

CITACIONALIDADE E NARRATIVIDADE NO POEMA “EXTREMO OCIDENTE”, DE MARCOS SISCAR

Raisa Gonçalves Faeti¹

Rodrigo Garcia Barbosa²

RESUMO

O presente trabalho busca analisar o poema “Extremo ocidente”, de Marcos Siscar, a partir de sua relação de citacionalidade com o filme *Paterson* (2016), dirigido por Jim Jarmusch, e com o livro *Paterson* (1963), longo poema de William Carlos Williams, visando compreender os elementos implicados nesse procedimento composicional e sua participação na constituição da narratividade do poema. Para tanto, realiza uma leitura comparada entre poema, livro e filme, fundamentada em textos teóricos do próprio Marcos Siscar e de autores como Marjorie Perloff e Rosa Maria Martelo, entre outros. Conclui-se que os jogos de sentido proporcionados pelo procedimento citacional desestabilizam as dimensões de sujeito, tempo e espaço no poema, assim como as noções de permanência e finitude, resultando em uma narração desdobrável, a partir das diferentes obras que aciona.

PALAVRAS-CHAVE: Citacionalidade; Narratividade; Marcos Siscar; *Paterson*.

1. A CONTEXTUALIZAÇÃO

A coletânea *Isto não é um documentário* foi publicada em 2019 pelo poeta e crítico brasileiro Marcos Siscar. Trata-se de uma obra composta por diferentes materiais, como poemas inéditos em verso e em prosa, poemas reescritos e colados de obras anteriores, traduções, versões e relatos biográficos. Essa diversidade é agenciada a partir da questão sobre como o poema pode ser ao mesmo tempo o processo e o resultado de um modo de compreender, documentar e arquivar a realidade. Para o autor:

¹ Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Lavras (UFLA). Lavras, Brasil. E-mail: raisagoncalvesfaetti@gmail.com. ORCID: 0000-0003-2035-6568.

² Professor Associado na Universidade Federal de Lavras (UFLA). Lavras, Brasil. E-mail: rodrigobarbosa@ufla.br. ORCID: 0000-0002-0775-0475.

O poema é sempre uma experiência de real e, como tal, participa desse real. Mas há interesse em particularizar tal experiência, que não é apenas da ordem do desejo. Ao mesmo tempo em que participa do real, ao mesmo tempo em que deseja, o poema interpreta os processos de arquivamento que definem nossa visão da realidade, constatando que, de certo modo, tudo passa pela gestão do documento. Se o texto não é o oposto do real, pode-se dizer, por outro lado, que não há (sentido do) real sem a compreensão dos processos, sem tecnologia de arquivo (Siscar, 2021, p. 346).

Nesse sentido, se, por definição, um livro de poemas não é mesmo um documentário, nem por isso os poemas que o compõem deixam de ser uma tecnologia que gera dados, reais ou inventados, que passam a ter ação de e na realidade. A partir dessa perspectiva, Raisa Gonçalves Faetti (2025) demonstra como a tecnologia arquivística, desenvolvida na obra de Siscar, assenta-se sob o conceito de citacionalidade proposto por Marjorie Perloff (2013), de acordo com o qual as tendências poéticas contemporâneas passam a caracterizar um fazer por meio do qual a engenhosidade da linguagem é substituída pela ideia de *gênio não original*, de diálogo intenso com obras anteriores, de maneira explícita ou dissimulada, como é o caso das técnicas de citação, colagem e reescrita, fenômeno que ocorre de diversas maneiras em *Isto não é um documentário*, por meio da retomada de textos anteriores do próprio autor e de outros escritores, de menções a fatos históricos e a lembranças subjetivas dos sujeitos poéticos.

Isso posto, a obra é organizada em quatro seções independentes, sendo a segunda delas, “Cinema”, composta inteiramente por poemas em prosa resultantes da experiência direta de Marcos Siscar com alguns filmes; seção de que faz parte o poema “Extremo ocidente”, objeto deste estudo. De modo geral, “Cinema” é composta por um texto inicial que cumpre a função de um *argumento cinematográfico*³, seguido por quarenta poemas em prosa, sendo que o último deles, intitulado “Créditos”, traz a relação dos filmes a partir dos quais o autor produziu os textos. O “argumento” diz o seguinte:

Filme é o que está diante dos olhos. Poderia olhar para essa tela a vida toda. Como páginas de livros. Não é o filme que está dentro da vida. A vida é a tela na qual o filme é transparência viva, em movimento. O que vivo é o que vejo. E o que vejo, vivo.

³ Conforme Antônio Costa (1989, p. 167), o argumento representa o mote de um filme, sendo a partir dele que se constrói o roteiro. O autor destaca ainda que o argumento pode ser um texto original e literário, características que são particularmente interessantes para a discussão que pretendemos fazer.

Quero conhecer os meandros da visão. Os dispositivos de um filme são minha linguagem. A linguagem que invento para acompanhar o que se agita a meu redor. No meio de uma cena anódina, encontro o mundo inteiro. Poderia olhar para essa tela a vida toda. Vivê-la como filme. Escrever o que vejo, ou deixar que me grave, me grafê, me escreva. Por isso mesmo, Cinema é um projeto, por definição, inacabado. O exercício era livre. Por algumas semanas, vi filmes e escrevi textos. Nem sempre um texto para cada filme, nem sempre textos sobre filmes, mas geralmente às voltas com filmes. A maioria, recentes. Alguns premiados em festivais. Com esse método, relativamente arbitrário, poderia continuar para sempre. Quando me ocorreu essa ideia, parei. Quis continuar desaparecendo pessoalmente. Foi o que fiz. Saio daquele filme e entro neste.

Campinas, 2017

(SISCAR, 2019, p. 41).

A leitura do texto propõe uma ideia de cinema que não é definida pelo limite que este estabelece com a realidade, como um elemento externo presente no real, mas sim como experiência de real no real, portanto, como fenômeno inextrincável da realidade. É como se o filme não fosse apenas o resultado de uma ação, mas também resultado da visão do seu espectador. Por exemplo: ao olhar uma paisagem, nossa visão automaticamente gera planos que colocam em destaque aquilo que nos chama a atenção ou que deliberadamente queremos ver, de forma que não é possível observar os elementos de uma composição como são, puramente em si, mas apenas sob os critérios preestabelecidos do nosso próprio “filme”, da nossa própria maneira de ver.

O que nos interessa nessa proposição é o fato de que ver e filmar passam a ser ações simultâneas e que compartilham dos mesmos procedimentos técnicos. Em decorrência disso, o ato de “ver um filme” deixa de fazer sentido, pois estaríamos simplesmente “vivendo uma realidade”, independentemente de essa realidade ter sido planejada e executada por um diretor. Isto é, para Siscar, o filme não representa uma suspensão da realidade, mas um momento da própria realidade. Nesse sentido, o filme, seja como criação artística, seja como mera visão humana, sempre produzirá naquele que vê um *efeito de real*⁴.

⁴ Se, para Roland Barthes (2004), a descrição excessiva do romance realista resultava no “efeito de real” a partir da lógica aristotélica de verossimilhança, para Jacques Rancière (2010) o conceito seria mais

Nesse sentido, além da questão citacional, abre-se também uma relação intermediática entre cinema e escrita poética, observada pelo próprio Marcos Siscar em comentário sobre *Isto não é um documentário*:

Se pudermos comparar a nitidez do “fato” de realidade com a imagem icônica, bem delimitada em uma superfície visível, a linguagem de um poema teria mais a ver com a fenomenalidade espectral da projeção de um filme. Seria preciso, entretanto, ir além do sentido psicológico e defensivo da “projeção”, e imaginar a superfície física de uma tela em movimento – uma tela na qual determinadas partes do tecido se dobrassem, em ondas, se sobrepõem a outras partes do mesmo tecido, se alternam entre aquilo que deixam ver e aquilo que escondem. No movimento que lhe é conferido, a escrita distorce as superfícies da representação, expondo relevos e reentrâncias, produzindo ênfases, insinuando cegueiras (Siscar, 2021, p. 341).

Assim, o autor parte de uma imagem um tanto objetiva e material, que envolve elementos físicos necessários para a projeção fílmica, justamente para destacar a transposição dessa materialidade em virtualidade e localizar a linguagem poética entre o projetor e a tela, entre o fato e o que interpretamos como realidade. Dessa forma, o ponto de contato entre cinema e poesia é justamente o fenômeno de distorção ou recriação virtual da realidade que ambos proporcionam.

Essa ótica particular, em que filme e poema se apresentam como obras independentes, apesar da maneira semelhante com que criam e alteram efeitos de realidade no espectador/leitor, pode ser analisada também a partir das considerações de Rosa Maria Martelo (2012). De acordo com a autora, cinema e poesia podem se relacionar através de uma dimensão mais ontológica e que diz respeito às semelhanças dos processos de *fazer imagem* em ambas as práticas, pois, embora o poema lide com imagens verbais e o cinema com imagens visuais em movimento, haveria no texto um fundo de imagem e na imagem um fundo de texto (Nancy, 2003 apud Martelo, 2012) que remetem ao caráter sógnico de ambos, já que toda imagem se torna inteligível através

bem compreendido como resultado literário das transformações sociais e políticas das sociedades da época, ou seja, o “efeito de real” equivaleria à disjunção do olhar do plebeu ou das classes sociais mais baixas que começavam a se aproximar da realidade aristocrática e burguesa. Já para Marcos Siscar (2021), tal como o vemos, o conceito pode se aplicar ao sentido de deixar de representar um resultado ou uma consequência da realidade na literatura para representar, inversamente, o modo de ação consciente e transformador pelo qual a literatura pode modificar a realidade: “Ainda que inventados, os dados de um arquivo podem ocupar o lugar de um começo absoluto, exposto ao público graças a uma performance eficaz. E é aí que o problema se torna mais interessante” (Siscar, 2021, p. 339).

da elaboração discursiva e a toda palavra corresponde uma imagem representativa de seu sentido.

Além disso, de acordo com Costa e Barbosa (2022), o que faz de uma imagem uma imagem poética não seria apenas o caráter sógnico meramente representativo, mas sim a passagem da figuração para a alegoria, ou seja, a transformação do inteligível em sensível. Nesse contexto, a imagem poética é aquela cujo permanente processo de significação não visa à definição, mas mantêm-se aberto, revelando aproximações e distanciamentos, presenças ausentes e ausências presentes que reconfiguram a realidade e o sujeito a todo instante. Portanto, o experimento⁵ de Siscar pode ser considerado citacional não apenas porque trata de poemas “baseados” em filmes, mas também porque a intermedialidade entre cinema e poesia repercute na superfície do poema e na própria linguagem artística, promovendo um jogo de aparecimentos e desaparecimentos que reconfiguram a realidade do e no poema.

Feita essa contextualização e elucidadas as relações citacionais e intermediáticas entre poesia e cinema, buscaremos demonstrar como os elementos narrativos são transpostos de outras obras para o poema “Extremo ocidente”, que compõe a seção “Cinema” de *Isto não é um documentário*.

2. O POEMA

Em seu “argumento”, Siscar menciona claramente que “Nem sempre um texto para cada filme, nem sempre textos sobre filmes, mas geralmente às voltas com filmes”; entretanto, o autor faz questão de mencionar, no último poema da seção, chamado sugestivamente de “Créditos”, todos os filmes assistidos durante o período do experimento. Esse jogo, ao mesmo tempo em que adverte, provoca o leitor a encontrar os possíveis diálogos entre as obras. Evidentemente, não se trata de uma tarefa vazia, de um fim em si ou de mera identificação de elementos compartilhados, mas de compreender o que acontece e quais sentidos surgem quando a imagem cinematográfica é transformada em imagem poética.

Contudo, antes de comentarmos tais relações, cabe destacar que o exercício sugerido por Siscar diferencia-se da *éfrase*, entendida como “categoria retórica que, desde a antiguidade, constitui um gênero poético-discursivo que emula técnicas de composição pictórica para descrever objetos artísticos, reais ou ficcionais” (Costa; Barbosa, 2022, p. 37), justamente por não visar nem à emulação de técnicas e nem à descrição objetiva. Ou

⁵ Utilizamos o termo para nos referirmos ao processo de composição da obra, descrito no “argumento” transcrito acima.

seja, enquanto a *écfrase transpõe* uma imagem de um meio para outro, mantendo-a reconhecível em ambos por meio da descrição de elementos comuns, a proposta de Siscar aponta mais para a *transformação* de uma imagem em outra, fazendo com que ambas compartilhem certa semelhança, mas mantendo-se autônomas entre si, em um processo que podemos considerar mais citacional do que propriamente ecfrástico. Diferenciação feita, podemos apresentar o poema “Extremo ocidente”:

Essa coisa acontece todos os dias. Essa coisa se parece com
um relógio. Ou com uma caixa de fósforos. Uma caixa antiga
daquelas com letras coloridas. Essa coisa o deixa melancólico.
Essa coisa o sossega. Essa coisa faz com que se sinta mais
determinado. Essa coisa o justifica. Essa coisa está no que lê.
Essa coisa o excita. Faz olhar nos olhos dela. Bem lentamente.
Quase sem carícia. Essa coisa estava nos versos de um poeta.
Essa coisa estava no seu caminho. Essa coisa estava no seu
poema. Várias vezes no seu caminho a mesma coisa líquida
em forma de poema. O poeta caminha entre mercadorias. Não
há horror apenas café e caixas de fósforo. Tudo banhado em
luz tépida e verniz primaveril. Versos tão simples tão doces
tão frescos. Tão lípidos que não precisam de tradução.
No extremo ocidente a tradução tem sotaque oriental. O
desassossego envelheceu. Só os cadernos permanecem. Capas
amareladas rasgadas nas bordas.
(Siscar, 2019, p. 61).

O poema fala sobre uma “coisa” indeterminada que se localiza no cotidiano, mas que também invade a subjetividade de um sujeito igualmente indeterminado, de modo que duas questões surgem e se entrelaçam. A primeira delas diz respeito à própria existência ambígua da coisa, uma vez que ela “acontece todos os dias” e, como acontecimento, como ação, se afasta da materialidade inanimada de um objeto; mas, ao mesmo tempo, ela se “parece com um relógio” ou “com uma caixa de fósforos”, ou seja, tal coisa se assemelha a um objeto, do que resulta essa condição hesitante. A segunda questão trata das diversas subjetividades presentes no poema e do modo imbricado como se constituem. Afinal, aquele que o poema apresenta como *ele* (“Essa coisa faz com que se sinta mais determinado. Essa coisa o justifica. Essa coisa está no que lê. Essa coisa o excita.”) pode ser efetivamente tomado como uma terceira pessoa ou como um disfarce retórico do *eu* que narra; ou ainda, como um *eu-ele* ficcional ou biográfico, de acordo com a explicação que o autor dá no “argumento” sobre a feitura dos poemas da

seção. E ainda nesse jogo ambíguo, que embaralha primeira e terceira pessoas, ficção e biografia, as subjetividades também transitam entre o *eu-ele* mencionado e o “poeta” referido (“Essa coisa estava nos versos de um poeta.”), que pode ser o próprio Siscar – a instabilidade da (auto)referência ficcional-biográfica não se anula (“Essa coisa estava no seu poema.”) – ou um outro poeta (há trechos, por exemplo, que sugerem Drummond, como “Essa coisa estava no seu caminho.” ou “O poeta caminha entre mercadorias.”); em todos os casos, há o poeta que (se) lê (“Essa coisa está no que lê.”). Tudo isso evidencia a complexidade subjetiva da obra, ao mesmo tempo que reforça que é essa “coisa” indefinida e ambígua a responsável pelo diálogo, pelo agenciamento das subjetividades no poema, complexidade e indefinição acentuadas pela narração predominantemente no presente do indicativo (“acontece”, “parece”, “deixa”, “sossega” etc.), que dissolve em imprecisão o tempo da narrativa, mesmo quando o presente é brevemente interrompido pelo pretérito imperfeito (“estava”), passado que também é inexato e transitório.

Figura 1 – Montagem de cenas do filme *Paterson* (2016)



Fonte: *Paterson* (2016).

Examinando alguns elementos do poema e os diversos filmes elencados ao final da seção, podemos pressupor que o relógio, a caixa de fósforos e os cadernos de capas amarelas retomam cenas do filme *Paterson* (2016), produção independente dirigida por Jim Jarmusch, já que, dentre todos os filmes citados em “Créditos”, é apenas nesse que tais elementos aparecem em destaque, resultando numa espécie de citação bem ou mal dissimulada (Figura 1). O filme é inspirado na obra homônima do poeta William Carlos

Williams (WCW), que, por sua vez, inspirou-se na cidade de Paterson, no estado de New Jersey, EUA, para escrever o livro. Ambas as obras, filme e livro, apresentam protagonistas também chamados Paterson. Portanto, se temos uma cidade que inspirou o livro de Williams, que inspirou um filme de Jarmusch, que inspirou o poema de Siscar, podemos pressupor que esse mesmo poema tem como outras subjetividades, como mais faces do *ele* a que se refere, os *Patersons* protagonistas do filme e do poema e um poeta cujos versos contêm a *coisa* e que foram lidos pelo Paterson fílmico, o próprio William Carlos Williams. Dessa forma, apesar do embaralhamento das subjetividades e das temporalidades que constituem “Extremo ocidente”, revestindo o poema de ambiguidades e indefinições, é possível delinear as figuras de narrador e personagem, simultaneamente unos e múltiplos na transitoriedade do texto, a partir dos quais se constitui uma estrutura narrativa.

A respeito do livro *Paterson* (2023)⁶, de William Carlos Williams, os poemas que o compõem usam vocabulário cotidiano em organizações sintáticas nas quais a pontuação e a disposição do texto na página assumem relevância para a produção de sentidos, e as metáforas tendem a contrastar as relações entre elementos concretos e impressões subjetivas. Os relatos oscilam entre o fato histórico, a invenção e a citação de outros autores. Já as cartas, que também compõem a obra, indicam uma variedade de diálogos envolvendo o eu-poético, as personagens dos relatos e até sujeitos externos à obra:

Poeta.

Você está aí?

Como vou encontrar exemplos? Algum garoto
que jogou um trator contra
uma barreira em Iwo Jima e virou-o de volta
e voltou abrindo caminho para os outros –
(Williams, 2023, p. 165).

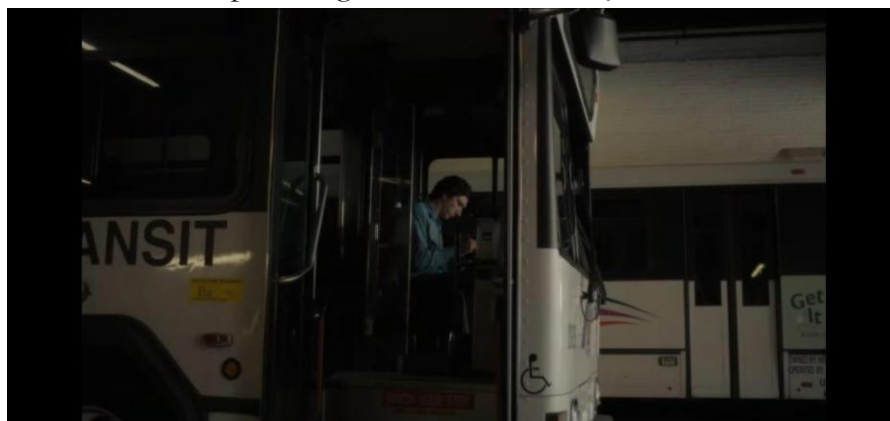
Nesse contexto, podemos considerá-la uma obra citacional por duas razões. Primeiro, porque o autor cria uma complexa rede de citações explícitas na superfície

⁶ A obra consiste em um longo poema em verso e prosa, que utiliza diferentes técnicas de composição, como recortes, montagens e arquivos. Segundo Valter Manuel Peres de Almeida (2005, p. 74): “Os primeiros quatro livros de Paterson foram originalmente publicados em volumes separados e de edição limitada em 1946, 1948, 1949 e 1951 respectivamente. Igualmente em edição limitada, Williams publicou o quinto livro em 1958 com o intuito de este servir de uma espécie de *afterward* ou coda ao poema. O poema completo (o agrupamento dos cinco livros numa só publicação) surgiu pela primeira vez em 1963, numa edição que incluía também os esboços do projeto ‘Paterson VI’.”

textual, que envolve a referência a datas, eventos, obras, autores e artistas em geral que, mesmo sem pretensão de veracidade, produzem um efeito de realidade e acabam construindo uma história para a Paterson cidade. Segundo, porque a variedade estilística dessa rede citacional resulta numa linguagem própria, única e metalinguística, em um modo de dizer que é o próprio Paterson (espaço e personagem), e que, em seu interior, representa a citação mais implícita e profunda da cidade-homem. Portanto, a narrativa de *Paterson* poema se estabelece exatamente na tensão entre uma linguagem própria que evidencia a originalidade autoral e um sentido construído fundamentalmente na relação citacional, fictícia ou não, com a cidade.

Esse desenvolvimento de uma linguagem própria por meio do recurso citacional, de caráter metalinguístico, se mantém na relação de *Paterson* poema com *Paterson* filme, já que o último efetua uma espécie de atualização histórica e estética da mesma questão de fundo do livro: a relação entre sujeito, cidade e tempo.

Figura 2 – Cena do personagem Paterson começando o dia de trabalho



Fonte: *Paterson* (2016)

A princípio, Paterson, protagonista do filme, é uma citação de Paterson, protagonista do livro, por compartilhar com este o mesmo nome da cidade onde vivem, pela importância do ônibus em suas rotinas, igualmente monótonas e regulares, e por viverem atentos aos detalhes corriqueiros de que brota a matéria poética das obras:

Diga! Nenhuma ideia fora das coisas. O sr.
Paterson já se retirou
para descansar e escrever. Dentro do ônibus podem-se
ver seus pensamentos, que se sentam e se levantam. Seus
pensamentos acendem e se dispersam –
(Williams, 2023, p. 26).

No entanto, enquanto no filme o personagem é apresentado como um pacato motorista de ônibus que acorda pontualmente todos os dias numa rotina maçante entrecortada por breves momentos de genuína experiência poética (Figura 2), o Paterson do livro demonstra uma impressão mais incisiva da cidade e seus habitantes, representada na obra por uma linguagem predominantemente negativa, seja pelo vocabulário composto por termos chulos e pejorativos, seja pelo viés pessimista a partir do qual o protagonista compreende a realidade:

Arrebentar o mundo, bem aberto!
-se eu pudesse, faria isso por você-
Arrebentar o mundo grande .
Esse útero fétido, essa fossa!
Não um rio! Não um rio
Mas um brejo, uma . vala
Afunda-se na alma ou
A alma afunda-se nela, uma ?
(Williams, 2016, p. 223).

Assim, fica evidente que, embora existam referências citacionais entre poema e filme, existem diferenças que, sem apagar as semelhanças, delineiam as características que tornam cada obra uma obra única.

Considerando os aspectos fílmicos e poéticos de *Paterson* livro, pode-se dizer que a obra apresenta uma montagem paralela⁷, pois sobrepõe diálogos, sujeitos, temporalidades, eventos históricos e formas textuais distintas; além disso, a montagem se dá com transições duras e abruptas, com cortes diretos entre as partes independentes: não há fluidez de um trecho a outro⁸, algo que poderia ser feito utilizando, por exemplo, conectivos, dêiticos, verbos dicendi, ou outros elementos de retomada e progressão textual.

Essas escolhas estilísticas de William Carlos Williams resultam em um poema cujo sentido permanece sugerido, mas não demonstrado, cabendo ao leitor preencher tais lacunas. Resultam também em uma impressão de velocidade, em decorrência dos sucessivos cortes e certo achatamento temporal, já que todas as partes confluem para o presente do poema, a partir do qual esses fragmentos, reunidos no todo poético, assumem sentido.

⁷ De acordo com Marco Vale (2012, p. 56): “A montagem paralela é a construção narrativa clássica em que o filme descreve duas ou mais ações de forma que elas pareçam acontecer ao mesmo tempo.”

⁸ Os trechos citados acima ilustram tal composição.

Assim, todas essas características citacionais, aliadas a uma análise de cunho cinematográfico, fazem de *Paterson* um poema que representa, em sua linguagem e estrutura, o ponto crítico em que se encontra o sujeito moderno, que, sem abandonar a tradição, busca assimilar as velozes transformações sociais e tecnológicas que se refletem de maneira irremediável e permanente na dinâmica urbana.

Por sua vez, *Paterson* filme parece corresponder a uma antítese do poema e destaca, sobretudo, outros modos possíveis de relação com esse tempo invariavelmente transitório. Afinal, considerando seus aspectos fílmicos e poéticos, nos deparamos com uma montagem com transições mais suaves, frequentemente compostas por *fade out* e *fade in*⁹, e que parecem muito bem ajustadas ao recorte temporal da obra: a apresentação da rotina semanal do motorista de ônibus Paterson. O filme começa na segunda-feira, com o despertador do motorista tocando, e termina numa tarde de domingo, com ele voltando para casa após um fortuito encontro com um poeta japonês. Cada novo dia se inicia com uma nova cena com o despertador e com a legenda indicativa do dia da semana, de forma que a passagem do tempo é bem demarcada. Os dias se sucedem de forma quase idêntica, com alguns eventos pontuais que desorganizam a rotina, mas que são tratados por Paterson com muito comedimento.

Essa sensação de repetição e estagnação do tempo é reforçada pelo pouco uso de *travellings*¹⁰, o que sugere uma realidade maçante, cujos indivíduos, mesmo se movimentando em cena, não conseguem alterar significativamente a ordem das coisas; efeito também produzido pela fotografia suave, composta por iluminação natural e cores pastéis que, em alguns momentos, fornecem um tom nostálgico à obra. Essa talvez seja a explicação técnica para uma das metáforas do filme, representada pelo próprio Paterson, que, apesar de estar em constante movimento ao dirigir o ônibus, somente percorre rotas predefinidas, ou seja, executa um movimento vazio, estagnado, automático.

Nesse ponto, vale destacar uma importante inflexão temporal entre as obras: se, por um lado, o poema parece convergir passado e presente de maneira expressamente tensa, fragmentada e veloz, gerando no Paterson do livro uma relação pessimista e negativa com sua temporalidade; por outro lado, a atmosfera lenta e gradual do filme, o alheamento histórico e a plena aceitação factual tampouco apaziguam ou pacificam o Paterson do filme, cuja atitude indica, sobretudo, uma indiferença consciente com as questões de seu tempo.

Ou seja, os dilemas da cidade e do homem moderno permanecem os mesmos, mas não da mesma forma, numa espécie de retomada do aforisma de Heráclito. Isso

⁹ Conforme Costa (1989, p. 217), *fade in* e *fade out* são transições graduais entre um fotograma e outro.

¹⁰ Segundo Costa (1989, p. 185), o *travelling* corresponde ao movimento de aproximação ou distanciamento que uma câmera presa a um suporte móvel faz em relação ao elemento enquadrado.

equivale a dizer que, mesmo por caminhos diferentes (pessimismo e indiferença), ambos os protagonistas mantêm uma postura em certa medida crítica e consciente frente ao seu tempo. É também nesse sentido que podemos afirmar que a citação, ao atualizar uma referência anterior, supera a mera repetição. Em outras palavras, apesar do princípio repetidor inerente à citação, identificável em ambas as obras, há um deslocamento permanente que renova e atualiza a linguagem e as formas de compreender e reagir ao tempo. A esse respeito, Hugo Monteiro (2019) afirma:

No cinema como na literatura, no filme como no livro, a repetição denuncia uma impossibilidade de plena coincidência. Sublinha a importância do deslize, da fuga e da deriva. A repetição é impossível enquanto tal pela diferença que nela se insinua por cada vez e de cada vez, sendo que a sua necessidade, o seu imperativo, mas também a sua impossibilidade, rasuram a origem, ou o momento originário, ou o momento zero de qualquer *arké*. A repetição é impossível enquanto tal porque, já contaminada pela impureza do desvio, pelo espaço em branco da elipse, ela é efeito de diferença – transporta-a, evidencia-a, quase brandindo em enunciado o verso de William Carlos Williams: ‘Sem invenção nada fica bem no seu lugar’ (Monteiro, 2019, p. 225).

É a partir desse ponto que se inicia o poema de Marcos Siscar. Já no título, “Extremo ocidente”, temos um jogo semântico que de imediato sugere uma oposição à figura do poeta oriental que fecha o filme, mas que, se analisado com mais atenção, revela, contrariamente, a ideia de continuidade, de complementariedade, cara à própria noção de citação. Se tomarmos “extremo” não como intensidade, mas como distância, como um ponto longínquo, e “ocidente” não em sua acepção cultural ou política, mas como lugar de fim, onde o Sol se põe, e considerando, obviamente, que o planeta Terra é redondo, concluímos que o extremo ocidente coincide com o oriente, lugar onde nasce o Sol. Isso acontece porque a conceituação dos termos se baseia em uma perspectiva humana, não meramente astronômica ou científica. Essa noção de continuidade é reforçada no trecho “No extremo ocidente a tradução tem sotaque oriental” (Siscar, 2019, p. 61).

Assim, o poema de Siscar tece um diálogo com o livro e com o filme enquanto se faz ele mesmo coisa única. Do livro, podemos dizer que “Extremo ocidente” herda os períodos curtos, o excesso de pontos e a ausência de vírgulas, mecanismos que indicam uma linguagem concisa e objetiva. A referência ao filme fica evidente nos trechos “Tudo banhado em luz tépida e verniz primaveril. Versos tão simples tão doces tão frescos. Tão límpidos que não precisam de tradução”, que sugerem um modo resignado de lidar com

a realidade. De ambos, novamente, resta a “coisa”, palavra tão amplamente usada no poema que, a cada nova repetição, cria-se uma fenda em seu sentido, uma rachadura que revela o abismo entre as interpretações objetiva (qualquer elemento que existe é uma coisa) e subjetiva (algo que de tão específico ainda não foi nomeado) que o termo carrega. O que a *síntese* de “ocidente/oriente” havia encerrado, a *antítese* semântica da “coisa” reinaugura.

Além disso, “Extremo ocidente” acaba sugerindo também uma terceira maneira de lidar com sua temporalidade, nem de forma negativa como no livro, nem de forma conscientemente indiferente como no filme, mas de forma principalmente material, já que não podemos perceber a passagem do tempo senão pelas mudanças que ele provoca no que existe (as transformações citacionais, a impossibilidade da repetição, reforçam essa percepção; assim como o presente do indicativo anteriormente apontado). Tal compreensão é reforçada no fechamento do poema, que conjuga impermanência e permanência: “Só os cadernos permanecem. Capas amarelas rasgadas nas bordas” (Siscar, 2019, p. 61).

Por consequência, os objetos da realidade (tudo aquilo de que o poema se apropria, cita, arquiva) seriam o registro da passagem do tempo e da tensa relação com ele, o que remete à afirmação do autor, agora como teórico, de que “o problema do arquivo está visível na tecnologia do arquivo” (Siscar, 2021, p. 344). Portanto, na medida em que reconfigura passado e presente pelas vias do aparecimento e do desaparecimento, a citacionalidade acaba reconfigurando também a própria realidade.

Portanto, se a citacionalidade transforma as relações com a realidade, com o tempo e com o pensamento crítico, ela também acaba alterando a forma como o poema agencia e produz subjetividades. Isso fica claro, por exemplo, no modo como “Extremo ocidente” consegue produzir seu próprio sujeito poético (uno e múltiplo) por meio da mistura de subjetividades ficcionais, como os protagonistas do filme e do livro, com subjetividades biográficas, como o próprio Marcos Siscar; ou seja, um *eu* constituído inteiramente pela referência a outros. Um *eu* fundamentalmente citacional que não dá mostras diretas de si no poema, mas que detém tamanha força narrativa que é capaz de guiar o olhar do leitor como uma câmera cinematográfica; ausente, mas suficientemente presente para se misturar com o leitor, já que no momento da leitura, enquanto este resgata as imagens mentais do filme, fica em dúvida se é o poema ou a própria memória que fala.

Sendo assim, a coisa que perduraria no tempo e no espaço seria o componente citacional, que a um só tempo mostraria e apagaria os elementos linguísticos que constituem cada obra, revelando o que cada uma delas possui de compartilhado, mas também de próprio. Tal procedimento, por sua vez, transformaria os modos como

compreendemos criticamente essas obras, a realidade e as subjetividades que as constituem e que nos constitui como leitores. Nesse sentido, poderíamos dizer que a citação seria a responsável por manter o caráter alegórico e, portanto, poético das três obras analisadas. Por fim, disso resultaria a narratividade específica de “Extremo ocidente”, uma narratividade desdobrável a partir do desdobramento de suas relações citacionais, do desdobramento de seus sujeitos (narradores e personagens em potencial), dos seus tempos (passados e presentes imbrincados) e de seus espaços (poemas, livro, filme; cidades, rios, cadernos, capas; textos e imagens) narrativos, simultaneamente ficcionais e biográficos.

CITATIONALITY AND NARRATIVITY IN THE POEM “EXTREMO OCIDENTE”, BY MARCOS SISCAR

ABSTRACT: This paper aims to analyze the poem “Extremo ocidente”, by Marcos Siscar, through its relationship of citationality with the film *Paterson* (2016), directed by Jim Jarmusch, and with the book *Paterson* (1963), a long poem by William Carlos Williams, seeking to understand the elements involved in this compositional procedure and its role in constituting the poem's narrativity. To this end, it carries out a comparative reading of the poem, the book, and the film, grounded in theoretical texts by Marcos Siscar himself and by authors such as Marjorie Perloff and Rosa Maria Martelo, among others. It concludes that the plays of meaning afforded by the citational procedure destabilize the dimensions of subject, time, and space in the poem, as well as the notions of permanence and finitude, resulting in an unfolding narration built from the different works it draws upon.

KEYWORDS: Citationality; Narrativity; Marcos Siscar; Paterson.

CITACIONALIDAD Y NARRATIVIDAD EN EL POEMA “EXTREMO OCIDENTE”, DE MARCOS SISCAR

RESUMEN: El presente trabajo busca analizar el poema “Extremo ocidente”, de Marcos Siscar, a partir de su relación de citacionalidad con la película *Paterson* (2016), dirigida por Jim Jarmusch, y con el libro *Paterson* (1963), poema extenso de William Carlos Williams, con el objetivo de comprender los elementos implicados en este procedimiento composicional y su participación en la constitución de la narratividad del poema. Para ello, se realiza una lectura comparada entre poema, libro y película,

fundamentada em textos teóricos do próprio Marcos Siscar e de autores como Marjorie Perloff e Rosa Maria Martelo, entre outros. Se conclui que os jogos de sentido proporcionados pelo procedimento citacional desestabilizam as dimensões de sujeito, tempo e espaço no poema, assim como as noções de permanência e finitude, dando como resultado uma narração desdobrável, a partir de diferentes obras que convoca.

PALAVRAS CHAVE: Citacionalidade; Narratividade; Marcos Siscar; Paterson.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Valter Manuel Peres de. Paterson: o poema que é a cidade. *VIA PANORAMICA: Revista de Estudos Anglo-Americanos / A Journal of Anglo-American Studies*, [S. l.], v. 2, p. 71–84, 2019. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/VP/article/view/6190>. Acesso em: 17 jul. 2026.

BARTHES, Roland. O efeito de realidade. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Tradução de Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 1989.

COSTA, Alexandre Rodrigues da; BARBOSA, Rodrigo Garcia. Poesia e imagem. In: ALVES, Ida; SIQUEIRA, Joelma Santana; FIUZA, Solange. (org.). *Poesia &...: teoria e prática do texto poético*. Goiânia: Cegraf UFG, 2022. Disponível em: <https://cegraf.ufg.br/p/33348-cegraf-ufg>. Acesso em: 17 jul. 2026.

FAETTI, Raísa Gonçalves. *Para uma poética citacional*: Isto não é um documentário, de Marcos Siscar. 2025. 100p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Lavras, Lavras, 2025.

MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.

MONTEIRO, Hugo. A arte impura da citação: Jarmusch-Paterson-Derrida. *Cadernos de Literatura Comparada*, v. 41, p. 213–236, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp41a10>. Acesso em: 16 jul. 2026.

PATERSON [filme]. Direção: Jim Jarmusch. Produção: Carter Logan e Joshua Astrachan. [S. l.]: Amazon Studios, 2016. 1 vídeo (118 min). Publicado pelo canal YouTube Filmes. Disponível em: www.youtube.com. Acesso em: 25 ago. 2026.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Tradução de Carolina Santos. *Novos estudos Cebrap*, São Paulo, n. 86, p. 75-90, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/4twWJzZKqthNjSyHxVnwtTP/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 ago. 2026.

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

SISCAR, Marcos. Uma tela em movimento: poesia e tecnologia do arquivo. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyra Poetics*, n. 18, p. 339-347, 2021. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/423/458>. Acesso em: 16 jun. 2026.

VALE, Marco. 100 anos de uma forma de contar histórias. *Revista Laika*, v. 1, n. 1, p. 55-68, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-4077.v1i1p55-68>. Acesso em: 25 ago. 2026.

WILLIAMS, William Carlos. *Paterson*. Tradução de Ricardo Rizzo. São Paulo: Círculo de poemas, 2023.

Submetido em 17/07/2026

Aprovado em 18/08/2026

Publicado em 27/09/2026
