

A ASSINATURA: ASPECTOS OTOBIOGRÁFICOS NA POESIA DE MARCOS SISCAR

MARIA EDUARDA CÉSAR DE OLIVEIRA *
ELAINE CRISTINA CINTRA**

RESUMO

No estudo aqui proposto, discutimos alguns aspectos autobiográficos na poesia de Marcos Siscar a partir do conceito derridiano “otobiografia”, o qual pressupõe que todo texto possuiria traços que refletem a autoria. Para isso, analisamos um dos elementos da otobiografia, a assinatura, em dois poemas de Siscar, “São Paulo 1972” (2003) e “Cuspindo contra o vento” (2019), períodos distintos em que o poeta escolheu como recurso estético a data para discutir o contexto do autor empírico e, conforme a discussão derridiana, apesar de não trazerem objetivamente dados da vida pessoal do autor, assumem pelo ato de escrita circunstâncias de sua realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Marcos Siscar; Jacques Derrida; Otobiografia; Assinatura.

Flutuamos. Mas a história da
gravidade é feita de golpes.
(*Marcos Siscar*)

* Doutoranda no PPGL da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil. E-mail: eduardace-sar56@gmail.com. Orcid-Id: <https://orcid.org/0009-0005-2744-4626>.

Esse texto constitui uma versão revisada do capítulo 3 da dissertação de mestrado da autora intitulado “Traços otobiográficos na poesia lírica de Marcos Siscar”, defendida em 2023 no PPGL/UFPB.

** Doutora em Teoria Literária, professora titular do DL/CCAIE e docente do PPGL da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil. E-mail: elcintra@gmail.com. Orcid-Id: <https://orcid.org/0000-0002-5112-1377>.

1. AUTOBIOGRAFIA, OTOBIOGRAFIA, ASSINATURA

As alusões aos rastros autobiográficos na lírica viabilizaram debates acirrados sobre as questões da mimese no gênero, e mais efetivamente sobre as *personas* que povoam esse universo, reputadas em um movimento pendular que se mobiliza ora para um polo mais factual, em que o autor empírico seria o centralizador da voz enunciativa, ora para outro mais linguístico, no qual o sujeito se resumiria a um artefato da linguagem poética, imune às intrusões da realidade no jogo poético. Entre uma ponta e outra, as gradações oscilam e permeiam a questão de desdobramentos que ratificam a complexidade do tema e indicam a necessidade de incorporar novos vieses na discussão.

Fato é que a inserção de dados autobiográficos na poesia lírica é um recurso recorrente entre vários poetas contemporâneos, os quais pautaram tal prática em obras que acionam novas abordagens desse procedimento. Em um desses casos, a poesia de Marcos Siscar, a questão se tornou um tema crucial entre vários de seus leitores críticos, como Masé Lemos (2011), que assinalou as “figurações da própria vida” presentes nos vieses variados da poesia de Siscar:

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

A propósito disso, Anita Malufe (2011) afirma ser um procedimento usual do poeta usar elementos do Marcos Siscar (autor empírico) para compor o sujeito lírico de seus poemas, proporcionando a ideia de “poema como autobiografia”, o qual “usa como material de escrita acontecimentos biográficos, modos de apreensão do mundo, de sensações” (Malufe, 2011, p. 251). Dessa forma, para a autora, a poesia de Siscar não seria “confessional”, mas se utilizaria de elementos internos e pessoais em seus textos líricos, sem prejuízo à ficcionalidade do sujeito lírico.

No que lhe concerne, Célia Pedrosa (2013) destaca a produtividade dos paradoxos na obra desse autor, composta especialmente por procedimentos que seriam discutíveis pela crítica, como o uso da primeira pessoa, versos que se assemelham à prosa, imagens visuais – aspectos esses que provocam uma tensão entre o interior e o exterior do sujeito,

o que caracterizaria uma duplicidade entre os dois espaços. Em outras palavras, a poesia de Siscar revelaria alguns traços autobiográficos ao mesmo tempo em que os distanciaria de si, generalizando (ou tornando universal) o tema e a estrutura de seus poemas.

A análise da questão, como se propõe nesse trabalho, pode ser intensificada diante da “rasura”, termo que Jacques Derrida propõe à autobiografia, especificando-a no conceito de “otobiografia”, a qual pressupõe que a separação entre um texto e o autor só pode ser realizada superficialmente, porque todo texto possuiria inevitavelmente traços que refletem a autoria. A escolha desse referencial teórico se dá menos pelo fato de que o crítico Marcos Siscar é um reconhecido estudioso de Jacques Derrida, mas nomeadamente por reconhecermos que a otobiografia, ao invés de restringir a análise dos dados empíricos, poderia, na leitura de sua poesia, ampliar as possibilidades de discussão das informações biográficas que permeiam sua obra, sem aderir irrestritamente a elas, mas mantendo-as em um nível de ambiguidade e pluralidade.

Cabe esclarecer que para Derrida a otobiografia poderia ser representada por um *loop*, termo originário do inglês, que significa “laço”, e que no Brasil é usado como algo que sempre retorna. Assim, o sujeito enunciador irá se colocar dentro e fora de si para enunciar aspectos biográficos (reais ou fictícios) com a assinatura, sendo essa uma relação contratual entre “nome biológico” e “nome biográfico”.

Dentro desse quase-conceito¹, Derrida não define os termos, mas sim os amplia, a partir de um duplo-jogo, as possibilidades significativas. Em especial propomos nos deter na “assinatura”, uma vez que se verifica sua recorrência em várias coletâneas poéticas de Siscar, notadamente em um aspecto desse termo, a inserção de datas nos textos, pois Derrida considera que datar é um ato performático e representa a assinatura do autor biológico do texto: “A página é datada. Datar é assinar. E ‘datar em’ é também indicar o lugar da assinatura. De certa maneira a página está datada, pois ela diz ‘hoje’” (Derrida, 2021, p. 33).

A assinatura foi discutida por Jacques Derrida em várias obras, como por exemplo *The ear of the other* (1985), *Margens da filosofia* (1991), *Glas* (1974) e *Essa estranha instituição*

1 “Quase-conceito” pois verificamos em *Gramatologia* (2017) que o filósofo, com o intuito de problematizar os conceitos homogêneos e universais, desenvolve esse neologismo para mostrar que as perspectivas binárias podem ser questionadas e/ou desconstruídas.

chamada literatura (2014); ou seja, Derrida frequentemente retoma o debate em torno desse termo e com isso amplia, a cada retomada, as possibilidades significativas do mesmo. Com essa rasura em vista, e para delimitar a nossa análise, optamos por considerar um dos aspectos da assinatura que o filósofo apresenta, a assertiva que se encontra em *Otobiografias: o ensinamento de Nietzsche e a política do nome próprio* (2021), que aponta que datar é assinar. Em outras palavras, as leituras dos poemas que se constituem objeto desse estudo são orientadas pela perspectiva que relaciona o nome próprio e a assinatura como representantes de traços otobiográficos e, nesses casos, os rastros em questão serão as datas.

De fato, Derrida considera a assinatura tanto um elemento indeterminável e instável quanto um signo, que testemunha um acontecimento passado e que poderia ser repetido na ausência de seu referente, de seu significado e até mesmo em outros contextos. Essa capacidade de repetição ele nomeou de iterabilidade, a qual garantiria a legitimidade da assinatura. Ou seja, para Derrida, a assinatura marcaria a presença do enunciatório, mesmo esse estando objetivamente ausente na comunicação, pois sua intenção e seu objetivo com o texto seriam realizados, independentemente da sua presença física/real. Tal permanência do autor é marcada pelo ato performativo, por isso, para ele, a fonte de enunciação seria assegurada pela assinatura.

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

Para compreender como esse rastro da otobiografia, a assinatura, faz-se presente na poesia de Siscar, selecionamos dois poemas, “São Paulo 1972” e “Cusindo contra o vento”, publicados em momentos distintos - o primeiro na obra *Metade da arte* (2003) e o segundo em *Isto não é um documentário* (2019). Nosso objetivo ao realizar tal recorte foi mostrar que em períodos distintos o poeta escolheu como recurso estético a data para aproximar o contexto do autor empírico com a expressão do eu lírico; isso, ao nosso ver, corresponde a uma poesia com caráter otobiográfico, pois revela informações/dados da realidade que, conforme a discussão derridiana, não trazem objetivamente dados da vida pessoal do autor, mas que assumem, por algum ato de escrita, circunstâncias de sua realidade.

Além disso, os poemas possuem outro elemento em comum: ambos abordam períodos históricos em que os direitos da sociedade estavam ameaçados por governantes opressores, sendo, respectivamente, a ditadura militar iniciada em 1964, através de um golpe de estado, e a candidatura e posterior vitória para presidente de Jair Bolsonaro, ex-militar, que conduziu, entre 2019 a 2022, um governo a partir de princípios opressores e antidemocráticos. Assim sendo, os rastros otobiográficos vão além do contorno subjetivista e, nesse movimento, não só circundam as questões contextuais e históricas, mas se posicionam diante dessa realidade.

Com essa hipótese em vista, uma vez que ambos apresentam marcadamente assinaturas que proporcionam o questionamento sobre os limites existentes entre a ficção e a realidade, isto é, as relações dinâmicas e instáveis que tornam possível afirmar que há traços otobiográficos em um texto, propomos uma leitura na qual a análise da concepção poética do texto circunscreva os procedimentos e escolhas formais, bem como a moldura contextual do poema, na tentativa de entender como esses elementos testam nosso posicionamento.

2. “SÃO PAULO 1972”

O poema “São Paulo 1972” retrata a experiência vivida por um indivíduo durante a ditadura militar no Brasil. Como se sabe, esse regime autoritário se iniciou com um golpe militar em 1964 e terminou em 1985, período no qual se estabeleceu a censura, a restrição e a cassação aos direitos políticos e sociais. No poema, o eu lírico relata tais questões e expõe a forma como eram realizadas as perseguições aos opositores do regime. Além disso, o poema também elenca aspectos que são símbolos da resistência, principalmente, dos jovens:

São Paulo 1972
os anos duros eu conheci de perto
nacional era kid e proibido fumar escondido
cem mil rádios deletérios entoavam sólidos timóteos
nas paredes escuras o centro se imaginava roma
policiais com capacete traziam moleques pelo braço
os caminhos eram mais curtos na

saída quando se entrava de cabeça baixa
os ônibus urbanos mais altos do que a perna
borracha e fumaça eram náusea certa os anos duros
eu conheci de perto desde cedo com a cabeça
pelo vidro aberto botando a coisa para fora
(Siscar, 2003, p. 30)

Ao considerarmos que, como apresentado anteriormente, na otobiografia derridiana uma data representa uma assinatura, o ano presente no título, “1972”, direciona-nos imediatamente a um recorte específico no contexto histórico, social e político do Brasil. Assim, o traço otobiográfico presente neste poema, a assinatura, não se refere apenas ao autor do poema, o que revelaria a presença individual dele, mas sim à assinatura de uma nação que vivenciou um momento histórico de supressão de direitos. “São Paulo 1972”, dessa forma, apresentaria já no título esse rastro otobiográfico, o que ampliaria suas possibilidades significativas, e o contexto externo, ou seja, história, problemas sociais, políticos e éticos passam a contribuir para a iterabilidade. Com relação a esses aspectos, é possível retomar os termos derridianos: “Num traço autobiográfico mínimo, pode estar reunida a maior potencialidade da cultura histórica, teórica, linguística e filosófica [...]” (Derrida, 2014, p. 62).

Em relação ao contexto político, apontamos que no ano em questão quem governava o Brasil era o general Emílio Médici, terceiro presidente após o golpe militar iniciado em 1º de abril de 1964, quando ocorre a tomada do Rio de Janeiro, local em que se encontrava o presidente João Goulart, que seria exilado três dias depois dessa data. No governo Médici, nota-se o crescimento da propaganda institucional e os investimentos nos meios de comunicação em massa, com a intenção de incentivar o patriotismo e apoio à ditadura militar; como exemplo, podemos citar o slogan “Brasil, ame-o ou deixe-o”, que foi frequentemente propagado nas rádios e nas televisões como um mecanismo de controle social. Ainda sobre isso, podemos destacar a transmissão e promoção pelas emissoras de televisão dos primeiros festivais de música popular, os quais, conforme Bahiana (1980, p. 26), eram “ponto de encontro para a censura e repressão direta”. Mais tarde, à medida em que crescem os pressupostos do movimento tropicalista, cresce também a intolerância e a opressão do regime ditatorial, como apresenta Zuenir Ventura (2013, p. 148) ao comentar que no III Festival Internacional da Canção Caetano Veloso

foi vaiado ao vivo, e lhe jogaram ovos, tomates e bolas de papel com a intenção de, ironicamente, proibi-lo de apresentar a música chamada “É proibido proibir”.

Com esses acontecimentos políticos e sociais em vista, retomamos o poema “São Paulo 1972”, que pressupõe desde os primeiros versos a experiência de um sujeito que presenciou a ditadura militar do Brasil. Como podemos perceber no primeiro verso, “os anos duros eu conheci de perto”, o eu lírico testemunha um momento em que esteve presente, e os dados narrativos do texto são construídos a partir de eventos do passado desse sujeito. Sobre esse aspecto, adicionamos à discussão as reflexões de Jacques Derrida presentes em *Memórias de cego* (2010), nas quais ele retrata que a escrita é como um traço que se localiza na memória, mas que é impossível de ser visualizado, ou seja, para Derrida a escrita de um texto com indícios de testemunho é possível porque haveria a dupla possibilidade ou impossibilidade de tratar a memória como um acontecimento passado da realidade, pronto para se tornar uma escritura.

À vista disso, seria, então, possível afirmar que “São Paulo 1972” se apresenta no formato de um texto memorialístico, pois supostamente seria constituído por um jogo em que o eu lírico apresentaria referências contextuais através de dados históricos e políticos do período ditatorial do Brasil. Nota-se que o sujeito-lírico desse poema revela no verso 1 aquilo que corrobora a validação da assinatura, a data representada pela expressão “anos duros”, que é um sinônimo para se referir aos “anos de chumbo”, período de 1968 a 1974, conhecido por ser o mais repressivo da ditadura militar no Brasil e marcado pela edição do AI-5, que ressoou no “endurecimento” das medidas repressivas e restritivas dos direitos humanos, e provocou a morte e desaparecimento de centenas de militantes e ativistas de oposição ao governo.

Em seguida, o eu lírico constrói a imagem da sua vivência a partir de referências a mecanismos de alienação, como a série japonesa “*National Kid*”, exibida pela primeira vez no Brasil em 1964, pela TV Record. Esse seriado foi criado em 1960 com a intenção de fazer a propaganda da fábrica de eletrodoméstico *National Electronics*, na qual o protagonista partira da cidade de Andrômeda para a Terra e salvava o mundo dos perigos, e, com roupa espacial, capacete, máscara e capa, declamava: “Mais rápido que os aviões a jato, mais forte que o aço! Super herói invencível, cavaleiro da paz e da justiça... *National Kid!*”. No poema, o trocadilho “Nacional era kid” possibilita entender que o “nacionalismo” era *kid*, ou seja, criança, o que poderia implicar na ostensiva resistência

ao regime pelos estudantes universitários e secundaristas. Por outro lado, a referência a esse seriado poderia estar relacionada à alienação realizada pelo Estado através dos meios de comunicação em massa, pois havia a clara intenção de se manter as pessoas fora das ruas, para que não houvesse tentativas de rebeliões e, assim, ser possível a perpetuação do governo instituído pelo golpe.

Além das acima citadas, “São Paulo 1972” apresenta outras referências que inferem a datação, como, por exemplo, a citação a músicas, sendo a primeira delas “É proibido fumar”, de Roberto Carlos, lançada em álbum homônimo pela *Discos CBS* em 1964. Essa música retrata o cenário da censura na qual ações simples da população foram proibidas. Porém, a subversão presente no poema no verso 2, “proibido fumar escondido”, remete-nos à ideia de que, durante o período ditatorial, apesar de o governo insistir em controlar a população através das propagandas institucionais, de alguma forma, organizava-se uma resistência que burlava tais controles². O eu lírico, ao parodiar Roberto Carlos, não somente reitera a palavra “escondido”, referência forte daquele tempo em que os movimentos de resistência eram feitos às escondidas, mas traz à cena a suspeita, hoje já bastante difundida, de que esse cantor teria sido colaboracionista do regime ditador³.

Em momento posterior, o sujeito lírico utiliza o adjetivo “deletérios” para intensificar o seu relato em “cem mil rádios deletérios entoavam sólidos timóteos” (v. 4). É interessante observar que no início da ditadura a rádio era o principal veículo de comunicação, veículo esse controlado pelo governo ditatorial, que financiava programas de rádio os quais promoviam a imagem positiva do regime, espalhando sua narrativa e defendendo suas políticas. Esses programas frequentemente incluíam discursos de líderes militares, músicas patrióticas e mensagens de apoio, e essa dimensão é intensificada no

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

3 O documento produzido pelo Centro de Informações do Exército – CIE apresenta alguns artistas como “amigos da ditadura”; dessa forma, eles seriam protegidos ao invés de perseguidos pelos ditadores. Nesse documento foram apresentados alguns nomes, por exemplo: Roberto Carlos, Agnaldo Timóteo, Wanderley Cardoso e Rosimary.

verso com a hipérbole “cem mil”. Sobre esse número, também é preciso lembrar um importante evento de resistência nessa época, a “Passeata dos Cem Mil”, ocorrida no Rio de Janeiro em 26 de junho de 1968, organizada pelo movimento estudantil em protesto à violenta morte por militares do estudante secundarista Édson Luís de Lima Souto.

Ainda nesse verso, é interessante notar que em “cem mil rádios deletérios entoavam sólidos timóteos” (v. 3) o sujeito lírico utiliza o termo “entoavam”, o que acarreta um sentido mais profundo e amplo que cantar, pois, mais do que o canto, a palavra implica a ideia de “repercutir”, “ressoar”, ou seja, observa-se aí uma tendência a uma repetição anômala e inconsciente. No que se refere aos “timóteos”, por sua vez, faz-se uma provável referência ao cantor, compositor, escritor e político brasileiro criticado pelos artistas engajados da MPB, Agnaldo Timóteo, também listado como colaborador do regime militar, pois suas baladas românticas se abstinham de qualquer cunho político e social. Nesse momento, ainda é interessante perceber outro elemento da assinatura, conforme Derrida apresenta, o uso do nome próprio⁴, que, para esse autor, possuiria um caráter ambíguo, movente, uma dupla personalidade que é rasurada pelo drama do nome⁵. Sobre isso, cabe questionar o motivo pelo qual o nome próprio “Timóteo” estaria no plural em “sólidos timóteos” (v. 3). Dentro da discussão que adotamos, entendemos que o procedimento demonstra a rasura presente nesse termo, pois retira a individualidade de Timóteo e o torna representante de um grupo, ou seja, ele deixa de ser um para ser vários; para corroborar essa perspectiva, observa-se que o nome próprio se inicia com letra minúscula.

No verso 04, “nas paredes escuras o centro se imaginava roma”, uma vez mais o poema reconstrói uma imagem do período militar através do uso de um adjetivo, “escuras”, adjetivo esse que contribui para criar um cenário tenebroso, possivelmente referindo-se

4 O “nome próprio” é outro quase-conceito desenvolvido por Jacques Derrida, paritário à “máscara homonímica”, sendo ambos o mesmo ser biológico. Em relação ao primeiro termo, seria a representação do sujeito o qual as características e as ações recaem; por outro lado, o segundo seria o portador do nome, quem realiza as ações concretas. Com isso em vista, relacionamos esses aspectos ao texto literário, pois o “ter lugar” desse quase conceito ocorre também a partir do “contrato inautivo”; porém, para que um ato performativo seja honrado é preciso que seja lido/recebido por alguém, o qual poderia ser o próprio autor biográfico.

5 Para Jacques Derrida, o “drama do nome” consistiria nas “ações” que o nome próprio poderia realizar, e, mais do que isso, envolve a capacidade de “colocar-se e retirar-se”, de “dar a vida e tirar a vida” (Siscar, 2012, p. 84) ao portador do nome, ou seja, não há necessidade da presença física do portador no nome para perceber as atitudes do nome próprio.

aos locais nos quais os civis opositores aos ditadores eram torturados. Além disso, o uso do termo “roma” potencializa essa imagem, tendo em vista que a Roma Antiga foi uma civilização que marcadamente durante seu período de ascensão foi conhecida pelas suas guerras e políticas agressivas para o controle da população, sendo um exemplo o maior e mais famoso símbolo do poder romano, o Coliseu, no qual aconteciam batalhas entre gladiadores com o objetivo de entreter a população.

Por sua vez, nos versos “policiais com capacete traziam moleques pelo braço / os caminhos eram mais curtos na / saída quando se entrava de cabeça baixa / os ônibus eram mais altos do que a perna” (vs. 5-8), notamos explicitamente o confronto entre os agentes da ditadura, os “policiais” e os “moleques”, indicando a desproporção da ação opressora que, protegida por “capacetes”, dominava violentamente os frágeis oponentes. Zuenir Ventura (2013) assinala que, por vezes, os resistentes às atrocidades do governo eram os estudantes, os jovens, por isso é que houve diversos atos violentos contra esse grupo, inclusive o massacre dos estudantes da UFRJ, na chamada “sexta-feira sangrenta”, em junho de 1968.

Outro aspecto relevante sobre esses versos é a presença dos termos “braço”, “cabeça” e “perna”, sinédoques do corpo humano. Em relação a isso, destacamos o posicionamento de Sússekind (1985), que discute como o regime ditatorial afetou e moldou as experiências e percepções do corpo na sociedade brasileira durante esse período. Dessa forma, a opressão e repressão superariam os limites políticos, pois a intenção era também exercer domínio sobre os corpos, tanto individuais quanto de grupos específicos, através da tortura, censura, imposição de padrões, ou seja, o corpo estaria ameaçado. Por outro lado, de acordo com Sússekind, haveria também o resgate do corpo por parte dos resistentes, que a partir da literatura, de maneira mais específica as expressões autobiográficas, encontraram maneiras de expressar identidades e desejos que iam contra a lógica autoritária, e dessa maneira recuperaram o seu “corpo”, o seu “interior”, almejando a proteção novamente.

O verso 9, “borracha e fumaça eram náusea certa os anos duros”, reitera a figuratividade do corpo nesse cenário, ao apresentar outro elemento recorrente durante o período militar: “borracha” e “fumaça”, termos que se referem às armas utilizadas contra os jovens militantes; ou seja, como os jovens eram dissipados quando nos atos contra o governo ditatorial. Sendo assim, ele se põe no poema repetindo, no *enjambement*, o

primeiro verso: “os anos duros / eu conheci de perto” (vs. 9-10), se colocando mais uma vez como um indivíduo que observou as atrocidades cometidas pelos ditadores.

Nos versos seguintes, “desde cedo com a cabeça / pelo vidro aberto botando a coisa para fora” (vs. 10-11), o eu lírico reitera seu posicionamento de testemunha desse cenário histórico, e que se posiciona desde cedo ao exteriorizar o seu posicionamento diante dele, “botando a coisa para fora” (v. 11).

A partir do que já apresentamos sobre o eu lírico de “São Paulo 1972”, é importante, nesse momento, resgatarmos um dos aspectos otobiográficos de Jacques Derrida, que pressupõe tal conceito representativo não somente de um indivíduo mas de uma nação, e que, portanto, a assinatura presente relaciona-se a um grupo. Nesse sentido, podemos considerar que esse eu lírico representaria aqui os jovens de 1972, aqueles que viveram as opressões da ditadura, e presenciaram os fatos “pela janela”, fatos esses que ainda permeiam suas memórias.

3. “CUSPINDO CONTRA O VENTO”

Por sua vez, o poema “Cuspindo contra o vento”, cuja publicação ocorreu na coletânea poética *Isto não é um documentário*, em 2019, pela editora 7Letras, apresenta após o poema a assinatura marcadamente expressa pela data “outubro 2018”, como podemos verificar abaixo:

Cuspindo contra o vento
mesmo em plena ditadura
algumas crianças brincavam
crianças brincavam de cuspir
exercitavam cuspe à distância
deixavam marcas no muro
barreiras para formigas
misturavam saliva no pó
cuspiam como falavam
crianças cuspiam sem desdém
os tempos eram outros
crianças falavam como cuspiam

jogadas no mundo crianças
cuspiam com o vento crianças
conheciam o que era o vento
não cuspiam contra o vento
tinham os olhos bem abertos
talvez fossem apenas crianças

outubro de 2018

(Siscar, 2019, p. 20)

Em uma primeira leitura, verificamos que seus 17 versos apontam para uma situação vivenciada durante o período ditatorial, contexto histórico já enunciado no poema anterior, e que aqui é retomado por algumas referências a esse período, como no primeiro verso de “Cuspindo contra o vento”: “mesmo em plena ditadura” (v. 1). Entretanto, a data que assina esse poema não se refere à ditadura militar de 1964 a 1985, mas sim a um período posterior que poderia evocar essa ditadura, devido à vitória durante as eleições de 2018 de um presidente de extrema direita, militar aposentado, e que constantemente demonstrava princípios antidemocráticos, como a celebração do golpe militar de 1964, a proposição de perseguição e tortura de pessoas contrárias ao governo, o desprezo aos direitos humanos de todos que não se constituíam em um determinado grupo social, e a censura à arte, à educação e à ciência.

É necessário destacar que o primeiro aspecto que necessita de atenção em “Cuspindo contra o vento” é o próprio título, tendo em vista que esse é facilmente remetido ao verso “Caminhando contra o vento”⁶, da canção “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, lançada em 1967, ou seja, nos anos iniciais da ditadura militar brasileira. Sobre esse aspecto, notamos que o verbo “cuspindo” encontra-se em sua forma nominal, o gerúndio, atribuindo-lhe a ideia que a ação está em andamento, assim como o verbo “caminhando” na música de Caetano. Da mesma forma, o eu lírico do poema apresenta um ato despreocupado, apesar de todas as adversidades, - no caso, “o vento”, o mesmo elemento contra o qual, na música, realiza-se uma ação.

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

O paralelismo entre “Cuspindo contra o vento” e “Caminhando contra o vento”, que, como dito, traz uma imediata correlação que nos conduz a um momento histórico anterior do país, exige que recuperemos alguns dados pontuais da época. No que concerne ao intérprete de “Alegria, alegria”, Caetano Veloso iniciou sua carreira musical em 1965, início do período ditatorial, e logo suas canções passaram a evidenciar os acontecimentos políticos e sociais, com a intenção de demonstrar seu posicionamento contrário a esses eventos, constituindo um símbolo de resistência durante esse período. Mais do que isso, para Wisnik (1980), assim como Caetano Veloso, outros artistas da MPB utilizavam a música como “uma força, uma fonte de poder, o de extrair de seus próprios recursos uma capacidade de resistência. Poderíamos dizer que essa música comporta mais do que uma resistência: algo como um resgate” (Wisnik, 1980, p. 18).

Por essa e outras situações, devido ao posicionamento contrário ao regime ditatorial, Caetano foi preso em 27 de dezembro de 1968, após censura e opressão dos agentes que representavam o Ato institucional nº 5 (AI-5), e após o período em que esteve aprisionado e torturado, foi exilado do Brasil, o que mostra o quanto foi intensificada a opressão dos ditadores durante a implementação do AI-5. Com isso em vista, o paralelismo entre esses dois versos é intensificado quando comparamos os ideais perpetuados na ditadura militar brasileira aos propagados pelo governo iniciado a partir da vitória de Jair Bolsonaro em 2018⁷, e esse momento expresso pela assinatura da data uma vez mais conduz a uma leitura em que a questão política é imprescindível para a interpretação do poema.

O paralelismo se inicia já no primeiro verso, “mesmo em plena ditadura” (v. 1), em que o advérbio de modo inclusivo é empregado no sentido de promover uma paridade entre termos; em outras palavras, na ditadura, apesar da opressão, existe algo/ alguém

7 Dentre todos os movimentos que se opuseram a Jair Bolsonaro durante a eleição de 2018, é possível destacar, por exemplo, o movimento “Ele Não”, com iniciativa feminista contra o discurso machista e discriminatório de Bolsonaro, mas que assumiu uma perspectiva mais abrangente e mobilizou milhares de pessoas nas redes sociais, através da *hashtag* #elenão, havendo manifestação nas ruas em setembro de 2018, e, de acordo com o jornal online *BBC News Brasil*, em São Paulo estiveram presentes cerca de cem mil pessoas. Inclusive, podemos apontar que Marcos Siscar, por vezes, utilizou suas redes sociais para se posicionar contrário ao candidato de extrema direita. Um dos reflexos disso seria a imagem de um braço tatuado com os termos “Ele não”, na capa da coletânea poética *Isto não é um documentário* (2019).

que resiste, a poesia, o poeta. Assim, de imediato o poema abre para uma leitura de um processo histórico político de recrudescimento de direitos, ao mesmo tempo em que aponta para figurantes da resistência, “algumas crianças”, como o verso 2 apresenta.

Dessa maneira, analisaremos como a aproximação entre os dois opressores momentos históricos é construída no poema “Cuspindo contra o vento”; mais do que isso, como ela é respaldada em uma estrutura formal e tradicional da literatura, a repetição, que será o procedimento dominante nas várias camadas de significação do texto.

No que concerne ao segundo verso, “algumas crianças brincavam”, percebemos que o substantivo “criança” é recorrente em “Cuspindo contra o vento”, e aparece através da diácope nos versos “algumas *crianças* brincavam” (v. 1) e em “*crianças* brincavam de cuspir” (v. 3); ou pela anáfora nos versos “*crianças* cuspiam sem desdém” (v. 9) e “*crianças* falavam como cuspiam” (v. 11); e também pela epístrofe nos versos “jogadas no mundo *crianças*” (v. 12), “cuspiam contra o vento *crianças*” (v. 13) e “talvez fossem apenas *crianças*” (v. 17). Como se vê, totalizamos 7 vezes em que o substantivo “criança” aparece no poema, porém é preciso apontar também que, por vezes, os versos são constituídos por orações com sujeitos ocultos, nas quais o termo oculto possivelmente seria “criança”, como em “exercitavam o cuspe a distância / deixavam marcas no muro / barreiras para as formigas / misturavam saliva no pó” (vs. 4-7). Dessa maneira, mesmo diante de um momento político opressor, as crianças se tornavam sujeitos representativos da liberdade, ao exercerem ações caras à infância, como o jogo.

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

Numa outra perspectiva, podemos afirmar que “Cuspindo contra o vento” é um poema marcado por verbos de ação, por exemplo “brincavam” (v. 2), “exercitavam”, “deixavam”, “misturavam”, “falavam”, “conheciam” e “tinham”, todos pretérito imperfeito

do modo indicativo, e se referem à 3ª pessoa do plural, tendo como sujeito o substantivo “crianças”. Dessa forma, apontamos que o uso desse tempo e modo verbal proporciona ao poema o sentido de continuidade das ações ao longo do tempo, mesmo que essas ações sejam do passado, e foram repetidas por vezes. Porém, no verso “jogadas no mundo crianças” (v. 12), o verbo aparece no participípio, isto é, apresenta-se em sua forma nominal e exerce aqui a função de adjetivo na oração que constitui o verso, apontando para uma atitude não de ação, mas passiva, único momento em que o sujeito “crianças” é fragilizado; no entanto, tal situação de abandono e falta de cuidado não impede que as crianças continuem seu jogo.

Notamos também que em: “jogadas no mundo crianças / cuspiam com o vento crianças” (vs.12-13) há o *enjambement*, recurso recorrente na lírica de Marcos Siscar, que configura um corte entre o som e o sentido nesses versos e nos encaminha para uma busca de sentidos no “não dito”, que, para Marcos Siscar, “[O não dito] pode ser a alavanca ou o azeite do deslizamento produtivo, o lugar de uma ‘festa’ dos sentidos e da inteligência” (Siscar, 2011, p. 256). Nesse poema, a interrupção causada pelo *enjambement* nos revela o prolongamento do som do termo criança, e o retorno à ideia central “crianças cuspiam com o vento” coaduna com o ato do jogo que se expressa no poema, processo, aliás, similar aos poetas da década de 70, a geração marginal, pois o sujeito lírico utilizou elementos triviais, como a brincadeira de crianças.

O jogo, da mesma forma, é o ato constitutivo da poesia, assim, as crianças presentes em “Cuspindo contra o vento” poderiam representar o ato de resistência pela arte, e, assim, torna-se possível abarcar um dos possíveis sentidos desse poema, a visada metalinguística. A resistência pela “boca”, ou seja, pela palavra, e, no caso, pela palavra poética, encontra no poema de Siscar desdobramentos que vão além da ludicidade inerente à poesia, do jogo sonoro e imagético que todo poema propõe. Nos versos “deixavam marcas no muro / barreiras para formiga / misturavam saliva no pó / cuspiam como falavam / crianças cuspiam sem desdém” (vs. 5-9), nota-se o ato e o efeito da resistência, pois “as crianças”, poetas, reivindicariam o direito de sua classe, os artistas, por isso que durante um período de opressão serviriam de vozes, dificultariam a supremacia dos opressores, escreveriam poemas constantemente também com o objetivo de mostrar os problemas, e, portanto, os poetas escreveriam mesmo ante as ameaças dos dominantes. Dessa forma, fazer poesia seria brincar com as palavras, assim como

as crianças brincam, mas brincar de maneira feroz, agressiva, pois o belo pressuposto na poesia não exclui um posicionamento político, especialmente em momentos como a ditadura militar e o governo Bolsonaro.

De acordo com essa constatação, torna-se inevitável lembrar como Bosi (1993) destaca que um dos principais “caminhos de resistência” é a poesia-metalinguagem e a poesia-biografia, e que essa repetição do “fazer poético” e do “eu” não implica simplesmente uma imitação mecânica, mas sim em uma recontextualização e reinterpretação criativa dos elementos literários existentes. Dessa forma, a literatura se renova continuamente, mantendo-se viva.

É interessante destacar que consideramos nesta análise a perspectiva derridiana de assinatura através da presença da data; entretanto, notamos que “Cuspindo contra o vento”, além de ter como traço otobiográfico a presença da data “outubro de 2018”, também traduz a permanência e reconhecimento de quem assinou esse poema, Marcos Siscar. Em outras palavras, visualizamos a assinatura do autor empírico através de traços contextuais, aspectos tais que revelariam o autor, a partir de um jogo duplo e ambíguo do eu lírico do poema, que seria um representante da assinatura, assim como o autor do poema, que seria também um representante da assinatura. Esse “processo” seria discutido pelo filósofo franco-argelino como “contra-assinatura”. Assim, “Cuspindo contra o vento” apresentaria mais de um traço otobiográfico, o que revelaria a presença do crítico, do poeta e do eu lírico, que, mesmo inter-relacionados, são independentes, sendo incerto distinguir a diferença e o limite que os delimita.

Por fim, reiteramos que, na medida que em nossa análise há o “duplo sim”, haveria também o questionamento dessa afirmação, ou seja, até as certezas, quando se tem em vista a busca do “ter-lugar”, estão cercadas de incertezas, e, conforme apresenta Derrida: “tal lugar não está nem na obra nem na vida do autor, ele é uma epígrafe” (Derrida, 2021, p. 37). Ainda no que concerne a esse aspecto, retomamos o crítico Marcos Siscar para explicar como, para Derrida, textos com traços otobiográficos “se colocam como acontecimentos que tem lugar num eu-aqui-agora, refluindo incessantemente para uma filosofia do acontecimento e, reciprocamente, num movimento de vai-e-vem, circular e espiralado, cujo fim parece tomar a figura do abismo” (Siscar, 2012, p. 113). Dentro dessa reflexão, retomamos o posicionamento derridiano de *dynamis*, tendo em vista que o discurso otobiográfico em “Cuspindo contra o vento” é concluído por um

verso que suspende as afirmações feitas nos 16 versos anteriores, “talvez fossem apenas crianças” (v. 17), na inserção do único advérbio de dúvida presente no poema. Com isso, todas as afirmações realizadas anteriormente são colocadas em dúvida e cria-se uma multiplicidade de sentidos, em um processo de desconstrução do texto lírico, e, conseqüentemente, criando um movimento circular nesse poema.

Em síntese, reiteramos, nesses exercícios de leitura, que a otobiografia é uma das possibilidades de leitura da vasta e rica produção do poeta, e possibilita ampliar a análise de traços “autobiográficos” em uma obra que revela a presença do autor biológico Siscar em dinâmica correlação com o autor biográfico, o eu lírico. A discussão da otobiografia em seus poemas reiteraria de forma significativa essa perspectiva, além de demonstrar que a presença dos traços otobiográficos revela a relação do poeta Siscar com o crítico Siscar, o que ocorre naturalmente, já que é impossível desvincular um do outro e não existe uma linha clara que delimite essas duas *personas*, pois elas coexistem tanto nos textos líricos quanto nos textos críticos, o que, de fato, agrega valor tanto à expressão literária quanto à reflexão crítica do autor.

THE SIGNATURE: OTOBIOGRAPHIC ASPECTS IN MARCOS SISCAR’S POETRY

ABSTRACT: In the study proposed here, we discuss the autobiographical features in Marcos Siscar’s poetry, based on the Derridean concept “otobiography”, which presupposes that every text has features that reflect authorship. For that, we analyzed one of the elements of otobiography, the signature, in two poems by Siscar, “São Paulo 1972” (2003) and “Cuspindo contra o vento” (2019), different periods in which the poet chose the date as an aesthetic resource, to discuss the context of the empirical author, and, according to Derride’s discussion, despite not objectively bringing data from the author’s personal life, they assume circumstances of his reality through the act of writing.

KEYWORDS: Contemporary brazilian poetry; Marcos Siscar; Jacques Derrida; Otobiography; Signature.

LA FIRMA: ASPECTOS OTOBIOGRÁFICOS EN LA POESÍA DE MARCOS SISCAR

RESUMEN: En el estudio que aquí se propone, discutimos los rasgos autobiográficos en la poesía de Marcos Siscar, a partir del concepto derridiano de “otobiografía”, que presupone que todo texto tiene rasgos que reflejan la autoría. Para ello, analizamos uno de los elementos de la otobiografía, la firma, en dos poemas de Siscar, “São Paulo 1972” (2003) y “Cuspindo contra o vento” (2019), diferentes períodos en los que el poeta eligió la fecha. como recurso estético para discutir el contexto del autor empírico, y, según la discusión de Derride, a pesar de no traer objetivamente datos de la vida personal del autor, asumen circunstancias de su realidad a través del acto de escribir.

PALABRAS CLAVE: Poesía brasileña contemporánea. Marcos Siscar. Jacques Derrida. Otobiografía. Firma.

REFERÊNCIAS

BAHIANA, Ana Maria. A linha evolutiva prossegue – a música dos universitários. *Anos 70* Música popular. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Otobiografias: o ensinamento de Nietzsche e a política do nome próprio*. Tradução Guilherme Cadaval; Arthur Leão Roder; Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro: Zazie, 2021.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Força de Lei: O fundamento místico da autoridade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Tradução Marileide Dias Esqueda. Revisão técnica e introdução Evando Nascimento. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. *The ear of the other: Otobiography, transference*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1985.

DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Tradução Joaquim Costa, António M. Magalhães. São Paulo: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Glas*. Paris: Galilée, 1974.

LEMOS, Masé. *Ciranda da poesia*. Marcos Siscar por Masé Lemos. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2011.

MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: FAPESP, 2011.

PEDROSA, C. A resistência, o irresistível e a poesia em crise de Marcos Siscar. *Signótica*, v. 25, n. 1, p. 1-19, 13 out. 2013.

SISCAR, Marcos. *Metade da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

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

SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida literatura, política e tradução*. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

VENTURA, Zuenir. *1968- O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez

BAHIANA, Ana Maria et alii. *Anos 70 - Música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

Submetido em 04 de abril de 2024

Aprovado em 13 de junho de 2024

Publicado em 26 de janeiro de 2025
