

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

SARA LOVATTI MANCINI

**A OBRA, UMA OVA: CONSIDERAÇÕES
INCOMPLETAS SOBRE *OVA COMPLETA* DE
SUSANA THÉNON**

VITÓRIA
2022

SARA LOVATTI MANCINI

A OBRA, UMA OVA: CONSIDERAÇÕES
INCOMPLETAS SOBRE OVA COMPLETA DE
SUSANA THÉNON

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em:

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Orientador e Presidente da Comissão

Profa. Dra. Rafaela Scardino Lima Pizzol(UFES)

Prof. Dr. Juan Pablo Chiappara (UFV)

Profa. Dra. Maria MirtisCaser (UFES/PPGL)

A Helena e a Marilza, do início ao fim.

Minha trajetória até aqui não fosse assim não seria eu, não fosse a minha família não seria eu, não fosse o Divino não seríamos nós.

Obrigada a todos os familiares por serem solo firme e coração quentinho. Agradeço a minha mãe, minha volta, meu colo. Ao meu irmão, que aguentou minhas produzidas e lamentos. Ao meu pai pelo tempo. Agradeço também a minha maior alegria, a minha filha Helena, que por enquanto não sabe ler, mas ainda lerá seu nome dedicando cada quina que eu conquistar. O nosso caminho é a gente que faz, filha!

Depois de alguns “nãos” no intento em ingressar no Mestrado em Letras, recebi um sim, que me encheu daquele orgulho besta (porém genuíno) de estar sendo lida e, posteriormente orientada, pelo Wilberth Salgueiro. Obrigada pela troca, Bith! Esse negócio de ter professor bom é que ensina a gente, ou ao menos faz querer, ser assim também. Obrigada pela parceria, respaldo, honestidade e delicadeza em formular com o texto e com a gente, raciocínios e trocas frutíferas de modo tão particular.

Agradeço também ao professor Juan Pablo e a professora Rafaela. Ambos cruzaram o meu caminho acadêmico em momentos distintos. Juan na graduação, me apresentando a literatura hispano-americana, cujo apreço perdurou o suficiente para eleger o assunto como escopo de minha pesquisa tantos anos depois. Rafaela, por outro lado, ofertou uma disciplina no mestrado com base em poesia contemporânea produzida por mulheres latinas: foi marcante cursá-la em meio à pandemia, online e com uma bibliografia arrebatadora. Cada professor cruzou uma aluna diferente com tempos e disposições diferentes para a vida acadêmica, mas todas as minhas versões aprenderam além da literatura com vocês. Obrigada.

As minhas amigas, mulheres maravilhosas que me inspiram e me dão aconchego, obrigada.

POEMA

*Tú eliges el lugar de la herida
en donde hablamos nuestro silencio.*

*Tú haces de mi vida
esta ceremonia demasiado pura.*

PIZARNIK, 2018.

SUMÁRIO

RESUMO	07
INTRODUÇÃO	09
ANTES DO GRITO	21
LENDO OVA COMPLETA	24
1 ¿por qué grita esa mujer?.....	24
2 vos/ que leíste a Dante.....	35
3 OMNES GENERATIONES.....	38
4 AND SO AREYOU	43
5 LA DISECCIÓN.....	48
6 mefítico oís vosotros.....	55
7 los ingenieros ríensuavemente / de los poetas flacos.....	63
ANTES DA PARTIDA	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS	71

RESUMO

Ova completa (2019) foi o último livro escrito pela argentina Susana Thénon. A autora, traduzida recentemente pela poeta brasileira Angélica Freitas, é contemporânea da geração *de los 60*, embora não esteja entre as poetisas mais estudadas de sua época. Ela constantemente contesta a construção canônica na literatura assumindo uma linguagem transgressora e provocativa. Este trabalho se desdobrará sobre a dessacralização do cânone na literatura escrita por mulheres contemporâneas, sob análise dos sete primeiros poemas de *Ova completa*, contemplando, porém, a totalidade da obra/ova de Thénon. Para isso, recorreremos a imagens que rememorem a ideia de “ova” como o poema visual de Franklin Fernández, *Naturaleza Muerta*, e aquela proposta por Virginia Woolf em seu ensaio *O sol e o peixe* (2015). Neste processo de pesquisa notou-se a necessidade de um posicionamento mais impositivo e ativo da crítica escrita por mulheres sobre mulheres que escrevem, como menciona Eurídice Figueiredo (2019), não apenas em prol de uma reparação histórica, retirando do “gueto” poetisas marginalizadas, mas com o objetivo de consolidar e reconstruir uma tradição poética fundada à margem. O conceito de “antipoesia” na obra de Nicanor Parra (1998) e de cânone segundo Roberto Reis (1992) e Harold Bloom (2002) também respaldarão esta pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura escrita por mulheres; Literatura contemporânea; Literatura argentina; Susana Thénon.

ABSTRACT

Ova completa (2019) was the last book written by Argentine Susana Thénon. The author, recently translated by the Brazilian poet Angélica Freitas, is contemporary with the generation of the 60s, although she wasn't among the most studied poets of her time, she constantly challenges the canonical construction in literature, assuming a transgressive and provocative language. This work will unfold on the desacralization of the canon in the literature written by contemporary women, under the analysis of the first seven poems of *Ova completa*, contemplating, however, the entirety of Thénon's ova/work. Therefore, we use images that recall the idea of "ova", such as Franklin Fernández's visual poem, *Naturaleza Muerta*, and the one proposed by Virginia Woolf in her essay *O sol e o peixe* (2015). In this research process, it was noted the need for a more imposing and active positioning of criticism written by women about women who write, as mentioned by Eurídice Figueiredo (2019), not only for the sake of historical reparation, removing marginalized poets from the "ghetto", but with the aim of consolidating and rebuilding a poetic tradition founded on the margins. The concept of "anti-poetry" in the work of Nicanor Parra (1998) and of canon according to Roberto Reis (1992) and Harold Bloom (2002) will also support this research.

KEYWORDS: Literature written by women; Contemporary Literature; Argentine Literature; Susana Thenon.

INTRODUÇÃO

A poeta Susana Thénon nasceu em 1935, na Argentina. Contemporânea de poetisas como Alejandra Pizarnik e Joana Bigozzi, Thénon também se destacou nas áreas de tradução e da fotografia. Ela publicou seu primeiro livro de poemas em 1958, *Edad sin tregua*, já no ano seguinte, *Habitante de la nada*. Em 1967, Thénon lança *De lugares extraños*, em 1984, *Distancias* e, finalmente, em 1987, sua *Ova completa*, livro que abandona o lirismo praticado até então, e que, segundo Alícia Genovese, com maior identidade, individualiza sua voz irônica. Nesta edição há “uma preocupação com a poesia de autoria feminina, além do uso de uma linguagem coloquial, bem mais próxima à língua falada, incluindo o uso do voseo; a dessacralização do cânone, o questionamento dos discursos oficiais” (ROCHA, 2016, p. 28).

A última obra de Thénon possui viés transgressor por questionar o cânone literário e como as mulheres que escrevem (e seus textos) se inserem nesse espaço restrito. Portanto, *Ova completa* (2019) refuta a formação da tradição literária. Apresentarei um breve panorama, propondo não apenas um percurso pelo cenário da poesia contemporânea escrita por mulheres, mas como contribuir para que obras como a de Thénon “[...] que articulam elementos consagrados da cultura, do cânone, sem aderir a essa hierarquização cultural” (RIGUETO, 2021, p.32) tenham espaço no meio literário.

Em *Dominios de la literatura acerca del canon* (1998) compilada por Susana Cella, há ensaios a respeito da concepção do cânone, a regulação artística e a valorização da tradição. Em *El canon argentino*, publicado pela primeira vez em 1996, Martínez considera que o “canon sería una variante de dogma; es decir, de algo que está en la antípoda de la libertad encarnada por la literatura” (MARTINEZ, 1998, p. 146). Centro e margem estão em voga quando o assunto é o cânone e a tradição literária. Os poemas de *Ova completa* enveredam nitidamente por essa antítese: “LA DISECCIÓN”; “mefíticos oís vosotros”; “los ingenieros rien suavemente”; SEGÚN PASAN LOS AÑOS (GOZQUE IT PSUM)”, “LA ANTOLOGÍA”; neles, a menção ao centro como o que é sagrado, ou “según el canon”, movimenta-se em direção à margem. Não por acaso, o

riso dos engenheiros se direciona aos poetas “flacos”, à margem. Em “LA ANTOLOGIA”, uma antologia está sendo feita por uma universidade norteamericana, através de uma pesquisadora que busca por autoras que não podem ser “ni sanas ni independientes”. Uma professora entrevista “Susana Etcétera” e requer escritoras em “vías de desarrollo”.

Buscar el centro, situarse junto al centro aunque uno camine por el costado: tal era – y sigue siendo la idea de poder en la literatura argentina. Para Victoria Ocampo, el centro de la literatura no está en quienes la hacen o la leen sino en los que vicariamente escriben sobre ella. (MARTINEZ, 1998).

Cella (1998) afirma, porém, que “hay una diferencia entre la tradición y lo que se llama canon académico” (CELLA, 1998, p. 143) e argumenta que a grande operação de Borges, por exemplo, é o estabelecimento de uma tradição que conduz a colocar sua obra no centro dessa tradição. Vale ressaltar, entretanto, que “las tradiciones también se mueven porque quienes las interpretan también pasan...” (CELLA, 1998). Estudar a literatura escrita por mulheres é reforçar a margem, a antipoesia, como a de Parra, com aquilo que permita viver “holgadamente” ou o que pelo menos “permita morir” (PARRA, 2006, p.32), e esse manuseio requer um posicionamento das instituições que representam o cânone de forma menos centralizadora.

Se a história da literatura, sustentada pela formação canônica, pode ser tomada como uma narrativa fundadora da nacionalidade na qual o gênero – investimentos em construções singulares de identidades masculinas e femininas – constituiu um dos meios de fortalecimento do poder masculino, é de extrema importância histórica que se examinem os textos de autoria feminina, suprimidos e excluídos do campo de investigação literária. (SCHMIDT, 2018, p. 137).

Quando, em “LA ANTOLOGÍA”, Petrona Smith Jones, a professora adjunta que procura por mulheres para compor sua antologia se dirige a Thénon como “Susana Etcétera” com perguntas medíocres, evoca-se a ironia para enaltecer como a inserção das mulheres na literatura pode estar à mercê de críticas que as coloquem “cada vez mais no gueto” (FIGUEIREDO, 2020, p. 91). A obra completa é um conjunto de textos de poetas publicado, normalmente de maneira póstuma, como a *Poética* (2016) de Ana Cristina Cesar, escritora que participa da antologia marginal *26 poetas hoje* publicada em 1976, por Heloísa

Buarque de Hollanda. Ana Cristina morre em 1983, e é lançada pela maior editora brasileira em 2016, além de homenageada na FLIP do mesmo ano. Ana Cristina Cesar se inscreve na tradição literária refutando-a, como no poema “Primeira lição”, no entanto é postumamente reconhecida.

Esse jogo com o que dissolve no tempo em Thénon é muito expressivo, inclusive porque se transmuta em matéria, “in vitro”, em materiais, em “poliuraneto”. Por isso, Thénon em sua *Ova completa* já anuncia seu tom provocador. O manejo desta Obra completa com a *Ova completa* representa:

En este título paródico -pero sobre todo autoparódico- concurren el estereotipo rimbombante que hace de los textos monumentos y piezas museales (Obra completa: acabada, clausurada, intangible, gigante venerable momificado en la letra) y una expresión latina que no todos los lectores reconocerán de antemano pero que una pseudo-citapseudo-erudita se encarga de aclarar ((al pie de página>> (ova: huevos, completa: colmados), la que a su vez connota todas las expresiones cuitas, cursis o groseras, botánicas o zoológicas, gastronómicas o sexuales, neutrales u obscenas, corporales o anímicas que los huevos y su relleno pueden evocar.(REISZ, 1990, p. 200).

A afirmação de Susana Reisz, que também é pé de página de seu artigo intitulado *Hipótesis sobre el tema “escritura feminina y hispanidad”* (1990), agrega a multiplicidade de sentidos inerentes à obra de Thénon e seu título, mas sobretudo possibilita pensar que há uma totalidade nessa obra, que é influenciada pelo cânone, pela tradição;no entanto, dela reproduz não a linearidade, mas a tensão. A relação simbiótica entre a margem e o centro pode ser identificada tanto na semelhança entre os vocábulos obra e ova, como no produto dessa paródia, isto é, os poemas de Thénon são declarados ovos, que parecem pertencentes a uma ova maior, um corpo maior.

Essa relação não está atrelada, porém, a uma dependência, mas à ideia de influências que obras canônicas têm na linguagem, quiçá a própria tradição. Harold Bloom em *A angústia da influência* (2002) disserta sobre a tradição literária, elencando seis “movimentos revisionários” (BLOOM, p. 60), que analisam a relação de influências à qual os poetas estão expostos, isto é, “como um poeta se desvia de outro” (BLOOM, p.61). Segundo o crítico norte-americano,

A história da influência poética frutífera, o que significa a principal tradição da poesia ocidental desde o Renascimento, é uma história

de angústia e caricatura auto-salvadora, de distorção, ou perverso e deliberado revisionismo, sem o qual a poesia moderna como tal não poderia existir. (BLOOM, 2002, p. 80).

A Ova, então se oporia à ideia de Obra em dois sentidos, em ambos denotando-a como inferior: primeiro, no que diz respeito à perda fonética e gráfica, com a troca de “v” por “br”; depois, por seu significado. A obra compreende uma publicação concluída, por isso publicada postumamente, não há acontinuidade que o gerar de uma ova incita. A ova simboliza um corpo ainda em formação, o devir. A Obra Completa é uma publicação dedicada a poetas renomados, normalmente, após a sua morte, isto é, não haverá mais originais do escritor em questão. Por outro lado, a Ova é feita de pequenos ovos ainda em processo de desenvolvimento, é sobre o devir de uma tradição literária. Se a Obra representa o discurso oficial, o sagrado, o cânone, a Ova de Thénon se voltará para a margem, já que a autora,

[...] tartamudeando, se exila de la lengua materna, se asume extranjera a toda lengua y a sí misma, a su propia poesía, y nos trae, con la boca roída por el viento, los ecos del tango, del bolero, del gauchesco, del sermón dominical, del refranero, del barroco español; nos atiza con latinazgos inventados o fragmentos de una filología fantástica, voces anglófonas mentirosas o autoritarias, vocablos alemanes inciertos, con una vocación de mestizaje propia del barroco lationoamericano que le valió el estatuto de arte nuevo para un mundo nuevo. (MALLOL, 1998. p. 157).

A escritora e pesquisadora argentina Anahí Mallol estuda a formação de uma tradição literária escrita por mulheres a partir do artigo intitulado *Una canción que sea menos que una canción: La constitución de la tradición literaria femenina en Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y Diana Ballessi* (1998). No estudo, a autora considera

[...] la existencia de intersticios por donde la voz de los grupos minoritarios, ajenos a la representación, pueden filtrarse para hablar de sí misma, para buscar su propio timbre y diseñar una identidad (que no tiene por qué pensarse como definitiva o monologal) al margen de la existencia de la cultura oficial. (MALLOL, p. 153).

Em 2018, Mallol publica um panorama contestando ainda a tradição, e o título de seu texto diz tudo: *Ser mujer, ser poeta en la Argentina: de los 80 a los 90*. Ela defende que “lo más importante del canon sería no el estatismo de las listas definitivas, sino su movimiento, que siempre es político, y resulta productivo seguir las líneas de estos desplazamientos” (MALLOL, 2018). Percorrer esse deslocamento é seguir a proposta da antipoesia que propõe Parra, que é

oriunda do que o autor chama de “detritus literario”, moldando, a partir de uma espécie de depósito de rejeitos e lembranças, um novo lugar da (anti)poesia. Seguindo essa modulação, Parra defende que “lo que hoy es detritus, mañana puede ser flor. Y vice-versa” (PARRA, 2006, p. 36).

A poesia de Thénon, sua Ova, que “nos atiza con latinazgos inventados o fragmentos de una filología fantástica, voces anglófonas mentirosas o autoritarias, vocablos alemanes inciertos” (MALLOL, 1998, p. 157), segue a tradição antipoética de Parra, que

[...] explora la textura de distintos espacios de ocurrencia de habla (la publicidad, las comunicaciones, la calle, la fiesta, la conversación); deslinda entre diversas formulaciones del habla poética; y reafirma la calidad temporal del coloquio, su instancia sensible, su articulación múltiple en el acto de la enunciación. Estos trabajos sobre la dicción dan a la antipoesía su textura compleja y dúctil, su temperatura coloquial, su fraseo paralelístico y oposicional, y su peculiar humor sobrio y paradójico. (ORTEGA *apud* PARRA, 2006, p. 33).

Aliar-se a essa tradição à margem do cânone é corroborar na “búsqueda por el lado de lo cotidiano, lo mínimo, lo aparentemente simple pero trabajado a otro nivel” (MALLOL, 2018, p. 5). Sobretudo, por uma função da literatura que vai contra a estabelecida pelo cânone. O escritor chileno Roberto Bolaño, ao ser refutado sobre uma possível crise na nova literatura latinoamericana, responde que

[...] si por panorama general entendemos a una promoción emergente de jóvenes poetas que vienen a llenar algunos huecos surgidos en el aparato oficial de la literatura latinoamericana, a mí me parece definitivamente mediocre. Ahora que si por panorama general entendemos un movimiento al menos estéticamente al margen del aparato oficial o un subpanorama ética y estéticamente al margen, un estado de ánimo común a muchos jóvenes, una interpretación transformadora (y esto es más contradictorio que el diablo) de una realidad cotidiana sangrienta, en donde es imposible verdaderamente crear sin subvertir, en donde es imposible subvertir sin ser apaleado, en donde es imposible ser apaleado sin adoptar, por el momento aunque sólo sea visceralmente, posturas de rechazo total a situaciones culturales burguesas (y cualquier postura de rechazo total significa comenzar a experimentar y pensar nuevas formas de acción, a intuir nuevas sensaciones), el panorama general se me presenta como el segundo cartucho de dinamita de la poesía latinoamericana en lo que va de este siglo. (BOLAÑO, 2019, np).

O autor ao falar especificamente na Argentina diz que há “algunos poetas de las promociones recientes. Imagino que la urgencia de sobrevivir es mayor casi siempre a la urgencia de escribir poesía; ya no hablo de difundirla, aunque sea

a niveles subterráneos” (BOLAÑO, 2019, np). E é enfático ao mencionar a poeta Diana Bignozzi, atenuando seu desaparecimento no tempo (do cânone): “Diana Bellesi, a quien sólo unos pocos conocemos (¿dónde está Diana nos preguntó Hinostroza, no sé, le dije), perdida en esa especie de flipper electrónico que es el cono sur.” (BOLAÑO, 2019, np). Ele salienta ainda esse desaparecimento, seu panorama parte da margem e suas previsões sobre os caminhos desta literatura. Bolaño é taxativo quando diz:

Creo una cosa: si bien ahora el panorama general de la nueva poesía latinoamericana es en un cincuenta por ciento clandestino, dentro de poco tiempo lo será en un cien por ciento. En una época de crisis, el poeta se lanza a los caminos. De esta inmersión obligatoria en mundos nuevos renace la poesía, la verdadera poesía, o se va todo al carajo. (BOLAÑO, 2019).

O encontro entre o novo e o velho mundo, ou o novo e outro novo, está expresso no conto de Virginia Woolf. De modo metafórico, luz e escuridão se sobrepõem no ensaio *O sol e o peixe* (2015) de Virginia Woolf, que narra um eclipse que ocorreu em junho de 1927, visível na Inglaterra durante 24 segundos. As impressões da autora sobre a interposição total do sol enveredam não somente sobre uma ambientação de Londres naquele momento, mas sobre as relações de poder daquele tempo. A autora propõe um “jogo divertido”, “vejamos o que o olho pode fazer por nós” (WOLLF, 2015, np), como se o olho fosse separado do corpo, um objeto à parte, como se houvesse qualquer desvinculo possível entre o olho e seu “dono”, ou com a memória e quem a cria.

Quem produz literatura manuseia com o olho, com a memória, ao passo que delesé resignado “tão submissamente”, por isso as relações de poder justapostas neste ensaio se direcionam tanto ao aspecto político e social de Londres no século XX, como a resignação do olhar poético que perpassa as experiências, “o olho”, de quem escreve. Incluir as nuances desse olhar no texto literário é compor parte do “detritus” literário a que se referia Parra. O poeta lida com a memória e a “junta a alguma outra emoção pela qual ela seja preservada” (WOOLF, 2015, np). Esse manejo se delineia esteticamente na prosa de Woolf numa composição formal que apresenta tanto o cenário ao qual os olhos estão submetidos com o momento do eclipse, como um cenário ficcional com “alguma lógica própria” da linguagem de Woolf, que conduz o

leitor, “não à simples descrição de uma experiência, mas à transposição lírica e literária de uma visão”(TADEU *apud* WOOLF, 2015, np).

Mas o olho ainda não nos dispensou. Na busca de alguma lógica própria, que não podemos compreender imediatamente, ele agora nos apresenta uma imagem, ou melhor, uma impressão generalizada de Londres num dia quente de verão, quando, a julgar pela sensação de choque e atropelo, a estação está no seu auge. Levamos um instante para nos dar conta, primeiro, de que estamos em algum jardim público, depois, pelo asfalto e pelos sacos de papel jogados pelo chão, aqueles devem ser os Zoological Gardens, e, depois ainda, sem mais aviso se nos apresentam as efígies completas e perfeitas de dois lagartos. (WOOLF, 2015, np).

O olho não possui autonomia para construir imagens ou “apresentar uma lógica generalizada” desprendida do sujeito que a produz, prova disso é o próprio manejo que a autora provoca no leitor, quando nos submerge em aquários.

[...] o olho da mente apenas por obséquio é um olho; é um nervo que ouve e cheira, que transmite frio e calor, que está ligado ao cérebro e estimula a mente a discriminar e a especular – é apenas por uma questão de brevidade que dizemos que “vemos” imediatamente uma estação de trem à noite. (WOOLF, 2015).

O mesmo ato que faz o olho, ao construir imagens pressupostas de um “ponto de vista” do indivíduo que a produz, faz o poeta se inscrevendo, ao representar, ao mesmo tempo ocultando, um corpo que habita no mundo com suas memórias sobrepostas, num efeito de interposição feito o sol e a Terra. O sol é o cânone, à sombra está a antipoesia.

A imagem do cárcere sobrepondo sol e sombra se faz presente no poema *La jaula*, de Alejandra Pizarnik:

Afuera hay sol.
No es más que un sol
pero los hombres lo miran
y después cantan.

Yo no sé del sol.
Yo sé la melodía del ángel
y el sermón caliente
del último viento.
Sé gritar hasta el alba
cuando la muerte se posa desnuda

en mi sombra.

Yo lloro debajo de mi nombre.

Yo agito pañuelos en la noche y barcos sedientos de realidad
bailan conmigo.

Yo oculto clavos

para escarnecer a mis sueños enfermos.

Afuera hay sol.

Yo me visto de cenizas.

(PIZARNIK, 2019, np).

O poeta se esconde do sol, é prisioneiro da sombra, dança com “barcos sedientos de realidad” (PIZARNIK, 2019, np) e se “veste de cinzas” (PIZARNIK, 2019, np), se disfarça daquilo que sobrou de um corpo depois de exposto ao calor. Essa subordinação velada se rompe ao passo que o leitor se vê, no ensaio de Woolf, conduzido pela narradora que deposita ali um percurso profundo sobre a existência. O olho pertence a um indivíduo, a narrativa de suas memórias percorrerá, portanto, suas perspectivas, sua cultura, suas sombras. Antes estávamos no Zoological Gardens, agora “estamos em presença da imortalidade” (WOOLF, 2015, np), diante do sol, munidos de “cinzas”. Se para existir “afuera” é necessário portar a escuridão, é na escuridão do eclipse que Woolf desvia nosso olhar do corpo celeste, quando somos apresentados a

[...] aquários recortados na uniforme escuridão [que] encerram regiões de imortalidade, mundos de luz solar constante onde não há chuva nem nuvens. Seus habitantes fazem, sem parar, evoluções cuja complexidade, por não ter nenhuma razão, parece ainda mais sublime. Exércitos azuis e prateados, mantendo uma distância perfeita apesar de serem rápidos como flecha, disparam primeiro para um lado, depois para o outro. A disciplina é perfeita, o controle, absoluto; a razão, nenhuma. A mais majestosa das evoluções humanas parece fraca e incerta comparada com a dos peixes. (WOOLF, 2015, np).

O apelo às redomas (olho e aquário) intensifica tanto a objetificação do olho/olhar, quanto sua limitação física e restritiva. A esplêndida organização dos peixes, exposta ironicamente, e sua forma:

[...] parecem ter sido moldados deliberadamente e ter escapulado para o mundo apenas para serem eles mesmos. Não trabalham nem choram. Na sua forma está sua razão. Pois para que outro propósito, a não ser o suficiente de uma perfeita existência, podem eles ter sido assim feitos. (WOOLF, 2015, np).

Sua limpidez é comparada à dos poetas, já que eles “não são transparentes até a medula como esses peixes são” (WOOLF, 2015, np). O olho que se fecha, por fim, “nos mostrou um mundo morto e um peixe imortal” (WOOLF, 2015, np), imortal e ideal. A perfeição da vida intra-aquariana é sedutora, há “mundos de luz solar constante”, inclusive a obediência dos peixes, já que “a mais majestosa das evoluções humanas parece fraca e incerta comparada com a dos peixes”, sua racionalidade formal, a existência milimetricamente perfeita. Estão, no entanto, cercados por uma redoma de vidro, subordinados ao olho, protegidos pela ficção, escancarando imortalidade, enquanto a realidade apresenta apenas 24 segundos de sol. Pizarnik afirma “não saber do sol”, vestir-se de cinzas. Os peixes que do sol do aquário descendem são imortais como seu sol e translúcidos em sua forma. Imortal é o que não se desfaz no tempo, ou que, mesmo que deteriore, permaneça vivo sob outra forma, ou outro estado da matéria, torna-se pó, cristaliza-se assim na eternidade.

A produção de escritoras como Thénon e Pizarnik está inscrita no tempo e expõe um corpo poético que é imperfeito diante da forma vigente e conduz por vias estéticas transgressoras o lugar de seu apelo na literatura.

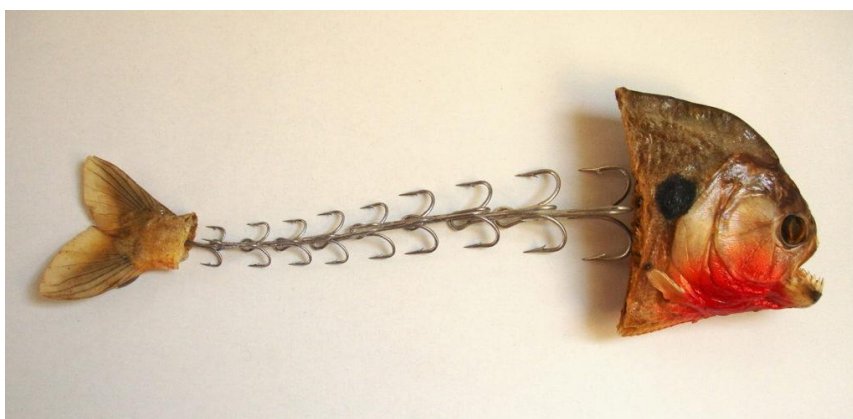
Além de o corpo estar inscrito no texto, a escrita da autora se encontra metaforicamente materializada pelo corpo. Assim, corpo e escrita partilham de uma inscrição cultural que desvela vários itinerários e cartografias de gênero nas literaturas produzidas por essas escritoras (ALMEIDA, 2012, p. 100).

A transparência do corpo dos poetas no texto de Woolf remete a alguma desconfiança sobre eles. Não ser transparente até a medula como esses peixes seria não só vestir-se de sombra, do impuro, mas de uma seda cujo tom esconde formas, “defesas” desconhecidas, já que estabelece paralelismo com as “garras” dos banqueiros e com os “folhos ou franzidos” dos reis e rainhas, que seriam “raças da humanidade”, todos numa suposta batalha dentro do aquário. A hipótese do confronto é interrompida por um “basta”, ordenando o movimento do olho, pela imposição de quem escreve “o olho se fecha” após o leitor ser apresentado a um mundo morto e um peixe imortal. O peixe que

sobrevive à batalha é imortal, como aquele que sobrevive ao tempo, a sua volta, porém, um mundo morto.

A imortalidade está coberta de sombra, porque está condicionada à deterioração do que está a sua volta: não seria deteriorar-se uma forma de permanecer no tempo? Além disso, submergir ao aquário é vestir-se das sombras dos poetas, da ausência de limpidez de sua forma, no entanto, respondendo “submissamente” a sua condução da memória, ao manejo do olho. A imortalidade também está nas cinzas, inclusive por ser o último estágio da matéria de um corpo. A ova, porém, é seu primeiro. Um corpo oriundo da Ova de Thénon respeita seu ciclo, já que é produto dessa simbiose, da imortalidade vestida de cinza. A ova completa gesta, enquanto a obra completa delimita o fim: “vosotrosdevenís meffíticos / mientrasellosmuerenchotos”. Consume-se o cânone, o peixe grande come o pequeno e, dessa interação, a luz que entra da tradição é a imagem de um peixe com a medula exposta. Ao invés de uma estrutura óssea comum, de peixe, há uma estrutura com anzóis que representam a violência que sofrera para se alimentar, para sobreviver. Os anzóis, intactos, não sofreram o abalo do tempo. Rabo e cabeça, no entanto, estão quase intactos, como que entalhados. Permaneceu o peixe sob a sua forma, ainda que amarrado de anzóis brilhantes que não se deterioraram com o tempo, como a sua carne. Ainda se vê um peixe. Enclausurado pela luz, o poeta joga com a escuridão, não é refém da sombra, mas do sol.

Figura 1 – Naturalezamuerta.



Fonte: Franklin Fernandez

O peixe de Fernandez come o alimento que lhe é oferecido, ao morder a isca, engole também o anzol e o que resta desse processometabólico é a cabeça de um peixe entalhada, sem olhos, já seca, cuja pele estampa cores em vermelho e negro, demonstrando que algo aconteceu com o peixe, seja em virtude do tempo, da arte ou de sua alimentação entre anzóis e iscas. No entanto, o anzol parece ter sobrevivido aos abalos do tempo. O orgânico, o que se decompôs enquanto matéria (seja pelo tempo ou pela dieta) foi o corpo. A estrutura esquelética metalizada rememora, ainda, os hábitos da vida que ali esteve e é esse material frio de matar peixe, a única estrutura segurando cabeça e rabo do animal, é a rede de anzol – a arma que o mata é o que possibilita que, ainda morto, ele sobreviva enquanto forma. A ideia do predador que come o peixe pequeno, inclusive, se expressa nitidamente em um dos poemas de Thénon, analisado mais adiante, em que o destino do confesso “pez chico” é converter-se em alimento do peixe grande. Ele se torna o refrão que o simboliza.

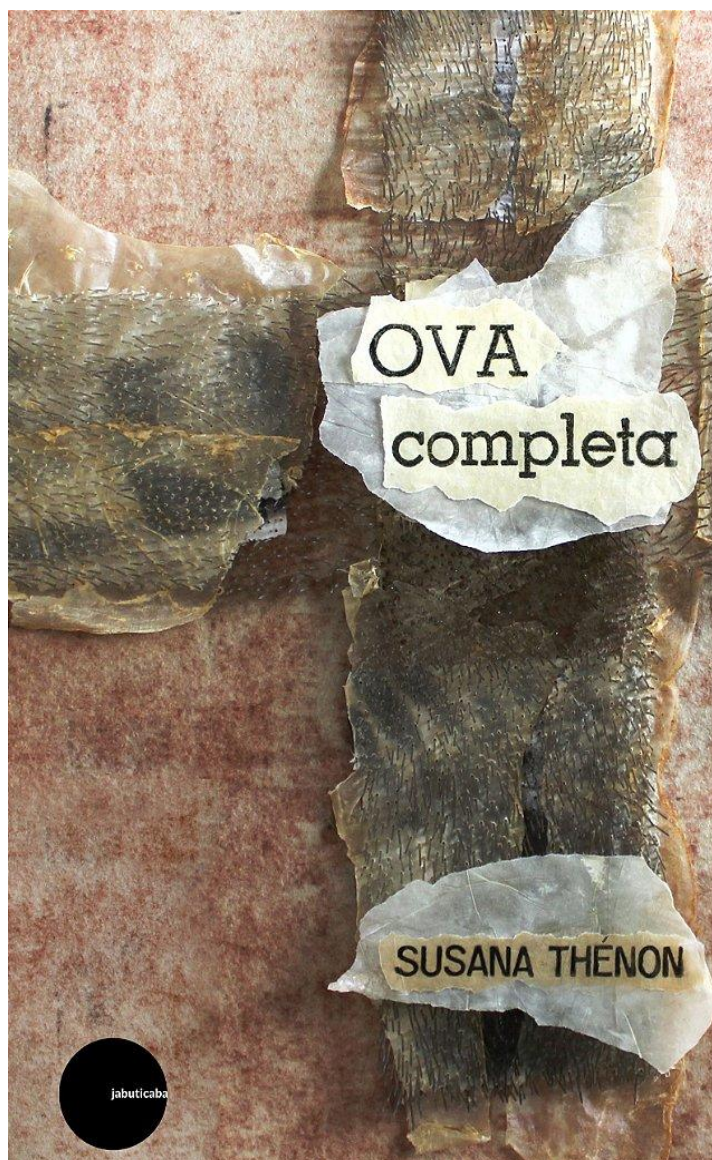
A estruturação dos poemas de Thénon em sua Ova acontece de modo metalinguístico, porque tanto é matéria de composição semântica, quanto formal, e eles percorrem um lugar no tempo, tema que ela aborda em diferentes momentos, intervindo numa poética que apela tanto ao tango quanto a Dante e, de algum modo, encaminha seu apelo à crítica literária, ao espaço masculinizado da academia, como no poema “LA ANTOLOGÍA”. Essa relação com a linguagem científica, sobretudo a acadêmica, acontece também em “LA DISECCIÓN”. Neste, especificamente, a estrutura que se separa entre a carne e o osso, no texto, são forma e conteúdo. Nele, a poeta recupera, através da ironia, a sintaxe da linguagem epistemológica refutando o sagrado – o imortal. Ela direciona o leitor, usando ironicamente do cânone para isso, à crítica dos escritos das mulheres. Ideia também estabelecida em “os engenheiros riem suavemente”, ao olharem os poetas “al trasluz” (como no aquário de Woolf), outro poema que disserta sobre estrutura. Além dele, o subsequente “SEGÚN PASAN LOS AÑOS (GOZQUE TE IPSUM)”, que reverbera sobre a resignação ao tempo, ao cânone.

Essa estrutura que sobrevive ao tempo e que, ao passo que alimenta o peixe, também o mata, esse esqueleto de anzóis poderia servir de metáfora para

abordar a organização elaborada por Thénon na estrutura de *Ova completa*. Este trabalho, portanto, é o começo de um projeto que vislumbra a análise ordenada e completa do livro de Susana Thénon, cujo fio condutor, ou a medula de anzóis, se estrutura sob a dessacralização do cânon. Aqui, porém, serão analisados por ora os primeiros sete poemas de sua Ova, tendo em vista, contudo, a composição total de sua obra.

ANTES DO GRITO

Alfredo Bosi afirma, sobre o cânone, que “o termo (do grego *kanon*, espécie de vara de medir) entrou para as línguas românicas com o sentido de ‘norma’ ou ‘lei’” (BOSI, 2000, p. 121). A poesia de Thénon ao passo que se alimenta, se nutre, do legado do cânon – de Dante, por exemplo – o refuta de maneira escrachada. “Dante, Tasso, Camões, Milton... são criadores de sistemas poéticos imensos quanto à produção de imagens, mas não raro fortemente estreitados por um ponto de vista dominante que os transforma em expressões complexas do grupo político ou cultural a que pertenciam” (BOSI, 2000, p.123). Harold Bloom em *A angústia da influência* estabelece conexões plausíveis de encontrar entre os poetas de diferentes gerações. Ele afirma que ao influenciar alguém “seus pecados, se é que existem pecados, são emprestados. Ele se torna um eco da música do outro, ator de um papel que não foi escrito por ele” (BLOOM, 2002, p.62). Não é desse lugar, de indefinição ou empréstimo, que nos fala Thénon. Existe, pelo contrário, uma linguagem que é linear na ruptura, articulada, ela sutura a pele do leitor e escama de peixe a estrutura óssea do que não se desfez no tempo, do que já está consagrado, canonizado. Inclusive, a capa da edição brasileira construiu imageticamente essa relação, lançando mão da delicadeza obscura das lascas. As escamas de peixes sobrepostas, portanto, já chocam o leitor desde a crosta, capa, do livro.



Capa da edição brasileira.

Para a poeta argentina Anahí Mallol, os escritos de Thénon nos levam à

[...] zona limítrofe de lo monstruoso, el espacio desterritorializado de la deformación, serán para la *Ova completa* de Susana Thénon los que permitan corroer las mallas visibles de las metáforas lexicalizadas, atomizar los idiolectos, huir del veredicto por el revés de las consignas, decentralizar la enunciación para colocarla en todas partes y en ninguna. Y para eso, para ubicarse en Borderline, elige mostrarse con las mil máscaras de “Susana Etcétera”, desguarecerse en un ‘lenguaje emputecido’. (MALLOL, 1998, p. 156).

Há, por isso, um movimento que descentraliza a enunciação (talvez o que Ana Cristina Cesar chamará de “busca obsessiva por um interlocutor” quando debate os traços, da “literatura de mulher” no Brasil dos anos 1980) e a coloca em todas as partes. Nos deparamos, novamente, com a ideia de uma parte do

todo, que também pode ser “ninguna”, inclusive, Mariana Di Ció (2021) comenta que

[...]la insistencia con la que, en ese contexto de tensiones, Susana Thénon convoca a lo neutro puede ser leída como un verdadero gesto programático, como un modo de preparar el terreno para crear, mediante las palabras, esos «lugares extraños» de los que surgirá una voz poética plural.(DI CIÓ, 2021, p. 168).

A pluralidade dessas vozes pode ser vista desde uma questão referencial, isto é, o eco a que afirmou Bloom, que reverberará por outros escritores, como também pela autenticidade de uma nova voz, que escutou outras – e leva consigo esse ressoar, mas que produz uma outra, com um novo apelo. Segundo Roberto Reis (1992, p.71) considerou-se por muito tempo que os clássicos “contêm verdades incontestáveis, atemporais e universais, que transcendem o seu momento histórico e fornecem um modelo a ser seguido” (REIS *apud* FIGUEIREDO, 2020, p. 85). No entanto, há uma questão que o próprio autor refuta, que é o fato de que o canôn “reduplica as relações injustas que compartimentam a sociedade” (REIS *apud* FIGUEIREDO, 2020).

Nesse sentido a voz produzida por Thénon, ou as vozes, ecoaram sobre vazios “programados” como sugere Mariana Di Ció (2021), que leva, conduz o leitor à “borderline”, já que a linguagem áspera de Thénon propõe uma dimensão textual através do uso da ironia como possibilidade de transgressão e ruptura do discurso lírico (SILVA, 2016, p. 41). Esse lugar à margem em que se pisa, tanto leitor como a voz poética, é exposto – e refutado, em diferentes poemas de *Ova completa*, que serão adiante analisados.

Alícia Genovese em seu livro *La doble voz. Poetas Argentinas contemporáneas* (2015) propõe que os textos feitos por mulheres se expressem sob uma voz dupla:

La primera voz respondiendo a las exigencias de una crítica (aquella que en mayor o menor grado siempre se dibuja como un horizonte virtual de lecturas), que se preocupará por el entramado del texto, por su trabajo con los procedimientos. La segunda voz dejando en la superficie textual las marcas de un sujeto que disuelve una identidad social sobrecargada de mandatos y deberes para proyectarse en otra distinta que es básicamente reformulación. Un sujeto que niega pero también afirma, que va constituyendo a través de la escritura, una identidad propia como lugar tentativo, demasiado inestable para ser considerado una esencia. Zona de vacilación e intemperie, de carencia y tambaleo, de embozada o abierta reacción; lugar

titubeante el de esta identidad que no es una sino posible y múltiple.
(GENOVESE, 2015).

Pensando nessa multiplicidade de vozes e em “desafiar el sitio de silencio que el sistema patriarcal reserva a la mujer genera un conflicto que recorre a la literatura escrita por mujeres” (GENOVESE, 2015). Nessa direção, do ressoar de vozes silenciadas é que o primeiro poema de Susana Thénon, sem título, contesta: “¿por qué grita esa mujer?”.

LENDO OVA COMPLETA

1. ¿por qué grita esa mujer?

¿por qué grita esa mujer?
¿por qué grita?
¿por qué grita esa mujer?
andá a saber

esa mujer ¿por qué grita?
andá a saber
mirá que flores bonitas
¿por qué grita?
jacintos margaritas
¿por qué?
¿por qué qué?
¿por qué grita esa mujer?

¿y esa mujer?
¿y esa mujer?
vaya a saber
estará loca esa mujer
mirá mirá los espejitos
¿será por su corcel?
andá a saber

¿y dónde oíste
la palabra corcel?
es un secreto esa mujer
¿por qué grita?
mirá las margaritas
la mujer

espejitos
pajaritas
que no cantan
¿por qué grita?
que no vuelan

¿por qué grita?
que no estorban

la mujer
y esa mujer
¿y estaba loca mujer?

ya no grita

(¿te acordás de esa mujer?)

(THÉNON, 2020, p. 91).

O *Dicionário Aurélio* possui duas definições para o substantivo grito: a primeira, como “voz geralmente aguda e elevada, que se ouve ao longe”; a segunda, zoológica, “voz forte dos animais, variável com a espécie”. Já o verbo “gritar” possui sinônimos como “protestar”, “chamar aos gritos”, “advertir em voz alta”, “dizer em voz alta”, “berrar”. O indivíduo que escuta outro gritar – seja qual for o motivo: assédio, assalto, conquista de campeonato de futebol, comemoração de aniversário—se assusta de imediato, até se dar conta do que se trata. Mas normalmente grito incita alerta, tensão, dor, angústia, sofrimento.

Freud em *Projeto para uma psicologia científica* explica a imaturidade da voz no grito do bebê quando diz que,

[...] a primeira expressão do infans, em sua condição de prematuração humana, no estado de insuficiência, é a descarga da tensão orgânica por meio de um grito. Esse grito é uma forma de se afastar da experiência dolorosa ocasionada pela ruptura do equilíbrio homeostático vivido pelo bebê em seu meio fetal (PEREIRA et al. 2018).

Haveria de ser o grito um alerta ao desequilíbrio? Por vias do parto de um filho, ou por uma partida, há também a mulher que grita. E esse grito pode ressoar como o próprio desequilíbrio das partes, a ruptura à normalidade, à perenidade do silêncio. Sendo um grito de mulher, é relevante que entoemos o lugar que ocupa a poeta Susana Thénon diante da literatura argentina. No entanto, como afirma Mariana Di Cío (2021),

Thénon no solo llama nuestra atención sobre el escaso lugar acordado en el canon literario a la escritura de mujeres sino que también apunta a poner en evidencia el paradigma binario subyacente, para luego cuestionar y dismantelar esos mismos estereotipos genéricos. Porque aun ausente o invisibilizada, la voz «femenina» se encuentra inserta en un paradigma dual, que la obliga a construirse desde la ausencia o desde las sombras, a construirse como reacción, como escritura contra.(DI CIÓ, 2021 p. 163).

O grito é contra o cânone, desde sempre masculinizado cânone. Thénon o contesta, traz ele à tona, chama-o para o jogo e não abre mão de tratá-lo com desdém. O seu labor literário se configura também nesse diálogo com o cânone, mas não apenas. Ela, como mulher que grita, escreve, reconhece um *corcel*, entende sua posição e deseja, sobretudo, registrar-se nos traços de

uma poesia escrita por mulheres. “Escrever é inscrever-se, é fazer existir publicamente, o que no caso das mulheres assume uma grande importância, já que o anonimato caracterizou a condição feminina até algumas décadas atrás” (ARTIÈRES, 1998 *apud* RAGO, 2013, p. 32).

Contestar o cânon é compreender que “a linguagem também é hierarquizada e engendra em seu bojo mecanismos de poder, na medida em que ela articula e está articulada pelas significações forjadas no seio de uma dada cultura, no interior da qual, como ficou dito, as ideologias estão operando para garantir a dominação social” (REIS, 2011, p.67) e que as mulheres não entraram no cânone ocidental, porque a ideia de o cânone ser um “clássico a ser seguido” (REIS *apud* FIGUEIREDO, 2021, p.85) faz parte de um conjunto que “reproduz a estrutura das classes da sociedade” (FIGUEIREDO, 2021, p.85). As mulheres estão pouco presentes na literatura, e como disse Eurídice Figueiredo, mulheres e não brancos só estão presentes no cânone ocidental com “raríssimas exceções”. Exemplo disso, além da própria Thénon, que tem sido pesquisada cada vez com mais ênfase na contemporaneidade, é Ana Cristina Cesar, que teve, ainda em meados dos anos 1970, poemas publicados na célebre antologia marginal organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, *26 poetas hoje*; recentemente, recebeu uma devida homenagem na nova antologia publicado por Heloísa, que se intitula *As 29 mulheres hoje*, que afirma e consolida Ana Cristina Cesar como uma espécie de divisor de águas para a literatura produzida por mulheres no Brasil atualmente.

Trazer à tona esse grito, portanto, não é apenas uma reivindicação de quarto físico, mas de um teto teórico, no sentido de acesso ao meio literário, como bem lembra Woolf, em *A room of one's own* (1990), quando compara a liberdade intelectual das mulheres de sua época à liberdade intelectual dos filhos dos escravos atenienses na Antiguidade. No entanto, a questão da liberdade financeira, o teto / quarto físico se atrela diretamente a esse apelo teórico (lembrando a ideia de “capital cultural”, via Pierre Bourdieu), recai sobre as mulheres que escrevem literatura não obstante tal ofício ser, para elas, um grande empecilho. Viver de pesquisar literatura (escrever, traduzir, publicar) reproduz um cenário de dependência masculina no sentido social, tanto pela

exploração do trabalho, pela desigualdade de salários, como pelos ambientes sociais, opressores, que compreendem o corpo da mulher, o leem, sob o viés do patriarcado. Esse corpo é vulnerabilizado em sua forma teórica e física. Segundo Eurídice Figueiredo,

[...] as próprias estruturas cognitivas presentes na sociedade induzem os dominados a pensar e agir em favor dos dominadores. Os dominados, no caso, as mulheres, não agem de forma livre e consciente, agem de acordo com as normas prescritas pelo poder, disseminadas e inscritas em seus corpos.(FIGUEIREDO, 2020, p. 19).

Essa espécie de mordança atravancando a mandíbula parece motivo suficiente para gritar, não só por liberdade, como também por pertencimento.

A poesia escrita por mulheres possui traços que expressam uma “busca obsessiva” (CESAR, 2016) por um interlocutor, e disso emerge uma relação com o próprio corpo feminino, que grita, fertiliza, sofre penas morais e físicas de uma sociedade que o rechaça. Os diáriosse tornam uma espécie de confissão sobre esse corpo, que também é poético. Susana Thénon começa sua *Ova* pela voz de uma mulher que grita, e as partes dessa obra / ova se entrelaçam ao passo que permitem espaço para uma interlocução, que atravessa, de diferentes modos, o leitor. Ela também cria um ambiente que extravasa. Ana Cristina Cesar fez algo semelhante em seu poema:

I

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II

Enquanto leio meus textos se fazem a descoberto. E difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensando no meu seio.

(CESAR, 2016, p. 213).

O poema expressa relações entre o corpo e o texto de quem escreve. O poema incorpora. Há nas folhas do álbum, desse livro de memória, um seio, com bicos que a desconcentram da leitura, então ela “rabisca”, escreve. Na primeira parte

eles “estão a descoberto”, incitando a ambiguidade entre o que se destampa, desvela, e o que se descobre, isto é, agora é conhecido, reconhecido.

Quando, na segunda parte do poema, que possui estrutura de compilados estéticos, os rabiscos, antes lidos (como que de outros autores), agora, são seus textos e se fazem descobertos. A poeta não só se nutre “das tetas” dos outros poetas, os lê, sabendo que neste momento são eles que estão pensando em seu seio, num certo indício de como, quiçá, o cânone leria seus textos. A poética que se quebra pelo meio tanto é esse pacto do corpo-texto, entre poeta e seu “produto”, como o do corpo-teta, da mulher que o gera, de sua relação com o outro, de como é vista – e sexualizada! – socialmente.

Para Hernández (2014),

Las poetas reformulan no solo la categoría de realidad, sino también las del circuito crítico de la llamada "poesía escrita por mujeres" a partir de esas condiciones/operaciones de producción del texto y la textualidad, signadas por la agencia de género y la (re)emergencia de la vanguardia; y, ciertamente, entran a la realidad de lo cotidiano, que es todo lo que menciona Ludmer (2010), más la memoria, la biografía, la confesión, lo "referencial", en suma, y la autoimagen que de sí construyen las figuras literarias de la mujer poeta y escritora (...) también proponen una *subjetividad diferenciada* para la comprensión de otras formas del arte y "lo poético" a la base de procedimientos que "retornan" como el poema encontrado, el collage, la ironía y la parodia, para transgredir los márgenes del género (textual y sexual), y hacer de los textos un espacio heterogéneo, de fronteras permeables entre lenguajes, discursos y saberes de distinta naturaleza.(HERNANDEZ, 2014).

Além disso, corpo e escrita se confirmam na poesia contemporânea, se pensamos na própria tradução de Thénon, assinada por Angélica Freitas, importante poeta brasileira, que publicou *O útero é do tamanho de um punho* (2012), punho que é da mulher que luta, da mulher que escreve. Nesse livro, em “mulher de vermelho” Freitas deixa claro o tom irônico da visibilidade da mulher na sociedade, como é rotulada a exposição de seus corpos diante do olhar patriarcal, que hipersexualiza o corpo feminino e põe em xeque sua autonomia intelectual, afinal, o que a mulher de vermelho quer, numa voz/pensamento masculino, é “euzinho”, o próprio homem “o que mais podia ser” (FREITAS, 2017, p. 31). Freitas assumidamente tem Thénon como uma referência em sua poesia, e há heranças que flutuam ora pelo tom irônico que

resvala de seus versos¹, ora pela nitidez expressiva com a que manuseia a escrita, como um exercício.

Nesse sentido, é imprescindível citar a relevância da tradução de Freitas publicada no Brasil pela Jabuticaba, principalmente sob viés da desvalorização desse movimento na literatura escrita por mulheres na América Latina contemporânea. A Relicário Edições publicou recentemente obras da argentina Alejandra Pizarnik, *El árbol de Diana* (2018), *Los trabajos y las noches* (2018), *Extracción de la piedra de la locura* (2021) e *El infierno musical* (2021), todas assinadas por Davi Diniz. No entanto, o prefácio de *El infierno musical* (2021) é assinado pela poeta brasileira Laura Erber; já *Extração da pedra da loucura* (2021) foi traduzido por Nina Rizzi, poeta brasileira que investiga atualmente a poesia de Thénon, e lançou em versão online a tradução de *Habitante de la nada*, livro publicado por Thénon em 1959.

Ainda sob este tráfego, a brasileira Marília García foi traduzida recentemente para o espanhol em *Cámara Lenta* (2020), *Parque de las ruínas* (2020) e *París no tiene centro* (2021). Ela, que publicou a tradução da Nobel de Literatura, Louise Glück, escreve sobre a tradução como “elemento de formação” (GARCIA, 2015) em pesquisa intitulada “Tinha uma tradução no meio do caminho”. Marília comenta que,

[...] no caso da literatura brasileira, que consiste em uma literatura mais recente e em constante diálogo com outras literaturas, torna-se uma tarefa ética pensar a tradução como elemento de formação. Nesse sentido, são diversos os termos usados para pensar o gesto de traduzir como procedimento de apropriação: canibalismo, antropofagia transfusão, transcrição. Em diferentes épocas, a abertura para o outro constitui não um fim, mas o próprio meio, a pedra no meio do caminho integrante do processo de formação cultural e tal processo ocorre a partir do posicionamento diante de uma série de heranças e de trocas com o outro: herança de uma língua, de uma literatura e de uma cultura. (GARCIA, 2015, p. 45).

¹Como em “las mujeres suelen ser así/ e você tem que ser independente/ou estranha” num intertexto com o poema “La Antología” de *Ova completa*, em que há uma pesquisadora americana que está fazendo uma antologia escrita por mulheres, que afirma com desdém, “es una antología democrática/pero por favor no me traigas/ ni sanas ni independientes”.

Elucido esse trânsito entre mulheres que estão atualmente produzindo, traduzindo, pesquisando e lendo a literatura feita agora por mulheres desse tempo, pois elas não são só o legado da próxima geração, como são estas, segundo Heloísa Buarque, a “geração Ana C” (HOLLANDA, 2021, p. 9). Ela afirma que a escrita de Marília García “persegue o rendimento poético do movimento, do tempo, dos efeitos e/ou recursos do som (...) não cria uma escrita para ser falada, mas uma fala para ser escrita” (HOLLANDA, 2021, p. 17). Embora a poética de García e Thénon não se comuniquem propriamente, vê-se a coerência e permanência da voz, do grito. O grito da mulher de Thénon reverbera porque ainda reivindica espaço tanto poético, como literário e social. Por tudo isso, a edição da Jabuticaba poderia haver tratado com mais vislumbre os textos originais de Thénon, inclusive para que o leitor consiga acessar melhor ao trabalho tradutório de Angélica Freitas. Os poemas originais estão no final do livro, numa fonte menor e separados por um asterisco.

Em *Ova completa* o tom de chacota está no próprio título, com a analogia à expressão “Obra completa”, “un objeto que, como parte de la tradición cultural y literaria de referencia, tiene por función recopilar la producción de los escritores de manera casi siempre póstuma, a fin de reafirmar su posición dentro del canon” (HERNANDÉZ, 2014). A Ova também pode ser o ovo, ou os ovários e outra vez o corpo feminino em voga, um corpo que grita. Há um constante apelo ao Outro nos poemas de Thénon, principalmente nessa relação com o interlocutor, isto é, propor um poema cuja modulação de vozes e interjeições são direcionadas, infere-se por se expressarem em itálico, por exemplo. No entanto, ao mesmo tempo é livre, afrouxado, não se sabe a quem essa mulher grita, ou para quem. Essa mulher reivindica, ela está com “os ovos” cheios, “*colmados*”, segundo o poema que leva título homônimo à obra. Há algo que se reivindica – algo que, estranhamente, parece muito explícito, é histórico, concreto, mas é também inconsciente, vago, ambivalente.

Em “¿por qué grita esa mujer?” há um encontro entre interlocutores e gritos, ele é reflexivo de dois modos: tanto pelos “espejitos”, como pela repetição da pergunta “¿por qué grita esa mujer?”. Esse eco questionador produz efeito na interlocução do poema, provoca desconforto, ora parece haver comunicação

entre duas vozes, ora parecem mais vozes— afinal, alguém grita. As marcações dos versos em itálico poderiam ser uma resposta? Uma distração? Um grito? Essa voz que parece se proliferar tem um percurso, um tom de passagem, não fica evidente, no entanto, se quem passa, é quem grita, ou quem se pergunta/comenta a mulher que grita, mas claramente há um diálogo.

A indefinição de quem produz o grito é tão grande quanto o que poderia motivar a gritar. Sabe-se que a voz é de uma mulher, que, como Eco, reverbera incompreendida pela sombra. As distrações em “mirá que flores bonitas” se convertem num intento de entender o entorno dessas vozes que passam. Além disso, a possibilidade do ambiente bucólico se faz também pelo “¿será por su corcel?” que poderia ser a possibilidade mais “concreta” da motivação do grito, uma possível fuga do cavalo. A contestação sobre a especificidade do cavalo vai ser uma pista para compreender a interlocução do poema e pode ambientar o leitor em dois sentidos: primeiro sobre o que pode ter acontecido ao corcel para gerar o grito da mulher, segundo porque confirma a interlocução com a surpresa diante de saber sobre um assunto específico: “¿y donde oíste/ lapalabra corcel?”. Essa ruptura de um verso para o outro faz parecer que a outra voz completa a frase. A vagueza ou o movimento constante dessa voz que não se consolida também dificulta o processo de compreensão da interlocução. Os versos em itálico parecem indicar outra voz, que poderia ser o grito, uma espécie de eco, reprodução do grito e também uma interlocução.

A ideia de movimento se dá tanto pelo verbo, no imperativo do vos em “andá a saber”, como pela mulher que antes parece estar diante do interlocutor, que se pergunta (ou pergunta a alguém) “¿estará loca esamujer?”, e no antepenúltimo verso, como quem quer confirmar sua hipótese, questiona, “¿estaba loca esamujer?”. Além disso, há a repetição do “¿y esamujer? / ¿y esamujer?”, como se mais de uma mulher passasse diante do interlocutor. Esse deslocamento é efetivo porque não há a formação concreta da personagem que grita, tampouco de quem a escuta.

Nesse primeiro poema o jogo de vozes que atravessa interlocuções se contraporá ao interlocutor explícito do segundo poema, “vos/ que leíste a

Dante”. Sobretudo, os versos em itálico do poema anterior buscam alguma exatidão, buscam desenhar um ambivalente “outro”: “llegasallí y te dicen”. No entanto, esse efeito de vozes indicado no primeiro poema sugere uma alusão ao Inferno de Dante, referência que servirá de pano de fundo para alguns poemas, principalmente os dois primeiros, por haver um diálogo combativo com a obra canônica do poeta italiano.

A Divina Comédia é um poema de Dante Alighieri que traz muitas inovações para o seu tempo, a começar pela escrita em dialeto italiano e não em latim como seria de se esperar da alta literatura da época. O motivo de escrever em língua vulgar era compartilhar o conhecimento com todos (ao menos com todos os alfabetizados) e tal conhecimento contido na obra permitiria tirar as pessoas do estado de miséria, de pecado, e conduzi-las ao estado de felicidade. (ARTUSO, 2017, p.95).

O coloquialismo popular no verso de Thénon está acoplado à profundidade com que aborda temáticas relacionadas às mazelas do mundo, à atuação cínica do sujeito, seu desvio moral sob a voz de quem também “traz inovações para o seu tempo”, diria até que está à frente de seu tempo. Esse rasgo, essa rupturacritica a massiva “canonização” dos cânones, a repetição das ideologias, dos esquemas textuais abordados por Dante, ao mesmo tempo em que o traz à tona, em certo contexto.

Morrone (2016), em sua tese intitulada *La poesía de Susana Thénon: una voz disonante en el contexto de la literatura argentina*, faz um panorama dos movimentos literários que abalaram a América Latina entre os anos 1960 e 1970, e identifica Nicanor Parra como um dos propulsores de uma nova forma poética que “se caracterizó por ser la negación de la materia misma de la poesía; la constitución de una nueva forma poética que conlleva y al mismo tiempo niega su esencia y que Parra bautizó con el término de ‘Antipoema’” (MORRONE, 2016, p. 26). O próprio Nicanor Parra considerava sua poesia

[...] una poesía de dinamitero, por la fuerte anarquía de los temas y de las formas verbales, que reducen a polvo la mentira piadosa y las fórmulas de consuelo desprovistas de significado, para desembocar en la nada o en el meollo de una sólida realidad (PARRA apud MORRONE, 2016, p. 28).

Desse modo, Thénon se contrapõe ao poeta florentino, “que considera que sua fé e seu alto engenho lhe concedem justiça e equilíbrio” (ARTUSO, 2017), com

sua “escritura contra” (DI CIÓ, 2021). Os dois primeiros poemas de Thénon são a porta de entrada; na obra clássica do poeta italiano, na entrada do segundo círculo do Inferno está “a figura de Minós, que ouve as confissões dos pecadores e os distribui para os diversos círculos do inferno conforme o número de voltas com que se enrola em sua própria cauda” (DISTANTE *apud* ALIGHIERI, 1998, p.19). Ele tenta impedir a entrada de Dante ao Inferno e Virgílio lhe pergunta: “por que ainda gritas?” (ALIGHIERI, 1998, p. 50). A pergunta precede um desfile, iniciado por almas de mulheres luxuriosas que cumprirão “a pena da transgressão carnal/ que desafia a razão/ e a submete a seu talante” (ALIGHIERI, 1998, p. 50). “E como grous cantando o seu lamento,/ que longa trilha formam no ar passando, / assim trazidas pelo negro vento / sombras eu vi passar se lamentando;/ e ao Mestre perguntei: “quem são aquelas / gentes que o vento assim vai castigando?”. Virgílio explica a Dante quem são as mulheres –Semíria, Cleópatra e Helena; logo após, vêm os homens. A transitoriedade também se nota no poema de Thénon, porque a mulher, que grita na terceira estrofe, supostamente “estará loca (...)”; no entanto, o antepenúltimo verso, “estaba loca esamujer?”, questiona por quem já por ali passou.

Quando Minós quer repelir Dante do inferno, ele brada e é contestado por Virgílio, perguntando ironicamente porque ainda gritava Minós. “Nesse canto a dor está presente com maior intensidade, induzindo os condenados aos gritos e aos prantos” (BRAZZAROLA, 2005, p. 58). No entanto, sobressai a curiosidade de Dante, que descreve um ambiente em movimento na analogia aos pássaros “como estorninhos que, na estação fria,/ suas asas vão levando, em chusma plena,/ aqui as almas carrega ventania, / e a revolver pra cá e pra lá as condena; / nem a esperança lhes concede alento, / não já de pouso, mas de menor pena”. Há “grous”, “estorninhos” que, ainda que “trazidas do negro vento”, diluem a ideia do ambiente em que essa ação está ocorrendo: no inferno, diante de Minós, ser cuja cauda indica a posição do penar de cada alma. Há, portanto, um intento em distrair o leitor, que se desloca no movimento que os próprios pássaros requerem. Essa hipótese de movimento, que tem sequência na multidão de almas luxuriosas que transitam, também se nota no primeiro poema de *Ova completa*. Desde a distração que há, de forma

menos sutil, em “miráqué flores bonitas”, até no tom hierárquico do “andá a saber” em resposta ao “¿por qué grita esamujer?”, é uma ordem. Já na segunda estrofe há o desvio, com escritos em itálico: “*jacintos margaritas*”, “*losespejitos*”, “*pajaritas*”. Enquanto as mulheres e os interlocutores caminham, “y esamujer? / y esamujer?”, intensifica-se a curiosidade e também as artimanhas para evitar uma resposta, ou simplesmente ignorar o caos.

Se antes os versos em itálico direcionavam um possível interlocutor, é no segundo poema que há uma elucidação.

2.

vos
que leíste a Dante en fascículos
te dejaste llevar
por esos dibujitos
a los que llaman miniaturas iluminadas
y te tragaste todo
todo
de pe
a pu

pero es mentira

ese complicadero del infierno es pura macana
hecha a propósito para hacerte perder tiempo
en calcular a qué círculo irán a dar
los huesos de tu alma

¿y sabés una cosa?
este famoso averno
es de una sencillez admirable
que no de balde su señor es astuto

llegás allí y te dicen

*sos libre
andá y hacé lo que te dé la gana.*

(THÉNON, 2019, p. 92)

Esse efeito de transitoriedade da interlocução oscila entre a quebra do verso e a presença de uma estrutura una, que se conecta dentro e fora do poema. Se, desde o primeiro poema, o interlocutor não é evidente, o primeiro verso do segundo poema, também sem título, esclarece: “vos”; e se ele não foi identificado por aí, o verso “que leíste a Dante” especifica, recorta, dá alguma luz. Os poemas parecem se corresponder entre si, e com o “ellos”, com “vos”, “vosotros”, com o leitor. Essa concisa estrutura pode sugerir uma relação com o poeta italiano sob um viés crítico, porque, ao passo que as identificações acontecem, elas também se rompem através de um verso livre, latins e vulgaridades desmedidos da “antipoesia” de Thénon. Para María Negroni, no texto de apresentação dos poemas reunidos postumamente em *La mora*

imposible, em sua poesia “lo grosero se mantiene en una coordenada menos intensa, el lirismo está ausente, y lo obscuro tiene un cariz más ácido y, a veces, más político” (2019, p.14).

Se no Inferno os pecados e pecadores são condenados, há em Thénon “dibujitos/ a los que llaman miniaturas iluminadas”, “jacintos / margaridas”, e se condena o leitor / interlocutor que pena sob a ignorância. O segundo poema instiga à culpa: “y te tragaste todo / todo”, com a sugestiva repetição de “todo” e a simplificação “de pe / a pu”, de cabo a rabo. Thénon entende que “esse complicadero (...) es pura macana”. E conversa com o leitor com “una sencillez admirable”, num tom soberbo e enganador, de sermão, mas como fosse uma conversa de botequim.

Para a Real Academia de Lengua Española, o regionalismo argentino permite que o significado de “macana” seja tanto “hecho o situación que produce incomodidad o disgusto” (RAE, 2022), como uma mentira ou desatino. Já Angélica Freitas traduz como “besteira”. Porém “macana” pode ser tanto o chale típico indígena, como, no sotaque caribenho, um “artículo de comercio que por su deterioro o falta de novedad queda sin fácil salida” (RAE, 2022). Ainda que o uso da expressão possa de fato adquirir tom de que ler Dante é “pura besteira” (THÉNON, 2019) e de produzir efeito de coloquialidade ao mencionar uma obra-prima, seria equivocado descartar a possibilidade de que essa intervenção poética de Thénon, em relação à construção arquitetônica da obra do poeta italiano, perde força no movimento da própria linguagem, torna-se *démodé*. ?Noutras palavras, é possível afirmar que na poética de Thénon promove-se um resgate à referência, que é “capaz de subverter e pluralizar o cânone” (RICHARD *apud* FIGUEIREDO, 2020, p.95), a partir do jogo sutil da alusão que reverencia e, a um tempo, faz “macana”.

O uso de expressões coloquiais é marcante nesse segundo poema, e é, inclusive, subversivo, porque é o que traz Dante com mais ênfase. Usa-se “de pe a pu”, “complicadero”, “macana”, “no de balde”, expressões que simplificam, de alguma forma, sua crítica a “toda mentira e simplicidade” que possui “este

famoso averno”.Ao pensar a influência entre os grandes poetas, Harold Bloom (2002) afirma que

A influência poética — quando envolve dois poetas fortes, autênticos — sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida. (BLOOM, 2002, p. 80).

Os versos de Thénon traduzem com “sensillez admirable” o juízo que se faz da poesia canônica do Inferno que, não sem motivo, tem como autor um “señor” que “es astuto”. Essa negação à austeridade do “complicadero del infierno”, esse lugar soberbo do “modelo a ser seguido” a que refuta Reis, está presente na própria voz que questiona o cânone, que, com experiência, afirma que ao final dirão: “*sos libre/andá y hacélo que te dé la gana*”.

3.

OMNES GENERATIONES

que marchen uno in vitro

y una in poliuretano

de Estocolmo

los educaré como pueda

no los educaré

benedicegarrafam et monitorem

quiamineralia sunt et

penes mineraliarevententur

o mejor tres

in fórmica

in cobalto

ocuatro o seis o esquirla enamorada

(THÉNON, 2019, p. 93)

A expressão que dá título ao poema, “omnes generationes”, está presente na oração católica “Magnificat”, oriunda do texto bíblico (Lucas 1, 48), que diz que “todas as gerações me chamarão bem-aventurada/ porque realizou em mim maravilhas aquele que é poderoso e cujo nome é Santo” (BÍBLIA, 2011, p. 1622). A voz é de Maria, mãe do menino Jesus, numa visita à Isabel, sua irmã, que carregava o filho João, enquanto previa o seu futuro como mãe do

“salvador”. No mito da igreja católica, Maria engravida de Jesus através do poder divino. No entanto, na realidade, sem a fértil imaginação da fé religiosa, os métodos de reprodução assistida começam a ser desenvolvidos nos anos 1970, e em 1978 nasce o primeiro bebê de proveta na Inglaterra.

O chamamento às futuras gerações, ou o convite proposto por Thénon se opõem ao de Maria, porque carrega o desdém de quem assume a voz de Deus e determina “que marchen uno in vitro/ y una in poliuretano”, isto é, que as futuras gerações, concebidas por um tipo de reprodução que não a divina, tampouco a orgânica – pelo contrário, é sintética “in vitro” e “in poliuretano”, que eles caminhem porque ela, a mãe, os educará “como pueda”, ou não os educará. Na tradução de Angélica Freitas o primeiro verso assume o desprezo de quem compra / escolhe os filhos: “me vê um in vitro/ e uma em poliuretano” (THÉNON, 2019, p. 11). Seria, porém, o gerar referente apenas à reprodução humana? Inclusive pelo uso da preposição “in” indicando o modo a que se deseja a substância gerada, em “in vitro”, “in poliuretano”, “in fórmica” e “in cobalto”. Os filhos, que vêm dos ovos, de uma ova, não podem ser gerados “à escolha do freguês”, mas estaria Thénon criticando apenas o legado no que se refere às gerações humanas? Sobretudo, é humano gerar filhos em laboratórios?

A desumanização do gerar é exposta neste poema, que traz o fragmento da oração cristã, que prevê, através da voz de Maria, o nascimento do menino Jesus – modificando a História da humanidade. São contrapostos, portanto, criação humana e criação divina, sobretudo a criação humana é refutada. Quando Thénon critica a sordidez mecanizada dos métodos reprodutivos, ela esvazia o sentido maternal da criação, sendo assim, não é sagrado o indivíduo que se gera, tampouco é humano. O legado às futuras gerações é desgarrado de lirismo, do romantismo daquela que pare o Salvador. Há uma “esquirla enamorada”, uma lasca, “uma pontinha”, mero pedaço do resto da crosta fria, da mulher que educará filhos “como pueda”, ou “no los educará”.

As “omnes generationes” serão feitas por mulheres que puderam escolher, diferente de Maria, que foi escolhida por Deus. Thénon leva ao extremo a

opção de escolha do feto, do filho, da ova e nos conduz a uma materialização do objeto gerado. Há, inclusive, a sensação de estar lendo, ao invés de uma oração, ou de estar presenciando um leilão: “o mejortres”, “o cuatro o seis o esquirla enamorada”; a sensação se estende à lembrança de rótulos de embalagem, indicando quantidades a consumir. Ademais, há decomposição dos elementos químicos, que são anunciados por essas quantidades e pelo modo como se quer o produto: “in vitro / y una in poliuretano / de Estocolmo”, o lugar europeu aparecendo como lugar de vislumbre, já que a origem do produto o valoriza.

Grafado em itálico, a oração que cria Thénon em latim alude à original: “beatam me dicent omnes generationes/quiafecitmihi magna quipotens est: et sanctum nomen ejus” e até pelo título. No entanto, o verso também se conecta à segunda parte de outro dizer bíblico presente em Gênesis 3, 13 “Memento, homo, quiapulvis es et in pulveremreverteris”. Em que “*quiamineralia sunt et*” reproduz, no plural, a estrutura do texto original “quiapulvis es et”, bem como na segunda parte, “*penes mineraliareventetur*”, lançando mão do mesmo verbo, mas no singular “in pulveremreverteris”. A possibilidade desse intertexto pressupõe a formação humana, sua integração enquanto matéria, que veio do pó, “pulvis”, ou dos minerais, “mineralia”. Essa condição orgânica da vida é o que a torna cíclica, pois ao pó “es et in pulveremreverteris”, do pó vieste e a ele voltarás.

A vida já não brota somente do ventre de uma mulher, as mulheres já não querem ter filhos, educar filhos. Em OMNES GENERATIONES ao passo que há uma construção acerca das gerações, ela também se dissolve. Vida e morte se sobrepõem nesse jogo de composição e decomposição, integração e desintegração. Pó e minerais. Para os católicos um corpo que retorna às cinzas é um corpo que morre por viver no pecado. Do pecado viemos e a ele retornaremos, a não ser que haja neste corpo um “sopro de vida” de Deus, uma “esquirla enamorada”, uma lasca de fé ou de enganação.

Ao pensarmos na inversão entre a vida e a morte, a fertilização in vitro é malvista pela Igreja Católica por considerar “descarte”, o que ocorre entre os

embriões e pelo poder manipulativo que concerne ao homem “decidir” os que sobrevivem ou não. Neste sentido, a vida – de acordo com o que é defendido pela Igreja quando mencionamos também o aborto–começaria a partir da fecundação.

Se a fertilização in vitro gera vida – até demasiada, ao pensarmos que os embriões são descartados–, o aborto a interrompe. O princípio é o da decisão humana sobre o gerar, não mais de Deus. Há um conto da escritora portuguesa Lídia Jorge, “As três mulheres sagradas”, presente em sua *Antologia de contos* (2014), que subverte a ideia do aborto quando propõe a criação do Flores Recolhidas – numa declarada analogia ao poeta Rilke, uma instituição que acolhe aquelas que optaram por seguir com a gestação. Mesmo nos piores cenários, elas as admitiam até o primeiro ano de vida da criança. O conto nos remete a um grupo de feministas que tentam garantir aborto seguro às companheiras, mesmo que de forma clandestina. Inclusive porque eram malvistas pela sociedade. No entanto, não lutavam pela liberdade dos corpos das mulheres, e sim, por doutriná-las.

As três mulheres peregrinavam por lugares públicos angariando fundos e membros à causa, à qual a personagem principal, Vera Brandão, se dedicava com ardor. Levavam, inclusive, uma mulher grávida, Margarida, como comprovação de seus fundamentos teológicos. A relação entre as três era aparentemente tranquila, em suas funções e hierarquias dentro do Flores, até que o aparecimento de rapazes, em uma das viagens, traz à tona conflitos, pois Dinah refuta Vera Brandão, em defesa de Margarida, quando ela decide fugir com um dos homens: “Quem tomou a decisão em relação à criança, foi ela. E agora você quer mandar no corpo dela, com a criança lá dentro... Deixe-a em paz...”(JORGE, 2014, p. 165). Elas, que, em tese, defendiam a liberdade, recolhiam mulheres (Flores, ou Margaridas), para assegurar o direito à vida da criança durante um curto período; e depois, o que fariam mãe e filho pequeno?

Margarida, que parecia ser uma “criança grande que havia ficado grávida”, emerge como peça-chave no entendimento da objetificação do corpo da mulher na sociedade: se as feministas lutam pelo aborto, lutam por exercer

direitos sobre seus corpos, por decidir sobre eles. Vera Brandão lutava pela vida, mas exibia o corpo grávido de Margarida como prova de que seu programa ou sua causa valiam a pena. A transgressão dos valores sobre vida e morte se finca no corpo da mulher, de forma análoga ao que acontece no poema de Thenón: ao reivindicar o modelo de filho que se quer ter, “uno in vitro”, não estaria a poeta subvertendo a compreensão dos valores divinos relacionados à maternidade? Sobretudo, quando nos faz pensar sobre a intervenção científica para obtenção do filho ser tomada como avanço, quando o aborto sequer entra na pauta de discussões políticas. Isto é, o mesmo corpo, que decide gerar artificialmente um feto, não poderia escolher interromper uma gestação?

4.

AND SO ARE YOU

hay sacarina
la bandada de albatros
o yo que sé
digo de albatros
dólares
de albatrosdólares
nunca vi un pájaro pishar eso no quiere decir nada
los canadienses pishan aunque vos no los veas
y los peces
los peces pishan mar
vos sos poeta ¿no?
o Sapphomade in Shitland
poetisa
¿no ves que es mujer?
vamos mujer
si no puedes tú con Dios hablar
¿para qué preguntarle si yo alguna vez?
te lo digo personalmente
en efecto
alguna que otra vez te he dejado de adorar
pero el inglés es más práctico
te ingeniás en todas partes
verbigracia en las pudendas
do itdon 't
y aunque pronunciés mal
igual te entienden
do itdon 't
o te expresás por señas
cómo aprendés a *do it*
cómo *don 't* te acostumbrás
como hacés*do* lo que querés
it cómo
don't

(THÉNON, 2019, p. 94)

Expressando-se “por señas”, entendemos que “AND SO ARE YOU”, quarto poema de *Ova completa*, é um diálogo, desde o título, que infere a presença do outro com “e você também”. Há versos em itálico que confirmam a presença de outras pessoas na interlocução – evidenciando, novamente, a marcação do itálico para o Outro nos poemas de Thénon, bem como parece haver três pessoas conversando. As três vozes são de origem hispânica, pois, ainda que falem sobre a língua inglesa, têm repertório da cultura argentina, usam “vos sos”, e inclusive um deles recita, grafado em itálico no poema, um bolero popular que diz “si no puedestúcon Dios hablar / preguntarle si yoalguna vez/ te

hedejadode adorar”. Não há contexto claro: o leitor intuirá, através do jogo de vozes, tanto quem fala, como em que contexto dizem o que dizem.

O primeiro verso – “hay sacarina” – quiçá seja o que inicie a discussão sobre a língua inglesa que perdura pelo poema. Alguém (ao meu ver, a poeta) lê um rótulo, ou uma placa em um estabelecimento. Eles estão em um lugar com ilha, porque os pássaros que veem, os “albatroses”, são típicos de regiões perto do mar, principalmente no Pacífico: “das 21 espécies de albatroses, 17 vivem nos oceanos do Hemisfério Sul e quatro, nos oceanos do Hemisfério Norte”(BARBIERI, 2008). Logo, a ideia de que eles estão sentados perto do mar em um café é possibilitada pelo primeiro verso, com a afirmação de que há adoçante. Talvez a única frase dita, respondida, permitida à poeta seja este primeiro verso.

Depois disso, um homem, certamenteaquele cuja voz se marca pelo espanhol argentino vulgar, que afirma nunca haver visto um pássaro “pishar”, anuncia o bando de albatroses, e ele diz no singular – mesmo, “o yoqué sé/ digo de albatros” [e não albatroses], “dólares”; responde um dos interlocutores, “*de albatrosdólares*”, unindo as duas palavras com sonoridades análogas e traz à tona a moeda americana. Estariam eles em outro país observando o mar? Em seguida ele ainda afirma nunca ter visto um pássaro “mijar” e que isso não quer dizer nada, isto é, não vê-lo fazendo xixi, afirma, não quer dizer que ele não urine. O verso que segue– “*los canadienses pishan aunque vos no los veas*” – dá a ideia de que talvez este homem viva nos Estados Unidos, já que é de conhecimento geral que eles caçam dos canadenses em todas as oportunidades. No entanto, com a mesma propriedade que esse interlocutor zomba dos costumes canadenses, ele lança mão do “vos los veas”, usado corretamente no dialeto argentino.

Além disso, o sentido do que ele diz recai na contestação posterior:a outra interlocutora, a poeta, será ela de fato poeta: “*y los peces / los peces pishan mar/ vos sos poeta ¿no?*” Como quem diz, “o que eles excretam não se vê”, se perde no mar. A urina do albatroz, ou o que ele excreta, pode ser usado como

rastro, bem como os canadenses; diferente deles, os peixes não deixam visíveis rastros quando urinam. No entanto, o nosso interlocutor afirma que, mesmo não vendo a urina deles, eles sabem que os bichos “mijam”, isto é, mesmo não vendo a poeta escrever, “*sos poeta ¿no?*”. Esse verso, que não está em itálico, pertence ao outro interlocutor, também homem, que de forma mais amena dialoga entre os outros dois. Antes que a moça possa responder, repleto de ironia, o primeiro homem, em itálico sugere: “*o Sappho made in Shitland*”, verso que Freitas optou por traduzir “*oh! Sappho made in Shitland*”, retirando o valor da conjunção “o” que em português significa “ou”.

A presença da ironia e a interrupção estariam, assim, anunciadas já na primeira palavra como resposta a “você é poeta, não?”. Sarcasticamente, comenta o outro interlocutor “ou Sappho made in Shitland”, isto é, “ou Safo feita na ilha da merda”. Safo, a poeta grega da ilha de Lesbos, é trazida com referência e sarcasmo, num neologismo comum ao inglês (substantivo + land), Shit e land juntos. Antes que a moça consiga responder, o homem que pergunta se ela era poeta se corrige “poetisa”, e continua, como quem se justifica: “¿no ves que es mujer?”, falando ao interlocutor que se expressa em itálico e entoando o bolero argentino iniciado com “*mujer / si no puedes tú com Dios hablar*”. A poeta, ainda muda, escuta o moço de linguagem mais polida, preocupado em acertar o gênero daquela que escreve poesia, “poetisa”. Como se o vocábulo “poeta” não pudesse ser atribuído a ambos os gêneros – homem e mulher. Há um poema de Adília Lopes que diz sobre esse rótulo de “poetisa”, relacionado ao lírico, ao feminino: “A poetisa-fêmea / toca viola/ O poeta macho / viola-a”. O domínio da nomenclatura relacionada ao masculino, que viola a mulher, a desrespeita. Esse jogo entre o verbo e substantivo que Adília faz é certo, no que diz respeito tanto ao que se espera numa poesia feita por mulheres, o violão a tocar, o lírico, quanto ao que se pressupõe sobre qualquer mulher que escreva poesia “poetisa fêmea”, no rótulo.

Poeta ou poetisa, a moça do poema, consegue dizer um único verso. Inclusive na tradução a que tenho acesso há um desacordo entre a parte traduzida e a original: o verso “*vamos mujer*” não está em itálico na versão traduzida, o que

mudaria de certa forma essa interpretação. Sigo, portanto, o verso original disponibilizado no fim do livro traduzido, como mencionado anteriormente, bem como a obra póstuma que reúne seus escritos, *La morada imposible 1* (2019). Se “*vamos mujer*” pertence ao interlocutor homem, já grafado em itálico, é ele que em seguida canta versos de um bolero, fazendo com que de alguma forma a conversa mude de foco; o outro interlocutor prontamente o entende, e começam a falar, de novo, sobre a língua inglesa: “*pero el inglés es más práctico/ te ingeniásen todas partes*”, isto é, o inglês é uma língua articulável: “*verbigracia en las pudendas*”, interrompe o outro interlocutor, grafado em itálico, insinuando que a estrutura da língua espanhola seja mais complexa; e continua: “*do it don’t*” caçoando da estrutura simplória do inglês. Outro homem conclui que, ainda que se pronuncie mal o inglês, te entendem de igual modo. O argentino cantador de tango e de fala vulgaratropela sua fala, repetindo, “*do it don’t*”. O outro interlocutor, ao final, conclui que para falar em inglês também se pode expressar-se por sinais (como traduziu Freitas): o te expresás por señas/ como aprendés a *do it/* como *don’t* te acostumbrás.

No fim do poema as vozes se inter cruzam em inglês e em espanhol, dando a entender, inclusive, que eles se expressam por gestos “como aprendés a *do it/* como *don’t* te acostumbrás”. O itálico no meio dos últimos versos repetindo a marcação anterior do “*do it don’t*” insinua tanto que a fala pode ter sido interrompida pelo outro interlocutor, como o inglês reduzido a uma língua sem importância – já que, se fossem lidos sem a expressão em inglês, teriam ainda o mesmo significado “*como aprendés/ como te acostumbrás*”. Esses versos, portanto, exemplificam como a comunicação se faz entre línguas, mesclando-as; ainda sim, o interlocutor a entende. Se pensamos neste viés, a linguagem poética poderia ser considerada outra língua? Aquela entendida através de “señas”?

Neste poema o leitor precisa ler as vozes, sobretudo os sinais ou “señas” que os interlocutores propõem. Compreender essa comunicação é eficiente para que saibamos tanto o que se expressa no silenciamento da voz da mulher poeta que participa, calada e interrompida, da conversa, como saber, por

exemplo, que “*mujer / si no puedestú com Dios hablar*” é um bolero argentino. A mulher aparece sendo contestada sobre seu labor de escritora e em seguida é exposta como musa inspiradora, beata que fala com Deus, sob o som de um bolero. Isto é, não importa se poeta ou poetisa, não lhe permitem responder, se ela foi a propulsora do assunto “hay sacarina”, o assunto não vingou, depois disso não houve outro verso que expressasse qualquer fala dela. Talvez ela tenha aprendido a fazer isso, silenciar-se, embora não tenha acostumado, “como aprendés a *do it/* como *don ‘t* te acostumbrás”. Se pudesse essa mulher falar com Deus ou com seus interlocutores, obedeceria ela ao que escreveu Safo no contexto do ritual de lamentação à morte de Adônis / Tammuz: dilaceraria sua túnica?

5.

LA DISECCIÓN

cosa casi sagrada

es una cosa casi sagrada

una cosa casi

casi sagrada

tan casi sagrada es esta cosa

que llama poderosamente la atención

la casi absoluta ceguera de la gente

para tener en cuenta que a fin de cuentas

es casi innecesario ver para creer en cosa tan casi

tan consecuentemente casi

sagrada

y es que además este elemento o cosa

ha sangrado

o casi

y podemos apreciarlo por la sombra de lo casi sagrado

sobre el suelo sobre el suelo sobre el mismísimo suelo

y retomando la demostración

tenemos esta cosa

una cosa bah el montón

de cosa casi medio sagrada

y además sagrada y por ende

y en ciernes casi *ad nauseam*

y en otro orden de cosas esta cosa

se resiste con casi todos sus botones
a ser casi descubierta analizada remolida destripada
en sus causales últimos internos
mejor dicho casi internos porque la cosa en sí
no se deshoja fácilmente
sino capa tras capa
como los alcauciles
los inviernos
y el tiempo ah el tiempo ese fator
disyuntivo que casi aquí se agota
y por lo tanto nosimpide
llegar al gran por qué
y al supercómo de esta cosa
casi sagrada
tan tan casi sagrada
tan casi casi
casi tan sagrada
(THÉNON, 2019, p. 94)

Se Safo corrobora com o sagrado ao escrever sobre as lamentações ocorridas nos rituais à morte de Adônis em Lesbos, a sacralidade, agora em outro âmbito, está em voga no poema “LA DISECCIÓN” de Susana Thénon. De acordo com o *Dicionário Aurélio*, dissecação é um “isolamento, pelo uso de instrumental apropriado, de parte de um corpo ou órgão para estudo anatômico” (FERREIRA, 2008, p. 323); pode ser também uma “análise ou exame minucioso”. O sagrado, ou o “quase sagrado” é dissecado no quinto poema de *Ova completa*: nele, Thénon esmiúça uma coisa “tan tan”quase sagrada, que – diferente da proposta de dissecação, embora com termos técnicos e argumentos apropriados, como em “*ad nauseam*”–não se examina,

aparentemente, coisa alguma. Se para dissecar um objeto é necessário um instrumento, Thénon está munida da linguagem argumentativa, “para tener en cuenta que a fin de cuentas” o sagrado não se forma anatomicamente. O poema está nesse preâmbulo, do quase sagrado, do que quase se configura entre a importância do “que llama poderosamente la atención” e ideias mais concretas sobre esse sagrado, que ela deixa escapar entre uma estrutura argumentativa e outra. Assim, o leitor tem de dissecar e entender o que é parte de “la demostración” e qual o real argumento do poema, isto é, o que em outra ordem das coisas “se resiste com casi todos sus botones/ a ser casidescubiertaanalizadaremolida destripada”, o que se esconde quando a coluna vertebral do peixe, seus anzóis, se expõe.

Analisamos anteriormente a obra de Franklin Fernández, cujo peixe estampava uma coluna vertebral feita de anzóis. O peixe, que morre pela boca, só continha cabeça e rabo. O único corpo/objeto que sobreviveu ao tempo foi a estrutura metálica, herança da violência que sofreu para se alimentar. Ressaltamos também que, nesta analogia entre o peixe de *Naturaleza Muerta* e a literatura, o que sobrevive ao tempo seria o cânone. Neste sentido, poderíamos considerar a espinha de anzóis com a mesma sacralidade a que refere Thénon neste poema. Diz Roberto Reis, no verbete “Cânon”, de *Palavras da crítica* (1992):

Durante os primórdios da cristandade, teólogos o utilizaram para selecionar aqueles autores e textos que mereciam ser preservados e, em consequência, banir da Bíblia os que não se prestavam para disseminar as “verdades” que deveriam ser incorporadas ao livro sagrado e pregadas aos seguidores da fé cristã. O que interessa reter, mais do que uma diacronia, é que o conceito de cânon implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder: obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc). (REIS, 1992, p. 70).

Esse mesmo trabalho de exclusão deve ser feito pelo leitor de Thénon em “LA DISECCIÓN”, no sentido de desviar dos termos técnicos epistemológicos, que são expostos com exagero proposital, pois demonstram a frivolidade do ambiente acadêmico ao tratar da literatura. O leitor entende que o argumento é sobre a literatura, já no vigésimo sétimo e oitavo verso, com o intento de

definição da “cosa casi sagrada”, como a coisa em si “no se deshoja facilmente / sino capa tras capa”. Se a crítica de Thénon recai sobre o que se considera cânon, essa hipótese se confirma quando a autora traz à tona a questão do tempo que “(...)es fator / disyuntivo que casiaquí se agota”, efeito de fragmentação metalinguístico, já que ao descrever o valor do tempo “disjuntivo”, como traduz Freitas, o verso se rompe: “es fator / disyuntivo”.

Na edição brasileira publicada pela Jabuticaba, a versão dos textos em espanhol possui erros que poderiam interferir na leitura, tradução e análise como “y por lo tanto no impede/ llegal al gran por qué” (THÉNON, 2019, p. 95). Há, nestes versos, o verbo “impedir” no presente do indicativo conjugado em sua forma em português, além do “llegal”, que, devido à fala despojada de Thénon, é possível que se pense em um neologismo. No entanto, após consulta à obra póstuma *La morada imposible 1* (2019) foi possível entender que houve erro na edição dos textos, o que pode ser considerado irônico, já que, como falamos previamente, há certo desleixo com os textos originais expostos ao final do livro traduzido por Angélica Freitas. Tais equívocos, portanto, só confirmam o quanto poetas como Susana Thénon, que não foram canonizadas – ainda que traduzidas a outra língua–estão à mercê de serem publicadas, lidas ou interpretadas como “una cosa bah elmontón”, isto é, como uma coisa que não se define, como algo que tampouco chega a ser.

Eurídice Figueiredo em seu livro *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras* (2020) expõe que Teresa de Lauretis (1994, p. 235) vê certo desprezo de filósofos como Derrida e Foucault “pela contribuição epistemológica do feminismo para a redefinição da subjetividade e da sociabilidade” (LAURETIS *apud* FIGUEIREDO, 2020, p.89). Em seu texto, Figueiredo (2020) aponta quais caminhos a crítica feminista poderia seguir, não por mera reparação histórica, mas com o objetivo de retirar as autoras do passado, e argumenta isso através da prosa, comentando as editoras que publicam traduções, ensaios teóricos e obras de mulheres que escreveram e que, muitas vezes, em seu *tempo* não foram devidamente “descubiertas, analizadas, remolidas, destripadas”. Interessante que essa ideia de tempo também foi refutada no poema de Thénon e ainda se faz presente neste intento

de “estabelecer características críticas válidas que não coloquem cada vez mais a crítica feminista no gueto” (FIGUEIREDO, 2020, p. 91).

Em *La doble voz* (2015) Genovese comenta o panorama da literatura contemporânea escrita por mulheres argentinas e ressalta que nos anos 1980 os livros de poesia de autoria feminina deixaram de ser raridade, algo que acontecia desde a “generación de los cuarenta”. A autora defende que

Esta emergencia se relaciona, desde una perspectiva histórica, con el reacomodamiento social que trajo aparejado el final de un período de censura y desactivación política y cultura en Argentina. Desde una perspectiva literaria más específica la aparición en la escena de tantas escritoras implica un desacomodamiento distinto al de aquel surgimiento de voces femeninas a principios de siglo, coincidente con la inserción de la mujer como un nuevo sujeto social.(GENOVESE, 2015, p. 74).

Movimento semelhante ao que ocorre no Brasil nesta mesma época. Em *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade* (2013), Margareth Rago afirma que,

Desde os anos 1970, em meio à violenta ditadura militar que se estabeleceu no país entre 1964 e 1985, muitas mulheres se uniram e passaram progressivamente a criar novos modos de existir, desenvolvendo novos modos de existir, ocupando os espaços públicos, desenvolvendo novas formas de sociabilidade, reivindicando direitos e transformando a vida social, política e cultural.(RAGO, 2013, p. 24).

Na língua portuguesa coloquial diz-se que algo sagrado é aquilo que não pode faltar, é essencial, isto é, aquilo que é sagrado a alguém faz parte de sua rotina a ponto de não poder ser descartado sob qualquer hipótese. Nesse sentido, é sagrado, portanto, o solo que se finca na escrita feita por mulheres, principalmente no que visa propor a pesquisa, tradução, análise e publicação das mulheres que escreveram literatura ao longo do tempo. Revisitar este tempo é “compreender que esse sistema de imagens, representações e signos compõe o pensamento da lógica discursiva da identidade social dominante” (RAGO, 2014, p. 31). O poema “LA DISECCIÓN” leva o leitor a compreender como, por muito tempo, a escrita feita por mulheres obteve uma crítica rasa, dissecada entre a forma e o conteúdo, sob uma linguagem dominante, que não a valorizava, nem tampouco a compreendia. Para Genovese (2015) “leer una literatura escrita por mujeres requiere una articulación doble, esto implica

considerar textos literarios con sus especificidades poéticas y, al mismo tiempo, una producción diferenciada, irradiada por su filiación de género” (GENOVESE, 2015).

Este poema de Thénon funciona como um esboço, não pela inexatidão do objeto a que se busca saber a respeito, mas a repetição sobre o sagrado e seus argumentos confundem a busca por uma definição. Afinal define-se o que é sagrado, ou a coisa em si? O uso de enunciados mascara esta questão, a definição da “coisa” não se dá, embora os modos que se desfolham sejam explícitos: “capa tras capa”.

Kant em *Crítica da razão pura* (2001) pensa a subjetividade na sua relação com a razão, privilegiando a experiência como base de sua filosofia transcendental. “Denomino transcendental todo o conhecimento que em geral se ocupa não tanto com os objetos, mas com nosso modo de conhecimento de objetos na medida em que este deve ser possível *a priori*. Um sistema de tais conceitos denominar-se-ia filosofia transcendental” (KANT, 1987, p. 26 *apud* SILVEIRA, 2002, p. 36). A diferença entre ocupar-se de objetos e conhecê-los está no próprio ato de dissecar. O motivo pelo qual se diseca, se quer definição refinada, mais pura, mais “sagrada”, é intervir sob o modo de conhecimento do objeto, neste caso, a literatura. Para Kant “o conhecimento de todo o entendimento, pelo menos do entendimento humano, é um conhecimento por conceitos, que não é intuitivo, mas discursivo” (KANT, 2001). Em LA DISECCIÓN, desvia-se o sujeito do objeto, da “coisa em si” para a “coisa sagrada”.

São inúmeras as representações no poema que, ao passo que tentam conceituar o sagrado, afastam o leitor da “coisa”, porque o entendimento, o “llegar al gran por qué / y al supercómico de esta cosa” permanece no poema sem que seja objetivamente respondido. Para Kant “o entendimento em geral pode ser representado como uma *faculdade de julgar*. Porque, consoante o que ficou dito, é uma capacidade de pensar. Ora pensar é conhecer por conceitos” (KANT, 2001). Esse exercício de dissecação que reproduz Thénon nem torno de conceitos que interpelam a “cosa sagrada” desconstrói um movimento

que se direciona em busca de uma representação “mais elevada” (KANT, 2001) de um objeto.

[...] todos os juízos são funções da unidade entre as nossas representações, já que, em vez de uma representação imediata, se carece, para conhecimento do objeto, de uma *mais elevada*, que inclua em si a primeira e outras mais, e deste modo se reúnem num só muitos conhecimentos possíveis. (KANT, 2001, p. 69).

O argumento sobre o sagrado se sobrepõe de representações que culminam indefinidas no uso da própria linguagem como “y además sagrada y por ende”, “enotroorden de cosas esta cosas”, além da ruptura quando o sagrado é diminuído a “una cosa bah elmontón”, desviam o leitor de uma resposta, porque direcionam à representação. A contribuição mais concreta sobre “a coisa em si” aparece quando entende-se que há uma representação de um objeto palpável, ou do que não se desfolha facilmente “sino capa trascapa”. Para Kant “a realidade é, no conceito puro do entendimento, aquilo que corresponde a uma sensação em geral, ou seja, aquilo cujo conceito indica em si próprio um ser (no tempo)” (2001, p. 183).

No poema o tempo é visto como um fator disjuntivo que impede de chegar ao “grande por que” da coisa, porém se “a sensação é a matéria transcendental de todos os objetos como coisas em si (a coisidade, a realidade)”(KANT, 2001) ler um poema não pode ser dissecá-lo. Ele deve permanecer no tempo, sua sacralidade está na sensação, no modo como se lê, se pensa, se escreve sobre literatura. Chegar à verdade absoluta do que é a coisa sagrada e argumentar em prol de sua grandiosidade: “tantancasi sagrada / tancasicasi / casitan sagrada” não contribui para mantê-la no tempo, pois o poema de Thénon não defende o resultado de uma análise, mas o modo como se analisa poesia, como se escreve crítica, como se disseca um objeto no tempo.

6.

mefítico oís vosotros
si digo "mefítico" no tengo
más remedio que añadir
"oís vosotros"
es mester de finura
es galanura ¿oís vosotros?
yo no os puedo decir
"apestoso oís vosotros"
ni "con olor a mufa oís vosotros"
y menos "con una spuzza que volteaba oís vosotros"
así como sería contraproducente exclamar:
"¡meté las rosas en el búcaro che"
se llama conciencia de lengua
in transgresión
pavimento
que desliza al Monumento
perfil vitalicio en la estela funeraria
tal vez separata lobotomía frontal
no importa cuándo algún día
no importa cómo
como fierro como chicle como tuerca
hay que estar ahí
¿oís vosotros? ahí
"mefítico"
es tan fácil
"vetusto oís vosotros"
¿véis?
arriesgarse con "choto" o "chacabuco"
es pasaporte a la marginación
¿queréis ser presa de antólogos chiflados?
¿tener una verruga en el currículum?
¿que Erato os fulmine?

¿qué boñiga queréis?
 reglas preceptos leyes
 reglas preceptos leyes queréis
 reglas preceptos leyes queréis tenéis
 y decoro pecunia seguridad
 ¿oís vosotros?
 mientras ellos tienen olor a mierda
 vosotros devenís mefíticos
 mientras ellos mueren chotos
 vosotros fenecéis vetustos
 devenís fenecéis mefíticos vetustos
 mefíticos vetustos
 fenecéis

(THÉNON, 2019, p. 25-26)

Vale ressaltar que o poema antecedente a esse dissecava um sagrado que mal se definia. “mefítico”, em minúscula, é parte do primeiro verso do poema sem título, que começa falando sobre o fétido, o vapor tóxico nocivo. Esse contraponto é interessante, pois é possível compreender não apenas a comunicação temática das partes, como sua relação formal. Observados, inclusive, os poemas dispostos no sumário de *Ova completa* nos revelam um contraste entre os poemas com título em “caixa-alta” e os primeiros versos dos demais, inclusive alguns em itálico:

¿por qué grita esa mujer?
 Vos/ que leíste a Dante
 OMNES GENERATIONES
 AND SO YOU ARE
 LA DISECCIÓN
 mefítico oís vosotros
 los ingenieros riensuavemente
 SEGÚN PASAN LOS AÑOS (GOZQUE TE IPSUM)
 NON STOP
 POEMA CON TRADUCCIÓN SIMULTÁNEA ESPAÑOL-
 ESPAÑOL
 CASA DE PISOS
 OVA COMPLETA
Si durmieras en Ramos Mejía
 LOS FONDOS DEL TESORO
 el estruss / uno de los grandes males

has pensado en matar/ y te sentís horrible
PRESTÍGIO: apeadero anterior
PUNTO FINAL (TANGO CON VETOR CRÍTICO)
“en la estrella”
LA MUSIK
bueno / estoy muerta
ENTREACTO
¿te acordás / de las noches de invierno”
MOHAMMED KAFKA LIBRERO
soy el pez chico
SECUENCIA OCCIDENTAL HORROROSA CON FINAL
CHINO ECUÁNIME
KIKIRIKYE
LA ANTOLOGÍA
dónde está la salida?
MURGATÓRIO
ROUND 15
eso que se llamaba aquello...
LIBRETOS

Acontece uma espécie de metalinguagem, no sentido de anunciar o movimento do próprio texto, como em “PRESTÍGIO: apeadero anterior”, que antecede “PUNTO FINAL (TANGO CON VETOR CRÍTICO)”. Entretanto, três poemas depois o “ENTREACTO” aparece, após “LA MUSIK”. Um pouco mais adiante “SECUENCIA OCCIDENTAL HORROROSA CON FINAL CHINO ECUÁNIME” precede “KIKIRIKYE”. Essa disposição formal também se nota nos últimos poemas do livro, “dónde está la salida?”, anunciando o fim. Após, há “MURGATÓRIO”, numa analogia possível ao purgatório de Dante, depois dele não o paraíso, mas mais uma etapa, o “ROUND 15”, o grande ato finaliza como quem anuncia seu Nome em “eso que se llamaba aquello”. Já “LIBRETOS” torna-se uma espécie de apêndice, há três poemas divididos em números romanos e suas temáticas, bem como as sinalizações existentes nos próprios títulos retomam os poemas da obra.

É relevante pensar, portanto, como que refutando o lirismo, ainda que herdando o legado de Parra da antipoesia, Thénon serve-se do lírico, produzindo, afinal de contas, uma sequência que se assemelha a textos dramáticos. Vale lembrar o grande esquema estrutural exposto pela *Divina Comédia* de Dante:

[...] de modo que a viagem propriamente é narrada em 99 cantos, 33 cânticos, escritos em tercetos de decassílabos rimados de modo alternado e encadeado (...) o número de cantos correspondem a um

múltiplo de três, número que simboliza a aceitação total e absoluta do mistério dos mistérios da religião cristã. (DISTANTE apud ALIGHIERE, p. 12).

Essa articulação esquelética da obra se aproxima do que venho chamando a atenção na *Ova completa*, isto é, os 33 poemas de Thénon se inscrevem numa polifonia – além da “Doble voz” a que chama Genovese, que reverbera em si mesmo –, pois ao mesmo tempo que têm significado dentro dos contextos aos quais estão versados – como em OMNES GENERATIONES, primeiro poema com título, que abre o chamado às novas gerações –, possuem autonomia. Eles sequenciam certo percurso “narrativo”, que se apresenta como um todo. A sugestão é que se siga o percurso de uma estrutura que envolve o leitor à medida que o orienta.

Conduzidos, portanto, por um poema que abriga um discurso epistemológico vazio, em “LA DISECCIÓN”, que tenta conceituar vagamente o sagrado, que se interpreta algo que tangencia o mundo dos livros, da literatura, chegamos ao poema, sem título, “metífico oís vosotros”. Essa sequência, bem como ocorre entre o primeiro e o segundo poema (em ¿por qué grita esa mujer? se instaura um jogo interlocutivo, sem direcionamento real sobre quem grita ou quem fala, e no poema seguinte “vos/ que leíste a Dante”, a marcação do interlocutor se expressa desde o primeiro verso), também se faz presente entre “LA DISECCIÓN” e “mefítico oís vosotros”. Aqui, porém, após a dissecação, teremos de lidar com o tóxico, o fedor, que atravessa a ironia refinada de Thenón.

Ana María Barrenechea – que organizará junto a Maria Negroni o livro *La morada imposible*, obra dividida em dois volumes com as produções de Susana Thénon – analisou alguns de seus poemas em *El español de America en la literatura del sigloXX a la luz de Bajtinen* 1986, antes da publicação de *Ovacompleta*. Barrenechea se refere com especial atenção aos poemas de Thénon, “por ser un representante de la lírica, porque así me permitirá ofrecer un caso extremo de la libertad lingüística en la heteroglosia, la polifonía y el dialogismo de la literatura hispanoamericana tal como la practican en la actualidad una importante línea de sus escritores” (BARRENECHEA, 1986, p. 152). O trabalho apresentado no II Congreso Internacional sobre el español de

América, no México, em 1986 – um ano antes do lançamento da *Ova completa* expõe que o tema do poema “mefítico oísvosotros”:

[...] resumiría escuetamente como la exposición del problema de los niveles de lengua y la consciencia idiomática que debe mantenerse alerta ante la ley o el imperativo que impone la monoglosia (“se llama consciencia de lengua”). La ejemplificación de las dos conductas posibles enfrenta la aceptación de la norma y la ruptura de la norma (“intrasgresión” recomendada, que alude a la trasgresión). (BARRENECHEA, 1986, p. 158).

A autora explicita o conceito de heteroglosia – expondo a relação linguística dos colonizadores espanhóis, entre si, e entre os colonizados indígenas. Ana Maria Barrenechea acredita que “La aceptación de la heteroglosia constitutiva asumida como una riqueza ha dado al escritor latinoamericano una posición especial, una libertad de voces y de dialogización que lo pone a la vanguardia en el manejo de la lengua” (BARRENECHEA, 1986, p. 150).

Thénon grafa explicitamente a variante argentina em seus versos, como no segundo poema, “vos/ que leíste a Dante”. Aqui, lança mão da língua do colonizador em “mefítico oísvosotros”, tratando seus interlocutores por “vosotros”. O uso da segunda pessoa do plural, “vosotros”, é um traço marcante do sotaque peninsular; em contrapartida, na América Latina utiliza-se a 3ª pessoa do plural, “ustedes”. Não sem motivo, e como assinalou Ana Maria Barrenechea, Thénon evoca seus ouvintes através da variante peninsular, não só expondo ao “imperativo que impone la monoglosia”, mas numa espécie de vocativo, “si digo ‘mefítico’ no tengo / más remedio que añadir/ ‘oís vosotros””. Inclusive, fosse real a ideia do imperativo, não se usaria a forma no presente de indicativo “oís”, e sim sua forma imperativa “oíd”.

No Brasil, por exemplo, quando se fala a respeito de aprender espanhol muitos alunos perguntam sobre a variante, se é “castelhana” ou “espanhola”, sugerindo uma expressa diferença entre o prestígio da variante peninsular e a vulgaridade do espanhol falado na América. Cecília Botano, em *O imaginário em torno das nomenclaturas espanhol e castelhano, e suas marcas sintomáticas nos enunciados de alguns agentes educativos* (2006), comenta:

A explicação a este fenômeno, segundo temos detectado, residiria no fato de no Brasil utilizar-se o termo espanhol para designar a variante de prestígio, o espanhol correto, puro, em suma, o europeu. Ao

contrário, o termo castelhano seria utilizado para designar a variante hispano-americana, isto é, o espanhol impuro que descompõe a língua oficial. (BOTANO, 2006, p. 30).

O tema da interlocução em Thénon, neste poema, possui um direcionamento que vai da escolha do pronome sujeito e ao que lhe é direcionado, ao fedor. Esse lugar de metalinguagem se constrói como interligado ao discurso de quem expõe as discrepâncias a respeito do trato com a linguagem. Escrever “merda” seria hostil, “mefítico” “es mester de finura / es galanura ¿oís vosotros?”. Barrenechea comenta que as “Corrientes culturales europeas, movimientos literarios trasplantados a América” (BARRENECHEA, 1986) influenciaram de forma positiva a transcrição de diferentes falas:

[...] primero dialectales rurales, luego jergales urbanas. Mientras los escritores mantuvieron el doble registro distribuyéndolo entre habla culta para el narrador y habla popular para los personajes solía quedar clara la distancia, la jerarquía de valores y las relaciones marcadas de poder. (BARRENECHEA, 1986, p.150).

Não estamos mais dissecando um corpo, no entanto, este efeito, “con olor a mufa” ou “tal vez separata lobotomía frontal” disseca, neste poema, a língua dita, escrita, inscrita sob a ótica daqueles que seguem a norma padrão espanhola, e o “ellos”, a terceira do plural, daqueles que falam a variante da América. Em “mientras ellos tienen olor a mierda / vosotros devenís mefíticos” o jogo entre os sinônimos “olor a mierda” e “mefíticos” não equivale e demonstra o domínio dos que optam pela variante de “prestígio”, já que enquanto uns “tienen olor a mierda”, os outros “devenís”, se “tornam” mefíticos, como traduziu Freitas: “vós tornai-vos mefíticos”.

Neste viés o que é transgressor seria utilizar a norma vulgar, a variante americana, “así como sería contraproducente exclamar: / ¡¡metélas rosas em el búcaroché!” ou “in transgresión”, como diria a poeta que, no poema “OMNES GENERACIONES”, joga com a preposição “in”, utilizada tanto como referência ao método da fertilização, “in vitro”, como à origem dos compostos orgânicos que constituirão um produto “in poliuretano” – fazendo com que se pense na transgressão ora como o lugar, ou modo, a que se está a consciência da língua, ora pelo questionamento à própria transgressão. Esse “in” seria, portanto, prefixo de negação, como no vocábulo “innecesário”, por exemplo.

A “in transgresión” “se llama conciencia de lengua”: modificá-la, diluí-la (propor prefixos) é romper com a estrutura ou fazer deslizar o solo, “pavimento/ que desliza al Monumento”. A palavra “Monumento” escrita com a maiúscula denota o valor estratificado de um objeto no tempo, que Thénon descreve como antigo “perfil vitalício en la estela funerária”. Sobreviver ao tempo, “como fierro como chicle como tuerca” para estar “ahí”, resgata novamente a ideia da estrutura metálica – tanto a de anzóis, como a que se almeja dissecar – como metáfora do que sobrevive ao tempo.

Interessante como isso se conecta também ao grito, do primeiro poema, “¿oís vosotros?” –indaga aos interlocutores. Isto é, se for um dizer seguindo a variante de prestígio, oriunda da Espanha, assim vocês escutarão? O cânone ainda prestigiará as produções oriundas dos países colonizados, sob a perspectiva de correntes europeias? O cheiro fétido é dos cadáveres, dos imortais, dos Monumentos, “vosotros devenís mefíticos/ mientras ellos mueren chotos”, dos que apodrecem, enquanto “ellos” morrem ainda filhotes, sem reconhecimento, enquanto novos poetas, sobretudo as mulheres, correm o risco de “ser presa de antólogos chiflados? / ¿tener una verruga em el currículum?”.

Se para ter prestígio, ser ouvida Thénon refuta o uso da variante peninsular “vosotros” – lançando mão dele, num discurso que aconselha evitar o “pasaporte a la marginación”, estar à margem, fora do centro, no cânon –o último refrão ressoa como um salmo, ou oração: “vosotros fenecéis vetustos/ devenís fenecéis mefíticos vetustos/ mefíticos vetustos / fenecéis”, pelo uso da sequência verbal “devenís feneceis mefíticos vetustos”, que também repete o adjetivo “vetusto”. Colaborando com a percepção de sua ausência no último verso, “feneceis”, essa quebra dá efeito cíclico – ao que envelhece e morre, fenece.

Thénon em “LA DISECCIÓN” contestava a forma como a academia lê, pesquisa, produz sobre a literatura feita à margem do cânon. Neste poema, “mefíticos”, ela se direciona a “vosotros”, porque quer ser ouvida – mesmo que para isso tenha que mudar o pronome de tratamento usual. Se só assim será

ouvida, ajusto meu vocabulário ao de vocês para que feneçam “vosotros” envelhecidos em sua própria decomposição orgânica, em seu próprio tempo.

A ideia de decomposição estrutural, na verdade, a existência implícita de uma estrutura acontece também no poema seguinte, em que “losingenierosríen suavemente/de los poetas flacos”, ou seja, daqueles, no plural, que possuem conhecimento científico, projetam materiais e estruturas, manejam a matemática, ou, num modo figurado, daqueles que dominam um saber, riem.

O riso não é escancarado, é suave – são magros os poetas, como os peixes (que são “chicos”, e “pishan” no mar, ou “tienen olor a mierda”) são “flacos” ou como traduziu Freitas, dos poetas “magros”– em mais uma analogia à estrutura, desta vez do corpo.

7.

los ingenieros ríen suavemente
de los poetas flacos

los miran al trasluz
los desenrollan con delicadeza

no hay vetas
ni vestigios
informan

la franja azul más que petróleo
es metáfora del agua
y la zona amarilla no revela
subproducto ni krill

nadie comerá de esto
informan

pero aconsejo no desactivarlos
(THÉNON, 2019, p. 97).

O distanciamento do ponto de vista dos engenheiros e dos poetas, vistos como magros – no uso figurado do dialeto argentino, se nota pelo deboche implícito no riso suave. Os engenheiros veem os poetas de cima, “los miran al trasluz/ los desenrollan con delicadeza”, como se, ao mesmo tempo que observassem de perto, o analisassem microscopicamente, houvesse um distanciamento que o próprio método impõe. De longe, os engenheiros observem numa “trasluz”, contra luz – como radiografadas? O relatório expõe: “no hay vetas/ ni vestigios/ informan”, afora a repetição invertida da conjunção “ni”, em “informan”, não há “veios” (FREITAS, 2019). O poema LA DISECCIÓN parece ainda estar acontecendo, o olhar dos engenheiros paira sob as estruturas, desde os veios até a “franja azul más que petróleo”. Esse distanciamento é enaltecido tanto porque os poetas são observados e vistos como inferiores, já que são “flacos” –

diante dos engenheiros, então estes poetas, que eles “desenrollan con delicadeza” se expõe além da objetificação analítica e fria ao tratar de poetas como objeto de estudo. Há um aspecto de caça e caçador – como no poema de n. 25, “soyel pez chico/ voy a tus dientes/ todos los asuntos están em orden”, tanto se diseca – e se repete essa ideia de LA DISECCIÓN, já que se examina a “ordem” da boca do predador – o peixe grande, como reitera a ideia de análise a qual um corpo, ou vários, está submetida.

Os engenheiros são analíticos, calculistas e doutores das ciências exatas, há uma plasticidade no poema quando eles informam sobre a ausência de vestígios e “a faixa azul más que petróleo” torna-se metáfora da água. Os engenheiros informam o leitor, que lê como quem estuda um mapa, composto por “zonas” que “no revelan sub productoni krill”. Voltamos outra vez ao mar inóspito, como no mundo de escuridão a que o olho de Woolf nos apresentou. Embora haja insatisfação com o resultado da análise, já que ninguém “comerá de esto”, aqueles que riem dos poetas fracos, ao lê-los do alto – desde um lugar hierarquizado –, aconselham que não sejam “desativados”. Os poetas a quem os engenheiros consideram “flacos” são lidos, analisados, tratados com desdém.

O objeto de medir – que deu origem ao termo em grego cânon – desconsidera a produção desses poetas, a reduzem a “esto”, e aconselham que não os “desativem”, como fossem objetos. A avaliação dos engenheiros em relação ao poetas “flacos” é coerente com sua função, isto é, que sabem os engenheiros sobre poesia? Neste poema, Thénon critica o cânon, o instrumento de medir, e usa de uma linguagem atribuída a relatórios de pesquisa – como no poema LA DISECCIÓN – da análise de um aquário, para criticar quem escreve sobre os poetas.

Na avaliação aconselha-se que eles não sejam desativados, mantê-los ativos significa que eles podem ainda ser consumidos, como quem acredita que eles talvez cresçam, melhorem. No texto de Woolf a autora nos apresenta um peixe imortal, transparente até a medula, diferente dos poetas, que têm camadas, podem se esconder. Não ser um peixe atrativo, é uma forma de manter-se vivo. A construção de uma tradição que se constitui sob a pesquisa de

“engenheiros”, com instrumentos de medir moldados pelo patriarcado, pelo cânon, dificulta a construção de uma tradição literária daqueles que não foram consagrados em seu tempo, que não foram consumidos. Os poetas “flacos” não devem ser lidos sob esse viés, até porque a aparência física é critério irrelevante para analisar poetas.

Roberto Bolaño ao ser refutado sobre os antecedentes da poesia latinoamericana, responde:

[...] Antecedente quiere decir, más o menos, acción, dicho o circunstancia que sirve para juzgar algo posterior. Bueno, creo que los antecedentes de los nuevos poetas latinoamericanos no son primordialmente literarios. Ni nacionales. No existen antecedentes puramente nacionales. [...] Nuestras experiencias, entre ellas el acto de escribir desesperadamente en un callejón sin salida, nos han orillado a reencontrar antiguos tótems, largo tiempo ocultos (ninguneados o manipulados por la tradición oficial), y a tomar de ellos lo más corrosivo, lo más fresco. (BOLAÑO, 2019).

Poetas como Thénon, que confrontam a norma vigente, cobram dela um posicionamento, e essas produções são marginalizadas porque são analisadas por engenheiros, que “manipulados por la tradición oficial” precisam distanciar-se da forma como estão acostumados a ler os escritos desses poetas. Seria pensar, talvez, através de um juízo que esmiúça representações fétidas, o cotidiano, o detrito, o dejeito, a merda.

A poesia de Thénon, bem como a da geração de poetas mulheres que seguem sendo estudados e reconhecidos tardiamente, é provocativa e requer uma mudança na forma de estudar textos literários e na produção de suas críticas. Para compreender a quem se direciona o escárnio do poema de Thénon, é necessário o entendimento de que talvez não seja interessante para os “engenheiros” focar-se nos poetas-peixes “flacos”, porque eles oferecem o que é “más corrosivo, lo más fresco”.

ANTES DA PARTIDA

As análises ressaltaram a forma da Ova de Thénon e a sua relação com a dessacralização de outras obras. Susana escreveu os 33 poemas, composição semelhante aos cantos da obra de Dante, no *Inferno*. A sobreposição dos gêneros que ocorre na obra de Thénon, seja recorrendo a um lirismo que beira uma entrevista, um diálogo ou uma pesquisa, leva o leitor a pensar em sua Ova, quiçá, como um texto dramático. Nele, os três poemas finais compõem a única fragmentação existente na estrutura do livro, os poemas I, II, III pertencem a um apêndice intitulado *Libretos*, que funciona, assim, como uma espécie de epílogo.

É possível acessar com mais afinco os poemas anteriores depois de ler os últimos três escritos com epígrafes que sinalizam tanto o fim do livro, como uma comunicação, novamente, com o cânone. São eles: *I rapsódia homericana*; *II la segunda espera*; *III la segunda partida*; além do apelo à obra de Homero, há, no últimos poemas, outra possível analogia à obra de Dante, primeiro pela aproximação entre as expressões “segunda espera” e a “segunda esfera”, elemento do, também, penúltimo canto do *Inferno* – quando os traidores à pátria e a partidos políticos são penalizados. Depois, a repetição do “segundo”, que aqui, entretanto, é a segunda “partida”, trazendo à tona a ambiguidade do termo “partida” que pode ser ruptura, ou uma despedida – já que são os últimos poemas de sua obra.

III

la segunda espera

agotados los medios para obtener amor
(:elemento plegable en forma de pajarita)
se alza la Vía Verdadera
cuyo tránsito no es fácil
pero sí inevitable
como es inevitable

sobrevivir a las b..bas
mirá los japoneses cucaracha
.ermanos del mundo
necesitamos mantas vacunas
aspiradoras ..che en polvo
..... famél ..
...sitamos plasma rencor y whisky dietético
hermanos del mundo
bienhadados Abeles
necesitamos todo
excepto logos
.....
.....
erigir
.....
ruina(s) ..
hacen de un mundo nuevo un
v..erable emplazamiento
.....mospa.
..... yoghurt
.....
cráteres en el mar ..tacumbas
nuevo a podrido
pestes flam.....
más arte
más dep....
..ofesorado
más ironía, *darling*

de este Árbol
no elijas no hay historia
seguí el lib....
picoteá de lo otro
vagina .ndeleble parí muertos

que construyan

(THÉNON, 2019, p. 128)

Neste poema de *Ova completa*, o leitor se depara com versos inteiramente pontilhados, além da perda de algumas letras na composição das palavras e lexemas entrecortados. No fim do livro, a forma se desintegra para compor de outro modo a ova lida até então. Recupera a voz da mulher que grita do primeiro poema. Se no último momento do *Inferno* os culpados por traírem seu país são condenados e punidos, no último poema de Thénon os pontos aparentam certo impedimento da voz que fala “no elijas no hay historia / seguíel lib....” e a mensagem “picoteada”, que soa como um alerta aos “hermanos del mundo / bienhalados Abeles”, parece interrompida e até mesmo ébria. Abel, o primeiro homem a morrer biblicamente, é fruto da fúria de seu irmão, Caim. O sarcasmo explícito nessa zombaria de Thénon recupera tanto o argumento do peixe grande comer o peixe pequeno – já que Caim trai Abel, como a fraternidade irrisória entre os indivíduos do mundo. A voz que antes gritava só, agora é pluralizada, pois seríamos todos irmãos (e traidores), “necesitamos mantas vacunas / aspiradoras”, pareceria um cenário de guerra, não fosse a necessidade de um objeto tão obsoleto como um aspirador.

Como vozes sendo interrompidas ou aspiradas, os pontos depois dos versos “necesitamos todo/ excepto logos” se intensificam, ao passo que a veemência do argumento prossegue “más arte”, “más ironía, *darling*”. No entanto, os cortes aumentam, “picoteá de lootro / vagina .ndelebleparímueertos / que construyan” e a voz ordena que se corte “do outro”; no imperativo “vos”, isto é, se direciona a um único interlocutor, que possui uma “vagina .ndeleble”, e a voz impõe “parímueertos”. A ironia do adjetivo “indelével”, em cuja grafia falta uma letra, respalda o conselho final: parir mortos “que construam”.

Os últimos versos rememoram não apenas a loucura atribuída à mulher que grita no primeiro poema, mas ao terceiro “OMNES GENERATIONES”, pois articula com a ideia de gerar. Entretanto, aqui há uma antítese na “morte”, que atravessa o percurso elaborado neste trabalho sobre a permanência de uma obra no tempo, já que deve-se parir “muertos / que construyan”, isto é, textos

que gerem outros textos. Se a mulher que gritava “ya no grita”, no último poema de *Ova completa*, mesmo apagada por pontos, a mensagem “indelével” resiste, pois é “inevitable / sobreviver”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os desdobramentos dessa pesquisa indicavam desde o início uma direção aos estudos feitos por mulheres sobre mulheres que escrevem literatura contemporânea. Acredito que essa questão reverberará neste século em que importantes posicionamentos políticos e sociais predominantes estão sendo refutados. A marginalização à qual estiveram expostas poetisas como Susana Thénon traduz a hegemonia do sistema literário que há pouco tempo era habitado apenas por homens intelectuais inscritos literariamente sob essa linguagem. O processo de inclusão da mulher na literatura modifica a forma como ela é construída no imaginário coletivo. Virginia Woolf comenta como os homens escreviam sobre as mulheres e insiste na enorme quantidade de autores homens escrevendo ficção sobre mulheres.

Trafegamos por muito tempo por lugares comprometidos em manter práticas de leituras de uma ordem vigente. Para Rita Terezinha Schmidt (2008)

[...] investigar inclusões e exclusões históricas é uma forma de trazer à visibilidade as relações com a ideologia subjacentes às estruturas que definem a natureza do literário e a função da história literária como uma grande narrativa gerada em função de escolhas políticas e não de escolhas desinteressadas ou neutras. (SCHMIDT, 2018, p. 130)

Ler Thénon é sair do lugar-comum. Os poemas de *Ova completa* (2019) incidem sobre o leitor provocando desconforto. O apelo de Thénon denuncia um instrumento de medição de qualidade de uma obra que é estático, por isso não acompanha a criação de poetisas, que por ele são nivelados como “flacos”. No entanto, esses poetisas usam do que aprenderam lendo o cânone para despertar o incômodo.

Quando me proponho a analisar a sequência de poemas, compreendo como a conexão entre eles recupera a totalidade inerente a toda obra de arte. De Bolaño, Parra a Bloom, vimos como os poetisas recuperam o cânone travestindo-o de detritos, das cinzas, do corrosivo.

O primeiro poema desta obra nos evocava à voz que grita e desaparece, (morre?), a voz que grita diante do padrão normativo de voz, de leitora, de escritora, quer ser ouvida. No segundo, uma conversa desleixada de bar faz

soar como se a obra de Dante Alighiere fosse mera “macana”, bobagem. O tom lúdico se mantém de modo mais austero no terceiro poema, o primeiro com título, já estampando em latim e em letras maiúsculas OMNES GENERATIONES, com intensa crítica ao humanismo, o gerar como produto do corpo, os corpos das mulheres como objeto. No quarto poema, intensifica-se o lúdico, sem abrir mão da crítica sobre a voz da mulher que escreve literatura, há evidências novamente que a origem do produto o enaltece, - ideia que o cânone recupera, já que normalmente é inscrito como referência, origem, começo de uma tradição, já no poema Sapho é “made in Shitland”.

No subsequente LA DISECCIÓN há um trabalho filosófico que se estrutura como fio condutor, refuta-se a linguagem epistemológica, esvaziando-a sentido, ao mesmo tempo atravessando-o com não dito, o poético, com nuances de ironia. A refutação sobre o cânone permanece e se inscreve atenuante neste poema. O próximo, sem título, funciona como resíduo da dissecação feita no anterior, o “olor a mufa”, através da metáfora do corrosivo, o orgânico se decompõe no tempo, afinal, o cânone envelhece? Os engenheiros riem dos poetas magros, no último poema que analiso neste trabalho, trazendo à tona o que é constante na Ova Completa, o apelo formal à estruturas textuais e não-textuais (como a espessura da faixa, o peso dos poetas). Nesta costura entre o saber hierarquizado da academia, e àqueles/àquelas que escreve à margem (e por isso são “flacos”).

Ao final, sob efeito da continuidade incitada pelo fragmento que pertence a *Libretos*, recorro a uma análise do último poema do livro, àquele que feito um prólogo retorna aos conceitos abordados na obra, deixo “Antes da partida” como breve convite à próxima parte do trabalho, como uma isca ao que está por vir.

Como projeto futuro, almejo analisar os demais poemas de *Ova completa* com o objetivo de delinear a tradição poética escrita por poetisas contemporâneas, gerando espaço de articulação literária política, pois visa tanto à inclusão de poetisas como Susana Thénon na crítica, como a uma revisão de um panorama da literatura produzida por mulheres na América Latina contemporânea, e que foram obscurecidas pela luz das obras canônicas. Intervenho, portanto, no que

se considera tradição oficial, reivindicando espaços literários, científicos e sociais que difundam os escritos de mulheres.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia: Inferno**. Tradução e notas: Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Corpo e escrita: imaginários literários. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.92-111, jan./dez. 2012

ARTUSO, Alysso Ramos. A Física na Divina Comédia de Dante. **Revista de Educação, Ciência e Cultura**, v. 22, n. 2, 2017. Disponível em:<http://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Educacao>. Acesso em: 22 abr. 2022.

BARBIERI, Edison. OS ALBATROZES: desajeitados em terra, mas ágeis no ar. 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/339254548_OS_ALBATROZES_desajitados_em_terra_mas_ageis_no_ar?channel=doi&linkId=5e46813b299bf1cdb928d7b2&showFulltext=true Acesso em: 22 abr. 2022.

BARRENECHEA, Ana Maria. **El español de America en la literatura del siglo xx a la luz de Bajtin**. (Primera ponencia plenaria del 27 de enero de 1986, en 11 Congreso Internacional sobre el español de América (México, 27-31 de enero de 1986). LEXIS. Vol. X. n 2. Universidade de Buenos Aires, 1986.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução: Centro Bíblico Católico. São Paulo: Editora "Ave Maria", 1989.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002. *E-book*.

BOLAÑO, Roberto. **A la intemperie**. Editorial Alfaguara, 2019. *E-book*.

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

BRAZZAROLA, Giorgia. O CANTO V do INFERNO: LEITURA E TRADUÇÃO. 2005. 132 f. Dissertação de Mestrado (Pós-Graduação em Literatura, área de concentração em Teoria Literária, da Universidade Federal de Santa Catarina). Florianópolis, 2005.

CELLA, Susana (org.). **Dominios de la literatura acerca del canon**. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1998.

CESAR, Ana Cristina. **Inéditos e dispersos**. Org. Armando Freitas Filho. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DI CIÓ, Mariana. **Susana Thénon, despoetada**. Poetas hispanoamericanas contemporâneas, 2021.

FERNÁNDEZ, Fernando. Poema-objeto: **Naturaleza Muerta**. Caracas, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa**. 7. ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2008.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras**. Porto Alegre: Zouk, 2020.

FREITAS, Angélica. **O útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GARCIA, Marília. Tinha uma tradução no meio do caminho. **Non Plus**, [S. l.], v. 4, n. 7, p. 43-53, 2015..Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/107287>. Acesso em: 22 abr. 2022.

GENOVESE, Alcía. **La doble voz**. Poetas argentinas contemporáneas. Villa María: EDUVIM, 2015. *E-book*.

HERNANDEZ O, Biviana. ¿Por qué grita esa mujer?: Tres propuestas poéticas para una subjetividad diferenciada. **Acta lit.**, Concepción ,n. 49, p. 59-85, dic.2014. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482014000200004&lng=es&nrm=iso>. Accedido en: 22abr.2022.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). **As 29 poetas hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

JORGE, Lúcia. **Antologia de contos**. São Paulo: Leya, 2014.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

MALLOL, Anahí Diana. Una canción que sea menos que una canción: La constitución de la tradición literaria femenina en Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y Diana Bellessi. In: **Tramas, para leer la literatura argentina**, n. 9, 1998. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10960/pr.10960.pdf. Acesso em: 20 fev. 2022.

MALLOL, Anahí. Ser mujer, ser poeta en la Argentina: de los 80 a los 90. In: Simposio de Investigación del ILH: "CUESTIONES EN TORNO A GÉNERO Y CANON EN LA POESÍA HISPANOAMERICANA" **Anais[...]**. Buenos Aires, 2018. Disponível em: http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Simposio%20-%20Mallol%2C%20Anah%2C%20Poes%2C%20ADa_0.pdf> Acesso em: 10 out. 2022.

MORRONE, Manuela. **La poesía de Susana Thénon: una voz disonante en el contexto de la literatura argentina**. 2016. 153 f. Tese (Corso di Laurea magistrale in Lingue e Letterature europee, americane e postcoloniali). Università Ca' Foscari Venezia, 2016.

PARRA, Nicanor. **POEMAS & ANTIPOEMAS**. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1998.

ORTEGA, Julio. **Prólogo a Poemas para combatir la calvice**. Fondo de cultura Económica, México, 1993, p. 7.

PEREIRA, Amanda Schreiner; VORCARO, Angela Maria Resende; KESKESOARES, Marcia. Do discurso do agente do Outro à voz-apelo do sujeito.

Linguagem em (Dis)curso—Lem D, Tubarão, SC, v. 18, n. 2, p. 431-447, maio/ago. 2018.

PIZARNIK, Alejandra. **Os trabalhos e as noites**. Tradução: Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**; organização e apresentação brasileira Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RAGO, Luzia Margareth. **A aventura de contar-se: Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

REIS, Roberto. Cânon. IN. JOBIM, José Luis (org). *Palavras da crítica. Tendências e conceitos no estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

REISZ, Susana. Hipótesis sobre el tema escritura femininayhispanidad. In: **Tropélias**, nº1, 1990.

RIGUETO, Ana Luísa. Álbum de vestígios. **Rascunho**. Rio de Janeiro, RJ, n. 249, jan. 2021.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Universidade de Brasília, núm. 32, pp. 127-141, 2008.

SILVA, Eduarda Rocha Góes da. **Trânsitos poéticos entre Brasil e Argentina: uma leitura de Angélica Freitas e Susana Thénon**. Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal do Alagoas. Maceió, 2016.

SILVEIRA, Fernando. A teoria do conhecimento de kant: o idealismo transcendental. **Cad. Cat. Ens. Fís.**, v. 19, número especial: p. 28-51, mar. 2002.

THÉNON, Susana. **La morada imposible. Tomo I**. Org.: Ana M. Barrenechea e María Negroni. Buenos Aires: Corregidor, 2001. *E-book*.

THÉNON, Susana. **La morada imposible. Tomo II**. Org.: Ana M. Barrenechea e María Negroni. Buenos Aires: Corregidor, 2001. *E-book*.

THÉNON, Susana. **Ova completa**; traduzido por Angélica Freitas. São Paulo: Edições Jaboticaba, 2019.

WOOLF, Virginia. **O sol e o peixe**. Tradução: Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2015. *E-book*.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990. *E-book*.