

# MOVIMENTOS TELÚRICOS: EROTISMO E METÁFORA NA POÉTICA DE SUSANA THÉNON<sup>1</sup>

## *TELLURIC CURRENTS: EROTISM AND METAPHOR IN SUSANA THÉNON'S POETICAL WORK*

Juliana Monroy ORTIZ\*

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

**RESUMO:** Apresenta-se uma análise de trechos de duas obras de Susana Thénon: *Distancias* (1984) e *Ova completa* (1987), partindo do exame da “imaginação espacial” (o termo é de María Barrenechea) que caracteriza o trabalho poético de Susana Thénon. Visa-se, com isso, refletir sobre as decorrências de sua compreensão do espaçamento na fundamentação de uma poética erótica ou, inversamente, de um erotismo poético, que se orienta a preservar o amor pela diferença e a alteridade, e sobre os procedimentos textuais mediante os quais os poemas são criados como arquiteturas verbais que dispõem os espaços e, por isso mesmo, os criam.

**PALAVRAS-CHAVE:** amor, alteridade, Susana Thénon, procedimentos textuais.

**ABSTRACT:** An analysis of excerpts from two works by Susana Thénon, *Distancias* (1984) and *Ova completa* (1987), is presented, based on an examination of the “spatial imagination” (the notion was developed by María Barrenechea) that characterizes Thénon’s poetical work, in order to reflect on the consequences that her understanding of spacing has both in the foundation of an erotic poetics, or, inversely, an poetical eroticism, that tries to preserve love for difference and otherness, and in the textual procedures through which poems are created as verbal architectures that organize spaces and, therefore, create such spaces.

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil (nº 141020/2021-0).

\* Filósofa pela Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá (2015). Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (2020). Atualmente, é discente do Doutorado em Literatura da UFSC (bolsista do CNPq). Atua principalmente nos seguintes temas: estética contemporânea, teoria comparada das artes, escrita, leitura, edição, história da escrita e o livro, poesia, escrita na arte plástica e livro objeto (de artista) Email: [ljmonroyo89@gmail.com](mailto:ljmonroyo89@gmail.com)

**KEYWORDS:** love, otherness, Susana Thénon, textual procedure.

## 1 Uma dialética do desastre

*La morada imposible*, é esse o título dado por Ana María Barrenechea e María Negroni à compilação das obras de Susana Thénon que editaram coletivamente e que foi publicada em duas partes em 2012. O título abrange em si, pelo menos, uma dupla significação: pode significar tanto um espaço impossível de habitar quanto um espaço impossível de acessar. Embora ambas significações sejam próximas, no primeiro caso, a ênfase está na impossibilidade de uma ação: habitar. No segundo, na impossibilidade de acessar a um lugar, por não poder encontrá-lo, ou por não poder entrar nele. Ambas interpretações, no entanto, pressupõem a existência de agente/s. Pode-se então perguntar, para quem é impossível o habitar?, mas também por que esse lugar é impossível de acessar? Devemos, pois, meditar sobre o sentido do adjetivo “impossível” para nos aproximar, certamente, não de uma resposta a estas questões, mas de um nodo a partir do qual abordar a telúrica poesia de Susana Thénon, especialmente aquela de *Ova completa* (1987), último livro de poemas publicado durante a vida da “*Sappho made in Shitland*”, como ela mesma se denomina ironizando em “And so are you”.

No ensaio “La poesía de Susana Thénon y su subversión del canon” (1996), Ana María Barrenechea frisa a relevância que a “imaginação espacial” tem no trabalho de Thénon destacando os títulos de algumas de suas peças: *Habitante de la nada* (1967) e *De lugares extraños*, e anota que tanto neles como no livro *Distancias* (1984) se expressa uma procura “intensa y lúcida” por gerar nos poemas *espacios imposibles*. Espaços que Barrenechea, se apropriando das palavras de Artaud em *O pesa-nervos*, descreve como aqueles que “não existiam e que não pareciam poder encontrar lugar no espaço” (p. 1991, p. 45). Seguindo o fragmento, o adjetivo “impossível” poderia ser entendido como descrevendo não a irrealizabilidade do ato de abertura desses espaços, que já têm sido criados através do ato mesmo da escrita, o que se sugere pela conjugação em pretérito imperfeito dos verbos “existir” e “parecer”, mas descreve a situação na qual foram abertos os espaços mediante a escrita. Esta situação é referida como um impedimento para o cumprimento de uma possibilidade (os espaços a serem criados “não pareciam poder encontrar lugar”). Cogitemos esta afirmação a partir de uma observação que faz

Heidegger em sua conferência “Habitar, construir, pensar” (1951). Segundo ele, o “espaço é, essencialmente, o fruto de uma arrumação, de um espaçamento, o que foi deixado em seu limite” (1951, [online] s. p.). Consequentemente, podemos pensar que se os espaços para essas configurações do sentir e pensar propostos por Thénon e Artaud em seus escritos “pareciam não poder encontrar lugar” era porque havia algum obstáculo impedindo a configuração de um limite, e que foi em face desse obstáculo que tanto Artaud quanto Thénon opuseram uma força de criação, um modo de habitar, uma escrita, a partir da qual se estabelecesse precisamente um limite, embora móvel, que bloqueasse aquele perigo mencionado por Thénon nos agradecimentos em *Distancias*, v.g. o interminável, o infinito<sup>2</sup>.

Mas qual é esse obstáculo? Em *O pesa-nervos* diz Artaud: “Senti verdadeiramente que você rompia a atmosfera à minha volta, que fazia o vazio para me permitir avançar, para dar o lugar de um espaço impossível aquilo que em mim não era senão algo em potência” (1991, p. 45). Nessa fala de Artaud, é a incapacidade do eu de sair de si mesmo que aparece como obstáculo, a incapacidade de se esvaziar para abrir um espaço para a alteridade. Numa carta do dia 17 de fevereiro de 1968 na qual Thénon compartilha com Barrenechea dois poemas da série que nomeia “*distancias*”, a poeta escreve no mesmo viés que Artaud:

La serie se llama ‘distancias’ y todavía no puedo explicar claramente el por qué. Solo sé que tienen relación con la disociación, con la soledad, con la caducidad trágica y tierna del lenguaje, con la distancia, aún mínima, que existe entre nosotros y nosotros mismos, entre nosotros y lo otro. (Em Barrenechea, 1996, p. 209, grifos nossos)

No primeiro capítulo do livro *La agonía de Eros* (2012), intitulado “*Melancolía*”, o filósofo Byung-Chul Han denuncia a erosão do outro e o excesso de narcisismo da mesmidade, e não a multiplicação das possibilidades de eleição, como os principais responsáveis do proclamado “final do amor” (cf. 2012, p. 9). Segundo ele, a cultura capitalista contemporânea de nossos dias só quer manter as diferenças superficiais, as diferenças consumíveis, conduzindo ao apagamento desse espaço *atópico* que é a negatividade inapreensível do outro, conduzindo ao apagamento desse espaço que faz

---

<sup>2</sup> “[...] a Iris Scacchieri, quien sin saberlo me infundió con su danza la visión definitiva para reelaborar y completar esta obra, cuya duración lindaba peligrosamente con lo interminable” (2012, [online], s. p.).

possível o amor. Pode-se, então, ler os esforços de Thénon por estabelecer a distância, o limite, o espaçamento, como intentos de manter vivo o amor, o erotismo?

O poema “20”, de *Distancias*, constitui uma declaração de amor que pode ser um ótimo ponto de partida para entender o papel do erotismo na poesia de Thénon. Seus primeiros versos dizem: “*otra vez a pesar de las nubes / ciegas (me quemaba) te amé di sangre / por tus flores*”. Em “*Melancolía*”, Han explora a crise do erotismo esboçando uma distinção entre depressão e melancolia que vou usar como chave para ler esse trecho do poema de Thénon. De acordo com Han, a depressão é uma doença narcisista, cujo principal sintoma é a *impossibilidade* do eu de fixar seus limites a respeito do outro, em consequência “*Solo hay significaciones allí donde él se reconoce a sí mismo de algún modo*” (2012, p. 11). Neste sentido, poder-se-ia entender a depressão como a impossibilidade do amor (2012, p. 13), enquanto incapacidade de estabelecer uma *distância* em relação ao outro.

A anulação do distanciamento, diz Han em “*Poder no poder*”, é a responsável pelo amor ter se tornado uma emoção, uma excitação, sem consequências, sem ferida (p. 24). No poema “20”, dois aspectos sublinham justamente a ferida que faz parte do esvaziamento do eu para aceitar a diferença da alteridade: (a) o uso dos verbos ‘queimar’ (em forma reflexiva “*me quemaba*”) e ‘dar’; (b) o uso do substantivo ‘sangue’ como objeto direto de ‘dar’. Em outro trecho do poema se diz: “*morí / para nacer / te alzaban mis hombros / sí temblor sueño carnívoro*”. O nexos entre amor, desejo e morte que esses versos enfatizam ao vincular os verbos ‘morrer’, ‘nascer’, ‘sonhar’ e ‘comer’ (implicado no adjetivo ‘carnívoro’) é fundamental para se aproximar da melancolia como antídoto contra a depressão, *i. e.* contra a impossibilidade do amor. No sentido que o primeiro verso do poema “37” de *Distancias* realça: “*un mal se apaga solo si otro mal crece*”.

A tradição médica e filosófica tem associado historicamente o temperamento melancólico tanto a uma doença quanto a uma potência. A melancolia é um dos humores do corpo que, segundo Salerno, são: sangue, cólera, fleuma e melancolia (bílis negra). Cada um desses humores está ligado a um dos elementos: “terra melancolia, água fleuma, ar sangue, cólera fogo” (*cf.* Agamben, 2007, p. 33). As diversas combinações da bÍlis negra com os outros humores dão forma a distintos temperamentos, não obstante, todos

eles foram geralmente associados à potência criativa ou ao dom de mando<sup>3</sup>, mas também o foram à perversão erótica, o que faz da melancolia uma condição paradoxal. Desde Aristóteles e até nossos dias, o “desregramento erótico” forma parte dos atributos da melancolia (cf. Agamben, 2007, p. 39). O melancólico é aquele que, entregue ao desejo por seu objeto de amor, abandona a contemplação em favor do abraço, da possessão.

Contudo, a possessão à qual aspira o sujeito melancólico precisa ser considerada, pois ela oculta uma trágica contradição, isto é, que aquilo que se deseja possuir é *inapreensível*, é impossível de capturar, como o outro no amor (cf. Agamben, p. 42). É por essa razão que Freud, segundo Agamben, assevera que o “mecanismo dinâmico da melancolia em parte toma emprestadas as suas características essenciais do *luto* e em parte da *regressão narcisista*” (*id.*, 2007, p. 43, grifos nossos), mas adotando contornos inéditos que não podem se identificar com nenhum desses fenômenos psíquicos. Noutras palavras, o ânimo melancólico seria uma resposta “diante da perda de um objeto de amor” (cf. *id.*, 2007, p. 44), mas ante cuja perda o eu não reage fazendo uma transferência a outro objeto, senão se identificando com o objeto perdido. No entanto, o significativo da perda na melancolia é que tal perda não acontece, pelo contrário é “uma intenção lutuosa que precede e antecipa a perda do objeto” (cf. *id.*, 2007, p. 44). Neste sentido, pode-se afirmar que o rasgo principal da melancolia é a capacidade de encenar “uma simulação em cujo âmbito o que não podia ser perdido, e *aquilo que não podia ser possuído porque talvez nunca tenha sido real*, pode ser apropriado enquanto objeto perdido” (*id.*, 2007, p. 45 grifos nossos). Mas a apropriação obtida mediante a encenação melancólica só é possível enquanto o eu é vencido pelo objeto, o qual não pode ser incorporado, mantendo assim o desejo latente.

A caracterização da melancolia como encenação duma perda que não tem acontecido nem vai acontecer porque nunca houve objeto a perder, com certeza traz à mente do leitor de *Ova completa* o poema “*La disección*”, no qual o procedimento textual-teatral que Thénon emprega para se aproximar ao objeto de amor, literalmente platônico, “*la cosa sagrada (en sí)*”, adota um caráter paródico quando as metáforas usadas, que ecoam as velhas metáforas da metafísica da presença, se multiplicam sensorialmente até beirar o absurdo. Em um dos trechos mais significativos, se diz:

---

<sup>3</sup> Véase *Estâncias*, cap. II, pp. 34-35.

*es casi innecesario ver para creer en cosa tan casi / tan consecuentemente casi / sagrada / y es que además este elemento o cosa / ha sangrado / o casi / y podemos apreciarlo por la sombra de lo casi sangrado / sobre el suelo sobre el suelo sobre el mismísimo suelo. (Thénon, 2012, p. 143)*

Neste trecho, Thénon re-localiza a significação do velho ditado “ver para crer” ao afirmar sua não necessidade para provar a existência da coisa em si, de modo que resulta melhor “não ver para crer”, pois se se procura comprovar mediante o olhar (o sentido científico por excelência em Ocidente), não vai se encontrar nada. Neste sentido é importante também ter presente a ironia na escolha do termo “*innecesario* (desnecessário)”, já que na lógica uma proposição necessária é aquela que é evidente por si mesma sem necessidade de prova. Outro deslocamento significativo é aquele que vai de “sagrado” até “sangrado”, com o qual a coisa em si se transforma em coisa mundana, em coisa “*sobre el mismísimo suelo*”, em outras palavras, em coisa humana demasiado humana. A mundanidade da “coisa sagrada” é enfatizada em todo o poema pelo uso do advérbio ‘*casi*’, ‘*poco menos que*’, o qual eloquentemente é usado para modificar um adjetivo, “sagrado”, que qualifica o substantivo “coisa”. O uso desses elementos para encenar um *réquiem* pela “coisa em si” nunca possuída, nunca perdida, nunca existente, evoca essas palavras que Negroni usa para caracterizar a poesia de Thénon como “voz de la cosa ausente” (cf. 2012, p. 13).

Desde esta perspectiva, a *salvação* da depressão pela melancolia é uma *dialética do desastre*: “*un mal se apaga solo si otro mal crece*”. Han a descreve com Hegel como “*renunciar a la conciencia de sí mismo [...] olvidarse de sí en otra mismidad*” (apud HAN, 2014, p. 39), pois é esse esquecimento de si o que faz possível a procura da conclusão que possibilita simultaneamente a unidade e a diferença. É essa a paradoxal condição que Thénon parece procurar na sua poética quando diz na abertura de *Ova...* que “*El poema es el puente que une los extremos ignorados, pero también esos extremos*” (2012, s. p.). Em suma, pode-se asseverar que a poesia de Thénon é uma poesia em que, com a força de um rumor, governa um eros melancólico, o que revela, como Barrenechea bem diz no seu prólogo a *La morada imposible*, que Thénon nunca abandonou o terno anseio de “*alcanzar la unión con el otro, lo otro*” (2012, p. 20), mas poder-se-ia acrescentar que também não perdeu a consciência da necessidade da diferença, da pluralidade, incluso no seio do si mesmo.

## 2 Multiplicar: metáfora e outros procedimentos textuais em *Ova Completa*

“*Filosofia significa ‘violación de um ser viviente’*”. Esse talvez seja o verso mais sabido da poesia de Thénon, não só porque forma parte do poema que dá título à sua obra mais conhecida: *Ova completa*, senão também porque nesse poema se sintetiza grande parte dos procedimentos textuais que a poesia de Thénon explora. Mas atendamos outro trecho do poema:

*Viene del griego filoso, ‘que corta mucho’, / y fia, 3ª persona del verbo fiar, que quiere decir ‘confiar’ y también ‘dar sin cobrar ad referendum’.* (2012, p. 155)

Susana Thénon, como se sabe, era filóloga. Trabalhou durante alguns anos na UBA (Universidade de Buenos Aires) como professora de latim. Seu conhecimento das línguas clássicas foi, sem nenhuma dúvida, fundamental para o sucesso de seus procedimentos textuais “atípicos”. Em “*Ova completa*” a invenção de uma etimologia alternativa para a palavra filosofia torna esta estrangeira com relação à sua significação “própria”, tão bem enraizada em nossa cultura ocidental, assim como o espanhol que devém grego (“*viene del griego filoso ‘que corta mucho’*”<sup>4</sup>). Este procedimento de “tradução”, onde traduzir significa não verter, senão inventar, criar um novo texto, como quer Barthes do leitor ativo, se repete em “*Poema con traducción simultánea español-español*”.

Mas para aprofundar nos poemas de *Ova completa*, convém primeiro atender a algumas observações sobre o uso da metáfora que faz Sarah Kofman no seu livro *Nietzsche and Methaphor* (1994), concretamente o capítulo VI, dedicado à consideração da escritura-leitura. Segundo Kofman, Nietzsche, na procura de uma nova forma de escrita filosófica, se converte estrategicamente num poeta com o fim de multiplicar as

---

<sup>4</sup> É importante remarcar que a chave para entender essa de-localização do próprio espanhol em “*Ova...*” é a disposição visual do poema, o qual se apresenta da mesma maneira como as definições nos dicionários etimológicos são exibidas, a saber, primeiro o verbo em grego ou latim em cursiva e depois entre aspas simples o significado na língua derivada (v. g. espanhol, português, etc.).

metáforas: repetindo as velhas metáforas, ou puxando-as até suas últimas consequências, ou mesmo criando novas metáforas (cf. 1994, p. 102). Como os conceitos filosóficos geralmente são metaforizações da realidade cristalizadas, embora os filósofos queiram acreditar no contrário, o propósito de Nietzsche ao enfatizar a necessidade de multiplicar as metáforas como recurso retórico por excelência na escrita filosófica é deslocar o “sentido próprio” que pode ter adquirido uma determinada metáfora para representar algum aspecto da experiência. Em suma, Nietzsche não quer dizer que a metáfora não tenha um sentido determinado, senão que se ela não se solidifica, não se transforma em conceito, o sentido “próprio” só é provisional.

Consequentemente, Nietzsche acredita que multiplicar as metáforas é fazer justiça às diversas perspectivas que cada sentido, órgão e instinto têm do entorno circundante. É por essa razão que ele diz que, no uso plural das metáforas, objetividade e subjetividade coincidem, pois, como não tem nada além de perspectivas, a objetividade é a soma de pontos de vista (cf. 1993, p. 102). Nesta crença, as óticas de Nietzsche e Thénon coincidem, posto que, segundo ela, “*El poema total sería entonces un resultado de sumas infinitas, de confrontaciones, contradicciones y memorias, de recuperaciones y pérdidas, de olvido, muerte y ser*” (2012, s. p.).

No entanto, há outro aspecto interessante para a leitura de Thénon que se está propondo na compreensão nietzschiana da metáfora, a saber: com a multiplicação de metáforas vem uma proliferação também de personalidades, o eu se torna múltiplo. Aliás, o mais interessante é que essa multiplicação das personalidades não deve ser entendida como uma técnica de camuflagem, senão como a expressão de uma vontade (*will*) forte: “In this transition from one perspective to another, from one metaphor to another, a radical ‘leap’ would be impossible. *One can become ‘only what one is’ and the different points of view ‘express’ the same soil*” (1993, p. 103, grifos nossos). Neste sentido, a heteroglossia da qual fala Barrenechea em seu ensaio como uma das características da poesia de *Ova completa* pode ser pensada como um jogo sério no qual o eu procura objetivar ao máximo sua experiência de realidade através de diferentes registros (cf. 1993, p. 214).

Precisamente, é essa heteroglossia a que encontra sua máxima proliferação nos poemas de *Ova completa* os quais, não obstante, é possível tentar “constelar” na procura

dum “*inventario de las posibilidades tonales y sintácticas de un alma*” (2012, p. 15). Essas vozes populares, cultas, políglotas, femininas, masculinas, andróginas, mentirosas, míticas, enamoradas, etc., que figuram nos poemas de *Ova...*, muitas vezes numa articulação que não deixa saber quem fala (como em “*And so are you*”: “*los peces pishan mar / vos sos poeta ¿no? / poetisa / ¿no ves que es mujer?*”), podem aparecer porque com a proliferação do registro metafórico as hierarquias entre fontes desaparecem. O que não desaparece, e este é um ponto importante na compreensão dos poemas que estamos explorando de *Ova...*, é a seriedade da encenação. Noutras palavras, a multiplicação das personalidades e das metáforas não é só um jogo sem consequências, pelo contrário a reavaliação, reescrita e invenção das metáforas deve responder às configurações da vontade de poder. Neste sentido, chama à atenção que vários dos poemas de *Ova completa* estejam marcados por uma forte carga política. Carga que, mediante a ironia e o “absurdo” da “situação” que apresentam, é dissimulada. Por exemplo, em “*Poema con traducción...*” se diz:

se hicieron a la mar  
 (se hicieron alamares)  
 y tras meses y meses de yantar solo  
 oxímoron en busca de la esquivia redondez  
 (y tras días y días de mascar Yorkshire pudding  
 y un pingüino de añadidura los domingos)  
 alguno exclamó tierra  
 (ninguno exclamó thálassa)  
 desembarcaron  
 En 1492 a. D  
 (pisaron  
 en 1982 a. D)

O poema, como seu título indica, é a tradução simultânea de dois textos em espanhol, mas “contaminados” por termos de outras línguas como “Yorkshire pudding” ou “thálassa” entre outros que não figuram no fragmento apresentado, que narram uma travessia. As datas 1492 e 1982 são indícios de quais travessias estão se sugerindo ao leitor: o “descobrimento” da América por Colombo e a invasão inglesa das Malvinas. A crítica ao colonialismo que se insinua com a equiparação destas duas empresas, temporalmente tão distantes, é confirmada pelos versos finais:

Cristóforo gatilló el missal  
 (Christopher disparó el misil)

dijo a sus pares  
(murmuró a sus secuaces)  
coño  
(fuck)  
ved aquí nuevos mundos  
(ved aquí estos inmundos)  
quedáoslos  
(saqueadlos)  
Por Dios y Nuestra Reina  
(por Dios y Nuestra Reina)  
AMÉN  
(OMEN)

Segundo o dicionário etimológico de Corominas, a palavra ironia vem do grego *éirōneia* “dissimulo”, mas também do verbo *éromai* (“yo pregunto”), do qual ganhou a significação de “perguntar fingindo ignorância”. A ironia, nesse segundo sentido, é também um recurso amplamente usado por Thénon para fazer suas críticas tanto da sociedade argentina quanto das elites acadêmicas e culturais, as quais aparecem em seus poemas como conservadoras e, por tanto, funcionais à preservação de distinções coloniais que mantêm injustiças e desigualdades entre classes sociais. Assim, por exemplo, em “*mefítico oís vosotros*”, ironiza-se o uso de palavras não usadas regularmente na língua argentina, na poesia local, para que seja “ouvida”, para que seja reconhecida:

si digo “mefítico” no tengo  
más remedio que añadir  
“oís vosotros”  
es mester de finura  
es galanura ¿oís vosotros?  
yo no os puedo decir  
“apestoso oís vosotros”  
ni “con olor a mufa oís vosotros”  
y menos “con una spuzza que volteaba oís vosotros”  
así como sería contraudente exclaimar:  
“meté las rosas en el búcaro ché!”  
se llama conciencia de lengua  
intransgresión  
pavimento  
que desliza al Monumento  
  
.....  
  
vetusto oís vosotros

¿veís?  
Arriesgarse con “choto”o “chacabuco”  
es pasaporte a la marginación  
¿queréis ser presa de antólogos chiflados?  
¿tener una verruga en el curriculum?  
¿que Erato os fulmine?  
¿qué boñiga queréis?  
Reglas preceptos leyes

Como Nietzsche sugeria, no poema Thénon multiplica as metáforas para caracterizar uma mesma experiência (“ter um cheiro ruim”) para mostrar a riqueza linguística da fala popular, que, no caso de Buenos Aires, está muito vinculada ao *lunfardo* e que se perde na lógica servil a uma língua culta que só quer “regras preceitos leis” para imitar uma fala decadente, suposta herança espanhola. Aliás, a “consciência de língua” é também neste poema uma consciência de corpo, geralmente, como se sabe, o corporal tem sido associado às classes populares, e também às mulheres. Em “*mefíticos oís vosotros*”, não obstante, a desarmonia entre as palavras barroquíssimas e os significantes cotidianos faz com que o cheiro ruim venha das palavras cultas, não das populares. Acontece, então, como diz Nietzsche em seu aforismo “Odour of words”: “every word has its odour: there exists a harmony and disharmony of odours and thus of words” (*apud* KOFMAN, 1993, p. 107). Os versos finais do poema confirmam esta impressão de incoerência no leitor, que incrementa a sensação de que o cheiro ruim vem não das palavras simples e frescas, mas das ‘vetustas’, que agonizam: “*mientras ellos tienen olor a mierda / vosotros devenís mefíticos / mientras ellos mueren chotos / vosotros feneceis vetustos / devenís feneceis mefíticos vetustos / mefíticos vetustos / feneceis*” (2012, p. 146).

## **Observações finais não conclusivas**

No poema “*Según pasan los años (Gozque te ipsum)*”, Thénon explora, até suas últimas consequências, a multiplicação das eleições da personalidade, do eu, parodiando de tal modo o mundo das eleições do circuito capitalista que geram a sensação de mudança quando, na verdade, se trata sempre da repetição do mesmo ciclo, bem como da estéril procura de uma unidade fixa do eu.

te vas volviendo joven



*modales*”. Corresponde, então, ao leitor desenhar uma possível topografia para esse território de incessantes movimentos telúricos.

## REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O pesa-nervos**. Lisboa: Hiena editora, 1991.

AGAMBEN, Giorgio. Estância. **A palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BARRENECHEA, Ana María. La poesía de Susana Thénon y su subversión del canon. In: Noé Jitrik (coord.), **Atípicos. En la literatura latinoamericana**. Buenos Aires: UBA, 1997. p. 209-220.

COROMINA, Joan. **Breve diccionario etimológico de la lengua castellana**. Barcelona: Gredos, 1987.

HEIDEGGER, Martín. (1951). Construir, Habitar, Pensar. Disponible en: [http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/heidegger\\_construir\\_habitar\\_pensar.pdf](http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/heidegger_construir_habitar_pensar.pdf)

HAN, Byung-Chul. **La agonía del Eros**. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2014.

KOFMAN, Sarah. **Nietzsche and Metaphor**. Trad. Duncan Large. Londres: The Athlone Press, 1993.

THÉNON, Susana. **La morada imposible**. Eds. Negroni, María e Barrenechea, Ana María. Buenos Aires: Corregidor, 2012.