

## O poema – e por que não a crítica – como monstro: uma leitura de “Consorting with Angels”, de Anne Sexton

The poem – and why not criticism – as monster: a reading of “Consorting with Angels”, by Anne Sexton

Marcio Cappelli<sup>1</sup>

### RESUMO

O artigo quer apresentar uma leitura possível do poema *Consorting with Angels*, da escritora americana já falecida, Anne Sexton. A aproximação ao poema se dará no horizonte de um diálogo com questões suscitadas pela chamada “monster theory”, mas nem por isso trata-se de encará-lo como uma espécie de ilustração de construtos teóricos exógenos a ele. Pelo contrário. O intuito é evidenciar como o próprio poema, não só contém, mas engendra a monstrosidade entendida nos termos de hibridização e liminaridade em sua constituição e partir daí estabelecer uma conversa com a teoria dos monstros e derivar dela as consequências para o ofício crítico. O trajeto reflexivo é uma espécie de espiral. Vai do poema como monstro ao diálogo com a “monster theory”, e de alguns elementos que compõem esse campo teórico ao poema, e em seguida ao próprio trabalho da crítica. Por isso, se propõe uma leitura do poema, tentando evidenciar sua monstrosidade, e depois um exercício de “crítica da crítica”. Serão fornecidas informações contextuais introdutórias sobre a trajetória da artista supracitada, mas, a leitura se baseará, sobretudo num corpo a corpo com o poema e num diálogo com conteúdos que podem ser associados a ele de maneira mais ou menos livre. O objetivo é pensar como o poema é não só portador da monstrosidade, mas o próprio monstro e que a crítica pode ser, a uma só vez, uma resposta visceral e, portanto, também monstruosa, a esse tipo de estética.

**Palavras-chave:** O poema como monstro; crítica; Anne Sexton; *Consorting with Angels*.

### ABSTRACT

The article aims to present a reading of the poem *Consorting with Angels*, by the American writer Anne Sexton. The approach to the poem will take place on the horizon of a dialogue with questions raised by the so-called “monster theory”, but it is not a matter of seeing it as a kind of illustration of theoretical constructs exogenous to it. On the contrary. The intention is to show how the poem itself not only contains, but engenders monstrosity understood in terms of hybridization and liminality in its constitution and from there to establish a conversation with the theory of monsters and derive from it the consequences for the criticism. The reflective path is a kind of spiral. It goes from the poem as a monster to the dialogue with the “monster theory”, and from some elements that make up this theoretical field to the poem, and then to the work of criticism itself. For this reason, a reading of the poem is proposed, trying to highlight its monstrosity, and then an exercise of “criticism of criticism”. Introductory contextual information about the trajectory of the aforementioned artist will be provided, but the reading will be based, above all, on a hand-to-hand with the poem and on a dialogue with contents that can be associated with it in a more or less free way. The objective is to think how the poem is not only the bearer of monstrosity, but the monster itself and that criticism can be, at the same time, a visceral and, therefore, also monstrous response to this type of aesthetics.

**Keywords:** The poem as a monster; criticism; Anne Sexton; *Consorting with Angels*.

<sup>1</sup> Doutor em teologia (PUC-Rio). Professor na Programa de Pós-graduação em ciências da religião da PUC-Campinas.

## Introdução

“A poesia é metamorfose (...).”  
Octavio Paz

Meu intuito é realizar a leitura de “Consorting with Angels”, de Anne Sexton, a partir de questões levantadas no interior da chamada “teoria dos monstros” por um lado, mas, por outro, demonstrar como o próprio poema se apresenta monstruoso, recriador de si e, consequentemente, dificultador de uma crítica entendida nos termos de um exercício reflexivo e conceitual.

Como o “monstruoso” se apresenta no poema? O poema mesmo é um monstro? Seria possível encontrar um modo de pensar/sentir o/com poema e a partir de sua monstruosidade para fazer justiça ao que, nele, resiste a se deixar apanhar por qualquer conceituação? A crítica, diante do poema, não seria, portanto, fruto de uma convivência aflitiva com a monstruosidade do texto literário? Eis algumas perguntas que tentarei responder ao longo do artigo.

Nesse sentido, quanto à aproximação ao poema empreendida aqui, cabe sublinhar que não se trata de seguir um percurso argumentativo que vai da teoria ao poema. Ou seja, não é caso de tomar o caminho que se espera: primeiro, uma exposição de um referencial teórico para, com essas lentes, realizar uma hermenêutica do poema. Para que o conjunto de questões que perfazem o horizonte da teoria dos monstros não soterre a criação literária de Sexton, é necessário que o contato entre o poema e os construtos teóricos aconteçam em uma via de mão dupla. Assim, se a princípio a caracterização do horizonte de leitura monstruoso servirá para articular algumas das imagens presentes em “Consorting with Angels”, tentaremos mostrar que o próprio poema formula suas concepções acerca da monstruosidade; mais: as performatiza. Isto é, se, por um lado, é inevitável uma crítica que parta de um grau zero de interesse, por outro, é necessário evidenciar como a criação artística tensiona a teoria a partir de sua própria “lógica”.

## 1. A monstruosidade do poema

Há alguns meses me deparei com uma antologia de Anne Sexton, *Compaixão*, cujas seleção e apresentação foram realizadas por sua filha, Linda Gray Sexton, a tradução para a língua portuguesa por Bruna Beber e a publicação no Brasil pela editora Relicário. Depois de folhear a coletânea por alguns minutos, li o poema “Consorting with Angels” (“Pactuando com Anjos”). Para minha surpresa, ele parecia dialogar com algumas discussões travadas em torno ao tema do monstruoso e o campo teórico derivado dele, aquilo que convencionou-se chamar de “monster theory”.

Conhecia pouco da biografia de Sexton e da recepção crítica de sua obra. Logo descobri que ela: 1) nasceu em 1928, na cidade de Newton, Massachussets, e foi criada em uma família “abastada” e protestante “pouco rígida” (Sexton, 2023, p. 9); 2) recebeu seu primeiro diagnóstico de depressão aos 29 anos; e 3) como terapia alternativa, o Dr. Martin Orne, seu primeiro psiquiatra, recomendou-lhe que escrevesse.

A maneira como expunha sua intimidade sem pudor nos poemas fez com que os críticos a associassem ao fenômeno insurgente da chamada “Poesia confessional”, onde

constam os nomes, por exemplo, de Robert Lowell, William Dewett Snodgrass e Sylvia Plath. Claro, a própria Sexton fez questão de ressaltar o quanto era redutor enquadrar sua poesia em tal recorte.

Quase todos nascidos da década de 1920, esses poetas viveram a infância sob impacto da Grande Depressão e começaram a escrever quando a influência de um certo tom impessoal de T. S. Eliot havia se tornado um modelo estético incontornável. Com uma sensibilidade contemporânea, mas, ao mesmo tempo, de estirpe romântica, a poesia confessional rediscute ficcionalmente o lugar da experiência como princípio formal. Desse modo, é possível dizer que, não raro, esses poetas se aproximam ao procurar recriar experiências particulares para expressar uma visão de mundo eivada de desespero.

No caso de Sexton, assuntos pessoais, como traumas de infância, drogas, álcool, depressão, masturbação, menstruação, loucura, casamento, adultério, maternidade, religião, escrita, suicídio mesclam-se entre si e com os eventos históricos, culturais e o cotidiano, e se tornam matéria dos poemas, perfazendo, ficcionalmente, mais do que uma autobiografia, a biografia poética contumaz de uma época, que não pode ser contada sem seus anseios espirituais. Talvez por isso Sexton tenha sido apontada como uma escritora cujo charme residia num certo desleixo formal para expor seus dilemas pessoais numa torrente incontida de imagens. Entretanto, é preciso lembrar que se trata, não de uma subjetividade autoconsciente bem-acabada, mas de um sujeito consciente de sua própria crise. Logo, todo o percurso poético, em termos estilísticos e formais, pode ser lido como busca de uma maneira capaz de dizer, não a condição de uma crise, mas a própria crise como sua condição.

O reconhecimento de Sexton se deu maneira definitiva em 1967, quando recebeu o prêmio Pulitzer por *Live or Die* (1966). Depois disso, na década de 1970, ministrou cursos de escrita criativa na Universidade de Boston. Foi indicada para assumir um cargo de professora titular na Crashaw Chair in Literature em Colgate College. Recebeu um Phi Beta Kappa honorário de Harvard e alguns títulos de doutora honoris causa.

Vale destacar ainda que, nos anos que precederam seu suicídio, Sexton parece ter buscado um consolo, digamos assim, divino. O alento de um Deus que ela mesma estava a inventar. Um tipo específico de religiosidade que já se insinuava nos seus primeiros livros, ganha extensão em *The Book of Folly* (1972) e, de modo ainda mais significativo, nos salmos coligidos em *The Death Notebooks* (1974). Conforme ressaltava Linda Gray Sexton (2023, p. 176), seu enfoque religioso culminou *The Awful Rowing Toward God* (1975).

Vejamos o texto de Sexton.

#### Pactuando com Anjos

Estava farta de ser mulher,  
farta das colheres e panelas,  
farta de minha boca e seios,  
farta de cosméticos e roupas de seda.  
Todavia homens se sentavam à minha mesa,  
ao redor da tigela que eu servia.  
A tigela repleta de uvas roxas  
e moscas sobrevoando pelo cheiro  
e vinha até meu pai, com seu sangue azul.  
Mas eu estava farta do gênero das coisas.

Ontem à noite tive um sonho  
 e disse ao sonho:  
 “Você é a solução.  
 Vai sobreviver ao meu marido e ao meu pai.”  
 No sonho havia uma cidade feita de correntes  
 e Joana D’Arc era executada com roupas de homem  
 e a natureza dos anjos parecia inexplicável,  
 não havia dois anjos da mesma espécie,  
 um tinha nariz, outro, uma orelha na mão,  
 um mastigava uma estrela e gravava sua órbita,  
 cada qual parecia um poema acatando a si mesmo,  
 desempenhando as funções de Deus,  
 um povo à parte.  
  
 “Você é a solução,”  
 eu disse, e entrei  
 e me deitei nos portões da cidade.  
 Aí as correntes se ataram em volta de mim  
 e perdi meu gênero e meu aspecto definitivo.  
 Adão estava à minha esquerda  
 e Eva, à minha direita,  
 minuciosamente incongruentes com o mundo da razão.  
 Nós três balançamos os braços  
 e caminhamos sob o sol.  
 Eu não era mais uma mulher,  
 nem uma coisa nem outra.  
  
 Ó, filha de Jerusalém,  
 o rei me levou aos seus aposentos.  
 Eu sou negra e sou bonita.  
 Fui descerrada e despida.  
 Não tenho braços nem pernas.  
 Tenho uma só pele, feito peixe.  
 Eu não sou mais uma mulher  
 do que Cristo foi homem.  
 (Sexton, 2023, p.81-82)

O poema, que foi originalmente publicado em *Live or Die* (1966), pode ser dividido em 4 partes correspondentes às estrofes e que contêm, por sua vez, respectivamente: 1. A descrição da situação da voz-lírica; 2. o sonho (parte I: ambientação/paisagem); 3. o sonho (parte II: participação); 4. o canto (resolução).

A primeira estrofe é composta por quatro orações/frases, a saber: 1. versos 1 a 4; 2. versos 5 e 6; 3. versos 7 a 9; 4. verso 10. A primeira oração, disposta em 4 versos, introduz o problema e circunscreve o contexto da voz-lírica. Anuncia o “cansaço” de ser mulher: “I was tired of being a Woman”; cansaço que é enfatizado pela repetição do adjetivo “tired” nos três versos seguintes. O efeito sonoro derivado dessa repetição cria e imprime, no leitor, o próprio ritmo do cansaço (ninguém fica farto “de repente”, não é mesmo?). Além disso, cada uma dessas repetições está conectada a duplas de objetos específicos que possuem a função de descrever a “situação” da mulher imagetivamente: colheres e panelas; boca e seios; cosméticos e roupas de seda. Com a introdução deles, sabemos do que ela está cansada. A segunda oração torna mais precisa a caracterização da mulher: rodeada de homens, aos quais

serve (“offered up”) com uma tigela, e que não atentam ao seu cansaço. É possível notar, então, de partida, as “coordenadas” de uma insatisfação com a posição de inferioridade em relação aos homens. Já a terceira frase nomeia o primeiro homem ao redor da mesa: o pai. E a última reitera o cansaço, agora do gênero das coisas. Ora, o gênero, nesse momento, indica a “generalização” concernente a determinados padrões excludentes das particularidades de cada um, especialmente de uma mulher que, como veremos, progressivamente sente-se híbrida e numa metamorfose, um devir.

A segunda estrofe conduz ao sonho de “ares apocalípticos” e que tensionará a “realidade”. Curiosamente, antes de descrevê-lo, a voz-lírica expõe um diálogo com o próprio sonho: “você é a solução/ vai sobreviver ao meu marido e ao meu pai” — anunciando um paralelismo entre sonho e poesia. Nesse diálogo, o sonho é um recurso esperançoso para a superação do papel que a mulher tem junto ao pai e ao marido (o segundo homem evidenciado). A partir do verso seguinte, temos a descrição do ambiente onírico. Primeiro, uma cidade (um paralelo com o *Apocalypse?*) feita de correntes. Nela, Joana D’Arc (a segunda mulher do poema) é executada com roupas de homem. Há aqui, a meu ver, uma prefiguração do hibridismo dos gêneros que vai se dar de forma mais aguda a seguir. Joana é signo da superação que foge aos clichês. Explico. Ela foi queimada na fogueira em 1431, após um julgamento que durou de janeiro a maio do referido ano. Segundo Anne Carson, não temos acesso ao que Joana teria dito em sua própria defesa, mas apenas ao que foi transposto para um para um latim jurídico com uma série de falsificações que justificam a condenação (Carson, 2023, p. 155). Contudo, a despeito dessas dificuldades, é possível depreender das atas do processo, de acordo com Carson, uma verdadeira aversão de Joana para aderir aos clichês disponíveis para dar conta de explicar o chamado que sentiu da parte de Deus, por meio de vozes, lhe impelindo desde os doze anos a aderir a funções que eram, naquele contexto, restritas aos homens e a crenças consideradas heréticas (Carson, 2023, p. 156). Os juízes insistiam para que Joana nomeasse, numa narrativa convencional, isto é, nos termos de um léxico jurídico-religioso pré-estabelecido a sua experiência. No entanto, a essa insistência a réu contrapôs o designativo “a voz”, como que querendo mostrar que os utensílios imagéticos e linguísticos de que os juízes dispunham não eram suficientes para traduzir sua vocação (Carson, 2023, 157-158). Pois bem, ao recorrer a Joana em sua criação/poema/sonho, não que Sexton tivesse exatamente tudo isso em mente, a poeta parece, de igual modo, anunciar que o nosso aparato conceitual e tampouco o senso comum de seus coetâneos com relação ao papel da mulher serão os instrumentos apropriados para a leitura de sua experiência e, da mesma maneira, do poema.

A seguir, os anjos são apresentados e essa apresentação é de suma importância para a experiência de leitura do poema. Note-se: sua natureza é inexplicável, porque não há dois da mesma espécie. Não é possível a generalização. Ou seja, os anjos não se prestam a abstração. Abstrair, buscar discernir sua natureza, é subtrair a sua diversidade e, por conseguinte, a sua singularidade: os anjos se furtam, por assim dizer, à especulação metafísica entendida como a busca de sua substância. Além disso, o aspecto monstruoso dos anjos é ressaltado, sobretudo por um caráter metamorfo/híbrido: um possui uma orelha na mão, o outro alimenta-se de uma estrela. E, nesse ponto, vale destacar a reflexão de Heather Macumber acerca dos monstros na Bíblia, uma abordagem que, de certo modo, foi fundamental para a minha aproximação ao poema de Sexton. Recordo-me, aqui, sobretudo do capítulo *Uncovering a divine army* (2021), de Macumber, que se desenrola sob a moldura de um fragmento colhido das *Elegias de Duíno*, de Rilke: “Todo Anjo é terrível”. A partir dele e

de um diálogo com a “monster theory”<sup>2</sup>, a pesquisadora propõe uma interpretação dos anjos, seres liminares e híbridos, como monstros, rasurando os binarismos, por exemplo, bem *versus* mal, que perduram nas compreensões mais comuns do *Apocalypse*. Isto é, as características mais fundamentais dos monstros, a saber, hibridismo e liminaridade, são compartilhadas pelos anjos bíblicos, mas também os anjos de Sexton.

Voltemos a Sexton. A voz-lírica, como o autor do *Apocalypse* a tentar explicar o que vê, lança mão de um jogo de palavras e imagens que ocupa uma função precípua no corpo a corpo com o poema. Ela compara os anjos a poemas: “each one like a poem obeying itself”. Tanto anjos como poemas seguem suas próprias lógicas singulares. Daqui poderíamos intuir que, para essa “visionária”, a única analogia capaz de dizer a irredutibilidade monstruosa dos anjos a quaisquer categorias é o poema. Há um paralelismo entre anjos (monstros!) e o poema. Ambos obedecem a si mesmos. Isto é, a *forma* de expressar o monstruoso é ela mesma híbrida e sem gênero – o que é um poema senão uma forma sem forma predeterminada? –, portanto monstruosa, como indicam as partes distintas do poema. O poema tem como *tema* o monstruoso (híbrido e liminar, ou seja, os anjos e uma mulher que perde completamente seus limites) — admitindo que essa categoria possa ser usada a partir das noções hibridismo e liminaridade — porque é uma *técnica/forma* monstruosa. O poema fala do hibridismo e da liminaridade, sendo ele mesmo, assim como os anjos, híbrido, liminar, um artefato sem gênero, fronteiro e, por isso, singular. Ele contém, a seu modo, uma “teoria” da singularidade do próprio poema que desconstrói a possibilidade de uma teoria geral. Há por detrás disso uma série de considerações caras à teoria da literatura, no mais das vezes uma diferença e proximidade entre os poemas e a poesia. O problema é que, embora possa se considerar tal distinção, a poesia se dá nos poemas, o que, por sua vez, obriga não raro os poetas a terem de constantemente reinventar a sua forma (os poemas) para manterem-se próximos à poesia<sup>3</sup>. A poesia não é soma de todos os poemas. E cada poema é e não é de um só tempo a poesia. Como nos lembra Jean-Luc Nancy:

A história da poesia é a história da renúncia persistente em deixar a poesia identificar-se com qualquer gênero ou modo poético – não, todavia, para inventar um outro mais preciso do que os outros, nem para dissolvê-los na prosa como na verdade que lhes cabe, mas para determinar incessantemente uma outra, uma nova exatidão. Esta última é sempre de novo necessária, pois o infinito é um número incessante de vezes (Nancy, 2005, p. 13).

A estrofe de Sexton termina, ainda, com duas sugestões que aprofundam essa relação da monstruosidade com a criação poética: os anjos (como o poema) desempenham as funções de Deus como um povo à parte. Funções de Deus? Estaria a voz-lírica colocando-se no lugar de um demiurgo, que modela e recria a matéria-palavra? Temos diante de nós uma deusa-poeta? Talvez o título possa corroborar essa hipótese: *Consorting with Angels*. Escrever poemas é confabular com os anjos, esses monstros criadores.

A terceira estrofe parece exercer um papel fundamental nessa direção de superação de limites no poema, pois narra a inserção/participação da persona-lírica na cidade do sonho. Ela repete o que já havia dito, “você é a solução”, e entra. Deita-se nos portões da cidade, um gesto que pode ser interpretado como a disponibilidade para a participação na paisagem

<sup>2</sup> Dois textos que fornecem uma visão do conjunto das questões que compõem o horizonte da teoria dos monstros são: *The Monster Theory Reader* (Weinstock, 2020) e *Monster Culture: Seven Theses* (Cohen, 2000).

<sup>3</sup> Para um aprofundamento, ver: *Poema e Poesia* (Pucheu, 2010) e *Ódio pela poesia* (Lerner, 2025).

onírica. Logo a mulher é envolta em correntes, matéria da cidade. Unindo-se ao sonho, perde o gênero e o aspecto específico. Os versos seguintes intensificam a metamorfose. Adão (terceiro homem) e Eva (terceira mulher) estão dispostos, respectivamente, à esquerda e à direita. O fato de ela, a voz-lírica, ocupar o centro parece indicar uma fronteira, ou seja, a sua posição ratifica a não identificação com o masculino e o feminino. Os próprios personagens, Adão e Eva, estão, como diz o próprio poema, “incongruentes com o mundo da razão”, isto é, no âmbito mítico-onírico. As ações que se seguem (eles entrelaçam os braços e caminham sob o sol) agudizam a sensação de uma união, mas, ao mesmo tempo, como consequência, desconstroem o binarismo Adão-Eva — algo sublinhado pelos dois últimos versos: “Eu não era mais uma mulher/ nem uma coisa nem outra”.

Permitam-me recorrer novamente a Anne Carson, agora num ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na antiguidade, para explicar um pouco mais meu ponto. Carson ressalta que, para Platão e Aristóteles, de modos distintos, a mulher era identificada com aquilo que é molhado e não possui limite nem forma; mas não só na filosofia esse tipo de imagem está presente. Em suas próprias palavras: “na mitologia, a mulher costuma perder monstruosamente a sua forma” (Carson, 2023, p. 15). São inúmeros os exemplos: Calisto vira urso; Sereias e Esfinges têm partes bestiais; Dafne vira árvore. Salmacis, uma ninfa, funde sua forma com Hermafrodito, tornando-se sexualmente híbrida. O corpo, a psique e a vida social feminina são tidas, nesse contexto, como porosas, mutáveis e profanadoras. O que decorre daí, todavia, de acordo com Carson, é o fato de que se a mulher representa, nesse tipo de imaginário, a falta de limites, o masculino tenta justamente impor limites a isso que considera uma ameaça. Contudo, curiosamente, a resistência a essa imposição, segundo a ensaísta, pode ser vista. Onde? Ora, num poema de Safo<sup>4</sup>. O texto de Safo tomado como exemplo, uma espécie de lamento pelo exílio, na perspectiva de Carson, poderia ser lido no contexto da *anakalypteria*, prática de desvelamento da noiva diante do noivo no ritual do casamento. Se o habitual era dar ênfase ao olhar do noivo, a estratégia lírica sáfica permitiria uma inversão: o desvelamento de seu próprio íntimo. Ela teria “descrito”, então, o acontecimento do ritual, desde outra perspectiva. O que isso quer dizer? Segundo Carson, que o poema é a estratégia formal mais apta a desafiar os limites impostos às mulheres num dos mais solenes rituais.

Estendendo um pouco mais as conclusões de Carson, poderíamos dizer que, no caso de Sexton, o poema é o recurso para diluição das definições e, por isso mesmo, a linguagem capaz de “mostrar” outros modos de ser no mundo enquanto se cria num devir. Dito de outro modo, seria o poema de Sexton, claro, considerando todas as incontornáveis diferenças de linguagem e contextuais, uma outra maneira de, a partir da ênfase na própria falta de limites, colocar os limites impostos em xeque. O poema, como artifício formal, engendra a poesia, que, por sua vez, se inscreve numa dimensão ontológica, obviamente não num sentido essencialista. Em *O arco e a lira* (2012), Octavio Paz nos auxilia. Primeiro, ao afirmar, se baseando na acepção de Valéry, que “o poema é o desenvolvimento de uma exclamação” e que entre essas duas dimensões há uma tensão irreduzível. Caso um desses polos desapareça, não há poema. O desenvolvimento, nas palavras de Paz, “é uma linguagem que cria a si mesma diante da realidade bruta e propriamente inexprimível a que a exclamação alude. (...) Poema – boca que fala e orelha que ouve – será a revelação daquilo que a exclamação indica sem nomear (Paz, 2012, p. 54). O poema não é, mas se faz. Depois, o

<sup>4</sup> O poema consta está em: Carson, 2023, p. 40.

escritor mexicano nos ajuda a entender o que se revela exatamente nessa tensão: nossa condição original. E essa revelação desemboca numa criação:

A experiência poética é uma revelação de nossa condição original. E essa revelação sempre desemboca numa criação: a de nós mesmos. A revelação não descobre algo externo, que estava ali, alheio: o ato de descobrir implica a criação do que vai ser descoberto, o nosso próprio ser. E nesse sentido pode-se dizer, sem temor de cair em contradição, que o poeta cria o ser. Porque o ser não é algo dado, no qual se apoia o nosso existir, mas algo que se faz. O ser não pode se apoiar em nada, porque o nada é o seu fundamento. Então, não há outro recurso senão captar a si mesmo, criar-se a cada instante. (Paz, 2012, p. 161)

A última estrofe, uma espécie de canto, é elaborada numa relação intertextual com o Cântico dos cânticos, o que fica evidente se compararmos as duas primeiras frases (compostas pelos 4 versos iniciais) do poema e o capítulo 1 do livro bíblico. Vale ressaltar a escolha por esse tipo recurso literário na “economia” híbrida do poema. Primeiro, porque a evocação, “Ó, filha de Jerusalém”, pode ser tomada como um apelo aos leitores. Segundo, precisamos nos lembrar de que o Cântico é um texto fundamental na tradição mística cristã, que tem em seu centro uma relação de *união* erótica com Deus (Bernardo de Claraval, São João da Cruz, Teresa D’Ávila). Por que a voz-lírica toma expressões do Cântico bíblico para expressar a sua metamorfose? Note-se: há uma figura, o rei, que leva a persona-lírica a seus aposentos. Ela está “aberta” [*opened*] e “despida”. Teríamos aí a indicação da união erótica com um Deus (qual Deus?), consumando sua transformação? Voltemos rapidamente à estrofe anterior. A persona-lírica caminha, entrelaçada com Adão e Eva, sob o sol. No *Gênesis* (3,8), Deus encontra Adão e Eva enquanto “passeavam no jardim pela viração do dia”. Se na mística cristã mais afeita a um registro tradicional preserva-se a identidade do sujeito e a alteridade radical de Deus, ou seja, se na união com Deus tradicional há uma diferença qualitativa entre criador e criatura que mantém nos limites de funções específicas cada uma das pessoas da relação, no poema de Sexton esse tipo de distinção escoa pelos versos seguintes.

Na sequência da estrofe, uma dissolução completa ocorre: “Não tenho braços nem pernas./ Tenho uma só pele, feito peixe”. Grife-se, sobretudo, a imagem do peixe. Escorregadio. Os dois últimos versos inscrevem de vez o poema num tipo de poética e religiosidade fronteiriça. A voz-lírica já não possui qualquer forma fixa: não sou mais mulher do que Cristo foi homem. Ele evoca figuras masculinas bem definidas, pai, marido, Adão, Cristo. Mas também vai da figura feminina circunstanciada, ela mesma (na primeira estrofe), passando por Joana D’Arc (com roupas de homem) e Eva (incongruente com o mundo da razão) até um amorfismo completo. Ao se unir ao sonho, às correntes da cidade, a Adão e Eva, a Deus, torna-se indefinida. A voz-lírica é espelhada no poema como procedimento formal. Ambos são monstros que escapam às malhas conceituais.

O que mais poderíamos pensar com e a partir desse poema? Muitas coisas. No entanto, me limito a retirar algumas consequências da monstruosidade do poema para a crítica.



### Considerações finais (ou: excerto sobre a monstruosidade da crítica)

Para usar uma expressão de Sexton a modo de síntese, o poema é como os anjos. Obedece a si mesmo. Nele, a poeta desempenha as funções de Deus. Fronteiriço e híbrido, o poema descobre o ser enquanto o cria, porque descobre a si mesmo enquanto se cria, como vimos com Octavio Paz. Quando fala de uma metamorfose monstruosa, fala também de si mesmo como forma de dizer o que diz. Revela criando-se, cria-se revelando. Rasura e borra imaginários, inserindo-os em uma gramática poética que abre mundos híbridos. Tudo absorve, tudo transforma enquanto se transforma, o que dificulta qualquer trabalho crítico ou, no mínimo exige de quem o empreende outro tipo de esforço. Se o poema é monstruoso e escorrega entre os dedos como um peixe, daí deriva-se que não é possível extrair dele, portanto, mais do que o registro testemunhal de uma experiência de um corpo a corpo; ou seja: a experiência realizada ao nível de uma singularidade irreduzível. Mas essa singularidade é/está o/no próprio poema. Só há uma alternativa: retornar incansavelmente ao “corpo” do poema, mas sem garantias. Ora, ainda que parte do trabalho da crítica se baseie num comentário que procura não se descolar demasiado do texto, não se limita a isso. A crítica, nesse sentido, estaria mais próxima do ensaio livre, justamente porque ela não é nunca somente *sobre* um objeto artístico – e essa nomenclatura já é problemática –, mas erige-se *a partir dele* para pensar questões que também o transcendem<sup>5</sup>. Gilles Deleuze nos fornece uma imagem bem sugestiva. Respondendo a um interlocutor, apresenta sua relação com a história da filosofia de uma maneira curiosa, comparando-a, nas suas próprias palavras, a uma “enrabadá” cujo resultado é um filho monstruoso:

Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que o filho fosse monstruoso representava também uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizes, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer (Deleuze, 2008, p. 14).

Vale destacar, primeiro, a monstruosidade da crítica como fruto da lida com os textos – no caso de Deleuze, textos filosóficos – em termos eróticos. Aqui, não estaríamos longe, consideradas as devidas diferenças, do que na década de 1960 outra autora, Susan Sontag, pensa acerca da necessidade de se posicionar contra a interpretação pormenorizada e explicativa da obra de arte. Se há que se fazer crítica de arte, que ao menos, segundo Sontag, ela torne a arte mais “real” para nós. A função da crítica seria mostrar que a arte é, e não o que ela significa. Numa de suas frases mais conhecidas, Sontag afirma: “em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (Sontag, 2020, p. 29). A erótica, portanto, deveria, seja ao modo deleuziano, seja na acepção de Sontag, contaminar também o trabalho crítico. Não há como saber de antemão o que será o resultado desse corpo a corpo entre o crítico e o objeto-sujeito estético. Esse erotismo solicita uma criatividade para mostrar na escrita o que essa obra de arte é a partir de como ela nos afeta.

Por isso, transformar um poema somente em uma lição moral, pedagógica ou em conceito para o nosso consumo pessoal ou coletivo, acadêmico ou político, talvez seja realizar aquilo que outro crítico brasileiro, Lourival Holanda, descreveu de maneira perspicaz: “pedir à literatura toda *clareza* é jogar xadrez com a regra do dominó” (Holanda, 2019, p. 16-17). O poema diz o monstruoso, porque é monstro e, como monstro, nos escapa. A crítica

<sup>5</sup> Para uma abordagem da crítica como ensaio, ver: *As vísceras da crítica* (Pessoa, 2020).

que quer fazer justiça a essa monstruosidade deve ser ela mesma monstruosa. Criar um poema, portanto, é criar monstros, recriar a si mesmo, e, de modo análogo, a crítica que deriva dele. O labor crítico é, assim, uma visão da obra que incide sobre ela, um híbrido. Reescritura. O que será essa reinvenção monstruosa? Não sabemos. Nem o próprio poeta e o crítico podem saber. Daí que a melhor maneira, a meu ver, de terminar um trabalho, que não deixa de ser uma crítica, seja com um poema que procura lançar luz no ato de escrever. Eis o poema de Adília Lopes que começa onde termina o de Sexton, com a imagem do peixe escorregadio, e, para mim, *mostra* (palavra que remete ao monstro) bem as questões – abertas! – em torno das quais estive, na esperança de que os possíveis leitores “pactuem com os anjos” e façam as associações que quiserem com o dito até agora:

#### Arte poética

Escrever um poema  
é como apanhar um peixe  
com as mãos  
nunca pesquei assim um peixe  
mas posso falar assim  
sei que nem tudo o que vem às mãos  
é peixe  
o peixe debate-se  
tenta escapar-se  
escapa-se  
eu persisto  
luto corpo a corpo  
com o peixe  
ou morremos os dois  
ou nos salvamos os dois  
tenho de estar atenta  
tenho medo de não chegar ao fim  
é uma questão de vida ou de morte  
quando chego ao fim  
descubro que precisei de apanhar o peixe  
para me livrar do peixe  
livro-me do peixe com o alívio  
que não sei dizer  
(Lopes, 2014, p. 12-13)

#### Referências

CARSON, Anne. **Sobre aquilo em que eu mais penso**. trad. Sofia Nestrovski. São Paulo: Ed. 34, 2023.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN Jeffrey Jerome. (Org). **Pedagogia dos monstros. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 25-60.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2008.

HOLANDA, Lourival. Realidade inominada: ensaios e aproximações. Pernambuco: CEPE, 2019.

LERNER, Ben. **Ódio pela poesia**. trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Fósforo, 2025.

LOPES, Adília. **Dobra – Poesia reunida**. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

MACUMBER, Heather. Uncovering the divine army. In: MACUMBER, Heather. **Recovering the Monstrous in Revelation**. Lanham, Md.: Lexington Books/Fortress Academic, 2021, p. 75-100.

NANCY, Jean-Luc. **Resistência da poesia**. trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

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

PESSOA, Patrick. As vísceras da crítica. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 15, edição especial, 2020, p. 81-102.

PUCHEU, Alberto. Poema e Poesia. In: PUCHEU, Alberto. **Giorgio Agamben: poesia, filosofia e crítica**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

SEXTON, Anne. **Compaixão**. trad. Bruna Beber. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (ed.). **The Monster Theory Reader**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.

Recebido em 15/05/2025

Aceito em 06/08/2025