



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**MARIA EDUARDA CESAR DE OLIVEIRA**

**TRAÇOS OTOBIOGRÁFICOS NA POESIA LÍRICA  
DE MARCOS SISCAR**

**João Pessoa - JP  
2023**

MARIA EDUARDA CESAR DE OLIVEIRA

TRAÇOS OTOBIOGRÁFICOS NA POESIA LÍRICA DE  
MARCOS SISCAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do Título de Mestra em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra.

Área de Concentração: Literatura, teoria e crítica.

Linha de pesquisa: Poéticas da subjetividade.

# TRAÇOS OTOBIOGRÁFICOS NA POESIA LÍRICA DE MARCOS SISCAR

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-graduação em - PPGL- da  
Universidade Federal da Paraíba - UFPB em  
cumprimento às exigências para a obtenção  
do Título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Elaine Cristina Cintra-

Aprovado em IO de julho de 2023.

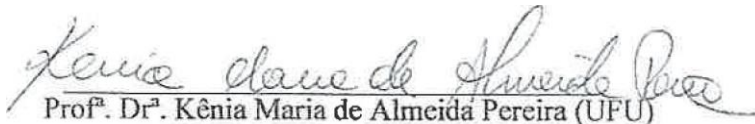
## Banca examinadora

Documento assinado digitalmente  
 ELAINE CRISTINA CINTRA  
Data: 07/08/2023 16:48:32-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov>.

---

Prof. Dr.<sup>a</sup>. Elaine Cristina Cintra (UFPB) (Orientadora Presidente)

  
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Joana Luiza Muylaert de Araújo (UFU)  
(Examinadora 1)

  
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Kênia Maria de Almeida Pereira (UFU)  
(Examinadora 2)

## FICHA CATALOGRÁFICA

|         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |              |
|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| 048t    | Oliveira, Maria Eduarda Cesar de.<br>Traços otobiográficos na poesia lírica de Marcos<br>Siscar / Maria Eduarda Cesar de Oliveira. - João Pessoa, 2023.<br>82 f.<br><br>Orientação: Elaine Cristina Cintra.<br>Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA/PPGL.<br><br>1. Letras. 2. Otobiografia. 3. Siscar, Marcos<br>Antônio. 4. Nome próprio - Conceito. 5. Assinatura<br>Cintra, Elaine Cristina. II. Título. | Conceito. I. |
| UFPB/BC | CDU 801(043)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |              |

Para meu avô Eduardo Cesar (*In memoriam*).  
Para Guilherme, Ana Luíza e Emanuel.

Você mais do que ninguém respira  
os ares da nova poesia sem pia  
para se benzer sem a palavra fria  
que o tempo só para você guardaria  
rumo à poesia perfeita à natimorta  
filosofia você respira é o seu corpo  
que conspira seu pulmão confirma  
que o mais novo é o que se carboniza  
a poesia é o ar que você respira  
(SISCAR, 2003, p. 122).

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me guiado, protegido e abençoado toda a minha jornada acadêmica. E a São Miguel por ter sido meu anjo protetor;

A vovô Eduardo (*in memoriam*), tudo sempre será por você e para você;

A painho, à mainha, à tia Cristina e a Naldo por sempre acreditarem em mim;

À vovó Socorro, que sempre foi uma luz e uma rede de apoio;

Aos meus irmãos, que serviram de refúgio nos dias mais cansativos;

A Jeferson, por ser um dos meus maiores incentivadores, por me fazer rir e acreditar em mim, quando nem eu acreditava;

À querida orientadora Elaine Cintra, que durante o período pandêmico aceitava fazer reuniões semanais (*online*) e, dessa forma, estava presente e sempre disposta a ajudar.

Obrigada por todas as orientações;

À FAPESQ-PB, pelo apoio financeiro durante esses dois anos.

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a manifestação de alguns traços otobiográficos nas obras poéticas de Marcos Siscar. Reconhecemos esses rastros na lírica de Siscar, por meio da análise do diálogo entre o poeta brasileiro com os pressupostos teóricos de Jacques Derrida. Nossa pesquisa se concentra, mais especificamente, através da investigação da presença dos quase-conceitos "nome próprio" e "assinatura", que, para esse filósofo, são elementos constituintes da otobiografia. Encontramos essa discussão nas obras *Otobiographies* (1985), *Margens da Filosofia* (1991) e *Paixões* (1995). Seleccionamos esses livros porque neles é que o crítico Siscar desenvolve sua interpretação sobre a otobiografia, evidenciada em seus ensaios "Paixão ingrata" (2012) e "Como dar razão a Jean Genet" (2012). No presente trabalho, esse arcabouço teórico contribui para investigarmos a presença do "nome próprio" nos poemas "Sabia?", "Galo" e "*A Picture with a tear and perhaps a smile*". Além disso, examinamos o conceito de "assinatura" nos poemas "São Paulo 1972" e "Cuspindo contra o vento". Dessa forma, apresentamos, inicialmente, a leitura crítica de Siscar sobre a otobiografia, e, em seguida, verificamos como esses quase-conceitos estão presentes em tais textos líricos.

**Palavras-chaves:** Marcos Siscar. Otobiografia. Nome próprio. Assinatura. Jacques Derrida.

## ABSTRACT

The present work aims to analyze the manifestation of some otobiographical traits in the poetic works of Marcos Siscar. We recognize these traces in Siscar's lyrics, through the analysis of the dialogue between the Brazilian poet and Jacques Derrida's theoretical assumptions. Our research focuses, more specifically, through the investigation of the presence of the quasi-concepts "proper name" and "signature", which, for this philosopher, are constituent elements of otobiography. We find this discussion in the works *Otobiographies* (1985), *Margins of Philosophy* (1991) and *Paixões* (1995). We selected these books because it is in them that the critic Siscar develops his interpretation of the otobiography, evidenced in his essays "Paixão ungrata" (2012) and "How to give reason to Jean Genet" (2012). In the present work, this theoretical framework contributes to the investigation of the presence of the "proper name" in the poems "Sabia?", "Galo" and "A Picture with a tear and perhaps a smile". Furthermore, we examine the concept of "signature" in the poems "São Paulo 1972" and "Spitting against the wind". Thus, we initially present Siscar's critical reading of the otobiography, and then we verify how these quasi-concepts are present in such lyrical texts.

**Keywords:** Marcos Siscar. Otobiography. Own name. Signature. Jacques Derrida.

## **Sumário**

|                                                       |     |
|-------------------------------------------------------|-----|
| CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....                          | 11  |
| CAPÍTULO 1: .....                                     | 20  |
| MARCOS SISCAR, LEITOR DE JACQUES DERRIDA .....        | 20  |
| 1.1 Derrida e a desconstrução.....                    | 20  |
| 1.2 A obra de Marcos Siscar sobre Derrida.....        | 22  |
| 1.3 Derrida, Siscar e a otobiografia .....            | 22  |
| O nome próprio.....                                   | 25  |
| Assinatura .....                                      | 286 |
| CAPÍTULO 2: .....                                     | 32  |
| O NOME PRÓPRIO.....                                   | 32  |
| 2.1 “Sabia?” .....                                    | 32  |
| 2.2 “Galo” .....                                      | 44  |
| 2.3 “A Picture with a tear and perhaps a smile” ..... | 51  |
| CAPÍTULO 3: .....                                     | 59  |
| A ASSINATURA .....                                    | 59  |
| 3.1 “São Paulo 1972” .....                            | 60  |
| 3.2 Cuspindo contra o vento .....                     | 70  |
| CONCLUSÃO.....                                        | 79  |
| Referências .....                                     | 82  |

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“O silêncio é o sofri/mento da palavra, quando a poesia do silêncio lhe é roubada” (SISCAR, 2006, p. 19) – esses versos revelam uma das propostas poéticas de Marcos Siscar, a saber: “não reduzir o verso a uma linha interrompida” (LEMOS, 2011, p. 19); dessa forma, o silêncio e o “não dito” que os constituem representam um aspecto poético. Tal enunciado foi proposto como início de nossa discussão sobre a poesia de Marcos Siscar, para demonstrar que o poeta em questão possui múltiplas possibilidades de perspectivas literárias. No entanto, para melhor desenvolver esse argumento, e antes de determos nossa atenção à problemática que iremos propor, é necessário apresentar o autor desses versos. Além de poeta, Siscar é tradutor, ensaísta, professor do Departamento de Teoria Literária da Unicamp, livre-docente pela UNESP e coordena o GRECC - Grupo de Estudos em Crítica Contemporânea. Em relação a sua formação acadêmica, ele é graduado em Letras pela Unicamp em 1987, e sua tese doutorado, *Jacques Derrida: rhétorique et philosophie*<sup>1</sup>, foi defendida na *Universidade de Paris 8* e publicada pela editora *L’Harmattan* em 1998. Além disso, cabe destacar que ele foi editor da *Revista de Letras* (UNESP) e da revista *Inimigo Rumor*, e até os dias atuais exerce essa função na *Remate de Males* (UNICAMP). Da mesma forma, é importante trazer à cena a sua ativa publicação no *blog* intitulado “Marcos Siscar”, entre os anos de 2012 e 2020, no qual escreveu vários ensaios críticos voltados para a discussão teórico-crítica da literatura.

No que concerne a sua produção poética, o poeta brasileiro possui até então mais de 10 livros de poesia publicados, respectivamente: *Metade da arte* (2003), *O roubo do silêncio* (2006), *Interior via satélite* (2010), *Cadê uma coisa* (2012), *Manual de flutuação para amadores* (2015), *Duas janelas* (com Ana Martins Marques, 2016), *Isto não é um documentário* (2019) e o último, até o momento, *A viva* (2022). Dessa forma, o autor completa mais de 20 anos de produção poética, produção essa que não pode ser desvinculada da sua produção teórico-crítica, pois há publicações de perspectivas

---

<sup>1</sup> Essa tese não possui tradução em português.

críticas relevantes sobre a literatura, por exemplo: *Poesia e Crise*<sup>2</sup> (2015) e *De volta ao fim* (2019); com isso, destacamos que é profícuo nesse autor o diálogo entre sua produção crítica e sua produção literária.

É seguro afirmar a influência de boa parte de sua produção crítica pelas discussões de Jacques Derrida. Nesse sentido, vale lembrar que esse diálogo se inicia com a publicação de sua tese. Em seguida, o autor publicou os livros *Jacques Derrida: literatura, política, tradução* (2013); *Margens da democracia* (2015), obra publicada em parceria com Marcos Natali; *Jacques Derrida: Lo intraducible* (2015); além de ter contribuído nos livros *Duplo estado da poesia* (2015); *Pensando a Política com Derrida* (2018), que teve a colaboração de Alice Casimiro Lopes; colaborou na organização de *Linhas de fuga* (2021) e no mais recente ensaio “Perdoar, a propósito de Derrida” (2022).

Além disso, destacamos as produções críticas que discutem sua perspectiva sobre a tradução, e antecipamos que, de acordo com ele, “a tradução constitui, por assim dizer, uma passagem ao discurso” (SISCAR, 2012, p. 153), posicionamento que podemos verificar, por exemplo, nas obras “Jacques Derrida, o intraduzível” (2000), “A dificuldade de origem” (2001), “O inferno da tradução” (2006) e “A tradução extravagante” (2021) – nesta, por sua vez, o autor discute sobre os impasses da tradução de poemas.

Com essas relevantes publicações, Marcos Siscar conquistou e foi finalista de alguns prêmios; por exemplo, *Metade da arte* (2003) foi finalista do prêmio *Jabuti* no mesmo ano de sua publicação, e as coletâneas poéticas *O roubo do silêncio* (2006) e *Manual de flutuação para amadores* (2015) estiveram entre os 10 finalistas do prêmio *Oceanos* em 2016. Já o livro teórico-crítico *De volta ao fim* (2016) ganhou o prêmio *Jabuti* na categoria Teoria/Crítica Literária em 2017.

Diante dessa vasta produção em gêneros distintos, percebemos a relevância no cenário nacional das produções poéticas e críticas de Marcos Siscar, e como seus poemas e seus posicionamentos contribuem para a discussão dos pressupostos contemporâneos acerca da literatura e da crítica literária. Com isso em vista, é uma tarefa árdua encontrar um elemento para compreender como funciona a relação entre

---

<sup>2</sup> Nessa obra, Marcos Siscar reúne diversos ensaios e posicionamentos críticos sobre poetas consagrados, a exemplo de Baudelaire, Mallarmé, João Cabral de Melo Neto, Haroldo de Campos, Michel Deguy e outros. Essa informação se faz necessária, tendo em vista que, dessa maneira, é possível verificar que esses poetas estão presentes tanto nas produções críticas quanto nas produções literárias.

essas duas formas de produção. Entretanto, notamos a frequência de um aspecto, a “autobiografia”, que se faz presente tanto nas suas obras poéticas quanto nas suas obras críticas; por isso, o presente estudo se dedicará à reflexão dos aspectos autobiográficos na poesia de Marcos Siscar, mais especificamente da otobiografia, conceito de Derrida, o qual é possível vislumbrar em alguns procedimentos estéticos do poeta. Dessa forma, nosso objetivo nesta pesquisa consiste em analisar a presença de traços otobiográficos na poesia de Marcos Siscar; para isso, é necessário estar ciente que, para Derrida – base reflexiva de Siscar – a separação entre um texto e o autor só pode ser realizada superficialmente, porque todo texto possui traços que refletem a autoria. Sendo assim, a escolha de nosso referencial teórico se dá por dois motivos: o primeiro é a influência em nós exercida pelo posicionamento do crítico Siscar; o segundo é o fato de reconhecermos que a otobiografia, ao invés de restringir a análise dos dados empíricos, como fazem outros estudos “autobiográficos”<sup>3</sup>, amplia as possibilidades de leituras das informações biográficas, sem aderir irrestritamente a elas, mas mantendo-as em um nível de ambiguidade e pluralidade.

Com isso, brevemente em relação a proposta de Derrida, que se baseia em ouvir as vivências materializadas nesses textos, “ouvindo-me com tais ouvidos (tudo se resume ao ouvido com o qual vocês podem me escutar)” (DERRIDA, 2021, p. 23), propomos a leitura dos poemas de Siscar pelas perspectivas do quase-conceito derridiano “otobiografia”. Dessa forma, assumimos uma postura diferente da consolidada pela crítica especializada, pois ao invés de “ouvir o silêncio”<sup>4</sup>, nosso intuito consiste, diante da ampliação das possibilidades significativas da otobiografia, em ouvir as vivências materializadas, especificamente, pela presença do nome próprio e da assinatura.

De fato, o presente trabalho pretende ampliar algumas reflexões sobre a poesia do autor ora em estudo, pois consideramos que tais questões merecem um olhar mais atento da crítica literária voltada para a poesia desse autor. Se os leitores de Siscar se dispuseram a discutir a relação entre o poeta e o crítico, muitos tentaram traçar limites nada razoáveis que não acrescentaram nem a um campo nem a outro. Para melhor explicar, consideramos importante ressaltar dois temas dentro dessa perspectiva que

---

<sup>3</sup> Por exemplo, Philippe Lejeune e sua discussão em *O pacto autobiográfico* (2014).

<sup>4</sup> Nesse momento, retomamos a reflexão apresentada a partir dos versos de Marcos Siscar que citamos no início. É importante destacar que concordamos com Masé Lemos (2011) no que se refere ao silêncio como uma possibilidade de leitura; contudo, para esta pesquisa, consideramos como elemento direcionador o ouvir os quase-conceitos.

foram reiterados na crítica sobre o autor: 1) a vinculação entre seu pressuposto crítico “a crise de verso” e sua concepção poética; 2) a onipresença de traços autobiográficos em seus poemas. Vejamos do que trata o primeiro movimento.

Dentro dos estudos críticos da poesia de Siscar, é senso comum a referência à “crise de verso”, elemento reincidente entre seus leitores e linha matriz de sua discussão teórico-crítica. No que concerne a esse aspecto, elencamos que o crítico Siscar o discute substancialmente em *Poesia e crise* (2010), mas para este momento destacamos o capítulo “Poetas à beira de uma crise de versos”, tendo em vista que ele apresenta como principal problematização a “crise de verso”. De acordo com o crítico, a poesia brasileira nunca abandonou o verso; na verdade, houve uma ênfase dos poetas e críticos concretistas, influenciados excessivamente por Mallarmé, com a intenção de justificar o interesse no visual. Dessa forma, não há necessidade de “retornar ao verso, porque nunca saímos dele” (SISCAR, 2010, p. 113).

Sob esse prisma, é interessante notar como as leituras sobre os poemas de Siscar foram contaminadas por sua força argumentativa crítica, como, por exemplo, no ensaio “Crise de versos”, publicado na revista *Inimigo Rumor* em 2009, no qual Paulo Franchetti (2009) faz uma análise de poetas contemporâneos com a intenção de discutir a estrutura sintática e métrica dos versos, e em um dos exemplos para estruturar sua argumentação coteja um dos poemas de Marcos Siscar, intitulado “Siesta”, publicado em *Interior, via satélite* (2010). Para este crítico, boa parte desse texto é marcado por características “forçadas” da crise de verso. Portanto, Siscar “encenaria” a crise em seus versos para consolidar seu posicionamento crítico, o que significaria que “o poeta de fato responde pela crise de verso” e “pelas pequenas coisas da vida”, na medida em que “responde à crise com versos e apresenta as pequenas coisas em versos” (FRANCHETTI, 2009, p. 575).

Estaria então Franchetti afirmando que o poeta Siscar só existiria em função do crítico Siscar? Mais do que isso, os recursos poéticos apontados por Franchetti, como por exemplo a “linha interrompida” (FRANCHETTI, 2009, p. 581) e a presença do *enjambement*, seriam indicativos de uma “subversão ostensiva do verso livre”? (FRANCHETTI, 2009, p. 575). Por fim, estariam a serviço da demonstração da crise do verso que Siscar teoriza? Consideramos tal hipótese bastante frágil, uma vez que a obra literária de Siscar é ponderada como tal a partir dos elementos estéticos da forma, do conteúdo, dos recursos estilísticos e linguísticos. Desse modo, recorrendo ao próprio argumento de Franchetti, “a linha interrompida”, é possível mostrar a inconsistência

argumentativa desse crítico. Sendo assim, é preciso lembrar que o *enjambement* é um recurso poético notado já nas epopeias clássicas. Por sua vez, no Brasil, o “encadeamento”, o “cavalgamento”, o “transbordamento”, termos que são usados para se referir ao *enjambement*, de acordo com Moisés (2004, p. 143) passou a ser utilizado em 1601 por Bento Teixeira, no poema “Prosopopeia”. Por isso, o uso do *enjambement* por Siscar em seus textos líricos não demonstra aquilo que ele nomeia de crise de verso; na verdade, é um recurso estilístico usado desde princípios, conforme apresentamos.

Apesar de ser inegável a relevância do posicionamento de Franchetti para nosso trabalho, pois o crítico em questão consideraria o poeta Siscar e o crítico Siscar indissolúveis – tese defendida também por nós –, para esse estudioso o aspecto é verificado por um viés negativo. Por outro lado, entendemos que esse ponto é interessante por promover reflexões sobre a aproximação da crítica literária e da lírica brasileira, o que possivelmente seria uma das questões que marcam o projeto estético de Siscar. Essa reflexão é, inclusive, realizada em um texto crítico de Siscar, no qual se pontua que o poeta existiria sem o crítico, assim como o crítico sem o poeta. Porém, não há uma linha exata que os delimitaria, o que poderia ocasionar a sobreposição tão discutida por Franchetti, como o próprio Siscar afirma de fato: a “relação existe e é importante para mim” (SISCAR, 2017, p. 265).

Diferentemente da maneira como Franchetti discute Siscar, Malufe (2012) considera a relação crítico/poeta em Siscar como esteticamente interessante. Sobre isso, podemos destacar que Malufe aponta que os poemas de Siscar “dramatizam e exploram” (MALUFE, 2012, p. 06) o estado da crise, ou seja, haveria uma relação intrínseca entre a poesia e as questões críticas discutidas pelo autor aqui estudado. Nesse aspecto, a problemática da “crise do verso” seria para a “vivência do poético” (MALUFE, 2012, p. 02) que foi herança dos poetas modernos. No mesmo ano, essa pesquisadora escreveu um artigo para a revista *FronteiraZ*, intitulado “A poesia-em-crise ou a indecisão da forma”, na qual discute a noção crítica de Siscar e afirma que a proposta literária, principalmente em *Metade da arte* (2003), seria a crise do verso; sendo assim, para ela, a produção teórico-crítica do escritor e sua produção poética são inseparáveis. Porém, de acordo com Malufe, esse poeta não usaria sua poesia para exemplificar seu posicionamento crítico, mas a produção dele poderia ser vista como:

[...] um trabalho que se daria numa mão-dupla: do poema para o ensaio crítico, do ensaio crítico para o poema. Como se uma mesma problemática envolvesse estas duas modalidades de escrita em Siscar, expressando-se nesses dois campos, nesses dois modos diversos. (MALUFE, 2012, p. 02).

Em outras palavras, para Malufe, a relação entre as duas modalidades de escrita de Siscar é natural e uma completa a outra simultaneamente, havendo a dramatização e a exploração do estado de crise pelo poema através da sua estruturação, suas configurações e seus ritmos, ou seja, o poeta une a poesia e a crítica. Malufe ainda afirma que ele não objetiva falar sobre a crise em seus textos literários, mas vivenciar em sua “estruturação ou na *mise-en-forme* <sup>5</sup> do texto” (MALUFE, 2012, p. 04).

Destacamos, por fim, a leitura de Masé Lemos em *Ciranda da poesia* (2011), cujo principal objetivo é apresentar Marcos Siscar a partir da relação entre seus textos críticos e seus textos literários, ou, como ela afirma, “pretendo apresentá-lo utilizando-se das autorreflexões críticas que produz, ou seja, ler sua poesia e seus ensaios críticos como versos e reversos” (LEMOS, 2011, p. 08). Um dos principais assuntos abordados nessa obra é como se constitui a “crise de verso” no poeta e no crítico Marcos Siscar. O conceito de crise que Lemos leva em consideração é o do próprio Siscar, sendo para este “a situação na qual o verso manifesta-se irritado, enervado, em estado crítico” (SISCAR, 2010 p. 212).

Para Masé Lemos, é em *Metade da arte* (2003) que Siscar demonstra uma das formas de irritação dos versos, a “diérese”, que significa hesitação entre corte e prolongamento. Para ela, isso conduziria a proposta literária de Marcos Siscar para esse livro, porque há um “corte” da frase de Baudelaire na epígrafe de *Metade da arte* “[...] *le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art [...]*”<sup>6</sup>; isso mostra que “teria escolhido ficar apenas com metade da arte, a explicitada em sua epígrafe, ou seja, com o transitório, o trânsito do tempo que nunca se fixa” (LEMOS, 2011, p. 28). E, dessa forma, Siscar demonstra que nessa coletânea poética é predominante o paradoxo, na qual o “não dito” diz.

Ainda de acordo com Masé Lemos, essa característica na lírica do poeta brasileiro é desencadeada pela “crise” na poesia e se relaciona à “maneira que a poesia é concebida, articulada, sempre em crise, entre o sacrifício e profanação” (LEMOS, 2011, p. 37). Por sua vez, para nós, é um equívoco considerar que a poesia lírica de Siscar estaria sempre em “crise de verso”, pois reconhecemos que é a própria poesia que nos direciona a um caminho de interpretação sobre si mesma. Dessa forma, é possível apontar em nossa análise os poemas que nos conduziram à leitura a partir dos traços

<sup>5</sup> De acordo com o E-dicionário de Termos Literários, *mise-en-forme* estaria relacionado à reflexividade literária de duplicação especular, ou seja, diz respeito a uma consciência estética que ponderaria a ficção.

<sup>6</sup> Tradução nossa: “[...] o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte [...]”.

autobiográficos. Com isso em vista, destacamos que consideramos que a *persona* crítico e a *persona* poeta são inseparáveis, estão inter-relacionados, porém são independentes, e que aquele não existe em prol deste ou este em prol daquele.

O segundo movimento, por seu turno, a questão dos rastros<sup>7</sup> de autobiografia na poesia de Siscar, também foi matéria de discussões dos leitores de seus poemas, e nem sempre esse viés foi apreciado. Na entrevista “Tentativa de Balanço” (2012), publicada na revista *Novos Estudos*, Iumna Simon, ao tecer comentários sobre a poesia contemporânea, remeteu aos nomes de Marcos Siscar e Ricardo Domeneck como os representantes do “novo sentimentalismo”, voltado possivelmente à comercialização; isto é, de acordo com a crítica, o público atual preferiria obras que aproximem o leitor do autor, por isso, quando há textos líricos que usam como temática elementos pessoais, haveria uma probabilidade de haver mais aproximação e, conseqüentemente, um aumento das vendas, gerando a comercialização intencionada de acordo com Simon. Em outras palavras, Simon imagina ser esse um recurso não voltado para a construção estética do texto, mas uma adesão a uma demanda comercial, que desmistifica e desvaloriza o objeto artístico. Tal posicionamento é, de fato, coerente com seu posicionamento em outros textos, nos quais Simon coteja os poetas contemporâneos com os modernos, estes com um projeto nacional, e os primeiros esvaziados de qualquer pretensão além de se valorizarem diante de um mercado. Como se pode verificar em “Condenados à tradição” (2012), de acordo com Simon o poeta contemporâneo seria um consumidor das “formas”, pois apenas aplicaria “a coisa pronta” (SIMON, 2012, p. 04) em palavras.

Em um posicionamento diverso, publicada no livro *Poéticas da iminência* (2011), a “entrevista com Marcos Siscar” (2011) realizada por Malufe discute sobre esse aspecto recorrente entre os críticos no que diz respeito a Siscar, a possível abertura em seus textos líricos para os traços autobiográficos. Para essa autora, o poeta usa elementos do Marcos Siscar (autor empírico) para compor o sujeito lírico de seus poemas, proporcionando a ideia de “poema como autobiografia”, que “usa como material de escrita acontecimentos biográficos, modos de apreensão do mundo, de sensações”

---

<sup>7</sup> Consideramos a perspectiva de Derrida (2017, p. 86):

[...] rastro deve fazer por si só a mesma referência a um certo número de discursos contemporâneos com cuja força entendemos contar. Não que os aceitemos em sua totalidade. Mas a palavra rastro estabelece com eles a comunicação que nos parece a mais certa e permite-nos fazer a economia dos desenvolvimentos que neles demonstraram sua eficácia.

(MALUFE, 2011, p. 251). Portanto, para a autora, a poesia de Siscar não é confessional, mas usa elementos internos e pessoais em seus textos líricos, sem prejuízo ao sujeito lírico.

Dois anos depois, em 2013, Célia Pedrosa deu continuidade à discussão, ao publicar o artigo intitulado “A resistência, o irresistível e a poesia em crise de Marcos Siscar”, na revista *Signótica*, na qual discutiu e identificou os modos de releitura da estética e política na obra de Siscar, e destacou que estão relacionados à produtividade dos paradoxos. Para a autora, a obra do poeta paulista é composta por procedimentos que não eram bem aceitos pela crítica, como exemplo: o uso da primeira pessoa, versos assemelhando-se a prosas, imagens visuais, todos esses aspectos provocam uma tensão entre o interior e o exterior do sujeito. Por isso, para ela, a lírica de Siscar seria composta por uma duplicidade que serve para compreender o exterior e interior. De fato, esse é um posicionamento ao qual aderimos, uma vez que acreditamos que essa relação seja fundamentada no fato de que Siscar revela alguns traços autobiográficos ao mesmo tempo que os distancia de si, generalizando o tema e a estrutura de seus poemas.

Mais uma vez, é pertinente discorrer a partir dos escritos de Masé Lemos, visto que, assim como nós, ela considera as características que são encontradas na lírica de Siscar estruturadas pela própria vida do autor. Ou, como ela apresenta:

A falta, a hesitação, o não dito, a profanação, a habitação, a experiência, o impensável, a crise de versos, a relação entre prosa e poesia – são tantas as preocupações que rondam a poesia pensante de Siscar, porém sempre afetada pelas figurações da própria vida. (LEMOS, 2011, p. 35).

Com esses ideais autobiográficos em vista, verificamos que nosso posicionamento, apesar de apresentar parcialmente aderência a algumas perspectivas, trilha por um caminho diferente dos apresentados anteriormente, pois consideramos que a presença dos traços autobiográficos contribuem para a construção estética da poesia lírica de Marcos Siscar, além de evidenciar o pensador e leitor de filosofia e crítica em sua produção lírica. Por esse motivo, nosso objetivo consiste em analisar, nas obras poéticas, como se materializam esteticamente os traços autobiográficos, sob o viés da perspectiva desenvolvida por Jacques Derrida. Além disso, objetivamos investigar como ocorre a relação entre o “nome próprio” e a “assinatura” em poemas de Siscar, correlacionando esses aspectos à manifestação do “otobiográfico” nos poemas

escolhidos. Por fim, pretendemos compreender a construção do “eu lírico” autobiográfico nos textos em análise.

No capítulo 1, desenvolvemos uma revisão teórico-crítica dos pressupostos de Jacques Derrida, assim como apresentamos as leituras que Marcos Siscar faz desse autor, notadamente no que concerne à otobiografia. Dessa forma, elencamos noções caras à compreensão da proposta otobiográfica derridiana, por exemplo: o nome próprio, a assinatura, a rasura e a contra-assinatura, que discutimos na análise do *corpus*.

No capítulo 2 analisamos, respectivamente, os poemas “Sabia?”, “Galo” e “*A picture with a tear and perhaps a smile*”. O primeiro foi publicado em 2003, no livro *Tome seu café e saia*<sup>8</sup>, o segundo foi publicado em *O roubo do silêncio* (2006) e o terceiro em *Manual de flutuação para amadores*, em 2015. Dessa forma, conseguimos ponderar sobre um dos aspectos que Derrida elenca como base de um texto com caráter otobiográfico, o nome próprio.

Por fim, no capítulo 3, discutimos o outro elemento constituinte da otobiografia derridiana, a assinatura, a qual foi possível reconhecer nos poemas de Siscar. Sobre isso, Derrida afirma que é possível que esse traço otobiográfico esteja presente nos textos de algumas formas, dentre elas, como a assinatura em si, através de marcas do autor empírico, mas também através do ato performático de datar. Com isso em vista, selecionamos o poema “São Paulo 1972”, publicado em *Metade da arte* (2003), e “Cuspindo contra o vento”, que foi publicado em *Isto não é um documentário* (2020) de Marcos Siscar, o que tornou possível cotejar dois momentos da lírica do autor, a inicial e uma mais recente.

Assim, com este trabalho, pretendemos não somente ampliar uma discussão que está longe de ter se esgotado, a saber, a autobiografia na lírica contemporânea, mas também acrescentar novas camadas às leituras da poesia de Marcos Siscar, que, a nosso ver, ainda não foi explorada com justiça pela crítica especializada do poeta. Além de reconhecer que a análise do nome próprio e da assinatura não abarcam todos os traços que poderiam ser considerados elementos autobiográficos do autor empírico, com esta pesquisa conseguimos verificar que a lírica de Siscar, desde suas primeiras publicações até uma das mais recentes<sup>9</sup>, possui como recurso estético o estreitamento do autor com o eu lírico.

---

<sup>8</sup> Obra que compõe a coletânea poética *Metade da arte* (2003).

<sup>9</sup> Tendo em vista que esta pesquisa não se deteve na análise da obra *A viva* (2022).

## **CAPÍTULO 1:**

### **MARCOS SISCAR, LEITOR DE JACQUES DERRIDA**

Nada corre o risco de ser tão envenenador quanto uma autobiografia, envenenador para si, de antemão, autoinfecciosa para o presumido signatário assim autoafetado.

(Jacques Derrida).

Com o objetivo de apresentar um embasamento teórico das discussões analíticas desta pesquisa, propomos, neste capítulo, uma discussão teórica sobre os traços otobiográficos que observamos na lírica de Marcos Siscar, a partir da discussão de alguns conceitos de Jacques Derrida, a saber: o nome próprio e a assinatura. O filósofo francês nomeia esses termos como “quase-conceitos”<sup>10</sup>, que são responsáveis por compor a sua proposta otobiográfica. Em termos derridianos, a “nova problemática do biográfico em geral, da biografia dos filósofos em particular, deve mobilizar outros recursos, e ao menos uma nova análise do nome próprio e da assinatura” (DERRIDA, 2021, p. 25).

Por isso, elencaremos alguns dos principais pressupostos teórico-críticos de Derrida sobre o nome próprio e a assinatura, cotejando-os com a leitura de Marcos Siscar sobre tais questões, uma vez que, como já dito, iremos analisar posteriormente como o crítico e poeta Siscar se apropria desse debate em sua produção poética. Antes, porém, para substancializar a discussão, faremos uma breve e sucinta apresentação da filosofia de Derrida, e das leituras que Marcos Siscar realizou sobre esse autor.

#### **1.1 Derrida e a desconstrução**

Jacques Derrida é um importante filósofo franco-argelino do século XX, um dos precursores da corrente teórica conhecida como desconstrução. Esta corrente abrange aspectos filosóficos, literários, políticos e intelectuais, além de promover o rompimento

---

<sup>10</sup> Para Jacques Derrida, há uma estratégia geral da desconstrução, que consiste no duplo gesto derridiano de inverter e deslocar a estrutura e a hierarquia. Dessa forma, ele admite os quase-conceitos no lugar de conceitos dicotômicos, que promovem apenas uma dualidade de posicionamentos.

das percepções hierárquicas e binárias; logo, Derrida propõe o questionamento do “logos”. O filósofo apresenta pela primeira vez o termo “desconstrução” na obra *Gramatologia*, publicada em 1967. Dessa forma, sua crítica consiste em revelar que, apesar de opostos, os conceitos binários estão intrinsecamente ligados e são interdependentes. Por esse motivo, Siscar (2012) afirma que o desconstrucionismo possui relação com o estruturalismo, pois seu foco é problematizar a estrutura. Além disso, esse “jogo livre” também pode ser conhecido como “*double bind*”, o duplo jogo, que consiste em problematizar a noção de verdade objetiva e estável, mas é importante pontuar que não consiste em um método aplicável em qualquer situação.

Sobre isso, destacamos, como exemplo, os termos “*différance*” e “*difference*”; aquele é um neologismo criado pelo filósofo, que não apresenta nenhuma modificação sonora, para mostrar que é possível ampliar o significado das palavras, pois a troca do fonema / e / pelo / a /, apesar de constituir uma pequena mudança, amplia as possibilidades significativas e demonstra que os sentidos das palavras não são estáveis e definitivos, mas sim múltiplos e instáveis. Este, por sua vez, representa a palavra em seu sentido dicionarizado.

Isto posto, é possível elencar algumas obras em que Derrida discute os aspectos da desconstrução da escrita, da linguagem, da filosofia e da metafísica: *A escritura e a diferença* (1995), *Margens da filosofia* (1972) e *Espectros de Marx* (1994).

É inegável a relevância de Jacques Derrida para os estudos filosóficos, mesmo sendo amplamente criticado. Faz-se necessário apresentar alguns desses importantes críticos que se dedicaram ao estudo e a análise do posicionamento de Derrida. Com isso em vista, pontuamos que as perspectivas derridianas influenciaram diversas linhas de pesquisa, inclusive aquelas relacionadas à identidade, ao gênero e ao colonialismo. Dessa forma, no que concerne a essa temática, evidenciamos as críticas Judith Butler e Hélène Cixous, pesquisadoras pós-estruturalistas que discutem as principais teorias sobre o feminismo. Por sua vez, Paul de Man realizou um trabalho de análise da retórica e da linguagem na literatura a partir das reflexões desconstrucionistas; além disso, esse crítico americano desenvolveu trabalhos em colaboração com Derrida.

No Brasil, destacamos alguns nomes que desenvolveram estudos sobre Derrida, como Vladimir Safatle, um filósofo brasileiro que incorporou as ideias de Derrida em seu pensamento crítico sobre política, ética e subjetividade; apresentamos *Heranças de Derrida* (2016), a obra que reúne textos de diversos autores, inclusive de Safatle;

Silviano Santiago desenvolveu o *Glossário de Derrida* (2020), obra na qual discute de maneira geral os principais termos derridianos. Anteriormente a essa obra, ele publicou *Uma literatura nos trópicos* (2000) e *Entre palavras: Literatura e resistência* (2006), nas quais é possível ver as formas de resistência presentes na literatura e no discurso a partir de Derrida.

## 1.2 A obra de Marcos Siscar sobre Derrida

Marcos Siscar iniciou sua produção crítica sobre Derrida a partir de sua tese de doutorado defendida na Universidade de Paris 8, intitulada *Jacques Derrida: rhétorique et philosophie* (1998). Neste trabalho, o objetivo de Siscar era desenvolver um estudo sobre o pensamento e escrita de Derrida.

Além dessa obra, o crítico brasileiro publicou em 2012 o livro *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*, que reúne diversos ensaios, os quais apresentam a relação de Derrida com a literatura, com a política e com a tradução. Também destacamos o ensaio “Pensar como responder: o problema da responsabilidade política em Jacques Derrida”, publicado no livro *Pensando a política com Derrida* (2018), do qual Siscar foi organizador com Alice Casimiro Lopes. Destacamos que a obra ensaística mais recente do autor é “Perdoar, a propósito de Derrida” (2022), apresentado no Colóquio Internacional sobre Derrida, no Brasil, em 2017, e organizado por Evando Nascimento; nesta obra, Siscar apresenta a percepção de Derrida com relação à Literatura, especialmente com relação à poesia.

Dessa maneira, Siscar se debruça amplamente na proposta filosófica de Derrida, discutindo diversas temáticas, de forma que a literatura, a política e a sociedade estariam entre os principais temas.

## 1.3 Derrida, Siscar e a otobiografia

Iniciaremos nossa discussão sobre o processo de rasura<sup>11</sup>, que Derrida propõe à autobiografia, com a definição etimológica. A palavra possui origem nos termos gregos

---

<sup>11</sup> As problematizações em torno desse termo foram cotejadas por Jacques Derrida (1967; 2002). Com isso em vista, rasura significaria promover um duplo jogo de significações, isso proporcionaria ao termo rasurado múltiplas possibilidades de sentido. Além disso, propõe questionar o conceito de original / absoluto e assim colocar sob suspeita a lógica da identidade. Entretanto, não objetiva sobrepor o novo em relação ao antigo, mas sim problematizar o conceito que é apresentado como “original”.

*autos* (eu) + *bios* (vida) + *graphein* (escrita) (AUTOBIOGRAFIA, 2022), portanto seria considerada como uma escrita que apresenta a vida do autor do texto. Sendo assim, a desconstrução ocorre através de um duplo jogo que modificaria e deslocaria os sentidos, os sistemas e a “ordem não-conceitual” (DERRIDA, 1991, p. 373) atribuídos à autobiografia. Para rasurar a autobiografia, o filósofo franco-argelino rasurou concomitantemente os quase-conceitos “assinatura” e “nome próprio”. Como esses novos ideais ultrapassaram os limites da autobiografia, foi necessário a Derrida desenvolver o neologismo “otobiografia”; assim, para Derrida, “se hoje tento reformulá-lo, é porque essa necessidade exige que passemos pelo ouvido – o ouvido envolvido em qualquer discurso autobiográfico que ainda está na fase de se ouvir falar” (DERRIDA, 1985, p. 49) (tradução nossa)<sup>12</sup>.

Para Derrida, sua proposta de rasura à autobiografia consiste em ouvir as vivências dos textos de Nietzsche; é importante esclarecer que sabemos que o caminho nietzschiano é labiríntico, e o ouvido, em Derrida, terá a forma de labirinto. Esse labirinto inicia-se no ouvido, pressuposto originado a partir do trocadilho derridiano do prefixo *autos* pelo *otos*, na palavra autobiografia. *Otos* significa, de acordo com a etimologia grega, orelha. A anatomia caracteriza esse órgão do corpo humano em três estruturas, a saber: ouvido externo, o qual capta as ondas sonoras; ouvido médio, constituído pelo martelo, bigorna e estribo, que em conjunto são responsáveis por transmitir as ondas sonoras do tímpano para o líquido do ouvido interno, última parte desse órgão, formado pelo caracol, que encaminha as ondas sonoras para os nervos cerebrais. O jogo derridiano sobre a escrita de si é baseado nesse zigue-zague que as ondas sonoras fazem no ouvido.

Em outras palavras, no processo de escuta derridiana é preciso ouvir com atenção as entrelinhas dos textos filosóficos para ativar todos os outros sentidos que contribuam para a interpretação. Por isso, para Derrida, o Zaratustra recomenda “esquecer e destruir o texto, mas esquecê-lo e destruí-lo mediante a ação” (DERRIDA, 2021, p. 66). Isto é, para ouvir as vivências é necessário relacioná-las aos outros órgãos e elementos.

Além disso, destacamos que essa degenerescência do ouvido, sendo a destruição daquilo que já está predisposto a ser destruído, proporcionaria “a perda da força vital, genética ou generosa, e a do tipo, da espécie ou do gênero” (DERRIDA, 2021, p. 56).

---

<sup>12</sup> “Si j’essaie aujourd’hui de la reformuler, c’est que cette nécessité nous oblige à passer par l’oreille – l’oreille impliquée dans tout discours autobiographique qui est encore dans la phase de s’entendre parler.”

Dessa maneira, concluímos que a *dynamis*<sup>13</sup> do ouvir foi rasurada por Derrida, o ouvido foi destruído, e os órgãos que estão relacionados a ele também. A esse processo de deformação, Derrida chama de “tímpano filosófico”.

Essas reflexões foram desenvolvidas baseados no posicionamento de Friedrich Nietzsche nas obras *Ecce Homo*<sup>14</sup> e *Sobre o futuro das instituições de ensino*<sup>15</sup>; a partir da leitura desses textos, Derrida afirma que só artificialmente é possível separar um texto do autor. Em outras palavras, todo texto possuiria traços que refletem a autoria. Com isso posto, surge a primeira problematização: não seria possível escrever sem apresentar traços autobiográficos, que, de acordo com o filósofo, podem ser a assinatura, a contra-assinatura, o nome-próprio, as datas e as situações biológicas ou biográficas. Dessa maneira, a proposta de Derrida baseia-se em ouvir as vivências materializadas nos textos “ouvindo-me com tais ouvidos (tudo se resume ao ouvido com o qual vocês podem me escutar)” (DERRIDA, 2021, p. 23). A segunda problematização está relacionada ao fato de que Derrida não distingue a literatura da filosofia, como afirma Siscar: “Toda obra de Derrida opera nos limites entre filosofia e literatura, e pode-se dizer que essa operação a constitui do modo mais íntimo” (SISCAR, 2022, p. 60). Sobre isso, Derrida evidencia:

Sem dúvida, hesitei entre a filosofia e a literatura, não abrindo mão de nenhuma das duas, talvez buscando obscuramente um lugar a partir do qual essa fronteira pudesse ser pensada ou até mesmo deslocada na própria escritura e não somente pela reflexão histórica ou teórica. E uma vez que o que me interessa hoje não se denomina literatura ou filosofia, entretenho-me com a ideia de que meu desejo S adolescente - vamos chamá-lo assim - pudesse ter me direcionado a algo na escritura que não é nenhuma coisa nem outra. O que era então? “Autobiografia” é talvez o nome menos inadequado, pois permanece para mim enigmático, o mais aberto, mesmo hoje. (DERRIDA, 2017, p. 56).

Ou seja, Derrida promoveria uma relação de equidade entre a filosofia e a literatura através do quase-conceito de “autobiografia”, pois seu intuito não seria discutir uma em detrimento da outra, mas sim problematizar as questões que cercam a

---

<sup>13</sup> A *dynamis* derridiana está relacionada à força virtual de um texto, a sua essência, sua alma. Em sua representação ultrapassa os limites entre o texto e o autor. Não seria uma linha tênue, porque, para Derrida, o caminho entre um dado biográfico e um dado biológico é sinuoso e, por vezes, se encontram ao longo do texto.

<sup>14</sup> Livro de Friedrich Nietzsche considerado uma autobiografia, pois descreve as obras anteriores desse autor, o seu pensamento e a si mesmo; nessa obra o filósofo enfatiza como os problemas mentais contribuíram para o discernimento dele sobre o mundo.

<sup>15</sup> Conferência apresentada em 1872, na Suíça. Sobre essa conferência, Moreira (2013) afirma que o objetivo de Nietzsche com esse texto era forçar uma reflexão crítica sobre os elementos sociais que cercam a educação.

escrita otobiográfica. Para ele, esse gênero possui questões “enigmáticas” que poderiam ser mais discutidas no âmbito filosófico e no literário. Por isso, o filósofo considera necessário questionar o entre-lugar da obra e da vida dos autores.

### **O nome próprio**

Derrida afirma que esse “ter-lugar” do nome próprio se dá primeiramente a partir de um “contrato inautivo que travou consigo mesmo” (DERRIDA, 2021, p. 30), ou seja, o portador do nome, através de um processo de reconhecimento e de reafirmação, assume o nome, aceitando que todas as ações que o portador do nome realizar recairão no nome, e que mesmo na ausência do ser biológico o nome poderia estar presente e referenciar o portador. Sendo assim, é comumente considerado que os processos de interiorização do sujeito em torno do nome próprio em obras literárias ocorrem a partir da presença do nome do autor do texto<sup>16</sup>. Dessa maneira, apontamos que, para Derrida, uma das características desse quase-conceito é que ele seria genérico, porque não atribui valores únicos às pessoas, sendo propenso à “iterabilidade<sup>17</sup>” e à “indecibilidade<sup>18</sup>” do signo em relação a outros sujeitos e contextos, ou seja, é necessário “falar-se primeiro a si mesmo e de si mesmo” (SISCAR, 2012, p. 116). Sobre esse aspecto, nós destacamos que Derrida, em *Otobiographies* (1985), afirma que um relato só pode ser otobiográfico caso o signatário “se conta essa vida, ele é o primeiro senão o único destinatário da narrativa” (DERRIDA, 2021, p. 36), e, nesse processo, o sujeito se conhece pelo “ouvido” do outro que é ele mesmo.

No que concerne ao traço otobiográfico “nome próprio”, Marcos Siscar propõe problematizar em “Paixão ingrata” (2012) duas noções caras a Jacques Derrida, a gratidão e o reconhecimento, que seriam pressupostos para se desenvolver a escrita da

---

<sup>16</sup> Essa discussão foi realizada por Lejeune, no livro *O pacto autobiográfico*, por isso compreendemos ser necessário apresentar o posicionamento desse teórico francês. Para ele, os textos literários que teriam traços da intimidade, por exemplo, o romance autobiográfico, a autobiografia, o diário, o autorretrato e outros precisariam ter relação de identidade “onomástica” entre o autor-narrador-personagem, dessa forma se firmaria o “pacto autobiográfico” com o leitor. Esse pacto consiste no acordo implícito entre o autor e o leitor; por um lado, aquele se compromete em fornecer informações reais sobre sua vida, e, por outro lado, este considera que aquilo que está sendo dito é uma verdade pessoal do autor do texto. No entanto, Lejeune questionou o próprio posicionamento crítico sobre a pacto da autobiografia: “Como pude dizer: ‘o pacto autobiográfico é necessário [mas] não é suficiente’” (LEJEUNE, 2008, p. 75).

<sup>17</sup> A iterabilidade seria um processo atribuído a um signo escrito que possibilitaria a este a repetição mesmo na ausência do emissor ou do destinatário ideal ou mesmo na ausência de significado.

<sup>18</sup> A indecidibilidade poderia ser entendida como uma forma de resistência aos critérios de verdade ou à ideia de verdade como um juízo crítico.

vida. Na verdade, Siscar pontua que esses elementos são essenciais, pois a harmonia deles em um texto contribui para que se tenha um discurso relacionado com a verdade. Dessa maneira, compreendemos que a apresentação da “verdade da vida”, a biografia, pode ser expressa através de uma narrativa que conta a verdade, mas, por sua vez, a otobiografia ocorre a partir da interiorização do nome próprio; haveria com isso uma dupla ultrapassagem de barreiras – para Siscar, os textos otobiográficos questionariam o lugar dos sujeitos e explicitariam o verdadeiro processo de interiorização do nome próprio. Isso posto, percebemos que Siscar se interessa em refletir sobre o “ter lugar” do sujeito nos textos otobiográficos, e, para isso, sua atenção se volta para o duplo jogo de colocar-se concomitantemente, de retirar-se.

Mais do que isso, o autor de *Isso não é um documentário* reflete sobre esses aspectos e pondera que a verdade da vida, de acordo com o posicionamento derridiano, não é apenas relacionar a ficção à realidade ou fazer “referência à ‘literatura’ ou à ‘filosofia’, à ‘religião’ ou à ‘política’, mas que retoma a ‘memória’ e o ‘coração’” (SISCAR, 2012, p. 112). Ou seja, a otobiografia requereria reflexão sobre o aspecto subjetivo que existe no interior de cada indivíduo e, para isso ser realizado, “o importante é mobilizar os recursos do nome próprio e da assinatura, cuja estrutura supõe a reiteração e a morte; o nome sobrevive” (SISCAR, 2012, p.114).

Outro aspecto relevante sobre o nome próprio ainda está relacionado com o “duplo sim” desse quase-conceito, pois, de acordo com Derrida (1990), recorrer à Jean Genet<sup>19</sup> é necessário para mostrar que o nome de Genet, até os dias de hoje, possuiria “força de um acontecimento vivo e crítico que inclui igualmente tudo aquilo que é dito ou que é calado a respeito dos textos do escritor ‘Jean Genet’. Todos esses elementos fazem parte de sua fenomenalidade de seu ‘nome’ ou ainda de seu ‘renome’” (SISCAR, 2012, p. 71). Dessa forma, isto significaria que o nome próprio resiste à morte do portador do nome, e isso contribui para ampliar o “ter lugar” do nome próprio. Para Marcos Siscar:

[...] na medida em que o que se nomeia é imediatamente submetido à morte. É esse o universo dos nomes das personagens de Genet: nomes comuns que se tornam nomes próprios, nomes culturalmente marcados que se tornam nomes de um certo indivíduo, batizados segundo um procedimento que, encarado sob ângulos diversos, estaria ligado quer à identificação

---

<sup>19</sup> Em *Glas* (1990), Derrida refere-se a Jean Genet como “nome intocável”, porque haveria em torno de sua poesia uma análise consagrada apenas comparando-a ao corpo. Dessa forma, desenvolveu-se a incontestabilidade da leitura de Genet, sobre a qual Derrida irá propor uma “desconstrução” em *Glas* (1990).

magnificante, quer à subversão iconoclasta – opção que tem por consequência sentidos muito diferentes para a coisa literária, e mesmo para seu sentido político (SISCAR, 2012, p. 74).

Em outras palavras, esse jogo de “nomear” consiste em atribuir ou retirar valores aos nomes próprios; nomear e desnomear; caracterizar e descaracterizar os portadores dos nomes: “O nome cria e anula ao mesmo tempo. Ele é um nome apenas na medida em que o que se nomeia é imediatamente submetido à morte” (SISCAR, 2012, p. 74). De acordo com Siscar, Derrida afirma que nomear é também promover o “fim da significação”, isso seria, portanto, reestruturar o significante e o significado. E evitar “estabelecer o sentido de uma obra por meio de uma rede de anagramas [...]” (SISCAR, 2012, p. 79).

Ademais, o filósofo afirma que há uma “dupla personalidade” (*apud* SISCAR, 2012, p. 79) do nome próprio, que é constituída pelo “nome próprio” e pela “máscara homonímica”, sendo ambos o mesmo ser biológico. Em relação ao primeiro termo, seria a representação de quem as características e ações recaem; por outro lado, o segundo seria o portador do nome, quem realiza as ações concretas. Com isso em vista, relacionamos esses aspectos ao texto literário, pois o “ter lugar” desse quase conceito ocorre também a partir do “contrato inautivo”; porém, para que um ato performativo seja honrado é preciso que seja lido/recebido por alguém, o qual poderia ser o próprio autor biográfico. Portanto, o conflito entre o “nome próprio” e a “máscara homonímica” são basilares para constituição da otobiografia.

Por fim, no que concerne ao nome próprio, é necessário destacar outra relação que Siscar (2012) nomeia de “drama do nome”. Sobre esse aspecto, apontamos que o “drama do nome” consiste nas “ações” que o nome próprio pode realizar, e, mais do que isso, envolve a capacidade de “colocar-se e retirar-se”, de “dar a vida e tirar a vida” (SISCAR, 2012, p.84) ao portador do nome. Além disso, o nome próprio também pode se relacionar com outro nome próprio ou consigo mesmo em contextos diferentes, é dessa forma que o princípio da alteridade se desenvolve, pois é nesse sentido que o nome próprio se multiplica e amplia suas identidades, as quais, unificadas, constituem um só indivíduo.

## Assinatura

Anteriormente, discutimos o quase-conceito nome próprio, agora, por sua vez, elencaremos os principais aspectos no que concerne à assinatura, enquanto elemento constituidor da otobiografia. Para Derrida, a otobiografia poderia ser representada por um *loop*<sup>20</sup>, no qual o sujeito enunciador se coloca dentro e fora de si para enunciar aspectos biográficos (reais ou fictícios) com a assinatura, sendo esta uma relação contratual e inautiva entre “nome biológico” e “nome biográfico”. Derrida, ao refletir sobre a assinatura nos textos, questiona-se: “A assinatura justamente de quem? Quem é o signatário efetivo de tais atos? E o que quer dizer efetivo?” (DERRIDA, 2021, p. 10). Essa “obscuridade” em torno da assinatura ocorre nas esferas da performance e da constatação.

De acordo com essa perspectiva, a assinatura seria considerada um “ato performático”, expressão que é um empréstimo à nomenclatura desenvolvida preliminarmente por Austin<sup>21</sup> e publicada na obra póstuma *How to do Things with words*, em 1962, que tem como principal pressuposto a linguagem como ação. Desse modo, a assinatura para Derrida corresponderia a uma ação? É necessário destacarmos que esse empréstimo se resume à nomenclatura, pois Derrida debate os *speech acts* a partir dos aspectos que Austin excluiu propositalmente de sua teoria. Uma das exclusões de Austin são os atos perlocucionários<sup>22</sup>, que no próprio ritual da comunicação realizam sua ação; isso mostraria que não há pureza nos atos de fala.

Dessa forma, Derrida considera a assinatura tanto um elemento indeterminável e instável quanto um signo, que testemunha um acontecimento passado e que poderia ser repetido na ausência de seu referente, de seu significado e até mesmo em outros contextos. Essa capacidade de repetição ele nomeou de iterabilidade, um quase-conceito que garantiria a legitimidade da assinatura.

Essa discussão se expande e o filósofo revela três formas de identificação da assinatura, a saber: 1- o nome próprio; 2- estilo do autor; 3- pela escrita. Essa

---

<sup>20</sup> Esse termo é originado no inglês e significa “laço”, porém é usado, no Brasil, com sentido de algo que está sempre retornando (LOOP, 2022).

<sup>21</sup> Filósofo, pioneiro da filosofia da linguagem, propôs a Teoria dos Atos de Fala; para ele os atos de fala são enunciados que possuem força ilocucionária e são classificados em: constativos ou performativos. Mas essa teoria apresenta diversas lacunas. Para Austin, o ato performativo consiste no uso da linguagem à medida que realiza uma ação.

<sup>22</sup> De acordo com Austin (1999), ato perlocucionário é a consequência de algo que foi dito, ou seja, é ação posterior a um ato de fala.

subjetividade em torno da assinatura é um dos seus elementos estruturantes, por isso Derrida afirma que a subjetividade:

[...] vem ainda firmar, para garanti-la, essa produção de assinatura. Nesse processo, em suma, só há contra-assinatura. Há um processo diferencial [differantiel] porque há contra-assinatura, mas tudo deve concentrar-se no simulacro do instante. É ainda “em nome de” que o “bom povo” americano se autoneomeia e se declara independente, no instante em que ele inventa para si uma identidade assinante. Ele assina em nome das leis da natureza e em nome de Deus. Ele baseia suas leis institucionais no fundamento de leis naturais e, num mesmo golpe (golpe de força da interpretação), no nome de Deus, criador da natureza. Este vem efetivamente garantir a retidão das intenções populares, a unidade e a bondade do povo. Ele funda as leis naturais e, logo, todo o jogo que tende a apresentar enunciados performativos como enunciados constataivos. (DERRIDA, 2021, p. 15).

Assim, a subjetividade da assinatura, para Derrida, é constituída pela contra-assinatura, a forma como o receptor recebe a assinatura em nome de instâncias incontestáveis, como exemplo: o nome Deus. A contra-assinatura é inquestionável durante o simulacro do instante e seria a responsável por criar enunciados, sejam eles performativos ou constataivos. Isso forma as “camadas da assinatura”.

Nessa construção das camadas, há o signatário pleno de direito que garante a assinatura através de um “golpe de força”. Ou seja, a “[...] assinatura se outorga crédito por um único golpe de força, que é também um golpe de escritura, como direito de escritura” (DERRIDA, 2021, p. 14). No exemplo derridiano, a assinatura da Declaração de Direitos Humanos foi garantida ao presidente da época da publicação devido ao seu papel/relevância no Estado. Porém, essa declaração também possui um signatário real, o povo, porque esse documento proporcionaria direitos à população. Sendo assim, é através do ato performativo declarado pelo texto que esse povo adquiriu direitos; nesse contexto, a assinatura criou o signatário, mas foram os representantes que assinaram o texto.

Por fim, as camadas da assinatura completam-se a partir da interação entre os signatários e por um jogo duplo entre a assinatura x contra-assinatura. Para Derrida, esse duplo jogo garantiria a iterabilidade da assinatura e a indecidibilidade. Esse é um dos principais conceitos do desconstrucionismo, que resiste aos critérios de verdade, porque propõe uma verdade formada a partir de um compilado de possibilidades, sem que uma anule a outra. Nos termos Derrida essa indecidibilidade é:

[...] unidades de simulacro, “falsas” propriedades verbais; nominais ou semânticas, que não se deixam mais compreender na oposição filosófica

(binária) e que, entretanto, habitam-na, opõe-lhe resistência, desorganizam-na, mas sem nunca constituir um terceiro termo, sem nunca dar lugar a uma solução na forma da dialética especulativa”. (DERRIDA, 2001[1995]:49).

A interação desses “quase-conceitos” contribuem para a construção lógica da assinatura derridiana. Além disso, o diálogo referido solicita um nome e ao portador do nome é atribuído um valor, que, por vezes, pode constituir características que estão presentes no texto escrito. O nome em um texto seria:

[...] uma assinatura escrita implica a não-presença atual ou empírica do signatário, mas, dir-se-á, marca também e retém o seu ter-estado presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro portanto num agora em geral, na forma transcendental da permanência. (DERRIDA, 1972, p. 371).

Ou seja, para Derrida, a assinatura marcaria a presença do enunciatário, mesmo este sendo ausente no momento da comunicação, pois sua intenção e seu objetivo com o texto seriam realizados, independentemente da sua presença física/real. Essa permanência do autor é marcada pelo ato performativo, por isso, para ele, a fonte de enunciação seria assegurada pela assinatura.

Outra perspectiva de Derrida sobre a assinatura é: “A página é datada. Datar é assinar. E ‘datar em’ é também indicar o lugar da assinatura” (DERRIDA, 2021, p.33). Ou seja, ele consideraria o ato de datar um texto uma forma de assinatura; mais do que isso, datar também indicaria a localização do sujeito enunciador.

O filósofo discute esse aspecto baseado em uma passagem de *Assim falava Zaratustra*<sup>23</sup>, que retrata o quadragésimo quarto aniversário do personagem de Nietzsche. Dessa forma, Derrida propõe uma reflexão sobre a vida e a morte a partir de mais um ano de aniversário completado: “ele enterra seus quarenta e quatro anos; mas o que ele enterra é a morte, e ao enterrar a morte ele salvou a vida – e a imortalidade” (DERRIDA, 2021, p.34). Para o escritor franco-argelino, completar mais um ano de vida é matar a idade anterior, é tornar-se imortal, pois sobreviveu a mais um ano. Em relação à assinatura, assinar um texto com seu nome próprio tornaria o portador do nome imortal, porque este sobreviveria ao tempo e ao lugar da assinatura.

---

<sup>23</sup> Esse livro tem como autor Nietzsche, mas ele não conseguiu finalizar os quatros volumes que tinha proposto para essa obra. Após sua morte, o livro foi republicado em volume único em 1988, com as obras que Nietzsche conseguiu finalizar. Em relação à história, destacamos que o livro narra a vida de um filósofo, chamado Zaratustra, bem como os desafios e vivências dele no que diz respeito às relações filosóficas.

Sendo assim, a assinatura, na verdade, corresponderia a um elemento que, assim como todos os quase-conceitos derridianos, não seria possível definir, mas sim traçar um percurso de significações, problematizar os diversos sentidos apresentados pelo filósofo "em uma cadeia interminável de diferenças, cercando-se ou sobrecarregando-se com uma grande quantidade de precauções, de referências, de notas, de citações, de colagens, de suplementos [...]" (DERRIDA, 2001, p. 21).

Poderíamos dizer que esse duplo jogo da assinatura proporcionaria a subjetividade, a fragmentação e a multiplicação dos textos assinados, portanto um rompimento das barreiras binárias e hierárquicas, pois, apesar de ter um signo representativo, não seria possível determinar com exatidão a veracidade da assinatura.

Por fim, a assinatura para Derrida consiste não só no nome que está presente no texto, mas também na junção dos sujeitos que a constituem, por exemplo: o biológico com o biográfico. As características do portador da assinatura estão representadas pela assinatura, com traços idiomáticos e idiossincráticos, a qual possui como base o “duplo sim” de Nietzsche. Para Derrida, Nietzsche, em *Assim falou Zaratustra*, colocou seus nomes e suas assinaturas para discutir a filosofia; isso tornou possível as reflexões sobre a presença do autor biológico e do autor biográfico.

Portanto, a partir dessas reflexões, notamos como o crítico brasileiro se debruça sobre esses quase-conceitos, o nome próprio e a assinatura, considerando-os como elementos caracterizadores da otobiografia. Entretanto, é possível afirmar que não existe uma definição desses termos, mas sim rasuras que ampliaram as possibilidades significativas. Dessa forma, as características apresentadas nos informam que a otobiografia para Derrida não consiste em apresentar a verdade da vida de alguém, e com isso o autor relata que o nome próprio, em sua essência, possui um “caráter ambíguo” e uma “dupla personalidade” que pode ser rasurada pelo “drama do nome”. Por fim, podemos dizer que, para se constituir como otobiografia, é preciso realizar o processo de “interiorização do nome próprio” do autor.

## CAPÍTULO 2: O NOME PRÓPRIO

o chão é o interior sem nome  
ao qual pertencemos.  
(Marcos Siscar).

O nome próprio, perspectiva que Derrida desenvolve especialmente em *The ear of the other* (1985), *Margens da filosofia* (1991), *Jacques Derrida* (1996), *Salvo o nome* (1995) e *Gramatologia* (1997), poderá ser uma perspectiva norteadora para a nossa proposta de discussão sobre a leitura que Siscar faz da otobiografia em Derrida, e como isso pode ser percebido em alguns de seus poemas. Para tanto, propomos neste capítulo realizar uma análise dos poemas “Sabia?”, publicado por Marcos Siscar em *Tome seu café e saia* (2002)<sup>24</sup>; “Galo”, publicado em *O roubo do silêncio* (2006); e “A Picture with a tear and perhaps a smile”, publicado em *Manual de flutuação para amadores* (2015), uma vez que tais textos apresentam traços que representariam índices otobiográficos e ficcionais, em que não há uma linha tênue que delimite o que é real e o que é ficcional; isto é, a relação entre esses elementos é dinâmica e instável, como pressupõe o pensamento de Derrida a esse respeito.

Após mostrarmos o poema na íntegra, iniciaremos uma leitura na qual objetivamos analisar a concepção poética do texto, que abarque tanto os aspectos formais como a moldura contextual do poema, bem como os elementos que podem ser considerados rastros otobiográficos.

### 2.1 “Sabia?”

#### **Sabia?**

mozart morreu de triquinose e não sabia  
(quem saberá de que matéria o fim é  
feito?) pessoa era esquizofrênico e não  
sabia qual era a sua alegria? cabral não  
se sabia? daquele tipo a quem não  
interessa a biografia mas de que  
resposta precisa um homem que  
pergunta? não interprete agora marcos  
nesta voz que lhe fala só o sabiá assobia  
(SISCAR, 2003, p. 72).

---

<sup>24</sup> Obra que compõe a coletânea poética *Metade da arte* (2003), pela editora 7Letras.

Dentro da poética de Siscar, podemos dizer que esse poema seria aquele que apresenta mais expressivamente a presença de nomes próprios, inclusive apresenta o nome “Marcos”, referência direta ao prenome do autor. Mais do que isso, seus recursos rítmicos, métricos, lexicais e as figuras de linguagem contribuem de maneira incisiva para problematizarmos a relação entre os elementos ficcionais e reais, como demonstraremos abaixo.

É importante destacar que *Tome seu café e saia* (2001) possui 12 poemas, escritos entre 1999 e 2001, um deles com título homônimo ao livro. A crítica literária não se deteve à análise desse livro, mesmo diante de uma versatilidade na temática, nas formas, nos conteúdos, nos ritmos e nos estilos. Além disso, notamos que esses poemas estão direta ou indiretamente propondo a reflexão, através do eu lírico, dos questionamentos que contribuem para a constituição do sujeito. Encontramos também uma unidade na concepção do sujeito lírico, pois em todos os poemas a voz lírica aparece indicando consciência crítica e reflexiva em relação às situações sociais.

Dessa forma, percebemos que “Sabia?” é o único poema em *Tome seu café e saia* que indica em seu título um questionamento; na verdade, todo texto é marcado pela indagação proposta inicialmente pelo título, sendo necessária a compreensão do “saber” proposto pelo eu lírico, o que, para nós, refere-se ao “saber” da vida e da morte, destacando os principais enigmas e incertezas que se revelam durante a trajetória da vida.

“Sabia?” possui 09 versos distribuídos ao longo de uma estrofe única e sua voz lírica apresenta diversos questionamentos sobre o “saber”, como dito anteriormente. Por vezes, essas indagações são direcionadas a nomes próprios<sup>25</sup>: “Mozart”, “Pessoa”, “Cabral” e “Marcos”. Esse sujeito lírico insiste em problematizar sobre o autoconhecimento de cada um dos portadores desses nomes próprios. Sobre o primeiro, Mozart, o eu lírico não o indaga; na verdade, afirma que ele morreu sem descobrir o motivo que causara sua própria morte, deslocando a dúvida para o acontecimento cabal de sua vida. Por sua vez, os nomes seguintes podem se referir aos poetas Fernando Pessoa e João Cabral de Melo Neto. Àquele é questionado se mesmo com suas múltiplas faces – heterônimos – ele soube o que era a felicidade. A este a voz lírica indaga sobre

---

<sup>25</sup> Além dos nomes próprios materializados integralmente, podemos notar a intertextualidade que nos remete a outros grandes nomes da literatura.

o autoconhecimento. Além disso, os versos 02 e 03 promovem a discussão que consideráramos diretriz em nossa perspectiva, e o uso dos parênteses intensifica o seu sentido no poema. Poderíamos considerar que a temática central do poema é apresentada nesses versos – refletir sobre a necessidade de saber sobre tudo, ou melhor, será que existe alguém que sabe tudo? Inclusive sobre a vida e morte? Fora esse momento, destacamos outro em que não aparecem indagações, os versos 08 e 09, nos quais há uma sugestão/ordem ao nome “marcos” para que ele não problematize sobre essas questões, mas que se coloque como poeta e valorize a poesia.

Em relação aos procedimentos formais, constatamos que “Sabia?” não obedece a uma estrutura tradicional de versificação, pois o verso 01 é alexandrino, os versos 02, 04, 05 e 08 são hendecassílabos, os versos 03, 06 e 07 são decassílabos e o verso 09 possui 13 sílabas poéticas. Sobre isso, é interessante destacar que, a partir do verso 2º até o 8º, o poema oscila entre 11 e 10 sílabas poéticas, e em todos eles há uma cesura na 4ª e na 8ª sílabas de cada verso, informações que nos indicam a presença de um ritmo mais preciso no momento em que o eu lírico se refere aos poetas Fernando Pessoa, João Cabral e Marcos Siscar, o que implica um olhar mais afeito aos recursos da tradição poética, ao mencionar poetas que poderiam indicar uma influência em sua própria poesia.

Como já acentuamos, os elementos sonoros contribuem significativamente para a construção de nossa hipótese interpretativa. Com isso em vista, destacamos recursos rítmicos, por exemplo, a rima interna toante em /i/ em “sabia” (v. 01), “alegria” (v. 04), “biografia” (v. 06), “assobia” (v. 09); da mesma forma, “fim” (v. 02) e “tipo” (v. 05) são palavras com rima toante no fonema /i/. Esse repetido som do /i/ desempenha a função de eco da palavra “sabia”, presente no título e reiterada ao longo do poema através dessa repetição, adensando os sentidos dessa palavra, como veremos abaixo.

Por outro lado, encontramos três versos sem rimas, a saber: o terceiro, o sétimo e o oitavo, “esquizofrênico” (v. 03), “homem” (v. 07), “marcos” (v. 08); não obstante, também é possível estabelecer entre eles relações sonoras. Em “esquizofrênico”, ainda é possível encontrar a assonância do fonema / i /, o que remete ao nosso posicionamento anterior de repetição dos sons de “sabia”. Por sua vez, em “homem” e “marcos”, teríamos a aliteração do fonema /m/, a qual consideramos que se refere ao eu lírico e o qualifica como o próprio “marcos”, já apontando de maneira clara para a perspectiva de traços otobiográficos nesse poema.

Da mesma forma, destacamos a aliteração do fonema /s/, presente nos versos “pessoa era esquizofrênico / e não sabia qual era a sua alegria?” (vs. 03-04) e “nesta voz que lhe fala só o sabiá assobia” (v. 09). Mais do que isso, esse som comparece ao longo de todo o poema, desde o título à última palavra, e poderia remeter, pela paronomásia sabia/sabiá, à necessidade de saber ouvir o assobio do sabiá. É possível, então, entender que a repetição dos fonemas que compõem a palavra “sabia” ou “sabiá”, pela rima, pela aliteração ou pela paronomásia, reforçam a imagem desse pássaro, e é preciso lembrar que essa imagem ressoa uma leitura metalinguística, uma vez que, na tradição poética<sup>26</sup>, a figura do pássaro<sup>27</sup> e suas derivações (canto, asa, voo) estão vinculadas à atividade poética.

Acresce-se a isso a insistente repetição do verbo “saber”, que aparece no título e nos versos 01, 04, 05, e no verso 9 na forma da paronomásia “sabiá”; quando em forma verbal, “sabia” está no pretérito perfeito do indicativo, e poderia representar a 1º ou a 3º pessoas do singular. Além disso, no verso 02, o verbo aparece conjugado no futuro do indicativo (“saberá”) como poliptoto<sup>28</sup>, e assim contabilizamos o uso total do verbo saber, ao longo poema, em 05 vezes. Como hipótese para o saber, consideramos que o sujeito lírico pretende que saibamos como e de que forma os sujeitos se constituem, ou seja, pretende promover uma reflexão sobre a vida, sendo direcionada não só através do uso de nomes próprios dos artistas de diferentes épocas, mas também pelas incógnitas presentes na vida dos portadores desses nomes.

Além do verbo, os pronomes nesse poema desenvolvem importantes funções. A primeira é contribuir para enfatizar o estado de questionamento, verificado em “**quem** saberá de que matéria o fim / é feito?” (vs. 02-03), “e não sabia **qual** era sua alegria?” (v. 04), e “mas **de que** resposta precisa um homem / que pergunta?” (vs. 07-08). Esses

<sup>26</sup> O sujeito-lírico, quando usa o termo “sabiá”, nos direciona a um importante nome da literatura, Gonçalves Dias, especialmente para o poema “Canção do exílio”, em que o eu lírico apresenta uma comparação entre o local em que ele está e a sua terra natal, e no qual os elementos de sua terra sempre são colocados como superiores, inclusive, a ave, sabiá. Por sua vez, não podemos deixar de remeter esse termo à música de Chico Buarque “Sabiá” e ao poema “Nova canção do exílio”, de Carlos Drummond. Ambas apresentam aspectos similares ao texto lírico de Gonçalves Dias.

<sup>27</sup> Destacamos que em 10/07/2023, data da defesa desta dissertação, a professora Kenia Maria Almeida (UFU) encontrou similaridades entre a figura do galo presente no poema de Marcos Siscar com a imagem da ave do poema “Albatroz”, de Charles Baudelaire. Concordamos com tal posicionamento, tendo em vista que ambos comparariam as respectivas aves ao poeta, mesmo que de maneira contrária; além disso, é inegável que Marcos Siscar é leitor de Charles Baudelaire, o que reverbera diversos momentos de intertextualidade ao longo de sua produção poética.

<sup>28</sup> De acordo com o dicionário online *Michaelis*, é uma figura retórica que consiste na repetição de uma palavra, pronome, em vários casos, formas e tempos verbais diferentes.

termos em destaque desempenham a função de pronome interrogativo, marcando o poema com um movimento de indagações e perplexidades. A segunda função dos pronomes no verso é demonstrar que a voz lírica estaria próxima de “Marcos” e da poesia: “que pergunta? Não interprete agora marcos / nesta voz que lhe fala só o sabiá assobia” (vs. 08-09), tendo em vista que o pronome demonstrativo “nesta”, de acordo com a gramática padrão, só deveria ser utilizado próximo da pessoa ou do objeto de quem/que se fala. Por fim, destacamos que outros pronomes aparecem ao longo do poema e desempenham o papel de anunciadores dos dados biográficos; em outras palavras, são demarcadores para as nossas reflexões sobre os artistas presentes, o que discutiremos posteriormente.

No poema “Sabia?”, o uso constante do *enjambement* causa uma interrupção abrupta, uma queda, um corte entre o som e o sentido dos versos. Tais lacunas ou silêncio do eu lírico contribuem também para criarmos um multiuniverso de sentidos em torno do “saber” e do “não saber”, como o poeta diz em *Interior via satélite* (2010) “(o silêncio) o silêncio diz” (SISCAR, 2010, p. 17). Por exemplo, nos versos “(quem saberá de que matéria o fim / é feito?)” (vs. 02-03), o fim seria a morte, e a ruptura confirmada pelo *enjambement* questionaria como é a morte ou quais são os “efeitos” dela. É nesse silêncio, com o ideal de pular para o próximo verso – versura – que os sentidos são criados, como o próprio Marcos Siscar afirma em [...] “O não dito pode ser a alavanca ou o azeite do deslizamento produtivo, o lugar de uma ‘festa’ dos sentidos e da inteligência” (SISCAR, 2011, p. 256).

É possível elencarmos outros versos nos quais encontramos o *enjambement* atrelado ao verbo “saber”: “cabral não se sabia? daquele tipo / a quem não interessa a biografia” (vs. 05-06); é justamente o prolongamento do verso que faz com que reflitamos sobre que “tipo de poeta” o eu lírico está apresentando, sendo encontrado somente no verso seguinte, pois essa ruptura promove uma ênfase a um dado biográfico do poeta João Cabral, o qual seria supostamente avesso ao confessionalismo e à ideia de lírica enquanto expressão do eu biográfico. E em “mas de que resposta precisa um homem / que pergunta?” (vs. 07-08), o uso do *enjambement* alonga a pergunta feita desde o título e intensifica a reflexão sobre o “saber”.

Dentre todos os procedimentos, no entanto, um dos recursos que mais chama a atenção é a citação de artistas que realmente existiram nessa peça de ficção que

supostamente é o poema, ou seja, a inserção de elementos reais, por exemplo (listados em ordem cronológica): Mozart (v. 01), Pessoa (v. 03), Cabral (v. 05) e Marcos (Siscar?) (v. 08). Nas estruturas institucionais, o uso do sobrenome serve para referenciar, delimitar e consagrar o autor, por isso conseguimos relacionar facilmente os nomes que estão no poema às pessoas empíricas e históricas, através de um processo de interiorização do nome, conforme discutimos no capítulo 01. Consideramos, então, que a partir de uma relação metonímica, esses sobrenomes fazem referência respectivamente ao compositor Wolfgang Mozart; ao poeta português Fernando Pessoa; e ao poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto.

Por outro lado, todos esses nomes aparecem no poema com a inicial minúscula e, de acordo com as regras gramaticais da língua portuguesa, todos os substantivos próprios precisam iniciar com letra maiúscula para que se diferenciem dos substantivos comuns. Esse aspecto funcionaria como uma “despersonificação dos sujeitos”, mas que contrariamente contribui para personificá-los, pois a voz lírica, ao não atribuir valor de nome próprio ao sujeito, não provoca seu apagamento através da morte. Na verdade, defendemos que, da maneira como foram apresentados, esses nomes estão cercados de traços de representatividade dos indivíduos, porque são constituídos por um caráter ambíguo pelo uso da inicial minúscula, fato que promove justamente a reflexão sobre o movimento dinâmico dos dados biográficos e dos dados empíricos, ampliando sua capacidade de iterabilidade.

Neste momento, é necessário recorrermos a Bennington e Derrida (1996) para compreendermos a base desse posicionamento crítico de Marcos Siscar, ou seja, a interiorização do nome próprio, essa despersonificação que personifica:

**O ato de nomear viola a suposta unidade que deveria respeitar, dá existência e a retira ao mesmo tempo** (ED, 107), o nome próprio apaga o próprio que anuncia (CP, 383), rompe (GL, 41b) ou é anulada (GL, 232b), é a oportunidade da linguagem, imediatamente destruída (GL, 264b): nomear desnomes (PAR, 99), o nome próprio desapossa, expropria (CP, 379; 382) (BENNINGTON; DERRIDA, 1996, p. 122-123). (Grifos do autor).

Para esses filósofos, o nome próprio deveria representar unidade, exclusividade, pois seria um traço de representatividade do indivíduo e deveria nomear, atribuir sentido ao sujeito nomeado; entretanto, ele “retira”, “apaga”, “desapossa”, “expropria” esse sujeito, porque o nome próprio pode ser usado para nomear outros indivíduos e isso descaracteriza e retira a exclusividade do ser nomeado. Ademais, o ato performático

“nomear” funcionaria como um jogo de dualidade, ou seja, ao mesmo tempo em que caracteriza um ser, o descaracteriza.

Ao levarmos isso em consideração, acreditamos que essa generalização ou universalização proposta pelo eu lírico de “Sabia?” ocorre duplamente, porque ele trata os nomes próprios como comuns, o que amplia a capacidade de movimentação entre “retirar e colocar”, “apagar e acender”, “nomear e desnomear”, isto é, permite que, ao mesmo tempo em que promove a existência, a retira.

Dessa maneira, apontamos que cada um dos nomes citados está imortalizado devido as suas produções literárias – raciocínio que retoma a ideia derridiana que o nome resiste à morte de seu portador. Ora, sabemos, mesmo após sua morte, que Mozart foi um compositor austríaco do período clássico, que foi autor de obras que variam desde música sinfônica a corais, e que o trabalho que garantiu seu reconhecimento até os dias de hoje é *“Réquiem em ré menor”*, música fúnebre incompleta, pois ele faleceu em 1791. Por sua vez, Fernando Pessoa foi um importante poeta português do século XX, que apresenta o eu lírico a partir de uma perspectiva de um “eu profundo” e múltiplo, através de seus variados heterônimos. Já João Cabral de Melo é um poeta brasileiro moderno conhecido por promover a negação do eu lírico e por difundir uma crítica à antilírica, mas destacamos que a separação entre a *persona* de Cabral e sua poesia não ocorre de forma tão simples, conforme apontam leituras mais críticas mais recentes.

A partir desses elementos, constatamos a necessidade de aprofundar a discussão relacionada a cada um dos nomes dos artistas citados e destacaremos os aspectos biográficos que, influenciados por Derrida, levam-nos a interrogar “a *dynamis* dessa beira entre a ‘obra’ e a ‘vida’, o sistema e o ‘sujeito’ do sistema” (DERRIDA, 2021, p. 25). O primeiro nome é o de Wolfgang Amadeus Mozart. Sua morte foi e ainda é um enigma, porque na época do seu falecimento, 1791, foram criadas algumas suposições sobre a causa da morte, dentre as quais apontamos: edema, doença que, entre os anos de 1791 e 1793, atingiu mais de 5 mil pessoas; febre escarlatina; doença crônica do coração ou dos rins; envenenamento; febre reumática e até mesmo infecção por carne de porco, conhecida atualmente como triquinose. Essa última aparece no verso 01 do poema: “mozart morreu de triquinose e não sabia”; diante de todas as lendas criadas em volta da morte desse compositor, essa era a que mais parecia aceitável e a escolhida pelo sujeito lírico de “Sabia?”. A autópsia nunca foi feita, pois o corpo dele foi desenterrado

para que a cova fosse reutilizada, o que resultou na perda dos seus restos mortais, ou seja, em seu literal desaparecimento<sup>29</sup>.

O segundo nome próprio que aparece no poema é o de Fernando Pessoa: “pessoa era esquizofrênico / e não sabia qual era sua alegria?” (vs. 03-04). O poema caracteriza o poeta português, conhecido pelo jogo da multiplicação de autores em sua poesia, os heterônimos, a partir de um transtorno mental, a esquizofrenia, que afeta a capacidade de a pessoa pensar, sentir e se comportar com clareza. Essa caracterização de esquizofrenia de Pessoa possivelmente foi influenciada por um dado biográfico conhecido do poeta, uma vez que é conhecida sua carta a um instituto de psiquiatria, na qual ele mesmo se autodiagnostica como histero-neurastênico, o que poderia apresentar um recorrente temor dele em ter herdado os problemas mentais de seus familiares<sup>30</sup>.

Além disso, em relação à pergunta diretriz desses versos, apontamos a ampla capacidade de ele desenvolver heterônimos, sendo alguns dos mais conhecidos: Alberto Caeiro; Ricardo Reis; Álvaro de Campos e o prosador, seu semi-heterônimo, Bernardo Soares, autor do *Livro do desassossego*, seu diário das sensações imaginadas. Com isso, ele possuía, além de diversos nomes próprios, incontáveis realidades e personalidades, e sua vida foi cercada pelas múltiplas faces de um único “eu” que se desdobrava, dividia-se, multiplicava-se em busca de um autorreconhecimento de sua identidade - vida. Portanto, consideramos que é a partir das variadas perspectivas de si, nas quais ele dobra e se desdobra para formar um todo, que o poeta encontra a alegria, sendo essa emoção relacionada à sua proposta estética – o estremecimento da unidade do sujeito – em seus poemas.

Por fim, o terceiro nome relatado é de João Cabral de Melo Neto, devido ao seu suposto estilo antilírico, pois esse autor apresenta uma construção lexical precisa, que se aproxima de uma fórmula matemática, devido à objetividade, ao caráter metalinguístico de sua poética e a uma espantosa precisão dos vocábulos utilizados, características que desencadeiam um suposto afastamento da subjetividade. Nos versos

---

<sup>29</sup> Em estudos mais recentes, publicados na revista online *BBC NEWS BRASIL* (2009), pesquisadores defendem que “Mozart teria sido vítima de complicações geradas por uma infecção bacteriana na garganta” (*BBC NEWS BRASIL*, 2009), causada pela bactéria estreptococos.

<sup>30</sup> É interessante destacarmos que no poema “Ode à febre” (2006), Marcos Siscar caracteriza o poeta português com outra doença psiquiátrica, a depressão. Além disso, utiliza expressões que possivelmente referem-se a outros poemas de Fernando Pessoa, as quais demonstram essa multiplicidade de faces, características e sentimentos de Fernando Pessoa.

05 e 06 de “Sabia?”: “cabral não se sabia? daquele tipo / a quem não interessa a biografia”, percebemos que a discussão em evidência está relacionada à capacidade de Melo Neto não se prender ao estilo apontado pela crítica pioneira; isso é mostrado pelo uso do pronome reflexivo “se”, que indica que a ação do verbo recairá sobre o próprio sujeito. Em outras palavras, é através do pronome que o sujeito lírico problematiza essa ambiguidade de estilos do poeta pernambucano. Dessa forma, o “saber” – retomando a discussão sobre os saberes desse poema – constitui-se na problematização de Siscar, que coloca em dúvida a leitura crítica que apontaria Melo Neto como um poeta que enfatiza a linguagem do texto lírico, o “poeta arquiteto”, e afirma que suas escolhas linguísticas em seus poemas são precisas e aproximam-se de “sentenças matemáticas”.<sup>20</sup>

A presença desse autor pernambucano é recorrente nas obras líricas<sup>31</sup> e críticas de Marcos Siscar, como por exemplo em “Máquina de João Cabral” (2010) e “João Cabral e a poesia contemporânea: o drama da destinação” (2018). Nos dois ensaios, é possível perceber que o crítico destaca que o projeto poético de João Cabral se fundamenta em priorizar a técnica ao invés da espontaneidade. Dessa forma, em “Sabia?”, seria o intuito do poeta colocar “Cabral” (v. 05) como antecessor do nome “Marcos”, que antecipa o “Marcos” do verso 08, quando o eu lírico o coloca gradativamente como um poeta confessional e com um projeto de caráter otobiográfico? Entretanto, ainda em relação a isso, é preciso lembrar que o crítico Marcos Siscar destaca que, apesar de Cabral tentar separar poesia e biografia, “as relações entre sua pessoa e sua poesia estão longe de caracterizar-se como um simples divórcio” (SISCAR, 2018, p. 611); essa informação é, por vezes, utilizada como hipótese interpretativa para seus escritos poéticos.

Consideramos, então, que o eu lírico escolheu esses três artistas, Wolfgang Mozart, Fernando Pessoa e João Cabral de Melo Neto, porque eles possuem um aspecto em comum, cada um a seu modo formula uma *persona* que remete às questões da otobiografia, seja ao mesclar estilos musicais diferentes, o que requer uma multiplicidade de vozes, a depender do estilo; ou pela ampla capacidade de criar várias personalidades para expressar o sujeito poético em vários “eus”; ou, por fim, a aparente tentativa de negar a presença de um “eu” na voz-lírica, que acabou atraindo as atenções para o próprio “eu”.

---

<sup>31</sup> Para exemplificar “Carta a João Cabral” (2003); “Do alto a terra é uma colcha de retalhos costurada pelos rios” (2010).

A inserção de nomes “reais” em “Sabia?” é ampliada no momento em que o poema cita o nome próprio “Marcos” (v. 09), o que naturalmente nos leva a relacioná-lo com o autor do texto, Marcos Siscar, tendo em vista que no trecho “não interprete agora marcos / nesta voz que lhe fala só o sabiá assobia” (vs. 08-09) há uma voz do sujeito lírico que chama o interlocutor do poema. Por sua vez, consideramos esse interlocutor e esse sujeito lírico como representantes do mesmo sujeito biográfico “Marcos”, materializados no poema através do nome “marcos” (v. 09). Isso funcionaria para Bennington e Derrida como um “vocativo absoluto”, “que nem chamaria, porque o chamado implica distância e diferença, mas se pronunciaria na presença do outro que, então, nem seria outro” (BENNINGTON; DERRIDA, 1996, p. 122-123). Dessa forma, esse nome atuaria como um agente reflexivo, ou seja, produz a ação – pronunciar – e a recebe como sendo um outro sujeito, mas na verdade é um só com múltiplas performatividades.

O uso desse nome próprio em um poema que possui como autor Marcos Siscar acarreta algumas consequências, dentre elas a possibilidade de considerarmos esse um nome próprio, apesar dele, como no caso dos outros nomes do poema, passar por um processo de (des)personalização ocasionado pela escrita com inicial minúscula. Em “Sabia?”, há a nomeação e a desnomeação do sujeito em questão, e, a partir do “nome próprio” e da “máscara homonímica”, ocorre a sua caracterização; neste caso, a ausência da letra maiúscula nos induz a pensar que há um combate travado entre a voz-lírica “marcos” e o autor Marcos, e assim retomamos aquele “contrato inautivo”, apresentado no capítulo 01. Com isso, o nome “marcos” seria sobre quem as características e ações recaem; por outro lado, o contranome<sup>32</sup> seria o portador do nome, que realiza as ações concretas.

Ainda em relação à presença da palavra “marcos” (v. 09), destacamos que, para o crítico Marcos Siscar, o nome próprio é descrito como um ato de fala performativo, como visto no capítulo 01, ou seja, atribuir um nome é criar uma identidade para o indivíduo nomeado. Nesse sentido, nomear não deve ser um processo de organização

---

<sup>32</sup> Termo que Jacques Derrida discute a partir da obra *Ecce Homo*, a ambígua capacidade que Friedrich Nietzsche possui de se colocar, mas sem realmente se colocar como filósofo/autobiográfico, pois ele realiza um jogo duplo de expor e não expor seu nome e sua assinatura no livro. Com isso, é criada uma zona de combate, um movimento de despersonalização do autor, que através da possibilidade polissêmica de nomes representa o mesmo portador do nome.

das letras para produzir um nome, mas sim um processo ambíguo e com múltiplas camadas.

Assim, haveria uma rasura da identidade do indivíduo nomeado, e “se o nome pressupõe a morte ou o desaparecimento daquele que nomeia, então nomear implica desviar-se da identidade. A nomeação seria sempre um desvio em relação ao sentido neutro [...]” (SISCAR, 2012, p. 77). Com isso, percebemos que, ao atribuir um nome a um ser, estaríamos retirando sua identidade, pois atribuiríamos uma nova identidade através do ato de nomeação. Constatamos desse modo a “identidade do sujeito, do texto, de seu valor cultural, a identidade da leitura ou ainda do gênero literário, fazendo travessia da experiência não apenas como uma estratégia possível, mas como uma experiência necessária do impossível” (SISCAR, 2012, p. 91). Em outras palavras, ao enunciarmos “marcos” (v. 09), estamos remetendo à vida de Marcos Siscar, e, concomitantemente, estamos retirando as peculiaridades da vida de “marcos”.

Por outro lado, outra questão se coloca em relação à presença do nome próprio “marcos”, pois, como dito anteriormente, é ao portador do nome que são atribuídas as ações do sujeito nomeado; entretanto, o nome resiste à morte do portador. E para nossa melhor compreensão, foi necessário retomarmos os termos derridianos:

Estar morto significa, ao menos, que nenhum benefício ou malefício, calculado ou não, *jamais retorna* ao portador do nome, mas unicamente ao nome, por isso o nome, que não é o portador, é sempre e *a priori* um nome de morte. Isso que retorna ao nome não retorna jamais ao vivo, nada retorna ao vivo (DERRIDA, 2021, p. 27). (Grifos da tradução).

Sobre isso, nas mais diversas situações, todos os valores são atribuídos ao nome e não ao seu portador, porque aquele possui a capacidade de sobreviver à morte, ser eternizado, e, com isso, se exclui simultaneamente a vida do portador; mais do que isso, a escrita otobiográfica também indica que o indivíduo não se incomoda com a morte, pois está em busca de descobrir o outro “eu” no próprio “eu”. Derrida desenvolve essa discussão a partir do legado que o nome Nietzsche construiu. Sendo assim, baseado na reflexão do livro *Ecce Homo*, o filósofo franco-argelino afirma que esse alemão foi “o único a pôr em jogo seu nome – seus nomes – suas biografias” (DERRIDA, 2021, p. 26). No pressuposto filosófico de Nietzsche, ele não discutiu a filosofia pela filosofia, mas sim relacionou-a à vida, à ciência, ao seu nome, “com quase todos os riscos que isso implica: para ‘ele’, para ‘eles’, para suas vidas, seus nomes e seu porvir, e

singularmente para o porvir político disso que ele deixou por assinar” (DERRIDA, 2021, p. 26).

Dessa maneira, e retomando os saberes de “Sabia?” em “[...] não interprete agora marcos / nesta voz que lhe fala só o sabiá assobia”, a voz do sujeito lírico solicita, através do verbo “interpretar” no imperativo, que “Marcos” – em nossa análise, Marcos Siscar – não procure interpretar as respostas para os questionamentos “quem saberá de eu matéria o fim / é efeito?” e “mas que resposta precisa um homem / que pergunta?”, porque o “saber” frequentemente discutido nesse poema seria conhecer / interpretar o ciclo vida-morte.

Mas, como dito anteriormente, como o portador do nome não sobrevive ao nome e isso torna seu contranome falso, é criado um ciclo em torno dos postulados otobiográficos, no qual propomos a reflexão sobre o limite que cerca esse ciclo e que contribui para a construção do duplo sim derridiano, que simultaneamente afirma e nega o nome, o contranome e o portador do nome. Em outras palavras o nome “marcos”, presente no verso 09, afirma e nega o nome “marcos” e o contranome “Marcos”, bem como o portador do nome, a pessoa biológica “Marcos Siscar”. Aliás, o eu lírico, como demonstramos acima, também apresenta outros nomes próprios – os sobrenomes “Mozart”, “Pessoa” e “Cabral” – discutidos anteriormente. Entretanto, notamos que é usado o primeiro nome em “Marcos”, com isso consideramos que o intuito dessa personificação é diferenciar o “marcos” presente no poema do “Marcos Siscar” poeta e do Marcos Siscar crítico, com o objetivo de proporcionar mais intimidade, já que, se o autor tivesse sido usado o sobrenome, este poderia referenciar o poeta ou o crítico, de acordo com as regras acadêmicas.

Após essa reflexão sobre a presença de um dado otobiográfico, é necessário retonarmos aos versos 02 e 03: “quem saberá de que matéria o fim / é feito?”, porque, em um momento anterior, sugerimos que a ordem dada ao “marcos” está relacionada ao conteúdo que a voz-lírica desses versos expressa. Sendo assim, o primeiro aspecto relevante é o uso dos parênteses, único momento em que aparece esse sinal de pontuação, o que enfatizaria a mudança de voz-lírica e representaria, sem considerar o título, a primeira questão apresentada pelo poema. Por sua vez, o segundo aspecto é apresentar o verbo “saber” no futuro do presente do indicativo (“saberá”); como já informamos, o verbo aparece em todas as outras vezes no pretérito perfeito do indicativo – dessa forma, é outro elemento que nos indica mudança de voz.

Portanto, em nossa perspectiva interpretativa, “Sabia?” apresenta uma variedade de “vozes-líricas”, a título de exemplo: 1- a voz lírica que apresenta Mozart, Fernando Pessoa e João Cabral; 2- a que realiza as perguntas chaves do poema “(quem saberá de que matéria o fim / é feito?)” (vs. 02-03); “mas de que resposta precisa um homem / que pergunta?” (vs. 07-08); mas também, através de um verbo no imperativo, orienta o sujeito “marcos” em “[...] não interprete agora marcos / nesta voz que lhe fala só o sabiá assobia” (vs. 08-09). Durante nossa reflexão, relacionamos esses aspectos aos pressupostos críticos de Marcos Siscar, no que se refere ao aparecimento *versus* desaparecimento do “eu”, e fizemos essa relação baseados no que o crítico apresenta desde estudos pioneiros (SISCAR, 2012) sobre o caráter otobiográfico dos textos. Dessa forma, atribuímos valor otobiográfico à “Sabia?” pela presença do nome próprio Marcos, no qual há explicitamente o “eu”; mais do que isso, ele é representado pela segunda voz-lírica, e coloca o “eu” para o primeiro plano (fala-se primeiro a si mesmo e de si mesmo)” (SISCAR, 2012, p. 116).

Diante do exposto, “na confluência entre estética e ética – em suma, na condição de uma *po-ética* – a poesia *tem lugar* e esse lugar não deixa de incluir suas ilusões e suas ambições de abertura, suas ilusões e ambições de perspectiva” (SISCAR, 2022, p. 66) (Grifos do autor). Por isso, baseados no *ter lugar* da poesia é que atribuímos às informações do poema interpretações filosóficas, porque a “poesia não é um acesso como qualquer outro” (SISCAR, 2022, p.66); por esse motivo, consideramos a possibilidade dos dados apresentados serem informações biográficas. Dessa forma, sobre a “cena discursiva” de “Sabia?” podemos afirmar que “a cena da poesia é um acesso como qualquer outro; a cena da poesia não é um acesso como qualquer outro” (SISCAR, 2022, p. 66).

## 2.2 “Galo”

Com o intuito de ampliar as discussões em torno do quase conceito “nome próprio”, analisaremos o poema “Galo”, de Marcos Siscar, publicado em 2006 no livro *O roubo do silêncio*, livro este que foi premiado no *Festival de Poesia de Goyaz*. A coletânea recebeu uma especial atenção da crítica literária, como se pode ver na resenha de Paulo Franchetti (2009), “Marcos Siscar, o roubo do Silêncio”, na qual o estudioso apresenta a intensa capacidade de Marcos Siscar ser simultaneamente poeta e crítico literário; além disso, Franchetti conclui que a poesia de “caráter claramente defensivo pode ser lida como uma afirmação arrevesada da centralidade da poesia no

contemporâneo” (FRANCHETTI, 2009, p. 06). Ou seja, para Franchetti em *O roubo do silêncio*, Siscar, mais uma vez, utilizaria sua lírica para “defender” sua crítica no que concerne à poesia contemporânea. Mesmo com essa problematização de Franchetti, consideramos que o crítico Siscar e o poeta Siscar estão inter-relacionados, mas são independentes, e que o projeto estético da poesia lírica de Siscar justifica-se com própria poesia.

Por sua vez, Masé Lemos (2011) consta a recorrência nesse livro de uma temática discutida em *Não se diz* (1999), sendo essa a ideia do carrapicho como erva daninha, o que se apresentaria como uma intertextualidade com os poetas Baudelaire e Carlos Drummond de Andrade. Dessa maneira, concordamos com esse posicionamento de Lemos, defendemos que ele se faz presente em toda a coletânea poética e que, aliado à escrita de poemas em prosa, constitui a proposta poética de Marcos Siscar para essa obra.

Em *O roubo do silêncio* (2006), os 40 poemas publicados foram escritos em prosa e divididos em 4 tópicos, respectivamente: “Sentimento de violência”, “Ficção de origem”, “Balões brancos” e “Cidade sem sol”. O crítico Marcos Siscar, em “Figuras de prosa” (2015), apresentaria esse elemento como mais um aspecto da “crise do verso”, e, por ele possuir um caráter híbrido, ampliaria as possibilidades do “fazer literário”. Mais do que isso, a relação entre poesia e prosa seria uma reflexão da contemporaneidade, que priorizaria o aspecto reflexivo dos poemas. Siscar defende que essa discussão tem como princípio “uma operação de renomeação” (SISCAR, 2015, p. 37), ou seja, está relacionado à necessidade de substituir o nome “poesia”, representante de uma tradição hegemônica, pelo nome “prosa”, representante da literatura como “horizonte”, portanto um símbolo da contemporaneidade e da poesia “como época da diversidade, de dissolução das hierarquias e convivência de projetos de diversa ordem – isto é, como época de livres redefinições” (SISCAR, 2015, p. 38).

Dessa forma, pode-se dizer que os poemas em prosa de *O roubo do silêncio* uma vez mais se relacionam com os pressupostos críticos de Marcos Siscar, e é fato que, ao utilizar esse estilo híbrido do fazer poético, muitas vezes é inevitável a relação dele com os poetas modernos, seja Baudelaire, poeta fundamental em sua reflexão crítica no que concerne aos poemas em prosa – devido à coletânea *Pequenos poemas em prosa* (1869) – seja Drummond, João Cabral e outros autores canônicos da poesia moderna brasileira.

Com isso em vista, consideramos que *O roubo do silêncio* representa a sua leitura crítica dos autores canônico, através da inserção da sua experiência pessoal e da *persona* lírica Marcos Siscar. É a partir da experiência pessoal e cotidiana que Siscar se insere nos seus textos poéticos, mas, da mesma forma, isso é realizado através de uma das suas convicções críticas, sendo essa a sua relação com os postulados da desconstrução.

Em face disso, destacamos o poema “Galo”, publicado na seção “Ficção de origem”:

#### GALO

Como não dizer? Selvagem, quase mudo, e já uma compulsão órfica o denuncia. Como dar forma àquilo que rabisca? Convertido em bicho, cisca, com os olhos fundos no chão, nervoso, interessado pelo resto, fosco, pelo precioso corisco. O que se promete na voz projetada por sulcos de ronco? A matéria sonhada mais tarde se devolve em ondas de vômito. Triste não se diria, nem compulsivo. A atenção dividida, um olho, depois o outro, alternadamente se divisa. Os olhos arredondam-se em círculos concêntricos. O pescoço progride, por solavancos, teatro involuntário da serpente. Não é bicho de mato, nem bicho de monte. É cria de terreiro que de repente irrompe, estranho, dentro de casa, e espia. Caminha como cria de si mesmo. Inflama-se, branco, amarelo, violeta, enfunado como o raiar do dia. E quando volta a si, é o bicho? Em seguida, nada, a ciscar, ou o resto apenas, penas. Como quem procurou saber-se em círculo, uróboro, anda, e só encontra indícios. Se restaram-lhe penas no bico, é que gira ainda, revoluto, circunscrito. Do sossego ou da procura, apenas o resto fica. Inútil, malhado, carijó, perseguindo o risco de um outro. Não se tece sozinho uma manhã. Mas difícil é o dia em que estaremos juntos. Como converter-se no bicho do outro? O bicho do outro é o grito. O grito do bicho é outro. O bicho é grito de um outro. O cantar já distante, mal

chega, se desfia. É madrugada e a cidade cose seu tecido translúcido. Sozinho e vário, ele desvaria. Liberdade é isso? Pela terceira vez se cala. Como não dizer? Isso, ele engole o dia. E finalmente se converte em crista, apenas, uma flor de ornamento.

(SISCAR, 2006, p. 35-36).

Esse poema em prosa de Marcos Siscar, assim como todos de *O roubo do silêncio*, possui apenas um parágrafo. Poderia essa característica estar relacionada à proposta literária do poeta para essa obra, produzir poemas em prosa, e, dessa forma, enfatizaria as problematizações relacionadas às definições do termo poesia. Mais do que isso, reconhecemos a presença do crítico Marcos Siscar ao longo dessa estrofe,

materializada ou a partir do conteúdo abordado, ou a partir da presença da *persona* “ciscar”, na linha 13, que discutiremos posteriormente, bem como de suas variações no poliptoto da linha 3, “cisca”, ou na paronomásia “crista”, na linha 22. Isso significa que no começo, no meio e no fim do texto o nome “ciscar” é reivindicado.

Além disso, consideramos que o texto possui um caráter metalinguístico, pois propõe uma perspectiva crítica da poesia. Explica-se: o sujeito lírico apresenta a poesia a partir de referências a elementos tradicionais, por exemplo: “compulsão órfica o denuncia” (linha 02), na qual refere-se a Orfeu, importante poeta e músico da mitologia grega, tido na tradição com a representação do poeta lírico. Por sua vez, em “não se tece sozinho / uma manhã” (linhas 22-23) aponta-se para uma referência a um verso escrito por João Cabral de Melo Neto no poema “Tecendo o amanhã” (2008): “Um galo sozinho não tece uma manhã:[...]”. Por fim, há uma descrição que indica uma comparação entre a poesia e o “uróboro” (linha 18), sendo esse um importante símbolo da cultura grega, o eterno retorno, e uma representação da poesia lírica, que também seria um círculo. Por isso, a oração “Como não dizer?” é a primeira da primeira linha, mas também está presente na linha 29, que, apesar de não ser o último, é o elemento que direciona a leitura para a conclusão.

### **O nome próprio “Siscar”**

Solange Fiuza (2019) afirma que alguns poemas de Marcos Siscar estão relacionados ou se referem a João Cabral de Melo Neto; além disso, o crítico Siscar também já discorreu sobre Melo Neto, como apresentado anteriormente, e isso colabora com a nossa perspectiva que relaciona o crítico ao poeta. Com essa ideia em vista, retornamos para o poema “Galo”; nele podemos visualizar essa relação facilmente, pois, de acordo com Fiuza (2019), Cabral declara em entrevista que “o símbolo da poesia deveria ser aves que não voam, como a galinha e o peru, pois o esforço do poeta, ‘pássaro que tem de andar um quilômetro pelo chão’, deveria ser para não voar (MELO NETO, 1966, p. 2), para manter os pés fincados na realidade concreta” (FIUZA, 2019, p. 05). Em outras palavras, poderíamos considerar que a palavra que intitula o poema em análise representaria o próprio poeta, tendo em vista essa declaração de Melo Neto que compara as aves que não voam e usam as patas para se locomover com os poetas, pois estes, através dos poemas, podem “voar” sem sair do “papel”.

A leitura de Anitta Malufe (2012) da obra lírica de Siscar pode ajudar a adensarmos a discussão nesse ponto. A autora destaca um aspecto importante na lírica de Marcos Siscar, a repetição, ou de expressões, ou de palavras, ou de letras. De acordo com Malufe (2012, p. 126), “um dos modos de fazer surgir o não-dito no que é dito é, primeiramente, através do excesso, das palavras que parecem falar e falar sem nada dizer”. Esse aspecto também está presente em “Galo” através da assonância e da aliteração. Encontramos a assonância do fonema /c/ e a aliteração do fonema /o/ em diversos momentos ao longo do poema, por exemplo: “[...] **Convertido em bicho, cisca, com os olhos / fundos no chão, nervoso, interessado pelo resto, fos-/ co, pelo precioso corisco**” (linhas 3-5) e “[...] **os olhos / arredondam-se em círculos concêntricos. O pescoço / progride, por solavancos, teatro involuntário da ser / pente. Não é bicho de mato, nem bicho de monte**” (linhas 9-12). Da mesma forma, notamos que há assonância do /r/ e a aliteração do /i/ nas linhas “**É / cria de terreiro que de repente irrompe, estranho, den / tro de casa, e espia. Caminha como cria de si mesmo**” (linhas 12-14). Essas repetições fonéticas aparecem em outros momentos do poema em prosa, e remeteriam ao som produzido pelo galo, a onomatopeia “cocoricó”, ou seja, essa ocorrência contribui para enfatizar a presença do animal que nomeia o poema. Dessa forma, retomamos nossa hipótese interpretativa para apresentar que Marcos Siscar seria o conteúdo temático do poema, apresentado desde o título, e que sua presença ecoa nas linhas através da aliteração do fonema /c/ e da assonância do fonema /o/, apresentados na onomatopeia referida.

Ademais, encontramos outro elemento que colabora com essa nossa perspectiva, a repetição dos fonemas /isc/ em “[...] Como dar forma àquilo / que **rabisca?** Convertido em bicho, **cisca** [...]” (linhas 2-3), rima interna intraversical que demonstra, mais uma vez, a presença do nome do autor do poema. Tendo em vista que o sobrenome do poeta também apresenta esse esquema fônico, “**Siscar**”, apontamos que o ápice dessas aparições está nas linhas 16 e 17: “Em / seguida, nada, a **ciscar**, ou o resto apenas, penas”, pois essas palavras homófonas indicariam a presença do nome próprio no poema, evocando no poema os traços otobiográficos, especialmente se tomarmos como opção de reflexão o posicionamento teórico de Jacques Derrida, como já estamos fazendo.

Para esse filósofo, a lógica do acontecimento é interrogada primeiramente a partir do ato de ouvir, por isso é possível relacionarmos a palavra “ciscar” ao sobrenome

do poeta brasileiro, Siscar. Para Derrida, “*Unheimlich*<sup>33</sup> é o ouvido, *Unheimlich* isso que ele é, duplo, isso que ele pode se tornar grande ou pequeno” (DERRIDA, 2021, p. 65). Se considerarmos o texto aqui lido de Marcos Siscar, é possível remeter para outro posicionamento de Derrida (2017), tendo em vista que o uso do verbo “ciscar”, com o objetivo de remeter ao nome “Siscar”, implicaria na “guerra dos nomes próprios”, guerra esta que “segue a chegada do estranho e não nos espantaremos com isso, vem desorganizar a ordem e a paz natural, a cumplicidade que liga pacificamente a boa sociedade a si mesma em seu jogo” (DERRIDA, 2017, p. 140).

Em “Galo”, na linha 16, o eu lírico questiona o interlocutor: “e quando volta a si, é o bicho?”. A linha seguinte corresponde à resposta, a qual considera que o bicho seria “ciscar”. Sobre isso, ainda é possível retomar a ideia derridiana (apresentada na análise de “Sabia?”) que aponta o nome próprio como genérico por não atribuir características únicas às pessoas; neste caso, vemos que a presença do nome próprio ocorre a partir do uso do verbo “ciscar”, no modo infinitivo, que enfatiza o questionamento da *dynamis* do texto otobiográfico, porque apresenta o nome próprio a partir de uma palavra homófona e não dele propriamente dito. Portanto, esse termo homófono, além de demarcar a presença da *persona* poeta, o que, nas considerações de Jacques Derrida (2017, p. 138), “não é revelar os nomes próprios, mas em dilacerar o véu que esconde uma classificação e uma pertencença, a inscrição num sistema de diferenças linguístico-sociais”. Tal escolha em “Galo” poderia ser o exemplo perfeito para demonstrar o caráter ambíguo da poesia de Siscar, que usa das categorias teóricas da poesia para adensar-lhes o jogo de deslocamentos a partir de suas convicções crítico-teórico-filosóficas.

Outrossim, destacamos outro processo de repetição, desta vez da palavra “bicho”, nas linhas 03, 12 (2 vezes), 16, 24 (2 vezes), 25 e 26; isso reitera a perspectiva de que o eu lírico apresenta um posicionamento acerca do “bicho”, em nossa hipótese, o poeta contemporâneo Siscar. Além disso, em: “Como converte-se no **bicho** do outro? O **bi** / **cho** do outro é o grito. O grito do **bicho** é outro. O / **bicho** é grito de um outro [...]” (linha 24-26), notamos que o sujeito lírico propõe uma reflexão sobre a capacidade

---

<sup>33</sup> Esse termo significa inquietante, estranho familiar ou a inquietante estranheza (originalmente, em alemão, *Das Unheimliche*). É uma palavra usada por Freud em 1919 para se referir a uma perspectiva psicanalítica.

do poeta de modificar seu “eu” para expressar a si mesmo, e relata e problematiza o processo criativo do poeta.

Esse aspecto, a constante aparição do termo bicho, está relacionado a outro elemento em “Galo”, sendo este a repetição de palavras ou expressões que remetem à ideia de círculo, por exemplo: “olhos” (linha 3); “olho” (linha 8); “olhos” (linha 09); “arredondam-se em círculos concêntricos” (linha 10); “círculo” e “uróboro” linha (18). Na linha 03, o sujeito lírico relata que o animal cisca olhando para o chão; nas linhas 08 a 10 há uma descrição anatômica de um galo: “A atenção dividida, um olho / depois o outro, alternadamente se divisa. Os olhos/ arredondam-se em círculos concêntricos” – essas linhas expressam detalhadamente o posicionamento em volta do metapoema, o que nos indica que, para o sujeito lírico, o processo de escrita dos poemas precisa ser desenvolvido um “olho por vez” para resultar em um sentido completo, mas também sugere que os próprios poetas são redondos, ou seja, sempre retomam a si mesmo como ponto de partida. Dessa maneira, é pertinente imaginar que a proposta é de que a poesia é complexa, mas que poderia existir em torno de si mesmo, como se fosse uma circunferência, perspectiva essa similar ao desenvolvimento em Derrida (1988) no texto “*Che cos’è la poesia?*”, que compara, a partir de uma metáfora, a poesia ao ouriço do “[...] animal jogado no caminho, absoluto, solitário, enrolado em uma bola próxima a si [...]” (DERRIDA, s/d, p. 42, tradução nossa)<sup>34</sup>.

Essa perspectiva é reafirmada quando o eu lírico se refere ao “uróboro” (linha18), entretanto sua descrição se inicia no linha 10: “O pescoço / progride, por solavancos, teatro involuntário da ser / pente. Não é bicho de mato, nem bicho de monte. É cria de terreiro que de repente irrompe, estranho, den / tro de casa, e espia. Caminha como cria de si mesmo. Inflama-se branco, amarelo, violeta, enfunado como o raiar do dia” (linhas 10-16). O sujeito lírico indica que o “bicho” passa por uma modificação e deixa de ser um animal que cisca o chão para ser uma serpente; o *enjambement*, nesse sintagma, contribui para alongar a palavra e o sentido que ela possui. Por sua vez, na linha 13, a palavra “repente” constitui uma rima interna com a intenção de ecoar o som do termo “serpente”. Com isso, remetemos ao posicionamento que a palavra uróboro, etimologicamente, se originou a partir da junção dos termos gregos *ourá*, que significa “cauda”, e *boros*, que quer dizer “comer” ou “devorar”; seria outra metáfora do poeta,

---

<sup>34</sup> “[...] animal jeté sur le chemin, absolu, solitaire, recroquevillé en boule à côté de vous [...]”.

na qual, assim como a serpente mitológica que morde sua própria cauda com o intuito de alcançar a continuidade, o eterno retorno, o movimento da vida e a constante evolução do sujeito lírico através das linhas metalinguísticas de “Galo”, remetem a ele mesmo, sendo que em nossa perspectiva é a persona própria de Marcos Siscar.

Por fim, observamos que no parágrafo que constitui “Galo” também há um movimento cíclico em sua composição, tendo em vista que a linha 01 se inicia com “Como não dizer?” e há a repetição em uma das últimas linhas, na 29ª. Além disso, há o retorno para o galo, para o poeta, para a poesia, entretanto o eu lírico conclui que tudo isso é “flor”.

### 2.3 “A Picture with a tear and perhaps a smile”

Conforme apresentado anteriormente, é possível encontrar a presença do nome próprio nas coletâneas poéticas *Metade da arte* (2003) e *O roubo do silêncio* (2006), assim como em *Interior via satélite* (2010), que apresenta uma escrita lírica que valoriza a técnica e demonstra constantemente a presença da face crítica do autor. Entretanto, em *Manual de flutuação para amadores* (2015), cuja fortuna crítica é ainda tímida, as poesias são marcadas por um domínio extremo da técnica, e a principal discussão temática está relacionada com o “interior” do poeta. No que concerne à técnica de Marcos Siscar, nessa obra, destacamos o posicionamento de Eduardo Veras (2016), que analisa essa perspectiva em *Interior via satélite* (2010) e *Manual de flutuação para amadores* (2015):

Em *Interior via satélite* o domínio da perspectiva se dava principalmente pela “telescopia”, ou seja, pelo manuseio de aparelhos capazes de estabelecer uma conexão com o real perscrutado das alturas, em *Manual de flutuação para amadores*, a técnica está mais próxima de saberes estreitamente relacionados ao universo da representação, como a escala geográfica e o ponto de fuga (VERAS, 2016, p. 219).

Em outras palavras, o livro publicado em 2015 se volta para o interior do sujeito, apresentado já em *Interior via satélite* (2010), sendo que, nesse último, a partir de elementos geográficos. No que diz respeito a isso, o próprio Marcos Siscar declara em entrevista que “*Manual de flutuação para amadores* é uma espécie de desdobramento de *Interior via satélite*” (SISCAR, 2015, s/p). Além disso, essa obra usa a ironia e a racionalidade para mostrar que há na poesia lírica elementos da realidade; de acordo com Veras (2016, p. 219), essa obra “coloca em cena um poeta do chão”.

Sendo assim, podemos afirmar que a proposta literária dessa coletânea poética consiste em problematizar sobre a necessidade de o poeta encontrar/localizar a poesia na realidade, sendo isso realizado através de aparatos tradicionais e formais, os quais foram iniciados na obra publicada em 2010; sobre isso Siscar relata, em entrevista, que essas obras apontam para “as opções formais mais variadas colocam com frequência em cena a teatralidade da oposição entre verso e prosa que estão muito associadas à própria inquietação sobre o ‘real’” (CINTRA; CORREIA, 2015, n.p), ou seja, a realidade é a linha diretriz em seus poemas.

Por sua vez, o título da obra, “manual”, sugere uma ambiguidade: ou poderia se referir a algo feito à mão ou a um guia prático que explica o modo de usar de algum objeto. Com isso em vista, podemos inferir que *Manual de flutuação para amadores* é uma obra que demarca o autor dos poemas, pois, à maneira de um manual, um dos seus princípios são os poemas metalinguísticos para explicar o “modo de usar” a poesia. Dessa forma, destacamos o poema que será analisado:

### **A picture with a tear and perhaps a smile**

da poesia deixou-me isto uma  
caixinha e no fundo bem  
depurada uma lágrima quisera  
fosse raimundo e minha  
emoção incontida um  
sentimento de fundo senão  
quem sabe uma rima ou essa  
paixão que retesa a abertura de  
um mundo fosse mais do que  
caixinha o infinito de estar  
junto mas para todos os efeitos  
estou longe de tais marcos e  
afundo com meus barcos sou  
a caixa receptáculo de uma  
ideia leviana e a incontinência  
do mundo só faz xixi na  
minha cama  
(SISCAR, 2015, p. 84).

É possível perceber a presença de traços metalinguísticos, que refletem sobre os valores que o sujeito lírico possui a respeito da poesia; isso é desenvolvido a partir dos ideais em torno do autorretrato, demonstrado desde o título, e caracteriza-se um subgênero da autobiografia. Desse autorretrato é criada uma imagem que descreve a poesia e direciona a uma possível conclusão, em que os poetas e os poemas alinhados retomam o interior do sujeito através das lembranças, as “fotos”, os sentimentos tristes,

as “lágrimas”, e os sentimentos felizes, os “sorrisos”. Notamos que esse posicionamento é reafirmado no trecho “da poesia deixou-me isto / uma caixinha e no fundo / bem depurada uma lágrima” (vs. 01-03); aqui, primeiro destacamos a particularização em relação à poesia, sendo isso percebido através do uso da preposição “da”; segundo, a ideia de que uma poesia específica deixou para esse sujeito-lírico uma caixa com uma lágrima dentro. Iremos aprofundar a discussão dessa imagem posteriormente.

No que concerne a essa imagem, apontamos que a especificidade apontada no primeiro verso se refere à poesia de Carlos Drummond; para esse eu lírico, o contato com a poesia, ao invés de libertar, aprisionou seus sentimentos dentro de uma “caixinha” e por isso ele almeja ser “raimundo”, importante referência nas obras de Drummond, na qual é apresentado um sujeito que problematiza a sua relação com o mundo e com a poesia. Dessa forma, em “quisera fosse raimundo / e minha emoção incontida” (vs. 04-05) o eu lírico deseja que, assim como a emoção de “raimundo”, a sua fosse incontrolável.

Em relação à palavra “raimundo”<sup>35</sup> destacamos que é o primeiro nome próprio que aparece no poema “*A picture with a tear and perhaps a smile*”; mais do que isso, é um nome que nos direciona a Drummond, tendo em vista que aparece em algumas poesias, por exemplo em “Poemas de sete faces” e “Quadrilha”. Deteremos a análise da intertextualidade no primeiro, pois encontramos ao longo dos versos elementos em comum com a poesia de Marcos Siscar; por exemplo, a presença do nome próprio do poeta em “Quando nasci, um anjo torto / Desses que vivem na sombra / Disse: vai, **Carlos**, ser gauche na vida” (vs. 01-03). O sujeito lírico se identifica como Carlos, como o primeiro nome de Drummond, o que confere, em nossa perspectiva, a presença de traços de cunho otobiográficos, assim como ocorreu nas análises de “Sabia?” e de “Galo”. Dessa forma, a intertextualidade com o “Poema de sete faces” nos direciona a algumas possibilidades, dentre elas a de ser possível atribuir valor otobiográfico a “*A picture with a tear and perhaps a smile*”.

Além disso, há similaridade entre as rimas dos poemas de Siscar e Drummond, naquele “uma caixinha e no **fundo** / bem depurada uma lágrima / quisera fosse Raimundo / e minha **emoção** incontida / um sentimento de **fundo** / senão quem sabe uma rima / ou essa paixão que retesa / a abertura de um **mundo**” (vs. 02-09); por sua vez, neste, “**Mundo, mundo, vasto mundo** / Se eu me chamasse Raimundo / Seria uma rima, não seria uma **solução** / **Mundo, mundo, vasto mundo** / Mais vasto é meu **coração**” (vs. 26-

---

<sup>35</sup> Reiteramos que a inicial minúscula pode ser interpretada da mesma forma que mencionamos na página 35 desta dissertação, quando analisamos “Sabia?”.

29). Nos dois poemas há a repetição da palavra “mundo”, uma rima externa com “raimundo”, o provoca uma espécie de eco dessa segunda palavra no decorrer dos versos e demarca a presença de Raimundo em diversos momentos dos poemas. Ademais, em “Poema das sete faces”, o “Raimundo” apresenta-se como um sujeito em crise com o mundo, com as relações sociais, insatisfeito com isso, e seria a persona de Drummond. O “raimundo” no poema de Siscar faz referência a este. Com isso, nos indagamos se o eu lírico estaria em crise com o mundo e por isso almejava ser Raimundo, para não precisar controlar suas emoções. Também há aliteração do /i/ “isto” (v. 01); “lágrima” (v. 03); “incontida” (v. 05); “rima” (v. 07); “caixinha” (v. 10) no fim dos versos 01, 03, 05, 07 e 10, isso cria uma sonoridade similar nos outros versos.

Com esse pressuposto em vista, podemos levantar alguns elementos que nos indicariam a problematização do sujeito lírico em relação ao mundo; esse sujeito aparece através da *persona* “Marcos”, perceptível em “mas para todos os efeitos / estou longe de tais marcos/ e afundo com meus barcos” (vs. 12-14). Sobre esses versos, primeiramente destacamos a presença do nome próprio “Marcos”, que nos induz a relacionar ao primeiro nome do autor do poema. A presença desse nome, aliada aos elementos discutidos anteriormente, sugere que se trata de poesia com traços otobiográficos.

É possível relacionar esse nome “marcos” a Marcos Siscar, porque estamos levando em consideração os pressupostos de Jacques Derrida no que se refere à ideia de que todas as ações de um indivíduo, sejam elas maléficas ou benéficas, recaem sobre o nome, e não sobre o portador do nome, ou seja, lemos uma poesia com o nome “marcos” e o atribuímos a Siscar, poeta, mais uma vez baseados no contrato discutido por Derrida e apresentado no capítulo 01 entre o nome e o portador do nome; por isso, quando ouvimos esse nome nos versos, o correlacionamos a Marcos. Isso só é possível tendo em vista que esse contrato é honrado quando lido/recebido por outra pessoa, que poderia ser o próprio autor biográfico.

Dessa maneira, consideramos que o sujeito lírico “Marcos” estaria em crise com o mundo, tendo em vista sua afirmação, na qual ele não se reconhece como nenhuma das faces que já foram apresentadas no poema, a saber: a de leitor de poesia e a de poeta. No que concerne a essas faces, encontramos o leitor de poesia, e consequentemente o crítico, no momento em que o sujeito lírico se refere a Drummond, pois Marcos Siscar afirma em entrevista que Drummond seria uma das suas referências literárias, porque a leitura do seu poema fica mais interessante quando “lido fora da habitual ortodoxia crítica. *Claro Enigma* (1951) é um dos pontos altos da fragilidade e da irritação da poesia de

Drummond. Esses dois “defeitos”, aliás contraditórios, são combinados e se tornam qualidades poéticas” (2009, n/p). Dessa forma, a presença de Drummond demarca um importante aspecto na poesia de Siscar, o que já discutimos anteriormente, sendo esse a capacidade de entrelaçar sua personalidade crítica com a poética, e com isso aponta-se para a importância do modernismo brasileiro na poesia contemporânea.

A partir desses elementos, podemos refletir sobre a presença do poeta Siscar em “*A Picture with a tear and perhaps a smile*”; primeiro ela se dá através da particularização realizada pelo uso da preposição “da”, no verso 01, antes do termo “poesia”. Isso nos informa que é uma poesia específica a que o sujeito lírico se refere, a qual consideramos ser do próprio poeta. Posteriormente, esse nosso posicionamento é reafirmado quando o eu lírico afirma: “a abertura do mundo / fosse mais do que caixinha / o infinito de estar junto” (vs. 09-11); em outras palavras, se a poesia para o sujeito lírico for mais do que a “caixinha” com uma “lágrima” e passe a ser as inúmeras possibilidades de relacionar as duas faces (poeta-crítico), esse poeta torna-se um texto lírico com traços metalinguísticos, pois define uma das propostas de Marcos Siscar para sua lírica.

Essa relação só é possível porque em “mas para todos os efeitos / estou longe de tais **marcos** / e afundo com meus barcos” (vs. 12-14) há a já referida presença do nome próprio “marcos”; esse aspecto caracteriza o poema como otobiográfico. Por esse motivo, consideramos o sujeito lírico uma *persona* de Marcos Siscar, porém essa voz lírica afirma que não é o poeta, nem o crítico: “estou longe de tais marcos” (v.13). O uso do primeiro nome nos indica que não é necessário usar o segundo nome, porque há uma informalidade entre o sujeito lírico e “Marcos Siscar”; além disso, há uma “despersonalização do sujeito”<sup>36</sup>. Essa é a segunda imagem criada no poema e pode ser ambígua, primeiro porque podemos afirmar que o sujeito lírico é “Marcos”, que não se reconhece como crítico e nem como poeta. Com isso em vista, nos indagamos quem seria esse “marcos”? Para nós, esse seria o leitor de poesia; dessa forma, todo poema é estruturado a partir da visão de leitor de Marcos Siscar. Dessa maneira, estamos propondo que a leitura do texto com rastros otobiográficos se distancie da linearidade e centralize no ouvir, porque “escutar, portanto, é percorrer o labirinto das significações das forças presentes na produção humana, nos escritos, na autobiografia” (MONTEIRO, 2007, p. 481). Com isso em vista, se nossa proposta interpretativa não estivesse baseada na “otobiografia” derridiana, poderíamos considerar a palavra “marcos” como o plural do substantivo

---

<sup>36</sup> Realizamos essa discussão na página 35 durante a análise do poema “Sabia?”.

masculino “marco”, que significa “sinal que registra um limite; baliza ou fronteira” (MARCO, 2023). Com essa perspectiva em mente, o sujeito lírico afirmaria que em sua poesia não haveria ritmo, sonoridade e as emoções que a de Drummond possui, sendo assim haveria um limite que tornaria esta melhor do que aquela.

Priorizamos a primeira leitura, pois em “e afundo com **meus barcos**”, percebemos o trocadilho com a palavra “marcos”. A repetição é recorrente na poesia de Siscar, essa característica Malufe (2012) discute a partir da sua leitura de *Metade da arte* (2003); de acordo com ela, a repetição de palavras pode “atuar quase como refrãos, ritmando e mesmo confundindo nossa leitura mais linear” (MALUFE, 2012, p. 04). Além disso, retomamos o processo de escuta derridiana, segundo o qual é preciso ouvir com atenção as entrelinhas dos textos filosóficos para ativar todos os outros sentidos que contribuam para a interpretação.

Além da repetição do nome que consideramos próprio, observamos a repetição de um elemento tematizado por Célia Pedrosa (2004). Segundo a autora, “mais do que de uma simples repetição em nível morfológico e semântico, essa imagem comum é signo de um movimento que estrutura toda a poesia de Siscar, nela imprimindo uma dupla força – de fluxo e transbordamento e, simultaneamente, refluxo e contenção”. Essa preferência de Siscar por aspectos relacionados à “água” contribui para nossa hipótese de que “marcos” é leitor, mais do que isso é leitor da poesia de Siscar e transmite uma ideia de movimento na lírica desse poeta.

É possível apontarmos mais elementos que se referem a água, por exemplo a “lágrima”, presente no título e no verso 03, e posteriormente o “xixi”, no verso 18. Para Pedrosa (2004), *Metade da arte* também demonstra a imagem de rio que é contemplado por um sujeito; por sua vez, ao “citar o nome do poema” a “lágrima” é observada e delimitada através do uso do numeral “um”, isso retira a ideia de movimento que há no rio, porém esse fluxo é retomado no final do poema: “e a incontinência do mundo / só faz xixi na minha cama”; dessa forma, a poesia para o eu lírico não é um sentimento estático, mas sim passível de fruição.

Entretanto, há um declínio do sublime para explicar o que é poesia para eu lírico. Lemos (2011) discute esse aspecto a partir de *Interior via satélite*, de acordo com ela “a poesia é concebida não apenas como relação com o mundo, mas como parte dele” (LE MOS, 2011, p. 67); podemos estender essa relação ao poema em análise de *Manual de flutuação para amadores*, tendo em vista que o eu lírico afirma que: “e a incontinência do mundo / só faz xixi na minha cama” (vs. 17-18). Dessa forma a voz lírica aumenta seu

ponto de vista acerca da poesia e considera que ele controla as emoções como Raimundo e sua poesia representa o “xixi”, termo popular para representar o líquido expelido pelo corpo, e seria, portanto, infantil e ruim em comparação com outros poetas.

Por fim, destacamos que o poeta contemporâneo se encontra em crise com o mundo, assim como “Raimundo” de Drummond, porém compreende a necessidade de resgatar elementos da tradição, por exemplo uma metrificação mais tradicional. Em “*A picture with a tear and perhaps a smile*”, notamos o frequente uso do ritmo clássico, as redondilhas maiores. Em outras palavras, esse recurso demonstra o resgate do ritmo dos trovadores em um poema contemporâneo, possivelmente outra relação com Drummond e com o caráter crítico de Marcos Siscar, tendo em vista que em “Poetas a beira de uma crise de versos” (2010) Siscar afirma que a “oficina irritada” de Drummond em *Claro enigma* (1951) apresenta que as poesias são constituídas a partir de um “retorno a tradição ou além da tradição” (SISCAR, 2010, p. 113); esse recurso é muito recorrente na poesia de Siscar. Portanto, nesse poema temos poeta e poesia alinhados para expressar o interior do sujeito, proposta desse poeta desde *Interior via satélite* (2010): “o interior é o lugar do extravio. onde não se fica. que lugar é um lugar / onde não se fica? quando se chega ao limite. o limite é o interior.” (SISCAR, 2010, p.17).

A análise do caráter otobiográfico se deu a partir do quase conceito “nome próprio” em “Sabia?”, “Galo” e “*A picture with a tear and perhaps a smile*”; constatamos que esse traço perpassa várias obras de Marcos Siscar e demonstra que essa característica não ocorre em apenas uma coletânea poética, tendo em vista que encontramos respectivamente esses poemas nas obras publicadas em 2003, 2006 e 2015. Com isso em vista, torna-se possível afirmar que o traço otobiográfico é uma característica da lírica do poeta Siscar.

Ressaltamos que a perspectiva teórica de Jacques Derrida, a otobiografia, se fez presente em todas as análises, pois realizamos o processo de escuta do nome próprio do autor nos poemas, por exemplo: em “Sabia?”, facilmente ouvimos o nome “marcos” no verso 08; em “Galo”, o nome “Siscar” aparece diluído e materializa-se como “ciscar” no verso 17; por fim, em “*A picture with a tear and perhaps a smile*”, encontramos o nome “marcos” no verso 13, ainda mais subentendido. Dessa forma, notamos um processo de “apagamento” do sujeito otobiográfico ao longo de sua produção poética, entretanto não consideramos essa característica o resultado de um amadurecimento de sua proposta literária, que objetiva rompimento entre o eu lírico e os traços otobiográficos do autor. Na verdade, em nossa perspectiva, esse distanciamento nas obras mais recente se dá

porque o otobiográfico passa a ser apresentado por outro quase-conceito que será discutido posteriormente.

Além disso, notamos que os três poemas analisados anteriormente apresentam algumas faces de Marcos Siscar, pois encontramos características do crítico, do poeta, do leitor de poesia, do leitor de Derrida. Isso colabora para hipótese inicial de que é impossível separar o autor de sua produção, tendo em vista que, muitas vezes, esses elementos elencados foram “ouvidos” facilmente durante a leitura dos poemas. Dessa forma, nesses textos líricos há a presença do autor, porque “ouvimos” essas faces de Marcos Siscar; sobre isso, Derrida aponta que o ouvido é “envolvido em qualquer discurso autobiográfico que ainda está na fase de se ouvir falar” (DERRIDA, 1985, p. 49) (tradução nossa).

Ademais, destacamos a presença de outros nomes próprios nos poemas “Sabia?” e “*A picture with a tear and perhaps a smile*”; torna-se interessante esse aspecto, porque no primeiro poema os nomes próprios nomeiam poetas, já no segundo o nome próprio faz referência a uma *persona* de obras de um poeta brasileiro, Carlos Drummond de Andrade. Esse aspecto colabora com nossa perspectiva que aponta que os traços otobiográficos ultrapassam as barreiras em torno da presença do nome próprio, pois nos poemas há indícios do “ouvir” de Marcos Siscar.

## CAPÍTULO 3: A ASSINATURA

Flutuamos. Mas a história da gravidade é feita de golpes.

(Marcos Siscar)

A assinatura é um quase-conceito desenvolvido por Jacques Derrida em várias obras, por exemplo *The ear of the other* (1985), *Margens da filosofia* (1991), *Glas* (1974), *Essa estranha instituição chamada literatura* (2014); ou seja, notamos que Derrida frequentemente retoma a discussão em torno desse termo e com isso amplia, cada vez mais, as possibilidades significativas do mesmo. Com essa rasura em vista, observamos ser necessário delimitar a nossa análise e, por isso, optamos por considerar a assertiva derridiana que aponta que “A página é datada. Datar é assinar. E ‘datar em’ é também indicar o lugar da assinatura. De certa maneira a página está datada, pois ela diz ‘hoje’” (DERRIDA, 2021, p.33), assertiva que se encontra em *Otobiografias: o ensinamento de Nietzsche e a política do nome próprio* (2021). Em outras palavras, as leituras dos poemas que estarão neste capítulo serão orientadas pela perspectiva que relaciona o nome próprio e a assinatura como representantes de traços otobiográficos, e, nesses casos, os rastros em questão serão as datas.

Com essa hipótese em vista, pretendemos neste capítulo analisar os poemas “São Paulo 1972”, publicado em *Metade da arte* (2003), e “Cuspindo contra o vento”, que se encontra na coletânea poética *Isto não é um documentário* (2020), uma vez que ambos apresentam marcadamente assinaturas que proporcionam o questionamento sobre os limites existentes entre a ficção e a realidade, isto é, as relações dinâmicas e instáveis que tornam possível afirmar que há traços otobiográficos em um texto literário.

Além disso, “São Paulo 1972” e “Cuspindo contra o vento” possuem outro elemento em comum, ambos abordam períodos históricos em que os direitos da sociedade estavam ameaçados por governantes opressores, sendo, respectivamente, a ditadura militar iniciada em 1964, através de um golpe de estado, e a candidatura e posterior vitória para presidente de Jair Bolsonaro, ex-militar, que marcadamente possui princípios opressores e antidemocráticos.

Sendo assim, após mostrarmos o poema na íntegra, iniciaremos uma leitura na qual objetivamos analisar a concepção poética do texto, que abarque tanto os aspectos formais como a moldura contextual do poema, buscando entender como esses elementos testam nosso posicionamento.

### 3.1 “São Paulo 1972”

#### **São Paulo 1972**

os anos duros eu conheci de perto  
 nacional era kid e proibido fumar escondido  
 cem mil rádios deletérios entoavam sólidos timóteos  
 nas paredes escuras o centro se imaginava roma  
 policiais com capacete traziam moleques pelo braço  
 os caminhos eram mais curtos na  
 saída quando se entrava de cabeça baixa  
 os ônibus urbanos mais altos do que a perna  
 borracha e fumaça eram náusea certa os anos duros  
 eu conheci de perto desde cedo com a cabeça  
 pelo vidro aberto botando a coisa para fora  
 (SISCAR, 2003, p. 30).

Em relação ao poema “São Paulo 1972”, podemos apontar que seus 11 versos retratam a experiência vivida por um indivíduo durante a ditadura militar no Brasil. Esse regime autoritário se iniciou com um golpe em 1964 e terminou em 1985, período em que se estabeleceu a censura e a restrição aos direitos políticos, sociais e outros. No poema, o eu lírico relata como ocorriam as atrocidades realizadas durante esse período e expõe a forma como eram realizadas as perseguições aos opositores do regime. Além disso, também elenca aspectos que são símbolos da resistência, principalmente, dos jovens.

Desse modo, ao considerarmos que uma data representa uma assinatura, conforme discutimos no capítulo 01, o ano presente no título “São Paulo 1972” nos direciona a fazer um recorte no contexto histórico, social e político do Brasil, período em que o país vivenciava a ditadura militar. Assim, apontamos que o traço otobiográfico presente neste poema é a assinatura, e antecipamos que esta não é a assinatura apenas do autor do poema, o que revelaria a presença individual dele, mas sim a assinatura de uma nação que presenciou um dos maiores golpes que o país vivenciou.

“São Paulo 1972”, dessa forma, possuiria esse rastro otobiográfico, que é possível devido à rasura ao quase-conceito assinatura realizado por Derrida; isso ampliaria suas possibilidades significativas e o contexto externo, em que história, problemas sociais, políticos e éticos passam a contribuir para a iterabilidade. Com relação a esses aspectos,

é possível retomar os termos derridianos: “Num traço autobiográfico mínimo, pode estar reunida a maior potencialidade da cultura histórica, teórica, linguística e filosófica [...]” (DERRIDA, 2014, p. 62).

A propósito disso, iremos iniciar a análise desse poema com a discussão que envolve a assinatura presente no título, o espaço e o tempo. Em relação ao contexto político, apontamos que no ano em questão quem governava o Brasil era o general Emílio Médici, terceiro ditador do golpe militar iniciado em 1º de abril de 1964, quando ocorre a tomada do Rio de Janeiro-RJ, local em que se encontrava o presidente João Goulart, exilado 03 dias depois, tendo seu lugar sido assumido pelo general Castello Branco. Todo esse período foi marcado por uma intensa repressão política, rompimento dos princípios democráticos, censura aos meios de comunicação. Em relação a esse último aspecto, destacamos o posicionamento de Flora Süssekind (1985), que considera a censura uma “rua de mão única”, pois para ela coube à literatura priorizar os recursos estéticos como “realismo mágico, alegorias, parábolas (...)” (SÜSSEKIND, 1985, p. 17) com o intuito de informar a população, tendo em vista que os principais meios de comunicação estavam sendo controlados pelos ditadores, ou seja, a literatura desse período exercia a função “parajornalística”.

Além disso, Süssekind pontua também que nesses 20 anos de opressão à cultura e à literatura, os meios de comunicação não foram controlados apenas com a censura, na verdade foram manipulados por três estratégias: o espetáculo, a supressão e a aliança. Sobre a primeira, a estudiosa destaca que houve uma expansão nacional das redes de comunicação, com a intenção de propagar que o posicionamento ditatorial estaria trazendo benefícios para o país, e acrescenta que, em relação aos intelectuais resistentes, haveria apenas um “diálogo de compadres”; devido a isso, “a maior parte da arte de protesto de fins dos anos 60 e início da década de 70 encaminha-se para um vazio ideológico” (SÜSSEKIND, 1985, p. 23-24). No que concerne à segunda estratégia, é importante destacar que no final da década de 60 os estudantes, artistas e intelectuais, além dos políticos da direita, começaram a intensificar a insatisfação em relação ao abuso de poder dos ditadores e organizaram-se naquilo que chamaram de “A revolução Estudantil”. Para conter esse movimento, foi criado o Ato Institucional nº 5, momento mais repressivo da ditadura, no qual houve “uma política de supressão: expurgos de professores e funcionários públicos, apreensões de livros, discos, revistas, proibições de filmes e peças, censura rígida, prisões [...]” (SÜSSEKIND, 1985, p. 28). Esse ato contribuiu para o “império do medo”, que torturava os artistas e intensificou a censura

aos meios de cultura e comunicação. Por fim, a terceira estratégia, a partir do ditador Geisel, promoveu uma determinada produção intelectual do país, mas uma produção controlada e aprovada pelos autoritários.

Essas ações referidas anteriormente caracterizam os 21 anos do golpe de estado; entretanto, para discutirmos o poema, retomamos ao período específico em que o general Médici estava no poder. Dentre suas ações como ditador, é possível apontar o crescimento da propaganda institucional, investimentos nos meios de comunicação em massa, com a intenção de incentivar o patriotismo e apoio à ditadura militar, por exemplo: o slogan “Brasil, ame-o ou deixe-o” foi frequentemente propagado nas rádios e nas televisões, como forma de um mecanismo de controle social. Ainda sobre isso, podemos destacar a transmissão e promoção pelas emissoras de televisão dos primeiros festivais de música popular, que se constituíam uma “grande vitrine onde o artista se mostrava exatamente ao seu público em potencial” (BAHIANA, 1980, p. 26). Por sua vez, no segundo momento, como ainda afirma Bahiana, os festivais eram “ponto de encontro para a censura e repressão direta”. Por esse motivo os artistas e a população utilizavam-no como um palco para o protesto e para expressarem o descontentamento em relação aos ditadores. Com isso em vista, à medida que crescem os pressupostos do movimento tropicalista<sup>37</sup>, cresce também a intolerância e a opressão dos apoiadores do regime ditatorial; por exemplo, como apresenta Zuenir Ventura (2013, p. 148), no III Festival Internacional da Canção Caetano Veloso foi vaiado ao vivo, jogaram ovos, tomates e bolas de papel com a intenção de proibi-lo de apresentar a música “É proibido proibir”. Além do mais, de acordo com Sússekind (1985), o próprio Caetano afirmou durante entrevista ao *Leia Livros* que “jogaram banana em minha cara” (VELOSO, *apud* SÜSSEKIND, 1985, p. 25). Com isso, notamos que além da opressão dos militares havia uma parcela da sociedade que era conivente e participava dos atos antidemocráticos<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> O movimento tropicalista surgiu em meados de 1967 com a intenção de propagar a insatisfação dos jovens resistentes e contrários à ditadura militar, abrangendo o cinema, a literatura e a música popular brasileira. Dentre os principais tropicalistas destacamos Caetano Veloso e Gilberto Gil, que demonstravam a dura realidade do cotidiano brasileiro. Mas o regime conseguiu contê-los quando prenderam os dois artistas em 1968.

<sup>38</sup> Sendo possível apontar, por exemplo, o Comando de Caça aos Comunistas - CCC, organização de extrema-direita, fundada em São Paulo-SP, que possuía como participantes estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, policiais e intelectuais que apoiavam as atrocidades da ditadura militar brasileira. Sobre isso, Zuenir Ventura (2013) afirma que o CCC tinha como estilo durante os confrontos “a violência pela violência”; baseados nessa concepção, durante um dos confrontos jogaram bombas com o auxílio, inclusive, “da polícia, que, deliciada, não interveio, ou interveio ao lado da direita - foi um espetáculo de violência desenfreada, devorando o que ainda restava do generoso sonho juvenil” (VENTURA, 2013, p. 164).

Como referido anteriormente, Emilio Médici controlava os meios de comunicação em massa, tanto as rádios, através da censura à música, quanto a televisão. Cumpre destacar que nesse período ocorreu um aumento do desenvolvimento tecnológico, surgiram as primeiras televisões coloridas e as principais emissoras brasileiras. Dessa maneira, o governo ditador, para convencer a população de que o regime tornava o Brasil próspero, criou diversas propagandas. De acordo com Kehl (1980), a Globo no início da década de 70 desenvolveu o famoso comercial e música<sup>39</sup> em comemoração aos festejos de fim de ano, sendo usado até nos dias atuais. Sendo assim, o objetivo era demonstrar que a população brasileira estava unida e seria representada pelos governantes da época, assim como era retratado nos meios de comunicação.

Com esses acontecimentos políticos e sociais em vista, retomamos o poema “São Paulo 1972”, que desde os primeiros versos: “os anos duros eu conheci de perto / nacional era kid e proibido fumar escondido / cem mil rádios deletérios entoavam sólidos timóteos” (vs. 1-3) revela a experiência de um sujeito que presenciou a ditadura militar do Brasil. Como podemos perceber no primeiro verso, o eu lírico testemunha um momento em que esteve presente, sendo possível verificar essa assertiva pelo uso do pronome pessoal em primeira pessoa do singular (eu) nos versos 01 e 10, nos quais é repetida a oração “eu conheci de perto”; dessa forma, o uso do verbo “conhecer”, no pretérito perfeito do indicativo, demonstra que a narrativa é construída a partir de eventos do passado desse sujeito. Além disso, para confirmar esse caráter narrativo, os outros verbos também estão no pretérito perfeito ou imperfeito, por exemplo “entoavam” (v. 03), “imaginava” (v. 04), “traziam” (v. 05), “eram” (vs. 06 e 09), “entrava” (v. 07); no último verso, o 11, encontramos um verbo em sua forma nominal, o gerúndio, que será discutido posteriormente. Sobre esse aspecto, adicionamos à discussão as reflexões de Jacques Derrida presentes em *Memórias de cego: o auto-retrato* (2010), nas quais ele retrata que a escrita é como um traço que se localiza na memória, mas que é impossível de ser visualizado, ou seja, para Derrida a escrita de um texto com indícios de testemunho é possível porque haveria a dupla possibilidade ou impossibilidade de tratar a memória como um acontecimento passado da realidade, pronto para torna-se uma escritura.

Dessa forma, “São Paulo 1972” apresenta-se como um texto memorialístico, que teria predominância de elementos reais, ou seria constituído por um jogo em que o eu

---

<sup>39</sup> “Hoje é um novo dia de um novo tempo que começou / nesses nossos dias as alegrias serão de todos, é só querer / Todos nossos sonhos serão verdade, o futuro já começou / Hoje a festa é sua, hoje a festa é nossa, é de quem quiser, quem vier [...]”.

lítico apenas apresenta referências contextuais através de dados históricos e políticos do período ditatorial do Brasil? Temos afinidade com a segunda problemática, isso se dá com base nos aspectos otobiográficos derrianos; por isso apontamos que, além do ano presente no título, o sujeito-lítico desse poema revela no verso 01 aquilo que corrobora para a validação da nossa assinatura, a data, como um rastro da presença do “eu”, sendo esse o termo “anos duros”, que é um sinônimo para referir-se aos “anos de chumbo”, período de 1968 a 1974, conhecido por ser o mais repressivo da ditadura militar no Brasil e marcado pela edição do AI-5, que provocou a morte e desaparecimento de centenas de militantes e ativistas que eram contra o governo.

Em seguida, o eu lírico constrói a imagem da sua vivência a partir de referências a mecanismos de alienação, por exemplo a série japonesa “National Kid”, exibida pela primeira vez no Brasil em 1964, pela TV Record. Esse seriado foi criado em 1960 com a intenção de fazer a propaganda da fábrica de eletrodoméstico *National Electronics*, na qual o protagonista partia da cidade de Andrômeda para a Terra e salvava o mundo dos perigos, com roupa espacial, capacete, máscara, capa, e declamava: “Mais rápido que os aviões a jato, mais forte que o aço! Super herói invencível, cavaleiro da paz e da justiça.... *National Kid!*”. No poema, o trocadilho “Nacional era kid” possibilita várias leituras. Da mesma forma que o “nacionalismo” era *kid*, ou seja, criança, o que poderia implicar na ostensiva resistência ao regime pelos estudantes universitários e secundaristas, esse trocadilho pode trazer um aspecto autobiográfico do autor, que, nesses anos, era criança.

Percebe-se, então, que a referência a esse seriado estaria também relacionada à alienação realizada pelo Estado através dos meios de comunicação em massa, pois tinham intenção de manter as pessoas fora das ruas, para que não houvesse tentativas de rebeliões e assim ser possível perpetuar o poder. Dessa forma, a ambiguidade dessa referência é bastante interessante, porque ao mesmo tempo que demonstra o sentimento de uma nação oprimida, demonstra o objetivo do opressor<sup>40</sup>.

“São Paulo 1972” apresenta outras referências, como, por exemplo, a citação a músicas, sendo a primeira delas “É proibido fumar”, de Roberto Carlos, lançada em álbum homônimo pela *Discos CBS* em 1964. Essa música retrata o cenário da censura, na qual ações simples da população foram proibidas; porém, a contradição presente em

---

<sup>40</sup> Para explicar esse momento ditatorial destacamos o posicionamento de Kehl (1980), quando este afirma: “[...] o discurso populista ainda é o mais abrangente pela sua tradição junto às classes trabalhadoras e pela sedução que representa para a burguesia, oferecendo-lhe uma ideologia conciliatória capaz de aplacar sua má consciência sem colocar em crise seu poder” (KEHL, 1980, p. 68).

“proibido fumar escondido” (v. 02) nos remete à ideia de que, durante o período ditatorial, apesar de o governo insistir em controlar a população através das propagandas institucionais, a sociedade, principalmente os artistas, de alguma forma conseguiam continuar resistindo às concepções dos ditadores.<sup>41</sup> O eu lírico colocaria e confrontaria Roberto Carlos, tendo em vista que esse cantor foi colaboracionista do regime ditador<sup>42</sup>; essa assertiva é baseada no adjunto adverbial “escondido”, presente no verso 02, que modifica o sentido do texto de Roberto Carlos, pois, ao invés de ser proibido fumar, como é apresentado na música, no poema é permitida essa prática em público. Além disso, é importante pontuar que o sujeito lírico também problematiza e expõe a própria opinião no que diz respeito a um artista apoiar um sistema ditatorial, ou seja, o eu lírico mostra-se contrário ao regime opressor.

Em momento posterior, o sujeito lírico utiliza o adjetivo “deletérios” para intensificar o seu relato em: “cem mil rádios deletérios entoavam sólidos timóteos” (v. 04). Sobre esse verso, podemos apontar que no início da ditadura a rádio era o principal veículo de comunicação controlado pelos ditadores do Brasil, e que o governo militar financiava programas de rádio que promoviam a imagem positiva do regime, espalhando sua narrativa e defendendo suas políticas. Esses programas frequentemente incluíam discursos de líderes militares, músicas patrióticas e mensagens de apoio. Em relação a isso, notamos uma hipérbole<sup>43</sup>, “cem mil”, que tem o objetivo de intensificar a censura que os militares realizaram nesse meio de comunicação. Além disso, sobre esse número encontramos uma referência a um importante movimento de resistência, a “Passeata dos Cem Mil”, que de acordo com Zuernir Ventura (2013) foi uma manifestação popular organizada pelo movimento estudantil contra a ditadura militar brasileira, provocada pela violenta morte de Édson Luís por militares.

---

<sup>41</sup> A Agência Brasil em 2014 entrevistou Heloisa Buarque com o intuito de discutir a opressão dos militares. Sobre o assunto ela destaca que, para driblar a censura, houve um aprendizado para todos os artistas e intelectuais que, a partir de 1964, se engajaram na resistência ao regime militar. Os que estavam vinculados à música popular encontraram nas letras das canções uma forma de protesto, quase sempre se valendo de metáforas, na tentativa de despistar o olhar vigilante da ditadura. Houve também uma mudança de foco da produção cultural brasileira, que antes do golpe buscava, como se dizia à época, “despertar a visão crítica e promover o protagonismo” das classes populares (AGÊNCIA BRASIL, 2014, s/p).

<sup>42</sup> Com a intenção de consolidar essa perspectiva, apontamos o documento produzido pelo Centro de Informações do Exército – CIE, o qual apresenta alguns artistas como “amigos da ditadura”; dessa forma, eles seriam protegidos ao invés de perseguidos pelos ditadores. Nesse documento foram apresentados alguns nomes, por exemplo: Roberto Carlos, Agnaldo Timóteo, Wanderley Cardoso e Rosimary. Disponível para acesso em: <[www.gedm.ifcs.ufrj/upload/documentos](http://www.gedm.ifcs.ufrj/upload/documentos)>.

<sup>43</sup> De acordo com o Dicionário Online, trata-se de uma figura de linguagem que expressa intensidade.

Além dessa interpretação, ou aliada a ela, podemos considerar que esse número expressa apenas uma metáfora para demonstrar o extenso número de jovens que estavam insatisfeitos com o governo, mas ainda sim eram obrigados a ouvir a propaganda institucional, por isso que o eu lírico usa o adjetivo “deletérios” para caracterizar o substantivo “rádio”. Em outras palavras, esses jovens percebiam que esses programas do rádio eram danosos e que contribuíam como mecanismo de controle do governo.

Em seguida, é interessante notar que no verso “cem mil rádios deletérios entoavam sólidos timóteos” (v. 03), o sujeito lírico utiliza o termo “entoavam”, o que acarreta um sentido mais profundo e amplo que cantar, pois parece que os sons dessas rádios ressoavam a música de “timóteos”, uma provável referência ao cantor, compositor, escritor e político brasileiro criticado pelos artistas engajados da MPB, Agnaldo Timóteo. Suas composições não tinham um cunho político e social, era um cantor romântico, suas baladas românticas ressoavam nas casas de vários brasileiros, principalmente entre as classes mais baixas. Além disso, Agnaldo Timóteo também foi conhecido durante o período da ditadura militar por tratar temas geralmente excluídos, por isso atualmente diz-se que uma das suas principais temáticas é a homossexualidade; para que suas canções pudessem ser aprovadas pela DCDP (Divisão de Censura e Diversões Públicas), ele precisava utilizar bastante as figuras de linguagem.

Ademais, com o intuito de delimitar a produção desse artista à data que intitula o poema, notamos que em 1972 Timóteo lançava “Amor proibido”, canção explicitamente com teor romântico, vejamos um trecho dela: “vou ficar contra o mundo / mas não posso fugir / desse amor que é verdade”. Dessa forma, esse indivíduo pretende combater todos aqueles que forem contrários ao seu amor. Distanciando-nos da ficção, percebemos que durante a ditadura militar era recorrente os grupos minoritários lutarem contra aqueles que controlavam o país. Sendo assim, torna-se mais intrigante a referência escolhida por esse sujeito lírico; ao nosso ver, ele problematiza e abrange o que se refere aos artistas censurados nesse período, e sua escolha questiona o poder de reflexão da DCDP.

Além disso, por que o nome próprio “Timóteo” estaria no plural em “sólidos timóteos” (v. 03)?; dentro de nossa perspectiva, isso demonstra a rasura presente nesse termo, pois retira a individualidade de Timóteo e o torna representante de um grupo, ou seja, ele deixa de ser um para ser vários, para corroborar com essa perspectiva tem-se o um nome próprio iniciando com letra minúscula, conforme a discussão que realizamos no capítulo 02. Isso também se dá porque Timóteo, além dessa capacidade de questionar, em determinado momento aliou-se aos ditadores, como um delator, conforme apresentado

anteriormente<sup>44</sup>; isso funcionaria como uma ambiguidade, pois ao mesmo tempo em que o referido artista ora demonstrava ser um ótimo entretenimento para a população, e assim serviria ao governo como mecanismo de controle social, ora seria autor de canções que demonstravam o problema social, produzindo uma arte que seria engajada. Portanto, podemos observar que a ditadura militar brasileira possui semelhanças, em alguns momentos, com o Império Romano, principalmente na política do “pão e circo”<sup>45</sup>.

Mais uma vez, o eu lírico reconstrói uma imagem do período militar através do uso de um adjetivo, “escuras”, conforme vemos no verso: “nas paredes escuras o centro se imaginava roma” (v. 04). Aqui verificamos que a intenção do eu lírico é descrever as atrocidades vivenciadas pela população, e esse adjetivo contribui para criar um cenário tenebroso; possivelmente, poderia se referir aos locais nos quais os civis opositores ao governo eram torturados. Além disso, o uso do termo “roma” corrobora na construção dessa imagem, tendo em vista que a Roma Antiga foi uma civilização que marcadamente, durante seu período de ascensão, fora conhecida pelas suas guerras e políticas agressivas para o controle da população, sendo um exemplo o maior e mais famoso símbolo do poder romano, o Coliseu, no qual aconteciam batalhas entre gladiadores com o objetivo de entreter a população.

Outro fato histórico que indicaria similaridades entre esses dois momentos é que na cidade de São Paulo, em 1972, ocorreu a inauguração do estádio da Associação Portuguesa de Desportos, no Canindé, que possui a capacidade de comportar 26 mil pessoas. Com isso, percebemos que há uma intenção de mascarar as ações agressivas e torturantes da época da ditadura, assim como acontecia na Roma Antiga.

Por sua vez, nos versos “policiais com capacete traziam moleques pelo braço / os caminhos eram mais curtos na / saída quando se entrava de cabeça baixa / os ônibus eram mais altos do que a perna” (vs. 5-8), vemos explicitamente que a ação opressora desse verso é realizada pelos agentes da ditadura, os “policiais”; em paralelo a isso, notamos que os agentes oprimidos são os “moleques”, sendo interessante pontuar que Zuenir Ventura (2013) assinala que, por vezes, os resistentes às atrocidades do governo eram os

---

<sup>44</sup> Essa discussão desenvolvemos na nota de rodapé 42.

<sup>45</sup> O termo “pão e circo” foi inicialmente utilizado durante o Império Romano e funcionava como uma estratégia dos governantes para manter o controle e a estabilidade social. Dessa forma, a prática consiste basicamente em fornecer comida e entretenimento gratuito ao povo romano, como forma de distraí-los e mantê-los satisfeitos, ao mesmo tempo em que desviava a atenção das questões políticas e sociais mais complexas.

estudantes, os jovens, por isso é que houve diversos atos violentos contra esse grupo, inclusive o massacre dos estudantes da UFRJ<sup>46</sup>.

Outro aspecto relevante sobre esses versos é a presença dos termos “braço”, “cabeça” e “perna”, todos fazendo referência a partes do corpo humano, e é de conhecimento comum que a tortura física é realizada em um corpo físico, ação costumeira durante o golpe. Em relação a isso, destacamos, mais uma vez, o posicionamento de Sússekind (1985), que discute como o regime ditatorial afetou e moldou as experiências e percepções do corpo na sociedade brasileira durante esse período. Dessa forma, a opressão e repressão superariam os limites políticos, pois a intenção era também exercer domínio sobre os corpos, tanto individuais quanto de grupos específicos, através da tortura, censura, imposição de padrões, ou seja, o corpo estaria ameaçado. Por outro lado, de acordo com Sússekind, haveria também o resgate do corpo por parte dos resistentes, que a partir da literatura, de maneira mais específica as expressões autobiográficas, encontraram maneiras de expressar identidades e desejos que iam contra a lógica autoritária, e dessa maneira recuperaram o seu “corpo”, o seu “interior”, almejando a proteção novamente. Sendo assim, a presença desses termos que representam partes do corpo humano, em “São Paulo 1972”, enfatiza a aproximação do poema com o movimento resistente e recupera que, mesmo durante as ações mais antidemocráticas, alguém/algum grupo resistiria.

Por seu turno, o verso 09, “borracha e fumaça eram náusea certa os anos duros”, apresenta outro elemento recorrente durante o período militar: “borracha” e “fumaça”; ambos se referem às armas utilizadas contra os jovens militantes, ou seja, como os jovens eram dissipados quando iam fazer as manifestações ou atos contra os ditadores. É interessante destacar que há o uso da figura de linguagem sinestesia<sup>47</sup>, pois comumente a borracha e a fumaça não causam náuseas. Com isso percebemos que o eu lírico está enojado com todo o contexto da ditadura militar, isto é, com a opressão dos militares, com a censura, com as formas de tortura, e é nesse momento que ele se encaixa novamente

---

<sup>46</sup> De acordo com Zuenir Ventura (2013, p. 102-103), em 1968 estudantes e professores da UFRJ estavam reunidos em assembleia para discutir sobre os recentes acontecimentos violentos realizados pelos apoiadores da ditadura militar. Ainda durante a reunião foram presos estudantes e funcionários da UFRJ, o reitor entrevistou com a intenção de pedir a retirada dos agentes do DOPS, pois todos presentes durante a assembleia tinham um interesse em comum. Mas os oficiais do exército fingiram que aceitaram a solicitação do reitor e quando todos saíram foram massacrados, sendo esse dia registrado como “sexta-feira sangrenta”, trágico episódio; no entanto, devido à gravidade do fato, o episódio contribuiu para que a população se revoltasse com os ditadores e demonstrasse apoio aos resistentes.

<sup>47</sup> De acordo com o dicionário online *Oxford Languages*, é uma figura de linguagem que indica o cruzamento de sensações.

no texto lírico, e deixa de relatar vivências ou memórias daquilo que ele viu durante esses anos. Dessa forma, ele se põe no poema repetindo o primeiro verso: “os anos duros / eu conheci de perto” (vs. 09-10), se colocando mais uma vez como um indivíduo que observava as atrocidades cometidas pelos ditadores, e através do uso do *enjambement* se prolonga a propagação do som dessa assertiva e se intensifica a vivência paralela desse sujeito lírico.

Ainda em relação a esse verso, apontamos que, ao se colocar dessa maneira, esse sujeito está presente, mas em sua juventude: “desde cedo com a cabeça / pelo vidro aberto botando a coisa para fora” (vs. 10-11). Em outras palavras, o eu lírico descreve aquilo que presenciou, a ditadura militar, ou seja, ele seria a *persona* de qualquer jovem que era contra os ideais do governo em questão, como se tivesse reunido tudo que toda uma geração vivenciou, oprimidos pelos militares, privados de sua liberdade de expressão, sendo obrigados, por vezes, a aceitar a opressão para conseguir viver, por isso alguns ficavam mais discretos em demonstrar o descontentamento.

Além do mais, muitos deles se expressavam a partir de ambiguidades, como referido anteriormente, porém desde cedo se expressavam, exteriorizavam os seus descontentamentos “botando a coisa para fora” (v. 11). E esse eu lírico representa os jovens brasileiros que tiveram que ficar presos metaforicamente, e literalmente enfatiza essa condição ao revelar que esses jovens faziam isso “pelo vidro aberto”, ou seja, o vidro não estava fechado e eles estavam abertos, pois não podiam agir diretamente, teriam que atravessar essa passagem com equilíbrio, demonstrando o seu descontentamento ao mesmo tempo em que se colocavam distante e inerte aos fatos.

É necessário, nesse momento, resgatarmos o aspecto otobiográfico de Jacques Derrida, pois a partir do que já apresentamos sobre o eu lírico de “São Paulo 1972”, no sentido de que tal conceito pode representar uma nação e que, portanto, a assinatura presente relaciona-se ao grupo. Dessa maneira, adicionamos uma assertiva de Derrida que consolida essa possibilidade: “A assinatura da autobiografia se escreve nesse passo. Ela continua a ser um crédito aberto sobre a eternidade e apenas remete a um dos dois eus, contratantes sem nome, por meio da aliança do eterno retorno” (DERRIDA, 2021, p. 45). Portanto, concluímos que nossa perspectiva se torna relevante e válida quando consideramos esses elementos.

Portanto, consideramos que esse eu lírico representaria os jovens de 1972, aqueles que viveram as opressões da ditadura, presenciaram a obrigatoriedade de maneira direta ou indireta de permanecer isolados, presos em ambientes fechados, mas que estavam

indignados com essa situação e por isso se reconheciam nos grandes revolucionários da época. Embora Marcos Siscar fosse apenas uma criança em 1972, constatamos que todas as atrocidades da ditadura militar deixaram marcas em sua memória que parecem recentes, como iremos conferir na análise do próximo poema.

No que concerne a esse aspecto, Derrida afirma “datar um acontecimento, sim, mas também identificar o começo de um texto, a origem da vida ou o primeiro movimento de uma assinatura. Outros tantos problemas de beira” (DERRIDA, 2021, p. 36). Sendo assim, o eu lírico (os jovens militantes do período ditatorial) desse poema está rasurado e em busca de seu “ter-lugar”, do seu autorreconhecimento, por isso que a contra-assinatura é a responsável por ir em busca e comprovar a personificação desse rastro otobiográfico.

Acerca disso, podemos retomar a discussão de Derrida realizada em *Otobiografias: o ensinamento de Nietzsche e a política do nome próprio* (2021) para concluir essa análise, pois apesar de discutir a partir de outro contexto a assinatura que declarou a independência do povo dos Estados Unidos, é possível perceber que a nação brasileira clamava por uma independência, primeiramente a partir de um ato no papel, e em seguida por uma assinatura que declara a liberdade, por isso “uma assinatura se dá um nome. Ela se arroga um crédito, seu próprio crédito, dá-o a si mesma. O si surgiu em todos os casos, desde que uma assinatura se outorga crédito por um único golpe de força, que é também um golpe de escritura [...]” (DERRIDA, 2021, p. 13).

### 3.2 Cuspindo contra o vento

#### Cuspindo contra o vento

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

outubro de 2018

(SISCAR, 2019, p. 20).

O poema acima apresenta um outro traço otobiográfico, a assinatura, marcadamente expressa pela data “outubro 2018”, cuja publicação ocorreu na coletânea poética *Isto não é um documentário*, em 2019, pela editora 7Letras. Em relação aos seus aspectos gerais, podemos afirmar que seus 17 versos apresentam uma situação vivenciada durante o período ditatorial, contexto histórico já enunciado no poema anterior e aqui no primeiro verso de “Cuspindo contra o vento”: “mesmo em plena ditadura” (v. 01); entretanto, a data que assina esse poema não se refere à ditadura militar de 1964 a 1985, mas sim a um período posterior que poderia evocar essa ditadura, devido à vitória durante as eleições de 2018 de um presidente de extrema direita, militar aposentado, e que constantemente demonstrava princípios antidemocráticos, como a celebração do golpe militar de 1964, a perseguição e tortura de pessoas contrárias ao governo, a censura à arte, à educação e à ciência.

É necessário destacar que o primeiro aspecto que necessita de atenção em “Cuspindo contra o vento” é o próprio título, tendo em vista que esse é facilmente remetido ao verso “Caminhando contra o vento”<sup>48</sup>, da canção “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, lançada em 1967, ou seja, nos anos iniciais da ditadura militar brasileira. Sobre esse aspecto, notamos que o verbo “cuspindo” encontra-se em sua forma nominal, o gerúndio, atribuindo-lhe a ideia que a ação está em andamento, assim como o verbo “caminhando” na música de Caetano. Da mesma forma, o eu lírico do poema apresenta um ato despreocupado, apesar de todas as adversidades, no caso, “o vento”, o mesmo elemento contra o qual, na música, realiza-se uma ação.

A similaridade entre “Cuspindo contra o vento” e “Caminhando contra o vento”, traz um imediato paralelismo que obrigatoriamente nos conduz a um momento histórico do país. No que concerne a esse aspecto, o intérprete de “Alegria, alegria” iniciou sua carreira musical em 1965, início do período ditatorial, logo suas canções passaram a evidenciar os acontecimentos políticos e sociais, com a intenção de demonstrar seu posicionamento contrário a esses eventos, constituindo um símbolo de resistência durante esse período. Mais do que isso, para Wisnik (1980), assim como Caetano Veloso, outros artistas da MPB, utilizavam a música como “uma força, uma fonte de poder, o de extrair de seus próprios recursos uma capacidade de resistência. Poderíamos dizer que essa

---

<sup>48</sup> Trecho completo: “Caminhando contra o vento / Sem lenço e sem documento / No sol de quase dezembro / Eu vou”.

música comporta mais do que uma resistência: algo como um resgate” (WISNIK, 1980, p. 18). Por essa e outras situações, devido ao posicionamento contrário ao regime ditatorial, Caetano foi preso em 27 de dezembro de 1968, após censura e opressão dos agentes que representavam o Ato institucional nº 5 (AI-5), e após o período em que esteve aprisionado e torturado, foi exilado do Brasil, o que mostra o quanto foi intensificada a opressão dos ditadores durante a implementação do AI-5. Com isso em vista, o paralelismo entre esses dois versos é intensificado quando comparamos os ideais perpetuados na ditadura militar brasileira aos propagados pelo governo iniciado a partir da vitória de Jair Bolsonaro em 2018.

Em vista disso, em outubro de 2018 aconteceram as eleições presidenciais, as quais tiveram como principais candidatos Jair Bolsonaro, pelo partido PSL, e Fernando Haddad, pelo PT. Antes mesmo da vitória no segundo turno, surgiram diversos movimentos que demonstravam a resistência em relação ao posicionamento político de extrema direita e os princípios antidemocráticos do primeiro candidato. Dentre todos os movimentos, é possível destacar, por exemplo, o movimento “EleNão”, com iniciativa feminista contra o discurso machista e discriminatório de Bolsonaro, mas que assumiu uma perspectiva mais abrangente e mobilizou milhares de pessoas nas redes sociais, através da *hashtags* “#elenão”, havendo manifestação nas ruas em setembro de 2018, e, de acordo com o jornal online *BBC News Brasil*, em São Paulo-SP estiveram presentes cerca de cem mil pessoas. Inclusive, podemos apontar que Marcos Siscar, por vezes, utilizou suas redes sociais para se posicionar contrário ao candidato de extrema direita. Um dos reflexos disso seria a imagem de um braço tatuado com os termos “Ele não”, na capa da coletânea poética *Isto não é um documentário* (2019).

Esse momento expresso pela assinatura da data uma vez mais conduz a uma leitura em que a questão política é imprescindível na análise do poema, e que se revela pelo paralelismo acima comentado “ditadura militar de 64 a 85” e “governo Bolsonaro” de 2019 a 2022. O paralelismo se estende no primeiro verso, “mesmo em plena ditadura” (v. 01), em que o advérbio de modo inclusivo é empregado no sentido de promover uma paridade entre termos; em outras palavras, na ditadura, apesar da opressão, existe algo/ alguém que resiste, a poesia, o poeta. Assim, de imediato o poema abre para uma leitura de um processo histórico político de recrudescimento de direitos, ao mesmo tempo que aponta para figurantes da resistência, “algumas crianças”, como o verso 2 apresenta.

Dessa maneira, analisaremos como o paralelismo entre os dois opressores momentos históricos é construído no poema “Cuspindo contra o vento”; mais do que isso,

como ele é respaldado em uma estrutura formal e tradicional da literatura, a repetição, que será o procedimento dominante nas várias camadas de significação do texto.

No que concerne ao segundo verso, “algumas crianças brincavam”, percebemos que o substantivo “criança” é recorrente em “Cuspindo contra o vento”, aparece através da diácope<sup>49</sup> nos versos “algumas **crianças** brincavam” (v. 01) e em “**crianças** brincavam de cuspir” (v. 03). Nos versos “**crianças** cuspiam sem desdém” (v. 09) e em “**crianças** falavam como cuspiam” (v. 11), notamos que a repetição ocorre pela figura de linguagem anáfora<sup>50</sup>. Por sua vez, nos versos “jogadas no mundo **crianças**” (v. 12); “cuspiam contra o vento **crianças**” (v.13); “talvez fossem apenas **crianças**” (v. 17), essa repetição é chamada de epístrofe<sup>51</sup>. Dessa forma, totalizamos 7 vezes em que o substantivo “criança” aparece no poema; mais uma vez, notamos que o eu lírico utiliza a repetição como um mecanismo de ênfase. Porém, é preciso apontar também que, por vezes, os versos são constituídos por orações com sujeitos ocultos, nas quais o termo oculto possivelmente seria “criança”, como também em: “exercitavam o cuspe a distância / deixavam marcas no muro / barreiras para as formigas / misturavam saliva no pó” (vs. 4-7). Dessa maneira, mesmo diante de um momento político opressor, essas crianças realizam ações caras às crianças, eram resistentes mesmo quando situações externas as consideravam alvos.

O verbo “cuspir”, por seu lado, considerado usualmente um ato de desprezo, além de estar presente desde o título, repete-se ao longo do poema 7 vezes, tanto a partir do poliptoto nos versos 3, 4 e 8, respectivamente, nas formas “cuspir”, “cuspe”, “cuspiam”, quanto nos versos 9, 11, 13 e 15, através da diácope em que aparece o verbo no pretérito imperfeito do indicativo, na forma “cuspiam”. Este é um aspecto relevante, pois essa ênfase criada pela repetição demonstra a importância em relação a isso que é expelido pela boca; além do mais, notamos que um “cuspe” indica algo que precisa ser colocado para fora.

Numa outra perspectiva, podemos afirmar que “Cuspindo contra o vento” é um poema marcado por verbos de ação, por exemplo “brincavam” (v. 02), “exercitavam”, “deixavam”, “misturavam”, “falavam”, “conheciam” e “tinham”, todos no modo indicativo, tempo pretérito imperfeito, e referem-se à 3ª pessoa do plural, tendo como

<sup>49</sup> De acordo com o dicionário online *Michaelis*, figura em que se repete a mesma palavra, pondo outra ou outras de permeio.

<sup>50</sup> De acordo com o dicionário online *Michaelis*, é uma figura de linguagem que consiste na repetição de uma ou mais palavras no início de duas ou mais frases ou de dois ou mais versos sucessivos, de modo a dar ênfase a um termo repetido.

<sup>51</sup> De acordo com o Dicionário online *Michaelis*, esse termo é uma figura de repetição de uma palavra ou expressão no fim de frases ou sentenças seguidas.

sujeito o substantivo “crianças”. Dessa forma, apontamos que o uso desse tempo e modo verbal proporciona ao poema o sentido de continuidade das ações ao longo do tempo, e, mesmo que essas ações sejam do passado, foram repetidas por vezes. Porém, no verso “jogadas no mundo crianças”, o verbo aparece no particípio, isto é, apresenta-se em sua forma nominal e exerce aqui a função de adjetivo na oração que constitui o verso, apontando para uma atitude não de ação, mas passiva, pois o sujeito torna-se agente. Esse termo é o único que caracteriza o substantivo “criança” em todo o poema, com ele notamos que haveria uma ambiguidade de sentidos, ou seja, essa palavra derivaria do verbo “jogar”, que significa, de acordo com o Dicionário Online de Português, executar diversas combinações, que, por vezes, tem a intenção de divertir, entreter, principalmente o público mais jovem.

Notamos também que em: “jogadas no mundo crianças / cuspiam com o vento crianças” (vs.12-13) há o *enjambement*, recurso recorrente<sup>52</sup> na lírica de Marcos Siscar, que torna a última palavra do verso “crianças” e proporciona a repetição do termo “criança” no final de ambos os versos. Dessa forma, esse corte entre o som e o sentido nesses versos nos encaminha para uma busca de sentidos no “não dito”, assim como Marcos Siscar afirma: “O não dito pode ser a alavanca ou o azeite do deslizamento produtivo, o lugar de uma ‘festa’ dos sentidos e da inteligência” (SISCAR, 2011, p. 256). Correlacionando-a ao nosso poema, a interrupção causada pelo *enjambement* nos revela o prolongamento do som do termo criança, sendo possível afirmar que há mais uma vez a repetição subjetiva do substantivo “criança”.

Sendo assim, com a intenção de problematizar as indagações anteriores, desenvolvemos a hipótese segundo a qual as crianças presentes em “Cuspindo contra o vento” poderiam representar o ato de resistência da arte, especialmente da poesia, ou seja, esse poema seria metalinguístico, pois descreveria a criação dos poemas<sup>53</sup>. No capítulo anterior discutimos o conceito de metapoema, por isso neste momento não o discutiremos, para refletirmos sobre a capacidade do poeta da década de 70 e, como apresentado acima,

---

<sup>52</sup> Destacamos a obra de *Ciranda da Poesia* (2011) de Masé Lemos, que afirma que essa figura de linguagem provocaria um prolongamento e corte que estaria relacionada a uma “noção de sublime”, em outras palavras, no vazio provocado pelo *enjambement* estaria o “dito”, o sentido. Além dessa crítica, adicionamos à discussão Annita Malufe (2012), que aponta que o uso do *enjambement* cria um efeito de continuidade sonora.

<sup>53</sup> A obra lírica de Marcos Siscar é marcada por poemas metalinguísticos; destacamos o poema “Rascunho para um retrato de criança” (2010). Alguns de seus versos parecem um manual para escrever um poema a partir da visão de uma criança, sendo eles: “o poema ainda não estava ali (ou melhor) faltava-lhe a cesura / a repetição esfregando a face áspera / a telescopia de um rosto encardido / o *enjambement* inserindo o silêncio e (depois / de perdido para sempre o mot juste) o dê / ajuste (quem sabe)” (SISCAR, 2010, p. 71).

de 2018, de focar nas exclusões, sendo isso relevante porque são épocas de opressão, silenciamentos e punições a quem falasse contra o governo institucionalizado. De uma certa forma, podemos dizer em relação ao poema de Marcos Siscar que notamos um processo similar aos poetas da década de 70, a geração marginal<sup>54</sup>, pois o sujeito lírico utilizou elementos triviais, brincadeira de crianças, e desenvolveu um poema a partir de recursos estilísticos e de subjetividade sobre o poema.

A resistência pela “boca”, ou seja, pela palavra, e, no caso, pela palavra poética, encontra no poema de Siscar desdobramentos que vão além da ludicidade inerente à poesia, do jogo sonoro e imagético que todo poema propõe. Nos versos “deixavam marcas no muro / barreiras para formiga / misturavam saliva no pó / cuspiam como falavam / crianças cuspiam sem desdém” (vs. 05-09), nota-se o ato e o efeito da resistência, pois “as crianças”, poetas, reivindicariam o direito de sua classe, os artistas, por isso que durante um período de opressão serviriam de vozes, dificultariam a supremacia dos opressores, escreveriam poemas constantemente também com o objetivo de mostrar os problemas, e, portanto, os poetas escreveriam indiferentes com a negação dos dominantes, só se importando em escrever poemas. Dessa forma, fazer poesia seria brincar com as palavras, assim como as crianças brincam, mas brincar de maneira feroz, agressiva, pois o belo pressuposto na poesia não exclui um posicionamento político, especialmente em momentos como a ditadura militar e o governo Bolsonaro.

Outro elemento relevante para análise de “Cuspindo contra o vento” está relacionado com os sons, característica muito comum na lírica de Marcos Siscar, sendo, por vezes, construído a partir de aliteração “c” e da assonância, no primeiro momento do texto do “a” e no segundo do “o”; com o uso de ambas, podemos concluir que esse recurso proporciona ao poema uma repetição que se aproxima de um eco, como se o som estivesse sendo propagado, para ser ouvido em todos os versos.

Destacamos também a repetição da palavra “vento” nos versos 14 e 15: “conheciam o que era **vento** / não cuspiam contra o **vento**” (vs. 14-15); a partir de uma

---

<sup>54</sup> De acordo com Carlos Alberto Pereira (1981) a poesia marginal foi um movimento literário que surgiu no Brasil nas décadas de 1970 e 1980. Os poetas marginais eram geralmente jovens escritores que produziam poesia de forma independente, sem o apoio de grandes editoras ou instituições culturais. Eles se autodenominavam “marginais” porque suas obras eram frequentemente publicadas de maneira artesanal, em folhetos mimeografados ou xerocados, e distribuídas em locais alternativos, como bares, festas e manifestações políticas. Em relação às suas características gerais, possuem uma linguagem coloquial, direta e muitas vezes transgressora, e os poetas usavam como temáticas a marginalidade, o cotidiano, a política, o sexo e a rebeldia, rompendo com as convenções poéticas tradicionais. Sua produção literária era influenciada pela contracultura, pelo movimento tropicalista e pela poesia concreta, entre outras correntes artísticas e culturais.

epístrofe, essa repetição aponta-nos para considerar que o eu lírico quer que voltemos ao título do poema. Podemos apontar isso primeiro a partir da contradição do verso 15 em relação ao título, já que este nega o título, assim como a rima produzida a partir do uso do termo “vento”. Dessa forma, o sujeito lírico nos leva novamente à música “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, e serve para enfatizar a assinatura de “Cuspindo contra o vento”; em outras palavras, a repetição, assim como faz uma criança, é usada pelo poeta com o intuito de enfatizar, de demonstrar seu intenso interesse naquilo que está sendo repetido. Nota-se, então, que a estrutura final do poema se dá por procedimentos de repetição, tanto no que se refere à aproximação de dois momentos históricos quanto em escolhas formais, como o vocabulário (verbo “cuspir” e o substantivo “criança”), aspectos fonéticos, por exemplo: a aliteração do /c/; a assonância dos sons /a/ e /o/; as rimas externas através das palavras “brincavam” e “falavam”, assim como da palavra “vento” nos versos 14 e 15; aspectos gramaticais, a partir do uso do mesmo tempo verbal (pretérito imperfeito) em quase todos os verbos utilizados; e sintáticos, indicativos de que as figuras de linguagem utilizadas são aquelas que denotam repetição.

De acordo com essa constatação, torna-se inevitável lembrar que a repetição na literatura como um símbolo de resistência foi retratada por Alfredo Bosi (2002); para o autor, a repetição pode ocorrer a partir da retomada de temas universais, como o amor, a morte, a busca por identidade, a injustiça social, entre outros, que continuamente encontram expressão nas obras literárias. Além disso, a repetição pode ser observada em técnicas narrativas, estilos literários, estruturas poéticas, figuras de linguagem e até mesmo em personagens arquetípicos que são reinterpretados e reinventados ao longo do tempo, quer “refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros), quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma libertação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos corrente” (BOSI, 2002, p. 146).

Além disso, Bosi destaca que um dos principais “caminhos de resistência” é a poesia-metalinguagem e a poesia-biografia, e que essa repetição do “fazer poético” e do “eu” não implica simplesmente em uma imitação mecânica, mas sim em uma recontextualização e reinterpretação criativa dos elementos literários existentes. Dessa forma, a literatura se renova continuamente, mantendo-se viva e resistente.

É interessante destacar que consideramos nesta análise a perspectiva derridiana de assinatura através da presença da data, discutida no capítulo 01; entretanto, notamos que “Cuspindo contra o vento”, além de ter como traço otobiográfico a presença da data “outubro de 2018”, também traduz a permanência e reconhecimento de quem assinou

esse poema, Marcos Siscar. Afirmamos isso com base em Derrida, em: “Por esse acontecimento fabuloso, por essa fábula que implica o rastro e só é possível pela inadequação a si mesma de um presente, uma assinatura se dá um nome. Ela se arroga um crédito, seu próprio crédito, dá-o a si mesma” (DERRIDA, 2021, p. 14). Em outras palavras, visualizamos a assinatura do autor empírico através de traços contextuais, por exemplo a referência à música popular e aos poetas brasileiros<sup>55</sup> cujas produções aproximam-se da constantemente discutida pelo crítico Siscar; esses aspectos revelariam o autor, a partir de um jogo duplo e ambíguo do eu lírico do poema, que seria um representante da assinatura, assim como o autor do poema, que seria também um representante da assinatura. Dessa forma, esse “processo” seria discutido pelo filósofo franco-argelino como “contra-assinatura”. Dessa maneira, teríamos em “Cuspindo contra o vento” mais de um traço otobiográfico, que revela a presença do crítico, do poeta e do eu lírico. Eles estão inter-relacionados, são independentes, mas é incerto distinguir a diferença e o limite que os delimita.

Por fim, reiteramos que, na medida que em nossa análise há o “duplo sim”, haveria também o questionamento dessa afirmação, ou seja, até as certezas, quando se tem em vista a busca do “ter-lugar”, estão cercadas de incertezas, e conforme apresenta Derrida: “Tal lugar não está nem na obra nem na vida do autor, ele é uma epígrafe” (DERRIDA, 2020, p. 37). Ainda no que concerne a esse aspecto, retomamos o crítico Marcos Siscar para explicar como, para Derrida, textos com traços otobiográficos “se colocam como acontecimentos que tem lugar num eu-aqui-agora, refluindo incessantemente para uma filosofia do acontecimento e, reciprocamente, num movimento de vai-e-vem, circular e espiralado, cujo fim parece tomar a figura do abismo” (SISCAR, 2012, p. 113). Ou seja, retomamos o posicionamento derridiano de *dynamis*, tendo em vista que o discurso otobiográfico em “Cuspindo contra o vento” é concluído por um verso que desintegra todas as afirmações feitas nos 16 versos anteriores; portanto, o “ter-lugar” do poeta e da poesia seriam sempre mutáveis, inconstantes e imprecisos.

---

<sup>55</sup> É interessante lembrar que Manoel de Barros, na poesia “Matéria de poesia” (1974), utilizou essa metáfora nos versos seguintes: “Todas as coisas cujos valores podem ser / disputados no cuspido à distância / servem para a poesia” (vs. 1- 3). Por isso, torna-se possível apontar que a metáfora presente no poema de Siscar, que evidencia a “criança” e o “cuspe”, é uma escolha estilística que já ocorreu anteriormente, quando a intenção é criar uma metapoesia. Dessa forma, as comparações entre o poeta e o fazer poético com a criança e a brincadeira demonstra que a poesia é, por vezes, um jogo natural com as palavras, cujas escolhas em relação ao vocabulário, estética, semântica e temática são livres, mesmo diante de situações opressoras, antidemocráticas e manipuladora de direitos.

Para finalizar, percebe-se que no verso “talvez fossem apenas crianças” (v. 17) há o único advérbio de dúvida presente em “Cuspindo contra o vento”; com isso, todas as afirmações realizadas anteriormente são colocadas em dúvida e cria-se uma multiplicidade de sentidos, há um processo de desconstrução do texto lírico, e, conseqüentemente, é criado um movimento circular nesse poema, isto é, esse advérbio nos direciona a realizar uma nova leitura da obra, como se a resposta para essa dúvida fosse ser revelada no poema.

## CONCLUSÃO

A presença de traços que são remetidos a dados autobiográficos na poesia lírica é um recurso recorrente entre os poetas. Não obstante, a análise disso pode ser intensificada devido à rasura que Jacques Derrida propõe à autobiografia, e, transformando-a em otobiografia, o filósofo franco-argelino amplia as possibilidades de elementos que poderiam ser considerados dados biográficos. Dessa forma, haveria um estreitamento da linha que tradicionalmente delimita os textos em ficcionais ou reais. Isso se dá devido à proposta de Derrida que desconstrói as estruturas que restringem e classificam os textos de acordo com gêneros textuais precisos; isto é, com a proposta de Derrida, diversos textos poderiam conter rastros otobiográficos.

Optamos para esta pesquisa a análise de dois quase-conceitos derridianos, o nome próprio e a assinatura, que representam alguns dos traços da otobiografia. O primeiro termo pode ser considerado pelo teórico como instável e mutável, além disso não é capaz de captar todas as singularidades do indivíduo que ele nomeia, pois é construído sempre a partir da relação com outros nomes, portanto, com outros sujeitos, com outros contextos culturais, históricos e sociais; mais do que isso, o nome próprio é complexo e despersonaliza ao mesmo tempo que personaliza um indivíduo. Por sua vez, o segundo termo não é uma simples questão de autoria ou identificação, mas envolve uma série de elementos, por exemplo elementos linguísticos, datas e a própria assinatura, que podem ser afetados por uma multiplicidade de fatores e significados, mas não podem ser totalmente controlados ou determinados, sendo também performativos, tendo em vista que, quando pronunciados, criam a situação.

Dessa forma, pensamos a poesia lírica de Siscar pelo viés otobiográfico; é inegável o reconhecimento desse aspecto pelos críticos desse poeta, a exemplo de Paulo Franchetti, Masé Lemos, Annita Malufe. Mas, por vezes, esse recurso estético não foi apreciado pela crítica especializada do escritor brasileiro. Dessa forma, influenciados pelo motivo anterior, assim como a inquestionável relação e interesse de Siscar-crítico por Derrida, consideramos válida a premissa que analisou a lírica de Siscar a partir dos elementos otobiográficos derridianos, por isso examinamos o nome próprio e a assinatura em poemas líricos do poeta.

Isto posto, no primeiro capítulo apresentamos os pressupostos teóricos de Jacques Derrida sobre os quase-conceitos nome próprio e assinatura, para desenvolver

essa discussão reunimos os pressupostos apresentados pelo filósofo nas obras: *Otobiografias: o ensinamento de Nietzsche e a política do nome próprio* (2021); *Gramatologia* (2001); *Glas* (1974); *Margens da filosofia* (1972); com essas obras, percebemos que Derrida se estende nessa discussão e amplia a cada momento os quase-conceitos.

Sendo assim, realizamos um recorte teórico-crítico no termo “assinatura”, dentre os motivos está a recorrência do poeta Siscar em todas as suas coletâneas poéticas, até aqui analisadas, em datar alguns dos poemas, e, conforme demonstramos nos capítulos 01 e 03, Derrida também considera que datar é um ato performático e representa a assinatura do autor biológico do texto. Além disso, no primeiro capítulo ainda pontuamos a face crítica de Marcos Siscar, ou seja, elencamos os artigos, ensaios e livros que ele se deteve em apresentar os pressupostos teóricos de Derrida, sendo que nossa interpretação acerca da temática é influenciada por esses aspectos críticos.

Por sua vez, no segundo capítulo analisamos os poemas “Sabia?” (2003), “Galo” (2006) e “*A picture with a tear and perhaps a smile*” (2015). Nos três poemas foi possível verificar a possível presença do nome próprio do autor dos poemas, aparecendo no primeiro e no terceiro poemas o prenome “marcos”, e no segundo poema o nome “siscar”, todos escritos com inicial minúscula, o que representaria a simultânea personificação e despersonificação dos supostos indivíduos nomeados. Outro aspecto interessante que encontramos durante a análise é a presença de outros nomes que podem ser considerados próprios e referem-se a outros sujeitos facilmente reconhecidos; paralelo a isso, notamos que todos os poemas referenciam, em algum momento, outro sujeito, dessa forma retomando outro nome próprio. Dessa forma, notamos que o traço otobiográfico nome próprio é constituído por uma rede de nomes próprios que estão interrelacionados, seja a partir do interesse do crítico Siscar ou a partir do leitor de poesia Siscar.

Por fim, no terceiro capítulo constatamos a data como um traço otobiográfico, que representa a assinatura do autor dos textos. Para compreender como esse rastro está presente na poesia, selecionamos dois poemas de Siscar: “São Paulo 1972” e “Cuspindo contra o vento”, publicados em momentos distintos, o primeiro na obra *Metade da arte* (2003) e o segundo em *Isto não é um documentário* (2019). Nosso objetivo em selecionar esses poemas foi mostrar que em períodos distintos o poeta escolheu como recurso estético a data para aproximar o autor empírico do eu lírico; isso, ao nosso ver, corresponde a uma poesia com caráter otobiográfico, pois revela informações / dados

da realidade que, como afirmamos no capítulo 03, não precisam ser necessariamente da vida pessoal do autor.

No universo poético de Marcos Siscar, a sua lírica é marcada por diversos elementos estéticos, isso ocorre devido a sua extensa publicação – mais de vinte anos de produção poética – mas também graças ao caráter múltiplo e amplo de estilos que o autor possui. Dessa forma, reiteramos que a otobiografia é uma das possibilidades de leitura dessa vasta e rica produção, que apesar de ampliar a análise de traços “autobiográficos” ainda não compreende todos os aspectos que revelam a presença do autor biológico Siscar – em correlação com o autor biográfico – eu lírico. Porém, a otobiografia amplia de forma significativa essa perspectiva, além de demonstrar que a presença dos traços otobiográficos revela a relação do poeta Siscar com o crítico Siscar; entretanto, isso ocorre naturalmente, já que é impossível desvincular um do outro e não existe uma linha tênue que separe essas duas *personas*, por isso elas coexistem tanto nos textos líricos quanto nos textos críticos, sem, portanto, retirar o valor literário daqueles e o valor crítico destes.

## Referências

- ARTISTAS precisaram usar metáforas para criticar o regime militar. **Agência do Brasil**, 2014. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2014-03/artistas-precisaram-usar-metaforas-para-criticar-o-regime-militar>. Acesso: 07 de junho de 2023.
- ANÁFORA. *In*: Dicionário online Michaelis. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/anafora>. Acesso: 13/05/2023.
- AUSTIN, John L. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AUTOBIOGRAFIA. *In*: Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/autobiografia/>> . Acesso em: 05 maio de 2023.
- BAHIANA, Ana Maria. A linha evolutiva prossegue – a música dos universitários. *In*: **Anos 70** Música popular. Rio de Janeiro, 1980.
- BARROS, Manoel. **Matéria de Poesia**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 1974.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. Companhia das Letras. São Paulo, 2002.
- DIÁCOPE. *In*: Dicionário online Michaelis. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/diácope>. Acesso: 13/05/2023.
- DERRIDA, Jacques. **Circonfissão**. *In*: BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Tradução Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Otobiografias**: O ensinamento de Nietzsche e a política do nome próprio. Trad. Guilherme Cadaval; Arthur Leão Roder; Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro, Zazie Edições, 2021.
- \_\_\_\_\_. **Posições**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Força de Lei**: O fundamento místico da autoridade. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Essa estranha instituição chamada literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Gramatologia**. Tradutor: Renato Janine Ribeiro. – 2. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2017.
- EPISTRÓFE. *In*: Dicionário online Michaelis. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/epistrote>. Acesso: 13/05/2023.

- FRANCHETTI, Paulo. **Crise de Versos**. Estudos linguísticos, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=3622>. Acesso: 20 set. 2022.
- FIUZA, Solange. **Marcos Siscar e o legado de João Cabral**. Revelli, v.11, 2019. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/8489>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- HIPERBOLE. In: Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/hiperbole>. Acesso em: 15/05/2023.
- JOGAR. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/jogar/>. Acesso: 14 maio de 2023.
- KEHL, Maria Rita. Mil e uma noites para as multidões. In: **Anos 70** televisão. Rio de Janeiro, 1980.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- LEMONS, Masé. **Ciranda da poesia Marcos Siscar por Masé Lemos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.
- MALUFE, Annita Costa. **Poéticas da imanência**: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Rio de Janeiro/ São Paulo: 7Letras/ FAPESP, 2011.
- \_\_\_\_\_. **A poesia-em-crise ou a indecisão da forma**. Revista Fronteira Z, São Paulo, n. 8, julho de 2012.
- MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**: volume único. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- MISE-EN-FORME. In: Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/mise-en-forme/>. Acesso: 14 maio de 2023.
- MOREIRA, Camila Sampaio. **Nietzsche**: sobre o futuro dos estabelecimentos de ensino. v.1. n.1. Revista Eros, 2013. Disponível em: <https://helius.uvanet.br/index.php/eros/article/view/32>. Acesso em: 05 de jun. 2023.
- PEDROSA, C. **A resistência, o irresistível e a poesia em crise de Marcos Siscar**. Signótica, v. 25, n. 1, p. 1-19, 13 out. 2013.
- POLIPTOTO. In: Dicionário online Michaelis. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/poliptoto>. Acesso: 13/05/2023.

SIMON, Iumna Maria. Tentativa de balanço: entrevista com Iumna Maria Simon. [Entrevista concedida a] CATRÓPA, Andréa; NUERBERGER, Renan; MARTIN, Carlos. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo-SP, v. 94, novembro de 2012.

Disponível em: <[www.novosestudos.com.br](http://www.novosestudos.com.br)>. Acesso em: setembro, 2022.

\_\_\_\_\_. **Condenados a tradição**. Revista Piauí. ed.61, 2012.

SINESTESIA. In: Oxford Languages and Google. Oxford University Press, 2023.

Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/sinestesia>. Acesso: 15/05/2023.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária**. Editora: UFMG, 2004.

LOOP. In: Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/loop>>. Acesso em: 15/05/2023.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época: poesia marginal dos anos 70**. Funuart, 1981.

VENTURA, Zuenir. **1980- O ano que não terminou**. 1ª ed. Objetiva, 2013.

SISCAR, Marcos. **Jacques Derrida Rhétorique et philosophie**. Paris: L'Harmattan, 1998.

\_\_\_\_\_. **Metade da arte**. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **O roubo do silêncio**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Poesia e crise**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

\_\_\_\_\_. **Entrevista com Marcos Siscar por Masé Lemos**. [Entrevista concedida a] LEMOS, Masé. ALEA, v.13, jan. 2011.

\_\_\_\_\_. **Jacques Derrida literatura, política e tradução**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

\_\_\_\_\_. **Entrevista com Marcos Siscar**. [Entrevista concedida a] CINTRA, Elaine Cristina; CORREIA, Éverton Barbosa. Gláuks, v. 15, n.2, 2015. Disponível em: <https://www.revistaglauks.ufv.br/Glauks/issue/download/13/V.15%20N.02>. Acesso: 05 dez. 2022.

\_\_\_\_\_. Figuras de prosa: a ideia da “prosa” como questão de poesia. In: **O duplo estado da poesia**.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: **Anos 70**. Música popular. Rio de Janeiro, 1980.