



CONSTRUINDO MATILDE CAMPILHO

Otávio Campos Vasconcelos Fajardo (UFJF)

Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira (UFJF)

Este artigo busca tomar o ponto de partida para uma pesquisa acerca da obra da poeta Matilde Campilho. Para tanto, é necessário colocar em evidência o material a ser trabalhado: a “obra” e a “autora”. Como apresenta Foucault em *O que é um autor?* (1997), o que caracteriza uma obra é a presença de vários textos, que são mantidos em unidade pela figura do autor. Através de matérias em jornais de grande circulação no Brasil e em Portugal (*Folha de S. Paulo, O Globo, Público*) podemos perceber de que modo a função autor Matilde Campilho é construída e como ela influencia as vendas do livro e da própria poeta. Delimitado esse espaço, apontamos como se apresentam e podem ser lidos os textos ligados por essa classificação. Para isso, temos de liberar a obra do travão que por muitos anos acompanhou a crítica literária. Suportados por Roland Barthes em “A morte do Autor”, vemos que com o desaparecimento do Autor, a crítica tende a perceber o texto não mais uma linha a produzir um sentido único e exclusivo, como se ditado por um Deus, mas sim como um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura – um texto que comporta em si várias vozes e vários textos, que entram em contato sobrepondo-se, excluindo-se, criando uma significação nova quando do encontro, que só se realiza plenamente na leitura. A própria linguagem, como discute Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963), só existe em relação dialógica entre discursos.

Palavra-chave: Matilde Campilho. Função autor. Intertextualidade.

Em torno da noção de autor

Ao nos debruçarmos sobre uma pesquisa literária, esbarramos sem dúvidas em uma discussão que acompanha incessantemente a crítica, principalmente desde a modernidade: a questão da autoria. Quando escolhemos, então, um autor para objeto de estudo, como é o caso de Matilde Campilho neste trabalho, levamos em conta não apenas os textos que foram escritos por tal pessoa, mas também a estrutura que liga todos esses textos, no caso, o próprio *gênero autor*.

O caderno “Ilustríssima” da *Folha de S. Paulo*, em 29 de março de 2015, trazia uma grande fotografia, de quase meia página, com Matilde Campilho muito séria,

debruçada sobre um terraço de onde é possível ao fundo ver Lisboa e Tejo e tudo. A jaqueta jeans, os braços cruzados sobre os joelhos das pernas cruzadas, com as mãos quase encostando nos tênis All Star sujos, dos cadarços soltos, imediatamente remetem aos versos de “Badland”, poema do *Jóquei*, o único livro da poeta até o momento: “(...) Eu não sei os nomes / dos poetas todos mas sei que os poetas / todos são os novos roqueiros” (CAMPILHO, 2015, p.120). A ideia procede com mais força se pensarmos ainda a relevância de um jornal como a Folha de S. Paulo no quesito circulação dentro do cenário brasileiro.

Assinada pela jornalista Francesca Angiolillo, a matéria intitulada “Vaivém atlântico” era acompanhada do subtítulo: “A luso-carioca Matilde Campilho vai à Flip”, o que deixa claro duas proposições da publicação. A primeira é o motivo explícito da matéria se dever à participação da poeta na maior feira literária do país, quando a mesma estaria lançando a versão brasileira de seu livro pela Editora 34. A segunda é a não filiação de Campilho a uma literatura nacional, mas a construção desse caráter híbrido, entre Portugal e Brasil, que vem acompanhando Matilde desde sua primeira recepção, quando ainda publicava seus textos apenas na internet. Este último ponto é alicerce para a construção e uma imagem também rentável da poeta, colocando-a no lugar do exótico, entretanto prestigiado, que atrai olhares atentos e curiosos.

Desde tamanha repercussão do livro, os jornais vêm apontando essa origem de Campilho, junto do fato de sua mudança para o Brasil em 2010 e sua descoberta como poeta no território Americano, como responsável pela mescla de sotaques e dicções em seus poemas. A matéria supracitada ainda discorre, em tom romântico, sobre a “errância” da autora, e aponta para a dimensão essencial e “mestiça” dos poemas, segundo o editor português. Quando a publicação em questão traz os poemas de Matilde, esses aparecem em pequenas passagens durante o texto, ou em uma caixa (também pequena) ao pé da página. A obra, portanto, ou seja, aquilo que supostamente deveria estar sendo vendida, é vista quase exclusivamente por um aspecto: o autor.

Em *O que é um autor?*, publicação em livro de uma comunicação apresentada à Societè Française de Philosophie em 1969, Michel Foucault aponta o pensamento, ainda corrente, de que a função da crítica não seria detectar as relações da obra com o autor, nem reconstruir uma experiência através de textos e pensamentos, mas sim analisar a obra em sua estrutura, na sua arquitetura, nos jogos e relações internas.

Em que consiste essa curiosa unidade que designamos obra? Que elementos a compõem? Uma obra não é o que escreveu aquele que se

designa por autor? Vemos surgir as dificuldades. Se um indivíduo não fosse um autor, o que ele escreveu ou disse, o que ele deixou nos seus papéis, o que dele se herdou, poderia chamar-se uma “obra”? (...)A palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor. (FOUCAULT, 1992, p. 37-39)

A problemática da palavra obra se dá justamente pela imprecisão de seu conceito, assim como sua dependência da “estrutura” do autor como esse elemento que mantém unido os textos em conjuntos, como os sessenta poemas cobertos sob o título *Jóquei*, atribuídos legalmente à autora Matilde Campilho. A questão legal, de propriedade da autoria, só começou a ser instaurada na cultura ocidental entre o fim do século XVIII e início do século XIX, com o advento da modernidade. Com o fim da Idade Média, escrever deixou de ser um *ato* e passou a ser um *bem*. Desde então se instaurou um regime de propriedade para os textos, com regras rígidas sobre os direitos de autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução, etc. “Os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores (...) na medida em que o autor se tornou passível de ser punidos, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores” (FOUCAULT, 1992, p.47).

Para Roland Barthes, em “A morte do autor”, tal constructo se deu por conta da corrente positivista, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que concedeu a maior importância à “pessoa do autor” (BARTHES, 1984, p.66). Nas sociedades etnográficas a narrativa nunca é assumida apenas por uma pessoa, mas por um grupo, mediada pela figura de um xamã, do qual podemos admirar apenas a performance, e nunca o gênio – já que não é ele o detentor da propriedade intelectual da obra. De acordo com Michel Foucault, a noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, da filosofia e das ciências. Durante a Idade Média, os textos literários não pediam autoria, essa só era requisitada aos textos científicos, o que parece que se inverteu nos nossos tempos (FOUCAULT, 1992, p.49).

Apesar da distância temporal que se estabeleceu da publicação do texto de Foucault até os dias de hoje, conseguimos ainda perceber o culto que se estabelece em torno da imagem do autor. A matéria da *Folha de S. Paulo* se vende, entre outros motivos, por trazer estampada a imagem de Matilde Campilho, acompanhada de indicações biográficas e pouco acesso aos poemas do livro. Não estamos falando, claro, de veículos especializados em literatura, mas de um jornal que alcança as massas populares, acessíveis em quaisquer bancas de esquina. Não era de se esperar um texto com maior

profundidade analítica no trabalho da poeta, mas o que chama a atenção é justamente o espaço de personalidade que Matilde ocupa nos grandes veículos de mídia em circulação. Através dessa apresentação da personagem Matilde Campilho, o livro se vende tomando a proporção de discurso específico, proferido pelo autor que foi apresentado na reportagem.

A função autor é o que caracteriza o modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos dentro de uma sociedade, dando a ele status literário. Algumas semelhanças asseguram a relação do *nome de autor* com o *nome próprio*. Foucault não reluta em dizer que o nome de autor é um nome próprio, embora a relação do nome próprio com o indivíduo nomeado não seja isomorfa à ligação do nome do autor com o que nomeia. O nome de autor não designa, exatamente, o indivíduo, mas o conjunto de descrições sobre ele. “O nome próprio (tal como o nome de autor) tem outras funções que não as indicadoras. É mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém, em certa medida é o equivalente a uma descrição” (FOUCAULT, 1992, p.42). Quando digo “Matilde Campilho”, por exemplo, emprego essas palavras que são correspondentes a uma ou mais descrições definidas, como “a autora de *Jóquei*”, “a poeta luso-brasileira”, entre outras.

O nome próprio e o nome de autor situam-se entre os polos da designação e da descrição, mas podemos aí definir duas personas diferentes: o sujeito empírico, que carrega o nome próprio, e cuja referência afeta pouco ou quase nada na recepção da obra, e o indivíduo apresentado com as referências do nome de autor, que conferem um status, enquanto modificam a estrutura do discurso recebido. Se descobrirmos que Matilde Campilho não nasceu numa vila próxima a Lisboa, como indica a reportagem, ou que não estudou nos colégios que supostamente conhecemos, a modificação não vai alterar significativamente o nome de autor. Mas se descobrirmos que não foi Campilho que escreveu um poema como “Rio de Janeiro-Lisboa” em que versos do tipo “um dia você / adora meus óculos / adoro os teus óculos / no dia seguinte / não quero que venhas à fazenda” (CAMPILHO, 2015, p.16) apontam a dupla dicção característica da luso-brasileira, já não seria indiferente o nome de autor. Isso se dá porque o nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso, ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegurar essa função classificativa (FOUCAULT, 1992, p.44). Fora isso, o nome do autor é o que faz com que os textos mantenham uma unidade entre si, caindo na discussão anterior sobre “obra”.

Para a crítica literária atual, principalmente a dita não especializada, como o caderno de cultura da *Folha de S. Paulo*, a função autor é aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas deformações e suas diversas transformações. Isso ocorre através da apresentação da biografia da poeta, da delimitação da sua perspectiva individual, da análise da sua origem social ou da sua posição de classe, da revelação do seu “projeto poético” (FOUCAULT, 1992, p.53). A função autor se distancia da vida do escritor à medida em que elementos são selecionados, outros montados, para construir a imagem adequada que dará suporte àquele tipo de discurso. É tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício, “a função autor efectua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância” (FOUCAULT, 1992, p.55). A marca do escritor (a pessoa física) não é mais do que a singularidade da sua *ausência*.

Escrita como destruição e tecido

Nunca poderemos saber quem é o eu que fala em um texto, seja ele poético ou não, se o narrador, se o indivíduo que escreve, se o indivíduo autor, entre outras manifestações que podem surgir no discurso, porque a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. Retomamos aqui o mote central de Roland Barthes em “A morte do autor”: “A escrita é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto, onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1984, p.65).

Apesar de ser importante levarmos em conta o contexto em que o “manifesto” de Barthes foi escrito (ano de 1968 na França, a revolta contra as diversas correntes críticas com enfoque mais no autor do que no texto, entre outras coisas), ainda se nota hoje em dia uma certa indiferença com quem fala, a indiferença contemporânea com o sujeito do discurso (não confundindo aqui com a *função autor*). O processo de escrita tende a apagar as marcas do sujeito empírico, nos levando novamente até Foucault quando, no início da conferência, diz que a escrita é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito está sempre a desaparecer (FOUCAULT, 1992, p.35).

Barthes acredita que o império do Autor (aqui grafado em inicial maiúscula para diferenciar da *função autor*) tenha começado a ser erguido justamente com o advento da modernidade e o aumento do prestígio sobre o indivíduo, como discutimos algumas páginas atrás. Diferente do que viemos chamando aqui da *função autor*, construída pela

mídia, como o exemplo, Barthes critica a figura Autor como aquele travão que é dado à leitura, o que seria exterior e anterior ao texto. Para a crítica da época, talvez nem tanto diferente de hoje em dia, a compreensão de um texto se dava na resposta de uma famosa pergunta (que ainda nos assombra em alguns pontos): “o que o Autor quis dizer?” Destruir o império do Autor seria reabrir o espaço do texto, seria reabilitar o leitor, seria perceber todas as subjetividades da leitura como ponto de encontro das significações possíveis.

O afastamento do Autor muda radicalmente o texto moderno, não apenas a sua recepção, mas também sua forma de concepção. O Autor existe antes do livro, enquanto o escritor moderno nasce junto do seu texto. Não existe outro tempo que não o da enunciação, e escrever não pode mais designar uma operação de registro, mas sim um ato performativo: “a mão, destacada de qualquer voz, levada por um gesto de inscrição (e não de expressão) traça um campo sem origem” (BARTHES, 1984, p.68). Talvez tenha sido Mallarmè quem primeiro chegou a problematizar a questão da autoria. Desde a aparição do poeta de *Um lance de dados* o autor é um acontecimento incessante. Para o mesmo, é a linguagem quem fala, e não o eu empírico; e toda a poética de Mallarmè age no objetivo de suprimir o autor em proveito da escritura.

Outros mecanismos de se abalar o “império do Autor”, segundo Roland Barthes, foram a escrita automática e a escrita coletiva do movimento Surrealista, que contribuíram para dessacralizar a figura do Autor, e o surgimento das ciências da linguagem. Para a Linguística, o autor não é mais do que aquele que escreve, pois a linguagem conhece um “sujeito” e não uma “pessoa”, e esse sujeito vazio fora da enunciação basta para sustentá-la (BARTHES, 1984, p.67). Podemos somar a isso o aparecimento das novas tecnologias na contemporaneidade, que mudaram a maneira de produção e consumo do texto, sobretudo o poético. De acordo com Vilém Flusser, os poetas, munidos das novas tecnologias, deixaram de ser seres místicos e inspirados e passaram a ser “informadores”: “O poeta que calcula deixa as regras da língua e o repertório linguístico para o jogo do acaso da permutação, e seu objetivo é escolher, a partir dessas computações que emergem por acaso, as mais apropriadas” (FLUSSER, 2010, p.122). O que podemos a partir daí é pensar os espaços que “sobram” com o desaparecimento do Autor, e as funções livres que isso deixa descoberto.

Através da percepção de como a *função autor* ainda persiste e como trabalha nos dias atuais, conseguimos concluir que não chegamos hoje em um inteiro desligamento da figura do autor e a voz de um texto, mesmo que esta figura não esteja diretamente ligada

à pessoa física que o escreveu. Com a morte do Autor conseguimos abrir certos caminhos e enxergar um texto não mais como aquilo feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único (como o proferido pelo Autor – Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se cruzam e se contestam várias escrituras, das quais nenhuma é original:

O texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (...) o escritor só pode imitar um gesto anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as estruturas, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas (...) (BARTHES, 1984, p.68-69)

Pensemos, então, nesse sujeito que, como apontou Foucault, está sempre a desaparecer. Se por um lado temos o texto como escritura, de maneira a ser um tecido de citações, cruzamentos de outros textos, por outro temos também o ser que carrega a *função autor* para fora do texto, quem toma propriedade jurídica sobre ele e é responsável pela confecção do tecido. A presença dos diversos textos a construir o discurso se realiza plenamente na recepção, já que é na leitura que apontamos e significamos as “intertextualidades”. Para Barthes, o leitor é o espaço onde se inscrevem todas as citações de que é feita uma escritura, pois a unidade do texto não está em sua origem, e sim no seu destino. Daí parte a famosa frase que encerra o ensaio: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1984, p.70).

Apesar de nunca aparecer na obra original, o termo “intertextualidade” vem sido atribuído a Mikhail Bakhtin para tratar e a relação entre dois ou mais textos em um discurso, desde a publicação de *Introdução à semiótica*, de Julia Kristeva. No ensaio “A palavra, o diálogo, o romance”, responsável por trazer à academia o interesse por Bakhtin, a francesa afirma que o autor de *Problemas da poética de Dostoiévski* é o primeiro a introduzir a ideia de intertextualidade na teoria literária e, dialogando com Barthes, completa: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*” (KRISTEVA, 1974, p.64).

Quando Bakhtin introduz tal noção de *estatuto da palavra*, o texto se situa, então, na história e na sociedade, as quais passam a ser vistas como textos que o escritor lê e onde se insere ao reescrevê-las. O autor não existe mais antes do texto, mas nasce junto da leitura. A diacronia se transforma em sincronia e, dessa forma, a história linear se transforma em abstração. A única maneira que tem o escritor de participar da história é trabalhar na abertura de espaços, realizando uma transgressão dessa abstração através de

uma escritura-leitura, isto é, por uma prática de uma estrutura significante (um texto) em função ou oposição a uma outra estrutura (um outro texto) (KRISTEVA, 1974, p.62).

A atitude crítica contemporânea, frente a esses deslocamentos de perspectivas, tende a perceber o apagamento da figura do Autor ao mesmo tempo em que coloca em relação os textos que compõe uma obra com o texto construído pela *função autor*. O contrato literário do escritor não é o mesmo que o do crítico. No ensaio “A intertextualidade crítica”, Leyla Perrone-Moisés aponta que o crítico tende a reconhecer os limites da propriedade, dos direitos do proprietário e dos deveres do não proprietário, por isso, na maioria das vezes, discrimina o texto sobre o qual está discutindo, apontando, sobretudo, o nome do autor criticado. Por outro lado, o escritor utiliza os bens alheios como se fossem seus, em um trabalho de absorção e de transformação de outros textos por um texto (PERRONE-MOISÉS, 1979, p.211), o que aqui viemos chamando de intertextualidade.

Com cara de Whitman

Jóquei, de Matilde Campilho, é sem dúvidas um livro singular. Apesar de seu caráter de estreia, a obra alcançou considerável repercussão na mídia e nos meios literários. Alguns críticos apontam o aparecimento de uma voz nova no mercado editorial, ao mesmo tempo em que percebem ecos de uma certa tradição poética ainda não superada. Isso se dá, possivelmente, por conta da presença de uma dicção plural, que vagueia entre o português brasileiro e o europeu, com o inglês de permeio, o que amplia a potência da obra, principalmente se levarmos em conta a biografia da poeta que é apresentada para a construção da *função autor*: seu estilo nômade e a constante conexão entre Brasil e Portugal. Em matéria publicada no jornal *O Globo*, em junho de 2014, a jornalista Mariana Filgueiras assim a apresenta a poeta que acabara de lançar o livro:

A poeta Matilde Campilho, de 31 anos, está no meio do caminho entre os dois países, cada perna metida numa porção de terra continental. Às vezes, um pé afunda mais para um lado, às vezes para o outro. Sua poesia também. Há três anos, quase quatro, Matilde veio morar no Brasil. “Por que não o Rio?”, pensou ela, e pôs seus shorts jeans (já era meio carioca, admite) e camisas de botão na mala. (FILGUEIRAS, 2014, digital).

É interessante também notar que a matéria, intitulada *Matilde Campilho, uma poeta nômade*, traz ainda no subtítulo uma corrente chave de leitura crítica para os

poemas: “Portuguesa mescla sotaque de Rio e Lisboa em ‘Jóquei’, sua estreia literária, e em videopoemas que conquistaram fãs na internet”. Coincidentemente, ou não, o mesmo jornal foi o responsável por veicular na mídia o primeiro poema do *Jóquei*, meses antes de sua publicação. “Fur” foi publicado na extinta página “Risco” mantida pelo poeta Carlito Azevedo.

O poema que inicia o livro traz a indicação, como uma epígrafe, “com cara de Whitman”, o que, em certa medida, aponta para os diálogos com a tradição passíveis de serem lidos na obra da poeta. Apesar de não trazer nenhuma referência direta à poesia do norte-americano, “Fur” se aproxima do trabalho de Walt Whitman por conta da prática do verso livre (cuja popularização se deve sobretudo à transgressão poética deste último) e de sua intensa e caótica enumeração:

foi assim que você pensou que eu viria ao mundo
foi assim que você me viu na floresta
foi assim que você me viu pendurado no poste elétrico
sempre pendurado num ramo qualquer
sempre usando o verão.
você se lembra daquele verão no Brooklyn
em que ficamos perseguindo os bombeiros
durante todo o dia apenas para ver
uma vez e depois outra vez
o leque aquático que se abria sobre o fogo?
você citava poetas húngaros mas nesse tempo
eu só queria saber de inventar uma língua
que não existisse.
você lembra do *concierge* que nos recebia
na pensão do Brooklyn como se nunca (...)
(CAMPILHO, 2015, p.9-10)

Pode-se perceber que o poema não trata de um retorno a Walt Whitman, mas conseguimos ler nele a mesma liberdade do verso e da voz, a mesma partilha ambígua da diferença sexual, o mesmo poder de segredo e de exposição que usou o poeta norte-americano. Guiados pela própria indicação do poema, colocamos em contato dois textos visíveis, o inscrito no livro e o despertado pela tradição.

Fora as influências assumidas, percebemos no livro o que a poeta vem chamando em algumas entrevistas de “referências ao universo fundador dos poemas”, através de músicas, diálogos cotidianos, filmes, etc. Em matéria do jornal português *Público*, sobre o *Jóquei*, o jornalista João Bonifácio pontua:

O universo que funda os poemas vem tanto da vida como de “leituras, filmes, canções”. “As canções são muito importantes”, diz Matilde, em e-mail tardio, antes de citar canções como *Purple Rain* [Prince] ou *Don't Think Twice It's Alright* [Bob Dylan] como influências na sua

escrita (onde também surgem Simon & Garfunkel, Mercedes Sosa ou Ataulfo Alves). (BONIFÁCIO, 2014, digital)

A presença da musicalidade, não apenas referida às canções citadas, se mostra muito relevante nas produções de Campilho. Quando encontramos explicitamente nos poemas a “intromissão” de uma canção, como a do Prince, temos também a mescla musical da linguagem coloquial, apontada por vocábulos cotidianos e um uso variável de *tu* e *você*, que é o que ocorre em “Roma amor”:

Seu cabelo está vermelho
você falou
seu cabelo está todo iluminado
de vermelho & luz
I never wanna be
your weekend lover
respondi certo
rebobinando 600 dias
Você lembra da canção?
I never wanna be
your weekend lover
suas mãos desenhando a dança
no oxigênio daquele julho
e o pé se levantando
desde os seus calcanhares
até a nuca de fogo
Você fazendo pouco
de tudo que antes havia
sido chamado de baile
Purple Rain
seu cabelo está todo iluminado
de vermelho & luz (...)
(CAMPILHO, 2015, p.60)

Pode-se perceber, ainda, a partir dos trechos citados de “Roma amor” a presença constante de um interlocutor, como se todo o livro fosse dirigido a um “você” (ora “tu”) onipresente. Nessa medida, temos o cruzamento de dois ou mais textos (ou vozes) no discurso ou, conforme apontado por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*, o cruzamento de vários mundos, que antes viviam isolados e autossuficientes. Para o escritor, essa perspectiva “multifacetada”, seria a expressão mais pura e mais autêntica do sentido do capitalismo:

Em sua tendência a tudo nivelar, que não deixa quaisquer separações exceto a separação entre o proletário e o capitalista, o capitalismo levou esses mundos à colisão e os entrelaçou em sua unidade contraditória em formação. (BAKHTIN, 2013, p.20).

A discussão de Bakhtin atinge o ponto das “relações dialógicas” que habitam os discursos em geral, as quais surgiriam no romance moderno através de Dostoiévski. O romance dialógico, ou polifônico, foi base para chegar à conclusão de que o dialogismo é inerente à própria linguagem. Para Bakhtin, “o diálogo é a única esfera possível da vida da linguagem” (KRISTEVA, 1974, p.66). Diferente do que comumente chamamos de diálogo na linguagem corrente, tal relação de fala e resposta (ou fala e supressão de resposta, como no poema anterior) não necessariamente aponta para um dialogismo. “Para que as relações de significação e lógica se tornem dialógicas, elas devem encarnar, isto é, entrar numa outra esfera de existência: tornar-se discurso, ou seja, enunciado, e obter um autor, isto é, um sujeito do enunciado” (BAKHTIN, 1929 *apud* KRISTEVA, 1974, p.67). O diálogo para Bakhtin, portanto, não é só a linguagem assumida pelo sujeito, mas uma espécie de escritura onde se lê, sobretudo, o outro. Dessa forma, o dialogismo bakhtiniano considera a escritura simultaneamente como singularidade (a “individualidade criativa de si mesma”, para Eliot) e como intertextualidade. Através do dialogismo, a noção de pessoa-sujeito da escritura (Autor-Deus) tende a se esfumazar para ceder espaço à “ambivalência da escritura” (KRISTEVA, 1974, p.67).

Pela noção de “ambivalência”, Bakhtin situa o texto na história (da sociedade) e a história no texto, que, para o escritor, são a mesma coisa. A escritura é vista como a leitura de um corpus literário anterior, o texto como absorção e réplica de outro texto, e, se pensarmos na questão da poesia propriamente dita, tocamos na discussão de Theodor Adorno sobre o fato de não existir poesia pura (no sentido de “original”), apenas como ideologia literária. Para ele, elementos de conteúdo e elementos de forma devem ser interpretados em sua conexão e co-presença, pois não há uma “lírica individual” que não se comunique subterraneamente com uma “corrente coletiva”, sem a qual nenhuma experiência histórica é concebível.

Referências

ANGIOLO, Francesca. Vaivém atlântico – A luso carioca Matilde Campilho vai à Flip. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 mar. 2015. Iustríssima, p.2.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 65-70

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BONIFÁCIO, João. A montanha privada de Matilde Campilho. *Público*, Lisboa, 01 ago. 2014. Ípsilon. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-montanha-privada-de-matilde-campilho-1664554>>. Acesso em 25 abr. 2016.

CAMPILHO, Matilde. *Jóquei*. São Paulo: Editora 34, 2015.

DÄLLENBACH, Lucien. “Intertexto e autotexto”. In: *POÉTIQUE revista de teoria e análise literárias*. Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979. p. 51-76.

FILGUEIRAS, Mariana. Matilde Campilho, uma poeta nômade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 jun. 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/matilde-campilho-uma-poeta-nomade-12953888>>. Acesso em 25 abr. 2016.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Caiscais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1997.

FLUSSER, Vilém. *A escrita – Há futuro para a escrita?* Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A intertextualidade crítica”. In: *POÉTIQUE revista de teoria e análise literárias*. Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979. p. 209-230.