

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS

VERÔNICA CRISTINA PEREIRA ALVARENGA DE SOUZA

ENTRE A AUTOBIOGRAFIA E A FICÇÃO:
uma análise de *Rage* de Mary Oliver

RIO DE JANEIRO
2026

VERÔNICA CRISTINA PEREIRA ALVARENGA DE SOUZA

ENTRE A AUTOBIOGRAFIA E A FICÇÃO:

uma análise de *Rage* de Mary Oliver

Monografia submetida à Faculdade de Letras
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para obtenção do título
de Licenciada em Letras na habilitação
Português/Inglês.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Michela Rosa di
Candia

Coorientador: Prof^º. Dr^º. Daniel Lago
Monteiro

RIO DE JANEIRO

2026

AGRADECIMENTOS

Se esses agradecimentos fossem fiéis, me estenderia para sempre nessa página. Como não é possível, espero pelo menos não esquecer dos mais importantes.

Aos meus pais que sempre investiram na minha educação e acreditaram no meu potencial.

À minha mãe, que me mostrou desde sempre a importância de ser professora e, mesmo sem querer, me encaminhou para trilhar esse mesmo caminho.

Aos meus professores durante a graduação, principalmente ao professor Thiago Cass, que trouxe de volta meu fascínio pela literatura após os períodos remotos, e ao professor Pedro Sala, que mostrou que o afeto e a docência podem — e devem — andar lado a lado.

A todos os meus professores dos anos iniciais até o Ensino Médio, e especialmente à professora Glaucia Secco, que em suas aulas de português durante os anos de Pedro II me deu um norte de carreira e paixão que me acompanha até hoje.

Ao meu coorientador Daniel Lago e minha orientadora Michela Rosa, que confiaram no meu trabalho e me auxiliaram para conseguir finalizá-lo.

Aos meus amigos de curso — Pedro, Michel, Stefanny, Alicia, Marianne, entre outros — que, entre muitas trocas e sorrisos, me deram a motivação necessária para não desistir da graduação.

Aos meus amigos do estágio — Tayná, Tatiana, Iuri e Patrícia — que me ensinaram muito e continuam ensinando sobre como é ser profissional de Letras.

Aos meus amigos da vida — Miguel, Júlia, Quesia, Carol e entre outros — que mesmo sem saber sobre a minha área de estudo, me ajudaram com a escrita sendo fontes de motivação e risadas que eu desesperadamente precisava.

À minha amiga Ingrid, por ser a minha dupla na faculdade e conseguir me entender tão bem. Se formar vai ser ótimo, mas com você vai ser melhor ainda! Espero ansiosamente todas as outras conquistas que iremos compartilhar.

Ao Matheus, por seu amor, carinho e compreensão. Obrigada por sempre confiar na minha capacidade quando eu mesma duvidava e se esforçar para me ajudar — mesmo sendo de uma área completamente diferente da minha. Seu amor me mostra os frutos da universidade que estão para além da sala de aula.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro por ter sido essencial para minha formação como profissional e ser humano.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar as complexas interseções entre a poesia e a autobiografia, tendo como objeto central o poema “*Rage*”, da autora estadunidense Mary Oliver. A pesquisa busca analisar como o texto transita entre o território da autobiografia e da ficção, explorando os limites e as potências de ambos os gêneros, sobretudo como elas conversam entre si. Para isso, foram propostas uma introdução à obra de Oliver e uma tradução do poema, visto que a autora é pouco conhecida entre leitores brasileiros, além de uma análise dos temas e das imagens de “*Rage*”. A metodologia adotada consiste em uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico, fundamentada nos estudos de teoria literária de diversos autores que têm como objeto de estudo as escritas de si. Pode-se destacar autores como Philippe Lejeune (2008), que apresenta o conceito de “pacto autobiográfico”, e José Miguel Wisnik (2018), com suas reflexões sobre as fronteiras entre fato e ficção. Tendo essa bibliografia como base, foi possível destacar os pontos em que “*Rage*” converge e diverge do que é entendido como uma autobiografia. Reforçando o caráter autorreferencial do poema, entrevistas de Oliver também foram utilizadas para entender a narrativa de “*Rage*” e as reflexões da autora sobre seu projeto de escrita. As considerações finais apontam que a escrita de Oliver consiste num diálogo entre a autobiografia e a ficção, não podendo ser estritamente limitada a uma ou outra denominação. Ademais, “*Rage*” é um bom exemplo de como a linha entre ficcional e real é tênue, sendo mais interessante considerar que a poesia constantemente atravessa essa corda bamba. A tentativa de restringir ou dicotomizar esses dois polos empobrece o debate e não engloba as pluralidades de autores como Oliver.

Palavras-chave: Mary Oliver; poesia norte-americana; autobiografia; ficção; escritas de si.

ABSTRACT

This study aims to investigate the complex intersections between poetry and autobiography, focusing on the poem *Rage* by American author Mary Oliver. The research analyzes how the text moves between the realms of autobiography and fiction, exploring the limits and potentials of both genres, and particularly how they converse with one another. To achieve this, the paper provides an introduction to Oliver's work and a translation of the poem — given that the author is relatively unknown to Brazilian readers — and then analyzes the themes and imagery in *Rage*. The methodology adopted consists of qualitative bibliographic research grounded in literary theory studies centered on self-writing. Key authors include Philippe Lejeune (2008), who introduces the concept of the "autobiographical pact," and José Miguel Wisnik (2018), with his reflections on the boundaries between fact and fiction. Based on this bibliography, it was possible to highlight the points where *Rage* converges with and diverges from what is conventionally understood as an autobiography. To reinforce the poem's self-referential nature, interviews with Oliver were also used to better understand the narrative of *Rage* and the author's reflections on her own writing project. The concluding remarks indicate that Oliver's writing consists of a dialogue between autobiography and fiction, meaning it cannot be strictly limited to one definition or the other. Furthermore, *Rage* serves as a great example of how thin the line between the fictional and the real truly is, suggesting it is more compelling to view poetry as constantly walking this tightrope. Any attempt to restrict or dichotomize these two poles impoverishes the debate and fails to encompass the plurality of authors like Oliver.

Keywords: Mary Oliver; North American poetry; autobiography; fiction; self-writing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. Autobiografia e poesia	12
2. Rage de Mary Oliver	17
3. Entrevistas de Oliver	22
4. Escritas de si em Rage	25
CONSIDERAÇÕES FINAIS	31
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	33

“But literature, the best of it, does not aim to be literature. It wants and strives, beyond that artifact part of itself, to be a true part of the composite human record — that is, not words but a reality.”

(Mary Oliver)

INTRODUÇÃO

Escolhi o curso de Licenciatura em Letras - Português/Inglês como minha primeira opção não por amor à docência ou às línguas, mas pelo meu amor pela literatura e pela companhia constante dos livros durante minha infância e adolescência. No meu primeiro ano de curso, especialmente conturbado por coincidir com a pandemia da COVID-19, uma querida amiga me apresentou os poemas de Mary Oliver e um novo mundo se abriu para mim. Meu interesse pela poesia veio a passos lentos e cuidadosos; se hoje tenho o interesse e a capacidade de escrever esse trabalho, é por causa desse primeiro contato com Oliver.

Comecei lendo seus poemas mais conhecidos, como *Wild Geese* e *The Summer Day*; li como qualquer leitor o faria: absorvendo cada palavra e repetindo-as como um mantra. O aspecto relacional sempre foi um dos mais relevantes: o que posso retirar disso e aplicar à minha vida, à minha mente e à minha visão de mundo? O autobiográfico e o confessional têm forte apelo para mim, talvez porque minha postura como leitora e autora está ancorada nesses conceitos.

Contudo, no espaço acadêmico e nas análises literárias, parece não haver tanto espaço para o Eu: o ensaio de Roland Barthes (1967), que consagrou a ideia da morte do autor, permanece relevante até hoje ao destacar que o nascimento do capitalismo foi responsável pelo engrandecimento do individualismo e, conseqüentemente, pela preocupação com a pessoa que escreve. Com este trabalho, pretendo fugir desse apagamento do autor e propor um meio-termo. Com o avanço do capitalismo e a intensificação das desigualdades sociais, torna-se cada vez mais interessante saber, também, quem é a pessoa por trás do texto.

O poema ou o romance não está acima de outros gêneros textuais para possuir a neutralidade proposta por muitos críticos literários. Jay Lemke (1995) pontua que nenhum ser humano é capaz de escrever algo sem um viés:

"Tudo o que escrevo é a partir de um ponto de vista de dentro da cultura e das subculturas às quais pertencço. Eu não escrevo — ninguém é capaz de escrever — a partir de uma visão panorâmica e objetiva. Ninguém vê o mundo como ele é. Nós vemos os mundos que as nossas comunidades nos ensinam a ver, e os mundos que criamos, sempre de forma um pouco única, dentro e, às vezes, só um pouquinho além daquilo que nos foi ensinado." (Lemke, 1995, p.4, tradução nossa)¹

Apesar da crença de que política e arte se misturam, não é o objetivo desta monografia explorar os possíveis aspectos sociológicos e ideológicos na poesia. Contudo, essa

¹ "Whatever I write is written from a viewpoint within the culture and subcultures to which I belong. I do not, no one can, write from an objective God's-eye view. No one sees the world as it is. We see the worlds our communities teach us how to see, and the worlds we make, always a bit uniquely, within and sometimes just a bit beyond what we've been taught."

crença motiva a análise de onde a autobiografia se encontra com a poesia, como isso se dá e quais são as limitações e possibilidades de categorizar o poema *Rage*, de Mary Oliver, como autobiográfico. Levando em consideração que esse poema retrata a experiência de abuso sexual, algo que Oliver posteriormente confirmou.

Mary Oliver foi uma poetisa estadunidense que já foi considerada a poeta com o maior número de vendas nos Estados Unidos e vencedora do Prêmio Pulitzer, em 1984, com sua quinta coleção de poesia, *American Primitive*. Os poemas de Oliver se concentram majoritariamente em temas relacionados à natureza, isso se deve à sua criação na cidade rural de Maple Heights, Ohio, nos anos 30 até os anos 50, na qual seu maior passatempo era explorar e observar a natureza, o que então levaria à sua escrita: “Eu não conseguiria ser poeta sem a natureza. Outra pessoa talvez conseguisse, mas eu não. Para mim a porta para a floresta era a porta para um templo” (Oliver, 2016, p. 98, tradução nossa)²

Pouquíssimas obras de Oliver foram traduzidas para o português, menos ainda para o português brasileiro. A maior parte dessas traduções está disponível em sites e blogs, não em editoras. Em maio de 2026, foi lançado o primeiro livro de Mary Oliver em uma editora brasileira, “Pequenas Glórias”, da Fósforo. O livro reúne poemas de diversas coletâneas, todos traduzidos por Patrícia Lino, professora portuguesa na UCLA. Essa escassa falta de divulgação e disseminação do trabalho de Oliver faz com que ela seja praticamente desconhecida para o público brasileiro.

Pouco se sabe sobre sua vida pessoal; o que é conhecido vem de seus poemas, que, em sua maioria, possuem um eu lírico em primeira pessoa, ou das poucas entrevistas que ela deu antes de sua morte por câncer em 2019. A escrita de Oliver convida o leitor a uma imersão na natureza, pega em sua mão e o leva ao mundo verdejante da natureza americana, seja ao destacar plantas ou animais. Em seu poema *Wild Geese*, a autora compara a liberdade e a aceitação de ser quem se é com o voo dos gansos selvagens, que, sem precisar de qualquer reflexão, já se aceitam e vivem como são.

Entre analogias da vida animal com os paradoxos da vida humana, que também é animalesca — como Oliver não desiste de pontuar — encontramos poemas que destoam desse foco temático. Principalmente nas coletâneas *Dream Work* e *Upstream: Selected Essays*, Oliver traz narrativas, tanto em poesia quanto em prosa, que destacam momentos pessoais de sua vida. No previamente mencionado *Upstream: Selected Essays*, Oliver diz que a literatura foi um meio de atravessar momentos difíceis em sua infância:

² “I could not be a poet without the natural world. Someone else could. But not me. For me the door to the woods is the door to the temple”

Rapidamente encontrei para mim duas dessas bênçãos — o mundo natural e o mundo da escrita: a literatura. Essas foram as portas pelas quais desapareci de um lugar difícil. [...] O segundo mundo — o mundo da literatura — ofereceu-me, além do prazer da forma, o sustento da empatia (o primeiro passo do que Keats chamou de capacidade negativa), e eu corri em direção a ele. (Oliver, 2016, p.17, tradução nossa)³

O poema *Rage* é um dos que detalham qual seria a manifestação desse “*difficult place*” em que ela se encontrava durante seus anos formativos, sendo um dos poemas mais densos de sua coletânea, no qual a natureza não aparece como fonte de esperança, e sim como representação da desintegração do eu lírico. Propõe-se, então, neste trabalho, uma análise do poema referido anteriormente e uma exploração das declarações posteriores da autora sobre a sua escrita. Também será apresentada uma tradução do poema *Rage*, visando uma maior difusão da escrita de Oliver para leitores lusófonos.

Para isso, serão utilizadas como suporte teórico as reflexões de autores como Philippe Lejeune, autor conhecido por seus estudos autobiográficos, Dominique Combe, que explora as potencialidades do sujeito lírico, e José Miguel Wisnik, que elabora os limites entre a ficção e o real. A partir desses e de outros teóricos, pretende-se explorar como a autobiografia e a poesia se encontram na escrita de Oliver, com o recorte específico da narrativa contida em *Rage*. Além disso, espera-se compreender as categorias de real e fictício, mostrando como muitos textos podem transitar nesse espaço fluido que não é inteiramente o da verdade ou da mentira.

³ "I quickly found for myself two such blessings — the natural world, and the world of writing: literature. These were the gates through which I vanished from a difficult place. [...] The second world — the world of literature — offered me, besides the pleasure of form, the sustentation of empathy (the first step of what Keats called negative capability) and I ran for it."

1. Autobiografia e poesia

O conceito de “pacto autobiográfico” cunhado em 1975 por Philippe Lejeune, ele a definiu como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2008). Em diversos ensaios, incluindo este de 1975, mas também em outros posteriores, ele se dedica a esclarecer e delimitar quais textos poderiam ser incluídos no guarda-chuva da autobiografia. A principal baliza desse conceito seria o pacto autobiográfico.

Para Lejeune, esse pacto seria firmado entre autor e leitor, o que implica que o autor precisa, necessariamente, ter a intenção de escrever uma autobiografia. Isso se manifesta através do compromisso do autor em não se esconder atrás de pseudônimos, de haver uma correspondência entre autor e narrador que seja explícita, não dependendo da observação da semelhança com o material escrito e o mundo real:

O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro. As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar sua assinatura. O leitor pode levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade. Sabe-se muito bem o quanto cada um de nós preza seu próprio nome. Uma ficção autobiográfica pode ser “exata” – o personagem se parece com o autor – e uma autobiografia pode ser “inexata” – o personagem apresentado difere do autor. Essas são questões de fato (deixemos de lado a questão de saber quem irá julgar quanto a essa semelhança e como) que não influem nas questões de direito, ou seja, no tipo de contrato estabelecido entre o autor e o leitor. (Lejeune, 2008, p. 26)

Contudo, ainda nesse primeiro ensaio, logo nas primeiras linhas, Lejeune declara que a autobiografia é um gênero em prosa — declaração que ele revisitaria posteriormente —, o que poderia pôr em xeque a análise aqui proposta. Na visão do autor, a poesia autobiográfica ocupa um espaço limítrofe entre ambos os gêneros:

É preciso ir além desses debates. Descartar a autobiografia ou querer fazer parte dela impede de pensar no que ela é, nem bem nem um mal. A poesia não está em toda parte, a autobiografia também não. Uma pode ser instrumento da outra. Não faz mal nenhum em reconhecer que são duas coisas diferentes e, ao mesmo tempo, admitir-se a possibilidade de que têm muitas interseções. Pode-se tomar o termo autobiografia num sentido amplo e vago, ou estrito e preciso. Assim como a poesia. (Lejeune, 2008, p.88)

No capítulo “Autobiografia e poesia”, Lejeune cita uma anedota da poetisa Marguerite Grépon, que pede a outro poeta, Jean Follain, que escreva um prefácio para sua

coleção de poemas e fica frustrada ao perceber que o autor descreve sua coletânea como autobiográfica e prontamente pede que ele tire essa palavra do texto. Definir uma poesia como autobiográfica seria o mesmo que igualá-la a um mero diário, dessa forma, tira-se o valor do trabalho poético de lapidar palavras, sons e rimas, transformando o texto em uma descrição crua das vivências do autor, o que pode beirar um certo exibicionismo (Lejeune, 2008, p. 87).

Oliver também demonstra uma postura crítica sobre a escrita autobiográfica como uma maneira de elaborar traumas e angústias. Em entrevista com Maria Shriver, ela menciona que autoras como Sylvia Plath e Anne Sexton — que acabaram tirando a própria vida — confundiam a escrita com terapia, acreditando que dessa forma conseguiriam se curar, mas não tiveram êxito. Por esse motivo, Oliver prefere não explorar suas tristezas em seu trabalho poético. Ela diria, posteriormente, em seu livro de ensaios: “Eu não pensava na linguagem como um meio para a autodescrição. Eu pensava nela como a porta — diversas portas! — para além de mim mesma” (Oliver, 2016, p.20, tradução nossa)⁴.

Dominique Combe (2010), em seu ensaio sobre a linha do tempo do sujeito lírico, detalha as diferentes percepções sobre a poesia e o papel do sujeito, tendo em vista a herança do Romantismo alemão. Aqui, a ideia é que a poesia lírica é “essencialmente ‘subjativa’ em função do papel preeminente que ela confere ao ‘eu’, enquanto a poesia dramática é ‘objetiva’ (tu/você) e a épica, ‘objetivo-subjativa’ (ele)” (Combe, 2010, p.114). A poesia se opõe à prosa justamente por sua “transparência”; ela não utiliza personagens nem imaginação; ela vem da memória e da verdade:

É desse modo que se impõe a ideia normalmente difundida, ainda hoje, de que a poesia lírica tem como vocação “expressar” os sentimentos, os estados de espírito do sujeito na sua “interioridade” e em sua “profundidade”, e não a de representar o mundo “exterior” e “objetivo”. O lirismo se confunde com a poesia “pessoal” e mesmo “intimista”, e privilegia, assim, a introspecção meditativa, o mais das vezes em tom melancólico, como indica a moda da elegia. A subjetividade lírica, por natureza introvertida, é essencialmente narcisista. (Combe, 2010, p. 115)

É importante destacar que a palavra “verdade” é aqui também utilizada para estabelecer uma correlação com a moral, uma vez que o poeta não deveria enganar seu leitor. Sobre essa concepção moralizante da verdade, o autor argentino Saer (2009), em sua crítica ao conjunto de gêneros literários chamados de *non-fiction*, destacou que a insistente exclusão da

⁴ “I did not think of language as the means to self-description. I thought of it as the door — a thousand opening doors! — past myself”

ficção não era garantia de verdade. Apesar de haver, por parte do autor, a intenção e o desejo de falar a verdade, a escrita tangencia questões de memória e de interpretação — tanto do autor quanto do leitor — que não são infalíveis. Além disso, nem todas as fontes que um autor pode mobilizar serão verificáveis. A verdade do *eu* e a verdade do *tu* nem sempre são as mesmas, em qualquer tipo de interação, mas isso não torna alguém um mentiroso; mesmo se tornasse, mentira e ficção não são iguais:

Mas que ninguém se confunda: não se escreve ficções para se esquivar, por imaturidade ou irresponsabilidade, dos rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas justamente para pôr em evidência o caráter complexo da situação, caráter complexo de que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade. (Saer, 2009, p.2)

José Miguel Wisnik, ensaísta brasileiro, também escreveu sobre os limites entre o pessoal e o autobiográfico, bem como sobre a crença persistente na primazia da pessoalidade pura na escrita poética. Continuando a reflexão sobre as pessoas do discurso dentro da escrita, Wisnik comenta:

Quando o ficcionista escreve eu, o eu está liberado do vínculo usual e obrigado com a pessoa empírica que o escreve. É um eu, mas não é nenhum eu real. É antes alguma outra dimensão do eu, como se fosse um ele, sem deixar de ser eu. Pode-se dizer que é o pronome da 1ª pessoa projetado na dimensão da 2ª (pois se abre às identificações do leitor) e da 3ª (o campo de uma existência virtualmente objetiva). (Wisnik, 2018, p.128)

Existem também autores como Serge Doubrovsky que, ao escrever um livro que era tão autobiográfico quanto ficcional, não se sente inteiramente contemplado por nenhum dos gêneros literários: autobiografia ou ficção. Por isso, Doubrovsky criou para o seu livro *Fils* a categoria de autoficção: sua justificativa era que o gênero autobiográfico era um luxo dos famosos, que possuíam vidas públicas pelas quais pessoas normais poderiam se interessar, já para o mero indivíduo, o romance era o máximo que ele conseguiria alcançar. Outra questão era a liberdade artística: ao escrever um texto que desafia a cronologia engessada da realidade e utiliza floreios para descrever as situações da vida, cria-se uma narrativa que ultrapassa a objetividade esperada da autobiografia (Doubrovsky, 1993). Ele descreve o gênero literário de *Fils* como: “Não sendo, portanto, estritamente falando, nem autobiografia nem romance, ele

existe em uma oscilação perpétua entre os dois, habitando um espaço que apenas a operação do texto torna possível ou acessível” (Dobrovsky, 1993, p. 34, tradução nossa)⁵.

Wisnik (2018), ao discutir em seu texto as concepções de ficção e fato, explora também a autoficção. O próprio nome e a proposta desse gênero demonstram o seu desencontro dentro das categorias existentes, categorias essas que buscam separar o real do fictício. A autoficção habita o espaço indeterminado em que as posições de autor, personagem e escritor não são claramente demarcadas — pelo contrário, elas estão em constante passagem pendular ao longo do texto. Para o autor, isso prova que as escritas de si, sejam quais forem, estão inseridas no ficcional, uma vez que, ao tentar se transpor para a escrita, é inevitável transformar-se em um personagem também.

A escrita não é infalível; mesmo que exista uma intenção de verdade, não é possível nem ao próprio indivíduo falar de si mesmo de uma maneira plenamente factual. As escritas de si são o que o nome diz: escrever sobre si mesmo. Todos podemos escrever e reescrever a nossa história, personalidade e experiência, sem necessariamente corresponder fielmente à realidade. Podemos entregar esse texto a outra pessoa que viveu o mesmo que nós e perceber que as percepções não são as mesmas e, às vezes, até são opostas. Wisnik reafirma o caráter mutável do real: “Através da autoficção a realidade (isto é, as construções imaginárias que a constituem) exhibe também o que tem de ficcional, insinuando-se como uma modalidade de ficção não admitida como tal” (Wisnik, 2018, p. 140).

Jean Starobinski (2022) questiona o status de gênero literário concedido à autobiografia, ao constatar que ela não possui estilo nem forma estritamente definidos, em comparação com outros gêneros literários, tendo seu tom, ritmo e extensão ditados pelo escritor. Tendo em conta que a autobiografia implica numa biografia de si mesmo, até o estilo da escrita seria personalizado para abarcar a vivência de quem escreve:

É preciso evitar, então, falar de um estilo ou mesmo de uma forma ligados à autobiografia, pois não há, nesse caso, estilo ou forma obrigatórios. Aqui, mais do que em qualquer outro lugar, aliás, o estilo será o fato do indivíduo. (Starobinski, 2022, p.1)

Ele também destaca que o “eu” fictício e o “eu” autobiográfico são indiscerníveis, mesmo que haja, na autobiografia, a premissa de escrever sobre a própria vida. O “eu” que escreve sempre pode escorregar para a ficção, já que a parte mais relevante do texto seria

⁵ "Neither autobiography nor novel, then, strictly speaking, it exists in a perpetual oscillation between the two, inhabiting a space that only the operation of the text makes possible or accessible."

como o “eu” do presente entende o “eu” do passado, como as ações e acontecimentos antigos formam a pessoa que escreve a história naquele momento.

Silvano Santiago em “A meditação sobre o ofício de criar” define o texto confessional como “a expressão despudorada e profunda de sentimentos e emoções secretos, pessoais e íntimos, julgados como os únicos verdadeiros por tantos escritores de índole romântica ou neo-romântica” (Santiago, 2008, p.174) e rejeita-o como categoria, entendendo seu projeto de escrita como híbrido. O que está em jogo não é o relato direto de emoções e experiências pessoais, mas o entendimento que essas vivências pessoais funcionam como uma alavanca para a escrita:

Os dados autobiográficos percorrem todos meus escritos e, sem dúvida, alavanca-os, deitando por terra a expressão meramente confessional. Os dados autobiográficos servem de alicerce na hora de idealizar e compor meus escritos e, eventualmente, podem servir ao leitor para explicá-los. Traduzem o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam e os da existência que me conformam. (Santiago, 2008, p. 173)

Pode-se pensar, então, numa escrita em que a autobiografia funciona como uma orientação, uma bússola — esses dados autobiográficos estão presentes para guiar e dar contornos, não necessariamente como um projeto de texto. Uma vez que esse projeto se dá na chamada contaminação dessa força motriz autobiográfica pela tradição literária ocidental.

Com o auxílio do pensamento desses autores, pretende-se pautar uma análise do poema *Rage*, demonstrando como ele exemplifica uma escrita pendular entre o eixo do autobiográfico e o da ficção, entendendo que esses gêneros estão em constante diálogo. O contar e o recontar atravessam o espaço das memórias, da introspecção, do ego e dos traumas; logo, não seria tão interessante delimitar bordas, mas sim observar o caminho sinuoso da escrita poética que naturalmente perpassa o ficcional e o que é entendido como realidade.

2. Rage de Mary Oliver

No poema *Rage*, o quinto poema do livro *Dream Work*, Oliver traz uma quebra temática em comparação com os seus outros poemas. Aqui, o eu-lírico observa e se constrói a partir da experiência provocada pelo outro, não pela natureza:

Fúria

Você é a canção sombria
da manhã;
sério e lento,
você se barbeia, se veste,
você desce as escadas
em suas roupas de sair
e vai embora, você se torna
o sábio e poderoso
que faz todos os dias
do mundo serem possíveis.
Mas você também foi a canção escarlate
durante a noite,
tropeçando pela casa
até a cama da criança,
até a rosa úmida do corpo dela,
deixando seu sabor amargo.
E para sempre aquelas noites corrompem
a maquinaria delicada dos dias.
Quando a mãe da criança sorri
você vê em suas maçãs do rosto
uma verdade que nunca será confessada;
e você vê como a criança cresce —
com receio, se encolhendo pelos cantos.
Às vezes, em uma longa noite,
você escuta o choro mais desolado,
um momento corrompido e terrível.
Em seus sonhos ela é uma árvore
que nunca virá a florescer —
em seus sonhos ela é um relógio
que você derrubou nas pedras escuras
até que nada fosse capaz de juntar os cacos —
em seus sonhos você manchou e matou,
e os sonhos não mentem. (Oliver, 1986, p. 21, tradução nossa)⁶

⁶ Rage

You are the dark song
of the morning;
serious and slow,
you shave, you dress,
you descend the stairs
in your public clothes
and drive away, you become
the wise and powerful one
who makes all the days
possible in the world.
But you were also the red song
in the night,
stumbling through the house
to the child's bed,
to the damp rose of her body,

O eu lírico observa e marca a dualidade desse sujeito que, ao mesmo tempo que aparenta ser uma pessoa simples e mundana, também se mostra capaz de trazer um sofrimento paralisador para a criança retratada no poema. Nos dez primeiros versos, a descrição desse indivíduo é tão banal que podemos nos relacionar com ele: ele acorda de manhã, se arruma, se veste e sai de casa “tornando todos os dias do mundo possíveis” — uma passagem que pode ser interpretada como alguém que é encarregado do sustento da casa. A única coisa que pode nos fazer questionar a presumida normalidade desse sujeito é o fato de ele ser “a canção sombria da manhã”. Temos aqui duas imagens opostas: no texto original, aparece o termo “*dark*”, que pode trazer vários sentidos, como o mais literal de escuridão, mas também a ideia de algo triste, pesado ou obscuro. Esse termo está justaposto à ideia da manhã, que é o começo do dia, associado ao nascer do sol, que evoca luminosidade e expansão. Oliver emprega antíteses e paradoxos de forma intencional, antecipando e instigando o leitor para o que virá a seguir.

Nos versos onze a dezoito, a voz lírica classifica porque esse outro foi classificado como sombrio no começo do poema. Porque ele é a “canção escarlate da noite” — no texto original, “*the red song in the night*” — e, ao empregar a cor vermelha como característica descritiva, podemos pensar nas possíveis significações desse uso. Comumente, em outros contextos, a cor vermelha é utilizada para representar o amor e a paixão. Contudo, vermelho também é associado ao fogo, capaz de destruir tudo à sua volta, ou ao sentimento da raiva, que, de forma similar à imagem do fogo, é também uma sensação forte que pode ter efeitos devastadores. Ao nomear o poema como “*rage*” — raiva, fúria ou ira —, Oliver estabelece uma conexão direta entre a cor vermelha e esse sentimento.

leaving your bitter taste.
 And forever those nights snarl
 the delicate machinery of the days.
 When the child's mother smiles
 you see on her cheekbones
 a truth you will never confess;
 and you see how the child grows—
 timidly, crouching in corners.
 Sometimes in the wide night
 you hear the most mournful cry,
 a ravished and terrible moment.
 In your dreams she's a tree
 that will never come to leaf—
 in your dreams she's a watch
 you dropped on the dark stones
 till no one could gather the fragments—
 in your dreams you have sullied and murdered,
 and dreams do not lie.

Nesse momento, nos versos treze a quinze, também vemos uma progressão de termos que remetem a um tipo de invasão: da casa para a cama e, por fim, ao corpo. Tanto na tradução quanto na versão original estão presentes formas de aliteração; aqui, temos essa aliteração por meio do fonema /k/ em casa, cama e corpo; já na versão original, ela se apresenta por meio do fonema /b/ em *bed* e *body*. Essa figura de linguagem ajuda a destacar ainda mais o escalonamento do cenário descrito. Oliver vai se aproveitar disso em outros momentos, visto que o poema é estruturado de modo que cada verso revela toda a tapeçaria sombria que ela explicita na primeira linha.

Já no verso treze, “tropeçando pela casa”, ao empregar o verbo “tropeçar”, é possível estabelecer uma conexão com seu significado na Bíblia. Na Bíblia, a ideia de “tropeçar” está atrelada ao pecado; podemos tropeçar na nossa fé e acabar pecando. O uso desse verbo quase elimina a intencionalidade maligna nas ações desse sujeito; ele apenas tropeça e acaba por marcar permanentemente essa criança com o seu amargor.

A invasão do corpo, que é apresentada na linha quinze, utiliza a imagem da rosa como símbolo desse corpo invadido; podemos então pensar numa referência direta ao feminino — dado que tanto a cor rosa quanto a flor rosa são duas formas utilizadas para referenciar mulheres. Contudo, levando em conta o que virá nos próximos versos, também é possível pensar na rosa como uma alusão à puberdade, esse momento de desabrochar que nos molda tão profundamente como adultos, tanto metaforicamente quanto literalmente. Nesse momento, observamos novamente uma justaposição de termos destoantes: rosa e amargo. Ao pensar numa rosa, pensamos em doçura e delicadeza e não no amargor que esse indivíduo parece trazer para a vida da criança.

Na próxima linha, é interessante a construção do verso em inglês “And forever those nights snarl/ the delicate machinery of the days”. O verbo utilizado por Oliver é *snarl* (grunhir ou rosnar), difícil de traduzir para o português por ser usado com animais. O emprego desse verbo mostra a percepção de uma ausência de humanidade no ato que esse outro do poema comete, de tal forma que seus efeitos traumáticos só são passíveis de interpretação através de termos animalescos. Aqui temos imagens contrastantes: o termo *snarl* remete aos animais e o termo *machinery* remete às máquinas, entre esses dois, aparece o adjetivo *delicate* que não parece se encaixar nem aos instintos animais, nem à lógica fria das máquinas. Todas essas contradições, antíteses e paradoxos que se apresentam ao longo do poema reforçam esse sentimento ruim que a leitura dele traz, a sensação de que algo está profundamente errado.

Em seguida, temos uma passagem que instiga o leitor quanto a quem pode ser esse indivíduo que aflige a criança do poema, já que o eu lírico destaca que conhece a mãe dela.

Apesar dessa aparente proximidade, ele esconde um segredo. Cabe destacar que a passagem é “quando a mãe da criança sorri / você vê em suas maçãs do rosto / uma verdade que nunca será confessada” — o que chama a atenção é a escolha do termo “confessar”: um segredo pode ser contado, não necessariamente confessado. O uso desse termo traz uma conotação negativa, podendo mais uma vez ser relacionado com o catolicismo, uma vez que na doutrina católica nos confessamos para receber perdão por nossos pecados.

Mais adiante, Oliver escreve “e você vê como a criança cresce — / com receio, se encolhendo pelos cantos”. Explicita-se, aqui, a visão desse sujeito e de seus atos contra a criança como algo opressor e limitante. Também é possível resgatar a ideia de uma puberdade impedida, porque a oposição entre os sentidos de crescer e encolher é clara; não é concebível que alguém consiga crescer enquanto é forçada a se diminuir para caber num espaço opressor.

A história contada no poema notoriamente se passa no âmbito do lar, tendo várias passagens de atividades banais e diárias que corroboram isso — como se arrumar, se barbear, andar pela casa e ir para a cama. A menção à mãe também nos faz refletir sobre o espaço que esse outro ocupa na vida dessa criança e sobre como isso pode lhe causar tanto sofrimento. Nos versos vinte e quatro a vinte e seis, é cabível inferir que esse choro na madrugada seria da criança e que esse indivíduo é capaz de ouvi-lo; sendo assim, podemos pensar que eles convivem na mesma casa. Também se pode pensar que ouvir essa lamúria seria equivalente a um peso na consciência que ele sente pelos atos que cometeu.

Depois desses versos, que nos encaminham ao final do poema, temos uma mudança de direção: do material ao onírico. Aqui os sonhos aparecem como algo que assombra e revela a esse sujeito o que é real, mais do que a própria realidade é capaz de dizer. O inconsciente que se manifesta nos sonhos não está sob seu controle — isso é fato para todos nós — e, justamente por não estar no campo do que é passível de ser racionalizado e contornado, o sonho é capaz de nos revelar verdades sobre nós mesmos e sobre os outros.

Na passagem “Em seus sonhos ela é uma árvore / que nunca virá a florescer”, aparece uma retomada das imagens da natureza para representar a puberdade e o crescimento; aqui, esse indivíduo vê que o impacto da sua presença opressora na vida dessa criança é capaz de limitá-la. Ela se diminui para caber em cantos; ela é uma árvore que não cresce — todas essas descrições explicitam o impacto negativo que ele teve em sua vida. Suas atitudes conseguem impedir o curso natural das coisas, retomando, de novo, a ideia de que existe algo destoando, algo tão terrível que desafia até as leis da natureza.

Em seguida, nos sonhos desse sujeito, a criança é representada por um relógio que é derrubado e quebrado. Pode-se pensar que, assim como um relógio, que é um objeto que

possui várias engrenagens para executar o que lhe é esperado, um ser humano em formação também abrange todas essas minúcias, possivelmente de forma ainda mais extensa. Esse relógio que ele vê no sonho é de sua posse, de sua responsabilidade, porém, ele não é capaz de ter o cuidado necessário e acaba por quebrá-lo em pedaços impossíveis de serem colados de volta. O relógio precisava ter todas as suas partes inteiras e intactas para funcionar; essa criança também precisava estar inteira — no nível emocional — para conseguir crescer e “funcionar” da maneira esperada para um adulto.

Também é interessante pensar que nesse inconsciente a criança nunca é vista pelo que ela é; ela é vista como uma planta ou como um objeto, mas nunca como uma pessoa. Ela é diminuída ao nível de figuras sem agência sobre si e sem humanidade. É possível argumentar que as árvores são, sim, seres vivos tão humanos quanto nós, e, na obra geral de Mary Oliver, os poemas mobilizam a conexão do homem com a natureza. Mas a árvore que aparece aqui não floresce. Uma árvore morta não transmite, ou ao menos não deveria transmitir, a experiência de uma criança.

A finalização do poema é impactante: “*in your dreams you have sullied and murdered, / and dreams do not lie*”: o termo *to sully* traz a ideia de manchar a reputação de alguém, vindo da palavra *soil*, que significa terra. Então, ela traz a ideia de sujar algo do mesmo jeito que a terra faz. Ambas as ações que aparecem aqui, manchar e matar, parecem ocorrer de forma metafórica, tal como os sonhos se manifestam. Esse sofrimento que o outro do poema infligiu foi suficiente para manchar e matar a alma dessa criança. A natureza do que realmente aconteceu, que foi tão impactante para resultar nos sentimentos ruins descritos, não é passível de ser definida explicitamente. A poesia não é um gênero jornalístico ou investigativo para trazer esses tipos de resposta. Porém, a partir dos relatos da própria Mary Oliver, é possível ter um maior entendimento desse poema emblemático.

3. Entrevistas de Oliver

Durante seus anos como escritora, Oliver não se interessava por conceder entrevistas nem por mais fama, preferindo manter sua vida pessoal para si. Apesar disso, ela foi e ainda é uma das poetisas estadunidenses mais famosas nos Estados Unidos até os dias de hoje, mesmo com seu falecimento em 2019. Existe um certo fascínio por sua vida privada e visões políticas, visto que há uma ideia de que sua poesia era muito otimista e não abarcava problemas mais sérios que se passam nos Estados Unidos e no mundo. De qualquer forma, em seus anos finais, Oliver parecia mais aberta a entrevistas e a explorar aspectos da sua vida pessoal que influenciaram sua escrita.

Em 2015, ela concedeu uma entrevista à Krista Tippett, no podcast *On Being*, onde ela abordou especificamente as temáticas do poema previamente analisado. O poema “Rage” aparece no livro *Dream Work*, que é a obra lançada após a sua vitória no Pulitzer Prize com *American Primitive*. A entrevistadora, Krista, menciona que o *Dream Work*, como um todo, é um trabalho com temáticas mais pesadas. Apesar de Oliver concordar que é uma autora que não tem interesse em insistir naquilo que é obscuro e triste no seu processo de escrita, ela declara que utilizou a poesia para elaborar questões pessoais em alguns momentos pontuais:

Eu não sabia, naquela época, sobre o que estava escrevendo. Eu realmente não tinha compreensão nenhuma. [...] Há um poema chamado “Rage”. E eu — é um “ela”, e isso é a biografia perfeita, infelizmente, ou autobiografia. Mas eu não conseguia lidar com aquele material, exceto nos três ou quatro poemas que fiz; simplesmente não conseguia. (Oliver, 2015)⁷

Nessa passagem, Oliver destaca que no poema estamos tratando da visão de uma menina (“a she”) e que na verdade essa criança do poema era ela mesma. Também ecoa a sensação que o poema evoca, de que algo horrível aconteceu com ela, tão horrível que a própria autora não se sentiu capaz de abordá-lo exceto em alguns poucos poemas. Também é interessante ver como aqui a escrita estava sendo feita fora do campo lógico; ela diz que não sabia exatamente sobre o que estava escrevendo, o que demonstra um processo mais emocional e quase terapêutico, em que a escrita poética ocupa esse lugar de elaborar o que o nosso consciente não consegue suportar. Oliver continua a dar mais detalhes na passagem que se segue:

⁷ “I didn’t know, at that time, what I was writing about. I really had no understanding. [...] There’s a poem called ‘Rage’. And I — it’s a she, and that’s perfect biography, unfortunately, or autobiography. But I couldn’t handle that material, except in the three or four poems that I’ve done; just couldn’t.”

Bem, era assim que eu me sentia, mas eu não sabia que estava — certamente, eu não sabia que estava falando do meu pai. As crianças esquecem. Quero dizer, elas não esquecem, mas esquecem os detalhes. Elas só não sabem por que têm pesadelos o tempo todo. É muito difícil. (Oliver, 2015, tradução nossa)⁸

Descobrimos então, ou confirmamos, que esse sujeito do poema representa o próprio pai de Oliver. Pelo poema, é possível inferir que essa menina e esse homem moram na mesma casa, ou pelo menos a ocupam durante algum período, mas não é possível delimitar exatamente a natureza da relação entre os dois. Agora, entende-se que é sobre uma relação de pai e filha, o que certamente confere mais intensidade a tudo o que Oliver relata.

Previamente, em 2011, Oliver concedeu uma entrevista a Maria Shriver, na qual ela, mais uma vez, relatou sua relutância em utilizar a poesia como meio de elaboração de traumas, mencionando Anne Sexton e Sylvia Plath como duas autoras que o fizeram e não tiveram bons resultados. Para ela, não é interessante escrever sobre o que a aflige:

Eu costumo não mexer com o que me deixa triste quando estou escrevendo. Quero escrever poemas que consolem, talvez divirtam, animem outras pessoas. Não quero dizer com isso que o mundo seja todo ótimo e maravilhoso. Mas tomo o cuidado em — tento manter a ênfase no que é bom e esperançoso. (Oliver, 2011, tradução nossa)⁹

Ainda assim, esses poucos poemas em que ela não conseguiu manter a ênfase no que é bom existem e são lembrados pela entrevistadora. Em resposta, Oliver comenta que se choca com os temas que ela abordou em *Dream Work*, visto que não são tópicos com os quais ela se sentia confortável e que ela se considera uma pessoa mais reservada. Apesar disso, ela demonstra um desejo de ser mais corajosa e, em suas próprias palavras, mais honesta sobre as suas vivências.

Em contrapartida a esse desejo de honestidade, ela confessa que as palavras e a poesia foram o meio encontrado para construir um mundo onde ela conseguisse viver. Tendo em vista sua família disfuncional, ela criou um novo mundo por meio das palavras e, assim, conseguiu se salvar (Oliver, 2011).

⁸ "Well, that's how I felt, but I didn't know I was — certainly, I didn't know I was talking about my father. Children forget. I mean, they don't forget, but they forget the details. They just don't know why they have nightmares all the time. It's very difficult."

⁹ "I don't usually mess around with what makes me unhappy when I'm writing. I want to write poems that will comfort, maybe amuse, enliven other people. I don't mean that the world is all great and wonderful. But I'm careful to—I try to keep the emphasis on the good and the hopeful."

É um paralelo claro à sua declaração sobre Plath e Sexton; elas utilizaram a rota confessional da escrita e relataram extensivamente suas angústias e a tristeza que as cercava. Oliver, por outro lado, traçou outra rota: construiu um mundo mais belo do que a sua realidade. Por meio da poesia, ela conseguiu ultrapassar a si mesma e a sua vida, visto que até mesmo nos momentos em que suas experiências negativas foram — ou pareciam ser — o impulso por trás da escrita, provaria sua capacidade de subversão e distanciamento do texto confessional.

4. Escritas de si em *Rage*

O poema de Oliver é um caso peculiar e intrigante para a análise dos limites entre ficção e realidade, entre o autobiográfico e o estritamente poético. Para começar, o poema é escrito em 3ª pessoa, não em 1ª pessoa, o que contraria aquilo que Lejeune (2008) havia delimitado como essencial para que um texto fosse considerado autobiográfico: a correlação nominal entre autor, narrador e personagem. A dinâmica das pessoas do discurso é singular e desafia o esperado; autores como Wisnik (2018) falam sobre como no relato factual tradicional, que é o caso da autobiografia, as pessoas do discurso obedecem à diretividade referencial: o eu é eu e o ele é ele.

Em *Rage*, estranhamente, o eu não existe. Mesmo com a declaração da autora de que o poema seria uma “autobiografia perfeita” (Oliver, 2016), a 1ª pessoa está completamente omitida do poema. Pode-se analisar isso numa perspectiva psicológica, em que o ato da violação sexual retira o indivíduo de cena, como se, ao ser vitimizada dessa forma, cessasse de existir e de poder narrar aquilo que é inenarrável. Considerando que Oliver relata não ter tido intenção de contar o que aconteceu com ela e que, ao escrever, não sabia — ou melhor, não entendia — que estava falando de si mesma. É possível interpretar que, por não se reconhecer como participante ativa daquela violência, não faria sentido a autora utilizar a 1ª pessoa.

Pela mesma razão de não se reconhecer dentro da narrativa do poema, a 2ª pessoa, a quem o poema está direcionado, também não tem correspondência com quem deveria ter na realidade. A todo momento, o eu lírico diz “você”, transferindo para o leitor a carga daquelas acusações terríveis que são feitas ao longo do poema. Também é paradoxal a forma como Oliver utiliza um eu lírico em 3ª pessoa, visto que ele parece saber mais sobre o que o pai sente e pensa, em vez da criança. É mais fácil para Oliver se colocar no lugar de seu pai, tentando entender o que ele fez contra ela, do que narrar essa história do seu próprio ponto de vista.

Dentro da coletânea *Dream Work*, Oliver faz uso da 3ª pessoa de forma similar no poema *The Journey*, como previamente destacado pela autora. Nessa coletânea, ela tocou em temáticas mais pessoais, mesmo que acidentalmente. Em *The Journey*, o eu lírico também dita o que o “você”, ou *you*, do texto fez; nesse caso, seguiu em frente e salvou a si próprio, já que era a única vida que poderia ser salva:

THE JOURNEY

One day you finally knew
what you had to do, and began,

though the voices around you
 kept shouting
 their bad advice —
 though the whole house
 began to tremble
 and you felt the old tug
 at your ankles.
 “Mend my life!”
 each voice cried.
 But you didn’t stop.
 You knew what you had to do,
 though the wind pried
 with its stiff fingers
 at the very foundations —
 though their melancholy
 was terrible.
 It was already late
 enough, and a wild night,
 and the road full of fallen
 branches and stones.
 But little by little,
 as you left their voices behind,
 the stars began to burn
 through the sheets of clouds,
 and there was a new voice,
 which you slowly
 recognized as your own,
 that kept you company
 as you strode deeper and deeper
 into the world,
 determined to do
 the only thing you could do —
 determined to save
 the only life you could save. (Oliver, 1986, p. 50)

Nesse poema ecoam as declarações de Oliver, que diz que veio de uma família destruída e que precisou encontrar um novo caminho para si mesma. É interessante comparar *Rage* e *The Journey*, pois neste último o eu lírico parece estar ciente dos pensamentos de Oliver, ao contrário do outro. A autora parece não querer se aproximar das suas memórias, do seu ponto de vista e não de um terceiro, do abuso que sofreu e que recalcou, mas prefere se aproximar de si mesma ao relembrar como escapou daquela vida. De qualquer forma, em ambos os poemas não há a diretividade referencial mencionada por Wisnik.

Mesmo sem as entrevistas posteriores de Oliver, nas quais ela confirma o aspecto autobiográfico de *Rage* e outros poemas da coletânea, é possível traçar uma intertextualidade entre *Rage* e *A Visitor*:

A VISITOR

My father, for example,
 who was young once
 and blue-eyed,
 returns

on the darkest of nights
 to the porch and knocks
 wildly at the door,
 and if I answer
 I must be prepared
 for his waxy face,
 for his lower lip
 swollen with bitterness.
 And so, for a long time,
 I did not answer,
 but slept fitfully
 between his hours of rapping.
 But finally there came the night
 when I rose out of my sheets
 and stumbled down the hall.
 The door fell open
 and I knew I was saved
 and could bear him,
 pathetic and hollow,
 with even the least of his dreams
 frozen inside him,
 and the meanness gone.
 And I greeted him and asked him
 into the house,
 and lit the lamp,
 and looked into his blank eyes
 in which at last
 I saw what a child must love,
 I saw what love might have done
 had we loved in time (Oliver, 1986, p. 52)

Diferente dos outros poemas, nesse aqui temos o uso da 1ª pessoa, além de uma nomeação do pai. As similaridades começam na estrutura: versos curtos que começam da mesma margem. É notável essa similaridade porque Oliver costuma variar a métrica de seus poemas constantemente. Existem também imagens similares: *nights*, *rose*, *bitterness*, *child* e *stumbling*. Em *Rage*, quem está *stumbling* pela casa é seu pai; já aqui, quem faz isso é esse eu lírico — que aqui é nitidamente um “eu”, não um “ele” — quando decide abrir a porta para ele. Há também oposições: em *Rage* seu pai era “*the red song / in the night*” (Oliver, 1986, p.21), já nesse poema, ele era “*young once / and blue-eyed*” (Oliver, 1986, p.52). A oposição de cores, vermelho e azul, demonstra a força que o pai tem sobre ela. Na sua infância, ele parecia mais forte e amedrontante, já agora, como adulta, ele parece fraco e ingênuo.

Voltando a Saer (2009), que fala sobre a moralização da verdade, a escolha de Oliver por não utilizar a 1ª pessoa pode ir além do aspecto estilístico, esbarrando justamente em tudo o que já foi dito até aqui sobre a suposta superioridade moral da autobiografia e a sua necessária correlação com a realidade. Sabe-se que dentro de uma sociedade patriarcal, como é o caso da estadunidense — de Oliver — e da brasileira — a nossa —, o relato de mulheres e crianças vítimas de abuso é sempre posto à prova. Além da crença de que mulheres são

naturalmente mais emocionais, de uma forma que afeta seu julgamento crítico. Saer, ao falar das expectativas colocadas nos gêneros de *non-fiction*, esclarece por que não seria desejável para todos os autores se inscreverem nessa categoria:

Dado que autobiografia, biografia, e tudo o que pode entrar na categoria de non-fiction, a multidão de gêneros que dão as costas à ficção, decidiram representar a suposta verdade objetiva, são eles que devem aplicar as provas de sua eficácia. Essa obrigação não é fácil de cumprir: tudo o que é verificável neste tipo de relatos é em geral anedótico e secundário, mas a credibilidade do relato e sua razão de ser vacilam se o autor abandona o plano do verificável. (Saer, 2009, p. 2)

Em *Rage*, Oliver abandona o plano do verificável e isso não faz o texto ser menos impactante, muito pelo contrário, já que ao descrever de uma maneira mais velada, que abre espaço para o questionamento, tudo se torna especialmente sombrio. O processo do leitor de juntar as peças, tentar encontrar outro sentido e entender que o que está sendo descrito é a violação de uma criança pode espelhar a trajetória pessoal de Oliver ao entender o que aconteceu consigo.

Starobinski (2022) afirma que a autobiografia em terceira pessoa pode ser uma forma de focar em acontecimentos, que vão destacar as glórias e qualidades do personagem, que corresponde ao narrador. Essa forma autobiográfica difere daquela em primeira pessoa, na qual o foco é a descrição monológica da experiência e das percepções daquele “eu”. Em *Rage*, a terceira pessoa não opera segundo a lógica da hipervalorização do personagem, apesar de focar exclusivamente em um acontecimento. A criança, que é quem representa a autora do poema, aparece nas brechas e no imaginário daquele homem que a feriu e aterrorizou.

No que diz respeito à motivação, o pensamento de Starobinski converge com o de Oliver: “[...] Não teria havido motivo suficiente para uma autobiografia se não tivesse intervindo, na existência anterior, uma modificação, uma transformação radical: conversão, entrada numa nova vida, irrupção da Graça” (Starobinski, 2022, p. 7). Nem todos os poemas de Mary Oliver são autobiográficos, mas a infância difícil que ela enfrentou foi o que a levou a procurar refúgio nos livros e, posteriormente, na escrita. Essa foi a “transformação radical” que motivou *Rage* e o seu desejo de se tornar poeta.

No final de sua vida, Oliver parece mais preparada para abordar o tópico do abuso utilizando o eu lírico em primeira pessoa; podemos ver isso acontecendo no poema *Hum, Hum*, da coletânea *A Thousand Mornings*:

He wanted a body
 so he took mine.
 Some wounds never vanish.

Yet little by little
 I learned to love my life.

Though sometimes I had to run hard—
 especially from melancholy—

not to be held back. (Oliver, 2012, p. 31)

Aqui, quase tudo está exposto: da nomeação da figura do pai até o uso da primeira pessoa ao dizer que ele tomou o corpo dela para si. Também fica destacado o impacto desse acontecimento no eu lírico, ecoando as palavras em *Rage*: “em seus sonhos você manchou e matou, / e os sonhos não mentem” (Oliver, 1986, p. 21). Nesse poema, Oliver diz que algumas feridas não somem e ela já precisou correr de sua melancolia para não ficar para trás. Oliver contradiz novamente sua declaração de um ano antes: seu desejo de não tocar em temas difíceis. Mesmo assim, ela prova o seu desejo de deixar uma mensagem otimista ao dizer que, aos poucos, apesar de tudo, ela aprendeu a amar sua vida.

Silvano Santiago, refletindo sobre sua própria escrita, pensa na ideia de verdade poética: nessas narrativas em que o discurso autobiográfico e o ficcional estão constantemente se contaminando e trocando características, a verdade aparece nas entrelinhas, metamorfoseada pela ficção. E essa verdade, que se parece com uma mentira por já ter sido alterada, vai revelar ao leitor o que há de verdadeiro no texto (Santiago, 2008). Para Santiago, uma boa literatura é aquela que é mal contada, isto é, uma literatura em que as coisas não são ditas às claras, em que o leitor precisa se empenhar para entender a verdade que está ali, soterrada pelas transmutações que o autor impõe à linguagem.

Pode-se concluir, então, que ao escrever *Rage*, Oliver está no centro do furacão: ela não está interessada em traçar uma narrativa objetiva, nem para si nem para o leitor. Ela se recusa a utilizar a primeira pessoa mesmo relatando uma situação de sua própria vida; ela se distancia daquilo, mas nunca o bastante para que o leitor não tenha motivos para desconfiar da sua real conexão com aquele texto. Esse jogo se repete em outros de seus poemas, como *The Journey*, *A Visitor* e *Hum, Hum*; ela confirma e depois nega, ou confunde, essa autorreferência sem que o leitor precise necessariamente recorrer a fontes externas.

Agamben, pensador italiano que estuda as intercessões de literatura, política e filosofia, diria: “O lugar — ou melhor, o ter lugar — do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao

mesmo tempo, infinitamente fogem disso” (Agamben, 2007, p. 56). Oliver faz precisamente isso: põe-se em jogo e também foge. Nós, como leitores, podemos fazer o mesmo, porque a graça está em tentar decifrar aquilo que o autor diz, ou, nesse caso, deixa de dizer.

Mary Oliver não se compromete a ser uma escritora de autobiografias, autoficções e poesias confessionais. Porém, não precisamos disso para observar como sua vida transparece na sua escrita poética, para além do recorte de sua relação com o pai. Como ela própria bem disse, mais do que uma autodescrição, a escrita, para ela, era uma porta para além de si mesma, para além de sua vida e de qualquer prisão mental em que já poderia ter se colocado. É justamente nesse espaço da expansão, que atravessa categorias de gênero literário, que *Rage* se encontra. Nem ficção, nem autobiografia, então. Algo mais interessante, menos pragmático, sem ser dicotômico, um poema que atravessa o real e o fictício e, 40 anos depois, ainda fornece um terreno fértil para reflexão e debate.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os desdobramentos desse trabalho decorrem de um desejo de explorar as escritas de si, incluindo suas diversas nomenclaturas, como autobiografia e autoficção, e como elas se relacionam com textos classificados como ficcionais, sobretudo como essa conversa entre gêneros acontece na poesia, com o recorte do poema “*Rage*”, de Mary Oliver. Nas reflexões apresentadas, podemos pensar em como a relação entre ficção e verdade não acontece num campo de antonímia, e sim pensando-se num espectro.

Para fomentar essa análise, partimos de um plano geral das definições de autobiografia, das concepções mais restritivas, como a de Philippe Lejeune (2008), às mais livres, como as de Jean Starobinski (2022). Além desse levantamento bibliográfico, também foram propostas uma tradução e análise do poema *Rage*, que exemplificam como a escrita poética pode transitar por diversos polos e não ser limitada por aquilo que é esperado, prescritivamente, do gênero da autobiografia e da ficção. Pensando no tema desse trabalho, a autobiografia, foram analisadas também entrevistas de Mary Oliver que elucidam aspectos de sua vida e da escrita do poema examinado.

Por meio da análise do poema, propõe-se também dissipar a crença de que a autobiografia, ou os textos com traços autobiográficos, estão num patamar inferior ao dos textos ficcionais, especialmente no que diz respeito ao esforço estilístico e poético por trás da escrita. Com a tradução do poema *Rage*, também se espera a divulgação da obra de Mary Oliver, que, infelizmente, não é amplamente traduzida nem acessível no Brasil.

Deseja-se, com essa pesquisa, expandir os estudos sobre a escrita de Oliver em língua portuguesa, já que, durante a elaboração deste trabalho, foi possível notar a ausência de textos teóricos de outros autores brasileiros. O mesmo se pode dizer dos estudos das escritas de si na poesia, uma vez que esse nicho está mais voltado para as escritas em prosa.

Além disso, ao focalizar a arte e os relatos de uma vítima declarada de abuso sexual, espera-se ampliar o debate franco e sem tabus sobre essas experiências, ainda comuns entre meninas e mulheres em todo o mundo. Interpretar e examinar a forma como Oliver utiliza essa temática em sua escrita é interessante no que tange à sua relutância com o confessionalismo, que seria a abordagem mais usual para textos dessa natureza.

Mary Oliver se firma como um dos maiores nomes da poesia norte-americana e sua obra é, até hoje, uma potência para leitores e críticos. A simplicidade de sua escrita não diminui o seu impacto e, caso fosse exposta a mais leitores lusófonos, certamente os estudos de suas obras seriam ainda mais inesgotáveis. Acreditamos que, com as análises aqui

apresentadas, foi possível refletir sobre o espaço que Oliver ocupa no espectro entre ficção e realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. São Paulo: **Revista USP**, n. 84, p. 113–128, 2010. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i84p113-128. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>. Acesso em: 19 maio. 2026.

DOUBROVSKY, Serge. AUTOBIOGRAPHY/TRUTH/ PSYCHOANALYSIS. Trad. Logan Whalen, John Ireland. 1. ed. Oklahoma: **The University of Oklahoma Press**, 1993. 27-42 p. v. 26.

LEMKE, Jay L. **Textual Politics: Discourse and Social Dynamics**. Londres: Taylor and Francis. 1995.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

OLIVER, Mary. **Upstream: Selected essays**. New York: Penguin Books, 2016.

_____. **Dream Work**. New York: Atlantic Monthly Press, 1986.

_____. **A Thousand Mornings**. New York: The Penguin Press, 2012. 80 p. ISBN 978-1-101-59597-8.

_____. Maria Shriver Interviews the Famously Private Poet Mary Oliver. [Entrevista cedida a] Maria Shriver. **O, The Oprah Magazine**, Nova Iorque, v. 12, n.4, abr. 2011. Disponível em: <https://www.oprah.com/entertainment/maria-shriver-interviews-poet-mary-oliver>. Acesso em: 22 maio 2026.

_____. Mary Oliver “I got saved by the beauty of the world.”. [Entrevista cedida a] Krista Tippett. **On Being with Krista Tippett**, Minneapolis, feb. 2015. Disponível em: <https://onbeing.org/programs/mary-oliver-i-got-saved-by-the-beauty-of-the-world/>. Acesso em: 22 maio 2026.

ROSA, Guilherme Fernandes da. Autobiografia: a concepção lejeuniana e a dialética das formas. Belo Horizonte: **Em Tese**, v. 24, n. 2, p. 101–111, 2019. DOI: 10.17851/1982-0739.24.2.101-111. Disponível em: [https://periodicos.uf](https://periodicos.ufmg.br/index.php/emt/article/view/31612)

STAROBINSKI, Jean. O estilo da autobiografia. Tradução de Pablo Simpson. *In*: STAROBINSKI, Jean. **L'Œil vivant II**: la relation critique. [S. l.: s. n.], 2022. 12 p.

WISNIK, José Miguel. Ficção ou não. **Revista Revera**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 126, 2018. Disponível em: <https://site.veracruz.edu.br/instituto/revistarevera/index.php/revera/article/view/40>. Acesso em: 20 maio 2026.