



Universidade Federal  
de São João del-Rei



VINÍCIUS PAULO CORRÊA ALMEIDA

“GEOGRAFIA DO POSICIONAR-SE”: O CORPO ANFÍBIO E COSMOPOLITA  
EM RICARDO DOMENECK

SÃO JOÃO DEL-REI

Novembro, 2019



Universidade Federal  
de São João del-Rei



VINÍCIUS PAULO CORRÊA ALMEIDA

“GEOGRAFIA DO POSICIONAR-SE”: O CORPO ANFÍBIO E COSMOPOLITA  
EM RICARDO DOMENECK

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Área de Concentração:** Teoria Literária e Crítica da Cultura

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Memória Cultural

**Orientador:** Prof. Dr. Anderson Bastos Martins

SÃO JOÃO DEL REI

Novembro, 2019

*p/*

*minha mãe, anderson, gui e a lúdia*

Agradeço a CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

Agradeço aos meus amigos, por me manterem vivo.

## Resumo

Do livro *Carta aos anfíbios* (2005) aos textos mais recentes publicados em seu *blog*, Ricardo Domeneck constitui-se como uma das vozes mais expressivas no cenário poético brasileiro contemporâneo. Nascido em Bebedouro, interior de São Paulo, em 1977, Domeneck vive e trabalha em Berlim desde 2002. Em razão da relevância dos estudos de globalização no âmbito da crítica literária, a proposta desta dissertação foi percorrer a obra de Domeneck tendo como base desenvolver a ideia de corpo anfíbio, investigando de que modo, no trabalho est-É-tico do autor, o anfíbio é condição para o desdobramento de um corpo cosmopolita. Pela narrativa do corpo, o aspecto anfíbio da poesia de Domeneck é o que dá condições para o desdobramento de uma experiência cosmopolita, em que o duplo não configura uma dicotomia, mas a própria constituição do corpo, em sua unidade múltipla. Nosso objetivo foi trabalhar o anfíbio desde outras implicações biológicas, mantendo viva a relação corpo, terra e água. Também nos interessou pensar a relação corpo e temperatura, tendo em vista o papel fundamental do contexto histórico no trabalho de Domeneck. A partir daí, no gesto de transpassar fronteiras e dicotomias, há a possibilidade de um movimento de avanço: a geografia do anfíbio coloca em trânsito e contato o que era antes visto como espaços dicotômicos, criando assim condições para o desdobramento de um corpo cosmopolita, que fia a sua geografia na e pela multiplicidade. Por fim, procuramos investigar o corpo cosmopolita a partir das relações entre língua, mundo e amor.

**Palavras-chave:** Ricardo Domeneck, poesia contemporânea brasileira, corpo anfíbio, cosmopolitismo, língua, mundo, amor.

## Abstract

From *Carta aos Anfíbios* (2005) to his latest blog texts, Ricardo Domeneck has established himself as a major voice in contemporary Brazilian poetry. Born in Bebedouro (a town in São Paulo) in the year 1977, Domeneck has lived and worked in Berlin since 2002. Due to the relevance of globalization studies within literary criticism, this thesis discusses Domeneck's oeuvre through the idea of an amphibious body, in an investigation on the amphibious state as a precondition for the unfolding of a cosmopolitan body. The amphibious aspect of Domeneck's poetry is what allows the unfolding of a cosmopolitan experience, in which the double figures not as a dichotomy, but as the very constitution of the body in its multiple unity. My aim was to examine this amphibious-like quality with regard to other biological implications, taking into account the relation between body, earth and water. Once historical contexts plays a central part on Domeneck's oeuvre, I have also discussed the relations between body and temperature that they imply. The gesture of trespassing borders and dichotomies brings forth the possibility of forward movement: amphibious geography puts in traffic and contact what before were dichotomous spaces, and so creates conditions for a cosmopolitan body that weaves its geography in and through multiplicity. Finally, I seek to investigate the cosmopolitan body through the relations between language, world and love.

**Keywords:** Ricardo Domeneck, contemporary Brazilian poetry, amphibious body, cosmopolitanism, language, world, love.

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	9
<b>Capítulo 1, parte um – O corpo anfíbio</b> .....	13
Ricardo Domeneck e a povoação alheia .....	14
Ricardo Domeneck e o outro: poesia, crítica, tradução, edição.....	19
O anfíbio pela ótica alheia, pela minha ótica.....	23
Octavio Paz e o poema como organismo anfíbio .....	23
Silviano Santiago e a literatura anfíbia .....	39
<b>Capítulo 1, parte outra – O corpo cosmopolita</b> .....	42
“Prefiro consumir em línguas o outro”: contexto e multilinguismo.....	51
“Passar a cada copo pela imigração”: o global e o vernacular .....	75
Fragmentos de um cosmopolitismo amoroso: a cama e o mundo em Ricardo Domeneck, Jannis Birsner, Frank O’Hara e Vincent Warren .....	79
<b>Considerações finais</b> .....	87
<b>Referências bibliográficas</b> .....	92

*cor.po*  
*[...]*  
*1.a. Geografia do posicionar-se.*

Ricardo Domeneck



## Introdução

Escrever aos anfíbios — produzindo saliva

Antes de qualquer outra coisa, estou me desculpando por estar me desculpando. Quero dizer, por estar me colocando aqui, neste texto, nesta sentença, nesta respiração, em voz e primeira pessoa, pela produção de saliva que, acredito, ainda não parou. Remetente, destinatário. Sei que você me compreende, porque você está aí.

Do livro *Carta aos anfíbios* (2005) aos textos mais recentes publicados em seu *blog*, Ricardo Domeneck constitui-se como uma das vozes mais relevantes no cenário poético brasileiro contemporâneo. Nascido em Bebedouro, interior de São Paulo, em 1977, Domeneck vive e trabalha em Berlim desde 2002. Em razão da relevância dos estudos de globalização no âmbito da crítica literária, a proposta desta dissertação é percorrer a narrativa do corpo na obra de Domeneck, a partir do seguinte recorte: uma vez que o conceito de “est-É-tica” significa a condição dupla do trabalho artístico enquanto mundo e linguagem, em que medida, no trabalho de Domeneck, o corpo anfíbio é condição para o desdobramento de um corpo cosmopolita?

Para além da metáfora do duplo, aspecto que caracteriza esse corpo (no contexto deste trabalho: ética e estética, local e global, eu e o outro), meu objetivo é trabalhar o anfíbio desde outras implicações biológicas, mantendo viva a relação corpo, terra e água. Também me interessa pensar a relação corpo e temperatura, tendo em vista o papel fundamental do contexto histórico no trabalho de Domeneck: “Se está chovendo enquanto caminho por uma rua da antiga Berlim Oriental e penso este início, quanto o caminho, a velocidade dos passos e o vento frio no rosto influenciam o ritmo desta oração?” (DOMENECK, 2007, p. 117). Corpo anfíbio, o texto de Domeneck muda a sua temperatura de acordo com o ambiente em que transita.

O debate acadêmico sobre a arte contemporânea, enquanto discurso crítico de discursos que, de um modo ou outro, interferem na sua época, já reconhece, com certa tranquilidade, uma limitação estrutural na classificação dos gêneros literários e, num cenário maior, dos gêneros artísticos. Assim, cada vez mais são percebidas e estudadas textualidades que procuram tencionar e dissolver essas classificações no espaço-limite de um corpo maior: o do processo artístico. De natureza est-É-tica, o trabalho de

Domeneck é o poema e o debate atuando como instâncias simultâneas no mesmo corpo textual, cuja unidade é a dicção pessoal e histórica do poeta.

Se, conforme propõe Domeneck, “o desgaste das formas dá-se menos pela hipertrofia do uso que pela atrofia do contexto” (DOMENECK, 2005-6, p. 181), Florência Garramuño (2014) observa a atualização desses desgastes no que ela denomina como “arte inespecífica”, “frutos estranhos”. “[D]ifíceis de ser categorizados e definidos”, “suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos” inscrevem na própria textualidade “um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos” (GARRAMUÑO, 2014, p. 11). Relacionando essa arte inespecífica ao contexto global contemporâneo, atravessado por deslocamentos, Garramuño enxerga em Domeneck uma espécie de metonímia dessas comunidades migratórias, que estão sempre em movimento e por isso se reencontram: “trata-se de comunidades construídas nas fronteiras e limites – imaginários e reais – de tradições e de espaços. Sem desconhecer essas fronteiras, esta literatura faz delas o problema e o material mesmo por elaborar e discutir” (GARRAMUÑO, 2014, p. 46).

Assim, esta dissertação é um debate, e em certa medida uma celebração, do corpo anfíbio, esse corpo que, entre tantos espaços duplos, transita também entre arte e teoria, num movimento que não é unilateral. Nesse sentido, proponho aqui, ainda que de modo embrionário, a possibilidade de uma “dissertação fora de si”. Tudo isso, é claro, no limite do que posso chamar de uma dissertação orgânica, organizada. Dentro do tom acadêmico, procurei conferir às discussões levantadas certa condução narrativa. Para tanto, procurei não prescindir tampouco da sistematização necessária para a execução de um trabalho como este, tampouco da liberdade necessária que a reflexão exige, liberdade pela qual o texto pode transitar, respirar, sair um pouco de si.

Além dos autores necessários para o desenvolvimento de uma metodologia consistente, e mantendo em vista a unidade anfíbia do meu objeto de pesquisa, optei por trabalhá-lo também enquanto metodologia. O recorte da dissertação é um pequeno conjunto da produção poética de Domeneck; no entanto, para o melhor desenvolvimento desse recorte, procurei articular ensaios e artigos do autor, sobretudo os que retomam e enfocam questões trabalhadas em seus poemas.

Em relação ao conteúdo da pesquisa, como se trata de um trabalho que atravessa a relação entre anfíbio e cosmopolitismo, não me parece coerente isolar a discussão

apenas na poesia de Domeneck. Seria um gesto metodológico antianfíbio para um debate que procura confluír em sua organicidade algumas possibilidades anfíbias de contato com o outro, levando em questão a historicidade que marca o poema e o poeta enquanto voz de sua época, voz que nunca se manifesta totalmente sozinha, uma vez que o cosmopolitismo atinge até mesmo a instância mais íntima – o amor e o sexo, por exemplo. Conseqüentemente, como debater a poesia de Domeneck isolando-o dos seus companheiros anfíbios de profissão? Simultaneamente à discussão sobre os poemas de Domeneck, relacionarei também outros autores e trabalhos, apostando no exercício da poesia também como fonte teórica.

Acredito ainda que uma das principais razões da pertinência deste estudo é a possibilidade de continuar atualizando a bibliografia crítica de Ricardo Domeneck, incluindo não só os primeiros livros do autor – cuja bibliografia é relativamente satisfatória – como também os mais recentes, pouco debatidos no âmbito acadêmico. Uma vez que a proposta da pesquisa é percorrer a narrativa do corpo construída no trabalho de Domeneck, é de fundamental importância estar atento ao que de mais recente Domeneck produz e de que modo este novo renova a ideia de anfíbio, pensada há mais de uma década.

A proposta inicial de estruturação seriam dois grandes capítulos: o primeiro, dedicado exclusivamente à problematização do anfíbio; e o segundo, centrando a discussão, ainda que de modo não exclusivo, na percepção do corpo anfíbio como corpo cosmopolita. No entanto, meu orientador me alertou que talvez não fosse coerente dividir em duas partes quase que totalmente deslocadas uma dissertação que trata precisamente da articulação do duplo enquanto caminho para uma unidade múltipla. Concordei com ele e ficamos de pensar em uma estrutura, que se organizou apenas no instante da escrita. Cheguei, assim, à seguinte estrutura: a dissertação é composta de apenas um capítulo, dividido em duas partes – como uma moeda caindo e o entendimento de que, independente da face que se mostra, o outro lado está sempre ali, constituindo este corpo indivisível.

Nesse caso, é preferível que a moeda, o corpo, continue em movimento. Desse modo, as divisões aqui propostas – capítulo, subtítulos e suas ramificações – obedecem exclusivamente a um critério de organização metodológica, constituindo-se como “mera organização externa” (PAZ, 2012, p. 23), a partir de critérios internos. Nessa unidade, não me preocupei excessivamente em compartimentar discussões ou autores, com

exceção daqueles que constituem o foco de algum debate mais global dentro da dissertação. Portanto, na discussão sobre Octavio Paz e o poema como organismo anfíbio, por exemplo, estão relacionados outros debates e autores, que complementam a discussão central, num gesto de expansão, trânsito, escuta. Assim, tanto o cosmopolitismo é parte estruturante da “parte um” do primeiro capítulo, denominada “O corpo anfíbio”, quanto o anfíbio é elemento constitutivo da “parte outra” desse mesmo capítulo, denominada “O corpo cosmopolita”.

Por acreditar na liberdade do raciocínio teórico, e por deixar, em certa medida, que o pensamento flua, não me preocupei em desdobrar de forma linear a biografia e a bibliografia de Domeneck. Esta pesquisa não é necessariamente um trabalho sobre a poesia de Domeneck, tampouco tem por foco principal a ideia de anfíbio ou de cosmopolitismo; também não é um trabalho especificamente sobre poesia contemporânea brasileira em tempos de globalização. Esta pesquisa parte de um limite: do ponto de intercessão entre todas essas coisas. Como escolhi um ponto, não escolhi outros. Como tudo tem um começo, começarei pelo princípio: pela água, pela experiência do estrangeiro através da água, como Ricardo Domeneck ante “a povoação alheia, / e por isso informe, abaixo / n’água, invisível, mas parte / integrante das estruturas / do dia real” (DOMENECK, 2005, p. 12).

Acredito que chego do outro lado.

## Capítulo 1, parte um – O corpo anfíbio

*Vamos voltar para a água.*

Murilo Mendes

*Entre terra e água  
Meu existir anfíbio.*

Hilda Hilst

*Carta aos anfíbios* (2005), livro de estreia de Ricardo Domeneck, começa com uma epígrafe duplamente significativa para pensá-lo como voz consciente de seu contexto cosmopolita. Primeiro, pelo conteúdo da epígrafe, questionador da noção de origem: “*Penser l’origine, n’est-ce pas, d’abord, mettre à l’épreuve l’origine? Désir d’un commencement*” (DOMENECK, 2005, p. 9).<sup>1</sup> Primeiro também, pelo próprio autor da epígrafe, Edmond Jabès, escritor egípcio exilado na França após o início da Guerra de Suez, devido à decisão do governo de expulsar a população judaica do país. Morto em 1991, Jabès consagrou-se como um dos nomes mais expressivos a escrever em francês após a Segunda Guerra Mundial e, entre as principais preocupações de sua poesia, destaca-se a problematização da condição estrangeira. “Sua experiência literária, sua própria existência, são movimentos em torno de uma única pergunta: ‘O que é o estrangeiro?’” (MALDONATO, 2004, p.p. 29-30).

Em *Raízes Errantes* (2004), Mauro Maldonato propõe um deslocamento pronominal da pergunta: ao invés de “O que é o estrangeiro?”, ele sugere questionar “Quem é o estrangeiro?”. Consequentemente, a pretensa estabilidade de uma pergunta objetiva demandando respostas objetivas “resvala em um espaço alusivo, incerto, desnortado: uma *regio ignota* onde a estabilidade da presença se transfigura na ausência de toda estabilidade” (MALDONATO, 2004, p. 30, grifo no original). Interpreto essa presença como matéria subjetiva, sobretudo corporal, em que esse espaço “alusivo, incerto, desnortado” do estrangeiro é precisamente “a corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão” (ZUMTHOR, 2014, p. 19). Nessa expansão do corpo, sonora, social e antropológica, encontram-se “as relações entre a representação e o vivido” (ZUMTHOR, 2014, p. 21). A representação

---

<sup>1</sup>“Pensar a origem não é, primordialmente, pôr à prova a origem? Anseio por um começo.” Tradução presente na seção “Notas”, de *Carta aos anfíbios* (2005).

objetiva da pergunta “O que é o estrangeiro” é deslocada para o vivido de “Quem é o estrangeiro?”, ainda que não seja necessariamente vivido pela voz que interroga.

Estabilidade, instabilidades. “Estar *mareado em terra firme*. Receávamos acontecesse. Talvez por isso tenhamos hesitado tanto em pensar o outro. Agora, porém, somos chamados a responder. *Para* o outro. *Sobre* o outro. *Pelo* outro” (MALDONATO, 2004, p. 30, grifos no original). Entretanto,

Na medida em que é interrogação, portanto, nenhuma palavra pode responder a outra. No máximo, elas podem desejar-se, na arriscada e aventureira distância que as *divide* e as *une*: um intervalo imperceptível, uma exígua faixa de terra. Palavras nômades, então. Solitárias. Interditas. Consternadas. Como toda frase. Toda página. Todo livro. Todo pensamento. Toda voz que convoca uma nova voz, à espera de que uma outra ainda se revele. (MALDONATO, 2004, p. 31, grifos no original).

*Que divide e une*: mareado em terra firme, terra e água, local e global, eu e o outro, ética e estética, escrita e vocalidade, anfíbio. Escrever aos anfíbios - produzindo saliva. Mas quem é o anfíbio?

## Ricardo Domeneck e a povoação alheia

*Só de botar o dedo na água, sente-se bem que não é assim  
tão natural que ele esteja normalmente no ar.*

Nathalie Quintane

Propor uma *Carta aos anfíbios* é coabitar um espaço duplamente estrangeiro e, também, duplamente familiar: isto é, coabitar a palavra casa, a partir de duas realidades distintas de casa, entrecruzadas de ruídos. No entanto, são justamente essas duas realidades que unem o corpo que as coabita na configuração do corpo que ele não pode mais deixar de ser, isto é, o corpo anfíbio.

O duplo percorre todo o livro, mas na imagem do anfíbio, habitante do duplo em unidade. Este anfíbio é informado pela leitura de Mircea Eliade e sua defesa de que mesmo no mundo moderno aparentemente mais dessacralizado, o ritual, o mítico e o sagrado sobrevivem, ainda que nas formas mais confusas. Além de Eliade, o poema sonoro ‘Amphibian’, da Björk, com sua modulação de vozes, sugeriu o título. (DOMENECK, 2004-5, p. 120)

Em outro texto, Domeneck questiona: “[c]omo combater o hábito ocidental, já tão enraizado, de compartimentar o plural até que este se torne dual, cavar uma trincheira que o divida e erigir o monolito de outra dicotomia?” (DOMENECK, 2009b, s/p). Ênfase que o duplo não significa um pensamento dualista, maniqueísta ou dicotômico. O recurso ao anfíbio é precisamente a possibilidade de revisar dicotomias a partir de um trânsito consciente entre elas, reestabelecendo assim, pela linha de fronteira, o aspecto duplo inerente a cada espaço subdividido. Ana Kiffer (2016) discorre sobre o corpo larvar como uma máquina de produzir anfíbios, destacando em sua estrutura a necessidade de resistência a uma mentalidade “antianfíbia”.

Esse corpo terrestre, ditado pela ciência, esse corpo delimitado pelo arranjo físico ou fisiológico, orgânico ou anatômico nada mais é do que apenas aquele conceito de corpo que a mentalité ocidental fez triunfar. Talvez o mais frágil. O que se ocupa em demasia em nascer, em morrer. Braço forte do biopoder. A resistência larvar aponta para processos em construção. Para forças mais móveis e plásticas. Para algo menos duro, mas ainda assim capaz de se impor. Uma tonalidade afetiva que deve ser vista a sério. Uma discussão que não pode mais ser posta para debaixo dos tapetes. Fazendo-se sempre anexo ao mundo razoável e sério das nossas produções discursivas. Desestabilizar os lugares estabelecidos. Abrir os trilhos paralelos. Povoar de caminhos possíveis aquelas retas. Dobrar o aço. Voltar cem metros e ocupar com aquela família a empresa de água. Descobrir os meandros que vem escasseando as nossas energias. Abrir os discursos duros, científicos, econômicos, psíquicos, filosóficos para todo mundo poder ali falar. Entender. Discordar. Sair correndo com aquela família do trilho. Correndo. Mais cem metros. Numa velocidade ainda maior do que a eletricidade do trem. Os corpos juntos. Uma energia desconhecida. Ainda hoje resistente à mentalité ocidental. Anti-anfíbia. (KIFFER, 2016, p. 29)

Dessa forma, restitui-se um corpo mais uno, isto é, não compartimentado, cujo movimento em direção a outros corpos também restituídos em sua unidade diversa configura-se como uma primeira abertura a um encontro múltiplo e plural, ainda que por vezes conflituoso. “Multiplicar sapinhos. Criar contágios de vida. (...) Somos diferentes. Justo porque assim, ali onde somos diferentes é também onde você pode em mim viver” (KIFFER, 2016, p. 29). Parece ser precisamente essa a estrutura de *Carta aos anfíbios*, em que a voz poética, impelida ao movimento, precisa voltar para a água, reentendê-la a partir do ponto de vista anfíbio, para finalmente reencontrar essa mesma água no início do século 21 e, através dela, chegar em terra firme, agora outra, um “campo contínuo / e erode” (DOMENECK, 2005, p. 15), tecnológico e globalizado, carregado de referências culturais, globais e literárias. Já no primeiro poema de *Carta aos anfíbios*, é possível perceber indícios desse movimento. Transcrevo o primeiro trecho:

**Eu digo sim até dizer não**

as circunvoluções  
e caprichos  
da atenção:  
erguer a cabeça  
e perder o sono

sopro  
vento  
em que  
uma primeira esfera  
de ar impele  
outra ao movimento

ou em alto-mar  
temendo menos a ausência  
de resgate na superfície  
que a povoação alheia  
e por isso informe, abaixo  
n'água, invisível, mas parte  
integrante das estruturas  
do dia real

só a lucidez abre caminho  
para o imaginário

mas a carne insiste  
no contínuo

(DOMENECK, 2005, p. 11).

Uma vez que este trabalho se pauta na reflexão entre anfíbio e cosmopolitismo, destaco no poema uma embrionária relação entre corpo e mundo: a mobilidade; a hesitação; o receio de ser o outro ante uma “povoação alheia”, que, desconhecida, informe, invisível, “mas parte integrante / das estruturas / do dia real”, está irreversivelmente vinculada à voz poética, também estrutura do dia real. O contato do corpo com a água enquanto elemento que lhe permite o trânsito e que, de algum modo, e paradoxalmente, separa-o da realidade dessa povoação, leva-o precisamente a essa realidade, à necessidade de uma lucidez como caminho para lidar com o imaginário, no qual a povoação alheia habita, antes do encontro pele a pele. Em *Carta aos anfíbios*, a relação entre corpo e mundo ganha força e a povoação alheia passa a ser vista também pelo lado de dentro, isto é, da maneira que é possível por um estrangeiro: também pelo lado de fora, simultaneamente.

Sobre o aspecto anfíbio da poesia de Domeneck, assinalo a dissertação do poeta Mariano Marovatto, ou Mariano da Silva Perdigão: *Primeiros apontamentos da poesia brasileira do século XXI*, que reúne 17 poetas, nascidos a partir de 1975 e que



tiveram o primeiro livro publicado a partir do ano 2000. Como consequência do interesse de Perdigão em “saber o que estariam fazendo e pensando os outros poetas da mesma geração que a minha” (PERDIGÃO, 2007, p. 10), a dissertação é relevante por ser o primeiro trabalho acadêmico que pretendeu estabelecer um panorama da poesia que se desenvolvia naquele momento. Para Marovatto, com base em uma monografia da poeta Marília Garcia, Domeneck abandona a procura ao original, que se daria através da metáfora, para percorrer a terra em que está inserido, tomando assim “a metonímia como método de trabalho para a atualização da poesia no mundo contemporâneo” (PERDIGÃO, 2007, p 31). Nesse movimento de atualização, acredito ser significativo o fato de *Carta aos anfíbios* trazer no título do primeiro poema um “Eu” maiúsculo, metafórico, transcendental, que se dissolve cada vez mais no contato com o outro, culminando em uma voz redimensionada, metonímica, contextual. Assim, “a povoação alheia” se especifica à medida que vai sendo nomeada, culminando no último poema do livro, um *seco post scriptum*, intitulado:

**Lembrete**

Cruz e Sousa  
em vagões de  
transporte  
de gado.

Paul Celan  
nas águas  
do Sena.

Frank O’Hara  
estirado n’areia.

Christine Lavant  
crivada de camas  
e escamas.

Alejandra Pizarnik,  
intolerância  
a secobarbital.

Carlos Drummond de Andrade  
doze dias após a filha.

Pier Paolo  
a pau e pedra.

João Cabral de Melo Neto  
cego.

Orides Fontela  
à beira da indigência.

(DOMENECK, 2005, p. 101)

Em 2013, Domeneck publicou em seu *blog* uma versão ampliada do poema “Lembrete”, trazendo à tona nomes como Pedro Nava (“numa calçada / na Glória”), Miklós Radnóti (“com os micróbios / e os últimos poemas / exumáveis no paletó”), Virgínia Woolf (“com pedras / nos bolsos”) e Clarice Lispector (“carregando um câncer / no ovário, inoperável”). Nessa reverberação, nessa persistência, a proposta de uma *Carta aos anfíbios* se efetiva somente na interlocução, “já que o si-mesmo já é o outro ou a tensão com o outro, da mesma maneira que o outro já é si-mesmo ou uma tensão consigo mesmo” (SCHUBACK, 2011, p. 19). Enquanto ponto de interlocução, persistência de si mesmo enquanto outro, Domeneck revisita essa *Carta*, agora como destinatário, e dialoga com ela em outros trabalhos, como no caso de *a cadela sem Logos*, que retoma a ironia do primeiro livro, ao repetir: “o mundo / é tão simpático” (DOMENECK, 2005, p. 12; DOMENECK, 2007, p. 34).

Em *Carta aos anfíbios*, o movimento transitivo de um “eu” cada vez mais imerso no contato com o outro se efetiva no limite dessa interlocução, no reconhecimento do outro enquanto um “você”, que escuta, fala. Desse modo, tal movimento me parece, de alguma forma, próximo à estrutura do poema “Canção de mim mesmo”, de Walt Whitman, que assim começa: “Eu celebro a mim mesmo e canto a mim mesmo, / E tudo que assumo você deve assumir, / Pois cada átomo pertence a mim tanto quanto pertence a você”; e assim termina: “Não me encontrando, procure mais à frente, / Estarei parado em algum lugar, esperando você” (WHITMAN, 2011, p.p. 45-90). O movimento transitivo do “Eu” para o “você” cessa no exato ponto em que deve começar, também, o movimento do outro. Por sua vez, *Carta aos anfíbios* parte de uma celebração ferida do eu – “como uma garganta / enrije-se rápida / para resistir à faca” (DOMENECK, 2005, p. 13) – rumo a uma interlocução que passa necessariamente pela pele. Domeneck inicia como uma voz solitária em direção à povoação alheia. Termina também como povoação alheia, em “Lembrete”, no qual a voz poética não se manifesta enquanto “Eu”, mas enquanto dicção e subjetividade articuladoras do texto. Na articulação pela metonímia, o “eu” e a “povoação alheia” não estão separados, “tornam-se duas partes correlativas da frase e por conseguinte se unem por um laço de contiguidade” (JAKOBSON, 2010, p. 69). Acredito que seja justamente esse “laço de contiguidade” que articula e tensiona as duas partes de *Carta aos anfíbios*, que o divide e une num mesmo processo.

## Ricardo Domeneck e o outro: poesia, tradução, edição.

*Eu estou nenhures  
Eu estou de pé firme numa folha líquida  
tocada de todos os lados*

Rosmarie Waldrop

A atuação literária de Domeneck divide-se entre as metrópoles Berlim e São Paulo e está, segundo ele mesmo, concentrada na fronteira entre o oral e o escrito. Neste contexto, editou, junto com os poetas Angélica Freitas, Fabiano Calixto e Marília Garcia, a revista *Modo de Usar & Co*, de poesia escrita, sonora e visual, entre 2007 e 2017, data de seu fechamento, e também a revista *Hilda Magazine*, em inglês, ao lado de Oliver Roberts, plataforma eletrônica atualmente fora do ar. Para uma melhor dimensão da proposta cosmopolita dessas edições, transcrevo o editorial da *Hilda Magazine*:

A Hilda Magazine não reconhece fronteiras entre gêneros ou identidades nacionais, e deseja reunir artistas residentes em várias metrópoles ao redor do mundo, tais como Berlim, Londres, São Paulo, Nova Iorque, Moscou, Buenos Aires ou Tóquio, onde eles se estabeleceram no interesse de intercâmbio da relação palavra imagem. Nós estamos em atividade de polinização cruzada entre terras, linguagens e práticas artísticas. (HILDA, s/p)<sup>2</sup>

No diálogo entre edição e tradução, Domeneck insere no circuito de leitores brasileiros um mosaico consistente de referências, tendo traduzido nomes consagrados no cenário internacional, como o alemão Paul Celan e o norte-americano John Cage, entre outros; nomes consagrados no cenário internacional, que, no entanto, têm pouca tradução no Brasil, como o caso dos norte-americanos Frank O'Hara e Lyn Hejinian, dos alemães Hans Arp e Heiner Müller, do austríaco H. C. Artmann, entre outros; nomes marginalizadas no cenário internacional, porém com um sólido interesse crítico, como o poeta zimbabuense Dambudzo Marechera ou a poesia afegã feminina, pela tradição do landay, “díísticos de lírica amorosa, mas também satíricos, que têm sido uma das formas de resistência das mulheres afegãs há séculos” (DOMENECK, 2014, s/p), entre outros; nomes contemporâneos do próprio Domeneck, como a alemã Odile

---

<sup>2</sup> “Hilda Magazine recognizes no borders between genres or national identities, and wishes to gather artists who are residents of various metropolises around the globe such as Berlin, London, São Paulo, New York, Moscow, Buenos Aires or Tokyo, where they settled in the interest of word and image exchange. We are in the business of cross pollination between lands, languages and artistic practices.”. Todas as traduções são de nossa responsabilidade, salvo menção contrária.

Kennel, a iraniana Azita Ghahreman, o islandês Eiríkur Örn Norðdahl, o mexicano Alejandro Albarrán, os argentinos Ezequiel Zaidenweg e Christian de Nápoli, entre outros. Entre outros. Como escreve o próprio Domeneck em um verso de *Carta aos anfíbios*: “prefiro consumir em línguas o outro” (DOMENECK, 2005, p. 22).

Contudo, esse “consumir em línguas o outro” não se restringe ao âmbito das traduções e se manifesta sobretudo na matéria de seus poemas. Que contexto manifesta e organiza a voz que fala nos poemas de Domeneck? Trata-se, aqui, da condição estrangeira, migrante, cosmopolita, que enxerga o outro não a partir de uma identidade fixa e homogênea da imagem do eu, mas, pelo contrário, de um eu migrante e em movimento, que é sobretudo corpo, voz, pele. Pela voz que chega, pela pele que toca e é tocada, pode-se trazer o outro, se não para perto, pelo menos para não muito longe, “a vida longe e o viver do longe que caracterizam um exílio.” (SCHUBACK, 2011, p. 9).

Numa migração, seja ela de dentro para fora ou de fora para dentro, já que aqui fora vira o dentro e dentro vira o fora, refletir sobre o próprio mundo e apresentá-lo *coincidem*. É que aqui fazer ver pela primeira vez o “outro” já é refletir sobre si mesmo, já que o si-mesmo já é o outro ou a tensão com o outro, da mesma maneira que o outro já é si-mesmo ou uma tensão consigo mesmo. Assim, não é possível manter a lógica temporal e hierárquica de primeiro fazer ver (mostrar) e depois refletir. Aqui só é possível fazer pela primeira vez numa reflexão. (SCHUBACK, 2011, p.p. 19-20, grifo nosso)

Destaco a palavra “coincidem” porque a experiência do anfíbio é precisamente uma *co-incidência*. *Definir* é um gesto subjetivo de um “Eu” que, reivindicando a sua autoridade porque é ele quem fala e define, manifesta uma visão hierárquica e pretensamente objetiva do outro, conseqüentemente anulando qualquer possibilidade de alteridade. É essa, afinal, a estrutura básica de toda uma prática e educação orientalista, a partir da “elaboração (...) de uma distinção geográfica básica (o mundo é feito de duas metades, o Ocidente e o Oriente)” (SAID, 1990, p. 24). A autoproclamada autoridade da voz que elabora esse corte geográfico “é virtualmente indistinguível de certas ideias que dignifica como verdadeiras, e das tradições, percepções, e juízos que forma, transmite, reproduz” (SAID, 1990, p. 31). Assim, definir alguma coisa a partir de um único ponto de vista é novamente compartimentá-la, cortá-la, separá-la de seu contexto. Contextualizar, porém, é refletir sobre o outro, sobre si mesmo, no instante mesmo em que “outro” e “eu” se tocam dentro de uma reflexão. Contextualizar é migrar de contextos sem perder de vista a historicidade, a “dependência e relação entre o fenômeno poético e sua historicidade” (DOMENECK,

2008, s/p), historicidade que constitui a presença do poeta do mundo. O poema atua em contiguidade com o mundo e, portanto, nas palavras de Carlito Azevedo:

“Nenhum poema  
é mais difícil  
do que sua época”,  
você disse  
em meu ouvido

(AZEVEDO, 2009, p. 33)

No livro *Globalização e literatura*, Suman Gupta discorre sobre o estatuto das cidades globais como consequência de um processo de desnacionalização dessas cidades, processo que não significa uma anulação de referências locais, porém a expansão do local para o global, em um território que permanece o mesmo, mas cuja geografia configura uma demarcação anfíbia: que é tanto territorial, quanto extraterritorial, porque circula, transita, expande-se; porque é demarcada pelo corpo e suas implicações. Para Gupta, tais cidades transcendem a noção de pertencentes a algum país e passam a ser vistas como espécie de microcosmos do mundo.

Grandes espaços urbanos da América do Norte e da Europa Ocidental são muitas vezes entendidos como sendo maiores que seus locais geopolíticos e culturais conhecidos. Nova Iorque, Chicago, Londres, Paris, por exemplo, são frequentemente apresentadas como mais que cidades americanas, inglesas ou francesas. Elas são entendidas e apresentadas pelas narrativas midiáticas, políticas, sociológicas e também literárias como microcosmos do mundo em geral, como ‘cidades mundiais’ ou ‘cidades globais’. Existem vários modos pelos quais uma super-significação dessas localidades parece possível (...). Mas talvez o mais importante: são cidades simples e enormemente cosmopolitas — são nódulos de imigração e movimento global, de modo que apresentam um mosaico extraordinário de populações diversas coexistindo e coabitando. (GUPTA, 2009, p.p. 38-9)<sup>3</sup>

O fato de Domeneck viver e trabalhar em uma cidade global implica de forma direta em sua poesia, não apenas porque ele tematiza em seus textos o mundo cosmopolita do qual faz parte, mas principalmente por fazer com que o texto se transforme em território cosmopolita. E entende-se aqui como texto não apenas a dimensão da escrita literária, como também a performance – o corpo do qual a voz é

---

<sup>3</sup> “Large North American and Western European urban spaces are often signified as being greater than their ostensible geopolitical and cultural locations. New York, Chicago, London, Paris, for instance, are often presented as more than American or British or French Cities. They are understood and presented in media, political, sociological, and also literary narratives as microcosms of the world at large, as ‘world cities’ or ‘global cities’. (...) But perhaps most importantly, these are cities that are simply enormously cosmopolitan – these are nodes of immigration and global movement, so that they present an extraordinary mosaic of diverse populations coexisting and cohabiting.” (GUPTA, 2009, p. 38-39)

expansão (ZUMTHOR, 2014, p. 21) –, além da organização de antologias e revistas de poesia. É o caso da antologia *Your + I — Some Berlin-based international writing* (2015), organizada por Domeneck, cuja proposta é a reunião em livro de autores de diversas partes do mundo que vivem ou viveram em Berlim. De natureza anfíbia, a antologia constitui-se de textos visuais e verbais. No texto de apresentação do projeto, Domeneck escreve:

Se os artistas visuais ou os músicos internacionais estabelecidos em Berlim puderam ser prontamente agrupados juntos, é muitas vezes devido a sua independência da e para a língua. Sua produção de signos visuais/sonoros é frequentemente traduzida através de meios não linguísticos, porém a língua — e sua relação específica entre signos visuais e sonoros — é a substância dos escritores, seus meios e seu fim. E sua relação com os leitores será sempre restringida pela linguagem.

Foi por isso que este projeto teve que se tornar não o panorama de uma cena, mas simplesmente o instantâneo de uma comunidade específica de escritores, que leram, trabalharam e publicaram juntos, muitas vezes através da lente da língua imperial, o inglês. Além disso, a residência deles em Berlim varia em âmbito e duração. (DOMENECK, 2015, s/p)<sup>4</sup>

O que destaco na antologia é o fato de ela se concentrar mais na ideia de fluxo do que simplesmente na figura do estrangeiro residente em uma metrópole. Consequentemente, fazem parte da antologia tanto autores que residem de forma fixa em Berlim ou que dividem o seu tempo entre Berlim e seus países de origem, quanto autores que já viveram em Berlim ou para lá viajam com frequência, sem nunca ter fixado moradia. A antologia não é capaz de refletir por completo, em sua composição e texto, o microcosmo do mundo que é Berlim, uma vez que tanto o organizador quanto os autores são pessoas que detêm a escolha e a liberdade de seu trânsito; não são exilados políticos, refugiados ou imigrantes em condição de miséria. No entanto, ao tomar Berlim como demarcação conceitual e material de publicação, a antologia adquire um status cosmopolita, justamente por essa cidade ser um dos palcos do mundo. Esse território cosmopolita do texto é antes de tudo anfíbio – por apresentar formas sólidas que não prescindem da água:

---

<sup>4</sup> “If international visual artists or musicians based in Berlin can be more readily bundled together, it is often due to their independence from and towards language. Their production of visual/sound signs is often translatable through non-linguistic means, but language – and its unique relationship between visual and sound signs – is the material for writers, their means and their end. And their relationship with readers will always be constricted by language.

This is how this project had to become not the panorama of a scene, but simply the snapshot of a specific community of writers, who have read, worked and published together, often through the lens of the Imperial language, English. Also, their Berlin residence varies in scope and length.”

a fala inaudita d'água  
na garrafa: ao chocarem-se  
em continentes de carência,  
o conteúdo dita a forma.

(como a água modela o copo)

(DOMENECK, 2005, p. 22)

O corpo é o local em movimento, carrega consigo a sua geografia e, em uma cidade global como Berlim, por exemplo, o trânsito de geografias locais que são os corpos dos cidadãos do mundo modifica a extensão da pele à medida que se espalha em contato com o outro. Cria-se, assim, um mosaico de encontros ruidosos e harmônicos, “uma aceitação da fluidez dos movimentos transfronteiriços” (GUPTA, 2009, p. 37), redimensionando assim a forma sólida da geografia da cidade — que, como discutido, transcende a ideia de estar localizada em algum país específico. Em linhas gerais, o que quero dizer é que o fluxo de informações e mobilidade coloca em movimento não apenas o caráter histórico da cidade, mas também a sua geografia.

## **O anfíbio pela ótica alheia, pela minha ótica**

### **Octavio Paz e o poema como organismo anfíbio**

*O que você deseja está debaixo da sua pele  
debaixo da sua pele.*

Frank O'Hara

*Uma aquática lição  
de limites*

Ricardo Aleixo

Octavio Paz define o poema como um “organismo anfíbio” (PAZ, 2014, p. 25). Dessa maneira, Paz contextualiza “o sentido de ser” (2014, p. 26) do poema à medida que o poema se reorganiza e se rearticula em compasso, ou descompasso, com a reorganização e rearticulação da cultura. Ainda que a discussão sobre o poema enquanto organismo anfíbio não seja distendida no conteúdo do ensaio, a condução do texto é por si mesma anfíbia, ao propor definições (ou cortes) sempre insuficientes ante a duplicidade de mundos que acaba constituindo um organismo

vivo em sua unidade múltipla: o poema. “Nem bem desviamos os olhos do poético para fixá-los no poema, somos surpreendidos pela multidão de formas que assume esse ser que pensávamos único” (PAZ, 2014, p. 22). Tendo em vista que “[f]orma e substância é uma coisa só” (PAZ, 2014, p. 23), a problematização desse organismo anfíbio se estende por todo o texto.

Paz inicia a discussão sobre o poema propondo definições complementares e contraditórias, em que certos pares já indicam uma organização anfíbia desses polos: “A poesia revela este mundo, cria outro. *Isola; une*. Convite à viagem, retorno à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular” (PAZ, 2014, p. 21, grifo nosso). O teórico então justifica essas “fórmulas” de definição como “expressões de uma coisa vivenciada e padecida”, cujo sentido de ser só se efetiva enquanto “experiência poética” (PAZ, 2014, p. 21). Consequentemente, Paz propõe “um trato nu com o poema” (PAZ, 2014, p. 22), mesmo ciente da impossibilidade de despir um organismo que é justamente o que se tece a partir de uma mesma coisa: forma e substância. Diante do poema enquanto processo de uma historicidade, os gêneros literários nada mais são do que nomenclaturas externas, isto é, servem de base metodológica para classificação, e nada têm a ver com o corpo do poema.

O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia erguida. Só no poema a poesia se isola e se revela plenamente. É lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia se deixamos de conceber este último como uma forma capaz de ser preenchida com qualquer conteúdo. O poema não é uma forma literária, mas o ponto de encontro entre a poesia e o homem. Poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. (PAZ, 2014, p. 22)

Restam dois caminhos: ou reduzir ao máximo as formas poéticas, em lírica, dramática e épica, eliminando nesse universalismo a especificidade de cada corpo poético, ou compartimentá-las ao infinito, perdendo de vista qualquer dimensão de corpo. O caminho proposto por Paz lembra o início do poema de Robert Frost: “Duas estradas bifurcaram em um bosque amarelado / E, infelizmente, não pude percorrer as duas” (FROST, 2015, s/p). E assim como o poeta, Paz percorre a estrada menos percorrida, mas uma terceira: uma reinterpretação, da nomenclatura ao sentido de ser do poema, da nomenclatura ao exato ponto em que a estrada não se bifurca em duas dicotomias, mas cujos caminhos duplos podem se expandir em outros numa progressão geométrica; em suma, da nomenclatura à compreensão anfíbia, à reflexão pela co-incidência.



Classificar não é entender, e menos ainda compreender. Como todas as classificações, as nomenclaturas são instrumentos de trabalho. Mas são instrumentos sem utilidade quando queremos usá-los em tarefas mais sutis que a mera ordenação externa. Grande parte da crítica não passa de uma aplicação ingênua e abusiva de nomenclaturas tradicionais. (PAZ, 2014, p. 27)

Na imagem do anfíbio, a água é determinante como possibilidade de trânsito, movimento, dissolvição; um espaço liso, “espaço nômade”, contendo em si “uma potência de desterritorialização” (DELEUZE; GUATARRI, 2012, p. 199). Os anfíbios foram os primeiros vertebrados a ocuparem o ambiente terrestre e, como não o ocuparam de forma efetiva, são extremamente dependentes da água. Em Domeneck, o retorno à água, às origens, proposto pela primeira parte de *Carta aos anfíbios*, parece desdobrar-se em uma percepção da água como elemento estrutural de tudo que é sólido, “a paciência do que, sólido / mantém características / de seu passado líquido” (DOMENECK, 2005, p. 28), e que, portanto, mais que no ar, se desmancha melhor na boca, na língua, na saliva.

o que é uma língua  
perdida se  
encontra saliva  
em estranhos como se  
vai de são paulo  
a berlim nomear esta  
relevância morta  
vício de memória horror  
à memória horror do  
esquecimento uma foto  
é irrespirável a catedral  
da cidade do méxico  
afundando no antigo  
lago bombeie bombeie  
concreto até reter as  
águas é preciso  
cruzar o oceano  
para ousar  
falar de  
água.

(DOMENECK, 2007, p. 12)

O nome “água” é a precisão do instante em que denomino como “água” a “substância química cujas moléculas são formadas por dois átomos de hidrogênio e um de oxigênio”; em que denomino como “substância” “qualquer espécie de matéria, corpo”; em que denomino “qualquer espécie de matéria, corpo” como uma relevância morta, porque ainda que a coisa se mantenha enquanto substância, já é

outra coisa em outro contexto e seu instante de nomeação agora é outro: “língua”, “relevância morta”, “foto irrespirável”, “catedral da cidade do México”, “lago bombeie”, “águas”, “oceano”. O nome está diretamente relacionado à especificidade; como a especificidade não é uma essência, mas uma articulação, o nome é também movimento:

sempre digo  
 ao telefone meu  
 nome querendo  
 dizer sou eu  
 como quem  
 diz estou  
 chegando ele  
 sempre responde  
 quem querendo  
 dizer é você  
 como quem  
 diz qual  
 o seu direito  
 em ter um  
 nome ambos  
 comércio e  
 sexo com sua  
 ofegância repetitiva  
 prometem a mecânica  
 para cruzar o divisor  
 que separa o conhecimento  
 dos objetos  
 prováveis antes  
 do sono  
 prega etiquetas  
 nas coisas cama  
 na cama criado-  
 mudo no criado-mudo  
 amante no amante  
 ausente.

(DOMENECK, 2007, p. 7)

Tampouco a presença constante de objetos prováveis configura-se como uma impossibilidade de nomear diferente, tampouco a ausência do amante é uma impossibilidade de sua nomeação, agora outra:

e se a decepção  
 for apenas  
 um engano um  
 equívoco  
 da atenção antes  
 de dormir  
 prega etiquetas nas  
 coisas bett  
 na cama nachttisch no criado-mudo  
 liebhaber no amante  
 ausente  
 às vezes  
 desejo apenas que  
 minha vontade  
 obnule-se  
 permita-me  
 ensinar-lhes  
 algo sobre  
 a realidade:  
 a concentração.

(DOMENECK, 2007, p. 36)

A realidade do nome é a concentração do instante de nomear. Entre “a decepção” e a “concentração”, o poema é um acúmulo de nomes cuja unidade é a voz que nomeia, sendo a pronúncia sua articulação.

Pregar etiquetas, ato comum aos estudantes de uma língua estrangeira, é, aqui, ir além da escrita, pronunciar o nome contra o esquecimento e a perda. Reter para si não o objeto e o desejo que estão sendo pronunciados, mas a voz que imana deles, corporificá-los. É nomear mas também preconizar, exaltar o nome, propagá-lo. Enfim, voltar-se para o exercício metalinguístico em uma atividade performática de corpo e voz. (CINTRA, 2011, p. 194)

Um poema não é um conjunto de nomes – o nome mais coerente para um conjunto de nomes seria, precisamente, “conjunto de nomes”. O poema é uma articulação de “sons, arranjo, garganta” em seu processo de composição, e outra articulação de “sons, arranjo, garganta” em seu processo de leitura / escuta, processos nos quais “[a] história é a encarnação da palavra poética” (PAZ, 2014, p. 192); por extensão, “[a] poesia não é a soma de todos os poemas. Cada criação poética é uma unidade autossuficiente. A parte é o todo. Cada poema é único, irreduzível e inigualável.” (PAZ, 2014, p. 24). Assim também, por extensão, cada amante ausente. Ou presente, ao menos por um instante, pela resistência performática da voz que, ao menos nesse instante de nomeação, instaura a presença do amante ausente, presença irrecuperável no instante seguinte:

antes de  
 dormir prega  
 etiquetas  
 nas coisas espuma  
 amarela na cama  
 no criado-mudo madeira  
 negra  
 johannes göhlich no amante  
 presente  
 esta é uma  
 quase-residência  
 se o nome impõe  
 a presença como assovio

(DOMENECK, 2007, p. 46)

Irrecuperáveis no instante seguinte: tanto o “amante presente” quanto o instante dessa nomeação. A presença do amante se materializa na voz que chama o amante, que o presentifica no discurso, no corpo; se no encadeamento discursivo a presença do amante desaparece na “quase-residência” da fala, que congrega e consagra, ele permanece na boca enquanto assovio. Assovio: som agudo produzido pela passagem do ar entre os lábios comprimidos. Prega etiquetas nas coisas: “som agudo” no criado-mudo, “passagem do ar” na cama, “ar entre os lábios comprimidos” no amante presente / ausente.

Nesse contexto migratório de nomeações, o nome é um instante provisório. A palavra, então, atua como uma etiqueta da experiência poética, uma vez que a poesia “para realizar-se como poema sempre se apoia em algo externo a ela. Externo, mas sem o qual não poderia se encarnar” (PAZ, 2014, p. 191). Dessa forma, “[s]em a história – sem os homens, que são a origem, a substância e o fim da história – o poema não poderia nascer nem encarnar-se” (PAZ, 2014, p. 193). Simultaneamente, ao consagrar o instante na materialidade anfíbia do poema, “resiste-se à história, mesmo fazendo-a” (DOMENECK, 2005, p. 20).

(...) o tempo cronológico – a palavra comum, a circunstância social ou individual – sofre uma mudança decisiva: para de fluir, deixa de ser sucessão, instante que vem depois e antes de outros instantes idênticos, e se transforma em começo de outra coisa. O poema traça uma linha que separa da corrente temporal o instante privilegiado: nesse aqui e nesse agora algo: um amor, um ato heroico, uma visão da divindade, um momentâneo assombro diante daquela árvore polida ou diante da testa de Diana, lisa como uma muralha polida. (...) E essa virtude de ser presente para sempre, graças à qual o poema escapa da sucessão e da história, o amarra ainda mais inexoravelmente à história. (PAZ, 2014, p. 193)

O poema é “começo de outra coisa” na medida em que não renuncia à história. Se o poema é “começo de outra coisa”, o acesso a esse começo só é possível através dos meandros da encarnação histórica, da sua sinuosidade, cuja suspensão não é um corte ou uma interrupção. Se o instante consagrado pelo poema transcende a história e para de fluir, o processo de articulação desse instante no poema, a possibilidade de leitura / escuta do poema e, por extensão, o próprio poema, continuam fluindo nessa sinuosidade.

Organismo anfíbio, “[o] poema é poesia e, também, outra coisa. E esse também não é algo postigo ou acrescentado, mas um constituinte do seu ser” (PAZ, 2014, p. 191, grifo no original). Em outras palavras, a ideia de uma poesia pura é uma contradição em termos porque a própria palavra “poesia” é uma abstração, não se explica por si mesma; múltipla, necessita de voz e de contextualização para ser apreendida, e o adjetivo “puro” acaba sendo uma sucessão, um depois, algo incluso, dissolvido, na língua, no múltiplo. E dentro da ideia do poema como um organismo, destaco a experiência poética de João Cabral de Melo Neto:

**Antiode (Contra a Poesia Dita Profunda)**

Poesia te escrevia:  
 flor! conhecendo  
 que és fezes. Fezes  
 como qualquer.  
 (...)

Delicado, evitava  
 o estrume do poema,  
 seu caule, seu ovário,  
 suas intestinações.

Esperava as puras,  
 transparentes florações,  
 nascidas do ar, no ar,  
 como as brisas.  
 (...)

Flor é a palavra  
 flor, verso inscrito  
 no verso, como as  
 manhãs no tempo.  
 (...)

(MELO NETO, 1994, p. 294)

“O poeta não escapa à história, mesmo quando a nega ou a ignora.” (PAZ, 2014, p. 195). Por um lado, um poema se esforça em ignorar por completo a

história, dirigindo sua atenção exclusivamente para aquilo que o poeta já antes, abstratamente, denominou por “poético”, pronome demonstrativo de sua insuficiência histórica; por outro lado, a sua realidade material, a escolha lexical, a articulação sintática, por exemplo, estão irremediavelmente atrelados à historicidade.

Por sua vez, quando não tomada como uma classificação externa para fins metodológicos, a ideia de nomenclatura tem sentido interno apenas enquanto relação dos nomes dos elementos que fazem parte de um conjunto. Cada escolha é também um conjunto de não-escolhas. Cada poema que se utiliza da palavra é também um conjunto de nomes, escolhidos e não escolhidos. Dessa forma, a nomenclatura de um poema, enquanto conjunto de nomes dentro de um contexto específico, só faz sentido na engrenagem desse contexto – que, em movimento, somente tem sentido em contato com outras engrenagens, as quais demandam, por sua vez, outras relações de nomes e nomenclaturas.

Assim, quando Domeneck fala que “é preciso / cruzar o oceano / para ousar / falar de / água”, ele fala a partir de uma experiência na qual e pela qual torna-se realmente impossível falar de água quem nunca cruzou o oceano. Pela imagem da água, parte-se da “saliva” para chegar ao “oceano”. Como falar dessa água sem a experiência migratória que marca a experiência do estrangeiro? No entanto, ainda é possível falar de água quem nunca cruzou o oceano. Drummond discorreu sobre uma lagoa. Não porque lhe faltou o mar, mas porque era essa a sua realidade naquele momento:

Eu não vi o mar.  
 Não sei se o mar é bonito,  
 não sei se ele é bravo.  
 O mar não me importa.

Eu vi a lagoa.  
 A lagoa, sim.  
 A lagoa é grande  
 E calma também.

Na chuva de cores  
 da tarde que explode  
 a lagoa brilha  
 a lagoa se pinta  
 de todas as cores.  
 Eu não vi o mar.  
 Eu vi a lagoa...

Mesmo quando não é preciso cruzar o oceano para cortar territórios, é necessária ousadia para calar aquilo que não é dor, corpo, pele:

É preciso escrever um poema sobre a Bahia...  
Mas eu nunca fui lá.

(ANDRADE, 2015, p. 17)

Consequentemente,

Alguns anos vivi em Itabira.  
Principalmente nasci em Itabira. (...)

Itabira é apenas uma fotografia na parede  
Mas como *dói*.

(ANDRADE, 2015, p. 17, grifo nosso)

Para o antimetafórico João Cabral de Melo Neto, nem mar, nem lagoa – mas água: “para os rios, viver vale se definir / e definir viver com a língua da água” (MELO NETO, 1994, p. 352). Se “flor é a palavra flor”, água é a língua da água. Consequentemente, não é necessário cruzar o oceano, tampouco ter visto uma lagoa, para ousar falar de água e propor um exemplo simples como “Beber um copo”, numa discussão teórica sobre metonímia. “Beber um copo é expressão sentida como metonímica visto que um copo é uma realidade que não se bebe” (LE GUERN, 1973, p. 52). Nessa realidade, nesse contexto, só foi preciso ter bebido um copo para ousar falar de água.

O caráter ambíguo do termo contexto que designa quer o contexto linguístico no eixo sintagmático quer o contexto extra-linguístico do eixo de comunicação, apenas traduz uma realidade fundamental da linguagem, revelada pelo estudo da metonímia: a combinação dos elementos linguísticos no eixo sintagmático e a relação dos elementos linguísticos com as realidades extra-linguísticas que estas designam são apenas os aspectos complementares do mesmo mecanismo. (LE GUERN, 1974, p. 52)

Por uma relação de contiguidade, retomando a discussão sobre Domeneck, cria-se um movimento de expansão, que conduz a imagem da “saliva”, elíptica, produzida pela duplicidade e funcionamento da língua (enquanto linguagem e órgão), à sua forma mais expressiva para o mundo global: o oceano. Há o ruído intermitente do oceano, intercalado por outros ruídos, na produção contínua da saliva. Parte-se do interno, do íntimo, do particular, para chegar-se ao mundo — mas de maneira alguma tal movimento de expansão prescinde do íntimo. Como numa

palheta de nomes, “saliva” e “oceano” são pontos extremos de uma gradação cuja unidade é determinada pela materialidade e articulação de uma voz. Assim, saliva e oceano são aspectos complementares do mesmo organismo: o corpo, anfíbio.

Em resumo, para Heráclito: pelo entendimento dos “opostos” como instâncias “inseparáveis, temos o sentido de que tudo é um”; conseqüentemente, “[o] ser sempre existirá, pois é um, mas esse um sempre será múltiplo, uma vez que tudo flui” (ABDU; BERNARDES, 2011, p. 4). Em resumo, para Domeneck: “ninguém nome / ninguém” (DOMENECK, 2007, p. 37). Nesse sentido, resalto a importância do nome, mas também da água, que rearticula esse nome num processo interno / externo. Se “ninguém nome / ninguém”, nem a voz que fala pode nomear em definitivo a realidade do outro, nem ela mesma pode nomear a si própria de modo definitivo:

um corte na boca  
 torna-me  
 consciente do seu gosto o  
 ininterrupto o linear  
 crêem em si  
 mesmos que nome  
 apropriado o  
 despertador esta manhã  
 sinaliza minha re-  
 entrada na contingência  
 meu ouvido obcecado  
 com seu não seja  
 rápido e indolor  
 essa espera me  
 distrai do processo  
 do delir do  
 meu nome.

(DOMENECK, 2007, p. 23)

De modo performático, conforme assinalado por Cintra (2011), a voz poética instaura a presença do amante. Mas ausente, o amante não pode nomear a voz que o instaura. Ao tratar do término, da separação, da decepção amorosa, o nome do poeta se rearticula a partir de uma recusa, “meu ouvido obcecado com seu não”. À espera desse não, a distração é também consciência do esquecimento. Ao poeta, só resta “o processo do delir do meu nome”. E se delir, por um lado, significa desaparecer/apagar, significa também dissolver num líquido, em suas moléculas, dotadas de extrema mobilidade e, por consequência, em “sua potência de desterritorialização” (DELEUZE; GUATARRI, 2012, p. 200).



Os poemas de Domeneck citados nesta seção fazem parte da série “Dedicatória dos joelhos”, do livro *a cadela sem Logos* (2007), cuja vontade de superar dicotomias, já estruturada em *Carta aos Anfíbios*, se radicaliza: são colocados em questão pares como interno/externo, proximidade/distância, atenção/acaso, memória/esquecimento, corpo/discurso – pares esses que, diferente de dicotomias, funcionam como “as transações entre indivíduo e mundo através da pele e através da língua” (DOMENECK, 2016a, p. 108), para usar aqui um artigo de Domeneck sobre a poesia de Juliana Krapp.

Uma vez que o núcleo de *a cadela sem Logos* é a lírica amorosa e homoafetiva, a abstração teórica parte precisamente da instância íntima, pessoal, corporal. Assim, mais que instaurar pela fala a presença do amante ausente, a voz que diz instaura a sua presença enquanto corporificação ativa, dimensão que a poesia logocêntrica (e, na maioria das vezes, grafocêntrica) reduziu, quando delegou a si mesma o privilégio autoritário de dizer, de nomear, de se destacar enquanto etiqueta. Em *a cadela sem Logos*, “Logos” é única palavra grafada em maiúscula. Do alto de sua torre, é também a palavra mais longe do chão:

frequentemente sento  
 -me no chão para  
 comer não  
 sei o porquê mas  
 sempre apreciei  
 o chão às vezes  
 encontro-me  
 em posições  
 não-convencionais  
 a filha despedaça  
 com uma dança  
 a tábua da mesa  
 do patriarca em  
*lavoura arcaica*  
 o corpo  
 é o repositório de  
 todos os ferimentos  
 em espera quando  
 o filho  
 falha no espelho  
 do discurso e  
 do discurso  
 pés descalços  
 levantam mais poeira  
 que uma blasfêmia  
 sobre  
 a mesa então  
 suponho que  
 o chão provenha  
 mais espaço

para o  
 tortuoso o  
 artifício  
 sobrevive com  
 naturalidade  
 esta sou eu a  
 cadela sem  
 Logos.

(DOMENECK, 2007, p.p. 26-7, grifo no original)

A escolha por “Logos” encena o privilégio logocêntrico de dizer, de nomear, de se destacar enquanto etiqueta; no entanto, é preciso ter em vista uma dupla acepção da palavra “destacar”, que é tanto algo que se sobressai dentro de um conjunto quanto algo separado, cortado, desse conjunto. A opção por “Logos” não é uma celebração subordinada ao logocentrismo, tampouco uma forma de supressão, quando o separa visualmente do conjunto, pelo uso da maiúscula. A maiúscula irônica é um gesto de resistência à hierarquia e, conseqüentemente, às dicotomias resultantes desse processo.

Não se trata da anulação do “logos”, mas do “Logos”, da ideia de logocentrismo (DERRIDA, 1997). A dicotomia apenas passa a existir quando um dos lados toma para si, unilateralmente, o privilégio autoritário de nomeação. Dessa forma, o outro lado, reduzido, marginalizado, esquecido, assume a linha de fronteira como uma trincheira, em defesa não de um território, mas da própria corporificação, que é anfíbia porque dupla, pois sempre se coloca no limite, “esta experiência do ser como uma cidade sitiada, de ser, ao mesmo tempo, o que protege e o que constringe” (DOMENECK, 2016a, p. 108). Assim, a referência – diluída – ao poema *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto, não é uma negação da coerência analítica do autor pernambucano, mas a percepção da necessidade de outro nome, por outro ponto de vista, a partir de outro contexto: eis, então, a cadela sem Logos.

A opção pela palavra “cadela” atualiza o desgaste do vocábulo “cão”, masculino, patriarcal, materializando na voz do poeta a figura corporal de um ser sem língua, mas que tem linguagem: corpo, cio, quatro patas no chão. Em uma composição que se levanta do chão, em que a dança é mais celebrada que o discurso, em que os “pés descalços levantam mais poeira que uma blasfêmia” – contra Deus, contra Logos –, o que existe é um logos redimensionado: minúsculo, elíptico, corporal.

Organismo anfíbio, “[o] poema é poesia e, também, outra coisa.” (PAZ, 2014, p. 192). Sendo corpo, é também “[l]oucura, êxtase, logos” (PAZ, 2014, p. 21). A necessidade de borrar fronteiras, de articular numa mesma direção espaços aparentemente excludentes, parece vir precisamente dessa condição anfíbia, embasada pela condição estrangeira, de estar sempre *entre*, no corte, no limite:

No exílio, não é possível ver as coisas a *olho nu*, numa visão frontal e sem conflito com as coisas. Tampouco se pode falar de uma experiência *corpo a corpo* com as coisas, já que vida em exílio é vida de um corpo sempre longe de si mesmo, vida de um corpo partido e dividido. Nessa vida-entre, que é a vida do longe, a vida em exílio, só é possível ver as coisas *olho a olho*, desde os encontros e desencontros com o outro, tanto o outro de si como o outro dos outros. O olhar de uma vida em exílio é sempre híbrido porque traz o de onde se vem para o onde se vai e o aonde se vai para o de onde se vem. (SCHUBACK, 2011, p.p. 9-10, grifos no original)

Se o “trato nu com o poema” (PAZ, 2014, p. 22) é uma impossibilidade, o contato “corpo a corpo” me parece possível. Se não “corpo a corpo”, mas “se vida de um corpo partido e dividido” (SCHUBACK, 2011, p. 9), parece-me possível ao menos um contato “pele a pele”. Transcrevo o poema “Limite”, de Juliana Krapp, por parecer-me fundamental na articulação conceitual da imagem do anfíbio:

### **Limite**

Sebe é um acúmulo de varas entretecidas  
cerceando  
por vezes sim por vezes não

eu sei  
do esforço para persuadir  
naturezas terríveis

simultaneamente  
à graça dos perímetros  
que permanecem estanques

(a dor de coabitar  
tanto as frinchas quanto os  
confinamentos)

Quando rarefeitos, os movimentos  
aguardam mais do que a conclusão, preferem  
o desdém e o resguardo  
ou mesmo esse estalido  
(um arquejo)  
embalado  
pelo embaraço hipnótico  
das pequenas sombras

Somente as ventanias são de fato enamoradas  
e apenas nelas alijam-se  
as imundícias mais profundas

como somente os ramos  
 estraçalham-se e engravidam-se  
 num único carretel de músculos em escombros

(um aparelho de tensões  
 alimentado pelo ritmo  
 dos sumidouros)

(KRAPP, 2016, p.p. 106-7)

Para Domeneck, a experiência do limite que torna “teso” o poema marca precisamente a “instância de sua precisão” (DOMENECK, 2016a, p. 107). A escolha lexical de Krapp é fundamental para a composição coesa com essa precisão: na instância do limite, não há espaço para o tráfego entre sinonímias, isto é, para a substituição, desarticulação do contexto em precisão:

Não se trata de preciosismo, nem exotismo. É precisão que vê elementos importantes na palavra “sebe”, ligados intrinsecamente ao campo semântico do poema: seu entretecer-se e entrelaçar-se são essenciais, *aqui*. Além disso e talvez mais importante, um dos dicionários nos lembra que sebe é uma cerca viva, que pode ser um “renque cerrado de árvores ou arbustos”. Esse aspecto é importante para todo o poema, que poderia mostrar-se como uma fenomenologia das transações entre indivíduo e mundo através da pele e através da língua. Um processo de individuação como experiência do limite. (DOMENECK, 2016a, p. 108)

Água, nome, pele: como qualquer outra coisa que derrama, espraia, toca, somente atingem a experiência do limite como instante de precisão, cuja “textualidade vive na fronteira entre dualidades”, onde “objetividade e subjetividade se entrelaçam” e “não parece ser saudável querer separar mundo e linguagem dentro de nós mesmos” (DOMENECK, 2016a, p.p. 110-113). Se cada experiência é outra, o nome só funciona no instante de sua precisão: “O vocabulário de Juliana Krapp parece-me ditado simplesmente pela precisão de sua observação” (DOMENECK, 2016a, p. 112). Pela pele, pela “língua da água” (MELO NETO, 1994, p. 352), resta à condição anfíbia o “delir do / meu nome” (DOMENECK, 2007, p. 23) como atualização da voz que diz, e está dizendo, outros limites.

Limites sonoros e visuais que nos dão as letras do alfabeto, as palavras específicas em uma sentença. Também a nossa pele mostrando-nos onde começamos e nos encerramos, nossa fronteira que é contato com o mundo. É como se este “Limite” de Krapp reencenasse o drama da experiência dos cerceamentos e fronteiras, e, assim, também do que separa o eu do outro, o que faz de nossa consciência algo a não se esparramar pelo ar do mundo, experiência pessoal contida pela própria pele. (DOMENECK, 2016a, p. 108)

O desejo que se manifesta no interno confunde-se com o mundo exterior e passa a ser o próprio corpo enquanto limite e expansão desejante. Assim, o contato “pele a pele” me parece menos distante que o contato “olho a olho”, menos blindado; restringir-se apenas ao olhar é perigoso na medida em que se corre o risco de conhecer no outro apenas um contorno, sem, no entanto, tocar sua matéria, sem sentir que o outro existe e está, de algum modo, no corpo que o sente.

É no meu olho que o mundo diminui:

um arranha-céu avistado não é mais alto que uma pupila aí cabe uma cidadezinha inteira. Basta que eu avance na direção deles para que eles avancem também no olho sem ultrapassar jamais.

(QUINTANE, 2004, p. 33)

O contato *olho a olho* é mais específico que o olhar que vê “uma cidadezinha inteira”, que precisa abstrair, universalizar, não para compreender o que vê, mas para comprimir até perder de vista qualquer nuance. A precisão do nome é a identidade dessa precisão: assim, que identidade pode ter uma “cidadezinha inteira”? Que identidade pode ter Paris, Nova Iorque e Berlim enquanto cidades globais, marcadas pela “fluidez dos movimentos transfronteiriços” (GUPTA, 2006, p. 37)?<sup>5</sup> O contato “olho a olho” é um movimento de avanço “na direção deles”, do outro, tendo em vista que este movimento nunca é unilateral; assim, “eles avançam também no olho”, mas “sem ultrapassar jamais” (QUINTANE, 2004, p. 33). “O corpo é material. Fica à parte. Distingue-se dos outros corpos. Um corpo começa e termina contra outro corpo. Até o vazio é uma espécie muito sutil de corpo” (NANCY, 2012, p. 43). O contato “pele a pele” é também o confronto do atravessamento, da expansão, sem no entanto anular a experiência de fronteira que é a própria pele.

Sentir o outro, e a si mesmo, como “[c]orpo oximoro polimorfo: dentro/fora, matéria/forma, homo/heterologia, auto/alonomia, crescimento/excrescência, meu/breu” (NANCY, 2012, p. 56). O que vê o olho no breu, quando este “breu” não é “meu”, não é aquilo que sinto? Ao colocar-se dentro da “cidadezinha inteira”, a pele anfíbia expande o universalismo ao especificar um ponto de contágio: o toque, o limite. Se dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar simultaneamente, ao corpo-limite, simultâneo, só resta coabitar.

---

<sup>5</sup> “the fluidity of cross-border movements”.

O corpo, a pele: todo o resto é literatura anatômica, fisiológica e médica. Músculos, tendões, nervos e ossos, humores, glândes e órgãos são ficções cognitivas. São formalismos funcionalistas. Mas a verdade, esta é a pele. Está na pele, faz a pele: autêntica extensão exposta, toda voltada para fora, ao mesmo tempo em que envelopa o de dentro da bolsa cheia de borborignos e cheirumes. A pele toca e se faz tocada. A pele acaricia e agrada, se fere, descasca, se arranha. É irritável e excitável. Pega sol, frio, calor, vento, chuva, inscreve marcas de dentro – rugas, pintas, verrugas, escoriações – e marcas de fora, por vezes as mesmas ou ainda lanhos, cicatrizes, queimaduras, talhos. (NANCY, 2012, p. 56)

A partir da experiência poética de Juliana Krapp, e a experiência teórico-poética de Domeneck ao comentar o texto de Krapp, transcrevo enfim a passagem em que Octavio Paz *nomeia* o poema enquanto organismo anfíbio:

A diferença entre a palavra, o som e a cor levam a duvidar da unidade essencial das artes. O poema é feito de palavras, seres equívocos que, se são cor e som, são também significado; o quadro e a sonata são compostos de elementos mais simples: formas, notas e cores que nada significam em si mesmas. As artes plásticas e sonoras partem da não significação; o poema, organismo anfíbio, da palavra, ser significante. Essa distinção me parece mais sutil do que verdadeira. (PAZ, 2014, p. 27)

Octavio Paz propõe uma definição para, em seguida, desmontá-la e reatualizá-la. Por um lado, Paz critica a lógica por trás de uma definição que segrega cores e sons a um nível de não significação, que hierarquiza o poema como ser significante e, portanto, anfíbio, diferentemente das outras artes. Se a distinção é mais sutil que verdadeira, vale relemos a citação pela ótica do anfíbio, enquanto voz atuante na reflexão.

Sendo o poema um organismo anfíbio, não dicotômico, falar em sons e palavra, em não significação e significação, nas “artes plásticas e sonoras” e em sua relação com a poesia, é falar em suma de um corpo só. Deste modo, trazendo o debate para o contexto contemporâneo, a “arte inespecífica” só pode ser mesmo “frutos estranhos” (GARRAMUÑO, 2014, p. 11) dessa condição anfíbia.

## Silviano Santiago e a literatura anfíbia

Conforme discutido na seção anterior, o cosmopolitismo enquanto condição anfíbia não é apenas tematizado no trabalho de Domeneck, como também, e sobretudo, interfere nele enquanto linguagem. No entanto, de que maneira a poesia, consciente da sua historicidade, pode intervir na reflexão de sua época?

Parte dessa pergunta, acredito, já foi debatida neste trabalho, dado que, ao se assumir que a poesia está intrinsecamente atrelada à sua época, sendo portanto afetada por ela, a interpretação decorrente é a de que não existe poesia em si mesma, alheia ao tempo e à história. Situando o debate no contexto brasileiro, Silviano Santiago (2004) procura discorrer a respeito de como a problemática realidade social brasileira contribuiu para a formação do caráter anfíbio de sua literatura:

No século XX, os nossos melhores livros apontam para a Arte, ao observar os princípios individualizantes, libertadores e rigorosos da vanguarda estética européia, e ao mesmo tempo apontam para a Política, ao querer denunciar pelos recursos literários não só as mazelas oriundas do passado colonial e escravocrata da sociedade brasileira, mas também os regimes ditatoriais que assolam a vida republicana. (SANTIAGO, 2004, p. 66)

Apesar de Santiago se apropriar da ideia do anfíbio como metáfora do duplo, não me parece que as postulações levantadas estejam distantes da ideia do anfíbio enquanto organismo, isto é, enquanto conjunto de órgãos – ou especificidades – que constituem um ser vivo. Assim, sua reflexão procura compreender como a relação arte e política é da ordem constituinte do texto literário. Santiago postula essa característica anfíbia como algo que decisivamente se espraia, sobretudo de países pobres e emergentes, chegando a alcançar o leitor cosmopolita de primeiro mundo — leitor esse que, segundo Santiago, não vê com bons olhos esse tipo de literatura.

Arte e Política. O híbrido parece-lhe um fantasma. Fantasma que certamente o assombrará — caso seja menos respeitoso das fronteiras nacionais e das convenções disciplinares — no seu próprio cotidiano de habitante do Primeiro Mundo. (SANTIAGO, 2004, p. 68)

O olhar estrangeiro, enquanto “cosmopolita global”, “de relativa prosperidade e privilégio” e sua “pouca atenção à desigualdade persistente e à miséria produzida por esse desenvolvimento desigual e irregular” (BHABHA, 2011, p. 178), está até interessado nas misérias do “país das desgraças humanas e das catástrofes civis” (SANTIAGO, 2004, p. 69), mas enquanto informação. O leitor estrangeiro mostra-se

curioso à miséria e ao cosmopolitismo dos pobres, porque isso o celebra enquanto olhar global atento ao mundo, mas desde que essa miséria e esse cosmopolitismo não contaminem aquilo que ele entende por política e aquilo que ele entende por literatura.

Em resumo, o olhar cosmopolita global está interessado na informação do mundo em diferença desde que essa diferença não lhe altere a sua formação de cosmopolita global, daí a sua relutância em face à literatura anfíbia. No entanto, o contato global com uma literatura anfíbia é um contato inescapável, uma vez que a condição anfíbia, sendo precisamente uma condição, é da ordem constituinte do texto. E é esse elemento constituinte que quero ressaltar aqui:

Sua vontade de leitor estrangeiro não se alicerça na vontade do texto literário com tonalidades nacionais. Desta quer distância. Ele quer enxergar o estético na Arte e o político na Política. Ele quer o que o texto não quer. Ele não deseja o texto que não o deseja. Cada macaco no seu galho, como diz o ditado. Não compreende que o movimento duplo de contaminação que se encontra na boa literatura brasileira não é razão para lamúrias estetizantes e muito menos para críticas pragmáticas. A contaminação é antes a *forma* literária pela qual a lucidez se afirma duplamente. A forma literária anfíbia requer a lucidez do criador e também a do leitor, ambos impregnados pela condição precária de cidadãos numa nação dominada pela injustiça. (SANTIAGO, 2004, p. 69, grifo no original)

Similar à abordagem de Santiago, é o debate de Domeneck sobre “O que é est-É-tica?”. A semelhança de abordagem se evidencia logo na epígrafe, “Ética e estética são uma só”, de Ludwig Wittgenstein. Domeneck reivindica o caráter est-É-tico para a poesia, enquanto composição material, funcional e contextual de linguagem (DOMENECK, 2009c, s/p). Para ele, a poesia não pode reduzir-se nem a uma leitura meramente formalista de seu texto tampouco a uma leitura apenas sociológica. Ciente de que a única intervenção garantida para o poeta é a sua intervenção na língua, Domeneck afirma:

Um crítico acaba invalidando seu debate est-É-tico se escolhe, por questões nada poéticas, autores incapazes de produzirem textos que se sustentam como objetos artísticos, elogiando-os apenas porque estes eram pobres ou mulheres ou homossexuais, enquanto estes poetas tratam de tais questões de maneira simplesmente temática. Mas, para críticos que acabam por transformar um poema em mero documento histórico, é realmente mais fácil discutir as implicações políticas de um poema apenas porque o texto foi composto sobre um estupro ou sobre a situação dos mendigos nas ruas de uma metrópole, do que aqueles exemplos muito mais inteligentes e difíceis, de poetas que buscam investigar de que maneira nossas diferenças de gênero, sexualidade ou classe determinam a maneira como **usamos** a língua, suas estruturas sintáticas ou mesmo nossa relação com a tal da ‘tradição’, esta criatura de mil cabeças e dois mil olhos. Que nos observam, sentimos. (DOMENECK, 2009c, s/p, grifo no original)



Se a intervenção possível da literatura em relação ao mundo se dá na linguagem, uma vez que a linguagem não é dimensão fora do mundo, de que forma essa linguagem é afetada pela escrita de negros, mulheres e homossexuais? De que modo, em termos de cosmopolitismo, essa linguagem é afetada pela escrita do imigrante, do estrangeiro ou do refugiado? Ao questionar o olhar cosmopolita estrangeiro de primeiro mundo em relação à literatura brasileira, Santiago levanta questionamentos parecidos.

Por um lado, o leitor estrangeiro tende a buscar entre os livros de literatura que pretende ler aqueles que denunciam despidoradamente a condição miserável de grande parte da população brasileira. São em geral livros de literatura que pouco se preocupam em satisfazer os mínimos requisitos que transformariam em obra de arte o fato bruto socioeconômico. Estão mais próximos da reportagem jornalística (não confundir esta com a linguagem jornalística, que pode ser notável recurso estilístico) do que da literatura. A brutalidade em si do material representado é motivo para o interesse sentimental pelo Brasil (país das desgraças humanas e das catástrofes civis), para a admiração pelo escritor (a coragem e o destemor na denúncia) e os elogios rasgados ao livro. (SANTIAGO, 2004. p. 69)

O ponto central das postulações de Santiago e Domeneck — em suas diferentes instâncias — reside no entendimento da literatura como um corpo anfíbio, o que significa dizer que arte e política não funcionam como dicotomias, pois não se anulam, mas como naturezas distintas de um mesmo corpo, est-É-tico. E vale desdobrar um pouco mais a provocação deste nome: *est-É-tica*. Se ética e estética são um corpo só, como apontado por Wittgenstein, então são inseparáveis uma da outra.

Assim, ao grafar “Est-É-tica”, temos de fato um entrelaçamento inseparável entre esses dois polos, e um espaço de fronteira, corte, limite – representado pelos hífen. É neste espaço hifenizado que a voz afirma e se afirma enquanto anfíbio: est-É-tico. Condicionado ao trânsito, ao movimento pela fronteira, o anfíbio não configura uma dicotomia, mas a própria constituição do corpo. Domeneck e Santiago criticam, sobretudo, a atitude de desmembrar essas naturezas, como se fosse possível pensar a arte separada do seu contexto político e cultural.

## Capítulo 1, parte outra - O corpo cosmopolita

*We must cast arbitrary nets over the unknown,  
knot the earth's rim to the sky with a rope of orisons.  
For safety. For once human always an acrobat*

Rosmarie Waldrop

Na poesia de Ricardo Domeneck, o cosmopolitismo aparece menos como um assunto e mais como o contexto pelo qual essa poesia se estrutura e se delimita. Mais apropriado, portanto, seja partir não apenas do conceito de cosmopolitismo, mas sobretudo de uma experiência cosmopolita específica: a de Ricardo Domeneck, enquanto voz que se estrutura e se delimita em *seu* texto. O próprio lugar do texto no Século XXI carrega consigo a mobilidade de uma experiência cosmopolita, “numa era em que o texto é literalmente móvel ou transferível — texto que pode ser prontamente deslocado de um local digital para outro ou impresso a partir do monitor” (PERLOFF, 2013, p. 48). Não limitada ao livro impresso, a poesia de Domeneck circula também em outras plataformas, seja em espaços mais abrangentes, como revistas de poesia online – em português, revistas como *Germina*, *Escamandro*, *Eutomia*, além da própria *Modo de usar & Co*, seja em espaços mais pessoais, como o seu blog, *Rocirda Demencock*, e os seus perfis no *Instagram*, *Twitter* e *Facebook*.

Entretanto, a escolha do termo “cosmopolitismo” implica um duplo problema para este trabalho. Em um âmbito mais teórico, porque falar em “cosmopolitismo” ao invés de conceitos como “globalização” ou “multiculturalismo”? Kwame Anthony Appiah, em *Cosmopolitanism: ethics in a world of strangers* (2006), discorre sobre como, ao longo da história da humanidade, deixamos de nascer em um único grupo ou em pequenas sociedades, ao ponto em que hoje, “se eu descer a Quinta Avenida de Nova York em um dia comum, terei visto mais seres humanos do que a maioria dos caçadores-coletores pré-históricos viu na vida” (APPIAH, 2006, p. xii).<sup>6</sup> Para investigar esta “tribo global que nos tornamos”,<sup>7</sup> Appiah se debruça primeiramente sobre a precisão da escolha do nome.

---

<sup>6</sup> “if I walk down New York’s Fifth Avenue on an ordinary day, I will have within sight more human beings than most of those prehistoric Hunter-gatherers saw in a lifetime.”

<sup>7</sup> “(...) the global tribe we have become.”

Sob que alcunha proceder? Não "globalização" - um termo que já se referiu a uma estratégia de marketing, então designou uma tese macroeconômica, e agora parece cobrir tudo e nada. Não "multiculturalismo", outro multiforme que constantemente designa a doença que pretende curar. Com alguma ambivalência, escolhi "cosmopolitismo". Seu sentido é igualmente controverso, e celebrações do "cosmopolita" podem sugerir uma postura desagradável de superioridade ante o provinciano. Você pode imaginar um sofisticado vestindo Comme des Garçons com um cartão de voos frequentes considerando com condescência bondosa um fazendeiro de rosto corado usando macacão de trabalho. E você se retrai. (APPIAH, 2006, p. xiii)<sup>8</sup>

Em um âmbito mais específico, por que a escolha de um termo que, nas poucas vezes em que é nomeado na poesia de Domeneck, parece ser em tom negativo? Cito um poema, do livro *Ciclo do amante substituível* (2012). Em tom de ironia, Domeneck deseja uma vida longa à poesia pura, fazendo um elogio ao que ele considera, justamente, uma poesia inevitável: aquela que está, ainda que anacrônica, atrelada ao seu tempo e, portanto, impregnada, contaminada, não podendo ser, de fato, uma poesia pura.

#### **Vida longa à poesia pura**

Escuta aqui, nós, poetas aguados,  
caminhamos hoje  
por entre plantas de nomes  
mui bem catalogados,  
mas os quais desconhecemos,  
e assim confundimos muito  
bem-me-queres e amores-dos-homens,  
chamamos de taráxaco a calêndula,  
e colhemos com frequência  
a amargosa por malmequer.  
Eu, por mim, preferiria  
saber distinguir entre a hortelã  
e a cidreira, esta e a camomila,  
para salvar-me de ressacas quiçá  
vindo de buracos e valas malsãs,  
onde meninos esguios, longilíneos  
feito enguias, seguram os limões  
nada luminosos  
de uma ex-caipirinha ou tequila.  
Eis aqui minha ação  
de graças,  
poetas laureados, queridos  
antepassados cosmopolitas  
do último século,  
vossa pureza de linguagem

<sup>8</sup> “Under what rubric to proceed? Not “globalization” – a term that once referred to a marketing strategy, and then came to designate a macroeconomic thesis, and now can seem to encompass everything, and nothing. Not “multiculturalism”, another shape-shifter, which so often designates the disease it purports to cure. With some ambivalence, I have settled on “cosmopolitanism”. Its meaning is equally disputed, and celebrations of the “cosmopolitan” can suggest an unpleasant posture of superiority toward the provincial. You imagine a Comme des Garçons-clad sophisticate with a platinum frequent-flyer card regarding, with kindly condescension, a ruddy-faced farmer in a workman’s overalls. And you wince.”

salvou-nos  
 desses incômodos detalhes,  
 chegamos enfim ao universal,  
 e sabiá, busardo ou melro,  
 cantamos agora  
 apenas o pássaro  
 abstrato no galho  
 de uma árvore  
 que não sabemos nomear.

(DOMENECK, 2012, p. 59)

Nos dois primeiros versos, podemos perceber indicações da percepção do tempo e do lugar como condição do ato de fala, do gesto de escuta: “Escuta *aqui*, nós, poetas aguados / caminhamos *hoje*”. Aqui, hoje — termos dêiticos, que não significam, mas que mostram, indicam, e que dependem, portanto, do contexto, das relações de uso, para a precisão de seu significado. Que dia é *hoje*? Que lugar é *aqui*? A percepção também do tempo e do lugar, da geografia e da história, como articuladores da língua, está intimamente vinculada a uma consciência corporal, a um corpo que se exhibe, “o corpo público que exibido como palco” (DOMENECK, 2007, p. 9).

Comunicação, entrega  
 ao estar  
 contíguo; num mundo  
 com dimensões  
 pequenas, a alegria  
 percorre a extensão  
 de 1 metro e  
 83 centímetros, distribui-  
 se por 61 quilos; não  
 o sujeito  
 à análise  
 vasilha ou continente  
 vazio, resistência  
 do líquido ou  
 parede e estresse,  
 como ninguém  
 espera da janela  
 de um ônibus no  
 interior de São  
 Paulo ver dezenas  
 de garças concentradas  
 em poucas árvores  
 e um lago, mas  
 às 17:56 de  
 24 de março  
 de 2004 é o  
 caso, fato, objeto,  
 sem prévias  
 utilidades

(DOMENECK, 2009a, p. 13)

“Garças”, não “pássaros”; “árvores”, mas não aquelas árvores do poema anterior. Trata-se, aqui, de uma decisão, “da percepção, com certo desconforto e prazer, do retrair-se do que se espraia” (DOMENECK, 2009a, p. 49), da escolha pessoal do poeta do quanto afastar-se da abstração, do universal, por uma experiência que se constrói a partir das minúcias, dos detalhes, da marcação conflituosa pela diferença. “Mesmo equivalências / geram colisões e o eixo / do sal denuncia / o doce na boca” (DOMENECK, 2009a, p. 19). Mas os “queridos antepassados cosmopolitas”, visando o universal, não se preocupam com os detalhes, com o mundo que é outro porque está vivo, com o fato mesmo de que, por mais universais ou cosmopolitas que se esforcem por ser, já são “antepassados”. O nome puro, ao não designar o local, o momento da sua pronúncia, cresce à medida que precisa caber em si tudo o que designa, culminando numa sensibilidade telescópica: substantivos como o tempo, o nada, a vida. Tudo está aí, o universal. O tempo, o nada, a vida, mas também o pássaro – “abstrato no galho / de uma árvore / que não sabemos nomear”.

Na poesia de Domeneck, há referências recorrentes a datas e lugares, como forma de demarcar *quando* e *onde* se está para, então, neste texto em trânsito – paratático, lado a lado – determinar um endereçamento, uma interlocução, para *quando* e *onde* se chega. “Comunicação; entrega / ao estar / contíguo” (DOMENECK, 2009a, p. 13). Uma vez que o lugar não é apenas o seu continente geográfico, como também o seu instante – a sua contingência histórica –, a *data de hoje* é matéria fundamental ao poema. Assim, ao demarcar *quando* e *onde* se está, o poema demarca não apenas um endereçamento, como também elege a sua tradição, seu ponto de partida.

Procedimento característico da poesia de Frank O’Hara, que, “embora com bons conhecimentos das formas tradicionais de poesia, escreveu basicamente versos de improvisação” (KIERNAN, 1983, p. 182), destaca a influência direta do poeta norte-americano na poesia datada de Domeneck, o que deixa claro que as escolhas poéticas e teóricas do poeta, embora partam sobretudo do momento em que foram escolhidas, partem também de alguma outra coisa, de algo mais antigo – porém atual, em relação a sua época.

São típicas de sua poesia a rápida anotação de uma cena de rua da cidade de Nova York, a recordação de um comentário casual, a narração de seus dias na forma de divagações. Seu encanto é um cortejo de particularidades brilhantes que vai de um caminho a outro, em uma fidelidade de transcrição à consciência. Coloquial, engraçado, às vezes fantástico até a extravagância, isso lhe dá uma qualidade de atenção para a realidade mundana que a faz mostrar riquezas inesperadas. (KIERNAN, 1993, p.p. 182-3)

Poesia pura, realidade mundana. Assim como em O’Hara, são precisamente tais nuances de significação, seus detalhes, que nos permitem entrever nas palavras escolhidas por Domeneck – “garça”, “sabiá”, “busardo” ou “melro” – uma realidade mundana, articulada e interferida por um corpo mundano, por uma língua mundana. Tais escolhas, isto é, tais interferências, implicam uma minúcia maior em relação ao “pássaro”, que, pelo ideal de pureza, acaba por nos distanciar da coisa vista, aproximando-nos à pura ideia de uma coisa parecida, vislumbrada, como algo que tem asas e voa, mas que não pode ser *aquilo* – simplesmente porque dizer a palavra “pássaro” não é dizer a palavra “garça”, “sabiá”, “busardo” ou “melro”.

No texto “Pessoalismo: um manifesto”, O’Hara defende uma poesia ancorada no jogo com o presente, na improvisação com o instante, sem a obrigação sagrada – divina, pura – de “fazer estruturas elaboradamente perfeitas” (O’HARA, 2009, p. 61). Dessa forma, de nada adianta agarrar-se apenas em “prévias utilidades” (DOMENECK, 2009a, p. 13) para reagir ao que acontece *agora*.

Odeio Vachel Lindsay, sempre odiei; eu nem gosto de ritmo, assonância, essa coisa toda. Você vai por instinto. Se alguém está te perseguindo na rua com uma faca você corre, não vira pra trás e grita “Desiste, eu fui o melhor corredor da escola preparatória de Mineola”. (O’HARA, 2009, p. 61)

O’Hara informa que o Pessoalismo foi fundado por ele “após um almoço com LeRoi Jones, em 27 de agosto de 1959, um dia em que estava apaixonado por uma pessoa (não o Roi, um loiro)” (O’HARA, 2009, p. 62). Nesse mesmo dia, quando chegou em casa e resolveu escrever um poema para essa pessoa, percebeu que poderia simplesmente usar o telefone ao invés do poema. Assim, o Pessoalismo intercorre, sobretudo, da necessidade de endereçamento, das relações tensionadas entre voz e escuta, constituindo-se, então, uma poesia que se dirige forçosamente a outra pessoa, que não deve ser o próprio poeta.

“Coisa extraordinária acerca de Frank: ele conseguia escrever havendo pessoas em volta. Se lhe surgia uma ideia em presença de outras pessoas, bastava-lhe sentar e dizer: ‘Me dá licença por um minuto’” (KOCH, 1985, p. 275). Ao dirigir-se a alguém – portanto, ao situar-se – não se trata de um Pessoalismo no sentido do que é próprio ou particular de uma pessoa, exclusivo. “Não o sujeito à análise”, mas a relação entre os sujeitos, o poema enquanto língua que se dirige a alguém, a uma outra língua, sendo tal relação inextricável do tempo em que acontece, da percepção da língua enquanto bem comum. “O poema está finalmente entre duas pessoas e não entre duas

páginas” (O’HARA, 2009, p. 62). Ao dirigir-se a outra pessoa, o poeta se coloca próximo, diante de alguma coisa. Além do endereçamento o Pessoalismo está intimamente relacionado à atitude do poeta diante da palavra – do grau de distanciamento ou proximidade do poeta em relação àquilo que diz, ao que decide dizer.

A abstração na poesia, que Allen [Ginsberg] recentemente comentou na *It is*, é intrigante. Acho que aparece mais nas minúcias onde a decisão é necessária. A abstração (na poesia, não na pintura) envolve o distanciamento pessoal do poeta. Por exemplo, a decisão envolvida na escolha entre “a nostalgia do infinito” e “a nostalgia pelo infinito” define uma atitude em relação ao grau de abstração, distanciamento e capacidade de negação (como em Keats e Mallarmé). (O’HARA, 2009, p.p. 61-2)

Ao criticar os “poetas laureados”, colocando-se no grupo dos “poetas aguados”, Domeneck coloca-se também no que está diluído em água, *misturado* com água, portanto muito longe da solidez de algo fechado. Domeneck parte de um chão específico, dos detalhes de uma língua específica, como um modo irônico de elogiar o abstrato e puro partindo já de outro lugar. Mesmo para um poeta aguado, “as / águas espalham-se pelo / chão para merecer / um nome” (DOMENECK, 2007, p. 15).

Contudo, uma “poesia pura” – sem mistura, completa, absoluta – não está interessada nas relações de uso, mas num único Uso, no Uno, na própria ideia de universalização, ancorada na noção – histórica – de uma origem abrangente o bastante para fazer caber nela tudo o que se vê *depois*, inclusive a própria noção de origem. Voltando à origem, retomo a epígrafe de Edmond Jabès, que abre o livro *Carta aos anfíbios* (2005): “*Penser l’origine, n’est-ce pas, d’abord, mettre à l’épreuve l’origine? Désir d’un commencement*”.<sup>9</sup> Repensar a origem, citá-la duas vezes no mesmo trabalho, é também, de algum modo, partir de instantes diferentes, de implicações específicas de um tempo e lugar que não são os mesmos. “O instantâneo assusta / o constante / em sua surpresa / como quem diz sim / até dizer não” (DOMENECK, 2007, p. 48).

Uma poesia pura perderia de vista, portanto, os detalhes, as fronteiras, passando a caminhar “por entre plantas de nomes / mui bem catalogados”, mas sem reconhecer – sem mostrar ou indicar – afinal que “plantas” são essas, gerando assim uma confusão em que a necessidade de abrangência – de uma higienização e homogeneização da língua – perde de vista precisamente a língua particular de uma planta, o local da sua raiz, dos seus prefixos e sufixos. Ficamos, assim, sem saber não

---

<sup>9</sup> “Pensar a origem não é, primordialmente, pôr à prova a origem? Anseio por um começo”. Tradução presente na seção “Notas”, de *Carta aos anfíbios* (2005).

apenas o que é a planta, enquanto coisa vista, como também o que é a palavra “planta”, enquanto coisa nomeada: afinal, trata-se de “bem-me-querer” ou “amores-dos-homens”, de “taráxaco” ou “calêndula”? Cito Gertrude Stein, em “Composição como explicação”.

A única coisa que é diferente de um tempo para o outro é o que é visto e o que é visto dependente de como todo mundo está fazendo todas as coisas. Isso faz a coisa para a qual estamos olhando muito diferente e isso faz o que aqueles que a descrevem fazem dela, faz uma composição, confunde, mostra, é, olha, gosta do jeito que é, e isso faz o que é visto. Nada muda de uma geração para outra exceto a coisa vista e isso faz uma composição. (STEIN, 2009, p.p. 134-5)

Cito Domeneck, em “Composição como contexto”:

Se está chovendo enquanto caminho por uma rua da antiga Berlim Oriental e penso este início, quanto o caminho, a velocidade dos passos e o vento frio no rosto influenciam o ritmo desta oração? Tudo o que é humano é alheio e não-alheio. Da periferia ao centro. Tive que refazer o guarda-roupa, os livros, os discursos políticos com a entrada de mais um novo ano. O futuro sempre surpreende, como o passado é engessado para não mais surpreender. (...) Muito humano, muito alheio e não-alheio. O único não inclui tanto, tantas coisas necessárias. Segundo a lógica ou a lógica o que não é inclusivo é exclusivo e se o abrangente não pode ser portanto por completo inclusivo, ele deve ser de certa forma exclusivo e a próxima pergunta é: de quem? (DOMENECK, 2007, p.p. 117-8)

Em outro contexto, em outra composição, Gertrude Stein: “Esse é um modo de ver uma coisa, ver a coisa de fora. Isso deixa claro que ninguém está morto ainda” (STEIN, 2011, p. 9). Ao partir do texto de Stein para compor o *seu* texto, Domeneck parte da coisa vista / lida, e, desse ponto em diante, a coisa já não é mais a mesma, marcando aí a sua diferença. O poeta está vivo. “Ainda não morreu”, diz a apresentação sobre Domeneck, no final do livro de *Ciclo do amante substituível* (2012).

A proposta de investigar o corpo cosmopolita na poesia de Domeneck se delimita a partir da especificidade, das relações entre corpo e língua, do local do corpo enquanto corpo global. Não se trata, portanto, nem de um determinismo que implique necessariamente uma escrita realista – afinal, o próprio O’Hara é relacionado muitas vezes a uma poesia com influências surrealistas ou dadaístas –, nem se trata da ideia de um cosmopolitismo que tende à universalização, ou à abstração, anulando a “realidade mundana” (KIERNAN, 1983, p. 183). Desse modo, no contexto desta dissertação, podemos delimitar o termo “cosmopolitismo” a partir de dois polos: 1) a ideia de um cosmopolitismo que pretende significar tudo, e portanto nada significa; 2) o cosmopolitismo não como a supressão do local, mas um corpo / realidade cosmopolita que contempla precisamente os detalhes, a heterogeneidade, a percepção da diferença enquanto diálogo, colisão, ruído.



Então há duas vias que se entrecruzam na noção de cosmopolitismo. Uma é a ideia de que temos obrigações para com os outros, obrigações que vão além das relações de proximidade, ou mesmo os laços formais de cidadania. A outra é que levamos a sério o valor não apenas da vida humana, mas das vidas de humanos específicos, o que significa se interessar nas práticas e crenças que lhes dão sentido. Pessoas são diferentes, o cosmopolita sabe, e há muito para se aprender com nossas diferenças. Porque há tantas possibilidades humanas que valem ser exploradas, nós nem esperamos nem desejamos que toda pessoa ou toda sociedade convirja para um único modo de vida. (APPIAH, 2006, p. xv).<sup>10</sup>

O que entendo por cosmopolitismo aproxima-se mais do pensamento de Appiah ou do próprio Pessoalismo de O'Hara que da ideia de universalização. Trata-se, aqui, do estudo de uma poesia que se dirige, que se desloca. Quando relaciono Domeneck a uma abordagem cosmopolita, penso numa poesia que parte de uma experiência cosmopolita, não de uma poesia que quer ser cosmopolita, a fim de se tornar um todo homogêneo, que acabaria, justamente por isso, suprimindo o local.

Assim, ao invés de pensar no global como "substituindo" o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o "global" e o "local". Este "local" não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem definidas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, 'novas' identificações "globais" e novas identificações "locais". (HALL, 2006, p.p. 77-78).

Afinal, qual o lugar do *hoje*, do *agora*, na ideia de uma poesia pura? Há ainda algum lugar, alguma experiência, para serem articulados numa poesia que se deslocaliza do tempo, do espaço, da diferença? Na era da globalização, conforme Appiah, "as pessoas fazem bolsos de homogeneidade" e "quaisquer perdas de diferença que havia, elas estão constantemente inventando novas formas de diferença: novos cortes de cabelo, novas gírias, até mesmo, de tempos em tempos, novas religiões" (APPIAH, 2006, p. 103).<sup>11</sup> A própria defesa de uma vida *longa* já é uma ironia, pois a *pureza* é também um afastamento da noção de decurso, de extensão. Conclamar vida longa à poesia pura já é, de alguma forma, datá-la.

<sup>10</sup> "So there are two strands that intertwine in the notion of cosmopolitanism. One is the idea that we have obligations to others, obligations that stretch beyond those to whom we are related by the ties of kith and kind, or even the more formal ties of a shared citizenship. The other is that we take seriously the value not just of human life but of particular human lives, which means taking an interest in the practices and beliefs that lend them significance. People are different, the cosmopolitan knows, and there is much to learn from our differences. Because there are so many human possibilities worth exploring, we neither expect nor desire that every person or every society should converge on a single mode of life."

<sup>11</sup> "people make pockets of homogeneity" (...) "whatever loss of difference there has been, they are constantly inventing new forms of difference: new hairstyles, new slang, even, from time to time, new religions".

“Uma frase é uma forma de poder. Uma palavra é uma charada”, escreve a poeta e prosadora japonesa Yoko Tawada, citada por Marjorie Perloff (2013, p. 240). Se uma palavra é uma charada, é também seu próprio limite, porque nunca redundante em si mesma – porque ela é seu uso, seu local de uso, seu deslocamento. Ainda Tawada: “Uma letra é um viajante. Ela pode sair da frase. Em seu lugar vem outra” (TAWADA *apud* PERLOFF, 2013, p. 240). Precisamente por poder sair da frase, a palavra “sabiá”, por exemplo, no imaginário da cultura popular brasileira, vem marcada por um sentimento de retorno, devido ao poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias e, num contexto recente, à letra / canção de Chico Buarque e Tom Jobim, vencedora do *III Festival Internacional da Canção*, em 1968, no auge da ditadura militar no Brasil, mesmo ano da Passeata dos Cem Mil, em 26 de junho, e da instituição do mais violento dos Atos Inconstitucionais, o AI-5, no dia 13 de dezembro.

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Para o meu lugar  
Foi lá e é ainda lá  
Que eu hei de ouvir cantar  
Uma sabiá

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Vou deitar à sombra  
De uma palmeira  
Que já não há  
Colher a flor  
Que já não dá  
E algum amor  
Talvez possa espantar  
As noites que eu não queira  
E anunciar o dia

(BUARQUE, 1989, p. 80)

Mas aos “queridos antepassados cosmopolitas”, preocupados com “a vossa pureza de linguagem”, eximindo-se de qualquer responsabilidade pessoal, cultural e social com a língua, “cantamos agora / apenas o pássaro / abstrato no galho / de uma árvore / que não sabemos nomear” (DOMENECK, 2012, p. 59). E ao dizer “sabiá”, alguém há de ouvir “sabiá”, mas não irá, certamente, ouvir “pássaro” – afinal, não foi o “pássaro” que ganhou o *III Festival Internacional da Canção*, na noite de 29 de setembro de 1968; não foi o “pássaro” que se tornou o símbolo do sentimento de exílio; não foi o “pássaro” que ficou *datado*.

Assim como o exílio, “[gostaria] de sugerir que a globalização tem sempre que começar em casa.” (BHABHA, 2011, p 178). Pois mesmo em casa, mesmo no local, nas minúcias de nossas diferenças, há deslocamentos e implicações: seja a troca de uma preposição, como em “a nostalgia do infinito” ou “a nostalgia pelo infinito” (O’HARA, 2009, p. 62), determinando assim o grau de abstração e do distanciamento pessoal do poeta, seja a escolha por um nome, a decisão de dizer outra coisa.

### **“Prefiro consumir em línguas o outro”: contexto e multilinguismo**

Para discutir a relação entre cosmopolitismo e língua na poesia de Ricardo Domeneck, darei enfoque ao par *contexto / multilinguismo*. Ainda que a cultura alemã seja um traço constitutivo da poesia de Domeneck, é o português, mesmo com interferências, a língua pela qual o poeta se apresenta e participa como poeta brasileiro, ao menos na sua poesia publicada no Brasil, que compõe a maior parte da sua bibliografia – em relação aos livros, são sete de poesia e três de prosa. Na Alemanha, foi publicada uma antologia, *Körper: ein Handbuch* (2013), com poemas selecionados e traduzidos por Odile Kennel.

Ao optar por escrever em português, Domeneck delimita como seu público o leitor brasileiro. Desse modo, ao longo dos seus sete livros de poesia, não há nenhum poema escrito integralmente em alemão – sendo assim, a língua alemã faz parte do texto de Domeneck a partir de outros caminhos, como a contaminação da sintaxe, a presença de versos ou termos em alemão, a partir de referências literárias e culturais, além do uso das epígrafes – nas quais é presença recorrente o filósofo Wittgenstein.

Em *Sons: Arranjos: Garganta* (2009), terceiro livro do poeta, experimentos conceituais com a linguagem atingem seu ponto mais radical, como proposta de desestabilizar a hierarquia da semântica, do significado, em relação ao som, ao corpo da palavra. Além de experimentações com línguas como o finlandês, o holandês e o húngaro, tão distantes dos nossos ouvidos brasileiros, também há vultos de línguas como o francês, o italiano, o polonês, além do próprio alemão. Além dessas experimentações, há no livro poemas escritos inteiramente em inglês e em espanhol.

Para entendermos melhor as implicações dessa “composição como contexto”, falarei sobre o ensaio “Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil”, escrito por Domeneck, publicado em 2006,

pela revista *Inimigo Rumor*. No ensaio, Domeneck investiga as razões pela qual a poesia teria perdido o seu caráter combativo no cenário contemporâneo, diferentemente de outras artes, como a pintura ou o cinema.

Domeneck cita um texto de Carlito Azevedo, no qual um dos personagens atribui à possível dificuldade da poesia contemporânea a razão de ela ter sido reduzida a ponto de ser lida apenas por poetas. Entretanto, apesar de reconhecer que existe uma dificuldade específica na poesia contemporânea – o próprio Domeneck pode ser considerado um autor difícil –, ele não relaciona a esse motivo o fato de a poesia ter perdido o seu prestígio cultural.

No entanto, acredito que a “dificuldade” das soluções formais contemporâneas não possa ser o início ou o núcleo do problema. Este desligamento entre poeta e leitor parece ter-se iniciado mais cedo para que houvesse essa distância tão grande hoje. Não se pode chamar de fáceis poetas do primeiro modernismo, como Ezra Pound ou Gertrude Stein, que ainda hoje nos desafiam com suas criações, a quem a “dificuldade” de sua poesia não impediu liderarem as transformações culturais de seu tempo, quando os poetas eram os idealizadores e teóricos das transformações por que passava o mundo, mesmo que baseados nas pesquisas de outras formas de arte como a pintura e o cinema. (...) Mesmo hoje, tanto no Brasil como na Alemanha, conheço pessoas que não se acanham ante a dificuldade e complexidade da prosa de autores como Thomas Pynchon ou Donald Barthelme, Robert Musil ou Peter Handke, Guimarães Rosa ou Hilda Hilst, as mesmas pessoas que conhecem e acompanham a filmografia de artistas como Jean-Luc Godard e Andrei Tarkovski, além de poderem citar e discutir artista como Bruce Nauman ou Hélio Oiticica ao som de Yoko Ono e Matmos. (DOMENECK, 2005-2006, p.p. 176-7)

O que Domeneck aponta como núcleo central da discussão é “a especial falta de prestígio em que caiu a poesia, mesmo entre aqueles que aparentemente deveriam estar capacitados para compreendê-la, ou possuir o desejo de acompanhá-la para o poderem” (DOMENECK, 2005-2006, p.p. 176-7). Ao refutar a dificuldade da poesia como razão determinante para a sua crise, Domeneck redireciona o ensaio para uma atenção específica ao contexto, para o modo como os poetas contemporâneos articulam seu contexto de produção à produção de sua poesia. Em síntese, para o modo esses poemas constituem-se ou não como resposta ao debate cultural de sua época.

Direcionando o debate para a poesia brasileira contemporânea, Domeneck atenta-se para as circunstâncias de como, a partir da segunda metade do século 20, os poetas brasileiros passaram a trabalhar como qualidade fundante do poético “a mais ingênua noção de objetividade e subjetividade”, “[t]alvez por se basearem muito mais no discurso sobre as práticas poéticas de homens como João Cabral de Melo Neto ou Augusto de Campos (...) e não em sua poesia em si” (DOMENECK, 2005-6, p. 195,

grifo no original). Domeneck identifica duas principais tendências: de um lado, uma poesia ancorada em noções como objetividade, precisão, antilirismo; de outro, “poetas que, em nome da resistência a essa obliteração do sujeito no mundo contemporâneo”, “[respondem] com uma noção de subjetividade que apenas reenforça a dicotomia já criada pelos ‘objetivos’” (DOMENECK, 2005, p. 195).

No contexto da poesia brasileira recente – ao menos nos idos de 2006 –, Domeneck aponta como lado vitorioso a tendência objetiva, caracterizada por uma “concentração vocabular em substantivos”, pela rejeição a temas considerados “sentimentais”, predominando assim uma poesia que fala em geral do “próprio fazer poético”, além de “descrições e encômios da obra de outros escritores (em sua concepção de poesia-crítica), e a descrição de paisagens para a manutenção do poeta no *mundo externo*” (DOMENECK, 2005, p. 194, grifo no original). Contudo, a própria atitude de determinar como poético apenas o lado objetivo já implica a própria percepção – estética, ideológica – da subjetividade criadora no poema, “de um ‘eu’ monolítico e centralizador, condicionado e contextual, mas desonestamente camuflado para não implodir justamente a ilusão de sua precisão, objetividade” (DOMENECK, 2005, p. 195).

Porque é inevitável que as escolhas formais de um poeta denunciem as distorções ideológicas de sua invenção da realidade. Mas toda forma está ligada ao momento cultural em que surgiu, como resposta às questões que premiam os poetas em seus contextos. (DOMENECK, 2005-2006, p. 179)

Na poesia de Domeneck, não há “mundo externo” que não esteja articulado por uma voz, condicionada e contextual, endereçando-se a algo, a alguém. Ao desestabilizar dicotomias como objetivo/subjetivo, interno/externo, alheio/próprio, individual/comum, Domeneck traz à tona o próprio corpo – tanto o corpo enquanto tema, elaboração semântica, quanto a própria materialidade que constitui o corpo do texto, pela atenção à sintaxe, às relações verbocovisuais, além do próprio choque entre línguas. A percepção de língua na poesia de Domeneck parte menos de uma ideia abstrata de linguagem, enquanto sistema de signos, mas sobretudo do aspecto vivo e atual da língua, modulada pela pronúncia – pessoal, particular, específica –, que exige impulso, saliva, corpo.

Surpreso a quanta terra  
não me pertence, que  
engraçado descobrir (mais  
uma vez) que trocar de país  
não significa trocar de corpo  
e a mudança  
de língua  
é acompanhada pela permanência  
da produção da  
mesma saliva.

(DOMENECK, 2005, p.p. 37-8)

Que os meus lábios rachem com  
O frio e a pronúncia  
(...)  
Meus pés trincam, cansam-se  
Com a consciência  
Dos caminhos abandonados e  
De cada passo não dado

Cada soleira, trinco e porta  
Solitários

A saliva quente aguardando  
Um deserto

E o deserto tem nome  
Mas eu não  
Sou o que está sob a  
A areia, quente, esperando

(DOMENECK, 2005, p. 24)

Condição e conjuntura.  
Alhures, nowhere & ici.  
Quando entoou a voz para  
o vocativo, interrompeu-se  
logo após  
o oh! à  
procura de um nome,  
o próprio ou algo  
que coincida  
com o alheio.  
Eu  
quem?  
Aqui  
Onde?  
Expressar o que  
à interpretação do  
outro, que sou  
eu, e todos  
em comum.

(DOMENECK, 2009a, p. 24)

No mesmo ensaio, Domeneck discorre sobre o entendimento equivocado de concepções como *novo* e *original*, a partir de “inovações baseadas em sua mera não-ocorrência anterior no mundo, ou pelo menos na língua portuguesa”, pela “busca do que ainda não foi feito, e não do que precisa ser feito, do que exige seu tempo, a língua, a própria cultura em que estão em atividade” (DOMENECK, 2005-2006, p. 180). Assim, “multiplicam-se as descontextualizações de procedimentos de vários poetas, em busca de uma voz” (DOMENECK, 2005-2006, p. 180). A partir da ideia de que o poeta contemporâneo deve ter uma voz que seja a *sua*, a fim de diferenciá-lo da voz dos *seus*, perdeu-se de vista o olhar para o *atual*, o que explicaria também o desinteresse do público pela poesia contemporânea.

Mas num mundo sem qualquer ponto fixo, que vem sofrendo abalos descentralizadores desde que se descobriu num canto desimportante do Universo, apregoando a morte de Deus (e dela a proposta de Barthes da morte também do autor-divindade), e como último desdobramento chegando hoje à descentralização do próprio sujeito, do deslocamento de suas bases, como esperar que a poesia tal como vem sendo praticada possa participar do debate no mundo contemporâneo, quando ela simplesmente dá sinais de ter suas costas voltadas para este mundo tal qual ele hoje escolhe ser visto, ou é construído por outras artes para a coletividade? (DOMENECK, 2005-2006, p.p. 194-195).

Domeneck (2005-2006, p. 181) aponta para a necessidade não mais de um “make it new”, conforme propôs Ezra Pound, mas de um “make it necessary”, em que o critério de qualidade – isto é, uma habilidade estética na forma – não é o que determina o valor de um poema, mas o modo como este poema tem condições, através de suas escolhas est-É-ticas, de interferir no debate contemporâneo.

Assim, a história literária deveria prover-nos não tanto fórmulas ou técnicas quanto métodos, não aprendendo as soluções finais (geralmente as características mais superficiais das invenções literárias), mas entendendo as formas históricas como soluções apresentadas por artistas para problemas específicos de seu contexto (...) Estudando os contextos e problemas específicos dos nossos predecessores, poderíamos aprender como lidar com nossos próprios problemas, e não simplesmente copiar suas soluções. Assim, eu insisto que o desgaste das formas dá-se menos pela hipertrofia do uso que pela atrofia do contexto. Por extensão, todas as formas históricas só são viáveis ao poeta contemporâneo se nossa época combinar em si todas as características das épocas em que foram sendo criadas e acumuladas (DOMENECK, 2005-2006, p. 181).

Aqui, cabe atentarmos para a palavra apropriação e pensá-la a partir de dois pontos de vista. O primeiro, conforme mencionado, seria a apropriação das soluções finais de outros poetas, não levando em conta o contexto de produção dessas formas, uma apropriação centralizadora precisamente por seu caráter arbitrário, não relacionado

ao seu tempo. Domeneck cita o poeta Paul Celan e o modo como poetas brasileiros, “querendo garantir ‘sua originalidade’”, apropriaram-se daquela sintaxe fragmentada e hermética, “indiferentes ou inconscientes de que necessidades biográficas e culturais levaram Celan a tal procedimento” (DOMENECK, 2005-2006, p. 180). Em 1942, os pais de Celan foram presos pelos nazistas, morrendo meses depois em um campo de concentração. Celan conseguiu sobreviver à guerra, mas não às suas “necessidades biográficas e culturais”: suicidou-se em 1971, aos 49 anos. Tal apropriação torna-se ainda mais apressada, se levarmos em conta as discussões a partir da famosa frase de Adorno, se seria ou não possível escrever poesia depois de Auschwitz.

Cito o caso específico de Celan por ser moda há alguns anos apropriar-se das desarticulações sintáticas e hermetismo do poeta, num ato de grande leviandade às necessidades da cultura e língua em que Celan se movimentava, desarticulações levadas a cabo por ele jamais à guisa de originalidade, mas premidas de tal forma por uma desarticulação interna da cultura total em que se agitava, que levaram o poeta à grande dissolução nas águas do rio Sena. Jamais esperaria tal coerência existencial de quem está à busca de uma “voz”. (DOMENECK, 2005-2006, p.p. 180-181)

Mais que perguntar se é ou não possível escrever poesia depois de Auschwitz, uma vez que esse debate já não é mais o debate do século 21, que poesia escrever depois da poesia que se escreveu depois de Auschwitz? Que poesia escrever depois do 11 de setembro, neste século do terror? O outro ponto de vista que destaco aqui, para pensarmos as relações entre contexto e multilinguismo, é a ideia de uma apropriação que atenda justamente às demandas do atual, que só tem o seu sentido de ser enquanto processo e não produto, acabado, fechado, de uma cultura.

Olhos para o novo, olhos para o atual. Novidade, atualização. Não por acaso, na produção poética contemporânea, conforme Marjorie Perloff (2013), a marcação da diferença tem ganhado corpo, expressão e subjetividade através precisamente da decisão de se fazer algo com as palavras, através de uma escrita não original, não expressiva, que se volta ao outro, à palavra do outro, ao texto alheio, como modos de compreensão e articulação do que chamamos de “hoje”.



falar hoje exige  
 elidir a própria  
 voz às transações  
 inventivas entre  
 interno e externo  
 demandam  
 que a base venha  
 à tona e a  
 superfície seja  
 da profundidade da  
 história ímpeto  
 denotando o  
 centrífugo  
 o corpo público  
 que exibo como  
 palco fruto  
 da ansiedade  
 do remetente  
 o interno ao longo  
 da epiderme  
 como emily  
 dickinson terminando  
 uma carta de minúcias  
 com “forgive  
 me the personality”

(DOMENECK, 2007, p. 9)

No princípio era a tradução: a sobreposição das línguas é uma variante da poesia citacional ou intertextual da qual eu falei antes. Do Eliot do “The Waste Land”, o Pound dos “Cantos”, ou o Marcel Duchamp que reproduziu seus primeiros ready-mades e anotações em “The Green Box”, ao Charles Bernstein que “escreveu-através” de Walter Benjamin no libreto de ópera *Shadowtime*, e o uso do texto apropriado de outros autores, incluindo material de arquivo, documentários, manuais de informação e, recentemente, de discurso da internet, do hipertexto ao blog ao banco de dados, a citacionalidade – com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição – é central para a poesia do século XXI. (PERLOFF, 2013, p. 48)

“Uma vez que concedamos que as práticas atuais da arte têm o seu próprio momento e *inventio* particulares, podemos desassociar a palavra original de sua *parceira*, a palavra *gênio*” (PERLOFF, 2013, p. 54, grifos no original). Estamos, aqui, entre duas direções opostas: se, na segunda metade do século 20, a poesia brasileira reduziu o poético a noções unilaterais de precisão, objetividade, como tentativa de apagamento do “eu”, mas revelando, pelas suas escolhas, o sujeito articulador do poema, nesta poesia não original o que está em jogo é a construção de uma subjetividade que irrompe a partir da língua do outro, em que o “eu” se mostra sem, no entanto, escrever uma palavra, mas fazendo algo com elas, algo para o seu tempo – simplesmente porque

O que não  
há  
são palavras  
0/Km.  
Por tanto:  
o muro resiste  
do lado de  
dentro  
da cidade sitiada  
ou  
o muro constringe  
do lado de  
fora  
da cidade sitiada.  
Tente manter-se puro,  
meu caro senhor,  
ausente e alheio  
como os resistentes  
do lado de fora,  
e acorde  
entre os colaboracionistas.  
Mas todo muro é um tanto  
confuso.

(DOMENECK, 2007, p.p. 97-8)

Ainda que Domeneck seja um autor *original*, no sentido de que ele escreve o seu texto, com as *suas* palavras, podemos relacioná-lo a essa quebra da autoria, esse limite na autoria, como também na própria ideia de originalidade, uma vez que, embora todo muro seja um tanto confuso, ou justamente por isso, “[n]a aposta do entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade” (GARRAMUÑO, 2014, p. 14) Trata-se, portanto, de uma dicção descentralizada, deslocada, migrante, que muitas vezes se aproxima dessa escrita não expressiva, mas atuante, do século 21, como “uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção” (GARRAMUÑO, 2014, p. 15).

*Sons: Arranjos: Garganta* (2009) deixa claro que parte da língua – dos sons dos seus sentidos, dos sentidos dos seus sons. O livro abre com uma epígrafe de Gertrude Stein, pela qual já delimita o espaço de tensão nas relações entre som e sentido: “Sound sight and sense around sound by sight with sense around by with sound sight and sense will they apologize truthfully”.<sup>12</sup> O primeiro poema é também uma série recorrente ao longo do livro, denominada “Bruit Pur Pour Les Brutes”<sup>13</sup>, dividida em

<sup>12</sup> “Som visão e sensação circundam som por visão com sensação circundando com som visão e sensação eles se desculparão verdadeiramente”.

<sup>13</sup> “Ruído puro para os brutos”.

dois momentos / lados, um na página ímpar e o outro na página par. A série é retomada três vezes ao longo do livro, como estrutura fixa, cujo movimento se dá a partir de variações contextuais que atendem menos ao nível semântico e mais ao nível sintático, sonoro, experimental. Assim, o primeiro poema, da página ímpar – nas três vezes em que a série é retomada – intitulado “Dos sons do sentido”, trata de um trabalho conceitual sobre o poema “Karawane”, de Hugo Ball, em que o poeta dadaísta trabalhou o choque entre fonemas, sem utilizar-se de palavras que tivessem significação na língua.

“[A]o usar o poema fonético "Karawane", de Hugo Ball, como forma fixa, usando então palavras foneticamente similares, mas de línguas que [desconhece] e não [domina]”, Domeneck (2013, s/p) traz para a superfície não apenas os fonemas, mas palavras inteiras, de línguas como holandês, finlandês, húngaro, que tornam o poema não o sentido que essas palavras designam no campo semântico, mas o poema enquanto ponto de ruído pelo contato, pela articulação, entre essas línguas, em que o único elemento reconhecível é, precisamente, o poema de Ball tomado como forma fixa.

#### **Karawane**

jolifanto bambla o falli bambla  
 großiga m'pfa habla horem  
 egiga goramen  
 higo bloiko russula huju  
 hollaka hollala  
 anlogo bung  
 blago bung blago bung  
 bosso fataka  
 ü üü ü  
 schampa wulla wussa olobo  
 hej tatta gorem  
 eschige zunbada  
 wulubu ssubudu uluwu ssubudu  
 –umf  
 kusa gauma  
 ba–umf

(BALL, 2007, p. 69)

**Bruit Pur Pour Les Brutes**

§ DOS SONS DO SENTIDO

**Bepaalde**

inderdaad voelen u onder voelen  
 stoelen soa's nooit niets  
 moest draaide  
 toch waarin zwaaien maar  
 vrouwen voorbij  
 stadse weet  
 trouw weet trouw weet  
 raken elkaar  
 € € € €  
 bestaan enige eruit terug  
 ook lebei zoals  
 beneden gewoon  
 nieuwe jijzelf denken jijzelf  
 beide ik-een  
 alle halen  
 ik – een

(DOMENECK, 2009a, p. 7).

O outro poema, da página ímpar, oposta, traz experimentações linguísticas a partir de poetas considerados canônicos. Assim, ao longo das três vezes em que a série é retomada, os títulos dos poemas mudam de acordo com a língua do poeta referenciado: temos, assim, “Dos sentidos do som”, a partir da apropriação de “Áporo”, poema de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987); “De los sentidos de los sonidos”, a partir de “Cántico, do poeta espanhol Jorge Guilén (1893-1984). e “On the sense of sound”, a partir de “Anecdote of the jar”, do norte-americano Wallace Stevens (1879-1955). Contemporâneos entre si, esses poetas são considerados figuras canônicas da estética modernista.

Português, espanhol e inglês. São essas, precisamente, as três línguas trabalhadas por Domeneck ao longo do livro. Assim como no gesto de conceber o poema dadaísta como forma fixa, o procedimento nesses poemas também atende a critérios de uma estruturação fixa, “mas invertendo os textos foneticamente, ao simplesmente inverter seus grafemas (já que nossas línguas ocidentais são grafias para o fônico)” (DOMENECK, 2013, s/p). Domeneck inverte os poemas desses autores, a fim de extrair dos ruídos do som – da não autoridade semântica nem do poema original nem da língua original – alguma dicção. Se a tradição ocupa um lugar de origem, de que modo o ponto de acesso a essa tradição pode ser deslocado a fim de se construir não um encaixe, mas uma reelaboração? Cito Carlos Drummond de Andrade:

**Áporo**

Um inseto cava  
cava sem alarme  
perfurando a terra  
sem achar escape.

Que fazer, exausto,  
em país bloqueado,  
enlace de noite  
raiz e minério?

Eis que o labirinto  
(oh razão, mistério)  
presto se desata:

em verde, sozinha,  
antieclidiana,  
uma orquídea forma-se.

(ANDRADE, 2015<sup>14</sup>, p. 127)

Cito Ricardo Domeneck:

## § DOS SENTIDOS DO SOM

esamrof aedfuqro amu  
anaidilcueitna  
ahnizos edrev me

atased es otserp  
oirétsim oazar ho  
otniribal o euq sie

oirénim e ziar  
etion ed ecalne  
odaeuqolb síap me  
otsuaxe rezaf euq

epacse rahca mes  
arret a odnarufrep  
emrala mes avac  
avac otesni um

(DOMENECK, 2009a, p. 8)

Domeneck inverte o poema “Áporo”, respeitando a forma fixa do soneto, num texto à primeira vista impronunciável. Ao deslocar a direção do texto, invertendo as palavras, Domeneck desloca o próprio sentido da leitura: que passa a ser não a partir do sentido, de como significa cada palavra que se sequencia, mas a partir do som, de que possíveis sentidos vêm à boca a partir dos ruídos de cada fonema que se interpõe. Enquanto, na primeira parte, Domeneck lança mão de uma forma fonética para trabalhar o sentido de palavras de línguas desconhecidas, aqui ele parte de línguas conhecidas

<sup>14</sup> Publicado originalmente em 1945, no livro *A rosa do povo*.

para extrair delas, precisamente, a sua instância fonética. A estrutura proposta por Domeneck no poema é uma inversão da direção/sentido de leitura do poema de Drummond: as palavras estão de trás para frente, e o primeiro verso do texto de Drummond é o último no texto de Domeneck – para ler o poema de Domeneck como se fosse o de Drummond, deve-se começar da última letra e subir – e esse outro sentido de leitura, essa outra direção, já torna outra coisa o poema de Drummond.

Mas a data é outra. Não se trata, aqui, de algo diferente do que se propôs a fazer Pierre Menard, autor do *Quixote*, pela “técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas” (BORGES, 1974, p. 450).<sup>15</sup> Mas com uma sutileza: o texto de Menard, ainda que em outra data, é logo relacionado ao *Quixote*, por ter mantido a direção de seu núcleo – afinal, foram os tempos que mudaram, com as suas implicações na palavra, não a ordem delas, não a sua grafia. Na composição de Domeneck, ao partir precisamente do som, de um novo arranjo, de uma nova garganta, temos o indício de que não apenas o mundo mudou, como também o modo de leitura desse mundo. Assim, ficamos sem origem – ou, ao menos, sem uma origem imediata. Ao ler o texto de Domeneck, talvez possamos pensar que isso é tudo, menos Drummond.

Mas a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar. (ELIOT, 1989, p. 41)

O poema de Domeneck constitui-se, assim, como uma construção em X, cujas direções não se negam, tampouco se explicam, mas se tornam conscientes uma da outra precisamente em seu ponto de colisão. Através desse duplo movimento, no centro da letra X é que se encontram as implicações dessa mobilidade, esse espaço de fronteira – na qual Domeneck e Drummond se chocam, se encontram e se atualizam, mutuamente.

Conforme propõe Domeneck, “o desgaste das formas dá-se menos pela hipertrofia do uso que pela atrofia do contexto” (DOMENECK, 2005-6, p. 181). Dado que “[n]esse campo expansivo também está a ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma” (GARRAMUÑO, 2014, p.p. 35-36), a língua de Domeneck sempre encontra outra língua, outras dicções, com que dialogar e se apropriar, com que colidir, sem esquecer as suas “próprias necessidades culturais e biográficas” – o caráter íntimo daquilo que é público, o aspecto público da sua intimidade.

---

<sup>15</sup> “técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones errôneas”

**Fragmentos de insônia – 24/01/06 - 24/04/06**

olho seu olho  
 são  
 10:10  
 & o  
 relógio estabelece a cada  
 segundo o minuto  
 de 60 remos  
 enquanto espero  
 que o despertador possa  
 por um milésimo  
 específico  
 abolir tal lei  
 e perceber  
*no X do mapa*  
*do tesouro à 0:00*  
 do equinócio  
 que Johannes Gohlich  
 Philipp Sapp  
 & Christopher Hann  
 não  
 são a mesma pessoa,  
 reiteração excitante e confusa,  
 e o pânico  
 no pulso não  
 depende que São Paulo  
 e Berlim instituam  
 acasos diferentes  
 e irreconciliáveis  
 mas que eu  
 não os consiga  
 organizar numa língua  
 comum (...)

(DOMENECK, 2009a, p. 73-4, grifo nosso).

Português, inglês, espanhol. Além da série “Bruit Pur Pour Les Brutes”, o livro constitui-se de três seções: “K – Oral do usuário” – com poemas em português, ainda que com interferências de outras línguas; “W – apologia del insecto”, composta de um poema mais longo, em espanhol; e “Y – Shake baby syndrome” – que consiste de poemas escritos em inglês, como a série “Six Songs of Casualty”. K, W e Y – letras abolidas pelo Formulário Ortográfico de 1943, mas que só foram incorporadas no alfabeto oficial da Língua Portuguesa em 1º de janeiro de 2009, mesmo ano de publicação de *Sons: Arranjo: Garganta*, quando entrou em vigor a Nova Reforma Ortográfica.

O uso do inglês justifica-se na medida em que o inglês é uma língua global, portanto reconhecível, ruidosa. O espanhol, por sua vez, é uma língua cognata ao público brasileiro, ao contrário de línguas como o finlandês ou o próprio alemão, distantes da comunicação diária do nosso contexto latino-americano. Alguém cuja

primeira língua seja o português simplesmente não consegue extrair do espanhol sentido apenas do som, porque é precisamente a semelhança entre os seus sons, entre os seus arranjos sintáticos, que tornam essas línguas próximas semanticamente, vizinhas. O poema “Introducción al manejo de plagas de insectos”, referência à obra compilada por Robert L. Metcalf e William H. Luckmann, traduzida para o espanhol em 1990, por Antonio Garcia Trejo, é também uma compilação proposta por Domeneck, ao elencar trabalhos de especialistas em controle de pragas. Destaco um trecho, em que as próprias indicações de lugar e data também estão em espanhol – o que torna essas indicações partes constituintes do poema.

### **Introducción al manejo de plagas de insectos**

a Lúcia Bianco

y conoció el fuego,  
 Metcalf y Metcalf,  
 mismo antes  
 de la fumigación;  
 al estudio cualitativo  
 del ambiente, desechos  
 a ser afectados,  
 inferiores  
 al umbral económico  
 o amoroso, que es lo mismo:  
 subsistencia, explotación, crisis  
 y desastre, no hay  
 insectos benéficos,  
 Meyer, Koch y Decker,  
 y en el pecho  
 hay hojas,  
 Gyllenhal,  
 raíces, donde se siembra maíz  
 de forma contínua  
 en busca de una existência  
 arada, higiénica: el concepto  
 es abatir la plaga  
 pero no aniquilarla -  
 todavía esta idea  
 no concuerda con la actitud  
 general  
 de los amantes ni con la insistencia  
 respecto a recibir un affair  
 fresco o sexo  
 libre de fragmentos de insectos;  
 por esto, Fosbrooke y Kennedy,  
 se teme el esparcimiento  
 de la plaga,  
 se sabe que ciertos  
 sentimientos necesitan  
 solo 4 días desde huevo  
 hasta adulto  
 a una temperatura de 77°F,  
 Watt y Duffey:  
 (...)



me resta el consuelo  
 y bálsamo  
 que las variedades tempranas  
 de soya plantadas  
 en Illinois  
 maduran a principios de septiembre  
 y  
 en mi cama  
 por la noche  
 repito, decido,  
 mi oración:  
 Panonychus panonychus  
 Heliothis virescens  
 Chaoborus astictopus  
 Aechmophorus  
 Trichoplusia ni trichoplusia  
 Caparidaceae  
 Cruciferae  
 Limnanthaceae  
 Mayetiola destructor  
 y no me decido,  
 Dempster y Comins,  
 entre extinción o extensión.

*Babía Blanca, 15 de mayo*  
*Buenos Aires, 17 de mayo de 2006*

(DOMENECK, 2009a, p.p. 83-86)

A escolha do espanhol não é arbitrária uma vez que é a língua do país em que o poeta está “hospedado”, como um hospedeiro. “Num mundo de comunicação global implacável, a poesia começou a se preocupar com o processamento e a absorção do próprio “estrangeiro”, dados os caprichos da viagem e da migração, seja das pessoas ou dos *samples* de fala e formas de escrita” (PERLOFF, 2013, p. 216). Como sujeito cosmopolita, além da relação pessoal em que Domeneck se situa – a geografia entre São Paulo e Berlim –, sua língua também acompanha os seus diários de viagem, num contato mais estreito com os países vizinhos, latino-americanos. Destaco também, nesta relação entre objetividade e subjetividade, o modo como Domeneck articula a própria dimensão íntima – “un affair fresco o sexo”, “ciertos sentimientos”, “me resta el consuelo y bálsamo” – a partir de um texto técnico de controle de pragas. Destaco também a ironia do estrangeirismo “affair”, nesta outra língua estrangeira.

Cada vez mais em desuso nesta era de migrações, o termo “estrangeirismo”, emprego de palavra ou frase estranha ao vernáculo, tem um sinônimo, na língua portuguesa, que me parece mais coerente à realidade do século 21: o termo “peregrinismo”, por trazer a ideia de movimento, deslocamento. Associo o termo a

Domeneck uma vez que o uso de línguas estrangeiras, em sua poesia, está estritamente ligado ao caminhar, a esse sujeito que, à medida que viaja, peregrina, contamina a sua língua (ou o modo como a articula) de acordo com o ambiente em que se encontra. Nesse peregrinismo anfíbio, que não prescinde do duplo, da pele em contato, a língua não está desatrelada do corpo, de sua temperatura corporal, do seu ambiente. Neste gesto performático, se ao terminar o poema, Domeneck ainda está em Buenos Aires, sua língua continua umedecida pela pronúncia da língua local, que se reverte, assim, na escrita: “Babía Blanca, 15 de mayo / Buenos Aires, 17 de mayo de 2006”.

É necessário perceber como a esfera linguística também contamina a instância privada, constituindo uma contaminação de mão dupla. Dado que a voz poética é estruturalmente cosmopolita, a instância do íntimo nunca se dá de forma apenas particular: há sempre o trânsito de uma consciência global tão intensa que não pode conformar-se somente no âmbito pessoal, daí o movimento de expansão. Isso não significa, de modo algum, que a esfera individual não exista. O local existe, é “parte / integrante das estruturas / do dia real” (DOMENECK, 2005, p. 11), mas em contínuo conflito com o global. Conflito de caráter relacional, não de exclusão, o que me leva a afirmar que a relação local / global também parte de uma condição anfíbia de coexistência. O local para o anfíbio não é o espaço da raiz ou da identidade, mas parte fundamental e constitutiva da dinâmica de um mundo cosmopolita. Nessa tensão, entre a língua e o mundo, dentro da língua, dentro do mundo, existe a cultura.

Em “Introducción al manejo de plagas de insectos”, o peregrinismo se situa na escolha pela língua espanhola, e no registro da data e do local em que o poema foi escrito. Em outro poema que também trabalha a língua espanhola, publicado no livro *Ciclo do amante substituível* (2012), esse peregrinismo não apenas se apropria da língua espanhola, como também de referências literárias e culturais dessa cultura, mas sempre associadas a referências que o próprio poeta traz consigo.

A literatura latino-americana contemporânea seria essa “vizinhança” de que fala Reinhard: uma coletividade virtual que nos libere dos “grounds for comparison” [campos de comparação] para pensarmos – e imaginarmos – uma América Latina para o século XXI.

Como no poema de Ricardo Domeneck (...) trata-se de comunidades construídas nas fronteiras e limites – imaginários e reais – de tradições e de espaços. Sem desconhecer essas fronteiras, esta literatura faz dela o problema e o material por elaborar e discutir[.] (GARRAMUÑO, 2014, p.p. 45-46)

Afinal, se a temperatura do anfíbio depende do ambiente em que o seu corpo está, isso só acontece devido às estruturas internas – às necessidades biográficas e culturais – do seu organismo.

**Texto em que o poeta medita sobre algumas escolhas estéticas  
na companhia de Angélica Freitas  
em Buenos Aires**

(e o dedica a Cristian De Nápoli)

hilstado a comparecer  
à óbvia  
escolha y elección  
entre o/el  
cânon o thénon  
não  
quis adular la aduana  
a convencer  
a fronteira  
a pizarnikar  
a leminskaria  
& perlonguei  
meus passos, girando  
por calles muy concretas  
(ay, bacacay!)  
pois não  
logrei medrar  
claudicante el  
receptuário mágico  
que en el barro comenzen  
as metamorfoses  
de ojos de  
lynce, patas de  
jabón digo ramón digo dragón  
ou tignonas de gude  
(oh! orugas de la col)  
que me tele-  
trans-  
portas-  
sem  
a eras o países  
imaginários  
&  
quedei  
-me ali mesmo na  
Rivadavia 4930  
com o café frio  
(três cubos de açúcar  
no cálice a prova  
de que existo)  
sonhando  
com a minha desova  
completa

(DOMENECK, 2012, p.p. 109-110)

Pensando o texto poético como uma espécie de território global em que atravessam inúmeras vozes que constituem a voz performática do texto, isto é, a voz que está em cena, quero dizer que a língua confere trânsito e mobilidade ao território literário; ela permite a esse território não apenas ser palco de um mundo global, mas também ser afetado por ele naquilo que tem de “seu”: a sua tradição, dentro e fora do texto, nunca completa ou fechada.

Entre poetas de um e de outro país que se entremesclam nos versos convertidos em palavras, como se deles viesse a voz, a língua com que escrever poesia (Hilst, Thenon, Perlonguer, Leminski, Pizarnik), essa literatura fora de si supõe, em grande parte da literatura contemporânea, a imaginação de novas comunidades. (GARRAMUÑO, 2014, p. 46)

Linguagem em migração (PERLOFF, 2013), literatura fora de si (GARRAMUÑO, 2014). Nessa escrita entrecruzada, em “X”, destaco o poema “Cage of chance / Jaula do Caos”, que encerra o livro *Sons: Arranjo: Garganta* (2009). Dividido em duas colunas paralelas – português e inglês, lado a lado –, o poema parece uma tradução exata de uma coluna para a outra, com a diferença de que o título em inglês encabeça a coluna em português e o título em português, por sua vez, encabeça a coluna em inglês:

**cage of chance    jaula do caos**

pergunta	question
se	if
a aceitação	the acceptance
da desordem	of disorder
requer 2	requires 2
guerras	wars

(DOMENECK, 2009a, p. 103)

O poema, conforme Domeneck, em notas no final do livro, “parte de uma espécie de choques contextuais, justapondo fragmentos e referências a textos de Murilo Mendes, John Cage, Wallace Stevens, João Cabral de Melo Neto, Gertrude Stein e Machado de Assis, entre outros” (DOMENECK, 2009a, p. 113). No início do poema, as duas línguas parecem caminhar juntas, na mesma direção, em sua verticalidade. Contudo, o que soa à primeira vista como uma tradução exata vai aos poucos se contaminando pelas contextualizações, pela “aceitação da desordem”, desordenando-se – reelaborando outra ordem, mais contextual, por essa “música de mudanças” que envolve tudo, “it all”:

it all    música de mudanças,  
 takes place    complacências de penhor  
           in a las vegas    a uma palestina  
 of underground halls    de sonatas e interlúdios  
 where multiple centers    e paisagens imaginárias  
           issue the process    em números  
 expectation of no    ou sons de flautas  
 one's harmony    em templos gregos  
           if of    à recuperação  
           one only    do gesto  
  
           alguém    she says  
           ready for direct    contente  
 and instantaneous contact    com os ecos de uma banda  
           with his instrument    de música  
  
           fora da própria    a freely moving  
           pele, querer-se    continuity within a strict  
 fora do calendário,    division of parts,  
           incenso    bodily form  
 dos turbulos das aras,    from no natural thing  
 (diagnóstico: infecção    (diagnosis: tonsils  
           nas amígdalas)    infected)  
  
           the ideas of order    a educação pela pedra  
 (key to the west)    (instinto de nacionalidade)

(DOMENECK, 2009a, p.p. 103-104)

À medida que o poema caminha, desloca-se, peregrina pela página, as justaposições se chocam de tal modo que não é mais possível falar de uma tradução, tampouco de algo mais imediato como uma tradução simultânea, mas da própria ideia de simultaneidade – da própria ideia de que ambas as colunas constituem o próprio corpo do texto, o seu sentido histórico.

(...) e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença: o sentido histórico leva o homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (ELIOT, 1989, p.p. 38-39)

Christopher Prendergast discorre sobre como “no jogo já rotineiramente conhecido como tornar-se global”, que implica em “grandes deslocamentos disciplinas e de perspectiva, o tempo é mapeado no espaço, a história na geografia”

(PRENDERGAST, 2004, p. 1)<sup>16</sup>. Na geografia do poema como um território heterogêneo de tempos e espaços, o seu sentido histórico, articulado pela experiência, constitui uma ordem simultânea. Mas ao articular o passado e o presente como colisões indissociáveis, acaba por constituir, simultaneamente à ordem, a própria “aceitação da desordem”. Nessa escrita cruzada, em X, “[o] tempo flexionado pelo espaço, além disso, produz uma geografia que é fluida ao invés de fixa” (PRENDERGAST, 2004, p. 1).<sup>17</sup>

No ensaio “A linguagem em migração: multilinguismo e a escrita exofônica na nova poética”, Perloff identifica os “traços de colisão cultural”, em poetas como a franco-norueguesa Caroline Bergwall e a japonesa Yoko Tawada. “Hoje, um sujeito humano é um lugar onde línguas distintas coexistem através da mútua transformação uma da outra, e não faz sentido cancelar sua coabitação e suprimir a distorção resultante” (TAWADA apud PERLOFF, 2013, p. 228). No poema de Domeneck, o entrecruzamento simultâneo entre o inglês e o português, e o que este jogo implica em termos est-É-ticos, traz na própria coabitação das línguas a sua distorção, um deslocamento no sentido de leitura, nas fricções sonoras da leitura.

“Em vez disso, um autor que perseguir o próprio sotaque e o que ele traz à tona pode começar a ser algo importante para a sua criação literária” (TAWADA apud PERLOFF, 2013, p. 228). Conseqüentemente, ainda que um verso não corresponda exatamente ao outro, não seja a sua tradução exata, a escolha do poeta de colocá-los lado a lado, de contextualizá-los a partir das suas referências, dos discursos que traz consigo, marca não apenas uma consciência global, como também o seu modo pessoal de articular a língua, a sua dimensão local, que implica então num “sotaque”, porque o sujeito humano não é apenas o que está em um lugar, mas também o próprio lugar.

Ao estudar a obra de Bergwall, Perloff propõe a percepção dessa linguagem não apenas como um “conduto”, isto é, como um caminho, via, canal, usado para ir de um lugar ao outro, mas como a própria percepção dessa linguagem enquanto “objeto”, no qual as diferenças globais e contemporâneas, “padrões de fala, deslizos da língua ou da cultura (BERGWALL apud PERLOFF, 2013, p. 219), acabam colidindo de tal forma, que a língua / o texto não têm para onde ir, porque já estão, neste espaço de fronteira, nesse limite, atuando não como representação do mundo e da cultura, mas como microcosmo. Nos “traços de colisão cultural”, neste “escrever-atraves”, o próprio

<sup>16</sup> “into the game nowadays routinely known as going global, where, in a set of major disciplinary and perspectival displacements, time is mapped onto space, history onto geography.”

<sup>17</sup> “Time inflected by space, moreover, yields a geography that is fluid rather than fixed.”

comentário de Perloff sobre o poema “Fig”, de Bergwall, é, neste momento, o melhor comentário que tenho em mãos sobre o poema de Domeneck:

Ouvir a palavra em inglês faz com que seja impossível ver seu equivalente visual “estrangeiro”. Nesse construto poético cageano – um construto que é, por si só, um tipo de salmodia que assombra o olho e o ouvido –, o som, longe de sublinhar a visão, quase sempre acaba por miná-la. (PERLOFF, 2013, p. 227)

Perloff afirma que a escrita da citacionalidade não é um procedimento novo, tendo como precursoras as obras *The Waste Land*, de T.S. Eliot, e *Os Cantos*, de Ezra Pound. Entretanto, se esses autores excederam “as fronteiras do multilinguismo” (PERLOFF, 2013, p.p. 208-9), tal procedimento era ainda condicionado por uma escrita modernista, em certo grau centralizadora, radicalmente diferente do recurso ao multilinguismo pela nova poética, “no contexto global de identidades nacionais mutáveis, migração em grande escala de uma comunidade linguística a outra e, sobretudo, a heteroglossia da internet” (PERLOFF, 2013, p. 209). Não limitada ao livro impresso, essa nova poética acompanha o mundo em tempo real, tanto em níveis temáticos quanto em níveis formais, quando incorporadas a novas mídias de publicação e circulação do texto. Desse modo, enquanto corpo cosmopolita, essa poesia não apenas representa o instante, como também dele participa, encenando o mundo enquanto microcosmo desse mundo — nas relações cada vez menos nítidas entre ‘real’ e ‘virtual’.

Assim, a narrativa do instante é concomitante ao instante e torna-se, ela mesma, estrutura do instante. É o caso, por exemplo, de um poema de Domeneck, publicado no *Facebook* e em seu *blog*, que trata do atentado em Berlim do dia 19 de dezembro de 2016. O poema existe e circula em meio a fotos, vídeos, notícias, e passa a situar-se dentro do instante — não do instante do atentado em si, mas do instante que configura o atentado como uma preocupação global. O poema passa a ser parte dessa preocupação, não porque foi escrito na madrugada do dia 19 para o dia 20 de dezembro de 2016, mas porque foi publicado e circulou nessa data.

Pode-se afirmar que a cosmópolis não é apenas algo do qual a literatura fala algumas vezes; a literatura começa gradualmente a exercer a cosmópolis de dentro, em seus novos meios e ambientes. Cada vez mais a literatura desempenha dentro de si algumas das características desse espaço efetivo, mas virtual, da conectividade cosmopolita: a cosmópolis da *World Wide Web*. (GUPTA, 2009, p. 53)<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> “One may say that the cosmopolis is not merely something that literature sometimes talks about; literature gradually begins to perform cosmopolis within itself in its new media and environments.

A ideia de que a literatura pode ser também microcosmo do mundo, capaz de encená-lo e de ser afetado por ele, encontra em Domeneck um lugar com que dialogar. Ao aliar as noções de espaço, tempo, história e geografia e confluí-las no instante do texto, a voz performática registra o mundo que passa pelos olhos do residente em Berlim, e o poema, em circulação no macrocosmo que é a cosmópolis virtual, torna-se:

**Poema das circunstâncias todas**

"Demasiado velho para pegar em armas e combater como os demais  
foi-me generosamente atribuído o cargo inferior de cronista  
e registro – sem saber para quem – a história do cerco"

Zbigniew Herbert

Naquela noite uma névoa pousava como lençol limpo  
no céu da rua que eu cruzava em Prenzlauer Berg  
no leste antigo leste de uma Berlim nova  
e havia no oeste um caminhão  
desgovernado num mundo governado  
ou  
um caminhão  
governado num mundo desgovernado  
restariam para sempre  
desencontradas todas as notícias  
na noite do meu telefonema  
"você e os seus estão bem?"  
e sua resposta  
"você e os seus estão bem?"  
uma pergunta tão corriqueira  
torna-se questão de vida ou morte  
e nas conversas equivalia-se  
um embaixador a um arquiduque  
e eu burro tão burro tentava entender  
pois estava morto ou ainda morria  
em Ancara um embaixador russo  
estava morto ou ainda morria  
em Sarajevo um arquiduque austríaco  
tudo acontecia ao mesmo tempo  
nalgum lugar logo ao lado  
como se uma membrana fina nos separasse  
e antes que o arquiduque  
desse o seu último suspiro  
era derrotada Aqaltune  
na Batalha de Mbwila  
e invadia a Alemanha a Polônia  
e morria Martin Luther King  
antes de Ghandi  
talvez depois ou ao mesmo tempo



todas as batalhas  
 eram perdidas juntas  
 Gettysburg  
 Guadalcanal  
 Guararapes  
 Simone Weil morria num sanatório  
 (The Grosvenor House, Bockhanger, Kent)  
 Daniel Kharms morria num sanatório  
 (Arsenal'naya st. 9, São Petersburgo)  
 Arthur Bispo do Rosário morria num sanatório  
 (Estr. Rodrigues Caldas 340, Rio de Janeiro)  
 e pelas montanhas sobe desce morre ainda  
 Walter Benjamin em Port Bou  
 e a maleta a maleta dos manuscritos  
 sumia  
 como somem todos os papeis cedo ou tarde  
 e cedo ou tarde  
 morrem o menino a menina em Sarajevo  
 morrem o menino a menina em Itaquera  
 morrem o menino a menina em Alepo  
 hoje ontem amanhã não sei  
 eu queria dizer contar relatar algo do sítio  
 de todas as cidades  
 despenca Jericó não despenca Stalingrado  
 mas há só tempo de dizer pêsames  
 contar os mortos  
 relatar o local das bombas  
 o mundo urge  
 os boletins de ocorrência e de meteorologia  
 empilham-se diante da porta trancada  
 este sítio  
 de todos por todos um a um  
 mas vinha à mente apenas aquela noite  
 quando pulamos a cerca da piscina pública em Berlim  
 éramos vários sexos etnias credices  
 íamos bêbados de champagne barata e verão  
 e nadamos juntos juntos de mãos dadas  
 e ninguém se afogou.

§

Berlim, 19 e 20 de dezembro do Ano de Nossa Senhora da Escuridão 2016

(DOMENECK, 2016b, s/p)

Esse mesmo poema foi publicado no livro *Doze Cartas, de 2019*. Nesse livro, cujo título já indica um tom mais intimista, as relações entre público e privado se rearticulam, mas não se anulam. Três anos depois do atentado, o “Poema das circunstâncias todas” passa a chamar-se “Carta a Markus Nikolaus para dizer que não estou entre os mortos do ataque terrorista”. A mudança é significativa se levarmos em conta o contexto de publicação de cada versão do poema: em 2016, a plataforma online possibilita uma sensação de simultaneidade ao atentado enquanto preocupação global; em 2019, fora daquele instante, o poema se rearticula à mídia impressa, podendo agora

assumir o tempo mais dilatado – e pessoal – de uma carta. Por atuar como um remetente, e não mais como o cronista que “registr[a] – sem saber para quem – a história do cerco”, a epígrafe de Zbigniew Herbert é suprimida da versão impressa. O poeta tem agora um interlocutor, um destinatário, e o denomina: Markus Nikolaus.

Uma vez afetada por novos modos de comunidade, novos modos de reelaborar e articular a língua, não pode haver um fim para a literatura (GUPTA, 2009). Há, pelo contrário, a transformação de sua natureza – histórica – e a literatura, anfíbia, pode transitar, ainda que aos tropeços, nessa “geografia que é fluida ao invés de fixa (PRENDERGAST, 2004, p. 1), na geografia fluida da língua. “[A] água modela o copo” (DOMENECK, 2005, p. 22). A água cosmopolita modela também o corpo (e o corpus) da literatura. Se a tradição e o talento individual parecem fundar uma relação sólida, o contato com um mundo cosmopolita oferece a essa tradição o movimento do oleiro:

onde remodelados  
às vezes  
despertamos

e quando o vaso nas mãos  
sangra

– abrimos os olhos –

e quando a pedra nas mãos  
singra

– abrimos os olhos –

(certas dores não é lícito  
fingir) e no forno  
aguarda-nos  
a paciência do que, sólido,  
mantém características  
de seu passado líquido,

mas não o indivisível.

(DOMENECK, 2005, p. 27)

O corpo anfíbio é o indivisível. E a poesia, ao reconfigurar-se dentro do mundo global, reforça outra característica anfíbia: de que em sua constituição, língua e mundo, ética e estética, não se separam. O corpo, enquanto presença em trânsito, reconfigura as dimensões locais e globais; presença que só se constrói a partir de um indissociável contato com a água, pois é ela que permite a esse corpo/território não apenas ser palco de um mundo global, mas também ser afetado por ele naquilo que tem de ‘sólido’: a sua tradição, nunca completa ou fechada.

### **“Passar a cada copo pela imigração”: o global e o vernacular**

Em ensaio denominado “Olhando para trás, indo para a frente: observações sobre o cosmopolitismo vernacular” (2011), após reconhecer a existência de um “centro” canônico de poder e, em contrapartida, os escritores situados fora desse centro, Homi Bhabha prontamente adianta a sua ruptura com os discursos polarizantes de centro e periferia, e busca

ênfaticamente o que significa sobreviver, produzir, trabalhar e criar num sistema de mundo cujos principais impulsos econômicos e investimentos culturais são apontados numa direção longe de você, do seu país, do seu povo. Esse descaso pode ser uma experiência profundamente desprezível, opressiva e exclusivista, e o incita a resistir a polaridades de poder e prejuízo, para chegar além e por trás das narrativas de centro e periferia. (BHABHA, 2011, p. 174)

Em um sistema de mundo direcionado para longe de você, “chegar além e por trás das narrativas de centro e periferia” muitas vezes implica sair de seu local e procurar no mundo melhores condições de vivência. Ao longo do ensaio, tendo como ponto de partida a obra de V. S. Naipaul, Bhabha procura diferenciar as noções de *cosmopolitismo global* e *cosmopolitismo vernacular*. O cosmopolitismo global, “de relativa prosperidade e privilégio”, “prontamente celebra um mundo de culturas plurais e povos localizados na periferia” (BHABHA, 2011, p.p. 177-8), sem abrir mão, no entanto, do caráter pré-construído no ganho e no poder.

Os países que participam desse multinacionalismo cultural afirmam seu compromisso com a “diversidade”, em casa e no exterior, enquanto a demografia da diversidade consiste em grande parte de imigrantes econômicos cultos – engenheiros de informática, médicos especializados e empresários, em vez de refugiados, exilados políticos ou pobres. Ao celebrar uma “cultura mundial” ou “mercados mundiais”, esse modo de cosmopolitismo se move rápida e seletivamente de uma ilha de prosperidade para outro terreno de produtividade tecnológica, visivelmente prestando pouca atenção à desigualdade persistente e à miséria produzida por esse desenvolvimento desigual e irregular. (BHABHA, 2011, p. 178)

Embora Domeneck, no plano individual, de fato não escreva a partir de uma realidade de miséria e de desigualdade e consiga conversar com o mundo porque o mundo tem interesse nele, sendo uma ilha de prosperidade em comparação com os outros de sua casa, ainda assim é uma ilha situada à margem do mundo. É nesse sentido que procuro aproximá-lo do cosmopolitismo vernacular, “que mede o progresso global a partir de uma perspectiva minoritária” (BHABHA, 2011, p. 181). Sugerindo que a

globalização deve sempre começar em casa, e não de cima para baixo como é a concepção do cosmopolita global, Bhabha postula que o cosmopolitismo do tipo vernacular “representa um processo político que visa a metas compartilhadas de governo democrático, em vez de simplesmente reconhecendo entidades ou identidades políticas ‘marginais’ já constituídas” (BHABHA, 2011, p. 181). Não compete ao cosmopolita vernacular fixar-se em discursos previamente prontos, que reconhecem a diferença não na igualdade, mas na separação, na exclusão, implícita ou explícita.

### **Passar a cada copo pela imigração, uma alfândega**

“Vamos voltar para a água.”  
Murilo Mendes

a Guilherme Gontijo Flores

A cada copo d'água  
que ergo à boca  
herdada de peixes,  
saúdo o oceano  
que deixei no período  
chamado Siluriano  
para colonizar a terra,  
colonos nós todos,  
cada um, um imigrante,  
há mais de quatrocentos  
milhões de anos  
obrigados várias vezes  
ao dia a portar e mostrar  
nosso passaporte verdadeiro  
aos agentes  
de imigração e alfândega  
da secura da terra:  
este copo d'água  
que ergo  
à boca de peixe  
herdada,  
esse traço genético  
de cidadania e parentesco  
a antepassados  
hoje fósseis  
em museus de geologia,  
um copo d'água várias  
vezes ao dia, a cada dia  
por mais de quatrocentos  
milhões de anos longe  
do oceano, a cada  
copo d'água  
a lembrança  
de ser estrangeiro  
sobre qualquer terra,  
há quatrocentos milhões  
de anos incapaz  
de naturalizar-me  
em qualquer país  
feito só de terra,

impedido de abandonar  
 de vez a água,  
 um estrangeiro há  
 quatrocentos milhões  
 de anos, a cada copo  
 d'água a certeza  
 de ser impossível escapar  
 do país primeiro,  
 o oceano,  
 que saúdo outra vez,  
 agora,  
 com este copo d'água,  
 meu passaporte,  
 chegando a minha boca  
 herdada de um peixe.

(DOMENECK, 2016c, s/p)

No poema, o conflito migratório como preocupação global irrompe da esfera particular, da relação entre corpo e água, através do copo d'água. Faço um paralelo entre o “copo d'água” e a discussão sobre o cosmopolitismo global mover-se “rápida e seletivamente de uma ilha de prosperidade para outro terreno de produtividade tecnológica” (BHABHA, 2011, p. 178). Trazendo a postulação de Bhabha à esfera do corpo, o copo d'água seria ao cosmopolita global uma espécie de ilha de prosperidade, aquilo que conforma a água, em uma rede de copos que de alguma maneira conformam também o mundo e o país primeiro que é o oceano. E entre um copo e outro, entre uma ilha de prosperidade à outra, presta-se “pouca atenção à desigualdade persistente e à miséria produzida por esse desenvolvimento desigual e irregular” (BHABHA, 2011, p. 178). Ao cosmopolita vernacular, por sua vez, ou àqueles que se aproximam dessa visão política de mundo, cada copo d'água retoma a certeza de ser estrangeiro, a secura da terra tomada por agentes de imigração e alfândega. De um copo d'água a outro, retorna-se ao país primeiro que é o oceano, à sua geografia fluida. Em cada copo modelado pela água, a certeza de um mundo de miséria, de um mundo de não pertencimento, de “quatrocentos / milhões de anos / obrigados várias vezes / ao dia a portar e mostrar / nosso passaporte verdadeiro” (DOMENECK, 2016c). A água é o elemento questionador de um pensamento baseado em origem / fixidez: “Em rio não se pode entrar duas vezes no mesmo” (HERÁCLITO, 1973, p. 106). E é esse pensamento baseado em origem que será questionado por Bhabha na reflexão acerca do cosmopolitismo vernacular.

O cosmopolita vernacular assume a visão de que o comprometimento com um ‘direito à diferença na igualdade’ [expressão de Étienne Balibar] como um processo de grupos emergentes constituintes e afiliações tem menos a ver com a afirmação de origens e ‘identidades’ e mais a ver com práticas políticas e escolhas éticas. (BHABHA, 2011, p. 182)

É certo que Domeneck não faz parte do grupo “ferido”<sup>19</sup> de cosmopolitismo — os refugiados, os exilados políticos — tampouco se constitui de forma vernacular, em sua acepção etimológica, como ‘doméstico’, ‘nativo’ ou ‘indígena’ em seu país. Ele não é “um escravo nascido em casa”, significado da palavra *verna*, da qual surgiu o termo *vernacular*. É inegável que um cosmopolitismo do tipo vernacular é uma urgência primordialmente daqueles que não têm a liberdade de cosmopolitismo, apenas o precário, concebendo antes da vivência um projeto cosmopolita de sobrevivência, ao qual, muitas vezes, o corpo anfíbio sucumbe — soterrado, submerso.

No entanto, parece-me apressado identificar a poesia de Domeneck como participante de um cosmopolitismo global, uma vez que não encontro nela a “intolerância mascarada” e “a piedade fingida do mundo supostamente ‘avançado’” (BHABHA, 2011, p. 177). Ao avaliar “como as nações globalizantes lidam com ‘a diferença por dentro’ – os problemas da diversidade e redistribuição em nível local e os direitos e representações de minorias em nível regional” (BHABHA, 2011, p. 178) –, acredito que a poesia de Domeneck pode ser lida como processo de um cosmopolitismo vernacular. A poesia de Domeneck não celebra um mundo global enquanto parece desconhecer (ou parece não ouvir) as vozes imperativas de um mundo vernacular de miséria e resistência, mas se aproxima deste mundo — est-É-ticamente — e com ele se identifica. Domeneck não é etimologicamente vernacular, porém se alinha ao vernacular a partir do momento em que suas “práticas políticas e escolhas éticas” (BHABHA, 2011, p. 182) se direcionam a essa linguagem.

Assim, o corpo anfíbio em Domeneck torna-se não apenas condição do corpo cosmopolita, mas também do corpo vernacular construído em seus textos. Água vernacular que entra pelas fendas do global, resistindo à tentativa de fixidez de um mundo baseado em ideias de progresso, moldando-lhe a forma a partir da resistência líquida de uma visão de mundo periférica. E num mundo em que a globalização não pode nunca ser pensada em termos de totalidade, visto que ela própria é um conceito proteico (GUPTA, 2009), num mundo heterogêneo e injusto, constituído de cosmopolitas globais, vernaculares e subalternos, escrever aos anfíbios não é, em absoluto, escrever a todos os anfíbios. Há “nomes anônimos”, para usar a expressão da escritora sul-africana Nadine Gordimer, no livro *O engate*.

---

<sup>19</sup> Termo de Júlia Kristeva (BHABHA, 2011, p. 181).

**Fragmentos de um cosmopolitismo amoroso: a cama e o mundo em Ricardo Domeneck, Jannis Birsner, Frank O’Hara e Vincent Warren**

*é como se eles tivessem sido fraudados em alguma experiência maravilhosa que eu não pretendo desperdiçar o motivo pelo qual estou aqui falando tudo isso para você*

Frank O’Hara,  
tradução de Ricardo Domeneck

Se fosse necessário escolher um lugar essencial na poesia de Ricardo Domeneck, eu arriscaria dizer que esse lugar é a cama. Ou melhor: o outro, o corpo do outro, a saliva do outro, a garganta do outro, o ouvido do outro, o pênis do outro, a bunda do outro, os pés do outro nos próprios glúteos do poeta. O outro como um ciclo: substituível, insubstituível. Pela ótica de Domeneck, proponho nesta seção investigar de que forma esse corpo, enquanto presença em trânsito, reconfigura as dimensões “cama” e “mundo”, “íntimo” e “público”, “eu” e o “outro”, tendo em vista a relação entre Domeneck, Jannis Birsner, Frank O’Hara e Vincent Warren. De que modo o movimento de caminhar — pela cidade, pela língua, pelos pés um do outro — fia entre eles uma espécie de quarteto amoroso?

Antes de começar a falar sobre *eles*, não posso ignorar o fato de que sou um intruso. Mas há algum daqueles quatro que não seja um intruso na história um do outro? O que me desaconselha a escrever sobre um quarteto amoroso no qual não sou uma das pontas é ao mesmo tempo o que me excita: a cama e o mundo como lugares de articulação entre o íntimo e o público, entre um “não” e um “sim”, um “saia”, um “venha”, ou mesmo um “permaneça”. O que me interessa como intruso é lançar um olhar sobre os fragmentos desse quarteto que não amarra as pontas soltas e a minha palavra não pretende amarrar. Não estou sozinho no mundo, não estou sozinho na cama, não estou sozinho aqui. Há eles de intrusos, e há você. Porque mesmo essa palavra — “sozinho” — não nasce na minha boca, não morre comigo. Por isso eu sou um intruso, por isso aceito o convite.

*Ciclo do amante substituível* (2012) é o quinto livro de Domeneck. Antes, ele havia publicado um pequeno volume intitulado *Cigarros na cama* (2011), primeiro dos seus livros diretamente amoroso. Embora a perspectiva amorosa esteja presente desde o seu primeiro livro, *Carta aos anfíbios* (2005), estendendo-se pelos volumes *a cadela sem logos* (2007), com toda a sua “Dedicatória dos joelhos” – que começa

dizendo “sempre digo ao / telefone meu / nome querendo / dizer sou eu / como quem / diz estou chegando” (DOMENECK, 2007, p. 7) –, passando por *Sons: Arranjo: Garganta* (2009), “nina-me / embala-me / como o martelo / ao prego” (DOMENECK, 2009a, p. 16) –, é em *Ciclo do amante substituível* que a temática amorosa reúne cama e mundo num denominador comum: o humor, atravessado por uma autoderrisão – ou auto-estorvo.<sup>20</sup> Destaco alguns títulos de poemas: “Os pés alheios nos próprios glúteos”, “Cantiga de ninar para amante surdo”, “Texto no qual o poeta, vivo da silva e em sangria desatada, pede perdão ao mestre morto por seus arroubos tragicômicos”.

O livro é dividido em cinco partes: “Ciclo do amante substituível”, em que o poeta se debruça sobre amores passageiros, seja um *ex*, um acordeonista da Catedral de Bruxelas, um desconhecido lendo Bertolt Brecht diante da estátua de Bertolt Brecht em Berlim – ou Berlimbo, como Domeneck se refere à cidade; “Meditações sobre a existência e o mundo como distrações para os intervalos entre os amantes”, em que aparecem reflexões sobre a linguagem, a poesia, a história, o tempo; “Ciclo do amante insubstituível”, em que o poeta se debruça sobre os amores que ficam, ainda que partam; “A arte de substituir o insubstituível ou Querido membro fantasma camarada”, pois, ainda que partam, fica o poeta convencendo-se a preencher com as prioridades do mundo a metade afastada, exilada, arrancada, amputada, adorada de si; e “Por que todo poeta sonha escrever seu próprio epitáfio”, composta de um único poema, “Epitáfio”. Logo adiante, lê-se na Bibliografia crítica sobre o autor: “Ricardo Domeneck nasceu em Bebedouro, município do Estado de São Paulo, em 1977. Ainda não morreu.” (DOMENECK, 2012, p. 190). Por fim, um primeiro fragmento: o livro é dedicado a Jannis Birsner.

É na terceira parte – “Ciclo do amante insubstituível” – que Jannis Birsner aparece, logo no primeiro poema, num entrecruzamento com outro amor insubstituível de Domeneck: o poeta norte-americano Frank O’Hara. Com outro amor insubstituível de O’Hara: o dançarino canadense Vincent Warren, que conheceu em 1959. Domeneck aproxima-se de O’Hara, da poesia de O’Hara, do amor de O’Hara por Warren, para então se aproximar de Jannis Birsner, com quem caminha pelas ruas de Zurique.

---

<sup>20</sup> Termo com que Domeneck denomina o seu livro de prosa, *Manual para melodrama* (2016).



**Texto em que o poeta sente-se impelido a dizer a Jannis Birsner em Zurique o que Frank O'Hara quis dizer a Vincent Warren em Nova Iorque**

*"which is not going to go wasted on me which is  
why I'm telling you about it"*

Frank O'Hara, *Having a coke with you*

Caminhar com você por Zurique  
num domingo de chuva e com fome  
é tão melhor que um dia qualquer  
de sol algures, com outros  
ou hipernutrido,  
talvez porque você pareça  
insistir neste aspecto empírico  
de quem está a aquecer o planeta,  
derretendo inconsequente  
todas as calotas polares  
como se fosse o pulôver  
de mil avós  
ou apenas porventura o plural  
do substantivo "sol",

talvez ainda porque ali andemos  
até ao acaso dar de cara e ancas  
com a estátua de Marino Marini  
mencionada no poema de O'Hara,  
ou, esquecendo por completo DADA  
por estar mais atento à sua bunda,  
surpreender-me como se fora 1916  
ao adentrar a Spiegelgasse  
e passar todo casual e causal  
pelo prédio que abrigou o Cabaret Voltaire,  
o que então visitamos espantadíssimos  
para descobri-lo mera loja de souvenirs,  
e nem o "Karawane" de Hugo Ball  
ou a caravana de axilas dos turistas ao redor  
me distraem do seu nariz e nuca,  
pois é tão Júpiter você, moço,  
enquanto eu mero me regalo  
e contento em órbita irregular  
como uma sua lua, Temisto  
ou certa Carpo,  
e visito seu rosto  
com o zelo e o temor  
de carteiros obrigados  
a seguirem suas rondas  
de entrega das cartas mesmo  
após uma noite de bombardeios  
para talvez encontrarem não  
endereços, mas escombros,

e eu penso tudo  
 isso mas nada  
 digo pois você detesta  
 declarações públicas,  
 destarte escrevo este texto  
 na língua de que nem sílaba  
 você domina,  
 esta língua  
 que é meu sistema de signos  
 e também com o que o lambo,  
 língua em que “vontade”  
 é-me ao mesmo tempo  
 aquilo que impera  
 e aquilo que implora.

(DOMENECK, 2012, p.p. 131-2)

Caminhamos hoje, caminhar com você. É o caminhar que estabelece o trânsito entre a cama e o mundo, entre o mundo e a cama. Rebecca Solnit (2016, p. 287) relaciona a história do caminhar, tanto no campo quanto na cidade, a “uma história de liberdade e de definição do prazer”.

Caminhar é só o começo da cidadania, mas é por meio dele que o cidadão ou a cidadã conhece sua cidade e outros cidadãos e realmente habita a cidade, e não uma parte dela, pequena e privatizada. Andar pelas ruas é o que une a leitura do mapa à maneira como se leva a vida, *o microcosmo pessoal ao macrocosmo público*; dá sentido ao labirinto circundante. (SOLNIT, 2016, p. 291, grifo nosso)

Solnit relaciona O’Hara entre os poetas homossexuais que cantaram Nova Iorque, que “com sua malha regular, os edifícios sombrios e os arranha-céus gigantescos, com sua famosa obstinação, é uma cidade masculina” (SOLNIT, 2016, p. 312). Para Solnit, “a poesia de O’Hara é fortuita como uma conversa e encadeada por passeios a pé pela rua”, sendo que “as observações de O’Hara remetiam muitas vezes a um ‘você’, aparentemente um amante ausente num solilóquio mudo ou um companheiro durante um passeio a pé”, como se caminhar fosse para o poeta “uma espécie de sintaxe que organizava o pensamento, a emoção e o contato” (SOLNIT, 2016, p. 317). É também o caminhar, afinal, que estabelece relação entre Birsner e Warren, Domeneck e O’Hara. No poema, além de caminhar em Zurique ao lado do amante, Domeneck caminha também pelas diferentes línguas que entremeiam esse contato: o alemão, a língua de Birsner; o inglês, a língua de O’Hara; e o português, a língua na qual, quase que apenas para si, Domeneck escreve o poema.

Pela dupla acepção da palavra língua (linguagem e órgão muscular) – no limite da língua, no limite da pele – o ato da escrita passa a atuar também como um exercício erótico, pelo qual o poeta pode cantar o amante, estar atento à sua bunda, nariz e boca, e até mesmo lambê-lo, tendo em vista o que pode essa língua (e aí a vontade impera) e o que não pode essa língua (e aí a vontade implora). Ao escrever o poema na língua de que nem sílaba Jannis Birsner domina, escolha motivada pelo fato de que o rapaz detesta declarações públicas, como seria público – para Birsner – caso o poema fosse escrito em alemão, é quase como se Domeneck optasse pelo silêncio. Quase.

Escrevendo em português o que Frank O’Hara quis dizer a Vincent Warren em Nova Iorque, Domeneck não diz a Birsner o que sente-se impelido a dizer, mas responde a O’Hara. No mapa do poema, em sua geografia, Domeneck aproxima-se mais de O’Hara que do próprio Birsner. Para além desse poema, a aproximação se intensifica nas traduções – ou contextualizações – de Domeneck para os textos do poeta norte-americano. Destaco “Tomar uma coca-cola com você”, dedicado a Vincent Warren.

#### **Tomar coca-cola com você**

(contextualização de Ricardo Domeneck)

é ainda mais divertido que ir a São Francisco, La Jolla, Tijuana, Tecate, Ensenada  
ou ter o estômago revirado de enjôo na Madison Avenue em Nova Iorque  
em parte porque nesta camisa laranja você me parece um São Francisco melhor mais feliz  
em parte por causa do meu amor por você, em parte por causa do seu amor por vodca  
em parte por causa das margaridas laranjas fluorescentes cercando os ipês  
em parte por causa do mistério que nossos sorrisos vestem diante de gente e estatuaria  
é difícil de acreditar quando estou com você que pode haver algo tão imóvel  
tão solene tão desagradavelmente definitivo quanto estatuaria quando bem em frente  
no ar quente das quatro da tarde em São Paulo nós vagamos em círculos um entre o outro  
sem parar como uma árvore respirando por suas oftálmicas

e a exposição de retratos parece não ter qualquer rosto, só tinta  
você de repente pergunta-se por que diabos alguém deu-se ao trabalho de fazê-los  
eu olho

você e preferiria olhar você a todos os retratos do planeta com exceção  
talvez do Auto-Retrato com corrente de ouro de vez em quando que está no MASP  
a que graças aos céus você ainda não foi então podemos ir juntos pela primeira vez  
e o fato de que você se move tão lindo resolve mais ou menos o Futurismo  
assim como em casa eu nunca penso no Nu Descendo uma Escada ou  
num ensaio um único desenho de Da Vinci ou Michelangelo que antes me boquiabria  
e de que adianta aos Impressionistas toda a sua pesquisa  
quando eles nunca conseguiam a pessoa certa para encostar-se à árvore ao pôr-do-sol  
ou a propósito Marino Marini se ele não escolheu o cavaleiro com o mesmo cuidado  
que o cavalo

é como se eles tivessem sido fraudados em alguma experiência maravilhosa  
que eu não pretendo desperdiçar o motivo pelo qual estou aqui falando tudo isso para você

(O’HARA, 2008, s/p)

A epígrafe do poema de Domeneck é o último verso, no original, do poema de O'Hara. Embora os textos se aproximem no motivo de que ambos os poetas se dirigem aos seus respectivos amores, O'Hara dirige-se a Warren em inglês, isto é, na mesma língua do dançarino. Por sua vez, Domeneck escolhe o português para dirigir-se ao namorado alemão, provocando um silêncio, uma quebra, um ruído. Enquanto O'Hara de fato diz, Domeneck sente-se apenas impelido a dizer, mas prefere o silêncio de uma língua distante – e essa distância da língua marca, de alguma maneira, a distância entre os amantes. E é para essa mesma língua distante que Domeneck traduz o poema de O'Hara. Como um intruso, é através precisamente da língua que o poeta, agora tradutor, insere-se na relação íntima / pública de O'Hara e Warren, e a contamina.

Apesar de morar em Berlim, o poeta contextualiza *New York* por *São Paulo*, o *Frik Collection* em *Manhattan* pelo *MASP*, fazendo com que o caminhar pela língua aproxime três pontas distintas do mundo: o poeta radicado na Alemanha, o poema escrito em inglês para um “you” recorrente, o poeta norte-americano contextualizado em português – traído, na tradução, mas não substituído. Esse trânsito entre as línguas acentua a discrepância da estatuariedade – imóvel, solene, desagradavelmente definitiva –, enquanto “nós vagamos em círculos um entre o outro sem parar”. Um entre o outro: seja O'Hara e Warren em Nova Iorque, seja Domeneck e Birsner em Zurique, seja Domeneck e O'Hara em São Paulo.

“A poesia de O'Hara marca um retorno, por parte da poética americana, à crença na dependência e relação entre o fenômeno poético e sua historicidade” (DOMENECK, 2008, s/p). É o trabalho com a historicidade que Domeneck procura realizar a partir do entrecruzamento de contextos presente no poema. Quilômetros de distância, décadas de distância, não fazem de Domeneck e Birsner o mesmo que O'Hara e Warren, mas os aproxima precisamente na tensão de nomear.

Se a poesia pura não nomeia o mundo, também não nomeia o amante – e por nomear entendo também, e sobretudo, o “você” recorrente de O'Hara, tão pessoal quanto público. Se o mundo pudesse ser comportado em uma abstrata palavra “mundo”, como uma espécie de todo universal, por que caminhar se o que existe aqui é o mesmo que existe lá? Por que diferenciar “aqui” e “lá”? Quanto mais diferentes os contextos, mais movimento, mais trânsito, mais possibilidade de um cosmopolitismo tecido do choque / diálogo de especificidades. Afinal, o que há no outro que não há em nenhum outro, inclusive em mim? Se o amor fosse um todo abstrato, por que cantá-lo se alguém

um dia, em algum lugar, o cantou pela primeira vez? Por que cantar Jannis Birsner se alguém um dia cantou Vincent Warren?

Nesses fragmentos de quarteto amoroso, a partir do corpo/língua de Domeneck, encontro dois momentos distintos de contextualização: a da escrita do poeta, que parte de O'Hara para dirigir-se a Birsner, e a da escrita do poeta-tradutor, uma provocação erótica à ideia da tradução relacionada à traição. O que fazer, então, com a traição entre os amantes?

### **Da tradução como exercício erótico**

Traduzo os textos do poeta bonito  
e é como se eu alisasse suas pernas,  
erotizado medisse os seus músculos  
com os olhos e as mãos, a carnadura  
do seu estilo na extensão de sua carne  
dura, rija, o tesão de suas metonímias,  
as palmas no tórax de suas metáforas,  
o vazio de um “o” como o orifício  
que não se quer trair, o pingo do “i”  
como a primeira gotícula que jorra,  
falo, brusco, e quando eu encontro  
a wit, equivalente em meu idioma  
à sua, é como se um beijo de língua  
misturasse a sua saliva à minha, e o  
texto novo que nasce fosse o filho  
que não posso, puta, parir-lhe, tesura  
de sua escrita só equiparada à ereção  
que me habita a cada vez que atinjo  
um ponto final seu, meu, e pergunto,  
enquanto a milhares de quilômetros  
o traduzo, se ele sente como penetro  
por sua linguagem sua língua, nunca  
antes verter textos fora tal transplante  
de pele, ou a tradução esta anilíngua.

(DOMENECK, 2012, p. 101)

A tradução como exercício erótico entre a cama e o mundo. Ao verter o texto do poeta bonito, Domeneck intromete-se não apenas na cama do outro, mas no próprio corpo do poeta, como um transplante de pele, uma radical dissolução do eu no outro. No caso de “Tomar uma coca-cola com você”, é uma traição a O'Hara – o autor original do texto – com o próprio O'Hara – que agora caminha com Domeneck pelas ruas de São Paulo. Por isso o papel fundamental do caminhar no entrecruzamento de contextos, do trânsito entre cama e mundo, da possibilidade mesma da dissolução.

Parafraseando Wittgenstein, os limites da minha cama são os limites do meu mundo, os limites do meu mundo são os limites da minha cama. Nessa aproximação de

contextos, os limites de um ciclo traçam os limites de outro: em 1966, Frank O’Hara morre atropelado por um jipe. 41 anos depois, em 2017, morre Vincent Warren, fechando esse ciclo, reiniciando outro:

POEMA AO SABER DA MORTE DE VINCENT WARREN  
ou **Texto em que o poeta lembra-se de que morrem também aqueles que ele canta**

Os cafés esfriam e acabam!  
As manhãs acabam e esfriam!  
Deveriam ser estas as manchetes  
dos jornais de amanhã, querido,  
não mais guerras e golpes, não,  
quando estarão enfim extintos  
estes assuntos e não nosso açúcar,  
nosso pó de café e nossos cigarros,  
pois há tanta coisa mais importante  
por discutirmos e ajeitarmos.  
Calafriam-se os cafés-da-manhã!  
Emboloram-se os pães de nosso açúcar!  
Todos, Moço. Dessarte haveria  
o mundo ou eu  
- preferira que fosse eu e o mundo -  
de anunciar a você a morte  
de Vincent Warren  
para os seus bocejos,  
não de tédio e sussurros  
de quem? quem?,  
mas de sono em minha cama,  
ainda em minha cama!  
enquanto releríamos  
tristes os poemas alegres  
daquele Frank O’Hara,  
escrito para o seu moço  
pessoal, privado, intransferível,  
ambos agora mortos, finados  
o cantor e o cantado, mas não  
a canção! nem nós! aqui vivos  
numa cidade reerguida de escombros,  
nessa alegria sempre temporária  
dos cafés, dos açúcares, dos cigarros  
e das sempre tão poucas moedas  
nos bolsos de nossas calças  
que escondem nossa pobreza e riqueza.  
Nem por isso é menos alegria a alegria.  
E então prepararíamos forte o café  
e acenderíamos todos os cigarros  
e açúcararíamos tudo que pede açúcar  
pois é nossa a goela e é nosso o bucho  
e neles enfiamos o que nos apraz  
em nossa ciranda de prazer e morte  
e a sorte grande dos que morrem primeiro  
e a sorte maior dos que morrem juntos.

— Berlim, 13 de novembro de 2017

(DOMENECK, 2017, s/p)

Aqui, o interlocutor de Domeneck é nomeado o “Moço” – epíteto recorrente nos textos do poeta, funcionando muitas vezes como o “você” de O’Hara. Se o moço é Jannis Birsner ou não, não se sabe. Mesmo assim, o quarteto continua, ainda que pela metade. A morte de Warren marca no poeta uma percepção maior da finitude, de que aquele “Epitáfio” – o último poema de *Ciclo do amante substituível* (2012) – ignorou por completo que os amantes morrem. Ainda que se lembrasse, não seria garantia de que morreria primeiro, de que morreria junto daquele para quem escreve poemas de amor. A morte de Warren reaproxima Domeneck do “Moço”, ainda que em português. Mas ainda em sua cama, o corpo vivo do Moço reaproxima Domeneck daquele outro insubstituível: seu amante Frank O’Hara e, agora, o seu amante dançarino.

Talvez porque a condição de intruso tenha também os seus limites, vários fragmentos ficaram de fora desta dissertação. No entanto, deixo ainda um último fragmento: a capa do livro *Ciclo do amante substituível* (2012):

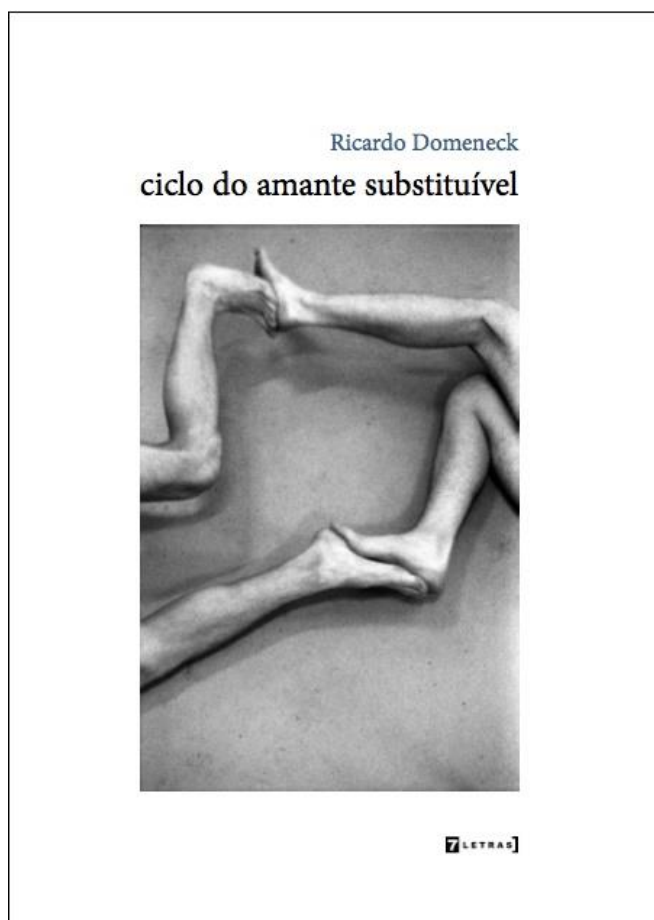


Fig. 1 – capa do livro *Ciclo do amante substituível*<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Disponível em: <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com/2012/01/capa-do-meu-novo-livro-intitulado-ciclo.html>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

A foto, do alemão Heinz Peter Knes, é um fragmento, um todo possível de dois corpos partidos – pela moldura da imagem – entre *ser-no-mundo* e *ser-na-cama*. Destaco o movimento da fotografia, que reafirma o quanto o caminhar é parte constituinte deste quarteto amoroso, das relações com o outro. Seja nos poemas de Domeneck, seja no poema de O’Hara contextualizado por Domeneck, os amantes primeiro caminham nos pés um do outro para então, e assim, caminhar pela cidade, formando uma espécie de auto-engrenagem que os movimenta. Sobre os pés um do outro, podem dirigir-se tanto à condição de substituível, caminhando sobre outros pés, de outras pernas, dos músculos e das vértebras de outro corpo, quanto à condição de insubstituível, caminhando ainda e sempre nos pés presentes – ainda que ausentes – daquele que se ama e por isso fica, como uma pegada na planta dos pés.

Neste caminhar, o movimento dos pés, que percorre tanto uma chegada quanto uma despedida, percorre também a condição de estrangeiro, quase exílio, daquele que ama. Walt Whitman: “Estranho que passa! você não sabe com quanta saudade eu lhe olho”. Estranho que passa, na rua ou na cama. “Eu devo esperar – não duvido que lhe reencontrarei, / Eu devo garantir que não irei lhe perder” (WHITMAN, 2012). Ou Drummond: “Amar o perdido / deixa confundido / este coração” (ANDRADE, 2015, p. 224).

Amar o perdido como tentativa de encontrar e reencontrar o estranho. O outro como um ciclo: substituível, insubstituível. Como não é necessário eleger um lugar essencial para a poesia de Domeneck, o lugar se redesenha à medida que os pés caminham: ao longo da língua, do mundo, do amor. Como não é necessário eleger um lugar essencial, o lugar essencial são os pés que caminham sobre os lugares, sobre as fronteiras desses mesmos lugares. Nessa cama, nessa cidade, nessa língua, não duvido que lhe reencontrarei. Para os pés é que se volta, à procura de outros pés.



## Considerações finais

Chego ao outro lado. Como tudo tem um limite, voltarei ao início: ao corpo anfíbio, à experiência do anfíbio como condição do corpo cosmopolita. O corpo é a espinha dorsal dos poemas de Domeneck, mas ele não se manifesta sem interferências. O corpo nunca está a sós com o outro, nunca aparecem sozinhos na cena do texto, pois há sempre a contaminação da língua, da cultura e do mundo. Parte-se do íntimo, do particular, para chegar-se ao mundo — mas de maneira alguma tal movimento de expansão prescinde do íntimo: do local do corpo enquanto corpo global:

cor.po  
(...)  
l.a. Geografia do posicionar-se. Área com fronteiras definidas;  
porção de espaço a sonhar com dicionários.

(DOMENECK, 2012, p. 123)

O corpo é uma área com fronteiras definidas, mas que se expande à medida que fia a sua geografia ao caminhar, ao transitar, ao dissolver-se o tempo todo no outro — seja esse outro uma língua, um poeta, um amante. O corpo, enquanto movimento, costura a sua geografia à medida que se posiciona no mundo (posicionar-se aqui tanto no sentido territorial quanto no sentido político). Do trânsito desse corpo cria-se uma espécie de mapa. A poesia de Domeneck como uma espécie de mapa, no qual estão cartografados: as diferentes línguas que passam por esse corpo; os diferentes lugares; as diferentes vozes de outros corpos também diferentes; todo um conjunto de autores e literaturas que de certo modo constitui esse corpo poético; como que esse corpo transita entre os seus contemporâneos.

Para Antanas Mockus, o anfíbio cultural “é quem se desenvolve solentemente em diversos contextos e ao mesmo tempo possibilita uma comunicação fértil entre eles” (MOCKUS, 1994, p. 127)<sup>22</sup>. As relações entre corpo anfíbio e corpo cosmopolita são de fundamental importância ao desenvolvimento de uma “geografia do posicionar-se”. O corpo, enquanto presença em trânsito, reconfigura as dimensões locais e globais, ao promover uma comunicação entre esses contextos.

---

<sup>22</sup> “‘Anfíbio cultural’ es quien se desenvuelve solentemente en diversos contextos y al mismo tiempo possibilita una comunicación fértil entre ellos.”

Compreendo o movimento do anfíbio como possibilidade de interpretação do duplo como corpo irreduzível, em que o aspecto duplo não configura uma dicotomia, mas a própria constituição do corpo – um corpo, por exemplo, que é tanto o eu quanto o outro, um eu que se dissolve no outro e é por ele constituído, esse corpo que percorre duplos espaços sem fincar raízes ou bandeiras, bolhas ou trincheiras. A partir daí, no gesto de transpassar fronteiras e dicotomias, criam-se mais condições para um efetivo movimento de expansão: a geografia do anfíbio coloca em trânsito e contato o que era antes visto como espaços dicotômicos, criando assim condições para o desdobramento de um corpo cosmopolita, que fia a sua geografia na e pela multiplicidade.

O corpo é a espinha dorsal dos poemas de Domeneck, mas ele não se manifesta sem interferências. O corpo nunca está a sós com o outro, nunca aparecem sozinhos na cena do texto, pois há sempre a contaminação da língua, da cultura ou/e do mundo. O fato de Domeneck viver e trabalhar em uma cidade global tem forte consequência em sua produção, não apenas porque ele tematiza o mundo cosmopolita no qual está inserido, mas principalmente por fazer com que o texto transforme-se, ele mesmo, em território cosmopolita.

Se o corpo é a espinha dorsal, a água funciona como as articulações de suas vértebras, dentro e fora do poema, sempre dentro do texto, em virtude da indissociabilidade entre o material poético e o papel de Domeneck enquanto crítico e intelectual. Para Edward Said, “[u]m intelectual é como um naufrago, que, de certo modo, aprende a viver *com* a terra, não *nela*” (SAID, 2006, p. 67, grifos do autor). Do ponto de vista biológico, cabe não esquecer que o anfíbio, embora de natureza dupla, é extremamente dependente da água. E há em Domeneck um movimento de expansão pela água, travessia que chega a conduzir a imagem da *saliva* à de *oceano*, e vice-versa: “a / saliva limita / os polos / da sede / as fronteiras / dos dentes na carne / própria alheia” (DOMENECK, 2009, p. 51) ou “a cada copo / d’água a certeza / de ser impossível escapar / do país primeiro, / o oceano” (DOMENECK, 2016).

Voltando ao início, na época de publicação de *Carta aos anfíbios* (2005), Carlito Azevedo afirma, no ensaio “Uma vez humano sempre acrobata”, que “o grande recado dessa ‘carta’ é a vontade anfíbia de superar as dicotomias obsoletas com que a mente humana ainda se resigna a trabalhar” (AZEVEDO, 2006, s/p). Por se tratar de uma vontade anfíbia, mais que superar essas dicotomias, trata-se de coabitar estes

espaços de tensão, através do “borrar de fronteiras e delir de dicotomias” (DOMENECK, 2009b, s/p). Pádua Fernandes (2006) identifica o interesse de Domeneck pela dissolução das formas, tendo a água como símbolo máximo: a emersão como manifestação da forma; a imersão, como dissolução. Nessa relação, podemos trazer as imagens da água e do anfíbio para uma abordagem mais contextual e menos transcendente, ponto em que a experiência cosmopolita atua simultaneamente nestes espaços de manifestação e dissolução. Assim, a dissolução dessas dicotomias obsoletas está intimamente ligada ao desdobramento de uma consciência da multiplicidade, urgente no mundo contemporâneo.

No ensaio “A vertigem do arbitrário” (2007), embora Ivan Marques critique Domeneck em alguns momentos, vislumbrando em seu trabalho marcas de “confusão, obscuridade e ausência de foco (como uma língua estrangeira)” (MARQUES, 2007, s/p), ele celebra esta poesia tendo em vista a projeção de um avanço: o “grande salto que certamente virá – quando esse anfíbio deixar de tropeçar em suas próprias irresoluções” (MARQUES, 2007, s/p). Aqui, é possível entrever na literatura crítica de Domeneck a percepção do quanto o seu trabalho é marcado pelo movimento. Mesmo o termo “tropeçar”, ainda que usado por Marques de forma negativa, carrega consigo a ideia do deslocamento. É por essa percepção de movimento – de uma geografia que se renova constantemente – que acredito ser possível associar o texto de Domeneck a uma experiência cosmopolita.

E o movimento continua. Em “Perdidos no espaço” (2007), Joca Reiners Terron escreve: “Os poetas estão mesmo perdidos no espaço-tempo. Quando se trata de Angélica Freitas, Ricardo Domeneck e Marília Garcia, porém, essa errância espaço-temporal adquire gravidade ainda maior, graças ao peso da geografia” (TERRON, 2007, s.p.). Em Domeneck, mais que superfície terrestre pela qual se caminha, a geografia é a própria errância, o próprio corpo que se posiciona. É também por este percurso que caminha a crítica de Marcelo Flores, “A poesia em trânsito de Ricardo Domeneck” (2009). Embora critique determinadas escolhas do poeta, Flores elogia a pesquisa de Domeneck como “um encontro com uma poesia inquieta, em movimento” (FLORES, 2009, s/p). Em movimento: “anfíbio”, “acrobata”, “tropeçar”, “errância”, “geografia”, “trânsito” – termos que contribuem para configurar o trabalho de Domeneck na percepção do quão necessário lhe é sair do lugar.

## Referências bibliográficas

ABDU, Eduardo de Carvalho Azank; BERNARDES, Sueli Teresinha de Abreu. O conceito de identidade em Heráclito de Éfeso. *Revistas e Anais Uniube*, v. 01, n. 01. Uberaba, 2011, p. 1-5.

ALEIXO, Ricardo. *Impossível como nunca ter tido um rosto*. Belo Horizonte: Edição do autor, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

APPIAH, Kwame Anthony. *Cosmopolitanism: Ethics in a world of stranger*. New York: W.W. Norton, 2006.

AZEVEDO, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

AZEVEDO, Carlito. “Uma vez humano sempre acrobata”. In: *Revista Germina*, 2006. Disponível em: <<http://www.germinaliteratura.com.br/resenha24.htm>>. Acesso em 22 mai. 2018.

BALL, Hugo. “Karawane”. In: FREITAS, Angélica; CALIXTO, Fabiano; DOMENECK, Ricardo; GARCIA, Marília. *Modo de usar & Co*, vol 1, 2007. p. 69.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BHABHA, Homi. “Olhando para trás, indo para a frente: observações sobre o cosmopolitismo vernacular”. In: *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses*. Trad. Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luís. “Pierre Menard, autor del Quijote”. In: *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emece Editora, 1974. p.p. 444-450.

BUARQUE, Chico. *Letra e música – vol 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CINTRA, Elaine Cristina. “A ‘experiência irrespirável’: memória e esquecimento em Ricardo Domeneck”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 37. Brasília, janeiro-junho de 2011, p.p. 191-199.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012, v. 5.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa São Paulo: Iluminuras, 1997.

DOMENECK, Ricardo. *Carta aos anfíbios*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2005.

DOMENECK, Ricardo. *a cadela sem logos*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

DOMENECK, Ricardo. *Sons: Arranjo: Garganta*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2009a.

DOMENECK, Ricardo. *Ciclo do amante substituível*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

DOMENECK, Ricardo. *Doze cartas*. Rio de Janeiro: garupa e kzal, 2019.

DOMENECK, Ricardo. *Körper: ein Handbuch*. Trad. Odile Kennel. Berlin: Verlagshaus Berlin, 2013.

DOMENECK, Ricardo. “Entrevista”. In: *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro e São Paulo: 7Letras e Cosac Naify, n. 17, 2º sem. 2004/ 1º sem. 2005.

DOMENECK, Ricardo: “Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil”. In: *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro e São Paulo: 7Letras e Cosac Naify, n. 18, 2º sem. 2005/ 1º sem. 2006. pp. 175-216.

DOMENECK, Ricardo. “Poesia & Historicidade: Frank O’Hara”. Rocirda Demeneck, 2008. Disponível em: < <http://ricardo-domeneck.blogspot.com/2008/03/frank-ohara-1926-1966.html>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

DOMENECK, Ricardo. “Suor na mãos, saliva nos lábios: poesia escrita e poesia oral”. Modo de usar & co, 2009b. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2009/03/suor-na-mao-saliva-nos-labios-poesia.html>>. Acesso em: 11 mar 2019.

DOMENECK, Ricardo. “O que é est-É-tica?”. Rocirda Demeneck, 2009c. Disponível em: <http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2009/04/o-que-e-o-que-e-est-e-tica.html>>. Acesso em: 01 fev 2019.

DOMENECK, Ricardo. “Odile Kennel - Postagem atualizada com quatro traduções inéditas de Ricardo Domeneck”. Modo de usar & co, 2010. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2010/07/odile-kennel-postagem-atualizada-com.html>>. Acesso em: 18 fev 2019.

DOMENECK, Ricardo. “A Tradição do Landay: poesia feminina afegã”. Modo de usar & co, 2014. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2014/08/a-tradicao-do-landay-poesia-feminina.html>>. Acesso em 18 fev 2019.

DOMENECK, Ricardo. “Your + 1”, 2015. Disponível em: <<http://www.blckcrckr.com/gully-havoc>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

DOMENECK, Ricardo. “Juliana Krapp: as transações entre indivíduo e mundo através da pele e língua”. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Org.). *Sobre poesia e outras vozes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016a. p.p. 105-113.

DOMENECK, Ricardo. “Poema das circunstâncias todas”. Rocirida Demenck, 2016b. Disponível em: <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2016/12/poema-das-circunstancias-todas.html>>. Acesso em: 11 set 2019.

DOMENECK, Ricardo. “Passar a cada copo pela imigração, uma alfândega”. Rocirida Demenck, 2016c. Disponível em: <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2016/12/passar-cada-copo-pela-imigracao-uma.html>>. Acesso em 11 set 2017.

DOMENECK, Ricardo. “Poema ao saber da morte de Vincent Warren”. Rocirida Demenck, 2017. Disponível em: <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2017/11/poema-ao-saber-da-morte-de-vincent.html>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

ELIOT, T.S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p.p. 37-48.

FERNANDES, Pádua. “Ricardo Domeneck e a poesia de Carta aos anfíbios”. In: *Revista Germina*, 2006. Disponível em: <<http://www.germinaliteratura.com.br/resenha23.htm>>. Acesso em: 22 mai. 2018.

FLORES, Marcelo. “A poesia em trânsito de Ricardo Domeneck”. In: *Sibila*, 2009. Disponível em: <<http://www.sibila.com.br/index.php/estado-critico/1057-a-poesia-em-transito-dericardo-domeneck>>. Acesso em: 22 mai 2018.

FROST, Robert. “The road not taken (Robert Frost) / A estrada não trilhada”. Trad. Moara F Lacerda. *Palavras & words*, 2015. Disponível em: <<<https://palavraswords.wordpress.com/2015/05/08/the-road-not-taken-robert-frost-a-estrada-nao-trilhada/>>>. Acesso em: 11 mar. 2019.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GORDIMER, Nadine. *O engate*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GUPTA, Suman. *Globalization and Literature*. Cambridge: Polity, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERÁCLITO DE ÉFESO. *Os Pré-Socráticos: Heráclito*. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Coleção Os Pensadores).

HILDA. *Contact*. Disponível em: <<http://hildamagazine.com/about.html>>. Acesso em: 01 fevereiro 2017, plataforma atualmente fora do ar.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

JAKOBSON, Roman (1967). *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

KIERNAN, Robert F. *A literatura americana pós 1945 – um ensaio crítico*. Trad. Vittorio Ferreira. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1983.

KIFFER, Ana. “O corpo larvar ou a máquina de produzir anfíbios”. In: *Revista DR – situar/mover – corpo, território política*, n. 3, setembro, 2016. p.p. 26-27.

KOCH, Kenneth. Frank O’Hara e sua poesia: uma entrevista com Kennet Koch. Trad. Hélio Pólvora. In: KOSTELANETZ, Richard (org.). *Viagem à literatura norte-americana*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1985. p.p. 273-289.

KRAPP, Juliana. “Limite”. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Org.). *Sobre poesia e outras vozes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016. p.p. 106-7.

LE GUERN, Michel. *Semântica da metáfora e da metonímia*. Trad. Graciete Vilela. Porto: Telos Editora, 1973.

MALDONATO, Mauro. *Raízes errantes*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Editora 34, 2004.

MARQUES, Ivan. “A vertigem do arbitrário”. In: *Aletria*. jan-jun. v. 15. 2007, p.p. 107-115. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 22 mai 2018.

MELO NETO, João Cabral. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2007.

MOCKUS, Antanas. “Anfíbios culturais, moral y productividad”. *Revista Colombiana de Psicología*, 1994, nº. 3, p. 125 – 135.

NANCY, Jean-Luc. “58 indícios sobre o corpo”. Trad. Sérgio Alcides. *Revista UFMG*, 2012, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, jan./dez. p.p. 42-57.

O’HARA, Frank. “Pessoalismo: um manifesto”. Trad. Andrea Mateus. In: FREITAS, Angélica; CALIXTO, Fabiano; DOMENECK, Ricardo; GARCIA, Marília. *Modo de usar & Co*, vol 2, 2009. p.p. 61-62.

O’HARA, Frank. Tomar uma coca-cola com você. In. DOMENECK, Ricardo. *Having a coke with you, Frank O’Hara*. Rocirda Demencock, 2008. Disponível em: <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2008/04/having-coke-with-you-frank-ohara.html>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

O’HARA, Frank. “Três poemas de Frank O’Hara”. Trad. Beatriz Bastos. *Suplemento Pernambuco*, 2017. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/ineditos/1866-tres-poemas-de-frank-o-hara.html>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERDIGÃO, Mariano da Silva. *Primeiros apontamentos da poesia brasileira do século XXI*. Dissertação (Mestrado em Letras), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=83678](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=83678)>. Acesso em: 20 nov. 2018.

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

PRENDERGAST, Christopher. *The World Republic of Letters*. In: PRENDERGAST, Christopher (org.). *Debating World Literature*. London: Verso, 2004.

QUINTANE, Nathalie. *Começo*. Trad. Paula Glenadel. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: palestras de Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTIAGO, Silviano. “Uma literatura anfíbia”. In: *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SOLNIT, Rebecca. *A história do caminhar*. Trad. Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. *Olho a olho: ensaios de longe*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

STEIN, Gertrude. “Composição como explicação”. Trad. Andrea Mateus. In: FREITAS, Angélica; CALIXTO, Fabiano; DOMENECK, Ricardo; GARCIA, Marília. *Modo de usar & Co*, vol 2, 2009. p.p. 132-140.

STEIN, Gertrude. “Está morta”. Trad. Inês Cardoso. In: FREITAS, Angélica; CALIXTO, Fabiano; DOMENECK, Ricardo; GARCIA, Marília. *Modo de usar & Co*, vol 3, 2011. p.p. 7-10.

TERRON, Joca Reiners. *Perdidos no espaço*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 24 fev. 2007. Caderno Ilustrada

WALDROP, Rosmarie. “Rosmarie Waldrop”. *Modo de Usar & Co*, 2008. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2008/05/rosmarie-waldrop.html>. Acesso em 12 mar 2019.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Trad. Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2011.



WHITMAN, Walt. “*Alguns poemas breves de Walt Whitman*”. Trad. de Adriano Scandolaro. Escamandro, 2012. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2012/02/02/alguns-poemas-breves-de-walt-whitman/>>. Acesso em: 18 fev. 2018.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.