

DA AMBIENTAÇÃO DA OBRA E DO PROCESSO DE TRADUÇÃO: “POESIA MUNDIAL / WORLD POETRY”, DE FRANCESCO BENOZZO

Ederson de Oliveira Cabral

Doutor em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale, com período sanduíche na Università di Bologna. Mestre em Linguística Aplicada e graduado em Letras – Português/Espanhol pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Especialista em Língua Espanhola pela PUCRS. Bolsista da CAPES durante o doutorado.
E-mail: ederson.cabral@feevale.br

Daniel Conte

Doutor, mestre e graduado em Letras. Professor em cursos de graduação e pós-graduação Stricto Sensu e coordenador do Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2.
E-mail: daniel.conte@feevale.br

Recebido em: 5 de outubro de 2025
Aprovado em: 9 de dezembro de 2025
Sistema de Avaliação: Double Blind Review
BCIJ | v. 5 | n. 2 | p. 407-430 | jul./dez. 2025
DOI: <https://doi.org/10.25112/bcij.v5i2.4645>



Os estudos contemporâneos de Literatura Mundial, de Pascale Casanova (2008) a Aamir Mufti (2016), elegem o romance como forma paradigmática, isolando realmente a poesia diante do romance-centrismo. Francesco Benozzo (1967-2025), poeta, filólogo e geopoeta italiano, candidato ao Nobel de Literatura desde 2015 até o ano de seu falecimento, rompe essa lógica ao propor a *Poesia Mundial* como cartografia arquipelágica. Tal conceito revela questões ignoradas pelo romance-centrismo, tais quais a flexibilidade transnacional entre tradições, a traduzibilidade formal que preserva efeitos e a resistência à expropriação linguística global. Benozzo distingue, neste texto, a poesia cuja forma permanece legível em qualquer língua, como em Walt Whitman e Seamus Heaney, da intraduzibilidade programática da tradição pós-montaliana, representada por Eugenio Montale e Wisława Szymborska¹. O autor também recorre a Giorgio Agamben (2017) para definir poesia como o “resto inexpressável” que persiste após o esgotamento de toda comunicação significativa, excedendo proposições linguísticas, ou seja, a linguagem que resiste à redução comunicativa. Ademais, neste texto, Benozzo explora transmidialidade de trovadores *occitanos* a intérpretes e compositores como Bob Dylan, Fabrizio De André e Leonard Cohen, onde empatia suplanta compreensão literal, subvertendo o nicho *highbrow*² (Mazzoni, 2017), isto é, Benozzo em *Poesia Mundial* destaca que a poesia transcende mídias e gera empatia afetiva, não literal, democratizando o acesso cultural.

Assim, o autor descarta temas globais datados, como Antropoceno (era geológica humana, criticada por eurocentrismo/antropocentrismo) e migrações (narrativas de crise migratória), vistos como efêmeros e ideológicos. Ele dá preferência a uma resistência atemporal, como em Les Murray (poeta australiano,

¹ A tradição pós-montaliana designa a escola poética italiana iniciada por Eugenio Montale (1896-1981, Nobel 1975), marcada pela “intraduzibilidade programática, ou seja, uma linguagem hermética, elíptica e objetivante, por assim dizer, que obstrui a transparência semântica direta. Essa abordagem privilegia o “correlativo objetivo” (herdado de T.S. Eliot) para evocar o inefável existencial, enraizando-se no hermetismo italiano (1920-1930, com Giuseppe Ungaretti e Salvatore Quasimodo) e exemplificada em *Ossi di seppia*, primeira e icônica coletânea poética de Eugenio Montale, publicada em 1925, considerada marco do hermetismo italiano, com seus motivos fragmentários e desilusão moderna. Wisława Szymborska (1923-2012, Nobel 1996) a prolonga via ironia exata e recusa à retórica enfática, articulando sensibilidades poéticas europeias.

² *Highbrow* designa o círculo restrito de consumo cultural elitista, associado a artes “sérias” (ópera, poesia hermética, literatura canônica), inacessível ao público amplo por exigir sofisticação intelectual e formação especializada. Oposto a *lowbrow* (cultura popular/massa), subverte hierarquias culturais; Benozzo, via Mazzoni (2017), visa um olhar democrático à poesia, priorizando a transmidialidade empática sobre decodificação literal.



que abordava a ruralidade sagrada contra modernidade) e Derek Walcott³ (Nobel caribenho 1992, com seu hibridismo cultural pós-colonial). Ademais, destaca a *Ecopoesia* de Trevisani Bach (2019) com seu manifesto G.R.A.C.E. (*Global Reparative and Communicative Ecopoetry*), que é uma poesia reparadora da natureza, dando voz a não-humanos. Benozzo, em *Poesia Mundial*, também, com sua Geopoética (Benozzo; Meschiari, 1994) mostra a faceta de sua etnofilologia paisagística, em outras palavras, ele mesmo destaca a sua poesia como cartografia do subsolo vital contra narrativas superficiais. Ademais, não esquece de Augustin Berque (2000) e sua relação ontológica homem-meio via paisagem. Sobre *mundus ctônio* (mundo subterrâneo), Benozzo se conecta a origens poéticas arcaicas, contrastando a superfície antropocênica com as profundezas telúricas.

Esta tradução convida aos leitores a se enriquecerem com a visão arquipelágica de Benozzo, que resgata a vitalidade transnacional da poesia contra as hegemonias narrativas contemporâneas. Ao mergulharem nessas páginas, pesquisadores e amantes da literatura descobrirão ferramentas para repensar os cânones planetários, a ecopoesia e as resistências linguísticas, essenciais em tempos de uniformizações globais, garantindo acessibilidade fiel, ampliando horizontes na Literatura Mundial.

Poesia Mundial *World Poetry*

Francesco Benozzo⁴

1 INTRODUÇÃO

É fato que os vários estudos sobre a Literatura Mundial assumiram e assumem, sem declará-lo, que a forma quase inevitável, nesta perspectiva, seja o romance, com a variante do conto, de qualquer maneira, uma forma narrativa (Casanova, 2008, p. 53). Torna-se, nessa ordem, interessante tentar

³ Derek Walcott é um dos principais poetas caribenhos do século XX, e sua obra mais significativa é *Omeros* (2011), poema épico em que reelabora a tradição clássica a partir da experiência histórica e cultural do Caribe, com destaque para o mar, a memória e o desenraizamento. Seu leitmotiv central é justamente a reelaboração da identidade caribenha em diálogo com a tradição clássica e a experiência pós-colonial.

⁴ Francesco Benozzo é poeta, músico e filólogo, especialista na harpa celta. Além disso, é Bardo Honorário pela Assembleia da Tradição Lusitana. Candidato ao Prêmio Nobel de Literatura desde 2015, sua candidatura é destacada pela concepção performativa da poesia e pela exploração poética de diversos locais. Ele é autor de quatorze álbuns e mais de 800 publicações, conhecido por sua teoria sobre a origem da linguagem e por fundar redes dedicadas à proteção dos Direitos Humanos. Foi Professor Associado no Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas Modernas (LILEC) e Coordenador do Programa de Doutorado em Estudos Literários e Culturais na *Alma Mater Studiorum Università di Bologna* (Nota dos tradutores).



refletir, como alternativa a esse *romance-centrismo*⁵ (Mufti, 2016, p. 36), sobre o conceito de Poesia Mundial, não para aplicar à produção poética às reflexões sobre a Literatura Mundial, mas para levantar questões geralmente ignoradas pelo gênero romanesco, o qual, como sabemos, tende a ser totalizante e polifônico, adequando-se a uma maior flexibilidade e permeabilidade nas relações entre as diferentes tradições e entre os diferentes autores.

2 REFERÊNCIAS ESPORÁDICAS AO CONCEITO DE POESIA MUNDIAL

A expressão Poesia Mundial tem sido, ocasionalmente, utilizada nos últimos cinquenta anos com significados diferentes e, frequentemente, genéricos. Washburn (2001) a utiliza para se referir às páginas poéticas mais famosas das literaturas conhecidas, desde a antiguidade até hoje. Owen (1990, 2003) tenta distinguir e criar um conceito de Poesia Mundial, contrapondo-o ao de Poesia Internacional: consoante Owen (1990, 2003), devem ser considerados pertencentes à Poesia Mundial não os poetas conhecidos internacionalmente, mas aqueles cuja traduzibilidade não afeta a “natureza” original dos textos. Naaijken (2006), partindo de antologias como a de Washburn (2001), avalia a questão de um ponto de vista essencialmente tradutológico: a Poesia Mundial é o campo de prova para entender como traduzir em diferentes línguas obras escritas em uma língua estrangeira. Arana (2008) afirma que se pode falar de Poesia Mundial quase que singularmente, referindo-se aos poetas que ganharam o Prêmio Nobel de Literatura e que, por consequência, foram traduzidos em várias línguas. Kubin (2011) apresenta o argumento que uma produção poética se torna Poesia Mundial, quando o autor sai do seu próprio contexto e “se atualiza sobre a produção internacional”. Saussy (2016), com os olhos voltados à obra de Goethe e sua *Weltliteratur*, como o início consciente de uma Poesia Mundial na era romântica, sugere que deveria individualizar uma taxonomia de conteúdos e temáticas para repropor na ambientação contemporânea o experimento goethiano.

Greene (2016) propõe, de forma um tanto imprecisa, a ideia de um cânone que reúne os grandes poetas de todos os tempos (Homero, Safo, Virgílio, Dante, Rūmī, Hāfēz, Shakespeare, Bashō, Neruda) cujas obras, segundo ele, “transcendem as respectivas nações e línguas” (Greene, 2016, p. vii). Xie (2017), por sua vez, identifica Arnold (1869), autor de *Cultura e Anarquia*, como um dos precursores desse conceito. Xie (2017) observa que, devido às raízes anglo-americanas da noção, a Poesia Mundial é frequentemente

⁵ O autor utilizou *novel-centrism*, o qual é um termo que é utilizado nos contextos dos estudos literários e culturais. Refere à tendência ou à visão que coloca o romance (*novel*) como o gênero literário central, predominante ou o mais importante, muitas vezes em detrimento de outras formas de narrativa, como o conto, a poesia, o teatro etc. (N. dos T.).



compreendida de forma simplista como “poesia que não é americana”. Embora essa visão apresente o mérito inegável de se opor a uma perspectiva etnocêntrica da cultura, seus contornos permanecem vagos e pouco definidos.

Ramazani (2019) explora o conceito de “transregionalidade” na poesia persa medieval, uma tradição marcada por uma linguagem poética que funcionava como uma *koiné*⁶ literária, utilizada em diversas regiões além da antiga Pérsia. Ele sugere a aplicação desse conceito no contexto global da poesia contemporânea. Harris Feinsod (2019), por sua vez, busca sintetizar, de forma meritória, algumas dessas propostas, mas não chega a apresentar uma definição própria de Poesia Mundial.

Uma primeira direção para tentar propor uma definição mais articulada de Poesia Mundial pode ser a sugerida pelo conceito de Filologia Mundial teorizado por Pollok (2015). Em sua acepção, a Filologia Mundial não se reduz a uma filologia comparada que alinha os métodos das filologias nacionais e os aplica às diferentes literaturas, mas se constitui como uma filologia da linguagem da literatura concebida como um sistema autônomo e múltiplo de signos, formas, estratégias narrativas. Dessa maneira, pode-se pensar em uma Poesia Mundial como um conjunto de textos que utilizam os versos dentro de um sistema comunicativo-expressivo reconhecível e que são caracterizados não tanto por um estilo ou por alguns temas, contudo por um fundo comum e reconhecível. Por isso, podemos pensar na imagem do arquipélago: assim como as ilhas de um mesmo arquipélago pertencem a um sistema complexo, porém distinguível, a uma paisagem variada, contudo unitária, analogamente se pode tentar compreender a Poesia Mundial como um sistema cognitivo-expressivo utilizado para contar e decifrar a realidade em suas mais variadas facetas. Nem toda poesia pode se enquadrar no cânone da Poesia Mundial, assim como nem todas as ilhas fazem parte de um mesmo arquipélago.

Para cartografar o arquipélago possível da Poesia Mundial e chegar a uma descrição orgânica, escolhemos enfrentar três ordens de problemas: o primeiro é representado pela forma, o segundo tem a ver com a transmidialidade e o terceiro diz respeito às temáticas.

⁶ *Koiné*, do grego κοινή (*koiné*), significa “comum” ou “compartilhada”. Na linguística, designa uma forma padronizada de língua que serve para unir falantes de diferentes dialetos — como ocorreu com o grego helenístico, que, após Alexandre Magno, tornou-se uma língua franca em vastas regiões. Quando aplicamos esse termo à poesia, como faz Ramazani (2019) ao tratar da tradição persa medieval, falamos de uma linguagem poética reconhecível, codificada, que ultrapassa fronteiras regionais. Essa *koiné literária* permite que poetas distantes compartilhem uma mesma tradição estilística e simbólica, formando uma rede transregional de sentido (N. dos T.).



3 O “ARQUIPÉLAGO POESIA MUNDIAL”: A FORMA

No âmbito poético, o aspecto formal está mais do que nunca ligado à ideia de cânone. Isso é evidente, se pensarmos na Idade Média, período em que se demonstra a métrica inaugurada pelos trovadores *occitanos* (séculos XII-XIII), poetas-cantores que, à sua maneira, eram “globais” (Benozzo, 2009), foi o primeiro veículo de temáticas, concepções e reflexões que levaram, por exemplo, ao nascimento na Itália do hendecassílabo e das estruturas estróficas a ele associadas (e daí, por meio de Petrarca, a um fenômeno de Poesia Mundial *ante litteram*⁷ como o petrarquismo, fundado, precisamente, no uso do soneto, sobre o qual também se debruça Moretti (2003, p. 73).

A traduzibilidade e, portanto, a difusão de um texto poético sempre encontra o primeiro obstáculo na forma e na sua “viscosidade perdurante” (Vegliante, 2018). Cada tradição poética é caracterizada por precisos vínculos formais, e, aqui, coloca-se uma primeira questão substancial: deve-se pensar em uma qualidade formal específica, quando se procura definir o que é a Poesia Mundial?

Para dar um exemplo contemporâneo, podemos comparar os efeitos de uma tradução em diversas línguas de um escritor como Cormac McCarthy e de um poeta como Derek Walcott. A tradução dos romances de McCarthy atua predominantemente sobre os conteúdos, que assim passam a fazer parte do imaginário de outros escritores (célebre é o caso de *A estrada*, de 2006 (McCarthy, 2010) que deu origem, também na Itália, a uma veia distópica e pós-apocalíptica de qualidade nem sempre altíssima). Em contraste, a tradução de Walcott obriga a repensar o conceito de verso nos vários contextos linguísticos, indo além, ou se posicionando antes, dos chamados “conteúdos”: a épica contemporânea do poeta santalucense⁸ é, de fato, antes de tudo, uma questão ligada ao resgate do verso narrativo oral típico da poesia arcaica, um caso emblemático é representado pelo seu *Omeros* (2017), de 1990 (Puggioni, 2016), que ainda tem poucas correspondências no Ocidente europeu (Andreotti *et al.*, 2019).

Pensem em grande parte da poesia italiana pós-montaliana: uma tradição, na qual a forma se tornou um elemento obsessivo, caracterizante, peculiar, veículo de uma ideia de literatura fundada

⁷ A expressão latina *ante litteram* (literalmente *antes da letra*, entendida, no entanto, como antes da legenda para indicar a impressão de prova que foi realizada antes de gravar a legenda na matriz de cobre) é utilizada para definir obras, personagens, correntes de pensamento, fenômenos históricos e movimentos culturais que precedem, ou de alguma maneira são precursores, de fatos mais amplamente difundidos com características completamente similares (N. dos T.).

⁸ Santaluciano (ou Santa Luciana) na Itália geralmente refere-se a pequenas localidades, aldeias ou frações que fazem parte de municípios maiores. Estes lugares costumam levar o nome em homenagem a Santa Lucía, uma santa cristã venerada especialmente na Itália. Um exemplo específico de Santaluciano pode ser encontrado na província de Benevento, na região da Campânia. Esta localidade é uma fração do município de Montesarchio. O gentílico no texto original é “santaluciano”, mas optamos por “santa-lucense” em português (N. dos T.).



na intertextualidade, no citacionismo, no sentido revelado por hipotextos implícitos e quase sempre crípticos⁹. Devemos ousar afirmar, sem que isso pareça um julgamento sobre a qualidade dessa produção, que sua essência primária é a intraduzibilidade. Uma intraduzibilidade, além disso, programática; todavia, aqui, é necessário fazer uma precisão adicional, que talvez esclareça melhor, por contraste, o arquipélago para o qual estamos tentando nos dirigir: essa intraduzibilidade não é devida a um fator linguístico, como escolhas lexicais rebuscadas ou resoluções sintáticas não replicáveis em outra língua, senão a estratégias semânticas precisas. Como escreve Pellizzari (1994, p. 213), a propósito da poesia de Giovanni Giudici e de seus contínuos referenciais dantescos:

O poema não se resolve na tranquila sequencialidade de significante-significado-senso, mas se funda em uma relação muito mais complexa entre um sistema de significantes e um sistema de significados, que dá origem, entre os primeiros e os segundos e entre todos eles em geral, a um efeito de interação que constituirá, em última análise, o sentido dessa 'coisa chamada poesia (Pellizzari, 1994, p. 213, tradução nossa).

Estamos, sem dúvida, ainda muito distantes da concepção de Poesia Mundial que almejamos. Essa distância, contudo, não se deve, como já mencionado, a razões linguísticas. Sob essa perspectiva, poderíamos até considerar algumas obras de poetas dialetais, como Andrea Zanzotto ou Raffaello Baldini, como possuidoras de uma traduzibilidade quase imediata, mesmo diante de sua complexidade.

A coleção *Intercity*, de Baldini (2003), escrita no dialeto romanhol de Santarcangelo, é dantesca em sua essência, não em sua intertextualidade: é uma travessia de mundos que lembra as descidas aos infernos medievais, tanto as mediolatinas quanto as em língua vulgar (Panizza, 2020). O dialeto aqui se torna uma língua universal e nem mesmo sua musicalidade de matriz oral se perde na tradução para outras línguas (a primeira delas sendo o italiano, já que o texto foi publicado com tradução em paralelo).

A poesia em dialeto, por outro lado, ilustra de maneira exemplar o processo, em curso há muito tempo no mundo globalizado, da expropriação da língua: ao ser fundada no dialeto, ou seja, numa língua que se tornou dialeto por razões socioeconômicas e sociopolíticas, e como consequência de um ato de

⁹ No contexto citado, da poesia italiana pós-montaliana, o termo "críptico" se refere a algo intencionalmente obscuro, enigmático ou de difícil decifração, exigindo do leitor conhecimentos prévios, leituras sofisticadas e atenção a referências implícitas (N. dos T.).



autoridade, ela se situa no centro das muitas questões levantadas pela contemporaneidade pós-moderna e pós-colonial¹⁰.

Podemos, nesse sentido, citar as considerações de um ilustre poeta marroquino, Bennis, e perceber que a poesia em dialeto se situa precisamente neste quadro de referência:

[A] globalização, em nome da lógica do mercado, não nos priva apenas da poesia, mas vai além. Toca a língua enquanto tal. A globalização nos expropria da língua, privando-nos da poesia. Este é um fato pouco considerado por alguns poetas. Somos expropriados da língua. Contra ela se enfurece a diversa língua da informação e do consumo. É a língua do útil (e do fácil) que aniquila o sentido das palavras, sobre as quais deve vigiar o poeta. Até o inglês, que se apresenta como língua internacional, se vê aniquilado pela língua do útil. É uma expropriação da língua agora generalizada. Povos inteiros estão abandonando suas próprias línguas. [...] O poeta do nosso tempo não é, no entanto, apenas aquele que trabalha sobre a língua. É também aquele que faz da língua de seu patrimônio cultural o seu local de trabalho. Não existe a língua como noção abstrata. Cada língua está ligada a uma cultura e à sua historicidade. Trabalhando sobre a língua, o poeta cria espaço para o vazio e a anulação na língua do patrimônio cultural, conduzindo uma ação de resistência (Bennis, 2007, p. 39-40, tradução nossa).

Podemos adicionar, imediatamente, uma consideração: é talvez nesse vaivém do texto dialetal à tradução em língua, nesse olhar oscilante de um lado e de outro da página, que se percebe uma essência da própria poesia: traduzível na fronteira sem palavras em que nem o texto original nem a versão “transliterada” estão presentes, e, portanto, em um espaço que pertence apenas ao leitor, ao leitor suspenso (Benozzo, 2018). Escreve Agamben:

Tenho me perguntado frequentemente, enquanto meus olhos corriam inquietos de um texto para outro, se o verdadeiro lugar da poesia não seria aqui, por acaso, nem em um

¹⁰ O uso dos prefixos “pós” aqui não deve ser lido como simples marcador cronológico ou evolutivo. No caso do *pós-moderno*, conforme análise de Jameson (2006), trata-se menos de uma superação da modernidade do que de sua hipertrofia sob o capitalismo tardio, uma lógica cultural na qual o tempo histórico é achatado, a profundidade substituída pela superfície e a arte convertida em pastiche. Já o *pós-colonial*, conforme tensionado por pensadores como Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha, denuncia a persistência da colonialidade nas estruturas do saber, do poder e da linguagem. Assumimos, pois, uma postura crítica diante desses “pós”, entendendo-os como campos de fratura, de lutas simbólicas e de reexistência, nos quais a linguagem poética, especialmente quando irrompe do dialeto ou do residual, manifesta-se como insurgência frente à violência da normatividade epistêmica e linguística. Essa indicação de que a poesia dialetal se inscreve nas questões da contemporaneidade *pós-moderna* e *pós-colonial* é uma proposição apresentada pelos tradutores da obra (N. dos T.).



nem em outro, mas no espaço em branco entre eles. Há, eu acredito, um sentido em que essa não-localizabilidade da poesia encontra sua verdade. O que não tem lugar, o ausente é a voz, a oralidade ilegível do mundo desaparecido (Agamben, 2017, p. 382, tradução nossa).

O mesmo texto de Agamben pode sugerir algumas ideias sobre uma concepção de Poesia Mundial como poesia traduzível também em relação à sua própria forma e da qual não se perdem sobretons ou significados secundários no processo de tradução. Em particular, quando ele fala de “voz” como um elemento da língua que não diz, mas chama: entre as fraturas que percorrem e sulcam o campo da língua, a mais antiga é, possivelmente, aquela entre chamar (no duplo sentido de “dar nome” e “apostrofar”) e dizer. Ela se expressa gramaticalmente no dualismo entre o plano dos nomes, o do léxico e o do discurso (as proposições significativas). Pode-se definir a poesia como aquela experiência da língua que teimosamente reside em um chamar, que reconduz todo discurso ao vocativo (Agamben, 2017, p. 383). Agamben, que está falando sobre a poesia em dialeto de Revine Lago (Treviso) de Luciano Cecchinell, chega a uma definição que gostaria de fazer minha própria no arquipélago em desenvolvimento que estamos explorando para a Poesia Mundial:

Mas o que é uma língua que permanece, o que é a língua como resto? A língua que permanece é a língua da poesia. Quando todas as proposições significativas foram ditas e repetidas, quando todas as operações comunicativas e informativas da língua foram consumadas e desativadas, ainda resta algo e esse resto – que “balbucia” e “se atrapalha”, “que então, de repente, enche a boca / como uma ameixa madura” – é a poesia. Assim como o *volgare illustre* de Dante, que nenhuma cidade e nenhuma região podem reivindicar como próprio, a língua da poesia é o incomunicável que resiste e permanece após cada comunicação, o resto inexpressível que excede todo idioma e todo discurso (Agamben, 2017, p. 384, tradução nossa).

Esse incomunicável que resiste e permanece após cada comunicação, esse “resto inexpressível que excede todo idioma e todo discurso” se assemelha de perto ao que estamos buscando ao falar de Poesia Mundial, em contraste com a poesia formal que domina a contemporaneidade ocidental.

Ao falar de seus próprios poemas em uma carta para Luciano Rebay em 1º de outubro de 1969, Eugenio Montale parece enfatizar o fato de que nenhum de seus poemas é realmente traduzível, reivindicando isso como uma característica positiva e não como um limite de sua obra:

Estou te enviando uma poesia recente minha, no caso de você estar interessado em traduzi-la e publicá-la em alguma revista americana [...], mas com a condição de que



não seja dado o texto original em italiano [...], porém, você verá que é muito difícil e não seria necessária uma versão literal. Está repleta de hipérbatos, hipometrias, jatos, aliteraões, faux exprès, cesuras opináveis, no limite (mas não além) de qualquer possível métrica regular italiana. Pode-se encontrar equivalentes? Não sei se o problema se coloca para os líricos ingleses e americanos. Substancialmente, a poesia (a minha) não é prosaica de forma alguma” (Montale, 1980, p. 1035, tradução nossa).

Para Montale (1996, p. 1606), referido novamente como paradigma de uma maneira tipicamente novecentista e, em última análise, contemporânea de entender a poesia, a intraduzibilidade é uma consequência de um impulso criativo positivo e não um defeito:

Os poetas do Dolce Stil Novo, Petrarca, Shakespeare nos sonetos, os grandes poetas metafísicos (ou religiosos) espanhóis, ingleses e alemães, e ontem Hopkins, Valéry, Yeats, Benn e outros expressaram ideias que são aceitáveis apenas daquela forma. Daí a baixa traduzibilidade da poesia. A poesia (em versos) exige uma linguagem sintética, musicalmente não redutível ao tom da prosa comum (Montale, 1996, p. 1606, tradução nossa).

Idealmente, em direção oposta, pode-se definir a Poesia Mundial como uma poesia traduzível em qualquer língua, sem que se percam suas características formais e temáticas. Para dar dois exemplos contrastantes, a obra poética de Wisława Szymborska, apesar de vencedora do Nobel, não se encaixaria nessa ideia de Poesia Mundial (cada texto dela, extraordinariamente denso de ecos, intertextos e citações, requer aparatos de notas e glossários para leitores não poloneses), enquanto as de um Nobel como Seamus Heaney, embora estruturalmente ligadas a uma tradição autóctone, a do Medievo irlandês, encaixariam-se plenamente, pois são compreensíveis além das referências nelas presentes (De Toro Santos, 2002). Da mesma forma, é inegável que um exemplo brilhante e imediatamente reconhecível de poeta pertencente à Poesia Mundial seja Walt Whitman; um exemplo de poeta, embora universalmente conhecido e que, entre os primeiros, levantou a questão de “desprovincializar a poesia dos habituais contextos ocidentais” (Pound, 1954, p. 224). Quem não se encaixaria nesta definição é Ezra Pound, pois essa distinção entre a traduzibilidade empobrecida do segundo e a plena traduzibilidade do primeiro já havia sido destacada por Bergman (1955).

Podemos chegar a uma primeira definição: as ilhas que compõem o arquipélago da Poesia Mundial não são identificáveis apenas pelo fato de serem conhecidas ou não, todavia, são necessariamente caracterizadas por uma forma que permanece reconhecível para os leitores que as encontram, vindo de



diferentes tradições linguísticas e culturais. A complexidade formal da Poesia Mundial, portanto, não é um obstáculo, mas um facilitador, que transcende qualquer idioma e discurso.

4 O ARQUIPÉLAGO POESIA MUNDIAL: A TRANSMIDIALIDADE

O tema da transmidialidade, o novo (e antigo) diálogo entre as artes, também está relacionado com a definição de Poesia Mundial. No campo dos Estudos de Mídia, a transmidialidade é um conceito utilizado para indicar diferentes relações entre as mídias: a interseção de fatores tecnológicos, industriais e sociais (Pescatore, 2011) provocou uma série de efeitos que podem ser sintetizados na ideia da dissolução de uma correspondência unívoca entre forma de expressão e infraestrutura material (os conteúdos de cada meio, ou seja, são veiculados em várias plataformas) (Zecca, 2012). Nesse contexto, a narrativa transmídia constitui uma modalidade de expansão em várias plataformas de um único mundo narrativo, que, em muitos casos, envolve a participação ativa dos usuários (Scolari, Bertetti, Freeman, 2014). Característica dessa modalidade expansiva é, tanto no mundo pré-digital quanto nos novos cenários abertos pelas estratégias dos palcos digitais (Funkhouser, 2012), a performance do poeta diante de um público, a qual é um dos aspectos mais bem estudados pelos pesquisadores de oralidade (Lord, 2005) e deve ser considerado um dos poucos traços comuns a todas as tradições poéticas-narrativas do planeta. Um dos maiores poetas hindu contemporâneos, Kedarnath Singh, enfatizou vigorosamente essa função e essa renovação, ou recuperação, possibilidade da poesia:

A poesia contemporânea deve se aproximar das pessoas, e embora alguns acreditem que a vitalidade da palavra esteja ameaçada, argumento que as raízes da fundição em que as palavras da vida indiana são forjadas se estendem até os campos, os quintais e as florestas mais remotos. Esquecemos os caminhos pelos quais a poesia alcança as pessoas. A verdade é que a comunicação verbal permanece como o meio mais eficaz para alcançar o receptor. Algum tempo atrás, assisti a um festival de poesia bengali em Calcutã, onde estavam presentes mais de 5.000 pessoas todas as noites. Nesta época de cultura pop, a poesia reencontra essa oralidade da qual ela nasceu. [...] Mesmo fora do ângulo em que o poeta se refugia para escrever, há um mar que palpita. É o mar da multidão, que é a maior verdade do nosso tempo (Singh, 2004, p. 170-171, tradução nossa).

Considerando a coevolução da música e da palavra desde as origens da linguagem humana (Mithen, 2007, Benozzo; Otte, 2019), e o fato de que, mesmo sem precisar voltar a Homero ou a Gilgamesh, a tradição poética moderna nasce e é moldada pelas canções compostas e, em muitos casos, executadas



por “vanguardas” de cantautores (dos trovadores occitanos na Europa galo-românica e ibero-românica aos *filidh*¹¹ e bardos na Europa céltica atlântica, dos escaldos no Norte da Europa escandinava aos *bhishaj*¹² da antiga Índia), pode-se sem medo estabelecer que no arquipélago da Poesia Mundial devam ser incluídos pelo menos alguns entre os cantautores contemporâneos. Depois do prêmio Nobel atribuído a Bob Dylan, o assunto felizmente suscita menos escândalo (Fassò, 2016). E é importante se concentrar em um aspecto não secundário: a arte dos cantautores se torna um exemplo de Poesia Mundial além do aspecto semântico, uma vez que quem ouve a música de David Bowie, Nick Cave, Björk ou Fabrizio de André não é necessariamente condicionado pela parte textual de suas canções, podendo apreciá-las até mesmo sem compreender a língua (pode-se citar como emblemático o caso de *Crêuza de Mã*, de De André, um álbum de 1984 composto em uma *koiné* linguística mediterrânea, e incluído por David Byrne entre os dez trabalhos discográficos mais importantes da *World Music* do autor). A Poesia Mundial representada pelos cantautores tem a ver com a empatia mais do que com a compreensão, ou seja, e não casualmente, justamente com a primeira qualidade que foi reconhecida à poesia já pelos teóricos antigos que definiram suas características em relação à prosa (Aristóteles, 1998).

Recentes estudos sobre as implicações neurocognitivas da audição de músicas identificaram nove categorias principais de emoções induzidas no cérebro humano: surpresa, instinto de transcendência, ternura, nostalgia, relaxamento, poder, alegria, impaciência e tristeza. As áreas do cérebro ativadas pela audição de uma música em comparação com a leitura da letra da mesma música são regidas pelo processo denominado de *synaptic gating*: um mecanismo pelo qual populações de neurônios são seletivamente ativadas e abrem a transmissão de sinais entre regiões cerebrais normalmente mantidas separadas e fechadas uma em relação à outra. Esse é, mais uma vez, um processo que, naturalmente, com as ferramentas à sua disposição, já no século VIII a.C., Hesíodo havia observado ao refletir sobre a poesia,

¹¹ *Filidhs* eram poetas e bardos profissionais na antiga Irlanda e Escócia, desempenhando funções de compositores, historiadores, genealogistas, conselheiros e educadores. Eram responsáveis por preservar a história, transmitir conhecimentos e, em algumas tradições, possuíam habilidades proféticas e mágicas (N. dos T.)

¹² Na tradição védica e nas práticas espirituais indianas, o papel do *bhishaj* como recitador de cânticos e hinos sagrados é vital para a criação de um ambiente propício à cura e à harmonia espiritual. A recitação de textos sagrados é vista como uma prática que enriquece e amplia o impacto das abordagens médicas e espirituais, refletindo uma visão integrada de saúde e bem-estar (N. dos T.).



entendida como *mousikê*¹³, ou seja, a arte das Musas (não para ser confundida com o que hoje chamamos simplesmente de “música”): Hesíodo, ao definir a poesia, falava de uma arte capaz de despertar episódios da memória normalmente adormecidos, tornando-os capazes de agir em nossa psique com todas as suas turbulências e preocupações. Em outras palavras, se uma das funções da poesia é desclerotizar as percepções habituais do mundo, a poesia-canção, que, aqui, aponto como exemplo a ser incluído no arquipélago da Poesia Mundial, tem intrínseco em si esse papel como sua característica fundamental. Para evitar equívocos, ao concluir esta breve incursão na transmidialidade, especifico que, ao falar de cantautores como exemplos de Poesia Mundial, estou me referindo, nesse caso, a uma dimensão autoral, sem adentrar no âmbito da *World Music*.

A canção desempenha um papel importante, especialmente no discurso de alternativa ao romance-centrismo do qual parti, porque tem o poder de reverter o modelo sociológico tradicional de recepção da literatura:

[N]a evolução do romance e das artes visuais, o surgimento de esferas sociológicas relativamente separadas tem uma história longa e assume uma forma muito precisa na segunda metade do século XIX, quando as obras destinadas ao mercado e as obras destinadas ao público de vanguarda acabam em segmentos opostos e conflitantes do campo literário. Mas se o romance, ou seja, o gênero literário mais popular e mais vendido, desenvolve uma cadeia de produção *masscult* e *midcult* pervasiva e reconhecível, a poesia não tem um grande seguimento do público e se torna uma arte de nicho tendencialmente *highbrow*¹⁴. Apesar de ter uma distribuição mais ampla do que os textos considerados canônicos, os exemplos de poesia *lowbrow* e *middlebrow* são globalmente poucos e não produzem efeitos comparáveis aos dos seus correspondentes no gênero do romance (Mazzoni, 2017, p. 18-19, grifo do autor, tradução nossa).

¹³ O termo *mousikê*, tal como é retratado nos dicionários, significa o que concerne às musas, à poesia ou às artes (Malhadas, 2008, p. 184). Esse conceito remete também à educação literária e artística. Segundo Rocha Júnior, em Platão; “muitas vezes *mousikê* tem um valor mais abrangente e corresponde às noções de ‘formação’, e ‘educação’, até mesmo de filosofia, como sabedoria elevada” (Rocha Júnior, 2007, p. 43) (N. dos T.).

¹⁴ *Highbrow* descreve algo de alta cultura, intelectualidade ou sofisticação, como obras de arte refinadas, eventos culturais eruditos, ou indivíduos com interesses intelectuais avançados. Pode também ter uma conotação de elitismo ou exclusividade (N. dos T.).



Com essas premissas em mente, é bastante claro que as letras de música *pop* e *rock* preenchem uma lacuna no sistema literário: estabelecem, portanto, uma cadeia de produção *masscult* e *midcult*¹⁵ também no âmbito da poesia. Como exemplo esclarecedor do que foi dito, o caso mais elucidativo que vem à mente é o de Leonard Cohen, cuja atividade como compositor-intérprete o indica nesse sentido como um nome fundamental da Poesia Mundial, ao contrário de sua intensa atividade como poeta, que, paradoxalmente, encaixaria-se apenas com muitas restrições, já que sua poesia é caracterizada principalmente por uma busca formal frenética e quase obsessiva (Malnati, 2020).

Podemos chegar a uma segunda definição: entre as ilhas que compõem o arquipélago da Poesia Mundial, existem aquelas que mantêm um vínculo arquetípico e inseparável entre música e letra, mas que ativam por meio disso, nos seus fruidores, um envolvimento empático, considerado peculiar da arte poética desde suas insurgências arcaicas.

5 O “ARQUIPÉLAGO DA POESIA MUNDIAL”: AS TEMÁTICAS

Após abordarmos a forma e a transmidialidade, é essencial refletir sobre as temáticas. A questão que surge é: existem conteúdos que possam ser apontados para identificar as características do arquipélago da Poesia Mundial? Essa pergunta está longe de ser ociosa, quando se considera que, para definir o conceito de Literatura Mundial, recentemente se propôs considerar como tal a literatura que aborda temas globais como as mudanças climáticas (Wenzel, 2019). Portanto, é necessário pensar em temas globais (como a Antropoceno, migrações, terrorismo internacional, pandemias globais) para falar sobre Poesia Mundial? Uma vez que a poesia, mesmo em virtude do que foi dito anteriormente, não se caracteriza como uma forma expressiva conotada por domínios específicos de conteúdo, parece redutor aprisioná-la em um cárcere semântico de algum tipo. As transformações sociais, inclusive aquelas em escala global, evoluem e se modificam continuamente por definição e uma poesia que se concentra nelas, entrando em um diálogo estrutural, corre sempre o risco de se tornar datada, perdendo sua qualidade que defini como *desclerotizante*. Isso é esclarecido de forma clara por um grande poeta como o australiano Murray (2009), que em uma entrevista responde à pergunta: “Você sente a necessidade de algo que responda às condições sociais de agora em comparação com as de, digamos, 1980? Ou 1972?”:

¹⁵ *Masscult* refere-se à cultura de massa, produzida em larga escala, com apelo comercial e destinada ao consumo imediato, geralmente sem aprofundamento crítico ou estético. *Midcult* designa uma forma intermediária, que tenta combinar elementos da alta cultura com formas acessíveis ao grande público, resultando muitas vezes em produtos simplificados ou didáticos (N. dos T.).



O “agora” será obsoleto daqui a vinte anos. Você não pode evitar. Depois, você tenta alcançar um lugar fora do tempo, mas só consegue algumas vezes. Agora olho para trás e digo: isso parecerá datado por um bom tempo, mas se sobreviver, pode até ficar bem. Outros poemas que você pensa serem atemporais podem, ao contrário, surpreendê-lo e provar que não estavam tão limitados ao seu tempo (Murray, 2009, s.p, grifo do autor, tradução nossa).

Em uma mesa-redonda sobre Poesia na Sociedade Midiática, Pontiggia lembrou, oportunamente, sempre dessa perspectiva, que

a grande poesia, apesar das diferenças entre gêneros, propósitos e contextos históricos, sempre sentiu, radicalmente, dramaticamente, a necessidade de um tempo mais oculto, protegido, absoluto no sentido etimológico do termo, ou seja, livre dos fardos das pequenas crônicas, dos lamentos do *eu* que só vê suas próprias misérias, dos clichês que toda comunidade inevitavelmente elabora e impõe. Para falar uma palavra de verdade, você deve primeiro resistir ao real, suas evidências imediatas; encontrar um ponto que não seja exílio do mundo e da história, senão abrigo da pressão (às vezes opressão) dos eventos, de sua insignificância: um tempo em que cada palavra pareça esculpida para sempre, suspensa em sua pronúncia indestrutível (Pontiggia, 2007, p. 28, tradução nossa).

Nesta linha de resistência/dissidência poética, vale a pena mencionar o poeta iraniano Ahmad Shamlou (1995, p. 15), que se tornou um defensor de uma *she'r-e jahān* (poesia do mundo), partindo da ideia de que “Éluard e Lorca, Desnos e Neruda, Hikmet e Hughes, Senghor e Michaux” deram origem “a uma Poesia Mundial como um pacto de compromisso dos poetas”, para resistir às consequências invasivas dos processos iniciados pelas grandes ideologias políticas primeiro e, posteriormente, pela Guerra Fria e globalização. Vale mencionar, pelo seu impulso em direção à legibilidade e ao compartilhamento, a chamada “Ecopoesia”, para a qual se pode citar o *Manifesto da Ecopoesia*¹⁶, da bióloga e poetisa Bach

¹⁶ O *Manifesto da Ecopoesia*, criado por Trevisan Bach (2019), propõe uma integração entre a arte, especialmente a poesia, e a sustentabilidade ambiental. Ele visa promover uma consciência ecológica por meio da expressão artística e incentivar práticas sustentáveis, refletindo uma relação harmoniosa entre seres humanos e natureza. O *Manifesto da Ecopoesia* pode ser lido no site oficial da Ecopoesia Italiana através deste link: <http://www.ecopoems.altervista.org/manifeto%20it.html>, onde também está disponível em outras línguas (<http://www.ecopoems.altervista.org/Manifesto%20portog.html>). O manifesto recebeu o apoio do Movimento Artístico “Irrealismo”, que propõe “rivalizar a natureza com a arte e a arte para a Natureza” (N. dos T.).



(2019), em que é introduzido o acrônimo *GRACE*¹⁷, entendido como Poesia Ecológica Global, Reparadora e Comunicativa. A primeira característica da ecopoesia é se propor como poesia global:

No tempo da comunicação global, a poesia também deve ser capaz de se comunicar globalmente, deve ser acessível a todos, deve estar aberta às diferentes realidades culturais do mundo e compartilhar e disseminar os valores de seu tempo. A Ecopoesia se liberta do isolamento das culturas literárias eruditas fechadas, das antigas modas sibilinas¹⁸ das vanguardas e das tradições poéticas locais e utiliza uma comunicação poética simples e clara, compreensível a todas as culturas - portanto, também facilmente traduzível - para se espalhar entre um público cada vez mais amplo, conforme solicitado pela UNESCO na mensagem do Dia Mundial da Poesia (Bach, 2019, s.p., tradução nossa).

As premissas socioantropológicas sobre as quais a Ecopoesia se baseia são certamente expressão de uma atenção compartilhada aos problemas do mundo contemporâneo:

A escolha da Ecopoesia é o resultado de algumas considerações: a atual tempestade midiática de informações resultou em uma reação defensiva tendente a separar das emoções as informações e as imagens dos fatos. Isso criou um conflito entre o pensamento racional que tenta compreender os eventos e a enorme quantidade de emoções que são reprimidas sobre esses eventos. O hábito das representações virtuais progressivamente saturou as mentes de bilhões de pessoas, tornando-as espectadores passivos dos fatos. A passividade gerou, especialmente entre os jovens, uma abulia em relação a ideais e valores, que nos privou do entusiasmo necessário para enfrentar os problemas do nosso tempo. Seguindo essas considerações, alguns artistas decidem se aventurar em um tipo de poesia que libere, aberta e sem pudor, a emoção reprimida para usá-la como força motriz para alcançar os objetivos sugeridos pelos novos valores (Bach, 2019, s.p., tradução nossa).

Com fundamentos epistemológicos diferentes, encontramos propostas semelhantes na mesma linha, como a geopoética (Benozzo; Meschiari, 1994; Benozzo; Losi; Meschiari, 1996), entre as quais incluiria também as do geógrafo Augustin Berque, quando fala, aprofundando ideias de Glissant (1998),

¹⁷ GRACE (Global Reparative and Communicative Ecoepoetry) é um acrônimo que designa uma proposta de ecopoesia reparativa e comunicativa, afinada com os princípios do *Manifesto da Ecopoesia* ao enfatizar práticas poéticas sustentáveis, relacionais e voltadas à reparação ecológica e simbólica (N. dos T.).

¹⁸ Modas Sibilinas se refere a tendências ou estilos que possuem um caráter enigmático e profético, evocando a ideia de previsões misteriosas, semelhantes às mensagens enigmáticas das sibilas da antiguidade (N. dos T.).



de *Poesie du monde*, entendendo o desdobramento da realidade ecosimbólica da habitação humana na terra, “[...] que podemos ler em parte e conscientemente na paisagem, mas que ao mesmo tempo se recita inconscientemente em nosso corpo e na biosfera” (Berque, 2000, p. 242-243, tradução nossa). Berque (2000), aqui, tem em mente um duplo significado: o de *poiesis* (o ato de fazer) e o de *poiema* (a obra feita). Usando a terminologia de Heidegger (1976), o território do *ser-no-mundo* é parte da “Poesia do mundo”, justamente porque está sempre “já aqui” (*poiema*) em seu se tornar (*poiesis*). Trata, em última análise, de tentativas de dar forma e voz ao que deve ser considerado a preeminência (antropológica, cognitiva, evolutiva) do espaço sobre o tempo.

Diante dessas premissas, no entanto, permanece uma dúvida: pode a poesia se transformar na execução de uma partitura cujas palavras, melodias e, acima de tudo, o resultado já é conhecido? Essa vocação para lidar com questões globais não implica também uma uniformização das vozes, transformando-as em megafones versificados de um pensamento já conhecido e revelado? (Benozzo, 2020).

A Poesia Mundial se assemelha talvez mais a uma poesia universal do que a uma poesia global. Nessa perspectiva, acredita-se que são esclarecedoras as palavras de Walcott sobre o cânone hemingwayano, porque mostram de dentro que o próprio cânone está sujeito ao seu próprio declínio e que no mundo em rápida mudança permanecerão as vozes universais e não aquelas que seguem ou se adaptam à mudança:

[Está] ocorrendo uma desorientação que diminui muita literatura. Pois o indígena, o exótico, a vítima, o bom selvagem também observa, devolve o olhar, usando uma linguagem em que as definições, os próprios nomes, são reversíveis, apenas os mestres absolutos da compaixão sobreviverão. Se adotarmos esse termo como medida, são poucos os grandes escritores: apenas aqueles cuja autoridade é universal permanecerão inestimáveis. Os outros, a história os entregará às suas próprias ironias (Walcott, 2013, p. 126, tradução nossa).

Podemos chegar a uma terceira definição: o contexto da Poesia Mundial, vista numa perspectiva “arquipelágica”, não é um contexto pré-existente, caracterizado por temas e assuntos reconhecíveis, mas um contexto constantemente em processo de definição, que recria e retraduz constantemente os chamados “conteúdos”.

6 CONCLUSÕES PROVISÓRIAS: EDITORAÇÃO, INICIATIVAS RECENTES, MAL-ENTENDIDOS

Em conclusão, para voltar à concretude das palavras utilizáveis, nos parece crucial não esquecer o trabalho editorial e fazer uma menção a dois exemplos italianos. Quando pensamos em uma Poesia



Mundial, de fato, além das direções cartográficas sugeridas, vêm à mente empreendimentos como o da atividade plurianual da Revista *In forma di parole* (ativa de 1980 a 2014), fundada e dirigida até recentemente por Gianni Scalia, que tornou legíveis, com uma assiduidade igual à qualidade das traduções, as páginas de poetas de todas as partes do mundo, ou como as *Edizioni Kolibris*, de Ferrara, criadas em 2008 por Chiara De Luca com o objetivo de estabelecer um espaço que favoreça os intercâmbios interculturais numa perspectiva internacional, mas que se ocupa exclusivamente de traduzir os poetas internacionais contemporâneos, divulgando suas obras em formato impresso e digital (as coleções que animam *Kolibris* são dedicadas à poesia escocesa, irlandesa, galesa, belga, franco-suíça, alemã, austríaca, nórdica, portuguesa, neozelandesa, argentina, brasileira, latino-americana, com uma atenção especial às poesias das comunidades migrantes).

Certamente existem diferentes maneiras de conceber à Poesia Mundial. À margem deste ensaio, podem ser citados grupos como o Movimento Mundial de Poesia (WPM), fundado em Cuba, em 2011, com o objetivo de reunir poetas de diferentes partes do mundo, ou instituições como a Academia Mundial de Poesia (WPA), fundada em Verona em 2001.

Como consequência lógica da Resolução nº 29/1999 da Conferência Geral da UNESCO, que proclamou o dia 21 de março de cada ano como o Dia Mundial da Poesia. Para dar seguimento a essa resolução, não era apenas necessário garantir que cada Estado Membro da UNESCO celebrasse o Dia Mundial da Poesia em seu território em 21 de março, mas também estabelecer uma organização que pudesse reunir permanentemente um *areópago* de poetas de todo o mundo para constituir um conservatório de excelência poética e um elo criativo entre as diversas expressões poéticas dos cinco continentes (Academia Mundial de Poesia, 2026)¹⁹.

Além disso, pode-se observar com interesse a proliferação de sites da internet como *Lyrik Line*²⁰ ou *Words Without Borders*²¹ ou *Poetry will be made by all*²², surgidos nestes anos com a intenção de tornar acessíveis, sem qualquer distinção, poetas de todo o mundo (mais conhecidos, menos conhecidos, iniciantes, amantes da poesia).

¹⁹ Disponível em: <https://accademiamondialepoesia.com>. Acesso em: 23 abr. 2026.

²⁰ Disponível em: <https://www.lyrikline.org/pt/home/>. Acesso em: 16 abr. 2026.

²¹ Disponível em: <https://wordswithoutborders.org/>. Acesso em: 16 abr. 2026.

²² Disponível em: <https://poetrywillbemadebyall.com/>. Acesso em: 16 abr. 2026.



Em todos os casos, são experiências promíscuas, às quais se tenta dar uma forma ora institucional ora participativa, inspiradas talvez no que Duncan chamou de “o simpósio do todo” (Duncan, 1983). Certamente, elas não contribuem para esclarecer caminhos a seguir para encontrar ou intuir a natureza daquilo que podemos chamar de Poesia Mundial, mas seu valor, em minha opinião, reside no fato de testemunharem uma urgência, uma espécie de pergunta perene e, provavelmente também uma ansiedade, que identifica na poesia um instrumento resolutivo para se desvencilhar das armadilhas identitárias, existenciais e perceptivas que se capilarizam vertiginosamente em nível individual e comunitário nas últimas duas décadas de desenraizamento.

Os poetas pós-românticos (e, portanto, pós-risorgimentais²³) frequentemente expressaram em primeira pessoa a necessidade de sair das angústias de uma poesia “nacional” e se abrir para um horizonte transnacional. Em sua palestra de 1917 sobre *O espírito novo e os poetas*, publicada postumamente no ano seguinte, Apollinaire afirma que os poetas;

[...] como diretores de uma orquestra com finalidades inimagináveis, terão à sua disposição o mundo inteiro, seu ruído e suas maneiras de se manifestar, o pensamento e a língua de cada homem, as canções, as danças, e todas as artes e artifícios (Apollinaire, 1918, p. 389, tradução nossa).

E, em um escrito quatro anos depois dedicado à oposição entre as qualidades subjetivas da literatura e as qualidades objetivas da poesia, um poeta vanguardista como Jacob (1922, p. 42) escreve peremptoriamente “não tenho ideia do que seja uma poesia nacional, mas sei que a poesia moderna é uma poesia do mundo (*poésie mondiale*)”.

Acredito que seja a partir dessas últimas declarações e desses anseios de cem anos atrás que podemos imaginar melhor os perímetros, as paisagens e as possíveis vozes da “Poesia do mundo”, também para evitar o mais perigoso dos enganos em que nossa exploração poderia nos fazer cair: considerar a Poesia Mundial como algo mais do que uma categoria interpretativa e entendê-la, banalizando-a, como uma prática poética autêntica. Percebemos o arquipélago conhecendo suas muitas ilhas, nenhuma ilha é em si mesma um arquipélago.

²³ Poesia pós-risorgimental se refere à produção poética na Itália após o período do *Risorgimento* – a unificação nacional no século XIX. Esse período é caracterizado por uma reflexão sobre os desafios e transformações da nova identidade nacional, abordando temas sociais, políticos e culturais com diversos estilos e formas, desde o realismo até o simbolismo (N. dos T.).



APÊNDICE ETIMOLÓGICO: “POESIA DO ‘MUNDO’”, POESIA DAS PROFUNDEZAS

O termo “mundo” originalmente indicava o limiar que cercava o espaço subterrâneo habitado pelos mortos. Segundo a lenda, no momento da fundação de Roma, Rômulo escavou uma abertura (em latim, *mundus*) que conectava o mundo dos vivos com o dos mortos. “A cidade antiga se funda sobre o ‘mundo’, porque os homens residem na abertura que une a terra celeste e a subterrânea, o mundo dos vivos e o dos mortos, o presente e o passado” (Agamben, 2020, s.p). Na concepção arcaica, é precisamente a fronteira entre esses dois espaços que orienta as ações dos homens cujo “mundo” e cujo horizonte se limitam aos recessos de *Ctonia*²⁴.

Se o ser humano é, portanto, etimologicamente, como habitante do “mundo”, uma criatura do limiar, um ser das profundezas, a “Poesia do mundo” pode talvez ser entendida também como a palavra que explora e narra essa dimensão necessária, que reside na interseção de um princípio e de um fim e que resgata a remoção, ocorrida na modernidade, de nossa relação fundadora com a esfera *ctoniana* e com seu mistério.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. Tai e dontura. La lingua della poesia. **Strumenti critici**, v. 32, 2017, p. 381-384.

AGAMBEN, G. Gaia e Ctonia. **Quodlibet**, 2020. Disponível em: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-gaia-e-ctonia>. Acesso em: 16 abr. 2026.

ANDREOTTI, A. et al. **Come una statua nella nebbia dell’epica**. Sull’opera di Francesco Benozzo. Ferrara: Kolibris, 2019.

APOLLINAIRE, G. L’esprit nouveau et les poètes. **Mercure de France**, v. 130, 1918, p. 385-96.

ARANA, R. V. (Ed.). **The Facts on File Companion to World Poetry: 1900 to the Present**. New York: Facts on File, 2008.

ARISTÓTELES. **Poetica**. In: Paduano, G. (Ed.). Roma-Bari: Laterza, 1998.

²⁴ *Ctonia* se refere a aspectos ou entidades associadas ao submundo e à terra na mitologia e literatura. Derivado do grego *chthón* (χθών), que significa terra, o termo é usado para descrever divindades, cultos e temas relacionados ao mundo subterrâneo e às forças primordiais (N. dos T.).



ARNOLD, M. **Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism**. London: Smith, Elder & Co., 1869.

BALDINI, R. **Intercity**. Torino: Einaudi, 2003.

BENNIS, M. Il poeta nel nostro tempo. Poesia e spiritualità. **Semestrale di cultura transdisciplinare**, v. 1, 2007, p. 37-40.

BENOZZO, F. **Cartografie occitaniche**. Approssimazione alla poesia dei trovatori. Napoli: Liguori, 2009.

BENOZZO, F. Homo poeta. Il segreto sciamanico dell'Eurasia. In: Benozzo, F. (Ed.). Le origini sciamaniche della cultura europea. **Alessandria: Edizioni dell'Orso**, 2014, p. 15-20.

BENOZZO, F. Archeologia della parola poetica. **Poesia e conoscenza**, v. 1, 2018, p. 277-83.

BENOZZO, F. Poeti che fanno i profeti. Il delirio antropocenico e i millenarismi della post-estinzione. In: BENOZZO, F. Poesia, scienza, dissidenza. **Interviste** (2015-2020). Bologna: Biblioteca clueb, 2020. p. 127-36.

BENOZZO, F. **Memorie di un filologo complottista**. Lucca: La Vela, 2021.

BENOZZO, F.; LOSI, C.; MESCHIARI, M. Lo studio italiano di geopoetica. Manifesto. **Bollettino dello Studio italiano di geopoetica**, v. 1, 1996, p. 5-10.

BENOZZO, F.; MESCHIARI, M. Scrivere paesaggi. Lettera di due poeti agli autori di fine Novecento. **Intersezioni**, v. 14, 1994, p. 495-501.

BENOZZO, F.; OTTE, M. **Speaking Australopithecus: A New Theory on the Origins of Human Language**. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2019.

BERGMAN, H. Ezra Pound and Walt Whitman. **American Literature**, v. 27, 1955, p. 56-61.

BERQUE, A. Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains. Paris: Belin, 2000.

CASANOVA, P. **La République mondiale des Lettres**. Paris: Seuil, 2008.

DE TORO SANTOS, A. R. Traducir poesía irlandesa contemporánea. **Viceversa. Revista galega de traducción**, v. 4, 2002, p. 265-72.

DUNCAN, Robert. **The symposium of the whole: a range of discourse toward an ethno-poetics**. Berkeley: University of California Press, 1983.



- ESÍODO. Teogonia. **Obras**. In: Cassan Magago, C. (Ed.). Milano: Bompiani, 2009.
- FASSÒ, A. Bob Dylan, finalmente! **Quaderni di filologia romanza**, v. 24, 2016, p. 7-14.
- FEINSOD, H. World Poetry: Commonplaces of an Idea. **Modern Language Quarterly**, v. 80, 2019, p. 427-52.
- FUNKHOUSER, C. T. **New Directions in Digital Poetry**. New York: Continuum, 2012.
- GLISSANT, É. **Les poétiques du Chaos-monde**. In: Pessini, E. (Ed.). Du Pays au Tout-monde. écritures d'Édouard Glissant. Parme: Università degli studi di Parma, 1998. p. 139-65.
- HEIDEGGER, M. Costruire, abitare, pensare (1951). **Saggi e discorsi**. Milano: Mursia, 1976. p. 96-108.
- JACOB, M. L'Hamlétisme. **Art poétique**. Paris: Émile-Paul Frères, 1922, p. 35-42.
- KUBIN, W. The Language of Poetry, the Language of the World: World Poetry and World Language. **Chinese Literature Today**, v. 1, 2011. p. 31-5.
- LORD, A. **Il cantore di storie**. Lecce: Argo, 2005.
- MALNATI, G. Variantistica e semantica nella poesia giovanile di Leonard Cohen. **Quaderni di semantica**, n. s., v. 6, 2020, p. 469-531.
- MAZZONI, G. Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia. Ticontre. **Teoria Testo Traduzione**, v. 8, 2017, p. 1-26.
- MCCARTHY, C. **La strada** 2006. In: Testa, M. (Ed.). Torino: Einaudi, 2010.
- MITHEN, S. **Il canto degli antenati. Le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo**. Torino: Codice, 2007.
- MONTALE, E. **L'opera in versi**. In: Bettarini, R.; Contini, G. (Eds.). Torino: Einaudi, 1980.
- MONTALE, E. **Il secondo mestiere**. Prose (1920-1979). Milano: Mondadori, 1996.
- MORETTI, F. More Conjectures. **New Left Review**, v. 20, 2003, p. 73-81.
- MUFTI, A. R. **Forget English!** Orientalisms and World Literatures. Cambridge (ma): Harvard University Press, 2016.



MURRAY, L. A Conversation with Les Murray. In: Smith, J. M. (Ed.). **Image**, v. 64, 2009. Disponível em: <https://imagejournal.org/article/conversation-les-murray>. Acesso em: 16 abr. 2026.

NAAIJKENS, T. The World of World Poetry: Anthologies of Translated Poetry as a Subject of Study. **Neophilologus**, v. 90, 2006, p. 509-20.

OWEN, S. What Is World Poetry? **New Republic**, v. 19, 1990, p. 421-5.

OWEN, S. Stepping forward and back: Issues and Possibilities for "World" Poetry. **Modern Philology**, v. 100, 2003, p. 532-48.

PANIZZA, P. L'ultimo treno di Raffaello Baldini. Indagine sopra la poesia "Intercity". **Il lettore di provincia**, v. 51, 2000, p. 17-25.

PELLIZZARI, L. (Ed.). **Un poeta del Golfo**. Versi e prose di Giovanni Giudici. Milano: Longanesi, 1994.

PESCATORE, G. Convergência digital e novas formas culturais. FADDA, M. (Ed.). **Corto circuito**. Il cinema nell'era della convergência. Bologna: ArchetipoLibri, 2011, p. 19-27.

POLLOK, S. **World Philology**. Cambridge (ma): Harvard University Press, 2015.

PONTIGGIA, G. Lo sguardo archeologico della poesia. **Poesia e spiritualità**. Semestrale di cultura transdisciplinare, v. 1, 2007, p. 26-9.

POUND, E. **Literary Essays**. New York: New Directions, 1954.

PUGGIONI, I. Potrebbe essere Odisseo nel Mar dei Caraibi. Rilettura e riscrittura omerica nell'opera di Derek Walcott. In: Morace, A. M.; Giannanti, A. (Eds.). **La letteratura della letteratura. Atti del xv Convegno internazionale della Società italiana per lo studio della modernità letteraria** (Sassari, 12-15 giugno 2013). Pisa: ets, 2016, p. 551-64.

RAMAZANI, J. **Persian Poetry, World Poetry, and Translatability**. University of Toronto Quarterly, Toronto, v. 88, 2019, p. 210-228.

SAUSSY, H. Poetry: Universal? Progressively so? On World Poetry. **Comparative Literature & World Literature**, v. 1, 2016, p. 3-9.

SCOLARI, C. A.; BERTETTI, P.; FREEMAN, M. **Transmedia Archaeology: Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

SHAMLOU, A. **Hamchoun Koucheh-ei Bi-Entenhā**. Tehrān: Entesharat-e Negah, 1995.



SINGH, K. Il sottile filo del ricordo. Conversazione con Mariola Offredi. **Smerilliana**, n. 3, 2004, p. 159-174.

TREVISANI BACH, M. I. **Manifesto** [dell'ecopoesia]. 2019. Disponível em: <<http://www.ivanatrevisani.altervista.org/manifesto.htm>>. Acesso em: 16 abr. 2026.

VEGLIANTE, Jean-Charles. Brevissima riflessione sul perdurare della forma in poesia. **Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri**, n. 15, p. 45-50, 2018.

WASHBURN, K. **World poetry**: an anthology of verse from antiquity to our time. New York: Norton, 1998.

WENZEL, J. **The disposition of nature: environmental crisis and world literature**. New York: Fordham University Press, 2020.

XIE, Ming. World poetry, without Baedeker: the very idea. **Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée**, v. 44, n. 3, p. 501-509, 2017. DOI: 10.1353/crc.2017.0041.

REFERÊNCIAS (INCLUÍDA PELOS TRADUTORES)

GREENE, Roland. The Princeton handbook of world poetries. Princeton: Princeton University Press, 2016.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio.. São Paulo: Ática, 2006.

MALHADAS, D. (Coord.). **Dicionário Grego-Português**, v.1-5. Cotia, Ateliê Ed., 2006-2010.

ROCHA JÚNIOR, R. A. da. Música e Filosofia em Platão e Aristóteles. **Revista Discurso**, Universidade de São Paulo, n. 37, 2007.

WALCOTT, Derek. **Omeros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.