quintais 2020, frammento 28)

Annoterai poi: «I suoi libri di immagini - ricordo *New Shinjuku*, con le sue 641 immagini di densi bianco e nero - praticano la sistematica obsolescenza delle parole, scorrono senza parole in una dissonanza che non si chiarisce, che non fa concessioni, che non ammette né legenda né descrizione. Il libro è, come tutto il suo lavoro, un continuum di immagini che cerca di sfuggire ai sortilegi domiciliari della parola, materiale infinitamente malinconico il cui splendore può essere recuperato solo da un gesto violento i cui contorni continuiamo a ignorare. Come in *Matière et mémoire*, il fotografo sembra credere che il mondo, a monte, sia immagine tra immagini, essendo la città l'apocalisse delle immagini. Aspro, torbido, fuori fuoco è il mondo. Ed è anche vinilico, come il plastico-fatto-corvo che aspetta insieme alla sedia di Daido Moryama in un impersonale Holly's di Kyoto».

Con questa enfasi sul fotografo giapponese, Quintais indica convergenze con un modo di cogliere il mondo attraverso la libertà significativa dell'immagine. Il suo stesso libro *Regressarás à leveza do ver. Uma Viagem no Japão* si predispone anche come esercizio di «dissonância que não se esclarece, que não faz concessões, que não admite a legenda, sequer a descrição» (dissonanza che non si chiarisce, che non fa concessioni, che non ammette né legenda né descrizione) (Quintais 2020, frammento 28).

Questo viaggio rende il poeta consapevole del contrasto tra culture, della migrazione delle esperienze urbane e delle questioni che la scrittura giapponese che lo circonda provoca in relazione alla sua scrittura occidentale: «Tanta gente à procura do silêncio num mundo ruidoso. Silêncio e solidão num mundo exangue e atravancado» (Tanta gente alla ricerca del silenzio in un mondo rumoroso. Silenzio e solitudine in un mondo esangue e ingolfato) (Quintais 2020, frammento 31). Il pensiero che deriva dal libro di Quintais va incontro al *Tractatus* di Wittgenstein quando fa riferimento al contatto con un giardino giapponese, nel frammento 34, il penultimo del testo:

A beleza do vazio? De um vazio que precede a linguagem? Onde é que ouvimos falar disto? No *Chandos* de Hofmannsthal. Sim, e no *Tractatus* de Wittgenstein. A impossibilidade de ver o jardim-ideograma na sua completude, de figurar todas as rochas de

12 Per ulteriori informazioni sul fotografo giapponese e sulle sue opere, consultare il sito Akio Nagasawa (https://www.akionagasawa.com/en/shop/books/others/new-sh-injuku/?srsltid=AfmB0orGRVK9x9tQ3LCqjW8AkLj4LtdGrpE_XXRFhe00zQLpL9o8sU5L).

um só golpe e todas as relações que entre elas se estabelecem parece apontar para uma outra impossibilidade que se recorta na primeira, e que o *Tractatus* define: a de nos situarmos fora da linguagem e do pensamento. O sentido permanecerá sempre fora disso. Fora dos limites do Ryōan-ji também. (Quintais 2020, frammento 34)

La bellezza del vuoto? Di un vuoto che precede il linguaggio? Dove ne abbiamo sentito parlare? Nel *Chandos* di Hofmannsthal. Sì, e nel *Tractatus* di Wittgenstein. L'impossibilità di vedere il giardino-ideogramma nella sua completezza, di figurare tutte le rocce in un solo colpo e tutte le relazioni che si stabiliscono tra loro sembra indicare un'altra impossibilità che si staglia nella prima, e che il *Tractatus* definisce: quella di situarci al di fuori del linguaggio e del pensiero. Il senso rimarrà sempre al di fuori di esso. Anche al di fuori dei confini del Ryōan-ji.

3 Infine...

Quest'opera di Quintais, in tiratura limitata di 25 copie, condivide un esercizio stimolante di pensiero estetico, immaginifico e poetico, mostrando tra le culture occidentale e orientale punti di contatto sullo spazio cittadino, nel suo eccesso e nella sua dispersione, ma soprattutto ci fa riflettere sul potere dello straniamento o della condizione di 'stranierità' per sperimentare nuovi modi di vedere e liberarsi dal dominio di una lingua interiorizzata o di un logocentrismo che definisce il mondo occidentale. *Uma viagem no Japão* permette al poeta e al lettore di interrogarsi sul linguaggio con cui si descrive il mondo, ed esplicita una richiesta di libertà dall'autoritarismo del linguaggio verbale, considerando, tuttavia, che abbiamo sempre a che fare con il vuoto, l'assenza, l'impotenza della parola e la dispersione delle immagini che ci circondano e ci (de)formano. In questo modo, il lettore arriva alla fine del viaggio attraverso l'ultimo frammento testuale, il 35:

Regressarás à leveza do ver.

Um mestre escreverá: «É a criança que a si se embala, cantando / a mente».

Descobrirás que o Japão é a imagem na mente, salão de espelhos, *mise-en-abîme*. Por mil anos essa imagem contempla-te, enlanguesce, dilui-se depois no vazio do que foste, és, serás. Essa imagem é a canção íntima que te acolhe, protege. Ela confunde-se com a natureza compósita do tempo. Ela é o tempo e a ilusão do tempo.

O Japão não existe, escreverás no fim do teu livro. (Quintais 2020, frammento 35)

Tornerai alla leggerezza del vedere.

Un maestro scriverà: «È il bambino che culla se stesso, cantando / la mente».

Scoprirai che il Giappone è l'immagine nella mente, sala degli specchi, *mise-en-abyme*. Per mille anni questa immagine ti contempla, ti languisce, poi si dissolve nel vuoto di ciò che sei stato, sei, sarai. Questa immagine è la canzone intima che ti accoglie, ti protegge. Si confonde con la natura composita del tempo. Essa è il tempo e l'illusione del tempo.

Il Giappone non esiste, scriverai alla fine del tuo libro.

In questa alterità conquistata, nella migrazione permanente tra il mondo e il linguaggio, il fascino di trovare e perdere, continuamente, la scrittura e le sue immagini.

Riferimenti bibliografici

- Barthes, R. (2007). *O império dos signos*. Trad. de L. Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes. Coleção Roland Barthes.
- Faria, B.V. de. (2021). *Máquina de [foto]grafia: capturando imagens na poética de Luís Quintais* [dissertação de mestrado]. Niterói: Universidade Federal Fluminense. <https://app.uff.br/r-iuff/handle/1/22296>.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *O visível e o invisível*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Quintais, L. (2025). *A destruição do tempo. Três décadas, uma antologia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Quintais, L. (2013). *Depois da música*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Quintais, L. (2008). *Poemas de*. [antologia]. Apresentação de I. Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel. Coleção Portugal, 3.
- Quintais, L. (2020). *Regresserás à leveza do ver. Uma viagem no Japão*. s.l.: Huggly Books.
- Quintais, L. (1999). *Umbria*. Lisboa: Cotovia.
- Quintais, L. (2017). «Vazio e semioclasmo. Roland Barthes no Japão». *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyrampoetics*, 9, 111-23. <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/173>.
- Siscar, M. (2016). *De volta ao fim. O 'fim das vanguardas' como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Siscar, M. (2010). *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp.
- Wikipedia (2024). «Daidō Moriyama». *Wikipedia*. https://pt.wikipedia.org/wiki/Daid%C5%8D_Moriyama.
- Wittengstein, L. (2002). *Tratado Lógico-Filosófico; Investigações Filisóficas*. Tradução e prefácio de M.S. Lourenço. 6ª. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Poéticas de florestania: herdeiros de Macunaíma ou de Makunaimî?

Mônica Simas

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This study examines the symbolic circulation of Makunaimî and Macunaíma as a poetics in metamorphosis, attributed to Brazilian Indigenous cultures. It draws on Néstor García Canclini's concept of interculturality in a negative key, understood as a field of conflict and asymmetrical negotiations. Through the analysis of different texts, combining bibliographic review and comparative reading of literary and verbo-visual texts, the study shows that Indigenous resurgence affirms ontological differences and reconfigures aesthetic and political strategies of interculturality.

Keywords Makunaimî. Interculturality. Indigenous literature. Poetics of metamorphosis. Ontological difference.

Sumário 1 Preparar a trilha. – 2 Trilhar a paisagem em metamorfose. – 3 Os «despejos de um ontem». – 4 Retorno a novas cartografias.

Makunu'pa

[...]

Makunu'pa

: manamari

Makunaimi

: - Meu irmão assim

Também me és

Aprende

Venha Vindo.

(Sony Ferseck, Wei 2022, 21)

1 Preparar a trilha

Ao ver meninos remarem de maneira compassada, tocando o remo «na superfície da água com muita calma e harmonia», Ailton Krenak (2022, 5) afirmou que eles «estavam exercitando a infância deles no sentido que o seu povo, o *Yudjá*, chama de se aproximar da antiguidade» (5). Ao ouvir essas palavras e o encantamento de Ailton Krenak com a possibilidade de esses meninos ocuparem, no presente, um lugar ancestral, lembrei-me de como me surpreendi ao saber que a natação moderna havia se desenvolvido a partir das observações de John Trudgen e de Richard Cavill dos movimentos de pernas e de braços de povos originários da América do Sul e da Austrália respectivamente. O estilo *Trudgen* combinava o movimento de braços do nado peito com os movimentos das pernas do nado indígena observado na Argentina. O nado *Overarm*, popularizado por Richard Cavill no início do século XX, introduzia o movimento de braço contínuo, por cima da água e, finalmente, o estilo *Austrália* introduzia a batida de pernas contínua, permitindo um maior sincronismo e velocidade.

Na verdade, saber que o esporte moderno deriva de gestos milenares de povos originários da América do Sul e da Austrália não surpreende em nada; o que causa espanto é a contínua e súbita revelação do quão esses mundos parecem ser desconectados. Seja porque as capacidades técnicas de povos originários tenham sido menosprezadas ao longo de séculos, como fonte de saber, seja porque os canibalismos culturais europeus tenham sido normalizados, o fato é que existe uma fissura entre esses mundos que se mostra na dificuldade de nos permitirmos sair da desigualdade sociocultural de um determinado lugar de fala e também de uma quase impossibilidade de fugir à 'antropomorfia', como indica Krenak (2022, 14), para «experimentar outras formas de existir» sem serem competitivas.

As culturas indígenas foram vistas, comumente, como um 'outro' civilizacional como se elas fossem estrangeiras, estranhas, perigosas ao pacto nacional. Este trabalho vai se dedicar a esta condição de 'estrangeiridade' dentro da própria morada.

O desafio que Krenak (32) nos propõe como ‘futuro ancestral’ é bem presente: o de «imaginar cartografias, camadas de mundos, nas quais as narrativas sejam tão plurais que não precisemos entrar em conflito ao evocar diferentes histórias de fundação». Para isso, seria necessário resgatar uma potência de existir, recriando as relações entre o humano, as cidades e a natureza de forma a reorganizar os mundos habitados. Da ideia de que o ‘selvagem’ necessita existir em nós surge a expressão «experiência de florestania» (65). Essa ideia pode potencialmente incidir sobre uma vasta gama de saberes e, no nosso caso, tenderia a predispor a literatura ao campo de uma requalificação vital.

Ao percebê-la como mobilizadora de interculturalidade, mas não somente no sentido de troca de produtos, e sim de uma intensa negociação epistêmica, optei por valorizar a memória coletiva dos povos originários, em constante processo de mediações político-culturais. Se a essas culturas coube o lugar ‘de fora’ das tradições críticas modernas, hoje, chega-nos o convite de mantermo-nos a uma distância enunciativa que nos confronte justamente com os parâmetros que formam as comunidades interpretativas institucionais, entre elas, a acadêmica.

Como se sabe, os muros que separam saberes, cidades e natureza, decorreram principalmente da transformação de vida em bens mensuráveis, agregados à crescente lógica capitalista que ordena o globo terrestre. Esse modelo econômico provocou imensas desigualdades sociais e, nos tempos atuais, a conexão ou a falta dela constitui um binômio importante, através do qual Néstor Garcia Canclini (2009) reconheceu uma série de fracassos da modernização na América Latina. Em *Diferentes, desiguais e desconectados*, além de propor o reconhecimento de diferenças para transformar essa situação, apresenta-nos um debate teórico sobre a importância das negociações interculturais observadas em uma chave negativa, ou seja, crítica em relação às políticas agenciadas nos últimos séculos. Sendo assim, para que a vontade maior de múltiplas vozes possa ecoar livremente e sem hierarquias, como aponta o desejo de Krenak, é necessário, primeiramente, realizar uma revisão das circunstâncias materiais e simbólicas que favoreceram tantas desigualdades e desconexões. Entende-se, desta forma, que interculturalidade corresponda a um elemento de mediação político-cultural e que conserve um significado específico quando determinamos as circunstâncias do seu uso em discursos particulares.

Este trabalho é pensado diante de um mundo em crise e pretende observar como a circulação simbólica de Makunaimi e

de Macunaíma¹ se dá em diversas comunidades interpretativas, sugerindo contrastes, conflitos e dissensos porque estes podem adubar um vasto campo imaginário povoado de histórias e de poesia com os seus renascimentos. Começo por *Macunaíma: um herói sem caráter*, de Mário de Andrade (1928), em suas relações com a obra do naturalista Koch-Grünberg (2023), reunida originalmente em 5 volumes, *De Roraima ao Orinoco*, publicadas na Alemanha, entre 1917 e 1924, e correspondendo a sua estadia na região entre 1911 e 1913. Essas obras foram cotejadas já por Lúcia Sá (2012), em uma primeira abordagem literária incontornável, e buscarei apenas extrair alguns pontos fundamentais que contrastam, em parte, com o estudo de Trudruá Dorrico (2022), feito dez anos depois. Ao percorrer uma revisão da fortuna crítica de *Macunaíma*, como intelectual e escritora, Julie [Trudruá] Dorrico exorta em inúmeros ensaios reivindicações que culminam no poético *Tempo de retomada* (2025). Essa obra híbrida dialoga abertamente com documentos históricos e a condição colonial da sociedade brasileira, que, por sua vez, havia sido evidenciada em um relato pouco conhecido, *Ritorno alla Maloca*, de Gabriel Viriato Raposo (1972), sob os cuidados de Achille Da Ros e Silvano Sabatini. Ao centrar-me no estudo da recepção crítica de *Macunaíma*, feita por Trudruá Dorrico, buscarei mostrar uma diferença importante entre os caminhos dela e de Jaider Esbell, apontado pela própria como tendo sido o primeiro artista makuxi a reivindicar Makunaimî como um território ancestral. De Jaider Esbell emana uma grande manifestação artística cruzada, entre artes plásticas e verbais, nas transformações de Makunaimî, através do qual a metamorfose passa a ser finalidade e pressuposto de sua criação. No contexto de um 'ativismo', como indicou em algumas entrevistas, é tênue a separação entre a semântica de superfície, o modo como a obra se faz, e semântica de profundidade, o que ela diz. Vou me ater a algumas passagens de duas obras: «Makunaima, o meu avô em mim!» (2018) e *Makunaimã: o mito através do tempo* (2019), um drama verbo-visual, manifesto, sob curadoria de Deborah Goldemberg que reuniu na Casa Mário de Andrade, vozes indígenas dos Pemon, Taurepang, Wapichana e Makuxi em diálogo com Mário de Andrade.

1 *Macunaíma*, com acento agudo na letra 'i' refere-se à obra e ao protagonista do romance modernista de Mário de Andrade, enquanto *Macunaimî*, com acento circunflexo na última sílaba, indica a divindade indígena do tempo imemorial que habita o Monte Roraima, a força sagrada da metamorfose que se presentifica na vida e nas histórias de povos indígenas que vivem no seu entorno. Essa é a forma mais comum entre os makuxi. Em outros grupos indígenas, aparece também indicado como *Macunáima*. Lúcia Sá (2012), na sua obra *Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*, usa a grafia *Macunaíma* para se referir a ambos, o protagonista do romance e dos textos etnográficos, mas vou manter a distinção. Observo que não existe uma norma única para a grafia das línguas indígenas brasileiras.

Enquanto a literatura e a arte indígenas ganhavam terreno a partir da década de 1990, outras associações começavam a se formar entre professores e pesquisadores até o lançamento do emblemático *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* ([2010] 2015) de Davi Kopenawa e Bruce Albert. Dos caminhos abertos por Devair Antônio Fiorotti, através do seu projeto piloto *Panton Pia: narrativa oral indígena registro e análise*, iniciado em 2007, vou me deter em *Panton Pia- a história do Makunaima*, que conheci através da tese de doutorado de Mêrivan Rocha Barreto (2024), por retomar o registro de narrativas em uma nova perspectiva da história oral. Dessa forma, proponho uma certa genealogia de Macunaíma e de Makunaimi, incompleta e fragmentada, em um horizonte estético/ético de metamorfoses, em que a interculturalidade assume diferentes significados e ciente de que cada obra citada cria as suas próprias finalidades, pressupostos e motivações para outras reflexões. Metodologicamente, pretendo ocupar o lugar de uma observadora interessada, sem corresponder àquela figura do pertencimento nem tampouco a de uma figura longínqua, completamente exterior, o que, eticamente, significa tentar responder afirmativamente ao apelo de tantos indígenas e de modo mais particular ao de Eliane Potiguara.²

2 Trilhar a paisagem em metamorfose

Ao vermos fotografias do Monte Roraima e do seu entorno, com cachoeiras, piscinas de água de tom avermelhado por causa das pedras de jaspé, trilhas que atravessam imagens rupestres, não temos dúvida de que esse lugar fronteiriço, entre as Guianas, Venezuela e Brasil, em meio a terras de savanas e etnias caribe seja potencialmente um celeiro de vida e de histórias. Dentre os vários pesquisadores que estiveram na região, Theodor Koch-Grünberg destaca-se, para os estudiosos de literatura brasileira, à medida que a sua obra foi fonte inquestionável, da obra mais conhecida e divulgada do Modernismo brasileiro, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade ([1928] 2024).

² Como afirmou Eliane Potiguara, considerada por muitos a primeira escritora indígena brasileira, em um evento recente, *Literatura no Palladium* (<https://www.facebook.com/reel/1341494133910249>; acesso em 11/11/2025): «para que a gente possa manter a identidade indígena, como eu disse no poema que vocês ouviram [...] no final eu digo eu tenho a minha aldeia porque eu tenho o meu território e a minha ancestralidade indígena e isso é a maior riqueza, a maior herança que um ser humano pode receber e vocês brasileiros têm também essa herança; vocês precisam assumir esse outro lado, conscientizar-se de que vocês também têm o pé na identidade indígena; buscar de todas as formas essa espiritualidade, essa ética, essa filosofia indígena que traz o amor pela natureza, a preservação do meio ambiente, a preservação da cultura, da identidade e principalmente do amor» (Potiguara 2024).

De acordo com o estudo de Lúcia Sá (2012), a tarefa de coletar textos caribes não teria começado com Koch-Grümburg, mas com Richard Schomburgk que, seguindo a hidrografia descrita por Humboldt, teria chegado ao Pacaraima, uma serra cujo domínio cultural se estende do Monte Roraima ao Monte Marahuaka. Nessa região, existem inúmeras etnias de línguas caribes, e a expedição de Koch-Grümburg, entre 1911 e 1913, contou com a importante contribuição de Mayuluípu, taurepang, e Akuli, um jovem pajé makuxi. Ao ler os diários da expedição, Lúcia Sá (2012, 58) conclui que as histórias narradas no segundo volume eram públicas e informais e que, de forma geral, poderiam ser divididas em ciclos como o «do dilúvio e da criação do mundo; das aventuras de Makunaimî e seus irmãos; dos demais tricksters, como o coelho Konewó e Kalawunsén, o mentiroso; da gente do céu». Entre as várias histórias, a da árvore da comida, Wazaká, encontrada pela cutia e, depois, derrubada por Makunaimî, provocando o grande dilúvio, é a que cruza paisagem com muitos modos de viver dos povos que ocupam a região. O toco da árvore transforma-se no Monte Roraima e os ramos caem do outro lado, formando riachos e a cachoeira de Wazaká-melu. A derrubada da árvore cria também uma espécie de ‘jardim encantado’, segundo as palavras de Schomburgk (cit. in Sá 2012, 62). Makunaimî, por sua vez, continua a transformar o mundo, criando seres humanos, depois de algumas tentativas, a partir do barro, que conquistam a agricultura e passam a produzir o próprio alimento. Nesse sentido, o revés que o corte de Makunaimî provoca na árvore da comida não é percebido como algo ruim, mas necessário; a habilidade em produzir alimentos não é expiação, mas o fim de uma ordem estagnada.

Lúcia Sá observa, ainda, que só recentemente a ciência ocidental vem acatando a ideia de que a floresta amazônica sempre teria existido em constante mutação, um conhecimento que, para ela, já estaria presente nas histórias da árvore da comida, na medida em que elas cruzam o plantio com plantas que brotavam sozinhas. Além disso, para a estudiosa, ainda que os textos caribes tivessem grande impacto na literatura americana escrita em português, espanhol, inglês e flamengo, teria sido *Macunaíma*, de Mário de Andrade, «o melhor exemplo de intertextualidade» (Sá 2012, 53). A pesquisadora ressalta a riqueza da literatura da região, que inclui desde histórias da criação às aquelas de Makunaimî, orações de cura, os *taréns*, canções líricas e contos de guerra, e dedica o segundo capítulo do seu livro a cotejar detidamente os textos etnográficos de Koch-Grümburg e

Macunaíma.³ Vou destacar, no momento, apenas dois aspectos da sua análise:⁴ a identificação do personagem central com a figura *trickster* e a análise do lugar de fala de Mário de Andrade, através do estudo de sua correspondência e da recepção crítica da sua obra. Com relação ao *trickster*, ao mesmo tempo que as narrativas mostram que Makunaímî pode ser cruel, egoísta, lascivo também pode ser sensível, astuto e criativo, problematizando o fato de as suas contradições psicológicas serem compreendidas somente a partir de uma normatização vigilante instituída ocidental, sem que se tente relacioná-las às culturas que lhes deram origem. Ao realizar uma cuidadosa análise da recepção crítica da obra de Mário de Andrade e de sua correspondência, por sua vez, a autora mostra como uma teia de muitas incertezas ocupa a autorreflexão sobre a sua própria obra. Segundo Lúcia Sá, Mário de Andrade não teria tido a intenção de que a obra constituísse uma alegoria da identidade brasileira, como foi entendida pela crítica, ainda que em uma chave indefinida e incompleta. O autor teria caminhado, enfim, por muitas dúvidas à medida que a recepção da obra crescia.

Para José Miguel Wisnik (2016), apesar das inúmeras pesquisas etnográficas, Mário de Andrade teria feito questão de encenar o 'parto' da obra como «se aquilo aparecesse do nada», uma revelação,

3 Na versão de *Macunaíma, um herói sem nenhum*, publicada na sequência do centenário da Semana de Arte Moderna, Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo (2024) oferecem, além do texto fixado no confronto das versões, uma análise de documentos da criação da rapsódia, desde a primeira versão conhecida. Além disso, percorrem a gênese da recepção com comentários e notas significativos.

4 Para uma análise completa da obra, ver Lúcia Sá (2012, 103-59). A autora apresenta a seguinte sinopse da obra de Mário de Andrade (104-5): «Macunaíma é a biografia, por assim dizer, do protagonista epônimo, 'o herói sem nenhum caráter', do subtítulo. Ele nasce na região de Roraima, perto do rio Uraticuera, entre os tapanhumas - tribo de nome caribe descrita pelo viajante alemão Von den Steinen como tendo a pele extraordinariamente escura. O herói revela sua natureza especial desde o nascimento, nas aventuras de infância com a mãe, as cunhadas, os irmãos, com os quais estabelece uma relação de rivalidade que permanece durante todo o romance. Casa-se com Ci, a Mãe do Mato, mas esta morre de tristeza ao perder o único filho do casal. Antes de morrer, Ci presenteia Macunaíma com um amuleto de pedra verde, a muiraquitã, que o transforma no Imperador do Mato. O amuleto cai no rio e é engolido por uma tartaruga, fazendo com que Macunaíma e seus irmãos iniciem uma longa viagem em direção ao sul até chegarem a São Paulo (capítulo 5), onde tentam recuperar o amuleto das mãos do peruano (com sobrenome italiano) Wenceslau Pietro Pietra, também conhecido como gigante Piaimã. Depois de várias aventuras na metrópole de língua e costumes estranhos, logram reaver a muiraquitã e voltam para a Amazônia (capítulo 15), onde Macunaíma não consegue mais reencontrar sua tribo e acaba por travar nova briga com seu irmão Jigüê, que se transforma no urubu-rei e destrói todos os membros da família, com exceção de Macunaíma. Amaldiçoado por Vei, a Sol, por ter rejeitado uma de suas filhas, ele perde a perna direita e o amuleto, novamente engolido por um animal aquático, dessa vez, para sempre. Sozinho e 'cansado da vida', resolve se transformar numa estrela, não sem antes contar sua história a um papagaio, que a repete para o narrador/autor do livro (capítulo 17)».

ao espírito *boutade*, afirmando que a obra teria sido escrita em seis dias. Sendo assim, é preciso pensar sobre o jogo de ambiguidades que *Macunaíma* encena, através da sua ‘revelação’, também da paródia e da ironia que frustram expectativas fixas da sua interpretação.

Em uma leitura, talvez, mais apropriada da questão moral, seguindo a reflexão de Célia Tolentino (2024, 311), «o que escritor chama de amoralismo do personagem», é o «aspecto que muitos leitores do tempo entenderam como condição intrínseca da identidade brasileira em chave positiva», o que, para Mário de Andrade, parece ter ido no sentido oposto ao que ele queria mostrar, já que parecia ser a modernidade o seu alvo, resultado de uma subjetividade descaracterizada e inviável. Macunaíma, como espelho da síntese colonial, ao enamorar-se da civilização, «em nome do progresso, trapaceia, fere, mata e desmata» (Tolentino 2024, 312) e, sendo assim, parece que o grande escritor modernista queria criar um contraste irônico entre o Brasil e a sua raiz europeia no qual a colonização teria servido como instrumento civilizatório. Nessa chave de leitura, o ‘amoralismo’ do protagonista não pode ser outro que aquele entre ‘bom’ e ‘mau’ de acordo com o regime moral produzido pela colonização. Em 1969, adaptado para o cinema por Joaquim Pedro de Andrade e tendo Grande Otelo como protagonista, a versão fílmica parece ter sido recebida como a ‘consagração’ de Macunaíma, o ‘anti-herói’, o de ‘má-sina’ e ‘preguiçoso e sem caráter’. No filme, ele nasce negro no sertão, mas vira ‘branco’ e vai para a cidade com os irmãos, envolvendo-se com prostitutas, guerrilheiras, seguindo aquela trilha das inumeráveis aventuras. Dessa forma, a dissociação entre a recepção e a obra de Mário de Andrade é uma questão importante a ser explorada mais adiante.

Quando a obra de Mário de Andrade surgiu, na denominada segunda fase do modernismo brasileiro, entre 1924-31, as pesquisas sobre a cultura popular eram intensas e o escritor, ao concentrar-se nas heranças indígenas, inevitavelmente, foi integrando os seus estudos à sua produção literária. Se por um lado, esta é uma obra incontornável pelo seu impacto, ainda que só tardiamente iria se transformar em um clássico da literatura brasileira; por outro, podemos conectá-la à dinâmica da passagem da etnografia ao cinema em um contexto mais alargado da circulação cultural.

De uma reflexão recente, retomo um certo debate que considero muito importante, feito por Pierre Jordan e Marc-Henri Piauxt (cf. Simas 2024, 287-308) entre a etnografia e o cinema. Segundo Pierre Jordan (1995, 18), durante a década de 1910, surgiram inúmeras produções fílmicas que aliavam «uma estética cuidadosa à precisão etnográfica, na *mise-em-scène*», que se assentavam, muitas vezes, em um terreno que vinha sendo cultivado com ênfase, desde o século XIX, o interesse pelo exótico. E como bem analisou Marc-Henri Piauxt (1995, 27):

O uso de uma observação dinâmica e totalizante, a passagem ‘pelo campo’ e assim, a experimentação, faziam do cinema e da etnografia os filhos gêmeos de um empreendimento comum de descoberta, de identificação, de apropriação e, talvez, de uma verdadeira devoração do mundo e da sua história. No extremo da distância/diferença, constatados, os canibalismos ‘selvagens’ marcaram, aparentemente, o salto qualitativo da cultura, ou melhor, da Civilização com maiúscula: na realidade, sua designação, sua estigmatização mascarava, como numa denegação analítica a fome ocidental projetando no *outro* seu próprio desejo de consumo! O registro absorve a distância material do *outro* e o reduz a imagem, alimentando o olhar.

Enquanto no Brasil, em 1922, acontecia a Semana de Arte Moderna, em Nova York era lançado *Namook of the North*, de Robert J. Flaherty, criando um gênero particular – a etnoficção, depois de um longo caminho de produções etnográficas nos anos de 1910. O próprio Theodor Koch-Grünberg não se limitou a gravar e transcrever os depoimentos de Mayuluípu e Akuli, mas também fez diversas filmagens.⁵ É provável que, sem os textos, filmagens e gravações de Koch-Grünberg, não haveria a rapsódia modernista ou que ela existiria de outra forma, sem que pudesse ser redirecionada, anos depois, ao Monte Roraima, perdendo-se em meio a outras tradições, porém, as condições da circulação desse patrimônio cultural precisa fazer parte da reflexão sobre como a cultura é agenciada no sistema literário. Quais foram, por exemplo, as circunstâncias que fizeram com que Mário de Andrade não fosse até o Monte Roraima ou não nomeasse aqueles contadores de história? Nos registros etnográficos, não só a nomeação estava dada, mas, ainda, a forma como os seus interlocutores narravam. Nos registros, Akuli aparece como uma figura teatral que animava a todos com as suas performances, por exemplo. Se hoje a etnografia pode transformar-se em ecologia ao assumir a ideia de que «o estudo da capacidade da vida simbólica em produzir sociedades diversas não pode se limitar a uma só espécie, a nossa» (Coccia 2023, 13), não caberia à literatura repensar as suas condições de produção, de circulação e de recepção?

5 Ver Koch-Grünberg, Schmidt 1962.

3 Os «despejos de um ontem»

Desde a chegada dos portugueses, os indígenas brasileiros não pararam de lutar pela habitação do seu lugar.⁶ Várias pesquisas científicas têm consolidado a noção de que, se a Floresta Amazônica abriga quase metade das espécies vivas do planeta, deve aos indígenas boa parte de sua conservação, apesar da contínua devastação física e cultural desde a invasão dos povos europeus. O desequilíbrio de forças entre os atores históricos é muito marcado, mas não se pode dizer que os contatos foram sempre de imposição de um sistema cultural sobre o outro. Mesmo assim, as apropriações de seus conhecimentos foram inúmeras sem lhes dar o devido protagonismo. Mérvania Rocha Barreto, na sua tese de doutorado, chama a atenção para a resistência de Luiz Lana em entregar os registros de seu grupo, os desana, à Berta Ribeiro e que esta lhes dá completa razão, enfatizando, na época, «que o ideal seria que os próprios índios se tornassem antropólogos» (cit. in Barreto 2024, 63), o que passaria a acontecer nessas últimas décadas. A questão da escrita como elemento primordial para manter narrativas orais e cantos vivos bem como a problematização do conceito de autoria têm ganhado cada vez mais espaço nas relações entre indígenas e não indígenas. Contemporaneamente, a tendência, com relação à coleta de histórias e outras manifestações culturais, tem sido ou a de compartilhar a autoria, ou a de atribuí-la ao interlocutor indígena. Uma obra pioneira, neste sentido, é *Ritorno alla maloca: autobiografia di um índio makuxi*, atribuída a Gabriel Viriato Raposo (1972), interlocutor do padre Silvano Sabatini. O livro é uma fonte segura que testemunha o choque entre mundos e os tortuosos caminhos que Gabriel Raposo percorreu até ser *tuxaua* ('chefe') de um grupo makuxi, mas também aponta, em segundo plano, o percurso do missionário no Brasil em busca de justiça e solidariedade, em um período de grandes transformações no pensamento cristão católico sobre as missões.⁷ O testemunho das injustiças, evidenciadas no relato de Gabriel Viriato Raposo, parte de uma série de exclusões que começam pela terra e pela língua; pela imposição de outros nomes aos seus; pelas formas de vestir-se; pela religião e, principalmente, pela inserção em um sistema econômico distorcido. Por causa dessa exclusão, muitos indígenas se suicidaram ou abandonaram as suas identidades culturais ou ficaram em um 'entre-lugar' absolutamente incômodo. Alguns foram desaldeados

6 O título desta seção corresponde a um verso do poema XXV do livro *Wrihi: nossa terra, nossa floresta*, de Devair Fiorotti e Jaider Esbell (2017).

7 Para saber mais sobre as importantes contribuições do missionário ver Sabatini 2011.

e outros se mantiveram em seus lugares nativos, mas sempre com muitas lutas para se manterem vivos física e culturalmente.

É no âmbito de inúmeras urgências que a voz de Trudruá Dorrico vem reivindicar um *Tempo de retomada* (2025) que é sobretudo, nas palavras de Sony Ferseck (Wei Paasi):

feito de ‘mordidas das formigas de fogo’, já em brasas de raiva causada pelas injustiças tantas vivenciadas, entre as quais as que nos negaram nossos próprios nomes, certa vez, Ela-formiga pergunta a quem pergunta: ‘Quando você vai perguntar meu nome?’ (Dorrico 2025, 7)

A consciência aguda de que a linguagem forma, constrói energias e tensões na consciência da condição histórica colonial, que permanece nos dias de hoje, faz com que Trudruá Dorrico cumpra uma oposição bem direta e dual. Dez anos depois da pesquisa de Lúcia Sá, Dorrico faz a sua própria revisão da fortuna crítica de *Macunaíma* e, logo no início, revela um incômodo pelo fato de a literatura indígena não estar presente na maioria dos programas de Letras. Através de inúmeros exemplos, identificou, na recepção da obra de Mário de Andrade, relações constantes entre o ‘índio’ e o pensamento analógico, ‘infantil’. Também chamou a atenção para o risco de homogeneização que a palavra ‘índio’ implica a partir da desterritorialização das matérias que foram narradas. Na visão da indígena makuxi, o fato de Mário de Andrade ter apresentado a sua história como pertencente a um grupo fictício e de ter misturado patrimônios culturais de várias etnias é um problema porque reforça o anonimato e a invisibilidade desses povos e de suas culturas particulares. Apesar de o estudo de Lúcia Sá ter individuado as fontes de Mário de Andrade, mostrarei alguns exemplos de sincretismos que o autor modernista fez a partir da leitura de Ronaldo Rogério de Freitas Mourão, *Astronomia do Macunaíma* (1984). Nessa obra o autor percorre planetas, cometas, meteoros e estrelas, revelando inúmeras alterações que as histórias reunidas por Theodor Koch-Grünberg sofreram em função de outras fontes, como as obras de Capistrano de Abreu, de Barbosa Rodrigues, do General Couto de Magalhães e de Oliveira Coutinho:

Com efeito, com relação à origem dos cometas, Mário de Andrade colheu em *O Selvagem*, de Couto Magalhães a lenda da velha Ceiuci, que teria roubado a tarrafa de um pescador. Ao levar o peixe para casa, a filha de Ceiuci depara com o jovem pescador. Depois de acender o fogo, a velha não mais encontra o pescado. A filha recusa-se a entregar o peixe e, expulsa de casa, se transforma em cometa. Na rapsódia andradiana, o pescador desta lenda astronômica foi substituído pelo herói Macunaíma que depois de

possuir a filha de Ceiuci, assiste à transformação em cometa que corre o céu 'batendo perna de déu em déu'. (Mourão 1984, 41-2)

Para explicar as fases da Lua, Mário de Andrade diz que ela acabou gorducha de tanto fio que comeu, e muito pálida em virtude do esforço para atingir o céu. Na realidade, pela lenda taulipangue, as fases da Lua estão associadas a um mito gastronômico. (56)

Temos claramente um confronto entre duas perspectivas: uma corresponde a da genial criatividade do modernista em buscar uma síntese através do uso da paródia para refutar valores do chamado 'mundo ocidental', amalgamando narrativas na figura esperta de Macunaíma, nos seus valores 'em menos', apontando, talvez, ao modo como Darcy Ribeiro iria caracterizar o 'brasilíndio', no seu trágico desenraizamento. A outra, segundo a visão de Trudruá Dorrico, é que o desenraizamento esteja justo na apropriação que foi feita pelo escritor modernista, já que os povos do circum-Roraima continuam, apesar de todos os processos de aculturação, a reverenciar as suas forças sagradas, entre elas Makunaimi, em sua potência de metamorfose. Para a crítica makuxi, *Macunaíma* seria uma escrita encapsulada na contraposição com o discurso europeu, deixando de lado completamente as fontes indígenas. Sendo assim, em um tempo contemporâneo, não caberia outra ação que não correspondesse a uma 'literatura de retomada', na expressão de Carola Saavedra (Dorrico 2025, 11) e começando por dizer o próprio nome.

Meu nome

Eu tenho um nome que ainda desconheço,
Uma palavra antiga nas fibras do inaja.
Eu tenho um nome pelo qual os deuses me invocam
Intimamente, de dentro escuto chamar.
Eu também tenho outro nome, que pertence à língua
e à nação, que insiste em me borrar do papel [branco]
[...]
Escrevo ao longo da vida o nome *exótico* que me foi dado.
Ao modo daqueles que vivem longe de suas atro-cidades.
[...]
Meu nome, eu sinto,
é da terra
É um espírito
que me invoca à florestania
(Dorrico 2025, 23)

A poesia segue interrogando, nos próprios títulos, realçando o jogo de relações - «Quando você vai perguntar o meu nome?» (24), «De que

chuva você está falando?» (28). Além disso, as perguntas evidenciam a possibilidade de uma inversão conceitual, «Você sabe o que é ser civilizado?» (28). Ainda na segunda cena, discute os processos de identidade e de alteridade, «Eu sou quem eu amo?» (46). O livro é organizado por cenas com citações de documentos históricos que evidenciam a escravidão, a subalternização e o racismo, poesia e textos em prosa. A resposta ao processo civilizatório, às vezes, corresponde a uma intensificação da evidência, como no primeiro verso de «Colonizar»: «Verbo Transitivo Direto sobre os Povos Indígenas» (29) ou no incessante lema de «Terra não é mercadoria» (63), verso que repete 20 vezes a citação de Davi Kopenawa, como um canto, um mantra. A poesia também responde com ironia ao modo modernista em um diálogo aberto com Oswald e Mário de Andrade:

Erro de português (78)

Makunaimã
inconformado,
correu
o lavrado
E foi para
São Paulo
Dar aula de
Gramática.
Repitam comigo:
- É Makunaimã!

As reformulações que Trudruá Dorrico apresenta no seu livro articulam diferenças e desigualdades, abrindo fogo aos discursos da construção nacional, às vezes ironizando-os de maneira sarcástica, às vezes sublinhando a ignorância e a dissimulação. Se, por um lado, o sucesso da obra de Mário de Andrade veio, talvez, daquele lugar indeterminado que ocupava Macunaíma, a voz da diferença aparece fortemente marcada e claramente delineada na sua poética. Como protagonista indígena, sabe que a desigualdade social tem uma dimensão cultural e, ao escrever em português, busca desarticular a língua portuguesa da sua construção histórica como saber dominante. Usa a língua como recurso estratégico para sustentar reivindicações e, em distintas escalas, diferindo-se da cultura nacional. Sendo assim, considero que, para Trudruá Dorrico, a interculturalidade também reivindica a ideia de patrimônio que se opõe à apropriação indébita e às políticas desqualificadoras e discriminatórias dos dominantes. Também reivindica o direito à interculturalidade sem que esta coloque em xeque o pertencimento -, como em «Paradoxo» (Dorrico 2025, 80). É importante prestar atenção às suas oposições bem marcadas para termos o direito de participar com «Um passo |

Pra frente | E pra trás», de Parixara (Dorrico 2025, 50). Retorno ao seu texto, «A fortuna crítica da exclusão: Makunaimi na literatura indígena contemporânea», para anunciar outras versões a partir das vozes indígenas, como por exemplo, a obra *Panton Pia'*, de autoria de Clemente Flores e Devair Fiorotti:

Aí foram. Aí foram embora. Chegaram lá no pé de banana. Banana inajá, baié, banana comprida. De tudo pé de banana. Tudo, tudo, tudo, tudo, de tudo. As bananas que existem aqui no mundo agora foram espalhadas a partir daquele momento. Chegaram lá, banana no chão, tudo apodrecendo, caindo, madurinha, 'umbora comer!?'

Aí olhou, Xicô tava olhando por cima: 'lá tem, de novo, amadurecendo. Vou derribar'.

'Não senhor!' 'Sim, vou derribar!' Aí começaram. Pegou o machado. 'Pan'. Rapaz, esse menino foi muito ruim. Em vez de comer embaixo, estando lá embaixo, ele derriba. Aí o que é que ele faz? Aí tava derrubando já. (cit. in Barreto 2024, 162)

O registro dessas vozes e a sua transcrição recebem outro tratamento na nova versão e a autoria se faz em convocação compartilhada a partir dos projetos que surgiram depois que Devair Fiorotti se transferiu para Roraima. A força sagrada de Makunaimi começou a percorrer outras glosas entre os povos indígenas e não indígenas, entre indígenas aldeados e desaldeados. Não é pouca coisa lutar por esse patrimônio imaterial, articulando recursos tradicionais e modernos, mas a complexa criação de Jaider Esbell parece ir bem além de simplesmente ter reivindicado ser herdeiro (neto) de Makunaimi, como apontou Trudruá Dorrico, localizando a sua origem e afirmando a sua identidade cultural. De certo modo, a sua obra parece redimensionar a própria dicotomia colonizado x colonizador, criando um outro modo de reivindicar o espaço intercultural à medida que provoca a sua recepção a transitar por dentro de uma nova cosmovisão.

Quando, em 2018, *Macunaíma* completou 90 anos e se fizeram várias comemorações, Deborah Goldemberg convidou Jaider Esbell, Avelino Taurepang, o neto do famoso Akuli pajé payasán, e Cristino Wapixana para participar das atividades da Casa Mário de Andrade. Reunidos escreveram *Makunaimã: o mito através do tempo* (2019), uma pequena peça de teatro, com alguns personagens indígenas, um filósofo, um professor de literatura da USP, um antropólogo, uma cantora e um ator. Mário de Andrade, naturalmente está morto, mas tem que lidar com 'as fantasmagorias' da sua própria criação. Poucos meses antes do encontro teatral, Jaider Esbell havia publicado o texto «Makunaima, o meu avô em mim!», na revista *Iluminuras*, no qual o artista e escritor afirma ser parte direta dele, ambos artistas da

transformação. Dessa obra, gostaria de selecionar algumas passagens para mobilizar a discussão:

Então Makunaima me aparece primeiro colonizado? Eu nem bem apresentei o meu avô e já lhe convido a ir além do gênero, além do tempo. É que vamos ter que visitar um outro mundo. Isso eu também devo lhe avisar. Devo lhe avisar que estas estórias são parte da minha vida e que realmente Makunaima é meu avô; isso é um fato. Makunaima e muitos outros vovôs são daqui do extremo norte da Amazônia. Nós temos uma história e uma geografia. Somos parentes diretos. É uma relação biológica, genética, material e uma parte substancial em espírito, ou energia. (Esbell 2018, 12)

Este trecho corresponde exatamente àquela urgência de pertencimento apontada por Trudruá Dorrico, mas, seguindo um pouco adiante, pode-se observar uma ruptura estratégica com o sentido de autonomia da obra de Mário de Andrade.

Makunaima e decolonização soam termos soltos no meio da multidão, ou seja, o povo, aquele a quem nós midiáticos buscamos. Ou não? Acontece que Makunaima expôs-se em Makunaíma para ser parte da cultura disponível. Uma vida inteira a esse propósito é anunciada para a contextualização mínima. [...] Tanto quanto outros ou todos os atores fantásticos colonizados com nossa gente Makunaima deve ser retirado da ala dos folclores. (13)

Makunaima sabia sempre o que fazia; parto deste pressuposto. Ele expôs-se sozinho e em estratégia. Agora é outro tempo. O tempo que ele pensou que chegaria não levou nem um século. Onde me couber, vou. Vou além de minha relação direta com ele. Como artista também dou um salto na colonização e vou antes do tempo disso tudo. Acredito e sinto que em determinado momento posso estar em um tempo anterior, em um tempo de nossas diversidades pré-colonialistas. Aos leitores é requerido um vácuo total interior, um mudar-se por dentro para dar espaço. (14)

A seleção quer evidenciar três condições/fases a que Jaider Esbell dá suporte: que a descolonização é falida e, por isso, existe a emergência de um pensamento/ação decolonial; a reversão/reconversão de Macunaíma em Makunaimi (gesto artístico/poético, performance, vida – entrelaçamento) com a consequente habitação do tempo/lugar pré-colonialista; a última é ligada à recepção.

Podemos compreender a proposta de Jaider Esbell como uma convocação, um convite à adesão a uma compreensão de mundo makuxi. Nas suas pinturas e nesse texto manifesto, o que Jaider

Esbell propõe, como percurso intercultural, aproxima-se muito daquilo que Berger (2014, 75) denomina ‘alternação’: «Precisamente a percepção de si mesmo diante de uma sucessão infinita de espelhos, e cada um dos quais transforma a imagem numa diferente conversão potencial». A alternção é a possibilidade de opção entre sistemas de significados diversos, às vezes contraditórios, através do qual pode surgir uma consciência que ultrapassa a própria hermenêutica biográfica. É importante perceber que ela tem uma base social e precisaria atravessar a «selva de cosmovisões em conflito» (75). A ‘alternção’ implica não só a escolha de elementos, mas a percepção de que todo o sistema social se transforma a partir de uma nova perspectiva adotada. Parece-me que a consciência de Jaider Esbell sobre a possibilidade de incluir *Macunaíma*, de Mário de Andrade, entre as expressões de Makunaimi deu-se a par do processo que aparece encenado de um retorno mágico a esse ponto ‘antes da colonização’:

Bete

Sim, é muito importante que o livro tenha sido escrito. Teríamos perdido toda a nossa história. Porque, enquanto os parentes estavam lutando para sobreviver, as histórias foram se perdendo e o livro do alemão fez o registro. Nas escolas indígenas, hoje, essa é a referência que temos para resgatar nossa história.

Jaider

Eu penso o mesmo. Hoje sou artista mais do que sou Macuxi. Não tive escolha, cresci ouvindo tiros dos fazendeiros nas aldeias. Fui criado indo à igreja católica, participando de movimentos de base. Falando uma língua que não é a do meu povo. Tive que fazer um trabalho espiritual xamanístico para imaginar o que era ser Macuxi antes da colonização. Para poder ser um artista indígena de verdade. Não apenas, um artista que, por acaso, é de origem indígena. Um mero artista brasileiro, digamos assim, interessado em povos indígenas. Como você, Mário. Como não ser você? Como ser eu mesmo? Essa é minha busca existencial.

(Taurepang et al. 2019, 56-7)

Ao se introduzir subjetivamente nesse lugar de retorno,⁸ desloca a organização simbólica das relações entre *Macunaíma* e Makunaimi, pondo em jogo um conceito de magia que rasura o conceito de

⁸ O tema do retorno a uma cultura ‘anterior’ é muito complexo e, no geral, doloroso. Sobre esse tema, aconselho a leitura de *Urihi, nossa terra, nossa floresta*, de Devair Fiorotti e Jaider Esbell (2017) que, através de uma prosa poética, narra a história de um yanomami que é dado a um garimpeiro e fica sozinho depois que aquele viaja e não retorna mais. O protagonista, Urihi, volta para casa que já não existe, entre o mundo branco e yanomami, guiado pelos sopros dos espíritos.

modernidade como um todo. A partir desse outro lugar, a oposição não se dá como dicotomias dentro de um sistema, mas em relação a todo o sistema, atingindo o centro da sua racionalidade:

Makunaima é um ser pleno de coragem. Aparece humanizado. É tido como homem e em parte da aparição é visto como sem qualquer compromisso com a vida e com o amor. É mostrado seco, mau, do tipo perverso, detentor de péssimas qualidades, mesmo como um reforço à ideia de machismo e patriarcado. E foi exatamente o que aconteceu, ao estar alçado ao topo da visibilidade meu pequeno avô vai ao encontro do trovão, vai ao centro do fogo e chega mesmo a tomar chá com Deuses e Demônios. Makunaima foi ser sua jornada. (Esbell 2018, 18)

Ainda que pudéssemos perceber a ação como uma antropofagia ao avesso, no sentido oswaldiano, a sua autorreflexão implica a destituição do ceticismo que constitui o centro do pensamento moderno/modernista ocidental. A rearticulação radical de *Macunaíma*, que passa a ser uma parte da jornada, integrada à força cósmica perene de Makunaimi, não corresponde à devoração que geraria um produto cultural novo e autônomo, uma nova episteme, mas um 'reenraizamento' através da permanência da força 'pré-colonialista'. Essa perspectiva nos levaria a discutir, inevitavelmente, como a magia é compreendida na contemporaneidade entre antropólogos e outros estudiosos, o que deixaremos para uma próxima ocasião.

Desejo observar apenas que, se na capa de *Makunaimã: o mito através do tempo*, a imagem mostra uma figura distendida, espalhada em suas ramificações, entre redes de fios coloridos e pontos fulgurantes sobre um fundo preto, numa espécie de interseção entre Macunaíma e Makunaimi; no segundo ato da peça, podemos ver a imagem antropomórfica de Makunaimi, grande, onipotente, como Jaider Esbell gostava de a expressar, e que acabou compondo a capa da última edição de *Macunaíma* (2024). Trago esta imagem para a reflexão que se segue.



Figura 1 Makunaimi Parixara, da série *Transmakunaimi* (Taurepang et al. 2019, 78)

A geografia imaterial que Jaider Esbell dá a ver parece querer rasurar o fundamento dualista da luta de classes e de espécies do logocentrismo ocidental, e, por isso, não ocupa também o espaço de origem como o de uma autoridade fundante. Porém, como compreender essa incisão? Na cena, cortando-a e abrindo uma fenda a outros níveis de significação? Muito atento ao modo como as suas telas e textos se organizavam em exposições e eventos, ele mesmo as interpretava, apropriando-se das diversas circunstâncias que compõem o sistema arte/literatura. Algumas das imagens que fazem parte da peça teatral e do ‘tema’ Makunaimi apareceram com outros nomes em várias exposições além do seu manifesto verbo-visual «Makunaima, meu avô em mim». Finalmente, foram expostas na bienal de São Paulo (2021) e de Veneza (2022) com o nome TransMacunaima (ver Wallace 2025). Como curador de si mesmo, Jaider Esbell sempre manteve uma relação tensa com esses espaços institucionalizados e essa atitude reforça a noção de que a sua poética constitua uma intervenção disruptiva ao buscar desconectar-se desses agenciamentos em vez de confluir desimpedidamente. Ao contrário, parece querer produzir uma contracorrente nessas águas aparentemente pacificadas. Ao tocar o mundo com seus instrumentos muito poderosos, precisamos nos lembrar que se a imagem que criou serve à nova capa de *Macunaíma*, não deixa de nos lembrar

que Makunaimi passou por muitas expropriações. A interpenetração que Jaider Esbell cria entre essas duas figuras não significa que ela possa ser convertida simplesmente em mais uma ‘ilustração’ de uma consagrada obra modernista, mas sim evidenciar o percurso de uma história. Outras imagens de Jaider Esbell compõem as capas das novas traduções em português da obra de Koch-Grümbert. Pelo menos, visualmente, parece que *Makunaimi* continua muito vivo. Cabe a todos os que percebem a alegria daqueles meninos na canoa que Ailton Krenak viu, valorizar a memória desse artista makuxi que procurou mostrar de onde tudo partia e para onde tudo convergia, ou melhor, divergia.

4 Retorno a novas cartografias

Como se sabe, a literatura indígena no Brasil é um fenômeno relativamente recente e, apesar de suas narrativas constituírem uma literatura oral antiquíssima, é muito variada. Os processos que contribuíram para a sua gestação foram, conforme mostra Helene Rosa da Costa (2024): a participação de lideranças de diversas etnias na *Constituição Federativa do Brasil*, promulgada em 1989; formação pedagógica especializada; a aprovação da Lei 11.645/2008 que instituiu a obrigatoriedade do estudo das culturas dos povos originários do Brasil em escolas da Educação Básica, permitindo que a demanda por obras de autores indígenas circulasse entre vários espaços. Muitos grupos indígenas compreendem que a revalorização das suas culturas locais ocupa um lugar importante na globalização. No entanto, como vimos neste percurso, os indígenas ocuparam frequentemente, na sociedade brasileira, o lugar do estrangeiro e a retomada de sua ‘habitação’ constitui um processo complexo que demanda uma transformação do olhar, envolvendo várias fricções. Frequentemente, o campo cultural não corresponde a um sistema de significados, mas a um sistema de negociações e, sendo assim, optei por articular o conceito de ‘interculturalidade’ em chave negativa, tal qual Néstor García Canclini o entende porque, dessa forma, podemos observar mais de perto os agenciamentos contraditórios dos processos sociais. Para este fim, percorri narrativas acerca de Makunaimi em contraste com *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade. Nesse percurso, destaquei o estudo de Lúcia Sá e também de Trudruá Dorrico bem como o texto manifesto de Jaider Esbell e peça/performance coletiva *Makunaimã: o mito através do tempo*. De Trudruá Dorrico, busquei analisar também alguns poemas do seu *Tempo de retomada*. Entre a análise feita da retomada de Trudruá Dorrico e do retorno a um tempo pré-colonialista, de Jaider Esbell, surgiram diferentes significações atribuídas ao conceito de interculturalidade. Na obra *Tempo de retomada* identifico o combate incessante com

o discurso colonial e a importância das disputas que envolvem o patrimônio cultural. No caminho de retorno à série TransMakunaimi, verifiquei que Jaider Esbell propõe uma ultrapassagem da dicotomia colonizado × colonizador, desviando-a, em um exercício da função da magia, ao tempo ‘pré-colonizado’, sem que, no entanto, isso signifique exercer uma ‘autoridade’ sobre os repertórios tradicionais. A análise dos seus textos e telas me levou a aproximar a sua mediação ao conceito de alternância, de Peter Berger, para a criação de uma outra realidade. Nesse sentido a interculturalidade pode ser entendida como um exercício vivo e criativo. A função da magia nas culturas indígenas e não indígenas merece, a partir das questões levantadas, um estudo mais alargado posterior.

Apesar de o conceito de interculturalidade ter sido central, nas trilhas deste trabalho, compreendi, ao longo do caminho, que ainda que constitua um campo dinâmico na luta política, quando indígenas buscam se situar em uma diferença ontológica é porque ela pode assegurar políticas voltadas para a diferença. Isto fica muito claro, em *Tempo de Retomada*, de Trudruá Dorrico (2025). Dessa forma, o reconhecimento e a proteção destas diferenças ‘inegociáveis’ também têm importância cultural e política.

Existe um certo consenso de que a poesia seja muito ignorada, na contemporaneidade, porque uma das suas utopias, o de lançar-se a coisas ‘sem importância’, chegaria mais perto, talvez, da densidade expressiva, como realidade invisível, mas a poesia também pode conectar-se à rede de sentidos de relações imaginárias plurais. Este trabalho buscou percorrer o que eu chamaria de poética Makunaimi em metamorfose e gostaria de finalizá-lo com um poema de Sony Ferseck (Wei 2022, 21) porque resgata, através de Alcuíno de Lima, da comunidade do Taxi, na TI Raposa-Serra do Sol, uma versão de que Makunaimi teria uma irmã gêmea, uma menina, e não um irmão como aparece em outras histórias. Assim, Makunaimi e Makunu’pa formam uma unidade complementar ao mesmo tempo em que a força das mulheres indígenas fica cada dia mais evidente. Este texto começou apontando a uma canoa e, agora, permanece diante das águas que seguem.

Makunu'pa
 Cheia cheia
 Como água
 correndo rio
 claro claro
 de areia de piaba
 de mulher
 Pela bacia
 Pelas pedras
 Pelos pés
 Água cheia
 de piabas
 de gentes
 de correntezas
 Caminhos dos peixes
 Que se enfeitam
 Nas cachoeiras
 Imanti pî pona'
 maroko watarikuma
 lavrando na terra
 veios que alimentam
 tesos de buritizal
 lagos de peixinhos
 olhos de Makunaima
 que o verão espelha
 :eu saí pra rio
 Makunu'pa
 : manamari
 Makunaimi
 : - Meu irmão assim
 Também me és
 Aprende
 Venha vindo

Referências bibliográficas

- Andrade, M. [1928] (2024). *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Texto estabelecido por T. Ancona Lopez e T. Longo Figueiredo. 1ª ed. digital. São Paulo: Global.
- Barreto, M.R. (2024). *A história do Makunaima e a história do Timbó: um estudo das relações entre humanos e outros que humanos* [tese de pós-graduação]. Belém: Universidade Federal do Pará.
- Berger, P. (2014). «Excurso: Alternância e Biografia (Ou: Como adquirir um passado pré-fabricado)». Berger, P., *Perspectivas sociológicas*. 33ª ed. Petrópolis: Vozes, 65-7.
- Canclini, N.G. (2009). *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Trad. de L.S. Henriques, 3ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Coccia, E. (2023). «Prefácio». Bruce A.; Kopenawa, D., *O espírito da floresta*. São Paulo: Companhia das Letras, 11-22.
- Costa, H.R. da (2024). *Literatura é território: Poéticas femininas indígenas em movimento*. Curitiba: Appris.
- Dorrico, T. (2025). *Tempo de retomada*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Esbell, J. (2018). «Makunaima. O meu avô em mim». *Iluminuras*, 19(46), 11-39. <https://doi.org/10.22456/1984-1191.85241>.
- Ferseck, S. (2022). *Weiyamî: mulheres que fazem sol*. [ilustração] G. Sarmento. Boa Vista: Wei Editora.
- Fiorotti, D.; Esbell, J. (2017). *Urihi: nossa terra, nossa floresta*. São Paulo: Editora Patuá.
- Jordan, P. (1995). «Primeiros contatos, primeiros olhares». *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 1, 11-22.
- Koch-Grünberg, T. [1924] (2023). *Do Roraima ao Orinoco. Resultados de uma viagem no Norte do Brasil e na Venezuela nos anos de 1911 a 1913*. Vol. 2. Trad. de Cristina Alberts-Franco. São Paulo: Unesp.
- Koch-Grünberg, T.; Schmidt, H. (1962). «Aus dem Leben der Taulipang in Guayana – Filmdokumente aus dem Jahre 1911». *IWF Göttingen*. <https://doi.org/10.3203/IWF/D-856>.
- Krenak, A. (2022). *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Mourão, R.R. de F. (1984). *Astronomia do Macunaíma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Piault, M.-H. (1995). «A antropologia e a passagem à imagem». *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 1, 23-9.
- Raposo, G.V. (1972). *Ritorno alla Maloca. Autobiografia di un indio makuxí*. A cura di A. Da Ros e S. Sabatini. Torino: Edizioni Missioni Consolata. Edizioni I.S.M.E. – Nigrizia, P.I.M.E.
- Sá, L. (2012). *Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: UERJ [edição digital].
- Sabatini, S. (2011). *Il prete e l'antropologo: tra gli indios dell'Amazzonia*. Con la collaborazione di S. Zaccaria. Roma: Futura Editrice.
- Simas, M. (2024). «Um dragão na Amazônia: algumas considerações sobre a construção imagética de Raul Bopp». Fontes, M.A. (org.), *Modernismo e modernismos (1922-2022): diálogos entre Brasil e Europa*. Roma: Tab edizioni, Rudá, 287-308.
- Taurepang [et al.]. (2019). *Makunaimã: o mito através do tempo*. São Paulo: Elefante.
- Tolentino, C. (2024). «Macunaíma apagando as origens – notícias do filme *Virou Brasil*». Fontes, M.A. (org.), *Modernismo e modernismos (1922-2022): diálogos entre Brasil e Europa*. Roma: Tab edizioni, Rudá, 309-33.
- Wallace, I. (2025). «Jaider Esbell 1979 – 221, Brasile». *La Biennale di Venezia*. <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/jaider-esbell>.
- Wisnik, J.M. (2016). «Macunaíma e o enigma do herói às avessas». *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=l_hWIfYna7k.

Mitopoemas yãnomam: transiti e traduzioni di una cosmologia

Izabela Leal

Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil

Abstract The book *Mitopoemas yãnomam*, published in 1978, constitutes a project to record Yanomami cosmology. From encounters between indigenous and non-indigenous people, several drawing workshops were held, and subsequently, some narratives related to the drawn images were recorded. These narratives were initially translated into Portuguese and then also into Italian and English. The book reveals various types of displacement that mobilize the relationships between the artistic languages discussed, as well as a movement of textual migration: the transposition of orality into writing and the translation of the Yanomami language into other languages.

Keywords Yanomami cosmology. Yanomami drawings. Orality. Writing. Poetry. Translation.

Il 3 novembre 2023, l'artista indigena Glicéria Tupinambá¹ scrive una lettera a Papa Francesco, nella quale menziona le bolle papali, da questo revocate, che hanno giustificato la violenza subita dai popoli indigeni fin dall'arrivo dei colonizzatori. Secondo Glicéria, a causa di queste bolle, «i re hanno dichiarato 'guerre giuste' contro la nostra nazione, con il risultato di un mancato riconoscimento delle nostre

1 L'artista Glicéria Tupinambá (Glicéria Jesus da Silva) è nata nel Territorio Tupinambá di Olivença, situato al sud dello Stato di Bahia, in Brasile e ancora in attesa di demarcazione dal 2009. L'artista è diventata famosa per aver ricreato il manto Tupinambá.

terre ancora ai giorni nostri. *Siamo considerati stranieri all'interno del nostro stesso territorio*» (corsivo dell'A.).²

Questa lettera è stata esposta alla 60^a Biennale d'Arte di Venezia, il cui tema – *Stranieri ovunque (Foreigners Everywhere)* – non poteva essere più provocatorio per riflettere sul posto occupato dalle popolazioni indigene in Brasile. Le lettere di Glicéria Tupinambá esposte nella mostra dialogavano anche con il suo importantissimo lavoro artistico di ricostruzione del mantello tupinambá, chiamato *Manto em Movimento* (Mantello in movimento). I mantelli tupinambá del XVI secolo erano manufatti altamente sofisticati e pregiati, realizzati con il piumaggio dell'uccello *guará* e utilizzati in occasioni rituali. Attualmente ne esistono diversi sparsi nei musei europei mentre nel 2025 il museo danese ne ha restituito un esemplare molto ben conservato al Museo Storico Nazionale di Rio de Janeiro.

I transiti del mantello, così come le complesse relazioni che esso instaura tra colonizzatori e colonizzati, rivelano una dinamica perversa in cui i popoli originari del Brasile sono trattati come stranieri nella loro stessa terra, i cui beni vengono usurpati, la loro lingua proibita e la loro cultura violata. Si tratta di un completo capovolgimento di valori, poiché, a onor del vero, in Brasile tutti sono stranieri, ad eccezione proprio delle popolazioni originarie.

Riflettere su questi transiti e sulle traduzioni impossibili e necessarie che derivano dai contatti culturali tra le popolazioni indigene del Brasile e altri popoli, colonizzatori o meno, non è un compito facile. Nonostante tutte le violenze originate dai processi di contatto, è importante ricordare, seguendo le orme di Édouard Glissant, che è proprio dai processi di contatto che stanno nascendo molte produzioni importantissime, come nel caso del libro *La caduta del cielo: Parole di uno sciamano yanomami*, frutto della collaborazione tra lo sciamano yanomami Davi Kopenawa e l'antropologo Bruce Albert, pubblicato in Francia nel 2010 e solo successivamente tradotto in Brasile da Beatriz Perrone-Moisés, con il titolo *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015). Come è noto, il lavoro è il risultato di oltre vent'anni di conversazioni registrate su innumerevoli cassette, testimoni di un rapporto di amicizia, rispetto e apprendimento tra lo sciamano-narratore e l'etnologo-scrittore. Il racconto di Kopenawa, un misto tra saggio e narrativa etnografica, inizia con le raccomandazioni rivolte ad Albert:

Un tempo, i nostri anziani non raccontavano nessuna di queste cose, perché sapevano che i bianchi non capivano la loro lingua. Per questo il mio discorso sarà qualcosa di nuovo, per coloro che

2 Viene qui e in tutto il testo indicata con A. l'Autrice del presente lavoro anche nelle citazioni di altri autori.

vorranno ascoltarlo. [...] Se vorrai prendere le mie parole, non distruggerle. Sono le parole di Omama e degli xapiri. *Disegnale* prima su pelli di immagini, poi guardale sempre. [...] Come me, con l'età sei diventato più esperto. Hai *disegnato* e fissato queste parole su pelli di carta, come ti avevo chiesto. Esse se ne sono andate, si sono allontanate da me. Ora desidero che si dividano e si diffondano lontano, per essere davvero ascoltate. (Kopenawa, Albert 2015, 63-4, corsivo dell'Autore)³

Nel brano citato, colpisce il fatto che il libro sia rivolto in primo luogo ai non indigeni, i veri destinatari di queste parole-manifesto. Vorrei perciò sottolineare due punti che intendo sviluppare: il ruolo della traduzione come strumento per collegare mondi – Kopenawa desidera farsi ascoltare da coloro che non comprendono la sua lingua e la sua cultura – e il rapporto tra scrittura e disegno. La prima questione è legata a una prospettiva che viene spesso discussa nel campo dell'antropologia, essendo diventato sempre più frequente riflettere sul rapporto tra gli antropologi e i loro interlocutori indigeni dal punto di vista della traduzione. Un esempio recente e suggestivo di questo approccio è il libro *Seres-terra: cosmopolíticas em mundos andinos* (Esseri-terra: cosmopolitiche nei mondi andini), dell'antropologa peruviana Marisol de la Cadena (2024), che ha lavorato con due sciamani andini, Mariano Turpo e Nazário Turpo (padre e figlio). Nella sua ricerca, chiaramente ispirata a un pensiero traduttivo erede di interrogativi insiti nell'opera di Viveiros de Castro, l'autrice evidenzia la pratica relazionale che il lavoro di traduzione mette in scena, considerando l'incontro (o non incontro) tra mondi – nel caso specifico, il proprio e quello dei suoi interlocutori di Cusco – e sottolinea un doppio meccanismo: la percezione delle differenze e, allo stesso tempo, delle connessioni generate dal gesto del tradurre.

Per quanto riguarda la seconda questione – il rapporto tra scrittura e disegno –, è importante sottolineare che, nella nota relativa al brano citato, Bruce Albert chiarisce non solo che i libri sono «pelli di immagini», ma anche che gli Yanomami

si riferiscono alla scrittura con termini che descrivono alcuni motivi della loro pittura corporea: *oni* (serie di tratti brevi), *туру* (insieme di punti spessi) e *yãikano* (sinusoidi). Scrivere è quindi 'disegnare tratti', 'disegnare punti' o 'disegnare sinusoidi', e la scrittura, *tRë ã oni*, è un '*disegno di parole*'. (Kopenawa, Albert 2015, 610, corsivo dell'Autore)

3 Le traduzioni delle citazioni delle edizioni brasiliane o straniere sono a opera della traduttrice del presente lavoro a partire dalle versioni usate dall'A., anche laddove esistano edizioni italiane dei titoli citati.

Il desiderio di presentare ai bianchi la cultura yanomami è presente anche in una pubblicazione che precede di alcuni decenni *La caduta del cielo*: il libro *Mitopoemas Yãnomam* (Andujar 1978). Questa pubblicazione ha preso le mosse dal lavoro della fotografa Claudia Andujar e del missionario Carlo Zacquini insieme agli Yanomami della regione del corso medio e dell'alto corso del fiume Catrimani, nello stato brasiliano di Roraima. Andujar li ha fotografati per la prima volta nel 1971 e, nel 1974, ha iniziato a sviluppare un progetto che coinvolgeva il disegno in cui inizialmente veniva loro proposto di produrre immagini con pennarelli su carta, seguendo un tema libero. La maggior parte ha tracciato le proprie pitture corporali, ma, come spiega Andujar (Nogueira 2019, 199), a coloro i quali hanno dimostrato «un interesse superiore alla media» è stato chiesto di disegnare scene di vita quotidiana. Sono perciò emerse raffigurazioni riguardanti le conoscenze tradizionali sulla cosmologia degli Yanomami e, dopo i disegni, è stato chiesto loro di commentare le immagini che avevano elaborato. In questo modo è nato il libro *Mitopoemas Yãnomam*, un progetto finanziato da Olivetti-Brasil. Nelle parole degli antropologi Ana Maria Machado e Daniel Jabra, in un testo pubblicato sulla rivista d'arte *seLecT_ceLesTe*, «*Mitopoemas* inaugura la produzione artistica yanomami nel circuito della cultura occidentale, indicando già da allora gli Yanomami come protagonisti nella rappresentazione della loro cosmovisione e cultura» (Machado, Jabra 2024).

Il libro è stato concepito sulla base del lavoro di tre Yanomami, Koromani Waica, Mamokè Rorowè e Kreptip Wakatautheri, che hanno prodotto una serie di immagini, quali «Principio del mondo», «La prima donna», «Omam, l'uomo delle caverne», ecc., fino all'ultima, «La fine del mondo». Secondo Claudia Andujar, «non avevano mai fatto nulla di simile prima e mi ha sorpreso la facilità con cui disegnavano», ricordando che al progetto hanno partecipato solo adulti: «Sono testimonianze, su carta, realizzate con la loro mente e le loro mani» (Mezarobba 2019).

Dei tre disegnatori, i primi due erano già deceduti al momento della pubblicazione del libro e ciò ci porta a riflettere sulla fragilità della vita nei villaggi a metà degli anni Settanta, uno scenario non molto diverso da quello che persiste ancora oggi. Il libro segna anche una tappa importante nel percorso di Andujar, che da quel momento in poi intraprende una fase più combattiva utilizzando il suo lavoro per denunciare la violenza subita dal popolo Yanomami. A partire dal 1978, infatti, la fotografa parteciperà insieme a Bruce Albert e Carlo Zacquini al progetto per la demarcazione della terra indigena yanomami, che avverrà nel 1991 per poi essere omologata nel 1992.

Oltre ai testi e ai disegni, il libro presenta diverse foto di Andujar stampate su trasparenti posizionati quasi sempre sopra i testi, in modo da poter intravedere alcune parole che emergono da sotto le immagini fotografiche. Accanto ai trasparenti compaiono i

disegni, i quali formano una complessa disposizione tra parola e immagine. Vale la pena sottolineare come le fotografie occupino solo metà della pagina, lasciando in vista i disegni, cosicché, nei momenti in cui la fotografia è presente, il testo scritto rimane l'ultimo elemento dell'insieme ad essere accessibile. Certamente è possibile considerare ciascuno degli elementi che compongono l'insieme nella loro specificità, purché si tenga conto del fatto che esso non è scomponibile nei suoi elementi costitutivi. Dunque, in relazione al testo scritto, a partire dalla realizzazione dei disegni, gli Yanomami hanno narrato le storie, che sono state prima tradotte letteralmente da Carlo Zacchini, grande conoscitore della lingua yanomami, e poi sono state adattate con l'obiettivo di renderle più comprensibili. Sono presenti, inoltre, traduzioni in italiano e in inglese. In ogni caso, il testo in portoghese che accompagna i disegni è una traduzione letterale, probabilmente effettuata parola per parola, che rende il testo di difficile comprensione. Un dato curioso è il fatto che non sia presente ciò che potrebbe essere considerato l'originale in lingua indigena, forse proprio perché si tratta di una pubblicazione chiaramente rivolta ai *napẽ* ('bianchi'). Un'altra possibile spiegazione potrebbe risiedere nel fatto che in quel periodo il processo di documentazione scritta delle lingue yanomami fosse appena agli inizi. Il libro contiene anche note informative, un ampio glossario e una presentazione generale del popolo Yanomami, oltre a una presentazione del libro stesso.

Per far fronte a tutti questi compiti, il progetto ha incluso un grande numero di attori: la proposta editoriale è stata coordinata dal poeta Mário Chamie, che ha anche curato l'adattamento letterario in portoghese; il progetto grafico è di Émilie Chamie; l'introduzione è di Pietro Maria Bardi, curatore della traduzione italiana; la traduzione inglese è di Michael Potter, e sono presenti anche altri collaboratori, come lo zoologo Paulo Vanzolini e il botanico João Murça Pires. Data la complessità di tale lavoro, non ho la pretesa di 'decifrare' i testi e/o le immagini pubblicati, ma mi interessa valutare quanto questo progetto ci sfidi a riflettere su alcune questioni che attraversano l'universo dell'editoria e della traduzione dei testi, oltre ad altre questioni più ampiamente dibattute, come le considerazioni sul carattere letterario delle arti verbali indigene, su cui non intendo per ora soffermarmi. Tuttavia, non posso non citare un commento di Pietro Maria Bardi, presente nel testo di apertura del libro, in cui il critico riconosce in questa pubblicazione «un'autentica produzione Dadaista, meraviglia che senza dubbio avrebbe sconcertato gli agitatori riuniti al caffè Voltaire di Zurigo, quando si occupavano

delle ricerche sul primitivismo, per rifiutare il progresso eccessivo» (Bardi 1978, n.p.).⁴

In ogni caso, la questione non è semplice, poiché nei *Mitopoemas Yãnomam* la nozione stessa di testo sembra destabilizzarsi, dal momento che il disegno funge da primo registro, a partire da cui sono state prodotte le poesie vere e proprie, e finisce per occupare il posto vuoto in cui dovrebbe figurare il testo nella lingua originale. In questo caso, contrariamente a quanto accade in genere nei nostri libri, il disegno non si riduce a mera illustrazione, soprattutto perché il ruolo svolto dall'immagine e dal grafismo nelle culture indigene non può essere paragonato a quello riscontrabile nella nostra cultura. In genere, nei testi illustrati, l'aspetto figurativo appare in un momento successivo alla scrittura, mentre nei *Mitopoemas* l'elaborazione dell'immagine ha costituito di fatto il punto di partenza. Come sottolinea ancora Pietro Maria Bardi, «disegnare, per loro, è espressione di scrittura» (Bardi 1978, n.p.).

Per quanto riguarda questa relazione tra scrittura e disegno, Lynn Mario de Souza osserva che, tra molti popoli indigeni dell'Amazzonia, «the same word is used to refer both to 'drawing' and to 'writing', so, from the perspective of indigenous writers from these communities (Renault-Lescure), one writes when one draws and vice versa» (Menezes de Souza 2004, 8). L'autore offre inoltre un importante contributo alla riflessione sul rapporto tra scrittura e disegno in tali culture, ricordando che per molti popoli nativi dell'Amazzonia, come gli Huni Kuin - nonché per gli Yanomami - la visione svolge un ruolo essenziale, come si può osservare nei rituali che coinvolgono l'*ayahuasca*, per gli Huni Kuin, e la *yãkoana*, per gli Yanomami. In entrambi i casi, le visioni provocate dall'uso di queste sostanze hanno lo scopo di acquisire conoscenza: «From this indigenous perspective then, knowledge is gained from vision. If, as they learn from their non-indigenous tutors, the function of writing is the registration of knowledge, then from the indigenous perspective, writing has to register vision» (Souza 2004, 9). Se per il mondo bianco la trasmissione del sapere può avvenire attraverso la scrittura, per il mondo indigeno tale funzione non può essere svolta semplicemente dalla scrittura alfabetica e, pertanto, viene integrata dall'immagine, poiché è attraverso l'immagine che si trasmette la conoscenza. L'osservazione di Lynn Mario de Souza sembra andare verso una spiegazione linguistica fornita da Bruce Albert riguardo a questa relazione tra vedere e conoscere: secondo quest'ultimo, «in yanomami, i verbi 'vedere' e 'conoscere' sono costruiti a partire dallo stesso radicale: *taai* o *taprai* significano 'vedere'; 'conoscere, sapere'

4 Ho utilizzato l'abbreviazione 'n.p.' per indicare che l'opera non è impaginata.

si dice *tai*, ‘insegnare, far vedere’ è *taamãĩ* e ‘mostrare, indicare’ è *tapramãĩ*» (Kopenawa, Albert 2015, 677).

In effetti, la differenza tra scrittura e disegno ha senso solo quando pensiamo specificamente alla scrittura alfabetica. Molte altre culture avvicinano queste due forme di segno scritto, come nel caso degli ideogrammi e dei pittogrammi, ad esempio. Nel caso delle popolazioni indigene, la vicinanza tra scrittura e disegno sembra intensificarsi, soprattutto se pensiamo al posto che i grafismi occupano in tali culture, andando ben oltre la semplice registrazione di informazioni o la rappresentazione di qualcosa: presenti non solo su oggetti e manufatti decorativi, i grafismi adornano anche i corpi, incidendo su di essi forme altre di sensibilità, di coinvolgimento e trasformazione. Come sottolinea Pedro Cesarino nell’articolo «La scrittura e i corpi disegnati», i grafismi presenti nelle pitture corporee imprimono nei corpi una capacità e una disposizione, non essendo soggetti a una relazione di significato. In tal maniera, nel commentare le pitture corporee realizzate dai Marubo, afferma: «Incidendo tratti (*wichá*, gli elementi di base dei *kene*) diretti in tale senso, essi forse suggeriscono un’altra scrittura possibile, distinta da quelle forgiate dai parametri occidentali» (Cesarino 2012, 107).

Allo stesso modo, nel libro *Lo spirito della foresta*, possiamo seguire le riflessioni di Bruce Albert a proposito dei disegni realizzati da André Taniki Yanomami alla fine degli anni Settanta, commentati nel testo intitolato «Taniki, xamã desenhista» (Taniki, sciamano disegnatore):

Essi sono, in primo luogo, il risultato dello sforzo di attingere al repertorio delle pitture corporee tradizionali e di trasporle su una ‘pelle di carta’, *papeo si* (singolare), poiché qui la pagina bianca funge da ‘pelle grigia’ (*si krokehe*), quella di un corpo privo di ornamenti. D’altra parte, si tratta di ‘segni’ inventati al servizio di una nuova funzione: la traduzione – o meglio, la trasduzione – grafica di un universo cosmologico un tempo accessibile solo tramite ‘immagini’, *utupa pẽ* (plurale) della trance sciamanica o indirettamente accessibile alle ‘persone comuni’, attraverso il corpo degli sciamani (coreografie e canti). Si tratta quindi di ‘segni’ inediti prodotti con un obiettivo paradossale: ‘far vedere/conoscere’ ai non Yanomami (e agli Yanomami non sciamani) le ‘immagini’ di un invisibile che non può essere rappresentato, ma solo percepito e reso presente dagli ‘uomini-spiriti’ che sono gli sciamani (*xapiri thẽ pẽ*). (Albert 2023, 88)

In questo senso, i disegni e i grafismi hanno una funzione molto più complessa della semplice rappresentazione di un referente, essendo correlati, come nel caso dei Marubo citato da Cesarino, «alla stessa

condizione di produzione di questo sapere connettivo e traduttivo peculiare dei popoli amazzonici» (Cesarino 2012, 123).

Tornando ai *Mitopoemas Yãnomam*, ritengo che la pubblicazione metta in risalto proprio questo carattere traduttivo, e che questa dimensione della traduzione non riguardi solo il progetto editoriale del libro, ma il compito stesso, intrapreso dai tre yanomami, di disegnare e narrare aspetti della cosmologia del loro popolo. Si tratta di un invito ai bianchi ad addentrarsi in questo regno di immagini. Proprio come il libro *La caduta del cielo*, l'edizione dei *Mitopoemas Yãnomam* non sembra essere stata concepita con l'intento di farlo circolare tra gli indigeni stessi. Il semplice fatto che non vi sia alcuna registrazione nella lingua indigena, mentre esistono traduzioni in portoghese, inglese e italiano, dimostra quanto l'edizione sia destinata ai bianchi, agli stranieri. A tal punto sorge il dubbio: se non c'è il testo nella lingua originale, quale sarebbe la funzione di presentare la traduzione letterale delle storie narrate?

Dal punto di vista dell'etnografia, soprattutto nei lavori più datati, la traduzione delle arti verbali indigene costituisce una forma per documentare una determinata manifestazione culturale, per cui spesso prevale la traduzione interlineare senza che questa scelta susciti particolari interrogativi, non essendo in gioco alcun tipo di approccio letterario del testo tradotto. Tuttavia, in lavori più recenti quali le traduzioni di Pedro Cesarino, tale prospettiva è stata messa in discussione, suggerendo la necessità di riportare nei testi orali la complessità sonora, ritmica e performativa esistente nella cultura di partenza, aspetto che non può essere ottenuto attraverso una traduzione parola per parola. Sebbene non sia possibile sapere con certezza quale fosse lo scopo di tale strategia, un punto mi pare evidente: la presenza della traduzione letterale non si attiene solo a una questione metodologica, poiché, data la mancanza del testo in lingua indigena e la successiva profusione di traduzioni, la si sarebbe potuta anche ritenere superflua.

Ogni traduzione è caratterizzata da un'inevitabile differenza rispetto all'originale, rendendo talvolta difficile per il traduttore decidere quale scelta compiere di fronte al testo straniero. Sono ben noti i dibattiti che si svolgono nell'ambito degli studi sulla traduzione riguardo ai 'diversi metodi del tradurre', per riprendere il titolo di un saggio fondamentale di Friedrich Schleiermacher ([1813] 2004) in cui il filosofo valuta le impasse derivanti dal passaggio da una lingua/cultura all'altra, stabilendo strategie che sono diventate note come 'addomesticamento' e 'stranierizzazione'.

Come sottolinea Antoine Berman, nel commentare il testo di Schleiermacher, «il traduttore obbliga il lettore a uscire da se stesso, a compiere uno sforzo di decentramento per comprendere l'autore straniero nel suo essere straniero», oppure «obbliga l'autore a spogliarsi della sua estraneità per diventare familiare al lettore»

(Berman 2002, 263). Sebbene questa dicotomia non esaurisca i molteplici comportamenti messi in atto da un traduttore di fronte al testo straniero, secondo quanto dibattuto negli ultimi anni, essa ci aiuta a riflettere sul ruolo della traduzione nel libro *Mitopoemas Yãnomam*, come si vedrà qui di seguito.

In modo analogo, Viveiros de Castro, riflettendo sul compito dell'antropologo e sui suoi metodi comparativi funzionanti secondo una procedura traduttiva, indica ciò che ha definito un errore controllato: «Una buona traduzione», afferma, in chiaro riferimento a Walter Benjamin, è quella «che permette ai concetti alieni di deformare e sovvertire il repertorio di strumenti concettuali del traduttore affinché l'*intentio* [sic] della lingua originale possa essere espresso nella nuova lingua» (Viveiros de Castro 2018, 4).

Nei *Mitopoemas Yãnomam* tale problematica si pone in modo piuttosto complesso, poiché esistono sempre due versioni in portoghese per ciascuno dei frammenti. I primi testi che leggiamo sono traduzioni letterali, apparentemente debitrice dei metodi di registrazione dell'etnografia e della linguistica. Gli adattamenti letterari appaiono invece per ultimi, sempre sul retro o alcune pagine più avanti, come se fossero secondari. Per esemplificare tali diverse scelte di elaborazione testuale, ho inteso riportare qui un frammento relativo alla comparsa della prima donna, quella che diventerà la moglie di Omama. Tra i quattro frammenti presenti che compongono la narrazione, ho selezionato il secondo (1A), nelle sue due versioni in portoghese (1978, n.p.). Includerò inoltre la traduzione in italiano a partire dalla versione di Mário Chamie.

Trascrivo innanzitutto la traduzione letterale:

Mulheres não mesmo há, mulheres.
Yoinani filha pescava,
filha, filha, Tèpèresi filha pescava Omam.
Mulheres não mesmo há, não mesmo.
Mulheres não havia antigamente, não.
Yanomami não mesmo, sozinho Omam somente mora.
Omam dele somente,
primeira era Yoinani,
primeira era Tèpèresi mulher,
fundo estava água dentro, fundo.
Omam pescava.
Omam da mulher a filha,
Tèpèresi filha pescava.
Mulher não mesmo.
Tèpèresi filha sexo fechado muito,
sexo buraco não.
Homem, homem ela não mesmo.
Pequeno urina buraco, pequenino era;

pequeno urina o buraco.
Yoinani, Yoinani urina o buraco pequeno muito,
beija-flor ânus como,
urina somente estava vertendo, pequeno.
Tèpèresi filha o sexo fechado muito.
Antigamente sexo fechado muito estava,
Omam no sexo buraco lhe fez,
sexo buraco copulava.
Fechado o sexo, sexo estava,
o sexo fechado.
Piranha dentes sexo buracos fazia,
piranha dentes sexo corta estreito e comprido.
Cortou estreito e comprido,
o sexo buraco primeiro.
Sexo perfumado muito era,
Nani, mulher Nani perfumado muito agora sexo.
O sexo para o pênis.
Moxirim (árvore não identificada) folhas,
Omam o sexo da mulher está esfregando.
Sexo de mulher primeiro Nani bonito muito tinha.
Fechado duro;
piranha dentes sexo de mulher lhe corta.
Para baixo, cortou subindo,
comprido e estreito.
Bonito.

Di seguito, l'adattamento fatto da Mário Chamie:

Omam pescou Yoinani filha
(que é) a filha de Tèpèresi.
Mulheres, mulheres não havia mesmo.
Não havia mesmo mulheres.
Os Yanomami não tinham mulheres
e Omam morava sozinho.
A primeira mulher (que ele teve) era Yoinani,
a filha da mulher de Tèpèresi
que morava no fundo, dentro da água, no fundo.
Omam pescou.
Omam pescou a filha da mulher,
a filha de Tèpèresi.
(Omam) não tinha mulher.
A filha de Tèpèresi tinha o sexo muito fechado,
ainda não rompido.
Era virgem, era virgem mesmo.
Yoinani tinha apenas um pequeno orifício para urinar;
só um orifício pequeno para urinar,

como o do ânus do beija-flor.
O sexo da filha de Tèpèresi era muito fechado.
Antes o sexo de Yoinani estava muito fechado,
e Omam abriu-lhe, fez-lhe o orifício para copular.
O sexo, o sexo estava fechado.
No sexo Omam fez um buraco com os dentes de piranha.
Cortou com os dentes de piranha
o sexo estreito e comprido.
O primeiro buraco no sexo de uma mulher.
O sexo de Yoinani era muito perfumado.
Agora a mulher Yoinani tem o sexo muito perfumado.
O sexo que se adapta ao pênis.
Omam esfregou com folhas de moxirim o sexo da mulher.
O primeiro sexo feminino, muito bonito, foi o de Yoinani.
Era fechado e duro; e Omam com os dentes de piranha
lhe cortou o sexo de mulher.
Cortou descendo e subindo,
comprido e estreito.
Bonito.

Ora, la traduzione di Pietro Maria Bardi a partire dalla versione di Mário Chamie:

Omam pescò Yoinani figlia
(che è) la figlia de Tèpèresi.
Femmine, femmine non ve ne erano veramente.
Non c'erano veramente femmine.
Gli Yanomami non ne avevano
e Omam viveva solo.
La prima femmina (che egli ebbe) fu Yoinani,
la figlia dela sposa di Tèpèresi
che viveva nel fondo, nell'acqua, nel fondo.
Omam pescò.
Omam pescò la figlia della sposa,
la figlia de Tèpèresi.
(Omam) non aveva donna.
La figlia di Tèpèresi aveva is sesso molto chiuso,
ancora non aperto.
Era vergine, era veramente vergine.
Yoinani aveva soltanto un piccolo orifizio per urinare,
solo un orifizio piccolo per urinare,
come quello dell'ano di un colibri.
Il sesso della figlia di Tèpèresi era molto chiuso.
Prima il sesso dei Yoinani molto chiuso
e Omam glielo apri, facendole un orifizio per copulare.
Il sesso, il sesso era molto chiuso.

Nel sesso Omam fece un buco com denti di piranha.
Tagliò con il denti di piranha
il sesso stretto e lungo.
Il primo buco nel sesso di una femmina.
Is sesso di Yoinani era molto profumato.
Ora la donna Yoinani ha il sesso molto profumato.
Is sesso che se adatta ao pene.
Omam stuzzicò con foglie di moxirim il sesso della donna.
Il primo sesse femminile, molto bello, fu quelle di Yoinani.
Era chiuso e duro; e Omam com denti di piranha
le tagliò il sesso.
Tagliò in giù e in sù,
lungo e stretto.
Bello.

Perfino a una prima lettura, è facile notare le numerose differenze tra le due versioni in portoghese, anche per la difficoltà di comprensione della prima versione, nella quale si notano le inversioni sintattiche, caratteristiche delle traduzioni parola per parola. Inoltre, le ripetizioni, tipiche dell'oralità, sono presenti in modo marcato, come nei versi «Yoinani figlia pescava, | figlia, filha, Tèpèresi figlia pescava Omam»,⁵ che a partire dalla versione di Mário Chamie diventano «Omam pescò Yoinani figlia | (che è) la figlia di Tèpèresi»⁶ nella traduzione italiana di Pietro Maria Bardi. Sono ricorrenti anche frasi prive di verbo come «Tèpèresi figlia sesso chiuso molto»,⁷ che dalla versione di Mário Chamie diventa «O sexo da filha de Tèpèresi era muito fechado» e nella traduzione italiana di Pietro Maria Bardi «Il sesso della figlia di Tèpèresi era molto chiuso». In linea generale, possiamo notare che versi che suonerebbero come «prima era Tèpèresi donna, | fondo era acqua dentro, fondo» e «Il sesso per il pene»,⁸ in cui quest'ultimo è anche un verso privo di verbo, daranno luogo nell'adattamento di Mario Chamie a frasi nelle quali si osservano procedimenti sintattici di subordinazione che poi Pietro Maria Bardi traduce in italiano: «Il sesso che si adatta al pene».⁹ In tutti gli esempi citati si può

5 In portoghese: «Yoinani filha pescava, | filha, filha, Tèpèresi filha pescava Omam». Data la somiglianza sintattica delle due lingue si trascrive nell'articolo la traduzione letterale della versione portoghese che già è a sua volta, come spiegato dall'A., una traduzione parola per parola del racconto originale mentre in nota indichiamo la trascrizione in portoghese [N.d.T].

6 «Omam pescou Yoinani filha | (que é) a filha de Tèpèresi».

7 «Tèpèresi filha sexo fechado muito».

8 «Primeira era Tèpèresi mulher, | fundo estava água dentro, fundo» e «O sexo para o pênis».

9 «A filha da mulher de Tèpèresi | que morava no fundo, dentro da água, no fundo» e «O sexo que se adapta ao pênis».

notare che nella prima versione le associazioni tra idee avvengono per vicinanza dei termini. Si trovano inoltre casi sorprendenti quali «Uomo, Uomo lei no davvero»,¹⁰ che nell'adattamento letterario di Chamie e Bardi diventa «Era virgem, era virgem mesmo» e «Era vergine, era vergine davvero». ¹¹ In quest' ultimo caso si ravvisa un procedimento di attribuzione predicativa totalmente assente nella traduzione parola per parola. Complessivamente, il poema nella sua prima versione, malgrado sia in portoghese, provoca la sensazione di un testo scritto in altra lingua, vista l'estraneità in cui ci si imbatte.

Nel saggio «A palavra vermelha de Hölderlin» (La parola rossa di Hölderlin), Haroldo de Campos commenta le concezioni traduttive di Goethe, che aveva già fatto riferimento all'effetto di 'estraneità' quando «il traduttore amplia i confini della sua lingua e ne sovverte i dogmi sotto l'influenza della sintassi e della morfologia straniera» (Campos 1975, 100). Tale straniamento sperimentato all'interno della propria lingua sarebbe, secondo Campos, il grande spartiacque che segna la modernità, non solo in termini traduttivi, ma anche poetici. Al di là di ulteriori considerazioni, l'idea di concepire questi testi come poesie - «vere e proprie produzioni Dada», secondo le parole di Pietro Maria Bardi -, sembra passare attraverso il potere di straniamento del linguaggio. Seguendo lo stesso filo conduttore, nel libro *A captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil* (La cattura della voce: le edizioni della narrativa orale in Brasile) Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004, 265) commentano i *Mitopoemas Yãnomam* e osservano che «un aspetto interessante di questi miti in forma poetica sono i tratti che li avvicinano alla poesia contemporanea». In effetti, potremmo pensare che il testo nella traduzione interlineare si avvicini alla poesia in quanto *palavra torcida* ('parola distorta', 'piegata') per usare un'espressione con cui Manuela Carneiro da Cunha (1998) fa riferimento al linguaggio sciamanico e di difficile comprensione utilizzato per comunicare con gli spiriti, nell'articolo «Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução» (Punti di vista sulla foresta amazzonica: sciamanesimo e traduzione).

Il gesto provocatorio di trasformare in poesia una traduzione interlineare fa pensare al caso simile della presenza della narrazione degli Huni Kuin su «La creazione della luna», raccolta e pubblicata da Capistrano de Abreu nel 1914 e inclusa in un libro di traduzioni del poeta portoghese Herberto Helder. Nel libro *Ouolof*, Herberto Helder (1997) eleva a poesia la traduzione realizzata da Capistrano de Abreu seguendo il metodo interlineare, traduzione che in quel caso era destinata a uno studio linguistico. Il poeta portoghese ha solo modificato la forma narrativa organizzandola in versi e apportando

¹⁰ «Homem, homem ela não mesmo».

¹¹ «Era virgem, era virgem mesmo».

pochissime modifiche testuali, in modo da mantenere il carattere quasi illeggibile della traduzione. Tuttavia, per Herberto Helder, sono proprio queste ‘parole distorte’, lontane dal linguaggio ordinario, che conferiscono al testo il suo carattere poetico. Cito la nota esplicativa che accompagna questa traduzione: «Abbiamo davanti a noi una potente dicitura mitica, magica, lirica, che trasgredisce su tutti i fronti la norma della parola portoghese. Questo sconvolgimento si fa immediatamente sostanza e azione poetica» (Helder 1997, 44). Per il poeta, la trasgressione linguistica derivante dalla traduzione interlineare costituisce la poesia stessa.

Nei *Mitopoemas Yãnomam*, tuttavia non è chiaro il motivo che ha portato alla presentazione di queste due forme di organizzazione testuale in portoghese, ma forse esse sono lì proprio per mettere in discussione ciò che consideriamo il carattere poetico o letterario di un testo. Come ci ricorda Sérgio Medeiros nel saggio «Ainda não se lê em xavante» (Non si legge ancora in xavante), «nessun enunciato, nessuna forma discorsiva è intrinsecamente o essenzialmente letteraria. Per questo motivo, e semplificando la discussione, la ‘letterarietà’ non è una proprietà intrinseca a questo o quel fatto discorsivo» (Medeiros 2018, 160). D’altra parte, essendo *Mitopoemas* un libro composto da tante traduzioni diverse, comprese quelle realizzate in inglese e italiano, siamo indotti a ricordare non solo che i testi di fattura orale rivendicano la propria mutazione e instabilità, ma anche che esistono infinite traduzioni per uno stesso testo. In ogni caso, ritengo che ciò che è stato chiamato *mitopoema* non si riduca a nessuna delle versioni testuali, ma riguardi una complessa relazione tra parola e immagine, che include anche i disegni, soprattutto se ricordiamo che i primi gesti traduttivi che compongono l’opera sono la ‘traduzione’ della cosmologia yanomami sotto forma di disegno e, successivamente, la traduzione del disegno stesso. Potremmo pensare che l’immagine funzioni come testo originale, soprattutto se ci soffermiamo sul rapporto tra scrittura e disegno presso gli Yanomami e soffermarsi su quest’altra forma di scrittura non sarebbe solo un modo per ammirare intellettualmente la capacità artistica e/o letteraria degli Yanomami, ma anche per intravedere la porta attraverso la quale si accede a un altro regime di pensiero.

Mauricio Mendonça Cardozo ha proposto il dibattito nel saggio «Haroldo de Campos: ricreazione, trascreazione e traduzione come forma di vita», indicando il ruolo della traduzione come ‘vivificazione’ del testo straniero. Pertanto, «tradurre una poesia, oltre alla creazione di un corpo in un’altra lingua, consiste soprattutto nel darle vita, nel darle un palpito, un respiro proprio» (Cardozo 2021, 125). Concepire la traduzione come una ‘forma di vita’ sarebbe molto significativo per l’approccio al progetto di traduzione presente nel libro *Mitopoemas Yãnomam*. In esso, la traduzione ne rivela il carattere vivificante, non avendo solo l’obiettivo di dire l’altro, ma

soprattutto di renderlo presente, e ciò non riguarda solo il testo, bensì la cosmopoetica yanomami nel suo insieme. I disegni delle parole del libro *Mitopoemas Yãnomam* sono, così come il libro di Davi Kopenawa, segni di mondi altri. Sperimentare questi insiemi di immagini e testi significa partecipare, in una certa misura, al pensiero yanomami, affinché, a partire da questo universo singolare, possiamo guardare criticamente al nostro. Concludo con le parole di Kopenawa, che potrebbero essere anche disegnate nei *Mitopoemas Yãnomam*: «Io, uno Yanomami, dono a voi bianchi questa pelle di immagine che è mia» (Kopenawa, Albert 2015, 66).

Riferimenti bibliografici

- Albert, B. (2023). «Taniki, xamã desenhista». Albert, B.; Kopenawa, D. (orgs), *O espírito da floresta*. Trad. de R. Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 83-91.
- Almeida, M.I.; Queiroz, S. (2004). *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG.
- Andujar, C. (org.) (1978). *Mitopoemas Yãnomam*. São Paulo: Olivetti do Brasil.
- Bardi, P.M. (1978). «Os desenhos dos mitos e poemas da memória». Andujar, C. (org.), *Mitopoemas Yãnomam*. São Paulo: Olivetti do Brasil, n.p.
- Berman, A. (2002) *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. de M.E. Pereira Chanut. Bauru; São Paulo: EDUSC.
- Cadena, M. de la (2024). *Seres-terra: cosmopolíticas em mundos andinos*. Trad. de C. Nogueira; F. Silva e Silva. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Campos, H. de (1975). «A palavra vermelha de Hölderlin». Campos, H. de, *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 93-107.
- Cardozo, M.M. (2021). «Haroldo de Campos: recriação, transcrição e a tradução como forma de vida». Siscar, M.; Moraes, M.J. de; Cardozo, M.M. (orgs), *Vida poesia tradução*. Rio de Janeiro: 7Letras, 89-139.
- Cesarino, P. de N. (2012). «A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo». *Revista de Antropologia*, 55(1), 75-137. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2012.47583>.
- Cunha, M.C. da (1998). «Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução». *Mana*, 4(1), 7-22. <https://doi.org/10.1590/S0104-93131998000100001>.
- Emiri, L. (1987). *Dicionário Yãnomamê – Português (dialetto Wakathautheri)*. Roraima: Comissão Pró-Índio de Roraima.
- Helder, H. (1997). *Ouolof*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Kopenawa, D.; Albert, B. (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras.
- Leal, I. (2019). «Da língua às línguas: as poéticas indígenas e a poesia contemporânea». Paganine, C.; Hanes, V. (a cura di). *Tradução & Criação – entrelaçamentos*. Campinas, SP: Pontes editores, 175-92.
- Machado, A.M.; Jabra, D. (2024). «Yanomami: a arte como luta». *Revista Select_Celest*, <https://select.art.br/yanomami-a-arte-como-luta/>.
- Mattos, A.P. de; Huni Kuin, I. (2016). «Por que canta o MAHKU – Movimentos dos artistas Huni Kuin?». *Revista Landa*, 5(1), 582-96.

- Medeiros, S. (2018). «Ainda não se lê em xavante». Dorrico, J.; Danner, F.; Danner, L.F.; Correia, H.H.S. (orgs), *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Ed. Fi, 155-72.
- Souza, L.M.M. de (2004). «Remapping Writing: Indigenous Writing and Cultural Conflict in Brazil». *ESC English Studies in Canada*, 30(3), 4-16.
- Mezarobba, G. (2019). «Expressão yanomami». *Revista Pesquisa FAPESP*. <https://revistapesquisa.fapesp.br/expressao-yanomami/>.
- Nogueira, T. (org.) (2019). *Claudia Andujar – A luta yanomami*. São Paulo: IMS.
- Ribeiro, D. (2023). «André Taniki Yanomami». *La Biennale di Venezia*. <https://www.labiennale.org/en/art/2024/nucleo-contemporaneo/andr%C3%A9-taniki-yanomami>.
- Schleiermacher, F. [1813] (2004). «On the Different Methods of Translating». Venuti, L. (org.), *The Translation Studies Reader*. New York; London: Routledge, 43-63.
- Viveiros de Castro, E. (2018). «A antropologia perspectivista e o método de equivocação controlada». Trad. de M. Giacomazzi Camargo e R. Amaro. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 5(10), 247-64. <https://doi.org/10.48074/aceno.v5i10.8341>.

Il paradosso dello ‘straniero di sé stesso’: la poesia «Natureza morta» di Solange Sohl

Susana Scramim

Universidade Federal de Santa Catarina; CNPq, Brasil

Abstract The great paradox of Western capitalist modernity is that it has relegated the condition of women to a state of ‘foreignness’ from itself. Languages are maternal, but geopolitical territory is defined by the concept of homeland. The purpose of this paper is to analyze the condition of otherness in Patrícia Galvão’s work within modern Brazilian literature; to this end, I will use the reading of a poem whose authorship has been established through one of her pseudonyms, Solange Sohl. It is the poem “Natureza morta”, published in the Literary Supplement of the *Diário de São Paulo* (1948).

Keywords Poetry. Brazilian modernism. Patrícia Galvão. Foreignness. Women’s writing.

Sommario 1 Considerazioni iniziali. – 2 Il poema. – 3 La lettura.

1 Considerazioni iniziali

Il percorso di lettura che la poesia «Natureza morta» ha seguito sin dalla sua prima pubblicazione ha trasformato il suo carattere in qualcosa di molto diverso da ciò che il senso comune ci dice sul concetto di natura.¹ E questa trasformazione la ritroviamo fin dai suoi primi lettori, quando fu pubblicata il 15 agosto 1948 nel supplemento

1 Tradotto in italiano da Giorgio Brazzarola.

letterario del *Diário de São Paulo*, tra i quali figurano lo scrittore modernista Geraldo Ferraz e il poeta Augusto de Campos. Tra il 1950 e il 1951, Campos scrisse un poema a seguito del forte impatto che la lettura di «Natureza morta» ebbe su di lui. Egli credeva che l'autrice fosse una poetessa esordiente che aveva pubblicato la sua prima poesia nel suddetto supplemento letterario. Augusto de Campos cercò di rintracciare l'autrice che si firmava Solange Sohl, tuttavia non vi riuscì, pertanto le dedicò la poesia «O sol por natural», come dimostrazione dell'inquietudine e del viaggio da lui intrapreso a partire dalle «afinidades eletivas e formosos equívocos»² mentre cercava l'autrice della poesia. Augusto de Campos, spinto dalla sua ammirazione per Patrícia Galvão e affascinato dalle tante affinità che li avvicinavano, organizzò un'edizione di testi sparsi, selezionò scritti che considerava importanti per attestare queste affinità e nel 2014 li pubblicò in una bella edizione della casa editrice Companhia das Letras. Grazie a questo lavoro di Augusto de Campos, sono riuscita a intraprendere altri percorsi di lettura della poesia «Natureza morta». Oltre alla sua lettura, Augusto de Campos ne descrive un'altra, quella di Lucia de Azeredo Campos che trovò un testo di Patrícia Galvão, appartenente alla serie «De Arte e Literatura», nel quale commentava il libro di Edgard Braga, *Um poeta grego na Pauliceia, em paralelo com outras Odes*, pubblicato il 18 settembre 1951. In questo testo, Patrícia Galvão menziona quei poeti che non si dedicavano esclusivamente all'attività di composizione di poesie e fa riferimento alla misteriosa 'autrice' di «Natureza morta»: «Há também uma Solange Sohl que anda esquiva não sei por onde» (Galvão, cit. in Campos 2014, 234).

Penso che la condizione di estraneità attraversi tutte le letture che la poesia «Natureza morta» ha ricevuto sin dalla sua prima apparizione in un giornale nel 1948 sotto uno pseudonimo. E a queste letture aggiungo la vostra, la mia e quella che Patrícia Galvão ha fatto del mondo naturale.

2 Il poema

Allo scopo di realizzare un'altra lettura di «Natureza morta», e partendo dal presupposto che desidero dare enfasi alla condizione di essere uno straniero nella propria comunità linguistica e letteraria, passo al poema:

² Le espressioni «afinidades eletivas e formosos equívocos» sono le immagini verbali con le quali Augusto de Campos si riferisce alla storia della lettura del poema di Solange Sohl, «Natureza morta». Geraldo Ferraz, venendo a conoscenza del poema di Augusto de Campos, dedicato a Solange Sohl, «O sol por natureza», scrisse un articolo rivelando chi fosse stata Solange Sohl (cit. in Campos 2014, 71).

*Os livros são dorsos de estantes distantes quebradas.
 Estou dependurada na parede feita um quadro.
 Ninguém me segurou pelos cabelos.
 Puseram um prego em meu coração para que eu não me mova
 Espetaram, hein? a ave na parede
 Mas conservaram os meus olhos
 É verdade que eles estão parados.
 Como os meus dedos, na mesma frase.
 As letras que eu poderia escrever
 Espicharam-se em coágulos azuis.
 Que monótono o mar!*

*Os meus pés não dão mais um passo.
 O meu sangue chorando
 As crianças gritando,
 Os homens morrendo
 O tempo andando
 As luzes fulgindo,
 As casas subindo,
 O dinheiro circulando,
 O dinheiro caindo.
 Os namorados passando, passeando,
 Os ventres estourando
 O lixo aumentando,
 Que monótono o mar!*

*Procurei acender de novo o cigarro.
 Por que o poeta não morre?
 Por que o coração engorda?
 Por que as crianças crescem?
 Por que este mar idiota não cobre o telhado das casas?
 Porque existem telhados e avenidas?
 Por que se escrevem cartas e existe o jornal?
 Que monótono o mar!*

*Estou espichada na tela com um monte de frutas apodrecendo.
 Si eu ainda tivesse unhas
 Enterraria os meus dedos nesse espaço branco
 Vertem os meus olhos uma fumaça salgada
 Este mar, este mar não escorre por minhas faces.
 Estou com tanto frio, e não tenho ninguém...
 Nem a presença dos corvos.*

*(Suarão, Praia Grande)
 (Galvão, cit. in Campos 2014, 235-6, corsivo nell'originale)*

*I libri sono dorsi di rotti scaffali lontani.
 Sono appesa al muro come un quadro.
 Nessuno mi ha afferrato per i capelli.
 Hanno messo un chiodo nel mio cuore affinché non mi muova
 Hanno infilzato, eh? l'uccello al muro
 Ma hanno conservato i miei occhi
 È vero che sono fermi.
 Come le mie dita, nella stessa frase.
 Le parole che potrei scrivere
 Si sono allungate in coaguli blu.
 Che monotono il mare!*

*I miei piedi non fanno più un passo.
 Il mio sangue piangendo
 I bambini gridando.
 Gli uomini morendo
 Il tempo passando
 Le luci brillando,
 Le case salendo,
 Il denaro circolando,
 Il denaro cadendo.
 I fidanzati passando, passeggiando,
 Le pance scoppiando
 I rifiuti aumentando,
 Che monotono il mare!*

*Ho cercato di accendere di nuovo la sigaretta.
 Perché il poeta non muore?
 Perché il cuore ingrassa?
 Perché i bambini crescono?
 Perché questo mare idiota non copre i tetti delle case?
 Perché ci sono tetti e viali?
 Perché si scrivono lettere e c'è il giornale?
 Che monotono il mare!*

*Sono allungata sulla tela con un mucchio di frutta marcendo.
 Se avessi ancora unghie
 Seppellirei le mie dita in questo spazio bianco
 Dai miei occhi sgorga una fumosità salata
 Questo mare, questo mare non scorre sulle mie guance.
 Ho così freddo, e non ho nessuno...
 Nemmeno la presenza dei corvi.*

(Suarão, Praia Grande)

L'informazione che troviamo nell'ultima strofa del poema indica un luogo da includere nella sua lettura. Il quartiere Suarão è uno dei luoghi più antichi del comune di Itanhaém che, a sua volta, è uno dei primi municipi fondati nel 1532 durante il periodo del Brasile coloniale. È curioso che il poema incorpori il riferimento spaziale a un luogo tra Praia Grande, un'altra località piuttosto antica sulla costa dello stato di San Paolo, e Itanhaém: il Suarão, una spiaggia molto estesa e dal mare agitato. Il suo nome deriva probabilmente dalle radici tupi: *cuu*, espressione per designare un animale di grande taglia, fosse esso un giaguaro, un cervo o altro. C'è una unione del suffisso onomatopeico *aron*, il cui uso serviva a conferire il senso di 'ringhio' o 'ruggito' al termine principale dell'espressione. Quindi, il significato dell'espressione sarebbe quello di designare il 'luogo dove l'animale ruggisce', gli antichi abitanti supponevano si trattasse di pecari, o porci selvatici, che erano molto abbondanti nella regione. La poesia si iscrive in questo spazio fisico, dove è possibile immaginare la presenza del mare, della sabbia, del paesaggio, l'immagine dello svago di una comunità, le sue passeggiate e i suoi passatempi. Tuttavia, nel poema si insiste a raffigurare un paesaggio figurato in un'immagine pittorica. La poesia si enuncia nella prima persona del verbo. C'è un 'io' che induce al passaggio dello sguardo verso il mondo esterno. Nei primi versi del poema, il lettore si rende subito conto che c'è un soggetto che si enuncia in prima persona ed è femminile: «Sono appesa al muro come un quadro». Questo soggetto mimetizza un'esistenza inerte che tuttavia conserva ancora qualche fattezze di vita, anche se si tratta di una cellula capace di produrre un'identificazione genetica, poiché il quadro assomiglia a una tavola creata da un tassidermista. Sappiamo che la tassidermia è una tecnica in grado di conservare gli animali ed esibirli tali e quali a quando erano vivi. I versi intermedi della prima strofa producono l'immagine di un animale morto, immobilizzato e conservato come se fosse vivo: «Hanno messo un chiodo nel mio cuore affinché non mi muova | Hanno infilzato, eh? L'uccello al muro | Ma hanno conservato i miei occhi», ma questi si trovano fermi, così come i segni di scrittura del testo che sono allungati nello stesso modo degli occhi fermi e del cuore infilzato e dell'immagine appesa al muro. Le parole del testo scritto dall'io che si enuncia nel poema e che il lettore ha davanti a sé, sulla tavola del tassidermista/pagina bianca del poema, sono associate all'immagine delle onde del mare: «si sono allungate in coaguli blu», quel blu dell'inchiostro della penna e della monotona colorazione di quel mare che si ha come primo piano dell'immagine. Vale la pena sottolineare che l'immagine che la prima strofa del poema costruisce è quella di un paesaggio dipinto con la tecnica della 'natura morta'. La tassidermia offre metodi alle tecniche della pittura che, a sua volta, offre un punto di vista diverso per l'enunciazione in prima persona di un poema. La poesia firmata da Solange Sohl

crea un'indecidibilità tra le linee della prospettiva che collegano il soggetto dell'osservazione al soggetto dell'oggetto nel quadro, che è un oggetto, sintatticamente classificato come tale, e che si potenzia nella funzione di soggetto dell'osservazione, che non è classificato sintatticamente come oggetto, ma come soggetto dell'azione verbale. Si tratta di un metodo che si collega alle ricerche del surrealismo.

Il testo di Solange Sohl è composto da quattro strofe relativamente lunghe, che fanno uso ricorrente dell'artificio verbale della ripetizione sintattica nell'organizzazione dei versi. Le anafore: «I bambini gridando, | Gli uomini morendo | Il tempo passando | Le luci brillando, | Le case salendo, | Il denaro circolando, | Il denaro cadendo» (Galvão, cit. in Campos 2014, 235), nella seconda strofa, e le anafore: «Perché il poeta non muore? | Perché il cuore ingrassa? | Perché i bambini crescono? | Perché questo mare idiota non copre i tetti delle case? | Perché ci sono tetti e viali? | Perché si scrivono lettere ed esiste il giornale?» (235), indicano l'intenzione di creare linee logiche di comprensione; tuttavia, ciò che è detto nelle righe non corrisponde a un ragionamento logico in senso stretto. È necessario interpretarli, scambiandoli di posto sotto punti di vista enunciativi diversi, con l'obiettivo di cambiare la percezione di questi termini che hanno un significato conosciuto. Alla fine di ogni strofa, ad eccezione dell'ultima, si ripete una specie di ritornello: «Che monotono il mare!» (235). Il ritornello mette in evidenza il nonsense dei versi precedenti e la sua funzione è quella di allontanare la noia delineata nella constatazione della monotonia del tipo di paesaggio marittimo presentato nel poema.

La nota biografica che precede il poema, pubblicato sotto lo pseudonimo di Solange Sohl, nel supplemento letterario n. 13, del *Diário de São Paulo*, il 15 agosto 1948, è degli editori del suddetto supplemento. Secondo la ricerca di Kenneth David Jackson,³ questi ultimi erano nientemeno che la poetessa, attivista e artista modernista Patrícia Galvão e suo marito, il giornalista e scrittore modernista Geraldo Ferraz. Pertanto, lo pseudonimo con cui Patrícia Galvão firma il poema è intimamente legato al viavai tra i distinti punti di vista enunciativi: ora Pagu, ora Patrícia Galvão, ora Solange Sohl, ora io, ora l'animale, ora viva, ora morta.

Il surrealista greco Nicolas Calas, nell'analizzare il problema della prospettiva nella pittura moderna, mette in evidenza la potenza di questo metodo nella configurazione di nuove soggettività. Il mimetismo ricercato nelle opere dei surrealisti potrebbe essere

3 «In collaborazione con il critico Geraldo Ferraz, con cui si sposò nel 1940, ebbe inizio la serie «Antologia da Literatura Estrangeira», nel *Diário de São Paulo*, supplemento pubblicato tra il 24 novembre del 1946 e il 28 novembre del 1948, che era dedicata agli autori della letteratura mondiale, con più di cento nomi presentati da Patrícia» (Jackson 2023, 27).

raggiunto attraverso esercizi di alternanza di punti di vista.⁴ Con l'obiettivo di dimostrare che la pittura moderna si appropriava della lezione dei pittori rinascimentali nella loro ricerca di alterità nel soggetto creatore, Calas mette a confronto due quadri: *Le pont de l'Europe* (1876) dell'impressionista Gustave Caillebotte e *Mal du pays* (1940) del surrealista René Magritte.

In *Mal du pays* (1940) [fig. 1], René Magritte mette sullo stesso piano enunciativo l'angelo, il leone e l'artista, alternando la posizione degli esseri esistenti nei paesaggi quotidiani di una città moderna. Allo stesso tempo in cui è presente un lampione su un ponte in mezzo a una città con costruzioni moderne, si intromette nel paesaggio qualcosa che gli è estraneo, l'animale selvaggio e l'angelo dalle ali nere. Tuttavia, il lampione sembra non avere utilità, poiché ciò che dà tono all'immagine è la luce solare che, sebbene intensa, non brilla, ma colora di giallo oro lo sfondo dell'immagine che dovrebbe avere il colore blu del cielo.



Figura 1 René Magritte, *Mal du pays*. 1940. Olio su tela, 70 × 50 cm. Collezione privata

Nella costruzione dell'immagine di Magritte c'è un riferimento invertito alla costruzione dell'immagine con lo stesso 'tema' di Gustave Caillebotte, *Le pont de l'Europe* (1876) [fig. 2]. Magritte sposta

⁴ Nella storia dell'arte lo *still life*, o natura morta, è un genere di pittura autonomo. Si tratta di una giustapposizione di differenti sviluppi storici di stili artistici e di opere specifiche. La pittura non è soltanto un evento localizzato nella cronologia storica - cioè, non è solo una storia dell'indipendenza di motivi individuali eseguiti da artisti con abilità tecniche e cognitive per la riproduzione realistica della pittura dei secoli XVI e XVII. Il genere natura morta lo si può incontrare in differenti artisti di epoche distinte.

il punto di vista verso le cose sconosciute, verso il selvaggio e l'etereo, estranei al mondo moderno, ordinato e addomesticato che l'immagine di Caillebotte desidera presentare: un mondo in cui il movimento, tra il cane, gli esseri umani e le linee geometricamente stabilite delle travi del ponte sulla ferrovia possiede una certa armonia, una proporzionalità di dimensioni, inclusa la proporzionalità delle ombre rispetto ai corpi, e i cui colori sono coerenti con la vita qualificata che la modernizzazione promette. Nella composizione di Magritte, il sole ha una tonalità che indica quasi un marciume, uno stato di vita molto diverso da quello dipinto nell'opera *Le pont de l'Europe*, che è costituito dai colori del nuovo mondo moderno, il blu freddo, ma resistente, del metallo e del cielo del futuro.



Figura 2 Gustave Caillebotte, *Le pont de l'Europe*. 1876. Olio su tela, 125 × 181 cm. Museo del Petit Palais di Ginevra, Svizzera

La tonalità giallastra prodotta dal sole di *Le mal du pays* di Magritte costituisce il tema del quadro, rappresentando il male della città moderna, con la sua concezione di vita già superata, priva della qualificazione necessaria per proiettare un futuro unificato nell'immagine della razionalità delle linee, della coerenza e della separazione tra civiltà e barbarie, tra umano e animale, tra mondo materiale e spirituale. Il colore giallastro indica lo stadio della vita, il quasi marcio, quindi, tra la vita delle cellule e la loro morte. Lo zolfo è un materiale biologico, un elemento chimico 'non metallico', e si trova sotto forma di cristalli di colore giallastro. Essenziale per tutti gli organismi viventi, è stato ampiamente utilizzato fin dagli inizi del XX secolo come pesticida contro tarme e larve e in tassidermia

per conservare le pelli degli animali. Nell'immagine composta da Magritte, il leone e l'angelo caduto nella figura dell'uomo reclinato sul parapetto del ponte, ingialliti dalla tonalità dello zolfo, rappresentano un cambiamento del punto di vista perché, dove ci si aspetterebbe un cagnolino, un animale addomesticato dalla città, che passeggia sul ponte, appare un leone, un animale selvaggio, in una posizione che risulta simile a quella del lavoro di un tassidermista, né completamente vivo né completamente morto. Ci troviamo di fronte ad un animale selvaggio dove ci si sarebbe aspettati una addomesticazione. Dove ci aspettavamo un essere che contempla il futuro utopico della città moderna, appare un angelo caduto, con ali brune, forse a causa della fuliggine delle macchine a vapore, suggerendo uno stato tra la vita e la morte, un salto dal ponte. Si tratta di un mimetismo delle cose per alternare il punto di vista della soggettività dello sguardo sulla tela.

Il colore giallo dello zolfo non compare nella composizione del poema «Natureza morta», di Solange Sohl; è l'atmosfera marittima a padroneggiare nel testo, con colori e vapori che si alternano tra il blu dell'inchiostro che scorre dagli occhi e si mimetizza nelle onde del mare, i 'coaguli blu' in cui le parole si trasformano, o le lacrime salate che sono paragonate alla «fumosità salata | Questo mare, questo mare non scorre sulle mie guance». Tuttavia, il sole è presente nella soggettività che firma il poema. Non si può ignorare che nel nome Solange Sohl le radici che compongono il nome della stella del nostro sistema solare sono scritti due volte. Il soggetto che firma sta enunciando il testo in prima persona, si tratta di qualcuno che è «appesa al muro come un quadro». Come un animale tassidermizzato: «l'uccello al muro». In molti modi, questa mimetizzazione è collegata alla storia della natura morta, al genere artistico *still life*. Allo stesso modo in cui è presente il procedimento di creare nel poema un'alterazione del punto di vista, come ho descritto a partire dall'analisi di Nicolas Calas, affinché il testo del poema funzioni come qualcosa che ci legge, cioè che legge colui che lo sta leggendo, frutto di questo spostamento della prospettiva e dello smontaggio del soggetto in un oggetto. Il quadro ci travolge, ci colloca in un altro punto di vista; da un lato siamo lettori e, dall'altro, non siamo più lettori, non ci rimane altro che essere anche quadro; quindi, si tratta di un gesto con l'intenzione di rifare l'esistenza.

Se confrontiamo i due quadri *Le pont de l'Europe*, di Caillebotte, e *Mal du pays*, di Magritte, con il disegno numero XVI che contiene una poesia il cui primo verso è «...tricoline desbotada...» [fig. 3], firmata da Pagu nel 1929, ci renderemo conto che siamo di fronte a un dialogo tra le immagini delle opere d'arte citate e, sebbene sia stata pubblicata solo nel 1948, il testo della poesia «Natureza morta».



Figura 3 Pagu, *Tricoline desbotada*, 1929. Disegno XVI (cit. in Campos 2014)

Al centro del disegno di Pagu c'è una tela, che mi sembra posizionata su un cavalletto da pittore, raffigurante un corpo femminile nudo, in piedi, avvolto da un cerchio tecnico, che suggerisce una ricerca per comprendere le proporzioni, la natura umana o addirittura l'idea di 'modello ideale'. Tuttavia, l'immagine del corpo femminile nudo sembra avere, nel tratto che contorna quelle che dovrebbero essere le sue braccia, una deriva verso i lati, il che suggerisce la presenza di ali d'angelo. Il cerchio tecnico attorno alla testa della figura femminile può quindi indicare l'idealizzazione della donna nella forma di un angelo. Il disegno è una riflessione sulla costruzione della tradizione artistica in Occidente.

Nell'angolo in alto a sinistra, c'è un ritratto di un uomo con i baffi e un cappello, in stile antico, forse una figura storica o fittizia; tuttavia, ciò che sembra innegabile è che si tratta di una persona che si trova in una posizione privilegiata sulla tela, conferendogli un senso di superiorità rispetto alla pittrice che sta disegnando un'altra immagine in un quaderno. L'uomo funge anche da osservatore, o giudice, rispetto alla tela nella quale è stata disegnata la figura del corpo femminile. Nell'angolo a destra, c'è una figura seduta, che disegna l'animale che ha di fronte, una gatta, come informa il testo del poema che segue subito sotto l'immagine nel disegno originale di Pagu.

*...tricoline desbotada...
 uma gata pegada... parrochenta.
 rosas no santuário,
 figuras imoraes...
 (Galvão cit. in Campos 2014, 103)*

*...tricoline sbiadite...
 uma gatta montata... lenta.
 rose nel santuario,
 figure immorali...*

I versi che sono stati scritti sotto il disegno fanno da didascalia. In essi leggiamo che il ritratto del volto dell'uomo è situato in un santuario e i fiori che circondano la cornice del ritratto sono le rose depositate nel santuario, dove si troverebbe il ritratto. Paradossalmente, nel santuario si trova una tela la cui immagine è quella di un corpo femminile nudo, a cui i versi attribuiscono la qualità di essere immorale. Ciò che è curioso è che i versi si riferiscono a «figure immorali» [sic] al plurale. In questo modo, sorge la domanda: quali sarebbero le altre immagini lì disegnate che potrebbero essere giudicate come immorali? La «gatta montata» e «lenta»? Il modello di corpo femminile? O il ritratto della figura maschile circondata da fiori?

A partire dalla struttura del poema «Natureza morta» di Solange Sohl, si può comprendere il disegno di Pagu come parte di un insieme di testi e opere d'arte che giocano con la possibilità di mettere in discussione le identità predeterminate da una cultura ingessata. Nel disegno abbiamo il corpo umano femminile inteso come oggetto di studio, più un ritratto del volto di un uomo senza il corpo, considerato come elemento appartenente all'ambito del sacro, più un altro essere, l'artista, che sembra tentare di disegnare un animale, una gatta, entrambi presentati nel testo come simboli di figure immorali di fronte al sacro maschile. In questo senso, l'umano e l'animale coesistono nello stesso mondo e il soggetto e l'oggetto possono far parte di un alterato punto di vista. Si mescolano gli aspetti della sensualità, della religiosità e della quotidianità triviale e logora inclusa nel quadro e anche nel verso che designa il tessuto con il quale le tele sono montate, il «tricoline desbotado» (tricoline sbiadito), sia le tele che vengono presentate come pronte o in fase di finalizzazione nel disegno di Pagu, sia quella che sta iniziando a essere montata dallo sguardo dello spettatore/lettore contemporaneo.

Nella disposizione delle figure sulla pagina bianca della tela risiede una punta di ironia, si tratta di indicare qualcosa che lì manca, come è la funzione dell'ironia. Nel poema «Natureza morta» di Solange Sohl, l'ultima strofa si riferisce alla pagina bianca del poema:

*Estou espichada na tela com um monte de frutas apodrecendo.
 Si eu ainda tivesse unhas
 Enterraria os meus dedos nesse espaço branco
 Vertem os meus olhos uma fumaça salgada.
 (Galvão, cit. in Campos 2014, 235)*

*Sono allungata sulla tela con un mucchio di frutta marcendo.
 Se avessi ancora unghie
 Seppellirei le mie dita in questo spazio bianco
 Dai miei occhi sgorga una fumosità salata.*

La tela è lo spazio bianco nel quale il soggetto femminile che enuncia il testo è esposto. È raffigurato su un piano unico, una planimetria, una prospettiva piatta, senza riuscire a modificarsi, proprio perché è bloccato da spilli che fissano il suo corpo sulla pagina bianca. E lo sguardo che emana da sé è vapore, «fumosità salata», che offusca la visione cristallina del paesaggio circostante. Afferma, contraddicendo la situazione in cui si trova, che se lei avesse ancora unghie le conficcherebbe nella tela, rompendo la piattezza dello sguardo. Cosa resta? C'è il punto di vista del lettore/spettatore del quadro, che tuttavia non è stato attivato e che già si configura in un quarto punto di vista, poiché guarda la composizione completa e si vede anche essere guardato da colei che ora sta scrivendo l'analisi del disegno e del poema. Ai futuri lettori/spettatori non resta che essere anch'essi quadro, quindi si tratta di un gesto con l'intenzione di rifare l'esistenza, ricostruire le idee di identità che costituiscono i soggetti e che sono prefissate dalla cultura occidentale.

3 La lettura

La lettura che propongo in questo testo è legata alla comprensione della teoria letteraria come un modo di leggere la letteratura. Come afferma Josefina Ludmer (2015), è necessario distinguere la Teoria dai suoi modelli di lettura. Prima di effettuare letture di un testo letterario nell'ambito della critica, dobbiamo sempre chiederci quale sia il fondamento scientifico dei modelli che utilizzeremo per leggerlo. Domande come quelle che ci orientano sui fondamenti teorici, su come operano le interpretazioni, sul perché leggano da un determinato punto di vista e quale sia il risultato (cosa mi permette di vedere) della lettura operata a partire da un modello.

Costruirò la mia lettura del poema «Natureza morta» a partire da una teoria del femminismo, o meglio, da una teoria sulla scrittura delle donne, perché la produzione artistica di Patrícia Galvão sviluppa una relazione esplicita con le questioni sociali che circoscrivono il lavoro della donna a un determinato modo di leggere. Sempre con

Josefina Ludmer, vorrei leggere il lavoro di Patrícia Galvão come un superamento dei limiti, compito che un'opera letteraria ha la capacità di svolgere, e spetta al lettore far emergere questo eccesso. Una letteratura che si scrive trasgredendo la tradizione letteraria occidentale e un soggetto femminile concepito come ribelle rispetto al mondo in cui vive. La lettura sviluppata dalla teorica argentina Josefina Ludmer evidenzia che una delle strategie fondamentali di dominazione nella società consiste nel sottrarre ai gruppi oppressi dalla dominazione il linguaggio necessario per esprimere la propria situazione. I gruppi sociali hanno un proprio linguaggio perché pensano al mondo che li costituisce attraverso una filosofia che è loro singolare; in questo modo si esprimono mediante un codice che si relaziona con la loro situazione, la spiega a loro stessi e possiede la potenza di mostrare i modi per sfuggire all'oppressione o persino convivere con essa, nei casi in cui non sia possibile alterare lo stato sociale.

La dominación textual consiste justamente en imponer otros códigos u otros lenguajes para que ciertos grupos no tengan esto que les van a explicar; negar ciertos códigos, negar ciertos aparatos interpretativos. Con los modelos pasa igual; los modelos nos dicen algo, nos tapan algo, nos muestran algo que tal vez en Argentina no nos interesa en absoluto que nos muestren. Desde la teoría pueden ver los límites, posibilidades, ocultaciones del modelo, pero no identifiquen teoría y modelo. (Ludmer 2015, 38-9)

Il poema «Natureza morta», firmato da Solange Sohl, e il disegno «tricolore desbotada», firmato da Pagu, enunciano il desiderio di mettere in discussione un modello di arte occidentale, così come si propongono di mettere in discussione il modello di donna che la società patriarcale intende come ideale. Il poema «Natureza morta» tratta della figura femminile che è «appesa al muro come un quadro» (Galvão, cit. in Campos 2014, 235), questo soggetto 'natura morta' è l'enunciatore del testo, è femminile e si colloca nella posizione centrale del poema, è il paesaggio mentre è anche inserito in esso. Nel disegno «tricolore desbotada», la figura femminile è messa al centro del quadro da qualcuno che monta il quadro attraverso il quale lo spettatore guarda. La testa di questa figura, come ho già osservato in precedenza, è avvolta da un cerchio tecnico, che suggerisce una ricerca per la corretta proporzione della natura umana della donna, cioè del suo 'modello ideale'. Tuttavia, questa figura è in simmetria con la figura dell'animale, la gatta, così come con la figura maschile, il volto dell'uomo nel ritratto, e anche con la figura dell'artista che sta disegnando un'altra figura in un'altra tela situata all'interno del disegno. La domanda che può essere enunciata sia nel poema che nel disegno è la seguente: di quale natura stanno trattando le

composizioni? O ancora, di quali comprensioni del 'naturale' stanno trattando le opere?

Nel poema di Solange Sohl, il mondo naturale è considerato come una cosa 'morta', che può acquisire un'altra forma di vita nella mano di un altro soggetto, sia esso un tassidermista o un artista. Un uccello acquista un altro senso se è imbalsamato o trasformato in oggetto artistico. Nel poema, c'è un uccello appeso al quadro: «Hanno infilzato, eh? l'uccello al muro» (Galvão, cit. in Campos 2014, 235); quindi, l'oggetto del tassidermista è un uccello morto, probabilmente un corvo, che riacquisterà vita grazie al lavoro di un altro soggetto con una soggettività alternativa alla sua. Nell'ultimo verso del poema «Natureza morta» leggiamo «Ho così freddo, e non ho nessuno... | Nemmeno la presenza dei corvi» (236). Nel caso del disegno di Pagu, il mondo naturale è il corpo femminile presentato attraverso il tratto del disegno rinascimentale del corpo umano, inteso come qualcosa di puramente 'fisiologico'; tuttavia, la posizione parallela della tela con il corpo femminile e del disegno in costruzione della gatta nella composizione colloca entrambe le nature come simili in importanza, cioè, gerarchicamente sono uguali nella loro immoralità di fronte al sacro, 'santuario', del ritratto del volto maschile. Chi offre vita a questi corpi morti dalle classificazioni del senso comune sono proprio i soggetti lettori che desiderano ricrearli con altri modi di leggere/vedere: i tassidermisti e gli artisti. Essi offrono vita a ciò che la cultura occidentale classifica come oggetti.

Nella sua ricerca per la depersonalizzazione con l'obiettivo di decostruire la soggettività capitalista, la filosofia artistica dei surrealisti si proponeva di far emergere il sacro, il mitico, l'onirico, l'inconscio. Patrícia Galvão ha costituito, attraverso un lavoro di esposizione e/o presentazione delle cose nella loro materialità, una singolarità rispetto ad altri artisti del modernismo brasiliano. Il suo approccio al mondo materiale presenta similarità con l'arte dei surrealisti. L'obiettivo era quello di far vedere il sacro attraverso lo svelamento di quegli aspetti del mondo materiale che sono stati svalorizzati nella gerarchia occidentale moderna, che è patriarcale e capitalista. In questo senso, il lavoro di Patrícia Galvão come artista è in molti modi correlato alle pratiche surrealiste. Oltre alla evidente ribellione derivante dalla posizione politica della sua scrittura, sia nella sua attività come giornalista sia come autrice di testi letterari, la sua posizione come multiartista e attivista politica è suscettibile di essere avvicinata al pensiero sviluppato dal surrealismo.

La sua posizione politica come membro del partito comunista e, successivamente, quando si è staccata dal partito, come precursore della lotta per l'autonomia delle donne di fronte all'oppressione del mondo patriarcale e alle sue derive nel processo di modernizzazione operato dal capitalismo, la trasforma in una ferocissima critica del processo di modernizzazione imposto dalla colonizzazione.

Il grande paradosso della modernità capitalista occidentale è stato quello di relegare la condizione della donna a uno stato di 'estraneità' rispetto a sé stessa. È un grande paradosso che le lingue siano intese come materne, ma il territorio geopolitico sia definito dal concetto di patria. In essa, la condizione della donna è relegata al controllo dei processi di riproduzione e accumulazione del capitale, come ha già dimostrato Silvia Federici (2015). Quelle donne che non si sottomettono a questa condizione sono trasformate in immagine di pura alterità. In «La domesticazione delle donne e la ridefinizione della femminilità e della mascolinità: donne, selvagge d'Europa», pubblicato nel libro *Calibano e la strega*, Federici sviluppa una potente lettura critica della transizione tra feudalismo e capitalismo come un momento cruciale del degrado della condizione femminile. Collegando repressioni legalizzate, culturali e simboliche, l'autrice rivela come il processo sia stato sistematico e pianificato. Il parallelismo da lei tracciato tra il trattamento riservato alle donne e quello dei popoli indigeni colonizzati suggerisce una logica comune di dominazione ed espropriazione, supportata da campagne di terrore e giustificazioni ideologiche.

La prima azione che la modernità capitalista ha attuato nella riconfigurazione sociale della donna nell'economia capitalista, inclusa la colonizzazione, è stata la perdita dei diritti legali. Le donne sono state gradualmente escluse dalle attività economiche indipendenti, diventando legalmente subordinate agli uomini. Sono state classificate come 'imbecilli' in paesi come Francia, Italia e Germania. 'L'imbecillizzazione' ha giustificato il controllo della vita privata delle donne, con severe restrizioni su dove avrebbero potuto vivere se fossero state single, le attività giudiziarie e i contratti. Federici si riferisce anche alla divisione sessuale dello spazio che ha limitato l'accesso delle donne ai luoghi pubblici, rafforzando il confinamento domestico e silenziando i legami sociali femminili. Secondo la filosofa italiana, la letteratura colta e popolare dell'epoca ha partecipato alla demonizzazione del femminile, poiché, in alcuni casi, ha collaborato alla costruzione di narrative degradanti sulle donne. Opere teatrali e volantini come *La bisbetica domata* e *Tis a Pity She's a Whore* celebravano le punizioni per l'insubordinazione femminile. Per Federici, tale svilimento ha incentivato una campagna di terrore, senza la quale la politica di oggettivazione della donna rispetto all'emergere della categoria di 'soggetto', che è rimasta circoscritta al mondo maschile, non avrebbe prosperato. Senza una campagna di terrore, la caccia alle streghe, il compito di oggettivare la donna non avrebbe avuto l'effetto desiderato; in questo modo, la persecuzione delle donne è stata utilizzata come strumento di terrore statale, rompendo le reti femminili di sapere, solidarietà e resistenza appartenenti al mondo antico.

Dopo secoli di repressione, la figura della donna ideale è stata associata alla sottomissione, alla castità e all'obbedienza, consolidando il patriarcato come struttura dominante. Pertanto, il compito di costruire un nuovo ideale del femminile è stato completato con successo. Ed è contro questo modello che la produzione artistica di Patrícia Galvão si è opposta. La diffusione della sua soggettività in diverse identità dimostra che la sua posizione politica non era quella di sostituire una politica di cristallizzazione di soggetti autocentrati, che si conformano a partire dall'oggettivazione dell'altro, presente nella moralità capitalista, con un'altra politica di soggezione. Al contrario, come abbiamo visto nelle analisi del poema «Natureza morta» di Solange Sohl e del disegno di Pagu, il desiderio era quello di raggiungere un'alterità rispetto alla gerarchia del mondo patriarcale.

Il degrado della condizione femminile al 'basso mondo' del capitalismo è interpretato attraverso il lavoro di Patrícia Galvão come parte di un progetto politico volto a far emergere la violenza strutturata alla nascita della modernità; pertanto, la questione era quella di criticare la modernizzazione utilizzando i punti di vista relegati all'infra-mondo: gli animali, le donne, i malati, i carcerati. In molti modi, il lavoro di Patrícia Galvão si è interessato all'«estraneità» del soggetto, dichiarando questo essere estraneo nella propria terra come un'alterità rispetto all'igienizzazione eseguita dalla modernizzazione coloniale. Tuttavia, poiché ha cercato l'estraneità, l'opera poetica di Patrícia Galvão in Brasile è rimasta isolata nell'ambito del modernismo letterario. Non ha trovato una comunità per sviluppare un pensiero collettivo.

Riferimenti bibliografici

- Calas, N. (1983). «Against the Return to Order». *Artforum*, 48-50.
- Campos, A. (org.) (2014). *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Federici, S. (2015). *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*. Milano: Mimesis.
- Galvão, P. (2020). *Autobiografia precoce*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Jackson, K.D. (org.) (2023). *Palavras em rebeldia. Uma antologia do jornalismo de Patrícia Galvão (Pagu)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Ludmer, J. (2015). *Clases 1985: Algunos problemas de teoría literaria, de Josefina Ludmer*. Edición y prólogo de Annick Louis. Buenos Aires: Paidós.

Maria Lúcia Alvim: immagini translingue, poetica transgenerazionale

Patrícia Lavelle

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; CNPq, Brasil

Abstract This article focuses on the unique production and untimely reception of the poet and collage artist Maria Lúcia Alvim. It seeks to show that the poet does not belong to a 'literary generation', but remains displaced, foreign to the generational dynamics of her youth. It thus draws a parallel between this situation and that of other authors who write and/or publish late in life, and proposes the concepts of 'generational constellation' and 'poets without a generation'. It also highlights the translingual practices that permeate Maria Lúcia Alvim's poetry and visual works, lending a sense of foreignness to her polyphonic poetics.

Keywords Generational constellation. Poets without a generation. Translinguistics. Contemporary Brazilian poetry.

Sommario 1 Una poetessa senza generazione? – 2 Album di ritratti. – 3 Ritagli translingui.

1 Una poetessa senza generazione?



Figura 1 Fotografia di Maria Lúcia Alvim, di Sebastião Rocha Reis, immagine promozionale per Batendo pasto (2020)

Nonostante il labirinto di piccole rughe, i capelli della poetessa ottantenne sono scuri e il mento appoggiato alle mani mette in risalto le sue unghie, impeccabilmente smaltate.¹ Ma il dettaglio verso il quale l'occhio sembra convergere, quello che Barthes chiamerebbe *punctum*, sono i suoi occhi chiusi. Nel viso della poetessa ancora ragazza, in una fotografia del 1965 fatta da Ismael Cardim, percepiamo la bellezza dei suoi tratti, incorniciati da capelli accuratamente pettinati con la riga, ma ancora non vediamo i suoi occhi. Sono coperti da occhiali da sole che riflettono il paesaggio.

1 Ringrazio Umberto Alvim, nipote di Maria Lúcia Alvim, per la sua testimonianza e la generosa condivisione dei suoi archivi. Dove indicato "Archivio personale di Umberto Alvim" si fa riferimento a un album di fotografie di Maria Lúcia Alvim condiviso e commentato da suo nipote.



Figura 2 Fotografia di Maria Lúcia Alvim, di Ismael Cardim (1965), archivio personale di Umberto Alvim

Le due immagini mi fanno pensare a una terza, abbozzata dalle parole di Giorgio Agamben (2008, 5) in *Che cos'è il contemporaneo?*. Contemporaneo, secondo lui, è chi riceve in pieno viso il fascio di oscurità che proviene dal suo tempo; che non si lascia accecare dalle luci del secolo e in esse riesce a incontrare una parte d'ombra. Riferendosi a *Considerazioni inattuali* di Nietzsche, Agamben argomenta che la contemporaneità non implica un'adesione di modismi e tendenze all'attualità, quanto piuttosto un certo spostamento e sfasamento, una discronia che permette di vedere, nell'oscurità del presente, luci di stelle già estinte che ancora non sono arrivate fino a noi. Quest'abilità di vedere ciò che, nel passato, è invisibile e ancora in divenire traccia nuove costellazioni nelle configurazioni discontinue della contemporaneità. Nell'immagine di questo pensiero, riconosco la forza della poesia di Maria Lúcia Alvim – gesti e scelte che fanno di lei una poetessa senza generazione, e per questo veramente contemporanea.

Il ritratto più recente, questa bella fotografia scattata da Sebastião Rocha Reis per l'edizione di *Batendo pasto* nel 2020, ha accompagnato l'accoglienza della stampa riservata al libro, illustrando la storia del suo percorso atipico, caratterizzato da un'interruzione di quarant'anni. La poetessa scrisse i testi e ideò il volume già negli anni Ottanta, ma chiese all'amico poeta Paulo Henriques Britto di conservare il manoscritto inedito e di pubblicarlo solo dopo la sua morte. Nel frattempo, nel 2019, i poeti e critici Ricardo Domeneck e

Guilherme Gontijo Flores si interessarono all'opera poetica di Maria Lúcia Alvim, allora reperibile solo in edizioni fuori commercio, e la convinsero a pubblicare il manoscritto. Il libro uscì nel 2020 ed ebbe una ricezione critica entusiasta, culminando con il Prêmio Jabuti.

Nata nel 1932, Maria Lúcia Alvim pubblicò cinque libri di poesia tra il 1959 e il 1989, ma sempre in modo estremamente intervallato. Dopo il suo debutto, con *XX Sonetos*, lasciò passare nove anni prima di pubblicare *Coração incólume* e *Pose* nello stesso anno, il 1968. Undici anni dopo, nel 1979, pubblicò *Romanceiro de Dona Beja* e, di lì a poco, nel 1980, *A Rosa Malvada*. Nello stesso anno lasciò Rio de Janeiro per trascorrere un periodo nella Fazenda do Pontal, proprietà della sua famiglia, prima di trasferirsi a Juiz de Fora. Ancora negli anni Ottanta, accettò l'invito dell'editore e poeta Augusto Massi a pubblicare nella prestigiosa collana Claro Enigma. Nel 1989 uscì *Vivenda*, una riedizione dei quattro libri pubblicati precedentemente. Ma, dopodiché, non pubblicò più, nonostante avesse scritto due volumi che rimasero nascosti per più di quarant'anni, *Batendo pasto* e *Rabo de olho*, inseriti nell'edizione postuma della sua opera completa.

Questa seconda ricezione molto tardiva e postuma, dislocata e traslata rispetto al momento della scrittura, rafforza un tratto presente nella singolare produzione dell'autrice, che non aderiva a nessuna tendenza o corrente letteraria. Nell'intervista rilasciata alla Tribuna de Minas in occasione della pubblicazione di *Batendo pasto* racconta di non aver mai apprezzato i gruppi e di non aver mai negoziato le sue scelte estetiche. Difatti, la sua poesia non cede alle tendenze letterarie del momento, né cerca di aderire alle correnti generazionali. Parlando dell'indipendenza della sua produzione poetica rispetto alle aspettative della ricezione, Maria Lúcia Alvim racconta che i suoi libri hanno sempre provocato controversie:

Anche dentro la famiglia, tra i miei cari, c'è sempre stato clamore. Quando ho fatto *Romanceiro de Dona Beja*, mio fratello Chico l'ha criticato aspramente dicendo che era una stupidaggine, scrivere un *romanceiro* nel XX secolo. Sono andata avanti, facendo ciò che ho fatto. Non mi infastidiva. Su questo sono sempre stata molto indipendente. (Alvim 2020)

Francisco Alvim (1938) – il fratello più giovane menzionato in questa dichiarazione – fece il suo debutto come poeta nel 1968 e divenne, come sappiamo, un importante esponente della generazione detta 'marginale', che si allungò negli anni Settanta riprendendo alcune proposte della prima avanguardia modernista: il linguaggio colloquiale, la poesia breve, la poesia-scherzo, la scrittura spontanea. Al contrario, la produzione poetica della sorella maggiore, Maria Ângela Alvim (1926-1959), ha i tratti della cosiddetta 'generazione del 45', che ricercava un maggior rigore formale e lessicale come

reazione agli eccessi del primo modernismo e mescolava tematiche spirituali e preoccupazioni sociali. Nonostante l'appartenenza a questa straordinaria famiglia di poeti, Maria Lúcia Alvim non si inserisce in nessuna delle due correnti generazionali.

La singolarità della sua opera, accentuata dallo scarto tra il contesto di scrittura e quello di ricezione, mi induce a mettere in discussione la pertinenza di generalizzare la categoria di generazione letteraria. D'accordo con Ítalo Moriconi, intendo che questa categorizzazione implica la rappresentazione di idee e opzioni estetiche, e magari anche etiche e politiche, comuni a un gruppo di coetanei che scrivono e pubblicano nello stesso momento e che, possiamo dedurre, spesso si identificano con un certo taglio geografico e sociale. Seguendo l'argomentazione di Moriconi, comprendiamo che la configurazione di una generazione necessita anche di un orizzonte di ricezione capace di assorbire e integrare tale produzione nel sistema letterario, con i suoi diversi valori e 'circuiti' di approvazione. E uno di questi circuiti, che Moriconi chiama 'vita letteraria', avrebbe come valore di riferimento proprio la rappresentazione di una generazione, ovvero «il dialogo tra pari, la lettura reciproca»:

Esiste un riferimento del gruppo che opera una mediazione del riferimento canonico. Questo autoriferimento del gruppo di contemporanei uniti dalla contemporaneità dovrebbe forse essere considerato come elemento principale nella definizione di un concetto di generazione letteraria. (Moriconi 2020a, 41)

Ma Moriconi, in un altro testo, indica anche un recente indebolimento delle identificazioni generazionali, constatando che «i protagonisti della generazione di scrittori che emerse negli anni 1990 rifiutarono con enfasi l'etichetta» (Moriconi 2020b, 51).

La poesia di Maria Lúcia Alvim espone i limiti della rappresentazione (e dell'autorappresentazione) della generazione letteraria, categoria che può essere pertinente per lo studio critico di alcuni poeti, ma non di tutti. Il concetto di generazione ha un effetto escludente rispetto alle opere che non 'entrano nel contenitore' – sia perché sfuggono alle tendenze delle varie fasce d'età, con le loro strategie di ricezione, autoreferenza e celebrazione, sia perché la loro produzione o ricezione sono tardive, protrate.

Nel caso di Maria Lúcia Alvim forse opera anche un processo di marginalizzazione generazionale legato al genere e accentuato dal comportamento anticonformista dell'autrice. Alla fine, osserviamo che certi effetti di isolamento e cancellazione critica della produzione letteraria femminile tendono a scomparire (o addirittura a invertirsi) con l'età avanzata o la morte della scrittrice. Inoltre, recentemente, le forme strutturali di esclusione si sono modificate e attenuate considerevolmente grazie all'accesso di un numero molto più

rappresentativo di autrici alla pubblicazione, alla ricezione, e anche alla consacrazione critica attraverso premi e traduzioni, tra i tanti meccanismi coinvolti. L'attuale, crescente valorizzazione della poesia scritta da donne corrisponde al nuovo orizzonte di aspettative di ricezione e anche alle richieste di mercato, consolidatesi dagli anni Dieci di questo millennio. A ogni modo, la traiettoria atipica dell'autrice di *Batendo pasto* indica l'importanza di quelle dinamiche di legittimazione e valorizzazione critica che possiamo definire transgenerazionali.

Oltre alla 'riscoperta' di Maria Lúcia Alvim, possiamo considerare anche, ad esempio, l'edizione postuma, sempre a cura di Ricardo Domeneck, di Hilda Machado, che in vita pubblicò solo alcune poesie in rivista, lasciando però un libro inedito, anch'esso acclamato dalla critica e premiato con il Jabuti per la poesia. Potremmo anche evocare la difficoltà di classificare Lu Menezes nella generazione poetica degli anni Settanta, alla quale apparterebbe secondo un criterio d'età, dal momento che la sua pubblicazione in libro e la sua ricezione la rimandano per lo meno agli anni Novanta. Se dobbiamo dispiacerci per la discontinuità dell'interessante poesia di Hilda Machado, limitata ad appena un volume (forse proprio per mancanza di quel necessario confronto con un orizzonte di ricezione), le traslazioni generazionali di Lu Menezes e di Maria Lúcia Alvim svelano progetti poetici ampi e singolari, capaci di generare effetti durevoli nella creazione poetica e nella riflessione critica contemporanee.

Significativamente, nella presentazione dell'unico libro di Hilda Machado, datato 1997 e edito nel 2018, Flora Süssekind stabilisce un confronto tra l'umorismo derivante dalla «tensione tra movimento riflessivo e immagine» che caratterizza anche la produzione di Lu Menezes, e la «dizione falsamente intima» di Ana Cristina Cesar, esponente della generazione degli anni Settanta. Così, nonostante l'isolamento radicale di Hilda Machado e la sua scrittura poetica abbastanza tardiva, iniziata negli anni Novanta, il taglio generazionale, identificato nella fascia d'età, appare come categoria critica capace di associare l'autrice alle questioni sollevate dai «poeti della sua generazione» (Süssekind *apud* Machado 2018, testo dell'aletta). Potremmo allora includere in questa tensione, produttrice di immagini riflessive, anche la poesia di Maria Lúcia Alvim. Propongo, così, di immaginare una costellazione di poeti senza generazione che, come stelle molto distanti le une dalle altre, corrispondono a diversi momenti di emissione di luce osservati da un dato punto di vista - quello del presente, che sfugge di continuo. Nel tracciato di questa immagine, abbozzo un concetto alternativo a quello di generazione: quello di costellazione generazionale.

Stella in questa costellazione di poeti senza generazione, Maria Lúcia Alvim si prese la libertà di sperimentare una grande varietà di forme e generi, che vanno dal sonetto al verso libero, dall'*haiku* alla poesia narrativa. Il suo uso quasi sempre trasformatore, a volte

irriverente, di forme poetiche tradizionali convive con la poesia-scherzo, consacrata dalla generazione 'marginale', e con pratiche associate alle avanguardie moderniste, come poesie composte a partire da ritagli e collage di testi altrui. Le sue tematiche liriche, segnate dalla presenza del corpo e da un forte erotismo, sono attraversate anche dalla memoria, come in un incrocio temporale. Esse includono anche una storicità latente, che va fino alla ricostruzione degli avvenimenti e dei personaggi storici del *Romanceiro de Dona Beja*. Ma i riferimenti alla storia e l'uso di forme tradizionali non corrispondono qui alla nostalgia di un qualche passato perduto, essendo invece relazionate a una specifica produzione poetica di immagini. Nella poesia di Maria Lúcia Alvim, i materiali impregnati di storicità convergono e divergono in anacronismi, sovrapposizioni e intersezioni, associandosi al gesto ripetuto di ritagliare e incollare che ha caratterizzato anche la sua intensa attività di collage. Declinando il suo impulso creativo in sette libri di poesia (contando anche i due libri rimasti nel cassetto), Maria Lúcia Alvim non cessò di produrre contemporaneità estemporanee con la materia oscura del suo tempo, che è anche il nostro.

2 Album di ritratti



Figura 3 Fotografia di Maria Lúcia Alvim, archivio personale di Umberto Alvim

Seduta a terra davanti a un libro aperto di cui non riusciamo a distinguere le immagini, la ragazza sembra appoggiarsi alla sua stessa ombra, che si moltiplica in un gradiente di silhouette ingrigite. Fissa l'obiettivo e getta uno sguardo seduttore a chi la osserva: al fotografo, ma plausibilmente anche a quegli spettatori proiettati nel futuro dallo sviluppo della fotografia analogica.

Io stessa ho realizzato una riproduzione approssimativa di questa bella fotografia con un telefono cellulare, in occasione di una conversazione con Umberto Alvim, nipote della poetessa, sull'album di ritratti da lei realizzato con fotografie di sé stessa, di amiche e amici, di alcuni dei suoi fidanzati. Il documento include anche testimonianze di alcuni viaggi a Minas Gerais che aveva fatto da ragazza, quando abitava a Copacabana. Sono, per la maggior parte, foto scattate negli anni Cinquanta, epoca che la poetessa qualifica, in una delle sue ultime interviste, come i suoi 'anni d'oro'. Accomperate dalle storie rammentate da Umberto, le pagine dell'album suggeriscono un'esistenza di artista piuttosto libera e intensa - e certamente trasgressiva rispetto alla morale sessuale all'epoca predominante. Il moralismo aveva segnato anche l'istruzione, molto repressiva, ricevuta da Maria Lúcia Alvim nel collegio carioca Sacré-Cœur de Jésus, gestito da suore.

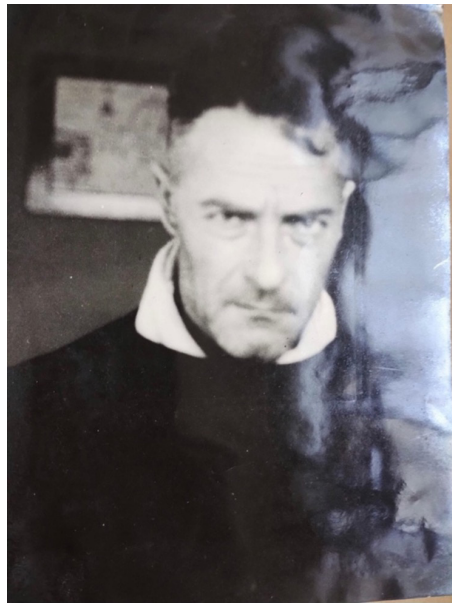


Figura 4 Fotografia di Jean Guillaume, archivio personale di Umberto Alvim

AOUARELA

Cabo Frio

ACQUERELLO

Cabo Frio

Maria Lúcia Aivim lavorava allora in una galleria d'arte, esperienza che lei stessa ricordò con grande entusiasmo nella succitata intervista: «Trascorrevo la maggior parte del tempo in compagnia di stranieri. Lavoravo in una galleria d'arte, la Petite Galerie, che era la Montparnasse di Copacabana. Era nell'Avenida Atlântica, di fronte al mare. Lavorai lì per molto tempo, con mostre di pittori

celebri» (Alvim 2020). La dichiarazione è interessante perché, senza menzionare l'amore per Jean Guillaume, senza dubbio già lontano ai tempi dell'intervista, suggerisce dialoghi, affetti e riferimenti estetici che sfuggono alla semplice convivenza con altri poeti e poetesse della stessa età in una (auto)rappresentazione della generazione letteraria costruita in opposizione a coloro che erano venuti immediatamente prima. Indica, inoltre, tanto l'importanza delle arti visive quanto la presenza di lingue (e letterature) straniere nel quotidiano di questa poetessa che, pur non aderendo, dichiaratamente, ad alcuna corrente generazionale, intratteneva comunque relazioni e interlocuzioni varie.

Oltre alle foto, tra le pagine dell'album incontriamo anche ritagli e piccoli collage - Umberto Alvim gentilmente mi ha donato, come ricordo, un segnalibro decorato da 'Lucinha' (com'era soprannominata la zia). Lei realizzava anche dipinti, che arrivò a esporre, e aveva una grande passione per i film, in particolare quelli di Bergman e di Visconti, come ha raccontato il nipote che, da adolescente, l'accompagnava a frequenti sessioni di cinema. Immagini visive di diverso tipo rivestirono sempre un ruolo importante nella sua vita e il gesto di ritagliare e incollare figure l'accompagnò fino alla fine. Realizzò anche dei collage per le copertine di alcuni dei suoi libri.

A tal proposito, Umberto Alvim insiste sull'ironica quarta di copertina di *Romanceiro da Dona Beja*, che contiene solo immagini di una *mataburro* - dispositivo a forma di pedana posto sopra un fosso che, installato all'ingresso delle fattorie, impedisce il passaggio del bestiame. Maria Lúcia Alvim era pienamente consapevole del carattere estemporaneo delle scelte formali e tematiche di questo libro che, oltretutto, era abbastanza provocatorio nelle sue rappresentazioni della soggettività e della sessualità femminile. Secondo suo nipote, l'immagine del *mataburro* era proprio un messaggio per i critici... Devo aver schivato l'ostacolo perché la settimana seguente alla nostra chiacchierata ho ricevuto per posta, da parte sua, un esemplare di questa prima edizione del libro.

3 Ritagli translingui



Figura 5 Alvim, Collage senza titolo, 1965, riproduzione fotografica di Augusto Massi pubblicata nel blog Escamandro, <https://escamandro.wordpress.com/2021/02/08/in-memoriam-maria-lucia-alvim-1932-2021/>

Méchants

faiseurs

d'élégies

Le parole sono disposte a lato e sotto il corpo nudo di una donna senza testa rappresentato (e imprigionato) nel ritaglio circolare che proietta una qualche profondità sulla superficie dell'immagine. In alto, separato da una barra, un frammento di viso sembra sul punto di scomparire tra spesse mura. Come un'immagine dentro un'altra immagine, le parole contengono una misteriosa invettiva: «Malvagi fabbricanti di elogi». Il collage mi fa pensare, per associazione libera, all'*Orfeo* di Jean Cocteau, che sfugge al suo amore, Euridice, per fare

versi elegiaci con le parole di un poeta morto, di cui sente la voce. Ma non pretendo di chiudere il ventaglio di significati, qui parecchio aperto, solo per dare un'interpretazione intertestuale. Nonostante formino una frase (o una piccola poesia?), le parole ritagliate e incollate sono anche immagini, e come tali contribuiscono al mistero evocativo dell'insieme. Voglio solo attirare l'attenzione sul potenziale associativo di questo collage, ovvero sulla sua produttività in termini immaginativi, e anche sulla presenza di una lingua straniera tra i ritagli che lo compongono.

In molti collage di Maria Lúcia Alvim sono presenti termini ed espressioni francesi. Ritroviamo questo procedimento di ritaglio, sovrapposizione e tensione evocativa anche in vere e proprie poesie-collage che introducono, con una certa frequenza, parole in lingue straniere - in francese o in inglese - nel testo portoghese. Ma la densità delle scelte formali e lessicali di queste poesie apre prospettive immaginative ancora più stimolanti. Queste immagini poetiche incitano il pensiero non tanto all'interpretazione, ma a uno stato di distrazione pensativa che corrisponde anche a un modo di fruizione sensuale del materiale linguistico stesso:

Mon cœur s'ouvre à ta voix
tarântula
recrocita a solidão
estrelas, como nunca.
Vala Volúpia

D a l i l a
(Alvim 2020, 41)

Mon cœur s'ouvre à ta voix
Tarantola
increspa la solitudine
stelle, come non mai.
Vala Voluttà
D a l i l a

Questa poesia di *Batendo pasto* sovrappone una tarantola, delle stelle, la solitudine, la voluttà e la voce di Dalila nell'opera «Samson et Dalila» di Saint-Saëns, citata in francese nel primo verso: «Mon cœur s'ouvre à ta voix, | Comme s'ouvrent les fleurs | Aux baisers de l'aurore ! | Mais, ô mon bien-aimé, | Pour mieux sécher mes pleurs, |

Que ta voix parle encore ! | Dis-moi qu'à Dalila | Tu reviens pour jamais». ²

Oltre a procedere con la sovrapposizione di parole-ritagli, appunto in un collage, la forma visiva stessa della poesia disegna una figura. La disposizione grafica sembra insistere sull'immagine della tarantola, associando l'ambivalenza del desiderio letteralmente divoratore delle femmine di questa specie alla narrativa biblica sulla seduzione di Sansone da parte di Dalila, che gli taglia i capelli per privarlo della sua forza invincibile. L'idea della voce, con cui inizia la poesia, torna nel verbo *crocitar* che, corredato di prefisso, si duplica, comparendo non solo nel canto potente e rauco di un uccello rapace, ma anche nella sua figurazione o imitazione. Ma tanto il significato quanto la forma grafica della poesia rimangono aperti, come il cuore dell'io lirico che si apre alla voce dell'amato, in un'immagine erotica che il secondo verso, non citato, rafforza («como se abrem as flores | aos beijos da aurora») (Come si aprono i fiori | ai baci dell'aurora).

La recente ricezione critica di *Batendo pasto* ha messo in risalto la sensualità della sua impressionante ricchezza lessicale, che si unisce allo stesso groviglio di espressioni regionali, termini tecnici dell'agricoltura, vocaboli antichi caduti in disuso, tratti dell'oralità, registri del linguaggio più o meno elevati e molti doppi sensi. Come osserva Julia de Souza, nella recensione critica pubblicata nella rivista 451, il libro

rinvigorisce e rinnova il nostro rapporto con la lingua, ci destituisce dalla poltrona pigra delle letture *en passant*, e ci ricorda l'esuberanza di quello che abbiamo dato per morto: la forza della fenice, la forza splendente di una parola così nuova perché da tempo dimenticata: 'galarim'; 'espaventar'; 'óbice'; 'ajoujar'. ³ (Souza 2021)

Questa esplorazione sensuale di meandri poco frequentati e angoli dimenticati della lingua ci porta nuovamente a pensare a quella contemporaneità estemporanea di cui parla Agamben. Disallineato sia rispetto alle tendenze del suo contesto di produzione, sia rispetto a quelle che caratterizzano il momento della sua ricezione tardiva, *Batendo pasto* riscopre strati idiomati sotterrati e li porta al presente della lettura. Come sappiamo, i processi di scrittura del libro sono connessi alla vita dell'autrice nella Fazenda do Pontal e alla relazione amorosa con Zé Pavão, abitante della proprietà e

² Cfr. la registrazione dell'aria citata è disponibile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=noHQXogDsA0>.

³ In italiano: 'scombussolare'; 'terrorizzare'; 'intralcio'; 'percuotere'. Si veda Benjamin 2011, 112.

poeta popolare, a cui il libro è dedicato. Più vecchio di Maria Lúcia Alvim, egli era un abile artigiano e grande narratore di storie – uno straordinario esemplare di contadino, secondo la testimonianza di Umberto Alvim.

Nel frattempo, accanto agli scavi poetici che erotizzano la storicità della lingua materna, esplorando le sue radici *mineiras* e un vocabolario agricolo, osserviamo l'uso ricorrente di parole in altre lingue, soprattutto il francese. Questi elementi 'translingui' contribuiscono anche significativamente alla produzione estemporanea di contemporaneità nella poesia di Maria Lúcia Alvim.

L'apprendimento del francese nell'infanzia passata in collegio, la relazione con Jean Guillaume, che segnò un momento importante della sua gioventù, la convivenza con amici e conoscenti stranieri, tra i quali il nipote della poetessa ricorda anche un fidanzato belga, indicano la presenza costante di alterità linguistiche (e generazionali) nel campo delle esperienze di Maria Lúcia Alvim. Inoltre, l'interesse per la letteratura francese è percepibile nei suoi libri. Nella sua poetica, la ricerca lessicale, che ci porta a stadi anteriori della lingua in interessanti incroci temporali, si associa a volte all'alterità ritmica e semantica di parole straniere. Questa risorsa, che possiamo definire 'translingue', ancora non è stata discussa dalla recente ricezione dell'autrice, nonostante appaia significativamente in una poesia metalinguistica di *Batendo pasto*:

P o e s i a

Un sourire et un regard figés
- nestas paragens os recursos do medo
são tão escassos!

ferroa ferroa
(Alvim 2020, 62)

P o e s i a

Un sourire et un regard figés
- in questi paraggi le risorse della paura
sono così scarse!

punge punge

«Un sorriso e uno sguardo fissi» sarebbe una traduzione possibile per il verso in francese, che viene subito dopo la parola 'poesia', scritta con maiuscola e lettere spaziate, così da poterle considerare come il titolo della poesia o come sua parte iniziale. Il verbo *figer* significa immobilizzare in una posa, volontariamente o sotto l'effetto di un'emozione forte, una sorpresa. Denota paralizzazione o immobilizzazione, che possiamo associare all'esperienza dello

shock – per spavento o ‘paura’ – o all’azione della colla nei collage di carta. Così, il verso in francese fissa la poesia stessa, definendola. Ma la frase riporta anche all’idea di *mot figé* o *locution figée*, ovvero, una locuzione fissa, della quale non si può modificare nessun termine e il cui senso globale non può essere dedotto dai suoi elementi costitutivi. I versi seguenti creano effettivamente una tensione di significato in una sovrapposizione non consecutiva di idee. L’espressione «*nestas paragens*» (in questi paraggi) può indicare lo spazio stesso della poesia o, letteralmente, far riferimento a queste fissazioni poetiche, per le quali le risorse della paura sarebbero scarse. Infine, *ferroa* (‘punge’), parola poco usata in portoghese, qui ripetuta due volte, significa pungere con un pungiglione, sebbene l’etimologia latina rimandi anche a ‘duro’, ‘di ferro’. La poesia appare quindi come un *mot figé*, che rimane aperto e indeterminabile perché il suo significato non si costruisce con la successione articolata degli elementi che lo compongono, ma per associazione evocativa, sovrapposizione e fissazione di immagini in una composizione.

Come possiamo intuire, il gesto translingue non contraddice il sofisticato lavoro lessicale intralinguistico. Le due risorse creano straniamento e ambivalenza, facendoci confrontare con l’alterità linguistica – sia perché la poesia reinventa momenti anteriori della lingua stessa, recuperando termini o significati dimenticati, sia perché sposta la lettura ad altri spazi idiomatici. Nel frattempo, in alcuni casi questi due movimenti – centripeto e centrifugo – si incrociano e tendono a confondersi, rendendo porosi i confini tra ritmi e processi di formazione delle lingue.

In *Romanceiro de Dona Beja*, che compie una ricerca poetico-memorale della storia della città di Araxá (Minas Gerais) e della figura storica della cortigiana Dona Beja, gli effetti dell’ibridazione sono quasi inesistenti. Ma in *Rosa Malvada*, al contrario, la presenza della lingua straniera si fa sentire anche nella sua storicità dall’epigrafe, un verso della poetessa rinascimentale Louise Labé: «*j’ay chaut estreme en endurant froidure*» (ho un caldo estremo sopportando il freddo) (Alvim 1989, 9). Il libro include anche un testo in francese, collage delle frasi dello scrittore François Mauriac, e un altro in inglese. A tal proposito, ricordo anche un’altra poesia breve, «Sibila», che cita un verso di Emily Dickinson. Ma l’esempio più interessante è il penultimo testo del libro, un sonetto composto da ‘ritagli’ di Louise Labé.

Lufa a Louise Labé

...Baise m’encor, rebaise moy et baise
beleza de meus olhos, refrataria
ao tempo, ao sonho – torre que suscita
tremor de entranha, golfo marulhando

Que tout le beau que l'on pourroit choisir
sirva a qualquer ensejo, ao teu desejo -
por livre gesto e gosto, sou objeto
posto à meia-luz: bras, mains et doigts, ô

ris, ô front - ó reflexos de Vermeer
despindo a camisola de cetim!
Luth, avental, maças que vem de Flandres

Tant de flambeau pour ardre une femmelle !
Em ti quero viajar, como a gazela:
Sentant mon œil estre à mon cœur contraire.
(Alvim 1989, 70)

Lufa a Louise Labé

...Baise m'encor, rebaise moy et baise
bellezza dei miei occhi, refrattaria
al tempo, al sogno - torre che suscita
tremito di viscere, golfo mormorando

Que tout le beau que l'on pourroit choisir
serva a una qualche occasione, al tuo desiderio -
per libero gesto e gusto, sono oggetto
posto a mezza luce: bras, mains et doigts, ô

ris, ô front - ó riflessi di Vermeer
togliendo la camicia di raso!
Luth, grembiule, masse che vengono dalle Fiandre

Tant de flambeau pour ardre une femmelle !
in te voglio viaggiare, come la gazzella:
Sentant mon œil estre à mon cœur contraire.

Alcuni passi sono stati tradotti in portoghese e modificati, altri versi sono citati in francese e ci sono anche elementi testuali scritti da Maria Lúcia Alvim. Questo materiale linguistico eterogeneo è trattato in modo da produrre una serie di assonanze e rime, in una strana e bella alternanza ritmica tra le due lingue. Portoghese e francese si intrecciano in un uso trasgressivo e innovatore della forma rinascimentale del sonetto in decasillabi, già praticato da Louise Labé, poetessa francese del XVI secolo. Partendo da un materiale storico costituito dalla forma metrica tradizionale e dalla configurazione inattuale del francese di Labé, la poesia è tutta fatta di ritagli e collage. Essa associa, così, alcune vestigia dell'epoca della poetessa citata a un procedimento caratteristico delle avanguardie

moderniste, e fa anche uso di una forma insolita di traduzione poetica che riscrive solo alcuni frammenti delle poesie del XVI secolo nel portoghese brasiliano del XX secolo, il suo presente di scrittura.

Per riprendere la conosciuta metafora di Walter Benjamin ne *Il compito del traduttore*, possiamo dire che la densità delle relazioni che intrecciano elementi formali, contenuti semantici e scelte tematiche, radicano il testo poetico dentro la 'selva del linguaggio'. Così considerata, la poesia sfida la traduzione e contribuisce a tracciare i confini di un territorio linguistico, in un 'qui' che possiamo associare a un 'ora' generazionale, dato che le lingue sono in costante trasformazione. Benjamin segnala, d'altra parte, il carattere disallineato della traduzione, tanto rispetto alla sua stessa lingua, quanto rispetto a quella del testo al punto di partenza. Secondo lui, la traduzione si vede fuori dalla foresta linguistica, «davanti a lei e, senza penetrarla, chiama l'originale perché si addentri in quell'unico luogo, in cui, ogni volta, l'eco è capace di riprodurre nella propria lingua la risonanza di un'opera in lingua straniera» (Benjamin 2011, 112). In questo sonetto, quindi, le due lingue si fanno eco a vicenda, in una specie di treccia. Producendo effetti di senso con due sistemi linguistici allo stesso tempo, questo testo sfida la differenziazione stessa tra originale e traduzione - e lo fa per un'impostazione molto diversa da quella perseguita dalla 'transcreazione' poetica dell'avanguardia concretista.

I ritagli testuali, sia citati che tradotti/adattati, si 'incollano' tra di loro attraverso aggiunte di Maria Lúcia Alvim in una costruzione che possiamo qualificare come 'translingue'. Il concetto permette di allargare il campo di produzione di 'echi', in grado di rendere più dinamici i passaggi tra le lingue, a pratiche creative che, come «Lufa a Louise Labé», non si definiscono come traduzioni. In questo caso, l'ibridismo ritmico si associa alla tematica, producendo, tra le due lingue, un'erottizzazione che contribuisce alla densificazione poetica del linguaggio. Oltre ai significati che potremmo cercare attraverso la traduzione e l'interpretazione, la poesia fa delle due lingue intrecciate un'immagine erotica e babelica: «torre que suscita | tremor de entranha, golfo marulhando» (torre che suscita | tremito delle viscere, golfo mormorando).

Forse per questo l'immagine visiva torna qui a riemergere. Tra i ritagli dei versi di Louise Labé, la poesia ci porta anche a una serie di dipinti di Vermeer (1632-1675) che ho identificato quasi per caso, ricercando 'camicia di raso' e 'luth'. Troviamo la stessa veste di raso giallo in quattro opere del pittore olandese. Le prime due, rispettivamente del 1663 e 1672, rappresentano donne che suonano il liuto o luth, strumento menzionato nelle poesie di Louise Labé. Entrambe lanciano sguardi desiderosi a sinistra, fuori dal quadro, come se da quella parte ci fossero i loro amanti. Ma il capo d'abbigliamento appare anche, e con più risalto cromatico, nei quadri

del 1665 e 1667 che mostrano donne in situazioni di scrittura. Queste immagini, venute da un altro momento del passato, si associano alle intersezioni intempestive nella contemporaneità di questa poesia che certamente anticipa, nelle oscurità del suo tempo, un futuro che oggi ci appare con tutta la forza del presente: donne che riconoscono i propri desideri e scrivono, donne che intercalano i loro desideri nella scrittura, donne che, riscoprendo nel passato ciò che non è stato 'portato in corteo', inventano nuove occasioni e modi di scrivere.



Figura 6 Johannes Vermeer, Suonatrice di liuto, ca. 1663



Figura 7 Johannes Vermeer, Donna che scrive una lettera, ca. 1665

Riferimenti bibliografici

Opere poetiche di Maria Lúcia Alvim

Alvim, M.L. (2020). *Batendo pasto*. Belo Horizonte: Relicário.

Alvim, M.L. (1989). *Vivenda (1959-1989)*. São Paulo: Duas Cidades. Coleção Claro Enigma.

Alvim, M.L. (2024). *Poesia reunida*. Belo Horizonte: Relicário.

Materiale d'archivio

Alvim, M.L. (1980). *Retratos e colagens = Catalogo della mostra* (Petite Galerie, Rio de Janeiro). Rio de Janeiro.

Alvim, M.L. (1965). «Colagem sem título». *Escamandro*. <https://escamandro.wordpress.com/2021/02/08/in-memoria-maria-lucia-alvim-1932-2021/>.

Alvim, M.L. (1979). *Romanceiro de Dona Beja*. Rio de Janeiro; Brasília: Fontana; INL.

Alvim, M.L. (2020). «'Nunca negocie coisa alguma': o retorno de Maria Lúcia Alvim». Entrevista concedida dalla poetessa a Mauro Morais. *Tribuna de Minas*. <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/23-08-2020/nunca-negocie-coisa-alguma-o-retorno-da-poeta-maria-lucia-alvim.html>.

Altre opere poetiche

Labé, L. (2021). *Œuvres complètes*. Édité par M. Huchon. Paris: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.

Machado, H. (2018). *Nuvens*. São Paulo: Editora 34.

Menezes, L. (2022). *Labor de sondar (1977-2022)*. São Paulo: Círculo de poemas.

Testi critici e teorici

Agamben, G. (2008). *Che cos'è il contemporaneo*. Roma: nottetempo.

Benjamin, W. (2023). *Il compito del traduttore*. Trad. di M.T. Costa. Milano: Mimesis Edizioni.

Benjamin, W. (2011). «A tarefa do tradutor». Benjamin, W., *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. de Susana Kampff Lages. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 112.

Moriconi, Í. (2020a). «Circuitos contemporâneos do literário». Moriconi, Í., *Literatura, meu fetiche*. Recife: CEPE Editora, Selo Suplemento Pernambuco, 31-49.

Moriconi, Í. (2020b). «Literatura 00 – Plataforma de lançamento». Moriconi, Í. *Literatura, meu fetiche*. Recife: CEPE Editora, Selo Suplemento Pernambuco, 51-61.

Souza, J. de (2021). «Fruta mordida». *Quatro cinco um*, edição 42. <https://quatrocinco.um.com.br/resenhas/literatura/literatura-brasileira/fruta-mordida/>.

Süssekind, F. (2018). «Testo di risvolto di copertina». Machado, H. *Nuvens*. São Paulo: Editora 34.

Minha senhora, tem um Mallarmé em casa? Angélica Freitas e o diálogo constelar com a tradição poética moderna

Maria A. Fontes

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract This article examines Angélica Freitas's poetry through historiographical and aesthetic dissonance, analysing her dialogue with Brazilian Modernism and the neo-avant-garde. Focusing on the ironic reappropriation of the canon in *Rilke shake*, notably «Rilke shake» and «estatuto de desmallamento», it investigates how she ruptures the monumentalised reception of Mallarmé, Pound, and Rilke. Drawing on Haroldo de Campos's concepts of *corpus-repertoire* and post-utopian poetry, the study argues that Freitas confronts formal rigour with humour and parody, turning 'method' into 'play' to disarm institutional authority and assert contemporaneity.

Keywords Brazilian contemporary poetry. Angélica Freitas. Literary canon. Critical reception. Corpus-repertoire. Aesthetic dissonance.

Sunário 1 Introdução: cânone e constelações poéticas. – 2 «salta um rilke shake»: do esteticismo rilciano à cultura de massa. – 3 «estatuto do desmallamento»: da recepção à deportação de Mallarmé.

1 Introdução: cânone e constelações poéticas

Desde o ensaio *The Literature of Exhaustion* (1967), John Barth diagnosticava o esgotamento das propostas estéticas das vanguardas modernas, embora apontasse para um potencial criativo ainda ilimitado na reconfiguração do passado, sugerindo que o presente poderia recombina esse vasto inventário tradicional. Em uma linha de raciocínio semelhante, Umberto Eco (1985, 57) reforçava essa perspectiva ao afirmar que o passado não pode ser destruído, apenas revisitado «com ironia, de maneira não inocente». Essa concepção converge de modo especial com a reflexão de Haroldo de Campos (1997, 243-69), para quem a poesia contemporânea viável não se define como pós-moderna nem antimoderna, mas pós-utópica: uma poesia ancorada no presente, que abandona o projeto totalizante das vanguardas históricas em favor da pluralização das poéticas possíveis.

No centro desse pensamento está a noção de constelação, que rejeita uma história literária linear, «genealógica» e «essencialista» (cf. Campos 1989, 60-3) para propor, em seu lugar, uma leitura sincrônica fundada em afinidades eletivas, desvios e diálogos transversais entre obras e autores. Ao visitar, por exemplo, o cânone ocidental (e não só), Haroldo de Campos não se limita à recuperação de figuras centrais da literatura brasileira ou de outras latitudes como precursores, em particular, das neovanguardas, mas formula um revisionismo mais amplo, interessado menos na consolidação de linhagens específicas do que na compreensão do processo literário como releitura polifônica, marcada antes por desvios do que por um traçado reto. Para ele, trata-se de uma tradição fâustica e parodística (cf. Campos 1981), relida de modo dialogal e oblíquo ao longo do tempo. A ideia de Campos reside na premissa de que a literatura possa assumir a pluralidade e o choque de culturas em curso no país, bem como o diálogo com culturas externas. Essa era uma das questões centrais do Modernismo que permanece em aberto. Se a pluralização proposta por Haroldo de Campos era pertinente em 1984 (ano da publicação do ensaio), ela se mostra ainda mais premente na atualidade. Diante disso, cabe questionar: quais são as poéticas possíveis após a 'crise do verso' propalada por Mallarmé e a revisão do cânone já empreendida a partir dos anos 1960?

Mais do que operar cortes sincrônicos no passado, Campos questiona os próprios alicerces da historiografia literária ao reler, a partir das margens e dos interstícios da história, os efeitos, por exemplo, das ações antropofágicas oswaldianas e de sua radicalidade. Desse modo, contrapõe-se, de um lado, a uma história ritualística e celebrativa de momentos 'fundadores' e, de outro, afirma-se uma história do presente, prenhe de historicidade, cuja natureza devoradora (e autofágica) promove a constante reiniciação do processo literário, com múltiplos e provisórios momentos fundacionais. Nesse sentido,

a 'temporalidade' desse 'mundo não datado' revela que o recurso ao passado é sempre, simultaneamente, uma redefinição do presente. Essa revisitação (ou devoração, para usar um termo oswaldiano) desenha um novo giro interpretativo, uma nova lente através da qual se observa o cânone, permitindo enxergar seja o que havia ficado às margens dessa tradição, seja como ela circulou no Brasil.

É nesse horizonte teórico, marcado pela recusa de narrativas lineares da tradição, pela possibilidade de revisitação crítica do passado e pela compreensão do processo literário como recombinação, que se insere a poesia brasileira contemporânea e sua relação com o cânone, aqui tomada como objeto de análise. Tal perspectiva pressupõe uma concepção de cultura distinta da mera erudição entendida como acúmulo quantitativo de conhecimentos organizados à maneira de um arquivo. Em consonância com o pensamento de Haroldo de Campos, a «cultura, por seu turno (embora envolvendo um lastro implícito de erudição), seria antes um conceito qualitativo» (Campos 2006, 258), fundado na capacidade de estabelecer relações, de pôr os saberes em movimento e em conexão, à semelhança de um 'ideograma' ou de uma 'constelação'.

É justamente essa lógica relacional das constelações que estrutura procedimentos recorrentes na poesia contemporânea, nos quais o cânone moderno é mobilizado como repertório instável, sujeito a deslocamentos, recontextualizações e operações irônicas. Nesse sentido, a obra de Angélica Freitas oferece um exemplo particularmente elucidativo ao reinscrever nomes centrais da tradição lírica moderna em circuitos cotidianos e na cultura de massa, produzindo efeitos de dessacralização, humor, ironia e estranhamento que serão analisados, a seguir, a partir do livro *Rilke shake*.

Antes, porém, cabe notar que a gaúcha Angélica Freitas se afirma como uma das vozes mais produtivas, singulares e provocadoras da poesia brasileira contemporânea. Sua escrita caracteriza-se por um humor corrosivo e dissonante, por uma dicção aparentemente simples e por um diálogo crítico persistente com a tradição literária moderna. Longe de rejeitar o cânone ou de reverenciá-lo de forma acrítica, sua poesia opera num espaço intermediário, marcado pelo riso, pela reapropriação irônica, pela paródia e pela dessacralização dos discursos legitimadores da literatura. Seus livros mais recentes, *Rilke shake* (2021 [2007]), *Guadalupe* (2012) e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), revelam a consolidação de um projeto poético atento à tensão entre passado e presente. Em *Rilke shake*, a poeta estabelece um diálogo lúdico e melancólico com a tradição lírica moderna, aproximando nomes consagrados da literatura universal ao cotidiano e à cultura de massa. Em *Guadalupe*, esse gesto se amplia por meio da hibridez entre poesia e composição gráfica, explorando a construção da subjetividade feminina. Já em *Um útero é do tamanho de um punho*, Freitas radicaliza esse mergulho no cotidiano ao

incorporar referências da cultura pop e de massa, tensionando discursos feministas e políticos sem se submeter a formulações teóricas acadêmicas rígidas.

2 «salta um rilke shake»: do esteticismo rilkiano à cultura de massa

Ao revisitar a tradição literária, Angélica Freitas problematiza questões fundamentais do modernismo brasileiro, voltando o olhar para a complexa relação entre a Geração de 45 e os herdeiros da dicção oswaldiana. Enquanto o grupo de 1945 se ancorava em uma linhagem de viés classicizante, sob forte influência de autores como Paul Valéry, T.S. Eliot e Rainer Maria Rilke, as neovanguardas de matriz oswaldiana – a exemplo do Concretismo – buscavam afinidades sobretudo nas poéticas de Stéphane Mallarmé e Ezra Pound. Considerando esses fatores, Freitas articula um duplo movimento: de um lado, recupera procedimentos associados ao poema-piada e ao poema-blogue de Oswald de Andrade; de outro, tenciona a recepção brasileira de poetas centrais da tradição lírica moderna europeia, como Mallarmé, Rilke e Pound.

É nessa perspectiva que o título *Rilke shake* expõe criticamente o procedimento que orienta o livro ao inserir, por meio de um jogo paronímico, o nome do poeta de Praga no mesmo campo semântico de um *milk-shake*, bebida caracterizada pela mistura de elementos distintos em uma consistência espessa e homogênea. Dessa maneira, a tradição literária aparece como um repertório disponível para reoperação, e não como um monumento intocável. Freitas reinscreve o poeta canônico no cotidiano urbano, submetendo-o a um processo de banalização produtiva. No poema, o eu lírico convoca Rilke, William Blake e outros nomes consagrados para o espaço simbólico de uma lanchonete:

salta um rilke shake
com amor & ovomaltine
quando passo a noite insone
e não há nada que ilumine
eu peço um rilke shake
e como um toasted blake
sunny side para cima
quando estou triste
& sozinha enquanto
o amor não cega
bebo um rilke shake
e roço um toasted blake
na epiderme da manteiga

nada bate um rilke shake
no quesito anti-heartache
nada supera a batida
de um rilke com sorvete
por mais que você se deite
se deleite e se divirta
tem noites que a lua é fraca
as estrelas somem no piche
e aí quando não há cigarro
não há cerveja que preste
eu peço um rilke shake
engulo um toasted blake
e danço que nem dervixe
(Freitas 2021, 39)

O léxico selecionado, que inclui termos como ‘saltar’, ‘ovomaltine’, ‘toasted’, ‘bater’, ‘roçar’ e ‘engolir’, mimetiza a dicção ordinária do consumo rápido, de clientes menos exigentes que se contentam com fast-food. Ao estabelecer uma cadeia semântica na qual leitura e ingestão (ou indigestão) se sobrepõem, Freitas expõe o próprio espaço de representação da poesia contemporânea e um público para o qual tais vocábulos são familiares, ao contrário da aura hermética que envolve o nome de Rilke. Nesse sistema de significação dominado pela indústria cultural (e de produtos ultraprocessados), os verbos ‘saltar’, ‘bater’ e ‘engolir’ ganham um sentido ambivalente: o ritmo que remete ao preparo mecânico da bebida e do sanduíche servidos no balcão funde-se ao fazer poético, e a sutil distinção fonética entre /m/ilke e /r/ilke é obliterada pelo ruído do liquidificador/processador.

Este, por sua vez, opera como um instrumento carnavalesco e desregulador, convertendo a angústia metafísica (rilkiana) no «quesito anti-heartache», enquanto o eu lírico, embalado pela cadência (‘batida’) da máquina, encena uma dança dervixe.¹ Ao evocar a figura do dervixe, tradicionalmente associada ao ascetismo muçulmano e aos votos de pobreza e humildade, Freitas estabelece um embate direto entre a espiritualidade mística, o cenário de consumo saturado das lanchonetes urbanas e o idealismo estético rilkiano. No poema, a dança circular (ou giro meditativo) dos dervixes, que na tradição sufi busca a transcendência, é equiparada ao movimento mecanizado das lâminas do liquidificador, convertendo a abnegação mística em uma performance da banalidade cotidiana.

1 Os dervixes da ordem Mevlevi, vertente mística do Islã (sufismo), são notórios pela prática do *Sema* (‘escuta’). Trata-se de uma meditação ativa expressa por meio de uma dança circular hipnótica, na qual o giro contínuo em torno do próprio eixo busca promover o êxtase espiritual e a união mística com o divino.

Se, por um lado, Freitas sugere a indiferenciação entre a chamada alta cultura e a cultura de massa, confrontando a própria noção de valor – tema amplamente debatido por teóricos contemporâneos –, por outro, manifesta uma posição crítica em relação ao estatuto da poesia atual. Reativa, assim, pela via irônica, a discussão em torno da recorrente ‘crise do verso’, tematizada por Mallarmé em sua obra. Nos poemas de Freitas, a tradição não é negada, mas atravessada por uma banalização estratégica que a destitui de seu estatuto de intocabilidade. Ao transpor poetas reconhecidos quase exclusivamente por uma elite intelectual para o cotidiano do eu lírico, a poeta gaúcha questiona tanto a autoridade simbólica do cânone quanto os modos de sua recepção na poesia brasileira contemporânea.

Esse procedimento dialoga também com a observação de Paulo Franchetti, para quem a tradição já não articula a base comum de expectativas entre autor e leitor, sendo frequentemente mobilizada apenas como recurso de glosa, sátira ou ritualização distante. Embora a recepção seja parte necessária do reconhecimento de uma dada reivindicação de pertencimento ao gênero, o problema que se impõe é: «A quem se dirigem esses textos, em que eles concordam e no que discordam, no que toca ao público que os procedimentos textuais favorecem ou excluem?» (Franchetti 2022, 352). A resposta a tal indagação não é simples, tampouco este ensaio pretende esgotá-la; contudo, a questão vincula-se, invariavelmente, ao problema atávico da circulação e da recepção da poesia no Brasil.

Essa dificuldade de circulação e o descompasso na recepção da lírica no país são fundamentais para compreender como a obra em questão se posiciona frente à tradição. Nesse sentido, a convergência de correntes distintas no interior do livro sinaliza tanto um gesto de dessacralização do cânone ocidental quanto um questionamento sobre seus valores estéticos e a circularidade da influência estrangeira no projeto modernista nacional. Embora o horizonte de referências de Angélica Freitas contemple nomes como Rilke, Ezra Pound e Gertrude Stein, é na fricção com o legado de Stéphane Mallarmé que a dissonância em relação ao cânone atinge seu ponto mais crítico. Considerado o pivô da ‘crise do verso’ moderno, o poeta francês torna-se o centro de uma operação de ‘devolução da influência’ que exige uma análise detalhada de sua recepção no Brasil. A compreensão desse processo revela como o rigor mallarmeano é reprocessado pela poeta, culminando no gesto irônico do «estatuto do desmallarmento».

3 «estatuto do desmallarmento»: da recepção à deportação de Mallarmé

O verso inicial do poema «estatuto do desmallarmento» – «minha senhora, tem um mallarmé em casa?» – carrega um teor programático

já implícito no próprio gesto de citar o poeta francês, mobilizando, ao mesmo tempo, três eixos: a sua recepção no Brasil, a crise do verso e a sua recusa. Como se pode observar, leia-se o poema:

estatuto do desmallarmento

minha senhora, tem um mallarmé em casa?
você sabe quantas pessoas morrem por ano
em acidentes com o mallarmé?

estamos organizando uma consulta popular
para banir de vez o mallarmé dos nossos lares
as seleções do reader's digest fornecerão

contêineres onde embarcaremos os exemplares,
no porto de santos, de volta pra frança.
seja patriota, entregue seu mallarmé. olê.
(Freitas 2021, 54)

Embora a obra de Mallarmé hoje seja considerada o cerne da modernidade poética, sua circulação inicial em solo brasileiro foi marcada por resistências e mediações pontuais. Nesse contexto, Medeiros e Albuquerque desempenhou um papel fundamental como mediador cultural ao introduzir as inovações da literatura francesa no final do século XIX. Graças ao contato direto com o círculo de convivência de Stéphane Mallarmé, o crítico logrou introduzir obras e conceitos fundamentais do Simbolismo, servindo de ponte para a intelectualidade nacional. Conforme observa Haroldo de Campos, «Medeiros e Albuquerque teve, todavia, a utilidade maior de alimentar a curiosidade de Araripe Júnior, que passou a acolher com simpatia as manifestações brasileiras das novas tendências [francesas]» (Campos 2006, 201). Tais tendências eram, até então, sumariamente rejeitadas por nomes como José Veríssimo, que as classificava como produtos da desrazão.

Ainda nesse cenário, já em 1888, o próprio Araripe Júnior, ao identificar o «verdadeiro grupo dos simbolistas», apontava em Mallarmé sua «encarnação perfeita» (Guimarães 2010, 28). Essa consolidação crítica refletiu-se na incipiente difusão editorial do autor, cujo marco inaugural foi a publicação de «Tristesse d'été» – traduzido por Escragnolle Dória como «Tristeza estival» e veiculado na revista *Rua do Ouvidor*, em maio de 1901 (Guimarães 2010, 17). Anos mais tarde, em 1936, caberia a Guilherme de Almeida a tarefa de reinserir o poeta no sistema literário nacional por meio da antologia bilingue *Poetas de França*.

Ao longo desse processo, no que tange às poéticas possíveis delineadas por Haroldo de Campos, observa-se que o débito com a

linhagem mallarmeana percorre um itinerário evolutivo que perpassa o experimentalismo de Oswald de Andrade, a rigorosa engenharia de João Cabral de Melo Neto, a dicção substantiva de Murilo Mendes e as *Lições de coisas* de Carlos Drummond de Andrade, até culminar na Poesia Concreta. Este último estágio totaliza o processo de assimilação e tradução do poeta francês no país. Entretanto, convém salientar que o Mallarmé apreciado nesses momentos iniciais era, predominantemente, o autor parnaso-simbolista da primeira fase, cujas composições apresentavam menor hermetismo. Poucos eram os que se aventuravam por *Un coup de dés*, obra que, além de sua densidade conceitual, permanecia em um hiato de acesso por não constar nas edições correntes da época.

Considera-se, todavia, que o marco inaugural da recepção crítica de Mallarmé no Brasil ocorre em 1942, ano em que Manuel Bandeira proferiu, na Academia Brasileira de Letras, a conferência «O centenário de Stéphane Mallarmé». Nesse estudo pioneiro, publicado em 1945, Bandeira não apenas empreendeu uma análise detida do *Coup de dés*, como também celebrou os «versos de circunstância» (Bandeira 2020, 846), gênero com o qual possuía notória afinidade. Ao sublinhar a natureza «orquestral» e a musicalidade estrutural da fatura mallarmeana, o poeta pernambucano antecipou leituras fundamentais da modernidade brasileira. Entre elas, destaca-se a de Oswald de Andrade, que, em 1950, relacionaria o *Coup de dés* ao existencialismo e à temática do 'naufrágio' em seu ensaio de crítica filosófico-antropofágica, intitulado «Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: O homem cordial» (cf. Campos 2006, 201).

Nesse exercício analítico, Bandeira reconhecia que a hermenêutica de muitos poemas de Mallarmé apresentava uma dificuldade severa, quando não intransponível, mas ressaltava ser essa a essência de «sua estética e a sua técnica, de que podemos colher quase toda a teoria nas páginas de prosa das *Divagations*» (Bandeira 2020, 839). Segundo o autor, a celebração do centenário era o momento oportuno para revisitar a figura de um homem que, resolutamente, dera as costas à vida por considerar a própria época «um interregno para o poeta, um interregno de eferescência preparatória» (835).

Ao aprofundar a investigação sobre o estilo do mestre simbolista, Bandeira observa que:

Às obscuridades naturais resultantes de seu conceito de poesia juntou as de uma sintaxe própria, substancial e concentrada como uma fórmula algébrica. O que ele escrevia não parece produto do pensamento, mas o próprio pensar em sua origem e evolução dialética, fecundo em incidentes atentos em se organizar num sistema indeformável à *balancement prévu d'inversions*. (Bandeira 2020, 843)

Essa postura, contudo, não configurava um fato isolado, mas integrava um movimento mais amplo de reavaliação da modernidade literária no Brasil. Nesse contexto, a relevância do autor francês foi ratificada por Otto Maria Carpeaux em «Situação de Mallarmé» (1943). O ensaio revelou-se decisivo ao introduzir *Un coup de dés* ao público brasileiro, pois ultrapassava a mera apreciação estética para afirmar a centralidade de Mallarmé como eixo estruturante da literatura do século XX. Para Carpeaux, Mallarmé não se limitava ao papel de mestre do Simbolismo; era, em sentido mais rigoroso, o precursor de uma nova ontologia poética, que exigia do leitor e da crítica uma postura ativa e analítica. De fato, enquanto Bandeira, Oswald e Drummond incorporavam elementos mallarmaicos em suas obras de maturidade, o jovem João Cabral de Melo Neto já estreava, em 1942, sob a égide do chamado 'verso total' de Mallarmé. Essa filiação estética, visível em *Pedra do sono* (2014 [1942]), embora reconhecida por seu rigor construtivo, rendeu a Cabral uma célebre advertência de Antônio Candido: a de que o poeta deveria evitar o enclausuramento no hermetismo da chamada 'poesia pura', a fim de não se afastar das contingências da vida, nem da caligrafia literária de seu tempo.

A situação de Mallarmé no Brasil, conforme exposta, revela o intervalo entre as décadas de 1930 e 1940² como um período de gestação para um segundo momento de sua tradução e recepção no país. Coube aos irmãos Campos e a Décio Pignatari empreender uma revisão canônica do autor, culminando na publicação da coletânea *Mallarmé* (1974). Após vinte anos de labor intelectual, o grupo reuniu traduções e estudos críticos que incluíam, de forma inédita em volume no país, o *Coup de dés*.

Nesse contexto de rigorosa sistematização, Augusto de Campos publicou, em 1955, dois ensaios fundamentais dedicados à exegese de *Un coup de dés*. Neles, o autor integra as inovações estruturais do poeta francês às conquistas formais de Pound, Joyce e Cummings, convergindo-as para um novo paradigma de composição que buscava a objetividade e a funcionalidade da linguagem. Em diálogo com essa efervescência crítica, Mário Faustino também dedicou, em 1957, uma série de cinco ensaios ao autor; contudo, suas reservas quanto ao poema *Apparition* suscitaram acesos debates no meio intelectual. Tais divergências evidenciavam as tensões inerentes à recepção da obra

2 Da antologia de Guilherme de Almeida às preocupações estruturais apontadas por Manuel Bandeira, nota-se uma crescente atenção aos aspectos formais que viriam a anunciar o projeto de tradução dos poetas concretistas. O hiato bibliográfico que perdurou por décadas sobre a produção mallarmeana, cujas referências eram escassas tanto na antologia *Musa francesa* (1917), de Álvaro Reis, quanto na *Antologia de tradutores* (1932), de Olegário Mariano, foi rompido definitivamente pela atuação do grupo Noigandres.

mallarmeana naquele período, oscilando entre a adesão radical ao método estrutural e a persistência de leituras ligadas à sensibilidade simbolista tradicional.

Mallarmé passou, então, a ocupar o ponto extremo da conscientização da crise do verso e da linguagem. Segundo Augusto de Campos, era impossível chegar ao novo sem passar por esse «cabo das tormentas e/ou da esperança da poesia» (Campos 1974, 25). Mais recentemente, Marcos Siscar (2010) explica que sua obra deixou de ser vista como uma produção de ruptura ou estranha ao contexto literário brasileiro e passou a ser interpretada como uma obra que historiciza a questão do verso. No Brasil, essa ampla resignificação pode ser percebida, no que concerne à sua poesia, por meio de projetos tradutórios que também a historicizam. De resto, evidencia-se que há toda uma linha privilegiada na moderna poesia portuguesa e brasileira que não se compreende sem Mallarmé.

Portanto, a presença de Mallarmé já no primeiro verso do poema «estatuto do desmallarmento» inscreve-se numa dimensão histórica e condensa questões centrais da lírica contemporânea. Entre elas, destacam-se a persistência da chamada ‘crise do verso’, ainda vigente, e o estatuto da tradição moderna no Brasil, cuja recepção, como se pôde constatar nos parágrafos anteriores, tem sido frequentemente associada a uma elite intelectual e mediada por instâncias institucionais. Nesse sentido, como observa Marcos Siscar (2010), o projeto mallarmeano não se configura como um epitáfio da poesia, mas como um elogio do verso livre, entendido como forma capaz de tensionar a tradição sob o signo do impasse. Para o crítico e poeta:

[A] capacidade de formulação da crise, que eu chamaria de herança crítica da literatura, se apresenta tradicionalmente como reação não apenas ao desenvolvimento da sociedade industrial de massa e ao fantasma da transformação do humano em mercadoria, mas também, especificamente, à constituição de um ponto de vista aritmético sobre a realidade social. (Siscar 2010, 10)

Essa ‘aritmética social’, mencionada por Siscar, encontra um eco irônico na estrutura do poema de Freitas, que mobiliza o discurso estatístico e o vocabulário da (in)utilidade pública para abordar o objeto poético. Ao deslocar o ‘fantasma da mercadoria’ para o espaço doméstico, Freitas não apenas retira Mallarmé do dispositivo de legitimação hermética que historicamente sustentou sua consagração simbólica, como também o reinscreve na lógica do risco e do acidente doméstico. Desse modo, o discurso oficial é subvertido: a poeta transforma-o simultaneamente em ‘objeto’ perigoso, passível de recolhimento e deportação, e em mercadoria destinada ao descarte industrial. Nesse sentido, retoma-se a análise formulada por Fredric

Jameson, desde os anos 1980, acerca da lógica cultural do capitalismo tardio, segundo a qual:

Na cultura pós-moderna, a própria 'cultura' se tornou um produto; o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era ainda um esforço, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-moderno é o consumo da própria mercadoria como processo. (Jameson 1997, 14)

No poema, a radicalização desse gesto crítico manifesta-se na proposta de um referendo, isto é, delegar ao povo a decisão de manter ou não a obra do poeta francês no país, por meio de uma «consulta popular | para banir de vez o Mallarmé dos nossos lares». Os versos aludem também ao célebre comentário de Mário de Andrade, no ensaio-manifesto *A escrava que não é Isaura*, no qual o autor inicialmente rejeita Mallarmé ao proclamar: «É preciso não voltar a Rambouillet! É preciso não repetir Gôngora! É preciso evitar Mallarmé!» (1925, 67). E prossegue Andrade: «Mallarmé apresenta um aspecto de coisa falsa, de preciosismo, muito pouco aceitável para a sinceridade sem vergonha dos modernistas» (123). Numa segunda e mais amadurecida reflexão, Mário de Andrade tempera seu juízo negativo inicial, passando a reconhecer a importância da elaboração intelectual de Mallarmé na composição poética. Com efeito, enquanto para as vanguardas o desejo de ruptura com o passado vem acompanhado de uma ideia essencialista e utópica, no pós-moderno o desvio é entendido como processo. Trata-se, assim, de uma prática autoconsciente, situada no interior de um arquivo que é simultaneamente histórico e literário (Hutcheon 1991, 165). O resultado dessa inflexão é a contestação dos enquadramentos culturais estabilizados, produzindo uma ruptura com formas previamente instituídas de legitimação.

De fato, a 'aritmética social' e a consequente reificação do poético tornam-se explícitas na segunda metade do poema, momento em que a 'ameaça' representada pelo autor francês é neutralizada por meio de uma operação logística de descarte. A menção às «seleções do *reader's digest*» (Freitas 2021, 54) não é fortuita: ao evocar a icônica revista de consumo de massa, destinada à leitura veloz, digerida e simplificada – símbolo dos valores (família, religião, ética do trabalho) de uma classe média e média-baixa ocidental em processo de ascensão social e cultural –, Freitas estabelece o veículo perfeito para a expurgação do hermetismo mallarmeano. Rejeita-se, assim, a valorização acrítica do cânone estrangeiro e sua importação reiterada como suporte legitimador das práticas poéticas brasileiras.

Em outro poema intitulado «não consigo ler os cantos», o eu lírico reinscreve, mais uma vez, o veto a poetas de leitura considerada difícil e propõe, igualmente, banir Ezra Pound e a poeta, crítica e tradutora norte-americana Marianne Moore: «vamos nos livrar de ezra pound? | vamos imaginar ezra pound | insano numa jaula em pisa enquanto | os americanos comiam salsichas [...] | vamos nos livrar de marianne moore?» (38). O uso reiterado do verbo ‘vamos’, na primeira pessoa do plural, sinaliza a busca por uma anuência coletiva para descartar o cânone hermético, enquanto ironiza a alienação histórica representada pela imagem dos americanos que, alheios ao drama de Pound, «comiam salsichas». Instaure-se, desse modo, uma primeira dissonância, de caráter interno ao texto.

A referência à denominada «jaula em pisa» remete a um dado histórico preciso: em maio de 1945, Pound foi detido pelo exército estadunidense na Itália sob a acusação de traição. Confinado em uma cela de aço ao ar livre, o poeta redigiu os *Cantos pisanos*, obra que exemplifica o limite em que o rigor formal encontra a degradação do sujeito. À luz dessa tensão histórica, a legitimidade de sua produção é ironicamente colocada em xeque em razão de sua fragilidade mental e de seus erros políticos. O confinamento não simboliza apenas a privação física de liberdade, mas também a perda da razão que culminaria em sua internação no hospital St. Elizabeths. Ao sublinhar a ‘insanidade’ de Pound em meio à cena banal do cotidiano militar (os americanos comendo salsichas), o poema sugere que o hermetismo dos *Cantos* pode ser interpretado menos como erudição do que como resíduo de uma mente adoecida, conforme indica o verso «insano numa jaula em pisa». A essa tensão sobrepõe-se uma segunda dissonância, de ordem historiográfica, que contrapõe a sensibilidade contemporânea de Freitas à recepção canônica da vanguarda no Brasil. Onde a autora identifica a necessidade de ‘livrar-se’ de uma estética associada à patologia, os modernistas e concretistas das décadas de 1920 a 1950 viam a pedra angular de uma nova linhagem poética. Para Augusto de Campos e o grupo Noigandres, o estado mental do autor mostrava-se irrelevante face à eficácia de seu «método ideográfico».³ Para esses intelectuais, a síntese entre a «constelação» de Mallarmé e o rigor de Pound afirmava a autonomia da técnica em relação à biografia, sustentando a validade da precisão estrutural independentemente da condição psíquica de seu criador. Observa-se, portanto, que, na recepção das

3 Haroldo de Campos, em seu ensaio «Ezra Pound. I punti luminosi», comenta a aproximação entre o Mallarmé de *Un coup de dés* e Ezra Pound. Segundo o crítico, a estrutura musical e sinfônica aplicada ao poema mallarmeano aproxima-se, por inesperado que possa parecer, da técnica ideogramática de Pound, bem como dos procedimentos de fuga e contraponto desenvolvidos em *The Cantos* (ver Campos 2010, 191-8).

novas gerações, os aspectos construtivos dessas obras tendem a ser secundarizados, enquanto leituras redutoras – frequentemente pautadas por fórmulas como ‘arte pela arte’, ‘poesia pura’ ou ‘de difícil compreensão’ – permanecem recorrentes no repertório. É como se houvesse uma resistência em reconhecer que a função da arte, conforme postula Augusto de Campos, «não é passar por portas abertas, mas antes abrir as fechadas» (1974, 27).

Ao referir-se à lírica de Mallarmé, Pound e Moore, Angélica Freitas reatualiza o debate acerca da chamada ‘influência’ exercida por esses autores sobre o Modernismo brasileiro e a Poesia Concreta. Embora o conceito de influência – tradicionalmente empregado para descrever as tensões entre o polo receptor e o transmissor (ou seja, entre o sujeito criador e seus precursores) – tenha sofrido severas objeções teóricas na contemporaneidade, sendo frequentemente substituído por categorias como ‘intertextualidade’ ou ‘*corpus-repertório*’, ele subsiste como fenômeno empírico quando analisado sob a perspectiva da recepção. Trata-se de um processo dialético, marcado por rupturas, exclusões e crises, no qual a poeta se apropria de estratégias exógenas para dirimir problemáticas intrínsecas à sua própria produção. Sob essa perspectiva histórica, Mallarmé emerge como emblema de uma tradição hermética, cuja recepção no Brasil foi frequentemente mediada por instâncias acadêmicas e círculos intelectuais restritos.

Até a implementação, pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, de um projeto sistemático de tradução e difusão da poesia estrangeira de vanguarda, o acesso a esse repertório no Brasil permanecia fragmentário e restrito a círculos intelectuais exíguos, fortemente mediado por instâncias institucionais masculinas. Nesse contexto, a interpelação presente no verso «minha senhora, tem um Mallarmé em casa?» adquire especial relevância crítica: por que o eu lírico dirige a uma mulher a pergunta sobre a presença de Mallarmé na esfera privada? Ao deslocar o poeta francês para esse espaço – historicamente associado às mulheres –, o poema evidencia o caráter construído, socialmente mediado e historicamente situado da autoridade canônica exercida por poetas estrangeiros, majoritariamente lidos, traduzidos e legitimados por agentes masculinos.

Tal operação encontra ressonância na própria história da recepção de Mallarmé no Brasil, marcada por uma participação feminina notoriamente residual. Como indica a fortuna crítica, Inês Oseki-Dépré figura como a única mulher a traduzir Mallarmé no país no período considerado, com a tradução do texto em prosa «O demônio da analogia», publicada na revista *Código*, em 1980. Nesse caso, a exceção confirma a regra: a mediação do poeta francês consolidou-se quase exclusivamente por meio de agentes masculinos, reforçando a assimetria de gênero nos processos de canonização literária. Nessa perspectiva, a poesia de Angélica Freitas não apenas ironiza

essa tradição, mas a reinscreve criticamente, tornando visíveis as lacunas e os silenciamentos que estruturam a historiografia literária brasileira.

É nesse horizonte de reconfigurações da tradição que se insere a escrita de Angélica Freitas. Ao dialogar com Mallarmé, Rilke, Pound ou Marianne Moore, a poeta reinsere esses autores em um *corpus-repertório*. Essa articulação realiza-se por meio de procedimentos de seleção e apropriação do cânone enquanto ‘operação’ e ‘repertório’, categorias de extração barroca que visam a produzir continuamente o próprio *corpus*. Nesse sentido, não se institui um paradigma estático de reprodução, mas um processo de atualização que se propaga transversalmente por meio de revisões constantes. Essa prática sobrevive, em parte, na poesia contemporânea como uma leitura reflexiva da tradição, permitindo «recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico» (Campos 1997, 269). Além disso, a operação do repertório não legitima tais autores como autoridades normativas, mas os mobiliza como componentes dissonantes da experiência contemporânea. Poemas como «não consigo ler os cantos» (Freitas 2021, 38) reiteram esse gesto crítico, não por meio de uma negação frontal da tradição, mas pela inflexão da diferença, ao tematizar a dificuldade de leitura como sintoma de uma relação problemática com o legado moderno.

O deslocamento de Mallarmé para o «Porto de Santos», onde exemplares de seus livros são embarcados em contêineres de volta à França, encena o que se pode definir como uma ‘devolução da influência’. Se o Modernismo brasileiro se consolidou sob a tensão da antropofagia e da absorção do estrangeiro, o «estatuto do desmallarmento» projeta também o movimento inverso: a exportação do resíduo cultural. Essa redução da obra à condição de carga passível de despacho em massa materializa o fantasma da mercadoria, conforme discutido por Siscar, destituindo o livro de sua aura e reduzindo-o ao peso bruto de uma remessa comercial.

À primeira vista, a proposta irônica de «uma consulta popular | para banir de vez o Mallarmé dos nossos lares» sugere a afirmação da autonomia na escolha das referências literárias e a recusa da reverência canônica. No entanto, uma leitura mais atenta permite vislumbrar a subversão do discurso oficial, na medida em que Freitas reelabora ironicamente o contexto histórico ao estabelecer uma

relação intertextual com o *Estatuto do Desarmamento*.⁴ Ao explorar a paronímia entre ‘desmallarmento’ e ‘desarmamento’, a poeta intensifica a crítica à conjuntura sociopolítica e cultural brasileira, aproximando a literatura do campo da violência simbólica. Nesse movimento, apropria-se de fórmulas discursivas associadas ao referendo sobre as armas e instaura um jogo quase anagramático entre ‘arma’ e ‘Mallarmé’ (*armar-me / desarmar-me*). Com isso, projeta a ideia da poesia como instrumento crítico, capaz de interrogar a própria instituição literária e de tensionar o cânone, deslocando as fronteiras entre estética e barbárie.

Para concluir, se, por um lado, Freitas parece recusar a presença canônica como estratégia de preservação da poesia contemporânea frente aos entraves da tradição, por outro, ao citá-la, acaba por reafirmá-la sob uma chave crítica. Essa ambivalência evidencia a persistente incidência do modernismo e das neovanguardas em sua poética, estruturada a partir de um *corpus-repertório* deliberadamente devorativo. Tal lógica de reoperação textual já se anuncia na abertura de *Rilke shake*, no poema «dentadura perfeita», na medida em que sugere que a relação com o ‘outro’ se estabelece pelo gesto antropofágico da assimilação, em clara referência a Oswald de Andrade. O verso final, portanto, confirma essa hipótese – «mas come, come tudo que puderes, | e esquece este papo, | e me enfia os talheres» (Freitas 2021, 5) –, indicando um procedimento que não elimina a tradição, mas a reinscreve criticamente no presente.

Referências bibliográficas

- Andrade, M. de (1925). *A escrava que não era Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia moderna*. São Paulo: Lealdade.
- Bandeira, M. (2020). *Poesia completa e prosa seleta*. Vol. 2, *Fortuna crítica da prosa e prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Barth, J. (1967). «The Literature of Exhaustion». *The Atlantic Monthly*, 220(2), 29-34.
- Campos, A. de (1974). «Mallarmé: o poeta em greve». Campos, A.; Pignatari, D.; Campos, H. de (orgs), *Mallarmé: traduções e estudos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 23-9.
- Campos, H. de (1981). *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, H. de (1989). *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.

⁴ O *Estatuto do Desarmamento*, instituído pela Lei nº 10.826, de 22 de dezembro de 2003, tem como objetivo regulamentar o registro, posse e comercialização de armas de fogo, bem como definir crimes e dispor sobre o Sistema Nacional de Armas. O governo promoveu um referendo popular no ano de 2005 para saber se a população concordaria com o artigo 35 do estatuto, que tratava sobre a proibição da venda de arma de fogo e munição em todo o território nacional. O artigo foi rejeitado com 63,94% dos votos válidos (59.109.265), contra 36,06% dos eleitores que concordaram com o artigo (33.333.045). Veja-se «Referendos no Brasil. REFERENDO – proibição do comércio de armas de fogo e munição de 23 de outubro de 2005» (Porto 2000, 337-52).

- Campos, H. de (1997). «Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico». Campos, H. de, *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. São Paulo: Imago, 243-69.
- Campos, H. de (2006). *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 2ª reimpressão da 4ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, H. de (2010). «Ezra Pound. *I punti luminosi*». Campos, H. de, *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 191-203.
- Carpeaux, O.M. (1943). «Situação de Mallarmé». Carpeaux, O.M., *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 64-74.
- Eco, U. (1985). *Pós-escrito a "O nome da rosa"*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Franchetti, P. (2022). «Entrevista com Paulo Franchetti. Ou: os espinhos para pensar a literatura brasileira». *Cadernos Acadêmicos: conexões literárias. Literatura brasileira do século XXI*, 2, 347-71.
- Freitas, A. (2012). *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify.
- Freitas, A.; ODYR. (2012). *Guadalupe*. São Paulo: Quadrinhos na Cia.
- Freitas, A. (2021). *Rilke shake*. São Paulo: Companhia das Letras [versão digital].
- Guimarães, J.C. (2010). «Presença de Mallarmé no Brasil». Guimarães, J.C., *Reescritas e esboços*. Rio de Janeiro: Topbooks, 9-53.
- Hutcheon, L. (1991). *A poética do pós-moderno: história, teoria, ficção*. Trad. de R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- Jameson, F. (1997). *O pós-moderno: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª ed. Trad. de M.E. Cevalco. São Paulo: Ática.
- Mallarmé, S. (1974). *Mallarmé: traduções e estudos críticos*. Tradução, estudos críticos e organização de A. de Campos, D. Pignatari e H. de Campos. São Paulo: Perspectiva.
- Melo Neto, J.C. de. (2014). *Pedra do sono*. Rio de Janeiro: Alfaguara.
- Porto, W.C. (2000). «Referendo». Porto, W.C (org.). *Dicionário do voto*. Brasília: UnB. <https://www.tse.jus.br/servicos-eleitorais/glossario/termos/referendo>.
- Siscar, M. (2010). *Poesia e crise: ensaios sobre a crise da poesia como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp.

Esiste un ponte tra le rovine e il cielo: La poesia di Marília Garcia

Viviana Bosi

Universidade de São Paulo, Brasil

Abstract The article investigates the ways in which Marília Garcia's poetry articulates experiences of temporality and spatiality through intermedial strategies. By analysing recurrent motifs in her work, it demonstrates how she challenges conceptions of time, foregrounding the infraordinary. The argument highlights the poet's use of iterative structures and spatial-temporal overlays thereby revealing an engagement with the present in its historical thickness. The relation established with the reader emerges as a central structural principle. Her oeuvre formulates a poetics of presence to construct a critical mode of apprehending contemporary reality.

Keywords Marília Garcia. Contemporary Poetry. Spatiality. Temporality. Presence.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Ponti: luoghi in cui passare, rimanere, ripetere. – 3 Cartografie. – 4 Poeta e lettore. – 5 Elica. – 6 Intervalli, pause, silenzio: forme di immagine-tempo. – 7 «- há mundo por vir?» (- vi è un mondo a venire?).

Atenta ao real: aqui.
Aqui acontece.
(Fontela 1988, 9)

Essere attenta al reale: qui.
Qui succedo.

Não compreender coisas novas; mas conseguir
compreender, com tudo de si, pela
força da paciência, do esforço e do método, as
verdades evidentes.
(Weil 1979, 385).

Non comprendere cose nuove; ma riuscire a capire
con tutto di sé, per la
forza della pazienza, dello sforzo e del metodo, le
verità evidenti.

1 Introduzione

La meditazione¹ poetica su aspetti congiunti della temporalità e della spazialità costituisce uno degli assi centrali di molte poesie di Marília Garcia.² Il nostro obiettivo sarà indagare come la percezione esistenziale e quella storica si articolano nella sua poesia, al fine di interrogarci su quanto l'autrice immagina e propone riguardo l'esperienza spaziotemporale della nostra epoca.

Il fatto che il suo lavoro lasci perplessi per il carattere apparentemente letterale, così come per l'aspetto riflessivo, è oggi motivo della fascinazione inaspettata che esso suscita. Sappiamo che l'autrice chiama in causa o rifiuta varie caratteristiche di ciò che consideravamo attributi del lirismo. «O que faz um poema ser um poema?» (Che cosa fa di una poesia una poesia?) è la questione prevalente, come se Marília Garcia stesse continuamente mettendo alla prova la sua scrittura. Nel leggere le sue poesie più lunghe, che giustappongono scene, pensieri, ricordi, citazioni e riferimenti ad altri autori e a tante arti, ci viene da pensare agli UFO e al «verso la prosa» di Pierre Alferi (2013), così come alla resistenza critica alla metafora di una generazione di autori francesi *ao rés-do-chão* ('ancorati alla realtà quotidiana') come Georges Perec, Emmanuel Hocquard, Jean-Marie Gleize, ciascuno con le sue specificità.

Inoltre, la poetessa ricorre all'intermedialità, riproducendo e descrivendo fotografie, scene cinematografiche, incisioni, quadri, una scultura, ma anche il QR code dei rumori delle fibre ottiche che passano sotto i marciapiedi – mezzi questi pertinenti alla concezione di campo espanso, che hanno conseguenze nella strutturazione delle poesie.

Comunque – ciò che più conta –, poiché questa poesia cerca di esprimere la sua verità, in essa si rinnova il tentativo incessante di «dar à caça alcance» (raggiungere la preda) (nell'espressione di San Juan de la Cruz), che Dámaso Alonso ha preso in prestito come doppio motto, tanto per la creazione poetica quanto per l'indagine

¹ Questo articolo e le relative citazioni sono stati tradotti dal portoghese all'italiano da Vinício Corrias.

² Marília Garcia è poetessa, traduttrice e saggista. Artista nota per il suo lavoro di videoarte e performance, ha pubblicato *20 poemas para o seu walkman* (2007), *Engano geográfico* (2012), *Um teste de resistores* (2014), *Slow Motion* (2017, Prêmio Oceanos), *Parque das ruínas* (2018), *Expedição: nebulosa* (2023), *Pensar com as mãos* (2025), tra gli altri. Le sue opere sono state tradotte in spagnolo, inglese e francese. Il suo sito web, www.mariliagarcia.com, presenta diversi aspetti della sua produzione.

analitico-interpretativa. Nell'esplorare territori ibridi, attraversando i confini del saggio, del resoconto narrativo e dell'inclusione di altre forme artistiche, Marília pungola il lettore, obbligato a muoversi insieme a lei per accedere al «real - este obscuro mito» (reale - questo oscuro mito) (nella formulazione di Murilo Mendes).

Nonostante la struttura frammentaria, nella quale si combinano materiali eterogenei, finiamo per trovarvi momenti ritmici ricorrenti, ora in forma di eco, ora con variazioni. Riguardo il processo compositivo, Italo Moriconi, nella quarta di copertina di *Câmera lenta* (2017), parla di «ripetizione differita» o «spirale». Effettivamente, le poesie riprendono alcuni tra paesaggi, idee e immagini, sia nei versi dello stesso libro, sia in opere successive. Tuttavia, come nei caleidoscopi, i ritornelli differiscono un po' nella loro formulazione e nel modo in cui sono inseriti in nuovi contesti.

Vediamo alcuni dei motivi e tratti ricorrenti nella poesia di Marília.

2 **Ponti: luoghi in cui passare, rimanere, ripetere**

In diversi libri c'è la presenza di un ponte, che sia quello a Parigi, fotografata sempre alle 10 del mattino in giorni consecutivi, ma con piccole alterazioni a seconda della data, o quello che conduce dal Parque das Ruínas alla Chácara do Céu, a Rio de Janeiro. In entrambi i casi, può darsi che si tratti di un interrogativo somigliante circa la possibilità di cogliere la variazione dello spazio nel tempo:

aqui só tem uma regra:
todos os dias às 10 hs
tiro uma foto da ponte.
O resto do tempo é livre e gira
em torno da pergunta:
como ver o tempo
passar neste lugar?
penso no *infra-*
-ordinário do georges perec
e todos os dias
vou até a ponte
e tiro uma foto
que possa me dizer
alguma coisa
sobre *estar aqui*.
[...]
como ver este instante
passando? sempre tinha tentado
pular as etapas da vida
e apagar o *entre*.

como atravessar os meses neste lugar
e *ver* o que acontece?
a fotografia divide futuro
e passado – seria possível ver o que
está no *meio*?
(«Tem país na paisagem?», *Câmera lenta*, 2017)³

Qui c'è solo una regola:
tutti i giorni alle 10
scatto una foto del ponte.
Il resto del tempo è libero e gira
intorno alla domanda:
come vedere il tempo
passare in questo luogo?
penso all' *infra-*
-ordinario di georges perec
e tutti i giorni
vado fino al ponte
e scatto una foto
che mi possa dire
qualcosa
sullo stare qui.
[...]
come vedere questo istante
che passa? avevo sempre tentato
saltare le tappe della vita
e cancellare il *tra*.
come attraversare i mesi in questo luogo
e *vedere* ciò che succede?
la fotografia divide futuro e
passato – sarebbe possibile
vedere ciò che si trova in *mezzo*?

Se i ponti veicolano l'idea del passaggio, non si tratta solo di ammirare il fluire del fiume-tempo, ma, al contrario, soprattutto di contemplare ciò che permane. Rimanere sul ponte e fotografare ciò che vi succede, abitando la frontiera spaziotemporale mentre sono i giorni a essere attraversati, equivale all'esercizio di, nella relativa immobilità, assorbire tanto memorie quanto presentire ciò che potrebbe essere in fase di germinazione.

3 Le poesie saranno citate nel testo solo con il titolo, il nome e la data di pubblicazione dei libri da cui sono tratte. Ulteriori dettagli sulla pubblicazione sono reperibili nei riferimenti bibliografici. Tutti i corsivi presenti nelle poesie sono originali.

È principalmente il desiderio di sapere se i fantasmi del passato o gli avvenimenti del presente si inseriscono in tale luogo a costituire la sua ossessione. La poetessa tornerà su questi interrogativi in «Parque das ruínas», poesia tratta dal libro omonimo (2018),⁴ aggiungendo l'idea che il mezzo del processo si equipara per importanza all'esito, poiché *ter lugar* (*avoir lieu* in francese, 'avere luogo') integra l'avvenimento.⁵ Allo stesso tempo, come abbiamo già detto, è anche nella composizione complessiva dell'opera che si fanno notare i ritornelli sparsi tra poesie e libri. Queste reiterazioni costanti, secondo l'autrice, sono finalizzate a cogliere meglio ciò che si vede:

a insistência a repetição
- seria possível ver a passagem do tempo
nesta repetição?
(«Parque das ruínas», 2018)

l'insistenza la ripetizione
- sarebbe possibile vedere il passaggio del tempo
in questa ripetizione?

Si rivela l'inclinazione della voce poetica nel 'ritagliare un istante' per *stare in un luogo*, evitando l'impressione di processo o persino di metafora (quel tropo che significa appunto trasporto). Perciò, suona paradossale che il luogo calpestato sia un ponte.

In un teso rifiuto di concetti caratteristici della modernità, come velocità, progresso, futuro, interessa attenersi a quanto è ben vicino, onnipresente come una luce accecante. Per esempio, nella stessa poesia, la «capacidade de olhar para o cotidiano» (capacità di guardare alla quotidianità), fare attenzione ad atti semplici, come «acordar abrir os olhos lentamente | e ver» (svegliarsi aprire gli occhi lentamente | e vedere), «pegar um livro virar a página digitar essas letras | balançar a cabeça | - seria possível nomear isso que

4 Il titolo si riferisce a un palazzo deteriorato della *Belle Époque*, nel quartiere di Santa Tereza, a Rio de Janeiro, oggi centro culturale. C'è un'ambivalenza tra il significato letterale e la possibilità che ciò rimandi anche al presente di una città e di un paese. Oppure forse allude alla composizione stessa di questa poesia-narrativa-diario-saggio, interamente ordinato come montaggio di frammenti sparsi, frazionati nella loro suggestiva incompletezza. La gita spaziale attraverso questo strano museo del tempo potrebbe anche essere metaforica.

5 «Avere luogo: l'espressione è sorprendente. Il luogo è parte integrante dell'avvenimento» (Emmanuel Hocquard in «X. Terraço na Kasbah», tradotto da Marília Garcia, 2020). Nel suo studio sul poeta, l'autrice osserva la doppia accezione della locuzione *avoir lieu*, che contempla il temporale e lo spaziale. A partire dall'opera di Hocquard, Marília ricava la narratività 'letterale' in prima persona, le mappe, i viaggi, i 'percorsi indiretti', l'ambivalenza tra il pubblico e il privato, la ripetizione di discorsi dislocati in altri formati.

acontece?» (prendere un libro girare pagina digitare queste lettere | dondolare la testa | - sarebbe possibile nominare ciò che succede?). Infatti, se viviamo invasi da notizie 'straordinarie' e spaventose in una scala frenetica (l'autrice menziona «guerra desastres fome» (guerra disastri fame), in contrapposizione a ciò, la poetessa ci chiama a cogliere l'«infraordinario» attraverso la descrizione minuziosa di gesti della vita quotidiana.⁶

La poesia di Marília propone di concentrarsi sull'adesso, in opposizione allo straordinario distante. Segue quest'altra citazione praticamente fedele all'originale di Perec:

o que se passa todos os dias e que volta todos os dias
o banal o cotidiano o óbvio o comum o ordinário
o infraordinário
o barulho de fundo o hábito
- como perceber todas essas coisas?
como abordar e descrever aquilo que de fato
preenche a nossa vida?
(«Parque das ruínas», 2018)

ciò che succede tutti i giorni e che torna tutti i giorni
la banalità la quotidianità l'ovvietà il consueto l'ordinario
l'infraordinario
il rumore di fondo l'abitudine
- come percepire tutte queste cose?
come approcciare e descrivere quello che di fatto
riempie la nostra vita?

I procedimenti del cinema, quello che compare nel titolo e nelle poesie del libro *Câmera lenta*, anch'essi rafforzano l'idea della scena che si ripete per concentrare meglio l'attenzione, evitando l'accelerazione:

o cinema é 24 vezes
a verdade por segundo, este segundo
poderia ser 24 vezes a cara dela
quando fecha os olhos e vê.
[...]
o que ela vê não sabe e tudo fica tremido
se *fast forward*.
agora fecha os olhos para

⁶ La poetessa sta dialogando con le considerazioni di Georges Perec nel suo libro *L'infra-ordinaire* (1989), nelle quali l'autore si rifiuta di trattare di eventi catastrofici che constano nelle prime pagine e propone di interrogarsi sul solito, sul quotidiano, per captare ciò che ci circonda.

entender, para ir mais
devagar.
(«pelos grandes bulevares», *Câmera lenta*, 2017)

il cinema è 24 volte
la verità al secondo, questo secondo
potrebbe averne 24 volte il suo aspetto
quando chiude gli occhi e vede.
[...]
Ciò che vede lei non lo sa e tutto diventa tremulo
se *fast forward*.
adesso chiude gli occhi per
capire, per andare più
lenta.

Stereofonia, loop, visore, quadro, schermo, scatola nera, *love story*, pausa... c'è tutto un lessico associato alla registrazione di immagini e suoni che compare, mentre scene che trasmettono brani di film sono evocate, perché si comprenda come addentrarsi lentamente in qualcosa della realtà: «é difícil olhar as coisas» (è difficile guardare le cose). In «Noite americana»,⁷ la perplessità sul tempo incrocia lo spazio:

um trem parte para um ano
específico no futuro. dizem que lá as coisas
não mudam.
está escuro e eles atravessam o tempo.
[...]
no escuro a luz atravessa o tempo e o espaço.
e vem dar aqui
neste ponto.

em geral, ela se mostra à noite
como as lembranças
em *pause*.

um treno parte per un anno
specifico nel futuro. dicono che là le cose
non cambiano.
é buio ed essi attraversano il tempo.

7 Il titolo della poesia può riferirsi al film *La Nuit américaine* (1973) di François Truffaut come a una tecnica di illuminazione in cui si utilizza l'artificio di registrare scene con effetto notte durante il giorno.

[...]
nel buio la luce attraversa il tempo e lo spazio.
e viene a parare
in questo punto.

in generale, essa si mostra alla notte
come i ricordi
in *pause*.

Un'impressione insolita si propone: lo spostamento verso il futuro non porta cambiamenti. Sembra concentrare in un punto di luce ancora più denso il presente, che si apre verso polveri di memorie grazie alla pausa.

C'è qualcosa che ricorda Sisifo in queste riprese, come nei movimenti circolari della stessa azione di andare verso il ponte tutti i giorni. Sussiste l'interrogativo costante sulla possibilità, nel fotografare il momento, di catturare anche il passato e *scoprire* ciò che succede. Il ponte, simbolo del passaggio che connette, diventa un luogo in cui stare. Infatti, fermandocisi, la poetessa è assalita da dilemmi su circostanze ben concrete. Forse è proprio il trovarsi sul ponte il momento fecondo per il divenire, come pensava Deleuze in una delle sue multiple caratterizzazioni della temporalità (cit. in Pelbart 2015). Non si tratta, tuttavia, di un falso aspetta e spera, cavallo di Troia di Pandora che ci illude, ma di un'attenzione legata al qui ed ora – che si accoglie e si accetta – dove si desidererebbe camminare dalle rovine fino al cielo.

3 Cartografie

Un altro leitmotiv sono le mappe, riproduzioni astratte della geografia, in parallelo con la distanza che le parole mantengono nel tentativo di rappresentare la realtà.

Nella poesia di Marília c'è l'aspirazione che i tratti della mappa che riproduce le strade di Rio de Janeiro possano sovrapporsi alle linee di un'altra mappa che ritrae le strade a San Paolo, in modo che lei possa camminare per il quartiere di Santa Teresa, dove abitava, e allo stesso tempo a Paraíso, il quartiere dove abita adesso, realizzando il sogno di riscattare spazi affettivi del passato. Così, chissà che anche i paesi non possano essere rappresentati simultaneamente, come luoghi di incontri e disincontri con amici che abitano in posti diversi? In una poesia, mentre piove per l'interlocutore che è ad Hyde Park, la poetessa si siede sotto il sole dall'altra parte dell'emisfero.

«Parque das ruínas», questa poesia-diario-saggio, si apre con «uma epígrafe em forma de imagem» (un'epigrafe sotto forma di immagine) – riproducendo fotografie scattate dalla nord-americana

Rose-Lynn Fisher nelle quali quest'artista ha impresso vari disegni di lacrime versate su lamine di vetro e amplificate attraverso un microscopio. Sembrano un tipo di mappa. La fotografa ha chiamato questo lavoro «atlante temporaneo» perché le fotografie «registrano un istante di vita delle lacrime», siano esse dovute a tristezza, allegria, o a tagliare cipolla – ciascuna con una configurazione specifica. Avvicinare lo sguardo per vedere qualcosa di così rimpicciolito e prestare la massima attenzione a ogni minima situazione effimera per riuscire a vederla nelle sue più piccole oscillazioni è il motivo centrale della poesia:

essas imagens
que parecem feitas de longe
mostram algo que está muito muito
perto
tão perto
perto demais
(*Parque das ruínas*, 2018)

queste immagini
che sembrano fatte da lontano
mostrano qualcosa che è molto molto
vicino
così vicino
troppo vicino
(*Parque das ruínas*, 2018)

Nel commentare questa caratteristica dello sguardo prossimo o distante come temi della poesia di Marília Garcia, Joana Matos Frias, nella postfazione a *Parque das ruínas* (2018) riflette che non si tratta solo del passaggio dalla «visione microscopica» a quella «telescopica», ma di una conversione da «sightseeing a timeseeing» in un processo nel quale si coniuga «la riflessione sulla singolare temporalità degli oggetti artistici» e la storicità maggiore nella quale si è immersi. Si svelano e si incrociano nella poesia, in modo sempre più chiaramente politico, fatti storici di diverse ampiezze, come la schiavitù brasiliana, la Prima e la Seconda Guerra Mondiale, l'incendio del Museo Nazionale di Rio de Janeiro nel settembre del 2018, la mancanza di fondi delle università pubbliche, poiché si accentua la proposta che il lettore intraveda ciò che è invisibile a prima vista, nell'alterare la scala di quanto normalmente non si vede nello spazio e nel tempo abituali.

Le immagini delle lacrime così ampliate e statiche servono da apertura a una poesia che tratta di rovine, anticipando al lettore l'idea che quelle foto fungano di mappa, sia per le configurazioni stesse che tracciano sulla carta, sia per aiutarci a capire il tono del

paesaggio che verrà. I percorsi disegnati dalle lacrime, temporanei, rafforzano la connessione con il deterioramento progressivo.

Bisogna notare che il ricorso alle fotografie, alle cartoline postali, alle scene di film documentari, alle mappe, conferisce al testo un ambiguo bollino di 'effetto reale', a cavallo tra la supposta descrizione più stretta e aderente ai fatti e l'invenzione letteraria. Ma, soprattutto, permette che si paralizzi il linguaggio, di natura progressiva, obbligando il lettore al distacco della contemplazione pittorica. Il rifiuto del dislocamento incide in egual maniera su questo stile apparentemente letterale e obiettivo.

Rifacendoci a Barthes (2022), che seguiamo in questo passo, la fotografia compare come dispositivo atto a segnare e intensificare la percezione del momento nel suo enigma. Se, nella sua essenza, essa vuole essere la riproduzione di un reale intrattabile, cerca di sembrare verace in relazione al referente (che, tuttavia, ci sfugge), ma in questo caso si tratta tanto di vedere lo *studium* quanto di cercare di percepire qualche *punctum* – fantasma del passato oppure ombra incomprensibile che l'attraversa.

La poesia somiglia alla cartografia nel cercare di ricomporre tracce della realtà, camminando nella sua direzione? In poesia, possono sovrapporsi spazi e tempi, sensazioni, scene, spostando e incollando? Infatti, secondo l'etimologia del siriano data dalla poetessa, mappa significa «aquilo que faz sair que chama para fora» (quello che fa uscire che chiama fuori).

4 Poeta e lettore

C'è una sollecitazione reiterata dall'interazione con il lettore, che si traduce, per esempio, in ciò che succede nella poesia finale del libro *Câmera lenta*, i cui ultimi versi manifestano infatti la volontà della poetessa di mettersi in una posizione di dialogo, insieme al suo pubblico: «Eu queria que fosse uma fala que *fala com* || talvez uma fala de aproximação e de encontro» (Vorrei che fossero parole che *parlano a* || magari parole di avvicinamento e di incontro) («estrelas descem à terra») (stelle scendono sulla terra). Inoltre, la poesia si rivolge agli interlocutori ora includendoli con espressioni collettive come «a gente» (noi), ora chiamandoli alla condivisione di qualche esperienza: «Você que vai lendo | de mãos dadas comigo» (Tu che leggi | dandomi la mano). O infine chiedendosi: «com quem estou falando hoje?» (con chi sto parlando oggi?).

Il soggetto lirico talvolta si dirige a noi, in tono di appello: «vocês estão ouvindo?» (state ascoltando?) – come se la carta potesse trasmettere la poesia in viva voce. L'autrice fa riferimento anche al rumore degli elicotteri che sorvolano continuamente San Paolo, quando si chiede: è possibile che, tanto nel momento in cui la poesia

è stata scritta quanto adesso che la leggiamo, le macchine volanti facciano lo stesso rumore incessante?

Tanto nel post-scriptum del libro *Parque das ruínas* quanto nella poesia «gêmeos irlandeses» (gemelli irlandesi) (*Expedição: nebulosa*, 2023) si sottolinea che, come in *Nudo che scende le scale* di Marcel Duchamp, «o movimento não estava no quadro | mas no olhar do espectador» (il movimento non era nel quadro | ma nello sguardo dello spettatore) visto che tradizionalmente un dipinto dovrebbe presentarsi in modo simultaneo, mentre una poesia con parole in successione. Tuttavia, in questo caso, la poesia funziona solo quando anche il lettore si muove, giustapponendo i suoi frammenti per seguire il passo della poetessa:

o tempo
passando enquanto
seguimos cada palavra
ao descer os degraus
dos versos

você que vai lendo
de mãos dadas comigo
confiando
que vamos parar
no fim da
linha
(«paisagem com futuro dentro», *Expedição: nebulosa*, 2023)

il tempo
che passa mentre
seguiamo ogni parola
nello scendere i gradini
dei versi

tu che leggi
dandomi la mano
fiducioso
che ci fermeremo
alla fine della
linea

Ciò che importa fondamentalmente in queste poesie seriali è la cosciente problematizzazione dei vincoli tra i brani, tra i tempi, tra i luoghi citati, che obbliga al lavoro interpretativo.

Un altro aspetto molto notorio corrisponde al fatto che Marília viene sollecitata con frequenza a declamare pubblicamente le sue poesie, visto che molte sono state formulate per una performance. Si verifica una certa fluttuazione cosciente tra il momento in cui le

poesie sono state originariamente redatte o pubblicate e il momento seguente in cui verranno recitate per una platea.

In molti versi, si contrassegna come perturbatrice la relazione di *décalage* tanto temporale quanto spaziale tra scrittore e lettore, che difficilmente potrebbero trovarsi di fronte nello stesso passo:

– como fazer para essas palavras escritas
há um mês dizerem algo
sobre estar aqui
agora?
(«hola, spleen», *Câmera lenta*, 2017)

– come fare perché queste parole scritte
un mese fa dicano qualcosa
sullo stare qui
ora?

Un dispositivo abbastanza comune nella sua produzione consiste nell'offuscare l'intervallo tra il momento della scrittura e quello della presentazione in pubblico, interrogandosi sulla nuova situazione e su se stessa, cose entrambe relativamente alterate dagli avvenimenti occorsi nel frattempo.

Invitata a un incontro con gli studenti di Lettere dell'Università di San Paolo, ci ha mandato una nuova poesia che principiava così:

começo do começo,
que foi quando me pediram
os poemas que leria no encontro
'a voz do escritor':
ainda faltava 1 mês
para este encontro
e eu não tinha ideia do que aconteceria
entre o dia do convite e o dia
de estar aqui hoje.
(«estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de
uma hélice», *Câmera lenta*, 2017)

inizio dall'inizio,
che è stato quando mi hanno chiesto
le poesie che avrei letto nell'incontro
'la voce dello scrittore':
mancava ancora 1 mese
a quest'incontro
e non avevo idea di cosa sarebbe successo
tra il giorno dell'invito e il giorno
di trovarmi qui oggi

Da questa pratica ricorrente scaturisce un'indagine sul convivio tra i tempi: ci sarebbe stata una conclusione degli episodi passati oppure si tratta di un *passado que não passa* ('passato che non passa'), e che si irradia fino al momento presente? La linea tra i tempi è continua e lineare, o potrebbero esserci deviazioni e interruzioni nell'intreccio – attualmente più dispersivo e meno organico –, quando si vuole andare dal punto A al punto B ma bisogna fare un giro lungo, e così si finisce per arrivare al punto C?

Così, questa poesia si propone di approdare al presente, in presenza, aprendosi alla possibilità o al tentativo di una lettura e/o ascolto attivo, che implicherebbe l'aspettativa di un contributo emotivo e intellettuale da parte del lettore per completarsi.

5 Elica

Gli ostacoli alla praticabilità del trasporto riappaiono in modo quasi compulsivo nella lunga poesia narrativa «estrelas descem à terra» (stelle scendono a terra) (*Câmera lenta*, 2017), nella quale la figura dell'elica, che può tanto girare quanto rimanere immobile, riverbera nella perplessità sugli stessi procedimenti di composizione.

C'è una lunga sequenza in cui la poetessa si descrive paralizzata davanti alla possibilità di un disastro, nel constatare che l'aereo nel quale sta per imbarcarsi ha un'elica che lei teme possa rompersi durante il viaggio. La scena relativa alla paura di entrare nell'aereo è intercalata da riferimenti a incidenti aerei recenti. La voce poetica si dibatte con il timore di viaggiare, o di dislocarsi nel linguaggio per mezzo di troppi metaforici, quando si interroga: «como lidar com a impossibilidade de sair do lugar?» (come affrontare l'impossibilità di muoversi?)

ao escrever eu estava sempre preocupada
com o *deslocamento*
tentava pensar nele não só como tema
mas como procedimento
[...]
o que era de fato
deslocar
na linguagem?
será que eu estava deslocando
ou só *falando* em deslocar?
será que eu estava paralisada
como no dia da hélice
só repetindo sem parar
a necessidade de deslocar?

(«estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice», *Câmera lenta*, 2017)

nello scrivere ero sempre preoccupata
del *dislocamento*
cercavo di pensarci non solo come tema
ma come procedimento
[...]
che cos'era di fatto
dislocare
nel linguaggio?
chissà se stavo dislocando
oppure solo *parlando* di dislocare?
chissà se ero paralizzata
come nel giorno dell'elica
solo ripetendo senza sosta
la necessità di spostare?

L'aderenza fissa al locale, all'istante immediato (e a quello letterale) si allea al timore di una catastrofe imminente. Qualcosa di simile succedeva in un altro libro di Marília Garcia, *Um teste de resistores* (2016), in cui la persona poetica cerca di attraversare la strada ed è investita da una macchina guidata da un'automobilista distratta che esce da un parcheggio. Vi sono, così, numerose allusioni al rischio in qualsiasi spostamento. Ossia, si diffida della possibilità di distrarsi in un dato momento, sotto la minaccia di incidente, come se l'ambiente presagisse un pericolo imminente e richiedesse una precauzione ostinata. Per questo, più che mai, guardare ed essere presente. Provare, ripetutamente, a comprendere il luogo in cui ci si trova. Il diario, l'annotazione, il fotogramma del momento.

Alla precauzione contro movimenti potenzialmente rischiosi, si affianca la necessità di stabilizzare il tempo per impedirne il passaggio celere, che offuscherebbe la chiarezza della visione. L'autrice immagina di poter «pensar em termos geográficos» (pensare in termini geografici), disegnare mentalmente cammini, montagne, fare mappe, ecc.

Per inciso, nella sua vigorosa riflessione critica sulle sorti della poesia (e della società) contemporanea, Rosa Maria Martelo (2022) mette in contrasto l'elogio della velocità modernista con la preferenza per la 'decelerazione' contemplativa della poesia attuale, come mezzo di resistenza al ritmo oppressivo della temporalità capitalista neoliberale, il che comporta risorse di singolarizzazione, di *écfrasi*, e di riduzione di procedimenti metaforici. Diversamente dal periodo storico anteriore volto alla fiducia nel futuro, nel quale si desideravano, ma anche si riprovavano, le potenti trasformazioni nella società, qui si avverte l'ansia di mantenere l'attenzione sul

momento presente. Solo l'intervallo, come una crepa nel tempo e nello spazio, accentuerebbe la sensazione di essere e stare, specialmente in questo nostro tempo di non-luoghi, in cui predomina l'effimero veloce.

Che ci sia, magari, la possibilità di coniugare dislocamento ed estasi nel penetrare le nuvole, come nell'immagine di una poesia di Drummond, visto che, dice l'autrice, «o happening é um furo | no presente» (l'happening è un buco | nel presente) («estrelas descem à terra»)? Intensificare il momento, rendendolo compiuto, potrebbe cambiare la concentrazione del tempo, come quando un'elica gira a tutta potenza? Il trasporto, oppure il tropo metaforico, può avvenire tanto nei versi di una poesia quanto nella struttura maggiore di una serie concatenata di poesie o libri.

Tuttavia, in un mondo pieno di muri, chiuse e frontiere, teme che la sua poesia non riesca a cambiare niente:

seria possível deslocar o texto
de modo a produzir outro sentido para as coisas?

(«estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de
uma hélice», *Câmera lenta*, 2017)

sarebbe possibile dislocare il testo
in modo da produrre un altro senso per le cose?

Come potrebbe l'elica della poesia farci volare?

6 Intervalli, pause, silenzio: forme di immagine-tempo

É no congelamento das máquinas, na pausa sobre
a imagem, que nossa época encontra sua eficácia
política.
(Bourriaud 2009, 117)

È nel congelamento delle macchine, nella pausa
sull'immagine, che la nostra epoca trova la sua
efficacia politica.

Nelle poesie di Marília Garcia, gli spazi in bianco e i tagli sono arrangiamenti ritmici di ritardo che generano pause, stratificazioni. Invece di far apparire tutto in pulsazione cronologica automatica e immediata, come vuole l'informazione accelerata del mondo contemporaneo, c'è una molteplicità di articolazioni propiziate dalle fessure. Il silenzio e il rallentamento permettono che la lettura riecheggi, in maniera tale che le parti interagiscano senza una gerarchia predefinita. La poesia cresce in varie direzioni.

Nel frammento «[7. a *mimosa pudica*]», in «Então descemos para o centro da terra» (Allora scendiamo al centro della terra) (*Expedição: nebulosa*, 2023), la voce lirica menziona uno studio di Stefano Mancuso (2019) sull'esperienza con piante che trattengono un certo tipo di memoria. Fa riferimento anche al fatto che le radici degli alberi sono in generale molto più grandi delle parti che appaiono, come se fossero iceberg. Nei marciapiedi di San Paolo, la poetessa esplora le radici che spaccano il cemento, che provengono dal sotterraneo passato e salgono verso la superficie presente. Sembra comparire nella composizione stessa delle poesie la struttura non gerarchizzata dei vegetali, come organismi modulari le cui parti cooperano.

L'evocazione dei tempi passati non avviene in modo sequenziale. L'affiorare di momenti di intensità, cuciti insieme ad avvenimenti nel presente e a tentativi di perlaborazione, riparazione o anamnesi del passato, li ricolloca in nuove connessioni che non siano quelle successive. Frammenti e rovine dei ricordi possono emergere senza una seriazione cronologica, come un puzzle in cui il principio di incastro non sia evidente. Ma, nonostante in apparenza ci sia discontinuità, questione che rimanda a una nozione radicale di collage e montaggio, i nessi non sono arbitrari, e invitano il lettore all'approfondimento dell'attenzione.

Il contatto con il passato avviene in diversi modi nelle sue poesie: riferimenti a fatti storici associati alla Seconda Guerra Mondiale o alla schiavitù in Brasile compaiono in *Parque das ruínas*, così come troviamo un riferimento alla dittatura militare brasiliana in *Expedição: nebulosa*, ma non c'è certezza su quale sia il suo grado di incidenza sul presente, e neanche se quest'ultimo trattenga qualcosa come radice di quanto succede adesso.

In mezzo alla proliferazione di informazioni, la poesia percepisce alterazioni minime, cercando strategie per vedere e fissare oltre la polvere e il rumore. Dai viaggi, portare vecchie cartoline con messaggi che evocano le guerre passate. Dalle mostre, portare le incisioni di Debret che ritraggono un Brasile che ancora impregna le nostre relazioni sociali.

Si nota una rottura continua nella sequenza tematica, principalmente nelle sue poesie lunghe, che assomigliano a diari con varie annotazioni. Nella poesia «Então descemos para o centro da terra» (*Expedição: nebulosa*, 2023), i percorsi spaziotemporali del soggetto lirico delineano scorciatoie, andirivieni della memoria tanto personale quanto storica, per convertirsi in un tipo di mosaico o patchwork imbastito, il cui disegno non è evidente a prima vista. Sebbene i tempi non siano necessariamente successivi, il passato possiede onnipresenza nel presente. Nella formulazione di Deleuze (2018), anche nei passaggi che ci rimandano all'immagine-tempo, in cui trascorrono i minuti, le ore, i giorni, lo sguardo concentrato indugia su un luogo, un oggetto, un fatto, nella speranza che la comprensione si illumini.

7 «- há mundo por vir?» (- vi è un mondo a venire?)

Quanto alla ricerca sulla natura del divenire, essa si esplicita in «paisagem com futuro dentro» (paesaggio con futuro dentro) (*Expedição: nebulosa*, 2023), nel quale l'attenzione che attraversa ogni ciuffo, nuvola, granello di polvere, lacrime ingrandite al microscopio, cerca di rivedere con cura i possibili spostamenti del tempo attraverso l'osservazione costante dello spettatore. L'attenzione attiva è una forma di desiderio:

todo dia a paisagem é a mesma
mas a cada vez que olho ganha
nova camada

fecho os olhos e agora é paisagem na
memória superfícies
sobrepistas

buscar nessas camadas
um detalhe que venha do futuro
um grão de estrela pairando ali
discreto no ar
uma pequena diferença que mostre
o que está a caminho

ler a paisagem com o futuro dentro
fazer o futuro entrar na linguagem
e me dizer o que não vejo
(«paisagem com futuro dentro», *Expedição: nebulosa*, 2023)

ogni giorno il paesaggio è lo stesso
ma ogni volta che lo guardo acquisisce
un nuovo strato

chiudo gli occhi e ora è paesaggio nella
memoria superfici
sovrapposte

cercare in questi strati
un dettaglio che venga dal futuro
un granello di stella sospeso lì
discreto nell'aria
una piccola differenza che mostri
ciò che è in arrivo

leggere il paesaggio con il futuro dentro

far entrare il futuro nel linguaggio
e fargli dire ciò che non vedo

È questa la trasposizione che ci si prefigge: un tropo che avverrebbe nel tempo, nello spazio, nella parola poetica, nella relazione tra poeta e lettore, e che potrebbe essere percepito «no ritmo das | coisas uma espécie de | vaivém de onda guiando | o pensamento» (nel ritmo delle | cose una specie di | viavai di onda che guida | il pensiero). Si tratta di un futuro minore, che si passa al vaglio attraverso i minimi dettagli.

Subito nell'apertura di *Câmera lenta*, nella poesia «hola spleen» (sorta di epigrafe del libro), l'io lirico si rivolge ai lettori e propone: «e pensei que talvez a gente pudesse | fazer silêncio | e deixar a escuta aberta | para ouvir» (e ho pensato che forse potremmo | far silenzio | e lasciare l'ascolto aperto | per sentire). Rivela persino di essere senza voce, pertanto non ci segue nella lettura. Suggestisce quindi un possibile cammino per cogliere il divenire segreto che germina dietro i rumori delle macchine:

se a gente prestar atenção e fizer silêncio
- se a gente prestar atenção e fizer
silêncio -
pode ser que ouça
alguma mensagem
perdida no ar.
(«hola, spleen», *Câmera lenta*, 2017)

se facciamo attenzione e facciamo silenzio
- se facciamo attenzione e facciamo
silenzio -
può darsi che si senta
qualche messaggio
perso nell'aria.

Tutto il lavoro di concentrazione sul presente si apre per suggerire l'entrata di qualcosa di inaudito, come se, dietro il rumore infernale dei droni e delle macchine volanti che ci assordano, fosse possibile, «ouvir algo por detrás» (udire qualcosa dietro) («hola, spleen», *Câmera lenta*, 2017).

La risorsa spaziale di rappresentare il divenire di fronte a noi viene invertita in *Parque das ruínas*, quando si suggerisce che, essendo sconosciuto, il futuro potrebbe trovarsi dietro, alle nostre spalle, mentre il passato è qualcosa che possiamo vedere, poiché è esistito sostanzialmente e ancora ci spaventa. Tale concezione appare descritta insieme alla riproduzione dell'angelo di Klee tante volte menzionato quando si cita Benjamin. Se la storia, nelle sue tesi *Sul concetto di storia* (1942), è rappresentata come un cumulo

crescente di rovine, non per questo si può trascurare la crepa del tempo-ora, che può irrompere con il balzo di una tigre che salta tanto in avanti quanto all'indietro, redimendo il passato mentre promette la rivoluzione.

Un'altra scena, introdotta nel frammento «[8. *vuelvo ao sur*]» («Então descemos para o centro da terra»), si riferisce a un soggiorno che la poetessa avrebbe fatto all'Università Federale della Fronteira Sul, a Chapecó, nello stato di Santa Catarina, per presentare il suo lavoro. In quel momento, narra, gli studenti stavano occupando il rettorato, perché non accettavano la scelta del nuovo rettore fatta dal Ministero dell'Educazione. L'autrice, quando arriva in città, si vede avvolta da una nube di polvere, simile a una nebulosa: era un tunnel di fumo proveniente dagli incendi boschivi. Lei collega questo fatto al ricordo del cielo oscurato a San Paolo un mese prima, per lo stesso motivo: «seria possível dobrar o tempo | colando esses dois dias?» (sarebbe possibile piegare il tempo | attaccando quei due giorni?). Desiderava sentire gli studenti, «estar no centro da palavra ocupação» (essere al centro della parola occupazione), proprio quando si accorge che l'atmosfera diventa, il giorno dopo con gli studenti, all'improvviso limpida e trasparente. La spedizione nebulosa alterna movimenti in quadranti diversi, nel tempo e nello spazio (verticali e orizzontali) e, avendoli incorporati e ruminati in uno zig-zag di percorsi, ci invita a condividere i suoi valori di resistenza.

Per trattare dell'arte contemporanea, Ricardo Fabbrini, rifacendosi alle idee di Jean Galard, sviluppa la nozione di una *beleza difícil* ('bellezza difficile') che «não seria a beleza imperativa, mas a alusiva, a que oculta algo, que atrai não pelo que mostra, mas pelo que só indicia» (non sarebbe la bellezza imperativa, ma quella allusiva, quella che cela qualcosa, che attrae non per ciò che mostra, ma per ciò che accenna appena), insomma, suggerisce «a 'realidade de uma ausência'» (la 'realtà di un'assenza') (Fabbrini 2024, 47-9) come condizione per non riprodurre la feticizzazione di immagini ostensive che si impongono come spettacolo.

Queste brecce per pensare alla relazione tra presente (come *summa* di passati eterogenei) e futuro, implicita nella domanda reiterata in «Parque das ruínas», se esista un ponte tra le rovine e il cielo, sembrano ancora più chiare nel suo libro più recente, il succitato *Expedição: nebulosa*.

Uno dei temi ripresi in quest'opera è l'allusione alla morte recente della madre. Nella suite di poesie-diario «Então descemos para o centro da terra», la poetessa tratta del dolore della perdita ricorrendo a un antico genere di lamento funebre, l'elegia. Allo stesso tempo, la poesia intercala e concatena il lutto personale alla rammemorazione del passato recente di quanti sono stati torturati e uccisi dalla dittatura militare. Si instaurano campi di confluenze tra l'esistenza familiare, intima, e il mondo sociale e politico, identificandone gli

intrecci insospettati, pur rispettandone le differenze. Marília prende in prestito dal poeta francese Emmanuel Hocquard una distinzione tra l'elegia classica, quel canto in cui «o sujeito nostálgico escava o passado» (il soggetto nostalgico scava il passato) e l'elegia contraria, nella quale il soggetto «invoca a memória | para trazer algum elemento para o presente | ele recolhe fragmentos | tentando *refazer* o passado» (invoca la memoria | per portare qualche elemento verso il presente | raccoglie frammenti | cercando di *rifare* il passato), «transformar o passado» (trasformare il passato).⁸

La poetessa fa capire nella poesia «Arquivos cardiográficos» (Archivi cardiografici) che una delle ultime parole pronunciate da sua madre prima di morire è stata 'panta', il che l'ha intrigata. Quindi, lei associa, in «Então descemos para o centro da terra», quel ricordo recente al modo in cui le piante entrano nel suolo con le loro radici in catàbasi (la discesa nel mondo degli Inferi, quando si scende nell'Ade, regno ctonio dei morti) e al fatto che le piante assorbono la luce del sole e la portano, attraverso le radici, al 'ventriglio del pianeta' (nell'immagine presa in prestito da Emanuele Coccia), per poi tornare in superficie e crescere verso il cielo, in anàbasi, «um movimento de retorno | de *subida*» (un movimento di ritorno | di *risalita*). La poesia sottolinea il misterioso transito realizzato dai vegetali tra l'oscuro e denso fondo della terra e l'ascesa all'ampiezza celeste illuminata. Tali concetti sono accostati alla formulazione di Hocquard sui due tipi di elegia, poiché l'elegia inversa potrebbe assomigliare al movimento di anàbasi.

In questa poesia, in cui ci sono molti passaggi narrativi, l'autrice descrive come, camminando per via Tutoia, nel quartiere Paraíso, esami con attenzione le radici degli alberi e senta, poggiando l'orecchio per terra, i suoni e i fremiti prodotti dai fili e dai cavi che passano sotto il marciapiede, come se fossero i rumori del tempo. L'io poetico cammina fino all'antico Doi-Codi (sigla che significa Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna, in italiano Distaccamento di Operazioni di Informazione - Centro di Operazioni di Difesa Interna) un luogo emblematico della dittatura (oggi commissariato di polizia) e pensa ai «fantasmas que rondam esse prédio» (fantasmi che circondano quell'edificio). Quindi, racconta il progetto di giardinaggio che l'artista Fernando Piola ha realizzato nel 2008, quando ha piantato del fogliame rosso intorno all'edificio con l'intento di scongiurare la violenza lì perpetrata attraverso la tonalità rosso sangue delle piante che, in movimento di catàbasi e anàbasi, sono germogliate e si sono

⁸ Marília Garcia (2010) si riferisce all'articolo di Hocquard, «Cette histoire est la mienne. Petit dictionnaire autobiographique de l'élegie» (*Modernités*, 8, 1996) come fonte. Viene citato inoltre, nella sua bibliografia, il libro dello stesso autore, *Les élégies*, del 1990.

espanse nell'area intorno al commissariato, propiziando l'opportunità per il passato di emergere in superficie e in presenza. Afferma la poetessa: «esse trabalho é uma espécie de elegia inversa [...] nele a elegia inversa não é apenas | um gênero poético | mas *político*» (questo lavoro è una specie di elegia inversa [...] in esso l'elegia inversa non è solo | un genere poetico | ma *politico*). Si tratta di un lavoro di lutto nel quale le varie radici e i fantasmi della memoria emergono per propiziare la nascita di un possibile divenire.

Così come in «Parque das ruínas» avveniva un percorso orizzontale attraverso il ponte e uno verticale dalle rovine al cielo, qualcosa di simile accade in questa poesia, nella quale ci sono sia riferimenti spaziali e temporali verticali (che compaiono nelle immagini del fogliame e delle radici, della metropolitana e della sepoltura dei morti) sia itinerari orizzontali, come il vagare della voce poetica per la strada.

Queste poesie, contemporanee del nostro presente post-utopico - paradossali, tra immobilità e dislocamento, tra lo strettamente letterale e il figurato, tra la narrativa individuale e quella collettiva - giustappongono diversi livelli di tempo e spazio per proporre come alternativa al 'presentismo' del regime di temporalità attuale⁹ l'osservazione dei segnali intorno a noi e l'ascolto dei messaggi che percorrono il sottosuolo. Esse da un lato rintracciano le proprie radici e dall'altro emergono in superficie, nel tentativo di «*refazer o passado*» (rifare il passato) che allora «*interfere no que encontra projetando pra frente (futuro)*» (interferisce in ciò che incontra proiettando in avanti (futuro)). Come un ponte tra le rovine e il cielo - un «*paisagem com futuro dentro*» (paesaggio con futuro dentro).

⁹ Ci riferiamo alla definizione che François Hartog usa per illustrare il regime di storicità dominante nella nostra epoca, nel quale il presente «si impone come unico orizzonte possibile», in modo che il «futuro [è] percepito non più come promessa, ma come minaccia; sotto forma di catastrofi, di un tempo di catastrofi che noi stessi provochiamo» (Hartog 2014, 15).

Riferimenti bibliografici

- Alferi, P. (2013). «Rumo à prosa». Trad. de M. Lemos e P. Glenadel. *Revista Alea*, 15(2), 423-7. <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2013000200011>.
- Alonso, D. (1960). *Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos*. Trad. de D. Damasceno. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- Barthes, R. (2022). *A câmara clara*. Trad. de J. Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (2012). «Sobre o conceito de história». Benjamin, W., *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, vol. 1. 8ª. ed. Trad. de S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 241-52.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional*. Trad. de D. Bottmann. São Paulo: Martins Fontes.
- Deleuze, G. (2018). *Cinema 2. A imagem-tempo*. Trad. de E. Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34.
- Fontela, O. (1988). «Transposição (1966-1967)». Fontela, O., *Trevo (1969-1988)*. São Paulo: Duas Cidades, 7-69. Coleção Claro Enigma.
- Fabbrini, R. (2024). *Arte contemporânea em três tempos*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Garcia, M. (2010). *A topologia poética de Emmanuel Hocquard* [tese de doutorado]. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Garcia, M. (2017). *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Garcia, M. (2020). *Emmanuel Hocquard*. Rio de Janeiro: Eduerj. Ciranda da poesia.
- Garcia, M. (2023). *Expedição: nebulosa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Garcia, M. (2018). *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque.
- Garcia, M. (2014). *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Hartog, F. (2014). *Regimes de historicidade. Presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Martelo, R.M. (2022). *Devagar, a poesia*. Lisboa: Documenta.
- Mancuso, S. (2019). *Revolução das plantas. Um novo modelo para o futuro*. Trad. de Regina Silva. São Paulo: Ubu.
- Pelbart, P.P. (2015). *O tempo não-reconciliado. Imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva.
- Perec, G. (1989). *L'infra-ordinaire*. Paris: Editions du Seuil.
- Weil, S. (1979). «A atenção e a vontade». Weil, S., *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Organizado por E. Bosi. Trad. de T.G.G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 385-9.

Um teste de resistência Da estrangeiridade em Marília Garcia

Pedro Eiras

Universidade do Porto, Portugal

Abstract In her text “The poem in the test tube”, Brazilian poet Marília Garcia recalls the global Ebola outbreak of 2014 and recounts a personal memory: the numerous tests and examinations she underwent at the Office français de l’immigration et de l’intégration during a stay in France. In this context, the immigrant is someone that must be tested. What relationships are thus established between foreignness and suspicion of disease? How does Marília Garcia’s poetry – between namely *Parque das ruínas* (2018) and *Expedição: nebulosa* (2023) – allow us to question history and geography, resist testing devices, and question the boundaries of the world?

Keywords Marília Garcia. Parque das ruínas. Expedição: nebulosa. Immigrant. Illness. Test.

Sumário 1 Os países que testam pessoas. – 2 A literatura e o mundo. – 3 Um mapa falante. – 4 Patologização do estrangeiro. – 5 Um teste oftalmológico.

1 Os países que testam pessoas

Em 2018,¹ Marília Garcia publica um livro intitulado *Parque das ruínas*. É um texto de classificação difícil: pode ser lido enquanto poema, narrativa, diário, ensaio, ou outra forma carente de classificação, como se desafiasse a identidade dos géneros, a fronteira entre as formas literárias. Híbrida, metamórfica, experimental, esta escrita contesta os modelos reconhecíveis e tradicionais: se conhece e convoca as fronteiras dos géneros, é só para as colocar em debate e experimentar a deriva das identidades. Ou, para usar uma expressão de Joana Matos Frias no posfácio à edição portuguesa do livro, a escrita de Marília Garcia define-se por uma «incessante problematização dos meios e modos de expressão e de representação, flagrante numa auto-reflexividade ininterrupta que nunca prescinde da exposição dos poderes e fragilidades do dispositivo» (Frias 2022, 89). E talvez as palavras que me interessam mais nesta leitura sejam, precisamente, ‘fronteira’ e ‘fragilidade’.

Parque das ruínas divide-se em duas partes e um breve *post-scriptum*. A primeira parte intitula-se também «parque das ruínas», e a segunda, que será central nesta minha leitura, «o poema no tubo de ensaio» (título que demonstra desde já o exercício de uma problematização e a instauração da auto-reflexividade: Marília Garcia escreve um poema que analisa a própria poesia, uma análise que problematiza a própria ideia de análise). Esta segunda parte do livro coloca em causa a ideia de fronteira, mas agora num sentido geo-político. Vejamos: a enunciadora lembra o surto mundial de ébola em Outubro de 2014; recorda que «um homem vindo da guiné foi internado no paraná | com suspeita de estar contaminado com a doença» (Garcia 2018, 57); e, embora o teste laboratorial tenha dado resultado negativo, certo é que «passou a levantar algumas questões éticas | ligadas à possibilidade de patrulhamento das fronteiras» (58).

Após essa contextualização, a narradora expõe uma história pessoal. Permito-me uma citação extensa:

precisei passar por um teste na semana passada
feito pela polícia francesa
embora eu tenha um visto que tirei no brasil
para passar 6 meses na França
ele precisa de uma ‘confirmação’ dos órgãos franceses
assim
precisei mandar de novo uma série de documentos para o OFII

1 Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Agradeço a Hugo Monteiro as gentis sugestões bibliográficas em torno da questão das migrações e da xenofobia.

office français de l'immigration et de l'intégration
[...]
aqueles que serão testados são chamados de *imigrantes*
primeiro os imigrantes passam por uma entrevista
e depois por uma série de exames
que inclui entre outros um teste oftalmológico
- em que devemos ler um texto do diderot -
e um raio-x do pulmão para ver se temos tuberculose
nesta última etapa devemos tirar a roupa
numa cabine e esperar
no frio de fevereiro que alguém nos chame para o raio-x
(58-9)

Finalmente, esta descrição dos procedimentos, tão rigorosa e pormenorizada, conduz a uma questão de grande angústia: «se eu não conseguisse ler o Diderot | será que me mandariam | embora?» (59).

Para ler esta narrativa, em suma, é preciso interrogar as ideias de fronteira e nacionalidade, teste e doença, viagem e deportação. Mas também, cruzando todas essas interrogações, compreender que eles se estabelecem, insidiosamente, entre a condição de estrangeira e a suspeita de doença. Ou seja, qualquer travessia destas páginas tem de lembrar sem descanso que a enunciadora é brasileira e o local do teste é a França. De um lado temos a «polícia francesa», os «órgãos franceses», o «*office français de l'immigration et de l'intégration*»; do outro, «aqueles que serão testados», e que «são chamados de *imigrantes*», mesmo quando pretendem apenas desenvolver pesquisas científicas em França durante um semestre. Eis então o dispositivo: de um lado, os que chamam, do outro, os que são chamados; de um lado, os que testam, do outro, os que são testados; de um lado, aqueles que têm o poder, a incumbência, a legitimidade para avaliar, do outro, os que não podem senão submeter-se à avaliação. E, a separar esses dois mundos, a fronteira; ou seja, uma relação de poder, vigilância, suspeita, catalogação, implicando uma entrevista, um exame oftalmológico, um despiste da tuberculose.

Nesta divisão do poder e da obediência, ser estrangeiro consiste em ser objecto de um teste.

2 A literatura e o mundo

Antes de regressar a essas páginas angustiantes de *Parque das ruínas*, vale a pena lembrar que os livros de Marília Garcia convocam explicitamente inúmeros lugares, viagens, nacionalidades e, por vezes, fronteiras ou problemas com vistos.

Por exemplo, em *20 poemas para o seu walkman* (2006) – título que imediatamente convoca a ideia de deslocação, decerto uma apazível

flânerie –, encontramos referências a Nova Iorque, Barcelona, Leeds, a Polónia, a Patagónia, Hong Kong; locais como a Victoria Station, o Trocadéro, a Rue de Fleurus, o café Gioconda, e várias estações de metro de Paris; um poema chega a oferecer no seu título coordenadas geográficas – «39°34'13.26''N 2°20'49.50''E». Surgem nestes poemas navios, *ferries*, aviões, metros, incluindo referências à *carte Orange*. A língua portuguesa cruza-se com versos em inglês, francês, espanhol. Em suma, a escala deste universo poético é multicontinental, se não mesmo planetária, e a profusão de lugares parece sugerir menos uma cartografia rígida e finita do que um incessante fluxo de movimentos. Donde uma importante consequência: qualquer habitação é temporária ou acidental, o ser humano encontra-se num nomadismo extremo, que o transforma mais do que o define. *Homo viator*, portanto, ou talvez: *Femina viator*.

Vejam os mais alguns exemplos, agora de pessoas que se encontram fora dos seus países, quer dizer, migrantes, emigrantes, imigrantes. Em *Parque das ruínas*, Marília Garcia evoca uma exposição do pintor francês oitocentista Jean-Baptiste Debret. Debret, fazendo uma «viagem pitoresca ao Brasil colonial» (Garcia 2018, 16), «logo se impressiona com o que vê nas ruas: um grande número de escravos | convivendo com europeus recém-chegados | uma mistura de pessoas e temporalidades diferentes» (19), quer dizer: um francês encontra no continente americano escravos africanos e colonos europeus. Talvez se possa concluir que todos aqui são estrangeiros, todos estão em movimento, sejam os colonos que perseguem a riqueza fácil, sejam os escravos criminosamente sequestrados na outra margem do Atlântico, seja o pintor curioso com aquilo que é, para ele, o exótico Novo Mundo. E se os europeus invadem e exploram o Brasil, *Parque das ruínas* apresenta mais adiante um segundo exemplo de migração (talvez mesmo um contra-exemplo): Marília Garcia evoca um seu tio que, quando o Brasil entrou na II Guerra Mundial, «se voluntariou para ir à guerra como médico» (39). Ou seja: desta vez, um homem brasileiro que se desloca até à Europa, para socorrer soldados europeus. Em contraposição às pinturas de Debret, podemos então ler as cartas que esse tio escrevia algures em Itália e enviava à sua família brasileira, citadas e pensadas por Marília Garcia, numa escrita que se aproxima do *patchwork* ou do dialogismo.

Como compreender esta profusão de topónimos e cartografias? *Parque das ruínas* parece designar todas as suas figuras, históricas ou familiares, a partir de uma indicação de lugares: pontos de partida, pontos de chegada, permanências efémeras, nomadismo. A identidade define-se pela localidade, ser consiste em estar num determinado local, ou entre locais. «Na cartografia de Marília Garcia, as imagens se sobrepõem como se compusessem um entre-lugar», escreve Pablo Simpson (2013) a propósito de outro livro da autora, sintomaticamente intitulado *Engano geográfico*, e remetendo para o conhecido conceito

de «entre-lugar» tal como cunhado por Silviano Santiago (2019). Para o *Homo viator*, que não acredita num lugar próprio, todos os lugares são entre-lugares: toda a habitação é uma estadia no estrangeiro.

Em rigor, decerto nem se deveria poder delinear uma diferença entre o sujeito, numa identidade pura, e os lugares que habita ou atravessa. O sujeito é a própria vivência desses espaços, a história da sua deslocação, a experiência do nomadismo e da entrada no espaço do outro; a identidade depende do atrito que se gera perante a alteridade do mundo. Ou, como escreve Marília Garcia, em *Um teste de resistores*,

o procedimento de fazer uma viagem
me leva ao lugar me leva ao *ter lugar*
na leitura do outro
(Garcia 2014, 37)

Dito de outro modo, a identidade do eu depende do olhar do outro, o texto próprio depende de uma leitura exterior, de um atrito: o atrito que o francês Debret encontra no Brasil, que o tio brasileiro encontra em Itália, que a narradora de *Parque das ruínas* encontrará – dolorosamente – em França. O lugar próprio revela-se através do lugar estrangeiro; e a «leitura do outro» constitui a matéria mais íntima do próprio sujeito *viator*. Como escreve Achille Mbembe, em *Políticas da inimizade*, «aquilo que muitos se recusam a admitir é que, no fundo, somos feitos de pequenos empréstimos de sujeitos estrangeiros e, conseqüentemente, seremos sempre *seres de fronteira*» (Mbembe 2017, 54). Neste sentido, será preciso reinventar a palavra «fronteira»: transformá-la, de muro intransponível, em lugar de partilha.

3 Um mapa falante

Gostaria de observar outro lugar (outro entre-lugar?) de Marília Garcia, agora no volume muito recente *Expedição: nebulosa* (2023). O livro inclui um longo poema-sequência intitulado «Então descemos para o centro da terra», definindo-se explicitamente como uma catábase (alguns versos teorizam, metatextualmente, sobre esse *topos* clássico, a descida ao reino dos mortos, melancólica travessia da fronteira última, confronto com a extrema alteridade daqueles que já não vivem).

A abrir, porém, Marília Garcia começa por perguntar o que é um mapa:

[1. *o mapa como tela*]
a primeira anotação que faço
é de uma etimologia que encontrei

para a palavra «mapa»
do latim *mappa* guardanapo
para saraiva deriva do siríaco *ma pal*:

aquilo que faz sair que chama para fora

o mapa dá a impressão de uma espécie de
toalha lençol tela
assim pego o caderno
e escrevo
(Garcia 2023, 86)

Antes de descer ao reino dos mortos, antes da profundidade, interroga-se a superfície (o mapa é, para começar, toalha, lençol ou tela – do mesmo modo que o caderno, acrescentando-se, é também uma superfície sobre a qual se escreve). Mas a interrogação da etimologia leva a uma (re) definição mais aguçada, e sobretudo mais dinâmica, de «mapa»: «*aquilo que faz sair que chama para fora*». Ou seja, a superfície estática deve conduzir a uma viagem (extática?), o registo fixo dos lugares converte-se numa injunção ao movimento e à metamorfose: o mapa faz sair, chama para fora, convida a atravessar o espaço, as fronteiras, a devir nómada e estrangeiro. Ou seja, a definição de ‘mapa’, o modo como se decide descrever o mapa – é já uma operação de ancoragem ou de errância.

Mas esse é apenas o primeiro passo, ainda num percurso horizontal: a narradora atravessa a cidade, descreve o que vê. Encontra, por exemplo, árvores, raízes invadindo os passeios, prédios. E, a partir do mapa pré-existente, ou talvez contra ele, tenta pensar um mapa que dê conta do estático e do extático, do presente e do passado, dos vivos e dos mortos. Permito-me novamente uma extensa citação:

[12. *a figueira da tutoia*]

de volta à minha linha pela rua tutoia
chego até a figueira

ela quase não cabe no canteiro
as raízes saem pra fora
mesmo assim a ponta do iceberg é imensa
é difícil imaginar
o que existe debaixo da terra

«tutoia» em tupi significa lençol de areia

e eu fico imaginando uma espécie de fluxo de areia
passando por essa rua
mas «tutoia» também tem outro sentido

durante a ditadura militar
esse era o termo usado eufemisticamente
para designar o *doi-codi*
destacamento de operações de informação —
centro de operações de defesa interna
órgão submetido ao exército
onde presos políticos foram covardemente

torturados e assassinados
a sede do *doi-codi* funcionava bem ali na rua tutoia
neste ponto exato: no prédio que fica em frente
à figueira junto com
uma delegacia de polícia

ao ver a árvore
penso primeiro nos fantasmas que rondam esse prédio
depois penso na pesquisa das
mimosas sobre a memória das plantas
e fico imaginando debaixo da terra
o eco das memórias de cada uma
das raízes

o que será que existe no lençol de areia da rua tutoia?
(Garcia 2023, 100-1)

Eis, então, uma muito peculiar cartografia. Ela implica uma *flânerie* na cidade, e sua marcação possível num mapa, como registo fixo de factos objectivos; mas esse percurso horizontal confronta-se com a possibilidade do mergulho nas profundezas: raízes da figueira, iceberg metafórico, «é difícil imaginar | o que existe debaixo da terra», ou seja, é difícil imaginar aquilo para que não existe qualquer mapa.

Essa experiência incartografável acontece através da polissemia de 'tutoia', e o mergulho nas profundezas vai dar-se por uma interrogação da palavra, do nome, da linguagem. Uma operação linguística desafia a operação cartográfica: 'tutoia' «era o termo usado eufemisticamente | para designar o [...] | órgão submetido ao exército | onde presos políticos foram covardemente | torturados e assassinados». Eis aonde leva o mapa, a *flânerie*, a atenção à linguagem, a sensibilidade para uma profundidade subjacente, o inconsciente da cidade: «a sede do *doi-codi* funcionava bem ali na rua tutoia | neste ponto exato». É preciso, assim, conceber um mapa como «aquilo que faz sair que chama para fora», um mapa que lança o *flâneur* – ou a *flâneuse* – num percurso que não é apenas geográfico mas também histórico, assombrado pela história: «ao ver a árvore | penso primeiro nos fantasmas que rondam esse prédio». Como escreve Juliana de Assis Beraldo, lendo precisamente o poema de

Expedição: nebulosa, produz-se assim «um mapa afetivo que faz com que elementos distantes entrem em relação» (Beraldo 2025, 49).

O mapa coloca os elementos distantes em relação: aproxima aquilo que diverge, cruza aquilo que se separa, diz no presente da *flâneuse* o passado horrível da ditadura militar brasileira. No fim do poema-sequência, a narradora observa as raízes da árvore, baixa-se, encosta o ouvido ao chão, consegue ouvir um ruído subterrâneo: a voz dos mortos? Menos Eurídice do que o protesto dos torturados? O passado que reivindica reparação, outrora emergindo agora. Neste sentido, em Marília Garcia, o mapa pode ser o local de uma reinvenção do mundo, uma experiência de relação, a abolição das fronteiras.

4 Patologização do estrangeiro

Mas regresso finalmente a *Parque das ruínas*, às páginas em que a narradora, pesquisadora brasileira em França, é testada pelo Office français de l'immigration et de l'intégration. Aqui, a fronteira é o lugar de um teste, da nomeação do estrangeiro como ameaça, como potencial doente infeccioso. É um lugar de nomeação – «aqueles que serão testados são chamados de *imigrantes*», escreve Marília Garcia – e de humilhação – «para ver se temos tuberculose | [...] devemos tirar a roupa | [...] e esperar | no frio de fevereiro que alguém nos chame para o raio-x» (Garcia 2018, 59). O 'imigrante' é entrevistado, objecto de vários exames, como o teste oftalmológico ou a radiografia, é visto por fora e por dentro; os supostos saudáveis avaliam os potenciais doentes.

No estudo já clássico *A Sida e as suas metáforas*, Susan Sontag reflecte sobre os modos como o medo das doenças justifica, ao longo dos tempos, formas de paranóia xenófoba. Sontag lembra que partidos racistas de extrema-direita, como o Front National de Jean-Marie Le Pen, insistiam na descrição dos migrantes como «portadores de doenças» (Sontag 1998, 155) para justificar exames, quarentenas obrigatórias e, por fim, a própria proibição da entrada em França. Numa visão histórica panorâmica, Sontag sublinha ainda a especificidade da visão europeia, colonialista, lembrando que, no entendimento dos europeus,

a Europa é concebida como sendo à partida isenta de doenças. (E os europeus revelaram-se surpreendentemente insensíveis quanto à incomensuravelmente maior extensão da sua própria acção – enquanto invasores e colonizadores – ao introduzirem as doenças mortais *deles* no mundo exótico, 'primitivo' [...]). (143-4)

Neste corajoso ensaio, Sontag denuncia assim os modos como as doenças são matéria-prima para metáforas e narrativas racistas,

cruzamentos entre a ideia de epidemia e as políticas anti-imigração, bem como uma assimetria cruel implantada no imaginário do colonialismo: Europa saudável *versus* restante mundo doente. Na verdade, a Europa exportou doenças mortais, muitas vezes voluntária e estrategicamente, para o continente americano (ver Diamond 1997, 195-214). Tribos inteiras do Brasil foram dizimadas pelo contacto com vírus levados por colonos portugueses; e conquistadores europeus, entre os séculos XVI e XVIII, ofereciam aos nativos ameríndios roupas e cobertores infectados com varíola. Mas Sontag lembra que, segundo um preconceito generalizado entre os colonos, os estrangeiros não sofreriam tanto com as doenças (Sontag 1998, 145); e Judith Butler, em *Frames of War* (2016), mostra como, para o pensamento colonialista, nem todas as vidas são merecedoras de luto: as mortes dos próximos constituem verdadeiras tragédias, as mortes dos outros são apenas uma estatística.

Também Michel Agier, em *Aux Bords du monde, les réfugiés*, descreve um imaginário politizado da doença, ou uma patologização do estrangeiro migrante. O outro é descrito como sujo, contaminado, tendencialmente doente, e por isso deve ser isolado:

Nestes imaginários contemporâneos de estigmatização e de alteração física, reproduzem-se os termos do higienismo e, mais além, do pensamento racial imaginados no século XIX, em cujo seio se formou a própria ideia de segregação. Colocando em relação directa o corpo dos humanos com a política dos espaços, a segregação recebeu desde logo uma função de profilaxia, perante o risco suposto de um contacto próximo com populações diferentes. (Agier 2002, 60)

Ou seja, o limpo é oposto ao sujo, o saudável ao doente, a Europa ao restante mundo, visto como selvagem. Na fronteira, o outro – o ‘imigrante’ – é testado para verificar se pode integrar o mundo higiénico da civilização.

5 Um teste oftalmológico

Gostaria de terminar esta leitura regressando a um momento específico do teste que a ‘imigrante’ de *Parque das ruínas* realiza para entrar em França. Além da entrevista e do raio-x, recordo que existe «um teste oftalmológico | – em que devemos ler um texto do diderot –» (Garcia 2018, 59). Aqui, o texto de Marília Garcia é bastante elíptico, e não podemos senão perguntar: para que serve este teste? Que doenças se pretende despistar por este meio? Se o objectivo é testar a visão, não bastaria ler letras soltas, ou simples imagens? E, claro, porquê um texto de Diderot?

Antes de tentar responder a pelo menos algumas destas questões, recordo que *Parque das ruínas* explicita mais adiante qual é o texto lido:

era um verbete da enciclopédia de diderot:

‘Prova ensaio experiência
Termos que se referem ao modo como passamos a conhecer os
objetos Por meio da prova podemos ter certeza de que a coisa tem a
qualidade que julgamos ter Por meio do ensaio vemos quais
são suas qualidades [...]

Dizemos de um homem que ele é experimentado numa arte se ele
a pratica há muito tempo de uma arma que foi aprovada
se ela aguentou determinada quantidade de pólvora
e que ensaiamos/provamos uma roupa se a usamos uma primeira
vez para ver se caiu bem’
(Garcia 2018, 66)

Portanto: Diderot, a *Encyclopédie*, o século XVIII, o Iluminismo. Um teste em que se lê um texto que define a ideia de teste. Um texto em francês, escrito em caracteres latinos (será que um palestino, um ucraniano, um yanomami conseguem ler esses caracteres tão facilmente como um sueco, um alemão, um inglês?). Um texto fundamental da época das Luzes, da Razão. E, claro, um texto icónico da cultura francesa, uma metonímia da história da França. Uma fronteira.

A ‘imigrante’ testada em *Parque das ruínas* está habituada a ler autores como Charles Bernstein, Emmanuel Hocquard, Haroldo de Campos, Jean Starobinski ou Avital Ronell, e decerto não tem qualquer problema em ler, interpretar ou até criticar um texto de Denis Diderot. Mas pergunto-me se não haverá algo de intimidante em ter de ler, num teste, um texto da exigência conceptual que define a *Encyclopédie*. Quero dizer: Diderot como anfitrião da França pode revelar-se consideravelmente intimidante, ou inacessível. Por outro lado, o testado lê um texto sobre o teste; um texto sobre os conceitos de «*Prova ensaio experiência*», ou seja, «*Termos que se referem ao modo como passamos a conhecer os | objetos*», e o testado não pode deixar de pensar que ele próprio é, neste momento, um *objecto* a *conhecer*. Lê que «*Por meio da prova podemos ter certeza de que a coisa tem a | qualidade que julgamos ter*», e compreende que a sua própria suposta qualidade está a ser julgada. A prova, diz a enciclopédia, é a operação que permite ter a certeza de que o *objecto* é mesmo o que parece ser. E o ‘imigrante’ percebe que ele próprio é esse *objecto* que precisa de demonstrar o seu carácter genuíno, a sua fidedignidade.

Para terminar, acrescento uma inquietação pessoal: não sei se este uso do texto da *Encyclopédie* faz justiça ao pensamento de Diderot. Trata-se de um autor iluminista, que prepara a derrocada do Antigo Regime, e que anuncia valores humanistas como *liberté, égalité, fraternité*. É de Diderot uma entrada na *Encyclopédie* sobre «Humana (espécie)», de que cito algumas linhas:

não há senão uma única raça de homens [...]. Tudo nos leva portanto a provar que o género *humano* não é composto por espécies essencialmente diferentes. [...]

Originalmente só há, portanto, uma única raça de homens que, tendo-se multiplicado e espalhado pela superfície da terra, deu lugar, com o tempo, a todas as variedades. (Diderot 1997, 89-90)

Numa fronteira, num teste de oftalmologia, não seria muito mais interessante dar a ler ao ‘imigrante’ este verbete da *Enciclopédia*?

Referências bibliográficas

- Agier, M. (2002). *Aux Bords du monde, les réfugiés*. Paris: Flammarion.
- Beraldo, J. de A. (2025). «‘Eu observo e descrevo’: os usos de um comando naturalista em ‘então descemos para o centro da terra’, de Marília Garcia». *eLyra*, 25, 43-58. <https://doi.org/10.21747/21828954/ely25a3>.
- Butler, J. (2016). *Frames of War: When Is Life Grievable?*. Londres; Nova Iorque: Verso.
- Diamond, J. (1997). *Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Societies*. New York; London: W.W. Norton & Company.
- Diderot, D. (1997). *A Enciclopédia. Textos escolhidos*. Trad. de L. Tito de Morais. 2ª ed. Lisboa: Estampa.
- Frias, J.M. (2022). «Apesar das ruínas, testar a memória». Garcia, M., *Parque das ruínas*. Lisboa: Mariposa Azul, 85-92.
- Garcia, M. (2006). *20 poemas para o seu walkman*. São Paulo: CosacNaify.
- Garcia, M. [2014] (2022). *Um teste de resistores*. 2ª ed. Lisboa: Mariposa Azul.
- Garcia, M. [2018] (2022). *Parque das ruínas*. Lisboa: Mariposa Azul.
- Garcia, M. (2023). *Expedição: nebulosa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Mbembe, A. (2017). *Políticas da inimizade*. Trad. de M. Lança. Lisboa: Antígona.
- Santiago, S. (2019). *Uma literatura nos trópicos*. Edição ampliada. Recife: Cepe Editora.
- Simpson, P. (2013). «‘Um jogo de mapas’ ou sobre *Engano geográfico* de Marília Garcia». *Contexto*, 23, 75-93. <https://doi.org/10.47456/contexto.v%25vi%25i.8245>.
- Sontag, S. (1998). *A doença como metáfora e a Sida e as suas metáforas*. Trad. de J. Lima. Lisboa: Quetzal.

A dança da vida nos versos de Ana Estaregui

Vera Lúcia de Oliveira

Università degli Studi di Perugia, Italia

Abstract This article offers an analysis of Ana Estaregui's work, *Dança para cavalos* (2023), in which the lyrical subject establishes dynamic relationships with nature that transcend empathy, creating non-anthropocentric connections and bonds with the world. To define that which is radically alien to us, Octavio Paz coined the term alterity, which broadens the concept of otherness. In the book in question, we can use this concept to describe the effort made by the lyrical subject, who, through a process of distancing themselves from their own self, allows other existences and identities within nature to occupy the space of the 'self'.

Keywords Ana Estaregui. Contemporary Brazilian poetry. Poetry and the environment. Interspecies relationships in literature.

Sumário 1 Alteridade e outridade. – 2 *Fazer como fazem os bichos*: a poesia do imanente de Ana Estaregui.

A mais calamitosa e frágil de todas as criaturas é o
homem, e ao mesmo tempo a mais orgulhosa.
(Montaigne 2017, 526, trad. da Autora)

Tudo nos leva a inserir o ato poético na zona do
sagrado.
(Paz 1982, 141)

1 Alteridade e outridade

Se o exercício da alteridade é conatural ao ser humano e absolutamente essencial ao escritor em sua relação com o mundo, a outridade transcende nossa capacidade empática de nos colocarmos no lugar do outro. Ela nos põe diante de um outro irredutível em suas diferenças, um «Outro» (escrito em maiúsculo por Octávio Paz) que, por ser tão alheio, distinto e distante, é «assombro, estupefação, alegria» (Paz 1982, 160).

Alter vem do latim e significa 'outro', e *-itas* remete a 'ser'. Portanto, alteridade é, literalmente, o 'ser do outro'. Já o termo 'outridade' foi cunhado por Octavio Paz no livro *O arco e a lira* ([1956] 1982). Para defini-lo, o escritor mexicano utiliza antíteses e paradoxos, ampliando o conceito de alteridade: «Em sua forma mais original, a experiência da 'outridade' é estranheza, estupefação» (156). O 'Outro', segundo ele, «é algo por definição alheio ou estranho a nós. O 'Outro' é algo que não é como nós» (156). Ao mesmo tempo, mais adiante, Paz afirma que essa alteridade misteriosa nos contém, ou talvez seja mais acertado afirmar que nós a contenhamos no mais profundo de nós mesmos. Para ele, «a experiência do Outro culmina na experiência da Unidade. Os dois movimentos contrários se implicam. [...] O precipitar-se no Outro apresenta-se como um regresso a algo de que fomos arrancados» (160-1).

Tal conceito nos parece apropriado para indicar a busca de conhecimento e de uma relação profunda (e mesmo simbiótica) com alteridades radicais, como a que é realizada no livro *Dança para cavalos* (2022), da autora e pesquisadora brasileira Ana Estaregui. Nele, os vínculos que o sujeito lírico estabelece com a natureza permitem que ele vivencie novas formas de conexão não antropocêntrica com o mundo, que vão muito além das relações empáticas.

Trata-se aqui do diálogo e da relação interespecífica com subjetividades irredutíveis ao nosso puro raciocínio lógico, como pode ser a de muitas espécies de animais e mesmo de plantas, que demonstram ter habilidades e emoções antes consideradas próprias apenas dos humanos. Afirma Peter Godfrey-Smith, no livro *Outras mentes*, que «para alguns animais, há algo que os faz sentir como é *ser* aquele animal. Existe algum tipo de 'eu' que vivencia o que está acontecendo» (Godfrey-Smith 2019, 12).

A partir desses pressupostos, proponho a análise do livro em questão, *Dança para cavalos*, em que percebemos a tentativa de se estabelecer uma relação visceral com as diferentes manifestações de vida da natureza, sobretudo a do reino dos animais, e de transpor a fronteira do 'eu' para se conectar com o mistério de outras formas de sensibilidade e de inteligência. Trata-se, ao mesmo tempo, de um processo de autoconhecimento e de reconhecimento de que somos animais e de que os ritmos e princípios biológicos são comuns aos organismos vivos. Nem seria necessário evidenciá-lo, se não considerássemos que, ao longo da história, ocorreu uma cisão entre o indivíduo – que tem ciência e consciência de si – e o resto da natureza. Formulamos hipóteses que se plasmaram em verdades, construímos mundos a partir de uma hierarquia, em que somos e ocupamos a centralidade da criação, somos os que têm linguagem, os que nomeiam as coisas e que, portanto, atribuem a elas sentido.

É significativo, a tal propósito, que Jacques Derrida, no momento em que retoma a questão da relação entre animais humanos e não-humanos, em geral tangenciada pela indagação filosófica, intitule seu livro *L'animal que donc je suis* (O animal que logo sou)¹ publicado póstumo em 2006. A bem ver, trata-se de uma proposição tautológica, já que afirma algo que deveria ser óbvio, mas que de fato não o é, pois vivemos como se não pertencêssemos ao reino animal e pensamos que os animais são nossa propriedade ou, pior, coisas sem subjetividade.

Assumir nossa animalidade, por outro lado, não é tão simples, porque o próprio termo 'animalidade' é conotado negativamente. É como se, ao assumi-lo, tivéssemos que regredir a uma condição puramente instintiva e perdêssemos, consequentemente, algo do nosso estatuto de seres pensantes. Uma aproximação e um entrelaçamento maior homem/animal nos colocariam, outrossim, diante de novos impasses epistemológicos, como o de definir o que Derrida chama de '*limitrofia*', ou seja, individualizar exatamente o que é elusivo e vago: «o que se avizinha dos limites mas também o que alimenta, se alimenta, se mantém, se cria e se educa, se cultiva nas margens do limite» (Derrida 2002, 57). Diante disso, é possível romper a fronteira que nos separou dos bichos desde os tempos imemoriais?

Que os animais sofram, ninguém pode negar, que sejam em vários modos inteligentes, também é um dado de fato, mas são cientes e conscientes, sabem, como nós, que são «seres-para-a-morte»?²

Assim formula tal aporia Jacques Derrida:

1 *L'animal que donc je suis* é um livro paradigmático na obra de Derrida e marca, segundo muitos, a 'guinada zoológica' do autor. Na verdade, o filósofo retoma um tema já vislumbrado em textos anteriores e o fará também posteriormente, como nos volumes *Séminaire. La bête et le souverain*, T1, 2001-2002, e *La bête et le souverain*, T2, 2002-2003, publicados respectivamente em 2008 e 2010.

2 Ver Heidegger 2015.

‘Eles podem sofrer?’ consiste em se perguntar: ‘Eles podem *não* poder?’. E o que dizer desse não-poder? Da vulnerabilidade sentida a partir desse não poder? Qual é este não-poder no âmago do poder? Qual é a qualidade ou a modalidade desse não-poder? O que levar em consideração? Que direito conferir-lhe? Em que isso nos concerne? Poder sofrer não é mais um poder, é uma possibilidade sem poder, uma possibilidade do impossível. Aí reside, como a maneira mais radical de pensar a finitude que compartilhamos com os animais, a mortalidade que pertence à finitude propriamente dita da vida, à experiência da compaixão, à possibilidade de compartilhar a possibilidade desse não-poder, a possibilidade dessa impossibilidade, a angústia dessa vulnerabilidade e a vulnerabilidade dessa angústia. (Derrida 2002, 55)

Todas as formas de vida compartilham tal vulnerabilidade, mas dificilmente seríamos capazes de intuir o que sente o animal levado para o abate e que não tem como subtrair-se a esse destino. E o que é, para ele, o confinamento, o sujeitamento, a privação de alimento, de sono, de água, o transporte inadequado, os maus-tratos que sofre em sua breve vida de gado-de-abate-e-corte.

Não somos insensíveis a tais instâncias, mas nosso mundo é organizado de forma a desconhecer a dimensão afetiva, o cuidado e o respeito pelos bichos (humanos e não humanos) e a relegar às margens questões éticas de fundamental importância, com o resultado de que nos tornamos seres cindidos do resto da natureza e caminhamos sonâmbulos para desastres ambientais de proporções impensáveis.

Contrapondo-se a essa lógica, que redefine o ambiente e a própria vida em termos utilitaristas, a literatura nos põe diante de nossa nudez e diante do outro que caminha ao nosso lado, em sua imanência e individualidade ontológica de animal (humano ou não humano), em sua relação com o espaço (ou na privação dele), em sua dimensão psicológica complexa e, no caso de outras espécies, em sua resistência e opacidade às nossas tentativas de especulação racional intersubjetiva.

Podemos nos questionar, entretanto, sobre quão eficazes sejam os meios pelos quais os escritores atravessam a fronteira definida ‘abismal’ por Derrida: «Do animal, pode-se dizer? Pode-se aproximar do animal e a partir do animal ver-se visto nu? A partir do animal antes do mal e antes dos males?» (Derrida 2002, 44).

Para tais questões, tantas são as respostas dadas pelos autores. As obras literárias são, desde sempre, espaços privilegiados para a vivência da alteridade, mas o exercício da outridade requer um esforço a mais de desestabilização do ‘eu’ autocentrado. É só dessa forma que a totalidade dos vivos achará espaço e acolhimento em nós.

Uma proposta eficaz e emblemática nesse sentido é a do escritor estadunidense David Foster Wallace (2012) no ensaio contundente «Pense na lagosta: uma incursão num mundo de exageros, mau gosto,

prazeres e crueldade».³ O autor nos põe diante da experiência crua de vivenciar o momento em que uma lagosta é colocada viva em uma panela de água fervente. O impacto sobre o leitor é abrupto, já que o trecho em questão sucede a um prólogo relativamente longo, no qual o autor descreve minuciosamente, com aparente displicência e até enfado, o desenrolar do tradicional Festival da Lagosta do Maine. Ao longo do relato, ele vai acrescentando informações sobre o crustáceo, sua compleição, seu habitat natural, seu apresamento e as fazendas de confinamento, onde as lagostas são mantidas vivas, com as garras amarradas, até o momento de sua comercialização. Ele informa também que a lagosta foi considerada alimento desdenhado, «consumido apenas pelos pobres e encarcerados» no século XIX, até se tornar uma iguaria reservada às mesas dos restaurantes de luxo (cf. Wallace 2012, n.p.).

Nesse ponto, o narrador inverte o foco e a lagosta passa à condição de sujeito capaz de sentir, em grau máximo, o sofrimento que lhe é infligido. Ciente de que a dor é uma experiência subjetiva, Wallace faz o leitor vivenciar o drama do animal por meio de uma estratégia narrativa. Ele nos arrasta para dentro do texto, e nos vemos acompanhando o ‘sujeito’ que acaba de comprar lagostas e se dispõe a prepará-las em casa para a refeição. Passamos a vivenciar, com minúcias de detalhes, uma cena que geralmente preferimos ignorar. E vale a longa citação:

Para fins práticos, todo mundo sabe o que é uma lagosta. [...] todavia, existe muito mais para saber do que a maioria de nós se importa em descobrir [...]. A intimidade da coisa toda é maximizada em casa, onde naturalmente a maioria das lagostas é preparada e comida [...]. No cenário habitual, o sujeito chega em casa com as lagostas e toma pequenas providências como encher o tacho de água e pôr para ferver, em seguida retira as lagostas da sacola ou qualquer que seja o recipiente em que tenham sido trazidas... e então coisas desconfortáveis começam a acontecer. [...] Quando é despejada do recipiente para dentro do tacho fumegante, às vezes a lagosta tenta se segurar nas bordas do recipiente ou até mesmo enganchar as garras na beira do tacho como uma pessoa dependurada de um telhado, tentando não cair. Pior ainda é quando a lagosta fica imersa por completo. Mesmo que o sujeito tampe o tacho e saia de perto, normalmente é possível ouvir a tampa chacoalhando e rangendo enquanto a lagosta tenta

3 O referido texto, reunido a outros escritos entre 1994 e 2005, foi publicado em *Consider the Lobster. And other essays*, em 2005. A tradução em italiano é de 2006; em português o ensaio foi publicado na Revista *Piauí*, sem indicação do nome do tradutor, em setembro de 2012, e é essa edição que utilizarei aqui.

empurrá-la. Ou escutar as garras da criatura raspando o interior do tacho enquanto se debate. Em outras palavras, a lagosta apresenta um comportamento muito parecido com o que eu ou você apresentaríamos se fôssemos atirados em água fervente (com a óbvia exceção dos gritos). Para falar de modo ainda mais direto, a lagosta age como se sentisse dores terríveis, fazendo com que algumas pessoas abandonem a cozinha levando consigo um daqueles cronômetros de plástico para esperar em outro cômodo até o processo inteiro chegar ao fim. (Wallace 2012, n.p.)

Textos como o de Wallace são incômodos e até provocativos, pois desafiam a cultura de indiferença e predação que caracteriza o nosso sistema socioeconômico e sua exploração desenfreada da natureza. Sabemos que, no afã de maximizar o lucro, o neoliberalismo degrada o mundo e torna as vidas mais precárias. Nesse caso, a literatura responde ao seu papel imperativo ético de expor o avesso dessa política de violência e negação dos direitos fundamentais. Ela nos traz consciências feridas, seres reificados e ambientes vulneráveis degradados, que nos remetem à metáfora proposta por Walter Benjamin. Nela, o anjo da história tem atrás de si um passado feito de escombros produzidos pelo que chamamos de progresso e que nos empurra para um futuro não muito diferente.⁴

Maria Esther Maciel afirma que textos como o do escritor norte-americano e os de outros autores, amparados também pelas pesquisas e descobertas mais recentes das ciências da vida, contribuem para «a desestabilização dos chamados ‘próprios do homem’, que sustentaram e ainda sustentam o antropocentrismo do pensamento ocidental, como também põem em xeque a premissa de que só ao homem pode ser garantido o estatuto de sujeito» (Maciel 2023, 37).

No âmbito da literatura brasileira, são muitos os escritores que propõem, em suas obras, experiências similares de incorporação de dimensões alternativas, complexas e abrangentes, de convivência com os animais. Entre eles, destacam-se Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, entre outros. O aporte dos autores indígenas, com suas novas perspectivas e abordagens, frutos de uma pluralidade de práticas e saberes ancestrais, certamente deu maior impulso e abertura ao tema.

No universo das culturas indígenas em geral, todos os seres são sujeitos interdependentes, e não há hierarquias entre as formas de vida. Ailton Krenak, um dos autores indígenas mais importantes,

4 Referência à dramática interpretação proposta por Walter Benjamin do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee: «O anjo da história deve ter esta aparência. Tem o rosto voltado para o passado. Onde nos parece uma cadeia de eventos, ele vê uma única catástrofe, que acumula sem trégua ruínas sobre ruínas e as derruba a seus pés» (Benjamin 1995, 9, trad. da Autora).

afirma: «Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmo é natureza. Tudo o que eu consigo pensar é natureza» (Krenak 2019, 16-17).

Nessa ótica de apreensão e compreensão visceral do mundo se insere a poesia de Ana Estaregui, autora que será analisada na segunda parte deste ensaio. Em seu livro *Dança para cavalos*, a poesia se torna um potente instrumento de inquirição, introspecção e expansão da consciência, que acolhe outras formas do senciente:

tornar-se o bicho que se é
reconhecer na cauda e nas
orelhas
os filhotes
deixar que se manifestem
as vozes
que há muito vivem na garganta
falar
executar os movimentos leves
e pesados dos braços
que nadam cavam saltam
caminhar quando caminhar
dormir quando escurecer o dia
comer quando a fome vier
estar.
(Estaregui 2022, 80, grifo no original)

2 **Fazer como fazem os bichos: a poesia do imanente de Ana Estaregui**

Cada eu é um veículo para a Terra, uma nave
que permite ao planeta viajar sem se mover.
(Coccia 2020, pos. 80)

Ana Estaregui nasceu em Sorocaba em 1987. Poeta e artista plástica, graduou-se em Artes Visuais. Além de *Dança para cavalos* (2022), que recebeu o Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura em 2018, publicou os livros *Chá de jasmim* (2014) e *Coração de boi* (2014).

Dança para cavalos reúne 73 poemas, que fluem, numerados e sem títulos e maiúsculas, como partes de um *corpus* unitário e bem articulado, que configuram o movimento interior de um sujeito lírico contemplativo, em busca de conexão com a vida ao redor.

O livro se abre com versos que são um apelo ao leitor para se deixar levar pelo mesmo movimento vital da água, que tudo agrega e congrega: «ninguém sabe pensar melhor | pensar como pensa um rio | ir ir, a água sabe | ser água» (Estaregui 2022, 6).

Pela intencionalidade da voz lírica, declaradamente feminina, de transpor os limites do seu próprio ser, os poemas se tornam possibilidades de inversão de papéis e torções existenciais, na tentativa de colher a gênese das mais distintas formas de vida. É como se precisássemos refazer o percurso, nascer de novo e abrir os olhos atônitos para enxergar a beleza e o mistério do universo em toda a sua amplitude:

em breve seremos aves
a coluna maleável os ossos leves
sairemos secos da água
penas e bicos impermeáveis
em direção às árvores
saberemos – por intuição
por qual direção seguir
em qual esquina dobrar
a essa altura teremos conquistado
a bússola originária
esta que habita o peito de qualquer bicho
fungo ou planta orientada pelo verão [...]
(17)

É uma poética ligada aos seres e elementos da natureza que nos circundam, sendo, por isso, telúrica e concreta em suas surpreendentes metáforas. Há, outrossim, nos textos, a presença de um misticismo que sacraliza toda e qualquer vida presente em nosso planeta.

O sujeito lírico, assim descentrado e receptivo, experiencia o humano e o estranhamento do não-humano, sem hierarquias nem distinções: insetos, pétalas, pedras, rios, árvores e montanhas, tudo está interligado, sempre em movimento, distanciando-se e, depois, novamente fundindo-se no mesmo fluido que atravessa a vida desde os primórdios.

Os poemas são ofertados como «sumo do presente» (7), artefato humano que captura e reproduz a mesma pulsão que levou algum antepassado nosso pré-histórico a gravar, nas paredes de uma caverna, figuras de animais em movimento, como os da célebre Caverna Paleolítica de Altamira, na Espanha. Ali, bisões, cervos, cavalos parecem dançar diante dos nossos olhos como se tivessem conservado, impresso na rocha, o antigo ritmo dos seres encantados, que ainda não se separaram completamente de Deus. E, como nas pinturas, o cromatismo das imagens presentes nos versos é evidente e as cores são límpidas e nítidas: branco, preto, amarelo, marrom, roxo etc.

O dinamismo dos versos deriva, pois, do esforço consciente e constante do sujeito lírico no ato do ensimesmar introspectivo e no movimento oposto de se librar e fluir, mudar de forma e, fundo,

dissolver-se em metamorfoses prismáticas e experienciar a vertigem do voo, que atravessa limiares até a mais vasta dimensão do cosmo «que não tem começo ou fim» (8):

giram os planetas e todos os corpos luminosos
giram as abelhas operárias e os gatos no acasalamento
giram todos os tornados redemoinhos e vendavais
giram as partículas de poeira na fresta de luz do quarto
giram as folhas secas, pólen, pistilos
quando se desprendem das árvores
em direção ao chão
(40)

O poema torna-se então o espaço de materialização dessas mutações, o suporte poroso e aberto às transsubstanciações, realizadas a partir do esforço do sujeito lírico para estabelecer uma relação imersiva e holística com seres e coisas, capaz de propiciar a interação com o mundo natural. Isso impõe uma reflexão constante sobre a especificidade da poesia e sua corporeidade, sobre as palavras, as imagens e os ritmos capazes de abarcar o que é instável em razão de sua própria complexidade. Os versos aderem às contorções psíquicas e existenciais do eu lírico que busca acessar novos conhecimentos. O poema de número 5 parece, nesse sentido, uma declaração de poética:

um pouco como escrever a pedra
e não escrever sobre ela
carregar nas costas o peso
de repetição
e nem usá-la para riscar uma superfície
menos dura criando linhas
círculos mãos mas
escrevê-la por dentro, a pedra
(10)

Mais do que representar a ‘pedra’, o poema quer tornar-se a ‘pedra’ sobre a qual se detém, quer ser o mineral em sua compleição e inteireza, sua forma e substância, da qual, porém, se desatrelam as representações da mesma como ferramenta humana, como seixo lascado ou polido que, no Paleolítico e no Neolítico, foi transformado em objeto por nossos ancestrais: «nem usá-la para riscar uma superfície» (10). O poema sugere, assim, uma relação menos utilitarista com o mundo natural, possível a partir de novas abordagens e mesmo de outros modelos civilizatórios, que mantenham, desde o início, uma conexão sagrada com a natureza.

Nesse processo, em que outros seres animados ou inanimados ocupam o centro, não há dispersão do 'eu' consciente, ao contrário, há existências que se congregam e a autora afirma, em várias entrevistas, que explorou a possibilidade de lidar inclusive com diferentes narradores, já que, não havendo uma perspectiva hegemônica, a realidade apreendida é fluida e multiforme. Há, outrossim, uma consciência sensível, atenta e autorreflexiva, que, mesmo nas inversões de ângulo de visão, permanece coesa na apreensão das variadas formas da vida ao redor.

São muitos os animais citados e convocados no livro, já a partir do título: cães, rinocerontes brancos, elefantes, bisões, alpacas, cavalos, gorilas, girafas, serpentes, gatos, ursos, gaivotas, peixes, mariposas, libélulas etc., bichos que não são simples abstrações e nem alegorias, mas que ganham especificidade, tridimensionalidade, já que entram nos poemas com seus corpos, para habitar uma casa comum, uma casa «que já não tem paredes» (14).

Trata-se, em alguns versos, da representação de uma espécie de possessão, pois há momentos em que os bichos ocupam o corpo do sujeito e a sua voz:

não precisamos mais esconder as presas
e nem as orelhas
dançando, acordaremos os cavalos
que agora descansam
no interior manso da casa
a casa já não tem paredes, *nós somos a casa*
palafitas ancas, penugem e luas em repetição
temos os cavalos no corpo
não: *somos* os cavalos
os músculos e não só
(14, grifo no original)

Essa ausência de paredes numa casa ideal, num espaço possível de coabitação de todas as criaturas (que bem poderia ser as nossas cidades), denota o anseio de forçar limites e perfazer a distância que nos separa dos animais, até o âmago do que não somos ou, nas palavras de Derrida, até o «limite abismal»: «Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito 'animal' me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras» (Derrida 2002, 31).

O atravessamento de limites ocorre em vários textos, nos quais a casa-corpo-poema acolhe e congrega outras vozes no espaço flexível da palavra poética: «a minha casa é transparente | como é transparente a minha voz [...] | somos como a córnea, o hímen | e o humor vítreo nos olhos de um cão» (Estaregui 2022, 33). A

‘córnea’, o ‘hímen’, o ‘vítreo’ são linhas de demarcação que podem ser transpostas no espaço alquímico do poema.

Nessa impossibilidade (ou possibilidade do que nos é estranho), o sujeito lírico erige uma casa com paredes transparentes, como se viu. A transparência da soleira não indica que ela não exista, mas que é porosa e faculta o acesso em alguns pontos, como se dá rumo ao coração («bulbo aquoso de membrana transparente»), nos olhos («somos como a córnea, o hímen») e, sobretudo, na voz («é transparente a minha voz»). O texto é, assim, um prolongamento do corpo e da casa, em que as diferenças podem ser moduladas e, como numa orquestra, os timbres e vozes entoam alguma harmonia secreta do universo, que palpita e transita por todos nós:

nesta garganta cabem
todas as vozes
que já por aqui passaram antes
as formas circulares
de dor, criança ou fogo
aqui não importa mais quem
executa o movimento
(60)

Cabem, nos versos desse livro singular, portanto, aves, bicos, asas, ossos, pleura, pulmão, bocas, ouvidos, coração, mandíbulas, dentes, dorsos, espinhaços, cabeças, olhos, etc. Na verdade, eles compõem uma unidade orgânica vital, uma espécie de corpo cósmico, em que as partes se separam e se reagrupam segundo as leis da natureza e seus ciclos.

A poesia de Ana Estaregui não contempla apenas o reino animal; também são nomeadas e convocadas outridades do reino vegetal, representadas a partir da materialidade de suas formas e das partes em que se subdividem, germinam, se enramam e crescem: troncos, madeira, galhos, copas, flores, seiva, sumo, sementes, bulbos, cascas e frutos. E há arrozais, tamareiras, floreiras, palmeiras e ervas diversas. Não se trata de uma listagem pedante de elementos que já quase não notamos mais, imersos em ambientes urbanos, onde o verde é sempre mais raro. Deter-se sobre a complexidade da anatomia vegetal denota a compreensão de que o ser-outro-da-planta exige uma atenção aguda e meticulosa, já que o reino vegetal permanece áfono para nós. Quando tentamos algum tipo de comunicação com as plantas, geralmente expressamos a nós mesmos o que sentimos ou pensamos.

Alberto Caeiro, o heterônimo bucólico de Pessoa, observa, de fato, que a nossa relação com a natureza é exterior e, por isso, superficial: «Porque sei que compreendo a Natureza por fora; | E não

a compreendo por dentro» (Pessoa 1974, 52). E por não a compreender por dentro, escreve:

É preciso não saber o que são flores e pedras e rios
Para falar dos sentimentos deles.
Falar da alma das pedras, das flores, dos rios,
É falar de si-próprio e dos seus falsos pensamentos.
(Pessoa 1974, 27, 5)

As plantas, no entanto, têm sistemas de comunicação bastante sofisticados. Usam sinais químicos para transmitir informações, interagem umas com as outras, reconhecem as que são da mesma família botânica e as de outras espécies. Afirmo o neurobiólogo Stefano Mancuso: «Os animais veem com os olhos, ouvem com as orelhas, respiram com os pulmões, raciocinam com o cérebro etc.; as plantas veem, ouvem, respiram e raciocinam com todo o corpo» (Mancuso 2024, 37).

A vida vegetal se desenvolve de maneira cooperativista, por meio de uma emaranhada rede de interconexões descentralizadas, que permitem relações difusas entre as partes que compõem a planta, e entre uma planta e outra, sem contar os vínculos colaborativos com fungos, insetos e outros animais. Talvez essa seja a principal lição que devemos aprender com o mundo vegetal, que nos antecedeu no planeta e criou, por meio da fotossíntese, as condições para nossa acolhida: «Toda a história do *Homo sapiens* teve início há apenas 300 mil anos, menos que um piscar de olhos em relação aos 3 bilhões e 800 milhões de anos de idade da vida» (Mancuso 2024, 53).

É justamente pelo reconhecimento íntimo e intuitivo de uma espécie de sororidade interespecífica com o mundo vegetal que, desde o primeiro poema, o fio condutor, o eixo sobre o qual se apoiam os múltiplos percursos do 'eu' em prospecção, tem como modelo a organização colaborativa das plantas, as verdadeiras mestras, «professoras de cooperação» que, «por meio de alianças e comunidades conseguiram construir sociedades mutualistas em qualquer ambiente» (Mancuso 2024, 94):

aprender a pensar
como pensa uma flor
abrir
[...]
Considerar
todas as substâncias
de seu corpo
insetos seiva
pétalas
[...]

frutos amarelos flores roxas
árvores como montanhas [...]
(grifo no original)

Como dito no início, há um sujeito lírico feminino que se expande no ato gerativo e, ao acompanhar a formação de outro ser em si, experimenta o mesmo processo simbiótico que rege e possibilita a vida. A gestação é um aprendizado sobre como acolher em nós algo que é constitucionalmente parte do nosso corpo, mas que não se confunde conosco; é abrigar em si o ignoto, o estranho estrangeiro. Não se trata, nesse caso, de fusão nem de possessão: há dois seres distintos ocupando o mesmo espaço vital. São vidas convergentes e divergentes ao mesmo tempo. E talvez essa seja a experiência mais visceral de alteridade. O novo ser gerado é uma futura cisão, uma caixa de Pandora de perdas e desencontros entre o que a mãe não será na (e da) filha e o que a filha não terá da mãe. Afirma Emanuele Coccia, em *Metamorfoses*: «Toda criança é um eu que tornou-se irreconhecível. Toda criança é um corpo que impôs à sua matéria de origem uma metamorfose» (Coccia 2020, pos. 172).

A gravidez é, pois, outro limiar, no qual o precário acolhe o frágil informe do feto, que traz notícias do universo: «parir | me une a cada mulher | me costura ao corpo de todas | as que assistem ao claro das noites» (69). Pela energia latente que liberta, o parto fecunda os espaços da casa que se expandem de poema em poema até alcançar e abranger a cidade inteira:

o corpo que agora se inclina
é uma cidade inteira
que se abriu às chuvas
[...]
ter uma filha nas ancas
edificar uma casa
enquanto
a chuva desaba a cidade
(72)

Ao longo de todo o livro, são constantes os verbos que indicam movimento, como 'escrever', 'riscar', 'criar', 'dançar' (um dos mais recorrentes), 'andar', 'olhar', 'respirar', 'atravessar', 'levantar', entre outros. Até mesmo o inorgânico e o inanimado mineral – a pedra, a areia, a terra – se deslocam e se transformam pela ação da água e do vento; incorporam o reino vegetal e animal em seus fósseis e são memória de outras eras. A terra nos ensina que o tempo e a vida são cíclicos: há um início, uma recomposição e uma morte, estágio em que a vida se reforma. Para dar conta desse paradoxo, o poema 29, dedicado à «Flora», nome escolhido para a filha, contém

uma definição da gravidez e do parto que é um oxímoro: «assumo sua forma | [...] dois corações batem | no mesmo corpo || [...] olhar o contorno | de um mamífero [...] | uma floração fóssil» (35).

Há poemas oníricos, como se o sonho também fosse um modo de acessar novos espaços, em que a suspensão do raciocínio lógico nos torna permeáveis a outras formas de sentir, pensar, existir: «as *abuelas* tecem | o que já não é língua ou imagem | mas uma noite roxa | emprestada do oriente | dentro do sono há um cais| dentro do quarto, papéis» (72).

Do início ao fim, o livro se caracteriza pela unidade e coerência interna dos poemas e versos, pela qualidade icástica das imagens, pela abordagem reflexiva e original da relação (e dos limites dela) entre o humano e o não humano, pela linguagem que é também metalinguagem, pela poesia que se pensa e é pensada e, sobretudo, pelo estado de encantamento ou, melhor, de maravilhamento do sujeito lírico contemplativo, que se detém na observação do mundo.

Octavio Paz afirma que «o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência» (Paz 1982, 31). E acrescenta ainda que «cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si» (Paz 1982, 29). Se atentarmos bem, se nos predispormos a essa dedicação amorosa com a qual a poeta plasma suas palavras-casas transparentes e nos abrimos à multiplicidade e à beleza das formas e espécies da vida, sentiremos o fluxo arterial que atravessa esses versos e que nos habita.

Referências bibliográficas

- Benjamin, W. (1995). *Angelus Novus*. Trad. di R. Solmi. Torino: Einaudi.
- Coccia, E. (2020). *Metamorfoses*. Trad. de M. Deschamps e V. Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora [ebook].
- Derrida, J. (2002). *O animal que logo sou*. Trad. de F. Landa. São Paulo: Editora UNESP.
- Derrida, J. (2009). *La bestia e il sovrano. Volume I (2001-2002). Seminari di Jacques Derrida*. Trad. di G. Carbonelli. Milano: Jaca Book.
- Estaregui, A. (2016). *Coração de boi*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras.
- Estaregui, A. (2022). *Dança para cavalos* [livro eletrônico]. São Paulo: Círculo do livro.
- Godfrey-Smith, P. (2019). *Outras mentes – O polvo e a origem da consciência* [livro eletrônico]. Trad. de P. Geiger. São Paulo: Todavia.
- Heidegger, M. (2015). *Essere e tempo*. Trad. di P. Chiodi. Milano: Longanesi [ebook].
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Maciel, M.E. (2023). *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*. São Paulo: Editora Instante.
- Maciel, M.E. (2011). «Poéticas do animal». Maciel, M.E., (org.), *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopoética*. Florianópolis: Editora UFSC, 85-101.

- Mancuso, S. (2016). «Le piante sono intelligenti, parola del neurobiologo italiano Stefano Mancuso». Intervista concessa a Rocco Passafaro. *Lifegate Dayle*. <https://www.lifegate.it/stefano-mancuso-intelligenza-piante>.
- Mancuso, S. (2024). *A nação das plantas*. Trad. de R. Silva. São Paulo: Ubu Editora.
- Montaigne, M. de (2017). *Saggi*. A cura di F. Garavini e A. Tourmon. Milano: Giunti; Bompiani [ebook].
- Paz, O. (1982). *O arco e a lira*. Trad. de O. Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Pessoa, F. (1974). *Poemas de Alberto Caeiro*. Lisboa: Edições Ática.
- Viveiros de Castro, E. (2015). «O recado da mata». Kopenawa, D.; Bruce, A. (orgs). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. de B. Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 11-41.
- Wallace, D.F. (2012). «Pense na lagosta: uma incursão num mundo de exageros, mau gosto, prazeres e crueldade». *Revista Piauí*, Edição 72. <https://piaui.uol.com.br/materia/pense-na-lagosta/>.

«ora capisci perché sono tornata?»: L'Andromaca di Luiza Romão e gli esili della poesia

Paula Glenadel

Universidade Federal Fluminense; CNPq, Brasil

Abstract This article analyses the (re)treatment of the figure of Andromache by the São Paulo poet Luiza Romão, highlighting its relationship with themes of exile and contemporary violence, in dialogue with the literary tradition, especially with Baudelaire's *Swan* penetratingly translated by another important Brazilian poet, Ana Cristina Cesar. Here, we propose to follow the project of an "action of the poem" (Jean-Christophe Bailly), driven by the desire for a politics of the real, which is exercised on circulating discourses, moving history, awakening the forgotten and those archived as dead.

Keywords Contemporary Brazilian poetry. Luiza Romão. Andromache. Exile. Violence. Baudelaire. Ana Cristina Cesar. Action of the Poem.

In *Também guardamos pedras aqui*, vincitore del Premio Jabuti per il miglior libro di poesia e il miglior libro dell'anno 2022, la poeta paulista Luiza Romão, anche attrice e *slammer*, utilizza una voce poetica che investe in modi nuovi i personaggi lasciati in eredità dall'epopea omerica alla tradizione occidentale, proiettandoli «in questo momento qui | nel sud del sud del mondo»,¹ come si può leggere in «homero» (Romão 2021, 11). In «andromaca», come riprendendo il finale de «Il cigno» di Charles Baudelaire, che lascia aperto l'elenco degli esuli e si conclude con l'evocazione imprecisa di «anche altri!

1 Tutte le traduzioni dal portoghese, comprese quelle di testi tradotti da altre lingue, sono state eseguite da me e revisionate da Marcella Petriglia.

(bien d'autres encor!))» (Baudelaire 2019, 277), Romão ritorna sulla figura della donna troiana, punto di partenza di Baudelaire per l'elaborazione dell'allegoria dell'esilio in poesia, e la declina in altri personaggi della storia più recente.

Ecco la poesia di Romão, di cui citerò alcuni passi nel corso di questo lavoro, riprodotta integralmente:

non conoscevo troia
 rovine di più rovine di meno
 conserviamo anche pietre qui
 dall'altra parte dell'oceano
 tutto ciò che ho imparato era in questo alfabeto moderno
 questo è il momento apoteotico la mia ossessione
 il nostro bottino è troia
 le mie amiche intrappolate
 al tavolo del capo è troia
 la giovane sacco nero sul volto
 la festa di lusso è troia
 gli scarafaggi che rosicchiano il culo
 della guerrigliera comunista è troia
 è troia il mio compagno colpito in faccia
 è troia i corpi gettati nella mangrovia
 i leader perseguitati è troia
 le vittime del femminicidio è troia
 i soldati i fascisti i tiranni
 sparano tutti contro troia
 la filosofia, la legge, l'occidente
 nascono dalla devastazione di troia
 ora capisci perché sono tornata?
 non conoscevo troia, ma la intravedo splendida
 nelle carezze clandestina durante i bombardamenti
 e nello spray al peperoncino sulle barricate
 nelle cliniche per l'aborto, nei rifugi
 insoliti nella disobbedienza
 in un canto, sì, in un canto
 non mi arrenderò
 tu urli, io ripeto
 attraverso i secoli
 sorella mia
 non ci sono poesie per te
 nemmeno un verso su cibeles
 dove perdemmo la testa quando divenne uno spettacolo
 dannata letteratura e il suo pantheon di vittorie
 stringimi forte, l'esplosione è vicina
 arriverà
 (Romão 2021, 62-3)

Citata nella poesia baudelairiana, la figura mitica di Andromaca compare in numerose opere dell'antichità, come l'*Iliade* di Omero, le tragedie di Euripide (*Andromaca* e *Le troiane*) e l'*Eneide* di Virgilio, e in altre opere successive, come la tragedia *Andromaque* di Jean Racine del XVII secolo. La malinconica² Andromaca di Baudelaire, anch'essa influenzata da Racine, trae spunto in gran parte dal terzo libro dell'*Eneide*, in cui viene evocato l'incontro con Enea, quando è ormai vedova di Ettore e in esilio. L'Andromaca di Romão, invece, funziona come un'epitome del contesto guerriero dell'*Iliade*, la cui violenza trabocca fino a noi, segnata dalla ripetizione del ritornello «è troia» (Romão 2021, 62). Nonostante questo contrasto, la mia interpretazione è che la ripresa del personaggio, inserita nella proposta della poetessa di «scavare voci femminili sepolte nella storia» (Maruchel 2023), possa essere letta criticamente come una risposta alla poesia di Baudelaire, mettendo in relazione l'impotenza condensata nella figura di Andromaca con quella delle vittime delle strutture contemporanee di violenza, quelle esiliate nel loro stesso paese come, tra le altre, la «guerrigliera comunista», «il mio compagno colpito in faccia», «i corpi gettati nella mangrovia», «i leader perseguitati», «le vittime del femminicidio» (Romão 2021, 62).

Oltre all'aspetto di erudizione implicito nel riferimento al classico, il libro di Romão ha la sua leggibilità contemporanea assicurata dalla solidità della sua proposta, che ordina l'insieme dei tratti e delle voci dei personaggi come se fossero 'ritagliati' dalla scena omerica originale e riassemblati in un altro paesaggio, dove i ruoli di genere e le pratiche di potere sono denaturalizzati e problematizzati. Guidata da «questo femminismo che in un certo modo ripenserà questa storia coloniale da una prospettiva del Sud» (Brandão 2023), questa proposta ci permette di esplorare possibili posizioni assunte dalla voce poetica oggi, attraverso l'enunciazione – paradossalmente elegiaca e feroce – di questi esiliati sovrapposti.

Il paragone con Baudelaire non consiste quindi nel forzare l'inserimento della poetessa in una genealogia, né nel ricercare una sintesi che comprenda diversi contesti di produzione per classificare e gerarchizzare il trattamento del mito o il tema dell'esilio, bensì nell'indicare intersezioni, legami e dispersioni che dialogano a partire da un gesto comune di recupero della tradizione per raccontare il presente della storia e della poesia. In questo senso, come sottolinea Jean-Christophe Bailly,

2 «Oltre alla tragedia di Racine, unanimemente riconosciuta (come pure l'Eneide di Virgilio) come fonte della poesia baudelairiana, tutta una tradizione iconologica che associa l'Andromaca baudelairiana alle figure della Malinconia è stata mirabilmente illuminata da Starobinski» (Quarantini 2012, 6-7)».

c'è allo stesso tempo, nel movimento verso la poesia, qualcosa di un iscriversi in una tradizione più lontana e qualcosa che sarebbe come il richiamo di un tremore.

è come se la tradizione, dalle sue profondità perdute, avesse aperto essa stessa lo spazio a questo appello. (Bailly 2024, 62)

Per l'autore, questa sarebbe la condizione di un canto ancora possibile, di un'*azione della poesia* (Bailly 2024, 69): essere sensibili al tremore che abita una tradizione apparentemente consolidata, vedendo in essa la via attraverso cui il campo della poesia si apre «alla violenza del tempo in cui fa scivolare il suo canto, in cui il suo canto gli scivola tra le mani» (71).

Vorrei quindi seguire il percorso di Romão attraverso due brevi incursioni: la prima, attraverso la poesia di Baudelaire; la seconda, più vicina a noi, attraverso la traduzione creativo-riflessiva che Ana Cristina Cesar fa di questa poesia. Dopodiché, per delineare una conclusione, cercherò di mettere in relazione la prospettiva di indirizzo presente nelle poesie con la questione del lirismo e del canto, indicando un altro esilio riflesso nella poesia di Romão, quello di un lirismo istituito che, in quanto tale, non riesce più a tenere il passo con le esigenze della contemporaneità, se concordiamo con Bailly (2024, 71) che «in ogni momento la poesia è minacciata dalla sua stessa istituzione» e che «l'elemento dominante del canto è la sorpresa, e niente è più difficile di ciò che ci lascia sorpresi, intrappolati nella sorpresa».

Riassumiamo brevemente il tema della poesia di Baudelaire che propone, a livello allusivo, il ricordo dei massacri che seguirono la rivoluzione del giugno 1848, in Place du Carrousel, vicino al Louvre. Ambientata in questo luogo, undici anni dopo, la poesia viene scritta in reazione alla violenza del «progetto amnesico intrapreso da Napoleone III con il sostegno di Haussmann»³ (Quarantini 2012, 4), illuminando la memoria di altre vedove e orfani di questa nuova guerra e poi espandendosi per accogliere altre persone emarginate. Franca Zanelli Quarantini descrive così questo tema:

La poesia 'Il cigno' si apre con un risveglio improvviso. Come Proust, a cui ciò accadde durante un soggiorno a Venezia, nel poeta si compie un violento lavoro psichico mentre attraversa il nuovo Carrousel: in quel momento egli sperimenta un improvviso ritorno della memoria, condensato nel suono di un nome femminile - 'Andromaca' - che lo trasporta dal luogo fittizio, haussmanniano, allo stesso luogo, brulicante e pittoresco, di qualche anno prima. [...] Poi, nella

3 Tutte le traduzioni dal francese e dall'inglese sono state eseguite dall'Autore.

vecchia piazza ricostruita dal poeta 'in spirito', tra la polvere sollevata da uno spazzino mattutino, appare un cigno, fuggito dalla sua gabbia: assetato e ribelle, l'animale si dibatte sul marciapiede asciutto, invoca la pioggia, agonizza; nella memoria del poeta, è l'immagine di tutta una serie di esuli, di esclusi, di abbandonati, che emerge poi. (4)

Al di là del suo aspetto più urgentemente politico, la poesia ha anche una portata estetica e filosofica: Walter Benjamin (1991, 80) ritiene che alcuni passaggi dei *Fiori del male* siano più adatti a formulare una teoria dell'arte moderna che non le riflessioni estetiche del poeta, che si concentrano su temi moderni, «sostanza e ispirazione» a cui l'esempio dell'antichità avrebbe giovato solo rispetto alla costruzione, fornendo all'artista un «metodo generale». È nelle poesie che il mondo moderno si espone in tutta la sua complessità, perché, nella visione storica di Benjamin, libera da un approccio meramente storiografico, «la modernità segna un'epoca; designa allo stesso tempo la forza che agisce in quell'epoca e la avvicina all'antichità».

Tra le altre poesie del libro che portano con sé questa inattualità, «Il cigno» propone, come caratteristica predominante della città di Parigi trasformata in un «campo di rovine» (Benjamin 1991, 80) dalla ristrutturazione⁴ degli spazi sociali, la nozione di *fragilità*, «la desolazione per ciò che è stato e la disperazione per ciò che verrà» (Benjamin 1991, 81), simboleggiata dai personaggi, storici o viventi, messi in scena. È questo il piano in cui, «finalmente e più profondamente, la modernità si allea con l'antichità» (Benjamin 1991, 81). Questa forza di contraddizione nella poesia di Baudelaire, ricorrente nelle letture critiche della sua opera,⁵ converge anche con il senso dell'inattuale in Friedrich Nietzsche. Secondo Tereza Cristina Calomeni, il pensiero del filosofo è allo stesso tempo tragico e inattuale; tragico, nel proporre una visione affermativa delle conseguenze *vitali* della 'morte di Dio', la deposizione di credenze dannose per la vita, e inattuale, perché sa che questo momento non è ancora arrivato:

Nietzsche comprende che la modernità non è ancora l'epoca in cui si stabilirà un nuovo insieme di valori perché l'uomo moderno

4 Quarantini (2019, 3), citando Victor Fournel (1865, 221), mette in relazione questa monotona configurazione architettonica con lo stato affettivo degli abitanti di Parigi: «Questa nuova, vasta e rettilinea Parigi provocava in molti di loro un sentimento di estraneità, persino di esilio interiore: 'Sotto la monotonia uniforme di una banale magnificenza', osservava Victor Fournel nel 1865, '[...] Parigi sarà presto un grande falansterio da cui tutte le asperità, tutti i rilievi saranno scomparsi, livellati e appiattiti sotto lo stesso livello'».

5 Ad esempio, tra i ricercatori brasiliani, Marcos Siscar (2010) e Viviana Bosi (2002).

non ha ancora portato fino alle sue ultime conseguenze la *morte di Dio*: soprattutto attraverso la scienza, la modernità perpetua l'ideale ascetico, continua a riconoscere la verità come un valore superiore e, con la permanenza dell'ideale di verità, non si libera dalle 'ombre di Dio'. (Calomeni 2011, 13)

Il rapporto paradossale tra la poesia di Baudelaire, la morale e la storia diventa più chiaro se compreso in questo contesto, il che aiuta anche a dissipare una certa visione della critica baudelairiana che attribuisce un carattere antiquato ai *Fiori* e riserva la vera esplosione di modernità poetica alle poesie in prosa.⁶

Consideriamo ora il testo di Ana Cristina Cesar, una poesia comunemente nota come «Lettera da Parigi», presente nelle sue *Opere inedite e sparse* (Cesar 1999, 82-4) e che per Álvaro Faleiros non dovrebbe essere visto come un testo indipendente dall'originale, ma, di fatto, come una traduzione. Faleiros si basa su Michel Riaudel, il quale spiega che il titolo «Carta de Paris» nell'opera della poetessa fu introdotto da Armando Freitas Filho «a suo rischio e pericolo» (2007, 277) durante l'organizzazione di questa antologia di Cesar. Infatti,

è sempre Riaudel a riprendere un articolo di Caio Fernando Abreu, pubblicato sull'*Estado de São Paulo*, in cui riproduce un biglietto inviatogli da Ana C, nel quale si legge: «Invio una traduzione libera in prosa che ho realizzato de 'Il cigno' di Baudelaire quando ero a Londra» (Riaudel 2007, 277). Sulla base di questi dati, è chiaro che lei colloca chiaramente il suo progetto nel campo della traduzione, motivo per cui credo che la sua poesia dovrebbe chiamarsi 'Il cigno (traduzione libera in prosa)', e non 'Lettera da Parigi', poiché è questo il nome che lei dà alla poesia. (Faleiros 2022, 91-2)

⁶ Il commento di Marcelo Jacques de Moraes illustra bene questa oscillazione nella critica della poesia di Baudelaire: «È curioso come la lettura della sua opera sembri aver attraversato diverse fasi... In primo luogo, la parziale condanna dei *Fiori* da parte dei suoi contemporanei, e, a poco a poco, il riconoscimento della sua assoluta originalità, dovuta alla sua maestria formale - o nonostante essa, che pure varia - e tutto questo su diversi assi di lettura. In mezzo a questa crescente celebrazione, le poesie in prosa erano, fino a pochi decenni fa, considerate inferiori, una sorta di simulacri delle poesie in versi. Finché, curiosamente, come per ironia, in questo confronto con la prosa dello *Spleen di Parigi*, i lettori hanno iniziato a aderire letteralmente - ma da una prospettiva che non mi sembra propriamente baudelairiana - a questa tesi dei *Fiori* a cui mi riferisco: è vero, questo non era ancora un libro... Non era nemmeno Baudelaire, in realtà... Baudelaire, il vero Baudelaire, quello moderno, è l'ultimo Baudelaire, è lo *Spleen di Parigi*... Questo sì che è un libro! Così, i *Fiori del male*, con il loro classicismo dalle tinte romantiche, sarebbero una sorta di canto del cigno - del segno -, o, al massimo, un laboratorio che permetterebbe all'implosione di una certa poesia di dare origine a quella che sarebbe la poesia della modernità, la poesia del suo tempo - e, ancor più, del nostro: lo *Spleen di Parigi*» (Moraes 2017, 21-2).

Nel testo, l'esilio nel contesto della dittatura militare brasiliana finisce per depositare ulteriori strati sugli esili, già molteplici, che permeano la poesia di Baudelaire: Andromaca, il cigno, la serie praticamente infinita di personaggi esclusi, Victor Hugo, a cui la poesia è dedicata ancora fuori dalla Francia, e infine il poeta stesso, nella città che non riconosce più. La poetessa introduce, così, nella prima parte della poesia (segue la suddivisione del componimento baudelairiano), la figura degli

esuli assetati che in un istante dimenticano di aver dimenticato e sfuggono allo strano e fatale mito della terra amata, dove ci sono tempeste, e lanciano un'occhiata di traverso al cielo gelido, e passano senza rimproveri, ancora incapaci di dire che il ritorno è impreciso, un desiderio incompiuto, di restare, di partire, di attraversare il ponte sul fiume. (Cesar 1999, 83)

Questa figura verrà ripresa anche nella seconda parte della poesia, che introduce inoltre un'allusione alla famosa «Canção do Exílio» del romantico brasiliano Gonçalves Dias, dove si legge «la mia terra ha palme | dove canta il Sabiá | gli uccelli, che cinguettano qui, | non cinguettano come là» (Dias [1843] 1974, 59-60):

tutti noi persi a Parigi, attraversando ponti, diffondendo la paura di tornare alle luci tremolanti dei tropici, la fine dei sogni di questo esilio, gli uccelli che cinguettano qui. (Cesar 1999, 84)

Già studiata, come sottolinea Faleiros, da Maria Lucia de Barros Camargo, Evando Nascimento e Michel Riaudel, tra gli altri, la traduzione 'elastica' di Cesar opera da una prospettiva di «multiposizionalità enunciativa» (Faleiros 2022, 87) e trasporta la poesia in un nuovo contesto, in cui

[la] comunità evocata da Baudelaire si trova sotto il segno dell'esilio, ma l'angoscia ora è la possibilità del ritorno: un esilio sublimato è intonato, la terra amata è l'Altro; la mossa migliore, il non ritorno. Più che mai si stanno delineando le possibili posizioni, le voci si stanno moltiplicando. (Faleiros 2022, 101)

Così, ad esempio, «è possibile riconoscere la voce del soggetto della poesia iniziale 'je pense', un soggetto che è personificato [in] 'Charles che pensa'» (Faleiros 2022, 104). Traducendo la poesia secondo questa dinamica «di coesistenza di luoghi enunciativi in un testo in cui la memoria dell'esperienza non appartiene solo a chi enuncia né lo annulla» (Faleiros 2022, 102), Cesar crea la sua singolare composizione di memoria storica e personale, letteraria e persino cinematografica, con la quale si avvicinerebbe a una posizione

«sciamanica», a detta di Faleiros, che evoca la lettura dei canti del popolo indigeno Awareté da parte dell'antropologo Eduardo Viveiros de Castro:

Quando scrive, ad esempio: «Charles che vaga e si dispera e torna a casa con il freddo del mattino *e pensa* alla Forza lavoro che si risveglia», Ana C produce un'agenzia enunciativa polifonica che non ha necessariamente bisogno di essere spiegata come intertestualità. Il luogo da cui parte è già la parola di qualcun altro, che si muove e viene ripresa, facendo variare le posizioni enunciative senza però stabilizzarle. Il risultato che produce ricorda la struttura del canto sciamanico. Questa struttura, spiega Viveiros de Castro [...], implica tre posizioni: il defunto, gli 'spiriti' (*Mai*) e lo sciamano. In questo sistema... 'Tre parlano: *Mai*, morto, sciamano, uno dentro l'altro'. (Faleiros 2022, 103-4)

Tra le voci che Cesar attrae nel testo e che sono indicate da Faleiros (Walter Benjamim, Fernando Pessoa, Robert Lowell), sottolineo quella di Benjamin, che risuona attraverso la parola 'barricate' (Faleiros 2022, 102), assente nella poesia baudelairiana. Inoltre, la sostituzione di 'Lavoro' con 'Forza lavoro' suggerisce che Cesar tenga conto di una comprensione marxista di questa nozione allegorizzata da Baudelaire. Ciò rafforza il carattere politico della poesia, oltre ad esplorare la possibilità radicale di incorporare letture critiche dell'originale nella traduzione.

È significativo che anche Romão utilizzi la parola 'barricate', nell'elencare i molteplici spazi di dolore e resistenza trattati nella sua poesia:

[...]
non conoscevo troia ma la vedo splendida
nelle carezze clandestina durante i bombardamenti
e spray al peperoncino sulle *barricate*
nelle cliniche per l'aborto nei rifugi
insoliti nella disobbedienza
in un canto, sì, in un canto
[...] (Romão 2021, 62, corsivo aggiunto)

Allo stesso modo, è significativo che entrambe le poetesse si siano appropriate di Andromaca in un modo familiare e, diciamo, femminile, in contrasto con il tono più mitico, magniloquente, ma anche affettuoso e compassionevole di Baudelaire. Infatti, nella sua poesia (2019, 272-7), l'esclamazione «Andromaque, je pense à vous!» (Andromaca, penso a te!) si dipana inizialmente in un'«immense majesté» (immensa maestà), termine che, insieme alla menzione del nome proprio leggendario, agisce in un registro mitico, anche

se in seguito il personaggio viene caratterizzato come «vil bétail» (qualunque oggetto), in un registro compassionevole di fronte alla sua caduta. In Cesar, Andromaca diventa «mia figlia»; in Romão appare come «mia sorella», evocando la tanto necessaria sorellanza. In entrambe compare anche una prima persona plurale, un noi, che non è esplicitamente presente in Baudelaire: «tutti noi persi a Parigi» (Cesar 1999, 84, corsivo aggiunto); «il nostro bottino è troia», «conserviamo anche pietre qui | dall'altra parte dell'oceano» e «dove perdemmo la testa» (Romão 2021, 62-3, corsivo aggiunto).

In questo contesto, richiamando l'interpretazione dell'uso della prima persona plurale in *Alcools* di Guillaume Apollinaire proposta da Joelle de Sermet, «l'io è concepito solo come messaggero o portavoce del mondo e di un 'noi tutti' in sé» (De Sermet 1996, 87), in una disposizione di voci che rivela la complessità di ciò che è inteso come indirizzo lirico, al di là di una tipica situazione di interlocuzione, a cui spesso facciamo riferimento nel tentativo di comprendere la poesia. Perché se «il discorso lirico ha la particolarità di mettere in discussione non solo lo statuto del soggetto ma, ancora più decisamente, la situazione dell'interlocuzione come relazione esplicita tra un 'io' e un 'tu'» (De Sermet 1996, 96), ciò si spiega con il fatto che «colui che parla e colui al quale si parla, 'io' e 'tu', non saranno mai esattamente quelli che saremmo tentati di identificare nell'immediato, perché sono le figure – tremanti – del movimento che li spinge l'uno verso l'altro» (De Sermet 1996, 97).

In realtà, per Romão esiste un gioco di identificazione enunciativa con Andromaca, forse il personaggio 'principale' del gruppo (lo dichiara addirittura la poetessa in un'intervista),⁷ come suggerisce anche questa poesia che contiene il verso che dà il titolo al libro e che si colloca alla fine, definendolo il suo «momento apoteotico» (Romão 2021, 62). Così, sebbene continui a fare dolorosamente riferimento ad esuli di ogni genere, l'aspetto combattivo del personaggio è accentuato da una serie di parole che rimandano alla violenza e alla resistenza, che si inseriscono nella proposta della poetessa.

In «ora capisci perché sono tornata?» (Romão 2021, 62, corsivo aggiunto), questo interlocutore evocato nella poesia di Romão apre una possibilità di dialogo con gli esiliati, i perseguitati, gli sterminati. Ma c'è un'ambiguità nella frase: chi parla e a chi parla? Il 'tu' potrebbe provenire dal soggetto lirico, in un dialogo esplicativo del suo progetto di 'ritorno' al passato della letteratura, rivolgendosi sia al personaggio stesso sia al lettore nella sua condizione di terzo

⁷ Secondo l'intervista con Luiza Romão di Ricardo Pedrosa Alves (2023), «Também guardamos pedras aqui, de Luiza Romão», https://www.youtube.com/watch?v=-_uxM6NRmS0.

incluso;⁸ potrebbe anche provenire da un'Andromaca spettrale che si rivolge al soggetto lirico (e, ancora, a questo lettore, in secondo grado), un'ipotesi che è rafforzata dalla sequenza della poesia, qualche verso dopo: «tu urli, io ripeto | attraverso i secoli | sorella mia | non ci sono poesie per te» (Romão 2021, 63). A mio parere, però, entrambe le situazioni coesistono nella lettura, per via di questa dinamica di tremore apportata al discorso lirico dal pronome di seconda persona.

Il ritorno è la potenza dello spettro, del *revenant*. Questa qualità spettrale che caratterizza l'Andromaca di Romão, permea già il ricordo baudelaireano della vecchia Parigi, così come scandisce un rapporto conflittuale con l'idea di ritorno in Cesar, dove gli esuli brasiliani, né presenti né assenti, appaiono come spettri che aggiunge alla scena baudelaireana.

C'è, infatti, un ascolto degli spettri in questo gesto che raccoglie un grido di secoli e lo unisce nella richiesta di giustizia, come si legge in «la mia ossessione» (Romão 2021, 62). Per Jacques Derrida la questione della giustizia è spettrale, come egli propone soprattutto in *Spettri di Marx*. Segnalando un tempo/mondo/storia «fuori asse»⁹ (Derrida 1993, 57), «[f]urtivo e intempestivo» (17), l'apparizione dello spettro infesta la tranquillità del potere costituito, ritornando anacronisticamente come testimone dell'azione violenta che ha fondato questo potere ed esigendo riparazione per l'ingiustizia.

Seguendo una direzione simile, Alexandre Gefen, ricercatore attento ai cambiamenti nel panorama letterario mondiale, sottolinea che la letteratura del XXI secolo ha risposto sempre più ai fantasmi che infestano la storia. Questa letteratura

non fa della storia uno sfondo o una forza oscura, ma un discorso da rettificare attraverso narrazioni complementari e correttive. Le forme letterarie di appropriazione del terrorismo nel nuovo millennio cominciano a delinearsi, tanto che *Le Magazine littéraire* chiama specificamente questi primi libri 'letteratura riparatrice', ed è necessario placare i fantasmi delle vittime che infestano la storia umana dando loro sepoltura, sia creando necrologi per i morti del novembre 2015, sia facendo un inventario delle fosse comuni, per ricordare i popoli sterminati dalla colonizzazione o per porre rimedio alla violenza ordinaria. In altre parole,

⁸ «In questo caso, il lettore sembra trovarsi, di fatto, nella posizione di un terzo escluso. Apparentemente, è un 'ascoltatore' indiscreto della scena di un discorso che non gli è direttamente rivolto. Ma, anche in questa circostanza, non sarebbe forse, in realtà, sia un testimone del discorso sia un destinatario di secondo grado?» (De Sermet 1996, 92).

⁹ Derrida (1993, 43) mostra che, nel discorso di Amleto, «'The time is out of joint', 'Time': è tempo, ma è anche storia, ed è il mondo».

dobbiamo offrire loro, a titolo di compensazione, una quota della grande narrazione del mondo, per quanto piccola essa sia: una ricostruzione fragile e reversibile, con forme sperimentali che costituiscono, in gran parte, la ricchezza della letteratura a cavallo del XXI secolo. (Gefen 2024, 208)

Sebbene Gefen si riferisca specificamente alla narrativa, anche la poesia del XXI secolo può abbracciare questo divenire-riparazione. Ciò avvicinerebbe la tradizione lirica, vista come «parlante solitaria nella poesia» da Bailly (2024, 66), a una voce epica, per l'aspetto di «condensazione storica»¹⁰ che essa implica. Così, ad esempio, nella poesia «pentésileia», Romão (2021, 59) parla del coraggio delle «ragazze che inventano poesie epiche». Né propriamente lirico né propriamente epico, tuttavia, il canto 'riparatore' assume necessariamente l'aspetto di un canto riconfigurato: come in Romão, «[q]uesto canto restituito o mantenuto, rimanendo, non è il canto completo del lirismo di un tempo» (Bailly 2024, 70).

In questo ritorno alterato di un possibile canto, in cui 'troia' è il nome di ciò che rimanda simultaneamente allo sfacelo e al mantenimento paradossale del «legame tra la poesia e il suo credo» (Bailly 2024, 65), è la dimensione della resistenza che si legge. Come 'troia', la pietra¹¹ che Romão (2021, 62) ci lancia nel motto «conserviamo anche pietre qui | dall'altra parte dell'oceano», rimanda sia alla rovina e al lutto, lo spazio del mito, sia alla combattività, lo spazio della storia, per richiamare una tensione caratteristica degli scritti giovanili di Benjamin.¹²

10 «In effetti, queste voci attraverso cui la poesia si realizza come condensazione storica possono intervenire solo in sincronia con un processo storico che risponde a loro e, in un certo senso, le convoca. Possiamo così vedere come i processi di decolonizzazione abbiano rilanciato la condensazione epica nel XX secolo e come questa abbia dovuto negoziare una dimensione popolare e progressista» (Bailly 2024, 66).

11 Nel risvolto del libro, Adelaide Ivánova commenta: «Le pietre di Luiza hanno meno a che fare con le pietre nella tasca di Virginia Woolf e più con le pietre lanciate dai palestinesi a Sheikh Jarrah: un atto al tempo stesso simbolico e concreto, di autodifesa e resistenza al neocolonialismo. Le pietre di Luiza hanno più a che fare con la pietra di Drummond, con la pietra di João Cabral, con la pietra delle canzoni di protesta di Clá Nordestino, Nina Simone, Pete Seeger, Barbara Dane e Selda Bagcan».

12 Jeanne-Marie Gagnebin (2011, 9) spiega questa tensione presente nei primi scritti di Benjamin, interessati alla problematica del mito: «È necessario notare qui che contrapporre *mito* e *storia* è un gesto più pertinente alla tradizione ebraica che a quella della filosofia greca, in cui il *mythos* è generalmente opposto al *logos*. [...] La critica del mito non è solo una critica di un certo momento vissuto dall'umanità, ma significa critica di una concezione della vita e del destino che minaccia sempre, in forme diverse, i tentativi umani di agire storicamente e liberamente».

È l'emblema della complessità del progetto, che trae la sua forza enunciativa dall'impasse di formalizzazione¹³ propria dei traumi storici, e che si ritrova anche in una certa visione del reale, ispirata a Lacan.¹⁴ In questo senso, per Raúl Antelo,

[d]ire che il reale è l'impasse della formalizzazione significa che esso rompe, frantuma ogni formalizzazione; con ciò si afferma il paradosso che, attraverso un'impossibilità, si afferma la possibilità: l'impossibile esiste. L'arte del possibile ci convince, perversamente, che la politica è pura apparenza e questo bisogna ammetterlo. Ma se vogliamo la politica del reale, dobbiamo affermare, al contrario, che l'impossibile è possibile. (Antelo 2016, 92)

In relazione all'impossibile, Derrida sottolineava, sempre in *Spettri di Marx*, che «ogni volta che si tratta di decostruzione, si tratta di legare un'affermazione (politica, in particolare), *se esiste*, all'esperienza dell'impossibile, che non può essere che un'esperienza radicale del *forse*» (Derrida 1993, 65). Così, attraverso Romão, la ruminazione poetica sulla figura di Andromaca come capace – forse – di organizzare una politica del reale porta con sé ricche possibilità interpretative per il contemporaneo, che questo lavoro intendeva esplorare.

13 «Più che affermare che la poesia pensa, Badiou postula l'idea che esista una logica al suo interno che coincide con il desiderio del reale. In un libro recente, *À la recherche du réel perdu (Alla ricerca del reale perduto)*, Badiou, prendendo a prestito dal suo maestro Lacan, definisce il reale come l'impasse della formalizzazione. O meglio ancora, il reale è il *punto dell'impossibile da formalizzare*. In altre parole, il reale sarebbe un *punto di pensiero (point de pensée)*, che dovremmo considerare non come un argomento, un punto di pensiero, ma come l'impossibilità di qualsiasi pensiero, di qualsiasi razionalizzazione» (Antelo 2016, 91-2).

14 È a partire da uno spostamento della distinzione aristotelica che Lacan definirà il rapporto tra inconscio e reale, secondo Causse (2019, 343-4): «L'inconscio come *automaton* è ciò che si ripete, ciò che non cessa di ripetersi e torna sempre allo stesso posto. È, dunque, ciò che non si muove: un dispositivo di permanenza dove la stessa cosa si ripete sempre in forme diverse. L'inconscio come *tuchè*, d'altra parte, non è ciò che già esiste, poiché è un inconscio irrealizzato, aperto al futuro; è l'imprevisto, l'invenzione o la creazione». Il discorso politico fa parte di quello che Lacan chiama il «discorso della sembianza», attraverso il quale «c'è ciò che non cambia in ciò che cambia, ciò che si ripete nel cuore delle variazioni storiche»; da qui la questione se possa esistere un discorso che non sia sembianza. Questo sarebbe il luogo di una politica del reale, che «non è l'organizzazione e la gestione del possibile; è sempre, prima di tutto, l'arte dell'impossibile, dunque ciò che situa la politica in un orizzonte diverso da quello della conservazione di ciò che esiste». Questo è anche ciò che Lacan intende con «l'inconscio, è la politica».

Riferimenti bibliografici

- Antelo, R. (2016). «A poesia não pensa (ainda)». Scramim, S. (a cura di), *Alteridades na poesia: riscos, aberturas, sobrevivências*. São Paulo: Iluminuras, 91-155.
- Bailly, J.-C. (2024). «Um canto ainda é possível?». *Ouriço – Revista de poesia & crítica cultural*, 3, 62-71.
- Baudelaire, C. (2019). «O cisne»; «Le Cygne». Baudelaire, C. *As flores do mal*. ed. Bilingue. Trad. e org. de J. Castañon Guimarães; apêndices de J. Barbey d'Aurevilly, G. Apollinaire, P. Valéry. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 272-7.
- Benjamin, W. (1991). *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de J.C. Martins Barbosa e H. Alves Baptista. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- Bosi, V. (2002). «Contradição e unidade em Baudelaire». Bosi, V. *Literatura e Sociedade*, 6, 106-26. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i6p106-126>.
- Brandão, A. (2023). «Poeta Luiza Romão representa a literatura brasileira na Feira de Frankfurt». *RFI*. <https://www.rfi.fr/br/podcasts/rfi-convida/20231019-poeta-luiza-rom%C3%A3o-representa-a-literatura-brasileira-na-feira-de-frankfurt>.
- Calomeni, T.C.B. (2011). «Intempestividade e Trágico em Nietzsche». *O Percevejo Online*, 3(2), 1-17. <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1920>. <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2011.v3i2.%p>.
- Causse, J.-D. (2019). «Politique de la réalité et politique du réel. En quoi l'inconscient est-il politique?». *Études théologiques et religieuses*, (2), 337-46. <https://doi.org/10.3917/etr.942.0337>.
- Cesar, A.C. (1999). *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Editora Ática/IMS.
- De Sermet, J. (1996). «L'adresse lyrique». Rabaté, D. (éd.), *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 81-97.
- Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx*. Paris: Galilée.
- Dias, A.G. (1974). *Ainda uma vez, adeus! Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Manancial; MEC.
- Faleiros, Á. (2022). «Ana Cristina Cesar retradutora de Baudelaire». *Remate de males*, 42(1), 87-107. <https://doi.org/10.20396/remate.v42i1.8667991>.
- Fournel, V. (1865). *Paris nouveau et Paris futur*. Paris: J. Lecoffre libraire-éditeur.
- Gagnebin, J.-M. (2011). «Apresentação». Benjamin, W. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. de S. Kampff Lages e E. Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 7-11.
- Gefen, A. (2024). *Repair the World: French Literature in the Twenty-First Century*. Transl. by T. Raleigh. Berlin; Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783111428000>.
- Maruchel, H. (2023). «A poesia independente e afiada de Luiza Romão». *Bravo!* <https://bravo.abril.com.br/literatura/a-poesia-independente-e-afiada-de-luiza-romao>.
- Moraes, M.J. de (2017). *O fracasso do poema*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Quarantini, F.Z. (2012). «'Andromaque' au Carrousel. Une lecture de Le Cygne». *Revue italienne d'études françaises*, 2. <https://doi.org/10.4000/rief.867>.
- Riaudel, M. (2007). *Intertextualités et transferts (Brésil, Etats-Unis, Europe) : réécritures de la modernité poétique dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983)* [thèse de doctorat]. Paris: Paris X, Nanterre.
- Romão, L. (2021). *Também guardamos pedras aqui*. São Paulo: Nós.
- Siscar, M. (2010). «A parte da ficção: o problema da contradição em Charles Baudelaire». Siscar, M. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 231-54.

La delocalizzazione poetica di Rodrigo Damasceno: localismo, migrazione e stranierità

Celia Pedrosa

Universidade Federal Fluminense; CNPq, Brasil

Abstract This article proposes a reading of the two poetry collections published by Rodrigo Lobo Damasceno, *Casa do Norte* (2020) and *Limalha* (2023), focusing on how they treat the memory of the family and the regional past of the Northeast, the present as experienced in everyday life in the city of São Paulo, and a cosmopolitan imagination of the future. The study highlights a questioning of nostalgic or utopian constructs, leading to metamorphoses and shifts in conventional images of the regional, national, and universal, as well as in the understanding of lyrical and epic forms and the relationship between them.

Keywords Rodrigo Lobo Damasceno. Memory. Imagination. Cosmopolitanism. Lyricism.

Rodrigo Lobo Damasceno è nato nel 1985, nel quartiere Campo Limpo, a Feira de Santana, nell'entroterra di Bahia, e si è trasferito a São Paulo nel 2011.¹ Questo focus iniziale sui dati biografici è dovuto al fatto che essi rappresentano simultaneamente la base della sua esperienza di vita e di poesia. Ma bisogna comprendere qui come base, paradossalmente instabile, una condizione di origine e di formazione caratterizzata da deviazioni, contatti, contaminazioni e trasformazioni varie. Ce lo dice la poesia «Migração» (Migrazione):

1 Traduzione dal portoghese di Raphael Salomão Khéde.

ave sem asas ou rotas
fiel sem templos ou penas

sem mestres (reis) ou guias (leis)
saudoso sem nostalgias (*Casa do Norte*, 129)²

ape senz'ali o rotte
fedele senza templi o pene

senza maestri (re) o guide (leggi)
malinconico senza nostalgie

La forza e la singolarità della sua poetica derivano esattamente dal modo in cui il movimento di migrazione – destabilizzata l'opposizione tra dentro e fuori, proprio e improprio – serve all'articolazione tra estetico e politico, tra esperienza individuale ed esperienza sociale, storica, vissuta in diverse epoche da individui e gruppi differenti.³ Questi ultimi vengono riscoperti e riavvicinati da Rodrigo attraverso letture e riletture di canzoni, film e libri che, insieme a ricordi ancestrali e a chiacchiere da camera, da cortile o da bar, delineano una stimolante forma di comunità. Si veda, per esempio, la sua definizione di 'identità' *nordestina/nortista*⁴ attraverso il contatto tra l'immagine del *cangaceiro* (che è poi il titolo di una sua poesia), la figurazione fantasmatica dell'immagine della casa e la citazione di un verso della poetessa portoghese Sophia de Mello Breyner Andresen:

amo de longe a luz amarela
da casa em que sou
o homem que desperta
no meio do verso:

'a minha pátria é onde o vento passa'

amo de longe a luz amarela
da casa
onde o vento
passa (CN, 139)

² Da qui in avanti, abbrevierò i titoli dei due libri di poesia di Rodrigo, *Casa do Norte* (CN) e *Limalha* (L).

³ Rodrigo, che è anche saggista, nel 2019 ha scritto su questo tema «'Eu nunca mais vou voltar por aqui': poesia do nordeste no sudeste – ensaio sobre poéticas migrantes brasileiras» (2019) ('Mai più ritornerò qui': poesia dal nordest al sudest – saggio sulle poetiche migranti brasiliane).

⁴ Questa 'equivalenza' sarà commentata più avanti.

amo da lontano la luce gialla
della casa in cui sono
l'uomo che si desta
in mezzo al verso:

'la mia patria è dove il vento passa'

amo da lontano la luce gialla
della casa
ove il vento
passa

Così, prendendo in prestito le parole di Jacques Rancière, nella poesia di Rodrigo possiamo notare che:

Antes de ser o exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação. Não é por ser o instrumento do poder, nem por ser a via real do saber que a escrita é coisa política. Ela é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição. (Rancière 2017, 7)

Prima ancora che l'esercizio di una competenza, l'atto di scrivere è un modo di occupare il sensibile e di dare un senso a questa occupazione. Il fatto che sia uno strumento di potere o la via reale al sapere non fa della scrittura una cosa politica. È cosa politica perché il suo gesto appartiene alla costituzione estetica della comunità e si dedica, soprattutto, ad allegorizzare questa costituzione.

Questo gesto costitutivo e costituente fa sì che, in tempi come questi, di valorizzazione di un 'realismo', soggettivo o oggettivo, spesso immediatamente inserito in un quotidiano predeterminato da esigenze sociali che, per quanto giuste, funzionano da cornice di contenimento, Rodrigo possa essere considerato «un poeta raro» (Assunção 2025). La nozione di rarità può essere meglio compresa attraverso un'altra citazione da Rancière:

O que merece ser contado não pode ser mais a ação de pessoas em busca do poder, da riqueza ou da glória, mas esses momentos singulares e imprevisíveis em que o brilho de uma quimera encontrando o incontrolável de uma situação perfura a rotina da existência. (2017, 8)

Ciò che merita di essere raccontato non può più essere l'azione di persone in cerca di potere, ricchezza o gloria, ma questi momenti

singolari e imprevedibili in cui la scintilla di una chimera che incontra l'incontrollabile di una situazione trapassa la routine dell'esistenza.

Rarità, chimera, scintilla, imprevedibilità sono adesso attributi di una realtà che, costruita con elementi materiali, corporei, presi da vie, strade, fabbriche e *sertões*, spazi terra terra, riceve un'apertura e una possibilità di riuscita che relativizza qualsiasi definizione univoca.⁵ Un'immagine emblematica di questo effetto di rarità o chimera è quella ottenuta dal lavoro poetico di Rodrigo a partire dalle 'limature' - resti metallici del lavoro metallurgico, caduti per terra. Queste rimandano alla memoria dell'infanzia, insieme al padre operaio. E anche al rapporto tra diversi passati e desideri di futuro, che sollecita e decostruisce in vari modi l'eroismo epico. Nella poesia «Metallurgia», possiamo leggere: «O torno | em que | moldo | ouro | pro bolso | do outro | é onde | forjo | em fogo | o | retorno | do futuro. | Eu sou a carne | mas serei a própria limalha» (L, 224-5) (il tornio | in cui | modello | oro | per le tasche | dell'altro | è dove | forgio | col fuoco | il | ritorno | del futuro | Io sono la carne | ma sarò la limatura).

Non a caso questo processo viene descritto in modo da associare il rapporto tra memoria, Desiderio e lavoro operaio e poetico a un processo alchemico, in cui l'importanza della forza immaginativa contamina qualsiasi possibilità di determinismo: «eu, | alquimista, | fazedor de ouro | pros outros - poeta | fabril | e panfletário | na escuridão | pastosa (de graxa) | da indústria» (L, 224)⁶ ([...] io, | alchimista, | fabbricante di oro | per altri - poeta | operaio | e panflettista | nell'oscurità | pastosa (di grasso) | dell'industria).

E tale processo indeterminante, metamorfico - caratteristiche divenute ora corrispondenti a 'migrante' - appare fin dalla composizione delle copertine dei suoi due libri. In entrambi, disegni rustici - o rozzi - che assomigliano a quelli delle rappresentazioni artigianali e 'folcloristiche' della cultura *nordestina* - ricevono un trattamento visuale che, predominando su qualsiasi designazione discorsiva (titolo, autore) ed essendo privo di una prospettiva unificante, in un certo senso ricostruisce un 'suolo disordinato', fluttuante, mischiando immagini animali, vegetali, fisiche, dall'argilla al mattone e all'acciaio, di chiese, fabbriche, cavalli e motociclette.

Attraverso i due libri, questo 'terra terra' - in realtà 'terra reale' - influenza sempre, e sempre in maniera imprevedibile,

⁵ Usiamo qui il concetto di *figura* secondo la definizione di Jean-François Lyotard, in *Discours, figure* (1971) e da noi discusso in «Ètica e política da palavra e da imagem na modernidade e na contemporaneidade: releitura de Lyotard» (2006).

⁶ Maria Filomena Molder rilegge la poesia di Baudelaire partendo dalle considerazioni di Walter Benjamin sul processo alchemico (2011), ampliando la comprensione dei rapporti tra poesia e immaginazione.

la performance della soggettività, e la pone, dinnanzi a ricordi e desideri, in un *in-between* che ridimensiona il valore lirico. Lo si capisce, ad esempio, dalle immagini dello «snodo stradale nel mio petto» nella poesia «4 cortometraggi agresti» (CN, 22); in «(meu coração | já era | um terreno baldio | numa esquina do interior)» (il mio cuore | era già | un terreno incolto | in un angolo di província), di «Rocket to Russia (canção punk-catingueira)»⁷ (CN, 36); o ancora in «Meu peito é um vão | por onde toda a cidade transita» (Il mio petto è un vuoto | attraverso cui tutta la città transita), di «Imitação de Bolaño (com Enrique Verátegui)» (CN, 132) (Imitazione di Bolaño (con Enrique Verátegui)). Il rapporto tra il poeta e la sua origine/città natale ritorna, ma sotto nuove vesti di fiera, luogo di incontro di *tropeiros* (mandriani) e ora di strade, o di angoli e terreni incolti, per comporre una soggettività esposta all'abitazione dello sconosciuto, come abbiamo visto nella casa della poesia «Cangaceiro», e ora anche nel vuoto attraverso cui la città, San Paulo, transita.

L'ultimo dei versi lì citati è ter volte significativo rispetto a questo movimento. Innanzitutto perché l'autore è un altro poeta, Paulo Colina, nero, paulista, di un'altra generazione (1950-1999), traduttore dall'inglese e dal giapponese. In secondo luogo perché appare come epigrafe, collocando la poesia in un rapporto di accenni ed esteriorità. Questo rapporto a sua volta ne amplifica un altro, quello presente nel titolo della poesia in cui si trova l'epigrafe, «Imitação de Bolaño (com Enrique Verátegui)». Inquadrando così l'idea di migrazione al di là dei confini territoriali, Rodrigo mette in relazione la poesia e lo scrittore che ha saputo raccontare in modo altrettanto singolare la propria esperienza dell'esilio, nonché la realtà di miseria e violenza in America Latina. Bolaño, inoltre, appare insieme al poeta peruviano di ascendenza cinese e africana. Entrambi pertanto sono segni della forza migratoria della letteratura che leggono, che scrivono, e attraverso la quale ci fanno vedere noi stessi, trasfigurando/destabilizzando il nostro contorno.⁸

Due riflessioni importanti ne conseguono. La prima ci fa riprendere la nozione di reale così come la si comprende dal gesto poetico. Difatti, Rodrigo ha scritto diverse poesie intitolate 'imitazione', alcune anche doppione, come quelle di Bolaño, oltre a quelli di Gary Snyder, Verlaine e Pasolini. E ce ne sono diverse altre, con titoli come «Graciliano Ramos», «Robert Johnson», «Coltrane», «Vallejo», «Cátia de França (noturno nordestino)», «Zumthor»... La mimesi, qui inscenata come rapporto con numerosi e differenti poeti, musicisti e saggisti, richiede di essere compresa come movimento

⁷ Titolo mutuato dall'album del 1977 del gruppo punk rock americano Ramones.

⁸ In «Casa do Norte: refazendo tudo», eccellente prefazione alla *Casa do Norte*, Nicollas Ranieri indica nella poesia di Rodrigo «un modo di abitare il mondo» (CN, 11).

La seconda ci fa ripensare a nozioni come quelle di nazionalità, regionalismo e cosmopolitismo, in termini negativi o positivi, ma sempre dicotomici ed escludenti. Tali nozioni vengono ora chiamate in causa e confrontate dalla lettura di poesie in cui il rapporto con fantasmi/limature dell'infanzia, della figura paterna, della vita provinciale, implica anche la riflessione sul proprio lavoro poetico. Nelle poesie che compongono le «13 lições» (13 lezioni), la cui epigrafe è il verso «de pai pa fio» (*dal pa' al fijo*), di Luiz Gonzaga, Rodrigo ce ne parla, rileggendo Oswald e la sua epifania del nuovo:

appresi da mio padre nei suoi 65 anni
(anche se morto
dai suoi 62) che la poesia
è la riscoperta
delle cose nuove
che io
ho già visto

aprendi com meu pai de 65 anos
(mesmo morto
desde os seus 62) que o poema
é quando acontece algo
a alguém além
de mim

10 Raul Antelo discute il rapporto tra mimetismo, somiglianza e metamorfosi in «Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo» (2009).

appresi da mio padre nei suoi 65 anni
(anche se morto
dai suoi 62) che la poesia
è quando avviene qualcosa
agli altri oltre
a me

Queste poesie-lezioni costituiscono una pedagogia della riscoperta e del confronto con lo sconosciuto, trasformando l'io in me, davanti a qualcosa, a qualcuno, oltre - avvenimento. In base a questa pedagogia, il poeta ci presenta un regionalismo 'non geografizzato', in cui le specificità *nordestine* o *nortiste*, senza *norte*,¹¹ riemergono distinte, spostate come nelle *casas do norte* - un tipo di stabilimento commerciale, popolare, di Rio de Janeiro e di San Paulo, dove si ritrovano migranti e stranieri, strani, di tutte le specie.

Questa 'non geografia' di Rodrigo prende la strada opposta a quella indicata da Mário de Andrade,¹² che l'associava all'abbandono del regionale in cerca di una fraternità nazionale, come proposto dalla poesia «Descobrimento» (Scoperta), di *Clã do jabuti*, pubblicato nel 1927. In Rodrigo, la poesia «Redescobrimento» (Riscoperta) ci ricorda Mário, a partire dal quale è possibile stabilire un accostamento creato dalle differenze tra San Paulo e Bahia, come il 'paulista baiano', o il '*nordestino paulista*', senza alcun riferimento nazionalista, in una *casa do norte* che, funzionando come epigrafe del libro, è in realtà la citazione di un'altra poesia, del poeta del Piauí Torquato Neto, «Mamãe, coragem» (Mamma, coraggio). Se Mário conclude la sua poesia considerando il 'fratello' dell'Acre un brasiliano tale e quale a se stesso, Rodrigo fa in modo che, attraverso Torquato, la sua *casa do norte* sia, come già abbiamo visto, con Sophia de Mello Breyner Andresen e altri citati, un ritorno a quella dello scrittore tedesco Bertold Brecht e alla sua ode drammatica alla «Madre coraggio e i suoi figli»:

11 La denominazione *norte* si riferisce ad una divisione geografica precedente a quella attuale, che includeva diversi stati oggi identificati come 'Nordest'. Nella memoria affettiva dei *nordestinos*, molti si riconoscono anche come *nortistas*. Eduardo Sterzi approccia al gioco prodotto da Rodrigo su queste differenze e su quelle che la stessa parola *norte* contiene, così come sul carattere provocatorio della definizione del libro *Casa do Norte*, già dal colophon, come 'regionalista', nella recensione «Um norte ao norte do norte» (2019). [È impossibile riprodurre in italiano il gioco tra *nortista* senza *norte* (avendo la parola *norte* in portoghese il doppio significato di 'direzione' e di 'nord'), N.d.T.].

12 Mi sono imbattuta nel termine 'non geografia' per la prima volta nella poesia «Espelho ardente», del libro *Corpografia*, di Josely Vianna Baptista e Francisco Faria (1992). Ma già nella prefazione di *Macunaima* (1928), Mário de Andrade usa il termine *desgeograficar* ('non geografizzare'), in un altro senso, per descrivere la sua scrittura come tentativo di concepire il Brasile letterariamente come entità omogenea.

*mamãe mamãe não chore
a vida é assim mesmo
eu fui embora
mamãe mamãe não chore
eu nunca mais vou voltar por aí (CN, 91)*

*mamma mamma non piangere
la vita è fatta così
sono partito
mamma mamma non piangere
mai più tornerò lì*

L'artista del Piauí ritorna ancora in altri frangenti come per esempio nel «Bar Torquato Neto», che, mischiando riferimenti poetici come quello alla nota poesia «Tecendo a manhã» (Tessendo il mattino), di João Cabral de Melo Neto, immagina e fabbrica il cronotopo del bar come spaziotempo di una rivolta fatta da spostamenti, instabilità e accettazione dell'alterità e dell'esteriorità costitutive:

[...] um galo canta
e tece e incendeia o dia,
e nas calçadas - agora -
 (à beira das ruas
 dos bares
 e das revoltas),
dentro de nós
 há de ser
 o lado
 de fora. (CN, 114)

[...] un gallo canta
e tesse e incendia il dì
e nelle strade - adesso -
 (presso le vie
 dei bar
 e delle rivolte),
dentro di noi
 dev'essere
 il lato
 di fuori

In un'altra poesia che fa riferimento allo scrittore tedesco, «O casaco de Brecht» (Il cappotto di Brecht), ci dice che questo capo di abbigliamento:

cobre a carcaça do poeta bávaro e dos outros expatriados;
são todos filhos órfãos de deuses velhos [...]
são todos irmãos de gente nova,
sem nacionalidades ou igrejas (alemães ou outra coisa,
pouco importa: o camarada na intempérie,
debaixo da cerejeira e do Reich,
é que é a pátria: a ela há que se dar o nome de coragem).
(L, 94)

copre la carcassa del poeta bavarese e degli altri espatriati;
sono tutti figli orfani di dèi vecchi [...]
sono tutti fratelli di gente nuova,
senza nazionalità o chiese (tedesche o altro,
importa poco: il compagno nelle intemperie,
sotto il ciliegio e il Reich,
è lui la patria: a lei si deve dare il nome coraggio).

Ancora nel libro *Limalha (Limature)*, questa 'non geografizzazione' politica e estetica – che offre nuovi contorni all'idea di rivolta – riappare in una delle poesie incluse in «Dois poemas feirenses» (Due poesie di Feira), col titolo «Balda tosca» (Ballata rozza):

porque não espero retornar
(jamais)
a Feira de Santana,
vai tu,
balada
tosca (voz
e sample
de sanfona), e diz
àquela
província
esturricada
pelo dobro
de luz e fogo
do sol
que São Paulo
é minha sina
trabalhar
é minha sina
eu gosto mesmo
é d'outras
coisas (L, 46)

perché non spero di ritornare
(giammai)

a Feira de Santana,
va' tu,
ballata
rozza (voce
e remix
d'organetto), e di'
a quella
provincia
inaridita
dal doppio
di luce e fuoco
del sole
di São Paulo
mi tocca
lavorare mi tocca
in realtà ciò che amo
sono altre
cose

La poesia, nel suo sviluppo scisso, materializza un ritmo da ballata come gesto da 'bifolco', 'campagnolo' e 'nortista costruttivista', come il poeta si definisce nella poesia «Olhos de Lobo», riferendosi al proprio cognome e soprannome (CN, 40).¹³ In questa ballata, l'aspetto rozzo ha tre effetti simultanei, ben diversi: quello della semplicità del campagnolo; quello della concisione frammentata, che si rifà alla decostruzione sintattica caratteristica dei poeti concretisti, e alla balbuzie, che, attraverso uno di loro, Augusto de Campos (1992), abbiamo imparato ad associare alla letteratura ostile alla retorica, a una poetica e a un'etica del meno'.

Sono molte le voci, gli echi, i remix allora che vengono da lontano e dall'estero, per comporre la poetica di Rodrigo. Si può dire che in tutti si incarna una qualche forma di esclusione, di esilio, di straniamento, di esteriorizzazione, associata a diverse forme di canto e canzone. *Chulas, bumbas, cumbias, elegie, cantigas, modinhas*, preghiere¹⁴ – queste voci (di Pagu, di Jorge de Sena, di Fernando Pessoa, di Camilo Pessanha, di Pier Paolo Pasolini, di Cesare Pavese, di Bob Dylan, di Lina Bo Bardi, tra i tanti altri) funzionano in modo tale da costituire la singolarità della politica della poesia di Rodrigo, che echeggia nella singolare formulazione di Walter Benjamin, posta come epigrafe nella poesia «Canções da rua» (Canzoni da strada): «Immaginiamo

13 In portoghese, *lobo*, oltre a essere il cognome dell'autore, significa 'lupo' [N.d.T.].

14 Sul risvolto di *Casa do norte*, Tiago Pinheiro ritiene che Rodrigo «registra versi nel tessuto della musica popolare. Ciò che abbiamo in mano non è un volume di poesie, ma un canzoniere».

come sarebbe organizzata una vita che si lasciasse determinare, in un momento decisivo, dall'ultima e più popolare tra le canzoni da strada» (CN, 52).

Ma nella sua *ballata rozza*, un ulteriore sviluppo significativo s'impone – quello che l'avvicina alla ballata toscana del poeta fiorentino Guido Cavalcanti. Infatti, il primo verso, «porque eu não espero retornar jamais, | Baladeta, à Toscana», nella traduzione di Haroldo de Campos (1998), non funge soltanto da incipit a questa ballata di Rodrigo. Infatti, come indice di tensione tra vicinanza e lontananza, lascia anche echi in tutta la sua poetica, come un «ferrão/refrão» (CN, 56) (*pungiglione/ritornelo*), dove *saudade*, dolore e violenza vanno e vengono,¹⁵ pur rimanendo alla ricerca di allegria e bellezza. Questa tensione ha a che vedere con il rapporto con la regione d'origine, ma anche con altri aspetti della 'non geografia', mettendo in scena, come stiamo vedendo, un costante ritorno, e una rivolta, simultaneamente spaziale e temporale.

In questo senso, è importante sottolineare anche la deterritorializzazione del lirismo, presente non solo nella costruzione/decostruzione dell'io, ma anche nella sua articolazione con aspetti riflessivi, metapoetici, che Rodrigo sottolinea nel testo scritto per la rivista *Modo de usar* (2010) proprio su Guido Cavalcanti, anch'egli esule. A riguardo, Rodrigo ricorda l'affermazione di Italo Calvino:

O primeiro a considerar os instrumentos e os gestos próprios de sua atividade como o sujeito real da obra foi, no século treze, um poeta. Guido Cavalcanti escreveu um soneto no qual são as penas e aquilo que serve para talhar e apontar que falam em primeira pessoa. (Damasceno 2010)

Il primo a considerare gli strumenti e i gesti della propria attività come soggetto reale dell'opera fu, nel tredicesimo secolo, un poeta. Guido Cavalcanti scrisse un sonetto nel quale sono le penne e gli strumenti per tagliare e temperare che parlano in prima persona.

E conclude, in modo ancora più azzardato: «Com estes versos, Guido Cavalcanti abre a porta à poesia moderna. E ao mesmo tempo a fecha outra vez» (Con questi versi, Guido Cavalcanti apre la porta alla poesia moderna. E allo stesso tempo la chiude di nuovo). Pur ammettendo l'importanza del movimento metapoetico del lirismo di Guido, Rodrigo però discorda sia dall'idea di apertura alla poesia moderna sia dalla sua immediata chiusura, come vuole Calvino. E propone «Guido como um anfitrião mais gentil e talvez mais proveitoso

15 Gustavo Silveira Ribeiro si è dedicato all'analisi della parola 'cicatrice' nella poesia di Rodrigo, mettendo a confronto corpo, erotismo e violenza (2016).

para os seus seguidores – aqueles que no máximo nos pergunta se trouxemos a chave» (Damasceno 2010) (Guido come un anfitrione più gentile e forse più utile per i seguaci – quello che al massimo ci chiede se abbiamo la chiave). Ancora una volta, l'immagine della casa si confonde con quella della poesia, entrambe aperte a migrazioni indeterminate. Quest'associazione implica anche una rilettura della poesia di Drummond nel suo aspetto memorialistico e lirico, riflessivo e, come vedremo, segnato dai lineamenti forti e contraddittori di sogno eroico.

«Hai portato la chiave?», come sappiamo, è il verso con cui il poeta di Minas Gerais mette in scena nel componimento «Procura da poesia» un gesto invitante ed enigmático – inserito polemicamente in quel suo libro spesso letto, riduttivamente, appena come il più socialmente marcato – *A rosa do povo*. Rodrigo ci ricorda così ancora una volta l'importanza di pensare alla politica della poesia, che si realizza proprio nella forma in cui essa si apre a una crisi o a una sospensione di identità fisse, comprese quelle del suo stesso genere letterario, impregnato di quotidianità e storie di mistero e magia. Nella poesia «Palavra mágica», del libro *Discurso de primavera e algumas sombras*, dove riflette sul mestiere del poeta, Drummond afferma: «Procuro sempre, e minha procura | ficará sendo | minha palavra» (Cerco sempre, e la mia ricerca | continuerà a essere | la mia parola).

Drummond ritorna molte volte nei suoi versi, tanto da costruire un gesto di sospensione. Nella poesia «As pernas do anjo» (Le gambe dell'angelo), Rodrigo riprende l'immagine del tram pieno di gambe, fino ad arrivare a quella dell'angelo storto e all'angelo dalle gambe storte di Garrincha (L, 98-9). In «Carlos», ripercorre l'immagine della fabbricazione dell'elefante, per associarla alla fabbricazione del futuro, con «nossos poucos recursos» (L, 220) (le nostre poche risorse). In «Indisciplina (cumbia)», si rifà all'immagine drummondiana del «mondo caduco», fino ad autodefinirsi dinnanzi a lui come «regista del terzo mondo», «caudillo», «socialista sentimentale e senza patria», «anarchico spontaneo dell'altopiano», «pugile di periferia», «poeta e analfabeta», che cammina, canta e porta sulle spalle «a matemática das montanhas | do subcontinente sul-americano | sou uma Colômbia | sem Colombo» (L, 203-4) (la matematica delle montagne | del subcontinente sudamericano | sono una Colombia | senza Colombo).

Drummond riappare, tra altre innumerevoli scene, anche nella poesia «A noite dos proletários (surrealismo capitalista)» (La notte dei proletari (surrealismo capitalista)), il cui titolo rinvia nuovamente a Jacques Rancière e al libro in cui egli critica l'identità proletaria così come viene definita univocamente dal marxismo scientifico, determinista. Al contrario, la politica della poesia in Rodrigo, mossa dall'alchimia della memoria e dell'immaginazione, rimette in scena,

attraverso un'enumerazione esasperata e apparentemente senza logica, la comunità dissenziente in cui, insieme alla «canzone bohème di Verlaine», «la visione distorta di Rimbaud», «Walter Benjamin sotto l'effetto dell'hashish», «i randagi di Valparaíso», troviamo «la strega nell'appartamento di Drummond (esiliato da Itabira e da se stesso)».

Nelle tante altre enumerazioni corte e lunghe, che costituiscono un procedimento fondamentale delle poesie di Rodrigo, viene così messa in scena l'idea di poesia come «famiglia di naufraghi, sbracciando nel tempo e nello spazio», che Augusto de Campos usa per definire l'insieme dei poeti provenzali, da lui riuniti in un gesto anacronistico e deterritorializzante¹⁶ nel libro *Verso, reverso, controverso* (1978, 9). Questa famiglia, come la *casa do norte*, senza legge, senza *norte* (destinazione), riunisce, come agenti di un futuro possibile, tutti quelli che vengono percepiti come affini, non per quello che possiedono, ma proprio per l'esperienza della perdita.

Nel saggio dedicato all'opera di Roberto Bolaño, importante punto di riferimento per quanto riguarda il rapporto tra scrittura ed esilio in Rodrigo, come già abbiamo visto, il critico argentino Mariano Siskind esamina il modo in cui significanti molto distinti

tentam e falham em nomear aquele que é desabrigado à força, o migrante, o sem-teto, o apátrida, o retirante e o refugiado. Esse é um sujeito cujo deslocamento não aponta mais para qualquer tipo de jouissance cosmopolita, mas para a impossibilidade traumática de habitação como a condição contemporânea sobredeterminada pela experiência do fim do mundo: habitar é impossível para qualquer um, em qualquer lugar, não importa a escala física ou histórica mundial da experiência de deslocamento. (Siskind 2020, 25)

cercano, senza riuscirci, di nominare ciò che si sposta a forza, il migrante, il senzatetto, l'apolide, il nomade e il rifugiato. Costui è un soggetto il cui spostamento non indica più un qualsiasi tipo di divertimento cosmopolita, ma un'impossibilità traumatica di abitazione come condizione contemporanea sopraggiunta dall'esperienza della fine del mondo: abitare è impossibile per chiunque, ovunque, indipendentemente dalla portata fisica o storica mondiale dell'esperienza di deslocamento.

Questo «cosmopolitismo della perdita», concepito da lui come un «saggio sulla fine del mondo» è associato dal critico a un gesto che

16 In un interessante saggio, Carolina Anglada legge, anche se da un'altra prospettiva, la poesia di Rodrigo e di altri *nordestinos* a partire dai concetti deleuziani di 'detterritorializzazione' e 'riterritorializzazione' (2021).

torna visível o refugiado, o migrante, o desabrigado em nós, naqueles de nós que, ostensivamente, não são pessoas desabrigadas. Estou pensando o refugiado em nós como o estrangeiro em nós de Kristeva, [...] como uma figura de nossa própria subjetividade partida - experiência que culmina no reconhecimento de que todos somos ou podemos ser estrangeiros. (Siskind 2020, 26)

rende visibile il rifugiato, il migrante, il senzatetto in noi, in quelli di noi che, apparentemente, non sono persone senzatetto. Penso al rifugiato in noi come allo straniero in noi di Kristeva, [...] come a una figura della nostra soggettività spezzata - esperienza che culmina nell'accettazione che tutti siamo o possiamo essere stranieri.

Questo rapporto tra poesia e fine del mondo viene ripreso, a partire da un altro punto di vista, da Marcos Natali, il quale mette a fuoco, tra diversi aspetti, la malinconia dei tramonti nei versi di Bolaño (2021). Tramonti che ritornano nei versi di Rodrigo, come nella poesia «Ilha» (Isola):

os últimos entardeceres da terra vão ser nesta ilha -
prestes a haver estrelas (pedras
faiscantes) pinicando a paisagem
quase sem olhos pra ver estrelas
(pedras faiscantes) -
tapioca moqueca (carne gorda de
bispo ou burguês) e capeta
digeridos
no ocaso sem gestos (só uma sesta)
do planeta -
auroras de outras vidas (CN, 60)

gli ultimi tramonti della terra saranno in quest'isola -
subito prima delle stelle (pietre
scintillanti) punzecchiando il paesaggio
quasi senz'occhi per vedere stelle
(pietre scintillanti) -
tapioca moqueca (carne grassa di
preti o borghesi) e demonio
digeriti
all'ocaso senza gesti (solo una siesta)
del pianeta -
auree di altre vite

La malinconia continua a essere presente in questa e in altre poesie di Rodrigo, così come in Bolaño. Ma qui è attenuata da un doppio e

contraddittorio ricordo di Oswald de Andrade, poeta molto presente nella poesia di Rodrigo, come già visto. La malinconia colloca la poesia, nell'epigrafe, «All'ocaso indigesto di Itaparica» – un ocaso però reso fertile dal riferimento antropofagico alla deglutizione dei portoghesi da parte degli indigeni brasiliani. Inoltre, la malinconia conduce all'associazione fra tramonto del pianeta e albe di altre vite – destabilizzata, così, attraverso l'affronto della crescente distruzione del pianeta, anche l'euforia del cosmopolitismo modernista.

Il critico Eduardo Sterzi, nel testo già citato, a proposito della coscienza della perdita, indica, nella poesia di Rodrigo – in contrapposizione all'«universalismo apparente» che caratterizzerebbe, secondo lui, il peggio del romanticismo, del modernismo e del concretismo – la forza dell'«ogni volta più cósmico | perché a pezzi», come afferma un verso della poesia «Sur l'eau» (CN, 128). Qui vediamo anche l'associazione dei *pezzi* alla *carcassa*, immagine che va e viene lungo i due libri e raffigura la presenza sopravvissuta di idee e individui morti, fantasmatici, morti-vivi, vivi in una costante deriva di se stessi e di un posto fisso.¹⁷ Nella poesia «Carcaça (camisa de time)» (Carcassa (maglietta della squadra)), leggiamo, in un altro ritorno di versi drummondiani:

Sou tímido e desarticulado diante da opulência dos poetas e de
[São Paulo
Tabaréu, do interior, sem graça
Admirador das plantas, dos animais e das estrelas (que não me
[dizem nada)
Endereço o meu poema àqueles que não se interessam por
[meu poema
(àqueles presos a suas roupas, sua classe e muitas vezes
[ao Corinthians)
Torcedor fanático da vitória
Vou de camisa rubro-negra e de bota pela rua cinzenta
carregando um trapo encarnado e brilhante acima da minha
[própria carcaça
(L, 235)

Sono timido e disarticolato dinnanzi all'opulenza dei poeti e di
[São Paulo
Campagnolo, provinciale, insipido

17 L'immagine della carcassa appare anche nell'epigrafe alla poesia «A roda» (L, 35) (La ruota) – «Deus prospera na carcaça» (Dio prospera nella carcaça) – citazione da Edmilson de Almeida Pereira – e ci riconduce anche al titolo di uno dei poeti di migrazione studiati da Rodrigo nel saggio sopra citato, Josoaldo Lima Rego, *Carcaça* (2024). Abbiamo studiato questo rapporto in un saggio in fase di pubblicazione.

ch'ammira piante, animali e stelle (che non mi
[dicono niente)
Indirizzo la mia poesia a quelli che non si interessano
[alla mia poesia
(a quelli attaccati ai vestiti, alla classe e molte volte
[al Corinthians)
Tifoso fanatico della vittoria
Vado con la maglietta rossonera e gli stivali per la via grigiastra
portando uno straccio rossastro e brillante sopra la mia
[stessa carcassa

Nella poesia precedente, di *Casa do Norte*, la «maglietta della Squadra» appare in primo piano, come titolo, senza parentesi, introducendo così l'immagine di un io minimo che, da quel che resta, continua a trarre una certa forza: «tratado | às pedradas pelo tempo, | sou | um homem | sem bandeira | no ombro; no máximo, visto a camisa do meu time pequeno» (CN, 54-5) (trattato | a sassate dal tempo | sono | un uomo | senza bandiere | sulle spalle; al massimo, indosso la maglietta della mia piccola squadra). La transitività della poesia di Rodrigo appare, così, anche nel modo in cui la memoria lirica, oltre a includere la presenza riflessiva della lettura di altri poeti, serve da supporto a una rivisitazione dell'eroismo epico – «depois do dia inútil | das ressacas homéricas | (minhas odisseias | noturnas | de retornos, do bar, para casa)» (CN, 54) (dopo il giorno inutile | dei postumi omerici | (mie odissee | notturne | di ritorni, dal bar, a casa)).

Quest'eroismo, coi piedi poggiati su vie, strade e *sertões*, è varie volte confrontato con gli aspetti popolari delle partite di calcio, soprattutto di squadrette di periferia (come direbbe Leminski). Nella poesia «Observação do céu» (Osservazione del cielo), leggiamo: «domingos de nuvens pretas, | de finais | de campeonato e de fins de mundo, de | entardeceres atroz e treta» (CN, 101) (domeniche di nuvole nere, | di finali | di campionati e di fini del mondo, di | tramonti atroci e screzi). Nella già citata «Rocket to Russia (canção punk-catingueira)», il poeta si definisce come «(o craque sem pique | que foi comer banco) anarco-apaixonado do claro da lua moderna (que lá de cima, ferida como uma bandeira, nos julga incapazes de qualquer revolução)» (CN, 35) ((il fuoriclasse senza estro | fisso in panchina) anarco-innamorato del chiaro di luna moderna (che da lassù, ferita come una bandiera, ci giudica incapaci di qualsiasi rivoluzione)).

Nella costruzione del libro *Limalha*, questo movimento verso un'epica minore, composta da resti, spettri, cocci, limature e bandiere strappate,¹⁸ è delineato proprio dal titolo della poesia incipitária:

18 Molto importante a questo riguardo è il libro di Mario Cámara, *Restos épicos* (2017).

«Passado (começo de epopeia)» (Passato (inizio d'epopea)). In essa riappare il riferimento alla classe proletaria, ma in mezzo a un'enumerazione che avvicina il suono del *berimbau* all'arrivo degli dèi, delle dee e delle genti, ai legni per velieri e viole, al cinema, alla chiacchiera e alla *cachaça* - «(tudo em vista da vida futura que criaremos - se deus deixar ou não deixar)» (L., 31) (tutto in vista di una vita futura che creeremo - che Dio voglia o non voglia).

Attraverso l'immagine di questo calcio povero, senza fuoriclasse, con le magliette vecchie e le bandiere stracciate, possiamo vedere rivissuto il quotidiano della famiglia e della città di provincia che, con la forza della memoria immaginativa - «uma força do passado vem vindo» (L, 43) (una forza proveniente dal passato) - prende il volo, senza re o leggi, verso un altro cosmopolitismo comunista, dove giocano insieme in divenire Brecht e Pasolini, Cesare Pavese e Lina Bo Bardi, Gramsci e Garrincha, Drummond e i Ramones, Pagu e Cátia de França, Marx e Mestre Moa... Il libro, che inizia con «Passado (começo de epopeia)», si chiude con «Futuro (final de epopeia)», doppiamente destinato a una stella del tramonto (pietra, limatura, scheggia di vetro) e a un lettore che sa in qualche modo prevederla e includersi, sotto un ciliegio e un impero, tra espatriati, miserabili, erranti, marginali di tutte le specie... Vale la pena citarla per averla come conclusione di questo nostro testo:

Àquele que não abre o livro atrás de oráculos,
 camarada
entrevado
e ferido (bursite
no ombro esquerdo
 pelo uso intensivo
do torno mecânico, corte
 de limalha na carne)
à procura da cura
 sem deuses
e que vê na estrela
 (que brilha no fim da tarde
quando o céu - a oeste - é um trapo
encarnado estendido) um sinal
do comum monumento (comunismo) - a esta,
 mesmo que sem bandeiras,
aos pedaços,
escrevo. (L, 239)

A chi non apre il libro in cerca di oracoli,
 compagno
disabile
e ferito (borsite

alla spalla sinistra
per l'uso intenso
del tornio meccanico, taglio
di limatura nella carne)
alla ricerca della cura
senza dèi
e che vede nella stella
(che brilla sul far della sera
quando il cielo – a ovest – è uno straccio
rossastro steso) un segno
del comune monumento (comunismo) – a questa,
anche se senza bandiere,
a pezzi,
scrivo.

Riferimenti bibliografici

- Agamben, G. (2005). *Infância e história*. Belo Horizonte: EdUFMG.
- Anglada, C. (2021). «Nordeste descentralizado. Sobre algumas figuras da poesia contemporânea». *Aletria*, 31(4), 163-85. <https://doi.org/10.35699/2317-2096.2021.33545>.
- Antelo, R. (2009). «Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo». *Boletín de Estética*, V(10), 5-34. <https://boletin.deestetica.com.ar/index.php/boletin/article/view/210>.
- Assunção, A. (2005). «Rodrigo Lobo Damasceno: surge um poeta raro». *Pernambuco: Revista de literatura, do livro e da leitura*. <https://pernambucorevista.com.br/secoes/resenha/rodrigo-lobo-damasceno-surge-um-poeta-raro>.
- Baptista, J.V.; Faria, F. (1992). *Corpografia*. São Paulo: Iluminuras.
- Cámara, M. (2017). *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*. Buenos Aires: Ediciones Librería.
- Campos, A. de (1992). «Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos». Campos, H., *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 221-30.
- Campos, A. de (1978). *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, H. de (1988). *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago.
- Damasceno, R.L. (2019). «'Eu nunca mais vou voltar por aqui': poesia do nordeste no sudeste – ensaio sobre poéticas migrantes brasileiras». Pinheiro, T.G.; Agra, N.; Calixto, F.; Damasceno, R.L. (orgs), *Meteoro*. 1ª ed. São Paulo: Corsário Satã, vol.1, 35-47.
- Damasceno, R.L. (2010). «Guido Cavalcanti e as chaves da poesia moderna». *Modo de Usar & Co*. <https://revistamododeusar.blogspot.com/2010/06/guido-cavalcanti-1250-1300-ciclo.html>.
- Damasceno, R.L. (2020). *Casa do Norte*. São Paulo: Corsário satã.
- Damasceno, R.L. (2023). *Limalha*. São Paulo: Corsário satã.
- Lyotard, J.-F. (1971). *Discours, figure*. Paris: Klincksieck.
- Molder, M.F. (2011). *O químico e o alquimista. Benjamin leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio d'água.

- Natali, M. (2021). «Últimos poemas na terra». *Revista Alea*, 23(1), 101-21. <https://doi.org/10.1590/1517-106X/2021231101121>.
- Nodari, A. (2025). *A literatura como antropologia especulativa*. Florianópolis: Cultura e barbárie.
- Pedrosa, C. (2006). «Ética e política da imagem na modernidade e na contemporaneidade: releitura de Lyotard». Pedrosa, C.; Camargo, M.L. de B. (orgs), *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 21-32.
- Rancière, J. (1988). *A noite dos proletários*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rancière, J. (2017). *O fio perdido. Ensaios sobre a ficção moderna*. Rio de Janeiro: Martins Fontes.
- Ranciere, J.; Jdey, A. (2012). *O método da cena*. Belo Horizonte: Quixote.
- Rannieri, N. (2020) «Casa do Norte: refazendo tudo». Damasceno, R.L. *Casa do Norte*. São Paulo: Corsário satã, 7-12.
- Ribeiro, G.S. (2016). «A carne e o cosmos: anotações à margem de ‘Tatuagens complicadas do meu peito’». *Caliban*. <https://medium.com/revista-caliban/a-carne-e-o-cosmos-9e528e51241c>.
- Siskind, M. (2020). *Rumo a um cosmopolitismo da perda: ensaio sobre o fim do mundo*. Rio de Janeiro: Zazie Edições.
- Sterzi, E. (2021). «Um norte ao norte do norte». *Ouriço: Revista de poesia & crítica cultural*, 1, 166-75.

Diaspore. Quaderni di ricerca

1. Cannavacciuolo, Margherita; Paladini, Ludovica; Zava, Alberto (a cura di) (2012). *America Latina: la violenza e il racconto*.
2. Cannavacciuolo, Margherita; Zava, Alberto (a cura di) (2013). *Scritture plurali e viaggi temporali*.
3. Cannavacciuolo, Margherita; Perassi, Emilia; Regazzoni, Susanna (a cura di) (2014). *Scritture migranti. Per Silvana Serafin*.
4. Camilotti, Silvia; Crotti, Ilaria; Ricorda, Ricciarda (a cura di) (2015). *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*.
5. Camilotti, Silvia; Regazzoni, Susanna (a cura di) (2016). *Venti anni di pace fredda in Bosnia Erzegovina*.
6. Castagna, Vanessa; Horn, Vera (a cura di) (2016). *Simbologie e scritture in transito*.
7. Beneduzi, Luis Fernando; Dadalto, Maria Cristina (editado por) (2017). *Mobilidade humana e circularidade de ideia. Diálogos entre a América Latina e a Europa*.
8. Camilotti, Silvia; Crivelli, Tatiana (2017). *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea*.
9. Zava, Alberto (2018). *Dal nostro inviato in Unione Sovietica. Reportage di viaggio di giornalisti-scrittori italiani 1950-1960*.
10. Giachino, Monica; Mancini, Adriana (a cura di | editado por) (2018). *Donne in fuga. Mujeres en fuga*.
11. Camilotti, Silvia; Civai, Sara (2018). *Straniero a chi? Racconti*.
12. Regazzoni, Susanna; Domínguez Gutiérrez, M. Carmen (a cura di | editado por) (2020). *L'altro sono io | El otro soy yo. Scritture plurali e letture migranti | Escrituras plurales y lecturas migrantes*.
13. Brioni, Simone; Shirin Ramzanali Fazel (2020). *Scrivere di Islam. Raccontare la diaspora*.
14. Favaro, Alice (2020). *Después de la caída del 'ángel'. Ángel Bonomini: un escritor argentino olvidado*.
15. Arpioni, Maria Pia; Zava, Alberto (2020). *Guido Piovene. Articoli dall'Unione Sovietica (1960)*.

16. Cinquegrani, Alessandro; Pangallo, Francesca; Rigamonti, Federico (2021). *Romance e Shoah. Pratiche di narrazione sulla tragedia indicibile.*
17. Croce, Marcela; Lunardi, Silvia; Regazzoni, Susanna (a cura di | editado por) (2022). *Dal Mediterraneo all'America Latina | Del Mediterráneo a América Latina. Arte, lingua e letteratura nelle migrazioni | Arte, lengua y literatura en las migraciones.*
18. Brioni, Simone (2022). *L'Italia, l'altrove. Luoghi, spazi e attraversamenti nel cinema e nella letteratura sulla migrazione.*
19. Regazzoni, Susanna; Mancini, Adriana (2022). *Italia/Argentina. Una storia condivisa. Il racconto | Una historia compartida. El relato.*
20. Rosso, Marta; Sbarra, Stefania (Hrsgg) (2023). *Literatur der (Post-)Migration. Komplexitäts- und Identitätsfragen der deutschsprachigen Literatur im globalisierten Zeitalter.*
21. Córdoba, Lorena (ed.) (2024). *La reina del Orthon. Crónicas femeninas del auge gomero.*
22. Di Martino, Maria Luisa (ed.) (2025). *Mujeres migrantes y reescrituras autobiográficas | Migrant Women and Autobiographical Rewriting.*
23. Rossetto, Piera; Shabat-Nadir, Hadas; Moreno, Aviad (eds) (2025). *Middle Eastern and North African Jewish Masculinities: Bodies of Knowledge across Generations and Geographies.*
24. Cagidemetro, Alide; Ricorda, Ricciarda (eds) (2025). *Racconti di viaggio. Scritture e paesaggi tra mondi lontani.*

Questo volume, nato dal convegno internazionale di Ca' Foscari (Venezia, 28-30 ottobre 2024), esamina la poesia contemporanea attraverso la condizione del *dispatrio*: spostamento geografico, estraneità del linguaggio poetico, instabilità dell'identità del poeta. Con particolare attenzione alla poesia di lingua portoghese, affronta il *dispatrio* come categoria critica oltre l'esilio, come oscillazione tra lingue, territori e appartenenza. La straneità diventa costitutiva del linguaggio stesso, e la (in)adattabilità fonte di sperimentazione estetica e politica.

Este volume, resultado do congresso internacional de Ca' Foscari (Veneza, 28-30 de outubro de 2024), examina a poesia contemporânea através da condição do *dispatrio*: deslocamento geográfico, estranhamento da linguagem poética, instabilidade da identidade do poeta. Com atenção especial à poesia de língua portuguesa, aborda o *dispatrio* como categoria crítica além do exílio, como oscilação entre línguas, territórios e pertencimento. A estranheza torna-se constitutiva da própria linguagem, e a (in)adaptabilidade fonte de experimentação estética e política.



Università
Ca' Foscari
Venezia