



1º encontro
internacional
de Poesia

100+ anos de João Cabral de Melo Neto

novembro 2021

1

I Caderno do EIP 2021/2022



Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários
Faculdade de Ciências e Letras
do Campus de Araraquara





1º encontro
internacional
de Poesia

100+1 anos de João Cabral de Melo Neto

novembro 2021

Encontro Internacional de Poesia (1. : 2021 : Araraquara, SP)

E56i

I Caderno do EIP 2021/2022: I Encontro Internacional de Poesia – 100+1 anos de João Cabral de Melo Neto / I Encontro Internacional de Poesia; Araraquara, 2021 (Brasil). –

Documento eletrônico. - Araraquara : FCL-UNESP, 2022. –

Modo de acesso: <https://www.encontrodepoesia.com.br/>.

ISBN 978-85-8359-079-8

1. Poesia. 2. Literatura. 3. Poesia -- Estudo e ensino. I. Título.

CDD 808.1

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Camila Serrador da FCLAr – UNESP.



[...]

Entre Tebas, entre

A injusta sintaxe

Que fundou, Anfion,

[...]

(João Cabral de Melo Neto)

Há algum tempo planejávamos organizar um evento que pudesse ser um espaço de conhecimento e reflexões sobre poesia e outras artes. As muitas atribuições profissionais nos fizeram manter viva a ideia, mas protelada até 2019, quando a emergência do centenário de nascimento do poeta João Cabral de Melo Neto imprimiu uma carga maior de sentido ao evento que logo deixou de ser tema de rápidas conversas de corredor para adquirir um planejamento criterioso, na expectativa de construção de um espaço permanente de discussões sobre poesia.

Assim surgiu o *I Encontro Internacional de Poesia*, evento concebido como um espaço para a discussão e a apresentação de pesquisas atualizadas, relevantes e críticas sobre poesia, com foco, em sua primeira edição, na obra de João Cabral de Melo Neto que faria cem anos de vida em 2020.

Após a confirmação dos convidados, conseguimos manter o formato do Encontro, organizado em conferência de abertura sobre a obra de João Cabral e sua presença na poesia espanhola e na obra de poetas contemporâneos; mesas-redondas sobre poetas, críticos e teóricos da poesia; sessões de comunicações; minicursos sobre poesia; exposição de poema digital; sarau de encerramento.

Seria um momento ímpar de ampliação dos referenciais teóricos, críticos e estéticos; a oportunidade de aproximar pesquisadores-poetas e de divulgar as perspectivas atuais de leitura da poética de João Cabral que se constituiu como eixo do evento, junto de profícuos diálogos e reflexões sobre outros poetas, teorias e críticas da poesia em suas relações com outras artes e o ensino.



A primeira edição do evento foi planejada para acontecer em abril de 2020, ano do centenário de nascimento de João Cabral, mas fomos devastados pela chegada da pandemia. Adiamos o Encontro até início de 2021 porque o queríamos na sua planejada e “justa sintaxe”. Entretanto, como ocorreu com o Anfion de Cabral, fomos surpreendidos pelas poucas chances de concretizá-lo de forma presencial na Faculdade de Ciências e Letras, de reunir os estudantes dali e os muitos participantes provenientes de outras cidades, estados e países como, sem sombra de dúvidas, queríamos que acontecesse. Diante disso, decidimos reconstruí-lo no formato virtual.

Foi nesse panorama de incertezas que o *I Encontro Internacional de Poesia* foi retomado com um pequeno acréscimo no título que passou a ser *100+1 anos de João Cabral de Melo Neto* e algumas mudanças em sua programação.

Soubemos que poucos poetas e pesquisadores convidados não poderiam apresentar-se no evento por motivos diversos e alheios à vontade; que alguns pesquisadores inscritos haviam comunicado seus trabalhos em outros eventos virtuais, o que era compreensível, depois de mais de um ano de adiamento; mas que mesmo em momento tão inusual, a maioria dos convidados participaria e conosco desenharia o I EIP.

O Encontro manteve a sua configuração de quatro dias, acontecendo de 8 a 11 de novembro de 2021. As palestras foram transmitidas pela plataforma *StreamYard* da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara e está disponível para acesso aos conteúdos. Foi providenciada a construção de uma página *web* do evento com informações sobre a nova programação, inscrições, emissão de certificados, publicação dos resumos e outros dados importantes.

Mantivemos o eixo na produção poética e em estudos críticos da obra de João Cabral. Houve palestras e comunicações sobre as relações entre poesia e as artes visuais; a modernidade e a crise do verso no século XIX; estudos teórico-críticos sobre poesia e poetas. O Encontro contou com a participação de pesquisadores e poetas de estados e países diversos, apresentou uma



diversidade de perspectivas estimulantes para a formação de novos olhares sobre o ensino e a pesquisa de poesia e de outras artes, praticados em instituições de ensino nacionais e internacionais.

Hoje entregamos aos interessados o **I Caderno do EIP**, e esperamos que esta publicação do *Encontro Internacional de Poesia 2021* contribua com a formação acadêmica de estudantes de cursos de graduação e pós-graduação da área das humanidades; ofereça aos interessados o contato com outras formas de leitura da poesia e de suas relações com outras linguagens.

O conjunto de estudos aqui reunidos representa os eixos temáticos do evento. São contribuições crítico-teóricas sobre as relações entre poesia e outras artes e mídias; sobre uma diversidade de poetas, tais como Yves Bonnefoy, Joan Brossa, João Cabral, Micheline Verunschik, e.e. Cummings, Roberto Bolaño.

No estudo de **Leila de Aguiar Costa**, *Quando a linguagem é cor. A imagem na poética de Yves Bonnefoy*, o leitor encontrará análises de narrativas da obra *Notas sobre a cor*, de Yves Bonnefoy, cujas reflexões estéticas oferecem à estudiosa a oportunidade de esclarecer a construção processual da cor e da luz na poética bonnefoidiana, bem como o compromisso afetivo da linguagem com as coisas do mundo. No diálogo com a fortuna crítica do autor, Aguiar Costa expõe o compromisso de Bonnefoy de articular, no texto literário, sujeitos e coisas e, assim, estabelecer uma relação sensível e luminosa entre os elementos que compõem a linguagem estética.

Glòria Bordons, em *La huella de la poética de João Cabral de Melo en la poesía de Joan Brossa*, apresenta um estudo documentado dos intercâmbios artísticos entre o catalão Joan Brossa e o brasileiro João Cabral de Melo Neto, mostrando as mudanças por que passou a escrita de Brossa, após o contato com o diplomata pernambucano. Para isso, Bordons oferece uma cuidadosa descrição da trajetória de João Cabral em Barcelona, desde a sua chegada em 1947, quando estabelece contato próximo com membros das revistas *Dau al set* e *Cobalto 49*, artistas que atuavam clandestinamente durante a ditadura franquista, até a sua partida para Londres. Bordons apresenta uma expressiva referência bibliográfica sobre os trabalhos desenvolvidos por Cabral durante sua estada em Barcelona, bem como sobre a obra de Joan Brossa. O artigo é documentado com trechos da correspondência trocada entre Cabral e Brossa, imagens fotográficas e excertos de obras que registram a importância de Cabral para a politização e o desenvolvimento da linguagem estética e



ética dos artistas do grupo *Dau al set*. No que se refere a Joan Brossa, Bordons destaca a publicação de *Sonets de Carúixa*, em 1949, na coleção *O livro inconsútil*, editada e impressa por Cabral e o importante ensaio sobre a pintura moderna, do mesmo Cabral, intitulado *Joan Miró*. Bordons conclui o seu estudo mencionando o último encontro dos poetas Brossa e Cabral, em 1993, no evento *Enciclopédia da Virada do século/milênio*, momento em que o legado dos autores passa a interessar de forma mais clara aos novos poetas e estudiosos da poesia de João Cabral e Joan Brossa.

Em *Minha pátria é meu filho e minha biblioteca: a poesia responsiva de Roberto Bolaño*, **André Carneiro Ramos** apresenta a obra *La universidad desconocida* (2007), uma reunião da poesia de Roberto Bolaño, organizada pelo autor e publicada postumamente, em que Ramos estuda a presença do metapoema e as relações entre poesia e vida. Para isso, o articulista mobiliza os conceitos de ato responsivo e arquitetônica textual de Mikhail Bakhtin com o intuito de compreender a aproximação que Bolaño promove entre as experiências vividas e sua biblioteca pessoal, criando um intertexto que evidencia em vários de seus poemas uma certa direção formativa do leitor e do escritor. Segundo Ramos, as vozes com que Bolaño dialoga, presentes também em seus romances, apontam para a visão de mundo e de literatura do escritor, sendo fundamentais para a compreensão de seu projeto literário. Neste artigo, em seções que apresentam títulos significativos porque aproximam a história das viagens e a produção artística de Bolaño no Chile, no México e na Espanha, Ramos costura a trajetória literária do autor, evidenciando que o exercício de leitura, de escrita e de vida esteve sempre articulado em sua obra.

O artigo *A variante rítmica na construção do caráter metapoético em “g”*, elaborado coletivamente por **Raphaela Pestana, Laura Saconato Tadeu e Laís Fernanda Espinosa Pereira**, apresenta uma leitura crítico-analítica do poema “g”, de Micheline Verunschik, focada na construção metapoética do texto e em seu diálogo com a tradição, principalmente aquela centrada no poeta João Cabral de Melo Neto. Para o desenvolvimento do trabalho, as autoras comentam a pesquisa de mestrado de Verunschik sobre as formas de representação do real nas obras de Sophia de Mello Breyner Andresen e de João Cabral; reúnem estudos críticos sobre voz lírica, ritmo, imagem e metalinguagem na poesia da autora; e, em um segundo momento, realizam uma detida análise rítmica do poema “g”, cuja conclusão é a de que Verunschik vincula o ritmo ao procedimento da metalinguagem na construção do movimento plástico-sonoro do iminente salto do gato.



Laura Moreira Teixeira, no artigo *R(ab)isco: a poesia que escorre da pena de Cummings e do pincel de Leonilson*, inicia sua discussão convocando alguns poetas da palavra e da imagem, como Símeas de Rodes, o metafísico inglês George Herbert, Guillaume Apollinaire, Mallarmé, William Blake e os concretistas brasileiros para situar E.E.Cummings em uma tradição de poetas que aproximam as artes da literatura e da pintura. Em seguida, a autora apresenta o pensamento e a obra plástica e poética de E.E.Cummings pelo crivo da captação do instante e do movimento, marcas da poética do autor. Da obra de Leonilson, Teixeira analisa as marcas do diário íntimo nas pinturas-poemas do autor, revelando interesse pela diversidade de formas e linguagens que o artista plástico mobiliza em suas obras, para a expressão de suas vivências.

Em *Pernambuco e Sevilha revisitados nas últimas obras de João Cabral de Melo Neto*, **Fabiane Renata Borsato** comenta as perspectivas adotadas por sujeitos líricos das obras iniciais de João Cabral que observam ou se deslocam pelas regiões de Pernambuco e Sevilha para, em seguida, reunir outros poemas das últimas obras do autor, em que os sujeitos líricos enunciam que se mantiveram distanciados das duas regiões por um longo tempo e para lá retornaram. Borsato afirma que, nos últimos poemas, pelo viés comparativo e pela memória, as vozes líricas analisam as mudanças por que passaram as duas localidades e reagem de diferentes maneiras às transformações, adotando atitudes e conclusões singulares no reencontro com Pernambuco e Sevilha.

Em *Corte, encaixe, série, simetria: A educação pela pedra, na dobra do digital*, o **Coletivo D1G1T0**, composto por **Ana Gago, Diogo Marques e João Santa Cruz**, apresenta o processo de composição do ciberpoema *Problema 15: A educação pela pedra*, uma interpretação de um dos mais emblemáticos poemas de João Cabral de Melo Neto, realizada a partir da aproximação do *Problema 15* de Aristóteles, que estuda a mecânica da pedra. O Coletivo D1G1T0 propõe uma série de experiências visuais alicerçadas em jogos sintáticos combinatórios dos dois textos e em sonoridades construídas com o suporte de *softwares* de edição, o que permite desdobramentos do ciberpoema e participação ativa do leitor na recriação dos sugestivos poemas digitais que compõem o *Problema 15: A educação pela pedra*.



A publicação do **I Caderno do EIP** contou com o apoio da Capes, do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara e do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Nossos agradecimentos a todas as pessoas que conosco construíram o *I Encontro Internacional de Poesia* e contribuíram com seus conhecimentos e trabalho de organização para que o **I Caderno do EIP** tenha a solidez que os leitores encontrarão nas páginas que o compõem.

Esperamos que se confirme a lição de João Cabral de que “Quadro nenhum está acabado,” (MELO NETO, 2020, p.481)¹, para que possamos nos reunir, em 2023, na segunda edição do EIP, que deve levar “a outra e a muitas outras.” (MELO NETO, 2020, p.482)².

Fabiane Renata Borsato

Guacira Marcondes Machado Leite

¹ Conf. MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2020.

² Idem.



ÍNDICE

Quando a linguagem é cor. A imagem na poética de Yves Bonnefoy (Leila de Aguiar Costa) _____ p.10-30

La huella de la poética de João Cabral de Melo en la poesía de Joan Brossa (Glòria Bordons) _____ p.31-61

Minha pátria é meu filho e minha biblioteca: a poesia responsiva de Roberto Bolaño (André Carneiro Ramos) _____ p.62-93

A variante rítmica na construção do caráter metapoético em “g” (Raphaela Pestana, Laura Saconato Tadeu e Laís Fernanda Espinosa Pereira) _____ p.94-109

R(ab)isco: a poesia que escorre da pena de Cummings e do pincel de Leonilson (Laura Moreira Teixeira) _____ p. 110-135

Pernambuco e Sevilha revisitados nas últimas obras de João Cabral de Melo Neto (Fabiane Renata Borsato) _____ p.136-156

Corte, encaixe, série, simetria: A educação pela pedra, na dobra do digital (Coletivo D1G1T0 - Ana Gago, Diogo Marques e João Santa Cruz) _____ p.157-170



1º encontro
internacional
de Poesia

100+ anos de João Cabral de Melo Neto

novembro 2021

QUANDO A LINGUAGEM É COR. A IMAGEM NA POÉTICA DE YVES BONNEFOY

When language is colour. the image in the poetics of Yves Bonnefoy

LEILA DE AGUIAR COSTA³

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

³ Doutorado pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de Paris, Pós-doutorado pela **Unesp (FCLar)** e pela **Unicamp (IEL-IFCH)**. Profª. Dra. Adjunta IV nos Depto. de Letras e Programa de Pós-Graduação em Letras – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Universidade Federal de São Paulo



Resumo

Em *Notas sobre a cor* (*Remarques sur la couleur*), o poeta francês contemporâneo Yves Bonnefoy insinua que somente percebemos a realidade que nomeamos. Bonnefoy, cuja poética recupera a presença e a imanência da(s) palavra(s), exercita-se em um esforço de descrição que, em algumas das prosas poéticas de *Notas sobre a cor*, muito se aparenta à multissecular hipotipose. Ali, o que se vê — pois que os limites entre texto e imagem perdem seus contornos — é um sujeito poético que tenta escapar de um *Logos* tirânico e autoritário: em Bonnefoy, a verdade das palavras pertence às coisas, está inscrita no mundo. Se não poética referencial, ao menos há na obra bonnefidiana a busca por uma poética do “simples”. Uma poética que se interroga sobre os (des)limites da *mimesis*. É, pois, com algumas observações sobre *Notas sobre a cor* — apoiadas em leituras de alguns poemas em prosa desse volume — que procurarei demonstrar como coisas, tons, cores, pedras inscrevem-se em uma epifania do sensível.

Palavras-chave

Imagem, cor, linguagem, prosa poética, poética do simples, sensível

Abstract

In *Remarques sur la couleur*, the contemporary French poet Yves Bonnefoy insinuates that we only perceive the reality we name. Bonnefoy, whose poetics recovers the presence and immanence of the word(s), engages in an effort of description that, in some of the poetic proses of *Remarques sur la couleur*, is very similar to multi-century *hypotyposis*. There, what is seen - as the boundaries between text and image lose their contours - is a poetic subject who tries to escape a tyrannical and authoritarian *Logos*: in Bonnefoy, the truth of words belongs to things, it is inscribed in the world. If not referential poetics, at least there is in Bonnefidian work the search for a poetics of the “simple”. A poetics that questions itself about the (dis)limits of *mimesis*. It is, therefore, with some observations on *Remarques sur la couleur* - supported by readings of some prose poems in this volume - that I will try to demonstrate how things, tones, colors, stones are inscribed in an epiphany of the sensible.

Keywords

Image, colour, language, poetic prose, poetic of the simple, sensible.



Em *Notas sobre a cor* (*Remarques sur la couleur*), o poeta francês contemporâneo Yves Bonnefoy insinua que somente percebemos a realidade que nomeamos. Bonnefoy, cuja poética recupera a presença e a imanência da(s) palavra(s), exercita-se em um esforço de descrição que, em algumas das prosas poéticas de *Notas sobre a cor*, muito se aparenta à multissecular hipotipose. Ali, o que se vê — pois que os limites entre texto e imagem perdem seus contornos — é um sujeito poético que tenta escapar de um *Logos* tirânico e autoritário: em Bonnefoy, a verdade das palavras pertence às coisas, está inscrita no mundo. Se não poética referencial, ao menos há na obra bonnefidiana a busca por uma poética do “simples”. Uma poética que se interroga sobre os (des)limites da *mimesis*. É com algumas observações sobre as *Notas sobre a cor* — apoiadas em leituras de alguns poemas em prosa desse volume — que procurarei demonstrar como coisas, tons, cores, pedras inscrevem-se em uma epifania do sensível.

Os nove textos que integram *Notas sobre a cor*, publicados originariamente em 1977, inscrevem-se, juntamente com outros do volume, no gênero bonnefidiano conhecido como *narrativas em sonho* (*récits en rêve*)⁴; eles assumem-se como peça fundamental de uma obra contemporânea que pensa a poesia não mais como uma “*metonímia significante*”, mas como uma “*metonímia poética*” — é o próprio Yves Bonnefoy quem assim se expressa em entrevista concedida a Pedro Rey. As consequências de tal organização metonímica são de monta, como explica o teórico da literatura francês Patrick Née:

não apenas no plano da ligação dos signos entre eles (definição de retórica restrita que conduziu Jakobson a dela fazer a figura organizadora horizontal da prosa narrativa e descritiva em oposição a uma metáfora que deveria figurar, em sua economia vertical, o jogo poético sobre a

⁴ Narrativas em sonho e não, e isso é fundamental, narrativas de sonho: nada há ali do relato de um sonho, tampouco ali se reconhece os jogos de análise psicanalítica ou simbólica. As narrativas em sonho são textualidades mais afeitas a combater o autoritarismo e, por isso mesmo, o peso do pensamento racional. À lógica do racional substitui-se então certa lógica onírica que se constrói graças a imagens. Ao pensamento — e, lateralmente, ao conceito — substitui-se o sonho, que aqui é diurno, e que se impõe como marca da exigência hermenêutica de Yves Bonnefoy: a poesia, sempre às voltas com a impossibilidade de dizer e de contar da linguagem, apontaria, graças ao sonho e às narrativas em sonho, os caminhos para a salvação da palavra, que está lá, nas origens. O gênero instaurado por Yves Bonnefoy seria, pois, “*la puissance qui brise la vieille boîte à représentation*” (MICOLET, s.d., p.29).



linguagem — nos antípodas da teoria da prática de Yves Bonnefoy), mas ainda sobre o plano da ligação do signo ao mundo ou, em geral, da ligação do sujeito da linguagem a seu desejo” (NÉE, 2006, p.16).

A *narrativa em sonho* é, assim, na economia bonnefidiana da composição, gênero a ser entendido a um tempo como poético e como metalinguístico. Nas *Notas sobre a cor*, em particular, a dimensão analítico-reflexiva presente no ficcional impõe-se em toda a sua força: é inegável que há ali um esforço para pensar as relações entre o homem, seus meios de expressão e a realidade, sobretudo porque se parte da constatação das insuficiências da palavra (*parole*) ou dos signos constituídos pelas palavras.

A(s) palavra(s) estão em risco — é o que em filigrana se depreende dos textos em prosa poética de *Notas sobre a cor* — porque não são capazes de apreender o real⁵, porque concebem o ser desembaraçado de toda contingência, porque estão circunscritas e dominadas pelo conceitual:

Há uma verdade do conceito, da qual não pretendo ser o juiz. Mas há uma mentira do conceito em geral, que confere ao pensamento para deixar a casa das coisas o amplo poder das palavras [...] Há conceito em um passo na noite, em um grito, no desmoronar de uma pedra nos arbustos? (BONNEFOY, 1980, p. 14).

Nesse sentido, denunciar o conceito significa denunciar o projeto inerente e intrínseco a toda linguagem e a todo sistema semiológico, isto é, denunciar sua produção de imagens, de formas e de essências que não fazem senão rivalizar com o que efetivamente é. Significa, por isso mesmo, abrir o poético para que se alcance, ou para que deles se aproxime, a especificidade e o imediato

⁵ Yves Bonnefoy esclarece o que entende por “real” em “La sente étroite vers tout”, um dos textos de *Remarques sur le dessin*: “Disons que le réel, c’est l’arbre comme on le voit avant que notre intellect ne nous dise que c’est un arbre ; ou ces dilatations lentes de la nuée, ces resserrements et déchirements dans le sable de sa couleur qui défont le pouvoir des mots” (BONNEFOY, 1993, p.169).



do ser. *Notas sobre a cor* interpelam, pois, o leitor de modo a que suas nove narrativas (em sonho) — que pertencem, por sua vez, desde Baudelaire, ao conhecido gênero da prosa poética — sejam percorridas como uma aventura do poético em busca de um real inatingível pelo conceito porque justamente procura integrar as transformações do ser. E se o poeta, à diferença do filósofo — cuja perspectiva é considerada falha e claudicante —, e à semelhança do artista, mostra-se capaz de desvelar o ser é porque ele se aparta da metafísica:

Não é próprio da invenção poética deslocar uma significação em benefício de uma outra mais geral ou mesmo mais interior, como faria o filósofo que faz aparecer uma lei [...]; não lhe é igualmente próprio relativizar toda significação no interior das polissemias de um texto; à ela de reaparecer de uma ausência — pois que toda significação, toda escritura, é a ausência — em um presença (BONNEFOY, 1990, p.99).

Eis porque as *Notas sobre a cor* — assim como os outros textos que integram o volume *Rue Traversière* — devem ser lidas segundo a injunção de uma palavra originária que carrega em si o sentimento de presença, que se compõe de certo desejo ou de certa necessidade de partidas e de deslocamentos capazes de fugir do engodo — que é igualmente artifício — de uma forma que exclui a vida e seus acasos e suas imperfeições. Palavra originária, ou nascente, que emerge e é (re)descoberta em outro lugar, onde as palavras, e seus signos — caso existam — seriam transparentes, emergiriam em sua evidência primeira — e *evidentia* é a ser tomada aqui quase que no registro retórico/poético do termo. Não surpreende então que em *Notas sobre a cor* se reconheçam ecos de uma voz sempre inquietada, porque incessantemente interpelada, pela imagem. Inquietada pela imagem porque sempre esteve às voltas com perturbar sua própria perspectiva: aquela do escritor imerso na linguagem, se não por ela submerso. À imagem — e sem dúvida à cor, protagonista inegável desse grupo de narrativas em sonho — de fazer, por conseguinte, renascer, no interior da prosa poética, aquela presença, “aquela de tal coisa ou de tal ser, pouco importa, repentinamente erguida diante de nós, em nós, no aqui e no agora de um instante de nossa existência”. (BONNEFOY, 1990, p.35).



À imagem, por conseguinte, mesmo que pela mediação da linguagem, de possibilitar o acesso à realidade mais contingente, daquela realidade que está aí, sob nossos olhos. Basta apenas (querer) levantá-los — para glosar o título de importante artigo de Bonnefoy sobre leitura intitulado *Levantar os olhos do livro (Lever les yeux du livre)*⁶.

E se há uma figura que domina a cena de *Notas sobre a cor* esta é, inegavelmente, a cor. Essa cor que, direta ou indiretamente, está lá, *hic et nunc*, como que a substituir as palavras, e, sobretudo, a nomeação. Não surpreende, então, que se reconheça nesses textos uma relevante reflexão, poética é verdade, sobre os limites da representação e sobre os poderes e perigos da imagem. Notadamente sobre os limites da linguagem, impotente que ela é de expressar a presença⁷ do mundo. Na raiz de tal e tamanha impotência, o caráter arbitrário do signo, a relação convencional que se estabelece entre ele e seu referente. Não por acaso, todas as narrativas poéticas de *Notas sobre a cor* apontam para a separação entre o sensorial e o nocional, procurando justamente reverter a predominância do segundo sobre o primeiro. De “Duas e outras cores” a “O artista do último dia”, passando por “O crepúsculo das palavras” e “A decisão de ser pintor” — títulos das prosas poéticas a constituir o volume —, o que ali se descobre é certa encarnação das coisas e do mundo que parece fugir da representação linguística, do discursivo e, por que não, do conceitual. Encarnação do ser-lá de antes da palavra. É como se, graças à cor, tivesse sido encontrado na língua um meio de enraizá-la — e sabe-se a enorme importância na obra de Bonnefoy da noção de **lugar** — no sensível. A cor seria o que Bonnefoy chama, justamente, uma “epifania do que não tem forma, não tem sentido” (1993, p.23). Cor que, à semelhança da pintura, é verdadeira revelação

⁶ Nesse artigo, segundo Christopher Bouix, Bonnefoy afirma que o “*sens*’ du poème est donc toujours à chercher dans l’expérience vécue’ du monde, — dans une expérience qui saurait s’abandonner à l’inconnu, à l’immédiat, à tout ce qui dépasse le concept. Comprendre le poème c’est aller au-delà des mots vers l’intime de l’expérience partagée” (BOUIX, 2009, p.171) — não é precisamente o que faz esse sujeito poético de *Remarques sur la couleur*, sujeito em deslocamento e em diálogo com o(s) desconhecido(s) ?

⁷ O que entende afinal Yves Bonnefoy por “presença”? É ele mesmo quem a define, em “L’arbre, le signe, la foudre”, sétimo e último texto de *Remarques sur le dessin*: “On me demande parfois ce que je nome présence. Je répondrai: c’est comme si rien de ce que nous rencontrons, dans cet instant qui a profondeur, n’était laissé au-dehors de l’attention de nos sens. Cet arbre : j’en verrais non seulement ces aspects qui se portent au premier plan parce qu’ils me disent que c’est un chêne, non seulement cette forme de ses branches, de sa couronne [...], non seulement le bouillonnement, à des noeuds dans les bois [...]; mais que ce rameau-ci a cette longueur, sur le ciel, auprès de cet autre qui est plus court ; e que sur le tronc il y a ce déchirement ici, dans l’écorce, et là cet autre ; et que là-haut ces oiseaux se posent, et qu’ici, près de moi, ces fourmis vont et viennent, dans leur silence. Je verrais, disons mieux : non une longueur dans la branche, mais que celle-ci se porte jusqu’en ce point et pas plus loin, dans l’espace [...]” (BONNEFOY, 1993, p.217).



da presença, do imediato, da realidade. Cor que é encarnação e que, por isso mesmo, evita todas as armadilhas da abstração. Cor que é como o índice da **presença**, material; ela movimenta-se no registro, não da representação, mas da **apresentação**. A cor que é, enfim, “marca da **presença material**” (MICOLET, s.d., p.49). A cor é pertença ao mundo, pois que está sempre ali, como fonte viva, como luz do exterior⁸.

Cor e cores que serão observadas, quase sempre com espanto, por uma voz poética entregue ao exercício de percepção de atos, de objetos e de seres diversos daqueles constituídos por hábitos fundados pelo conceito, e sobre ele fundamentados, pelo signo e pela representação ocidentais.

Que se permita, então, a partir de agora, acompanhar esse sujeito em suas deambulações e seus devaneios, escrutando suas notas e sobre elas juxtapondo outras, ora analíticas, ora impressivas — não é, precisamente, aos efeitos das novas maneiras de ver, de sentir e de entender a cor a que fazem alusão as *Notas sobre a cor*?

Entretanto, antes de tudo, por que *Remarques — Notas*? Segundo o *Dictionnaire Littré*, o termo é ato mesmo de “*remarquer*” — “ação de *remarquer*; observação, **nota**” —, ato que reenvia à anotação que se faz junto às margens de alguma superfície escrita após certo momento de observação: trata-se assim de “prestar atenção em alguma coisa, notar alguma coisa”. Se nos lembrarmos de que na narrativa em sonho intitulada “Monte Aso” o sujeito poético refere-se a um “bloco” de anotações, não seria possível entender todas essas “*remarques*” sobre a cor como anotações efetuadas pelo sujeito poético, em um tempo preciso, aquele de seu devaneio pelo mundo originário da linguagem infletida pela cor? Ao mesmo tempo, “*remarque*”, como assinala o *Dictionnaire de l’Académie Française* em sua versão de 1872, dialoga em quase sinonímia com “**nota**”: “1º. Marca que se faz em algum lugar de um livro, de um escrito, etc., para se lembrar de algo. 2º. Observação, comentário sobre algum lugar de um escrito, etc.”.

⁸ O poema “Les rainettes, le soir” é ilustração dessa luz, advinda de certo vermelho do céu: “*Ranques étaient les voix/Des rainettes le soir,/Là où l’eau du bassin, coulant sans bruit,/Brillait dans l’herbe./ Et rouge était le ciel/Dans les verres vides,/Tout un fleuve la lune/Sur la table terrestre./ Prenaient ou non nos mains,/La même abondance,/Ouverts ou clos nos yeux,/La même lumière*” (BONNEFOY, 2001, p.11).



O ato mesmo da “*remarque*” ou da “nota” confunde-se com aquele de “observar”, todos os três inegavelmente presentes no procedimento poético de *Notas sobre a cor*. Pois que, em seu sentido primeiro, a operação é, antes, aquela de rememoração — “*on remarque* as coisas com atenção para delas se lembrar” —, mais do que aquela de julgamento — sentido segundo do verbo que diz que as coisas são observadas “graças ao exame para julgá-las”. *Remarques/Notas* que apontariam, então, para uma dupla estratégia bonnefidiana: observar ou ver com atenção e/ou tomar nota a fim de se rememorar.

Sigamos a partir de agora o movimento das narrativas. Na primeira delas, “Duas e outras cores”, um Ocidental, em viagem a um indefinido lugar não-ocidental, cidade portuária, dialoga, diante de um *ferry-boat* atracado, com um companheiro que se esforça para lhe explicar porque ali as cores assumem-se em um registro variável e sempiterno, aberto, submetidas que estão aos fluxos e aos refluxos dos seres e das coisas. Cores que desfazem todo processo de nomeação — sempre abusiva. O que ao Ocidental então se descobre é que a cor pode ser vista de modos diversos, que o navio verde e branco pode, sim, ser chamado **Navio Púrpura**. Graças a essa cor que pode ser **outra**, inventou-se por isso mesmo o “segundo grau da palavra”⁹.

Essa cor **outra**, a figura do Ocidental ainda descobrirá, sob recomendação daquele “companheiro de fim do mundo”, em um templo situado na montanha. “No Monte Aso”, narrativa que se segue a “Duas e outras cores”, as cores entrelaçam-se e compõem “mundos de irisação, de formas, de imagens quase, de vidas quase”. Às cores, e à sua indefinição, a propriedade de “apagar o vão desejo de nomear”. O Ocidental parece, enfim, compreendê-lo. Não por acaso, essa narrativa em sonho conclui-se com a observação de que tudo é deriva — e é mesmo caso de se perguntar se as cores não se inscreveriam em todo um processo de derivação — e que o verde que em princípio caracterizara o Monte Aso é lembrado não como verde, mas como outras duas cores — e “eram na verdade cores?”, pergunta-se, intrigada, a voz narrativa —, como algo de azul, azul sombrio, a derivar para “tons de ardósia”.

⁹ Uma lição que parece ter sido igualmente aprendida com o pintor de “*Impressions, soleil couchant*”: no quadro que ele apresenta, “*Sans cesse la couleur devient autre couleur/Et autre chose que la couleur, ainsi des îles,/Des bribes de grandes orgues dans la nuée*” (BONNEFOY, 1993, p.41).



Em “Crepúsculo das palavras” — sugestivo título, todo em consonância com o projeto poético de Yves Bonnefoy —, o azul pode ser tantas cores... tantas outras coisas e, mesmo, um barco — que, por sua vez, pode ser outras tantas coisas, “um poço, ou a barreira de madeira que corta um caminho dos prados, ou uma abelha”. Para espanto e, por vezes, indignação do sujeito ocidental. Que, em certo momento, como que encontra seu duplo na figura de um jovem que, em “uma esquina de avenida”, faz um discurso fulgurante que não tem outro resultado senão afastar de si os transeuntes. Pois que aquele jovem, não por acaso “filósofo”¹⁰, opõe-se às mutações comandadas pelos afetos no seio das palavras; segundo ele, o caos é apenas aparente e, por isso, o barco é simplesmente azul... portanto sem mutação semântica a intervir. Entretanto, e eis porque todos teriam dado as costas àquele jovem, o que o Ocidental teima em não compreender é que se está “no para além das palavras”, justamente porque são o caos e a confusão que regem a expressão.

Descobrimos em “A presença real” como que um assombro: a aparição do signo, que toma de assalto todas as coisas naturais. Leia-se então “A presença real”:

A PRESENÇA REAL

Cavaleiros chegam apressados. E já de longe gritam que Deus é, que ele apareceu, que é a praia de..., onde o depósito do sal e das madeiras de escombros formou, um instante, por acaso, o signo — seria a palavra? suas vozes misturam-se — que faltava até aqui para todos os alfabetos, para todas as folhagens perfuradas de céu, para todas as nuvens, para todas as linhas de alga resplandecente de espuma.

¹⁰ E o filósofo parece sempre ser interpelado a abandonar o conceitual e partir em busca do que vive, do que é matéria, do que produz sensações. É como enuncia o belo poema “*L’Arbre de la rue Descartes*”, que se pode ler, na rue Descartes (Paris-França), ao lado de uma pintura mural de Pierre Alechinsky — poema e pintura integraram um projeto da prefeitura parisiense intitulado “*Les Murs de l’An 2000/Os muros do ano 2000*”: *Passant, / regarde ce grand arbre / et à travers lui / il peut suffire. / Car même déchiré, souillé, / l’arbre des rues, / c’est toute la nature, / tout le ciel, / l’oiseau s’y pose, / le vent y bouge, le soleil / y dit le même espoir malgré / la mort. / Philosophe, / as-tu chance d’avoir l’arbre / dans ta rue, tes pensées seront moins ardues, / tes yeux plus libres, / tes mains plus désireuses / de moins de nuit*”.



Mas de que se trata precisamente tal aparição, tal presença, presença real? Ao leitor mais atento não terá passado despercebida a referência à Eucaristia¹¹, momento da encarnação, momento em que o Ser se faz presente — Pessoa do Verbo (justamente) encarnada, entenda-se — e, com ele, todas as coisas sensíveis, como o sal, as madeiras, os escombros, as folhagens, o céu, as nuvens, as algas, a espuma... Imanência. Pois que a Presença far-se-ia em relação, direta ou indireta, pouco importa, com um lugar, e sob uma forma nova, aquela que, precisamente, esteve até então em falta.

Nas cinco últimas narrativas, “A decisão de ser pintor”, “A respeito de Miklos Bokor”, “O abutre”, “A morte do pintor de ícones” e “O artista do último dia”¹² — narrativas que entretêm um diálogo cerrado com a pintura — uma figura assombra, inquieta e, por isso mesmo, perturba a linguagem: aquela do pintor. Eis porque essas narrativas em sonho trabalham, inicialmente e de um modo geral a questão da *mimesis* na arte; e, em um segundo momento, e isso nos interessa mais de perto, “uma outra *mimesis*, concebida como proximidade de um movimento de emergência do mundo para a consciência, no tempo da finitude e do acaso, que se revela o modelo artístico”. (ANDRIOT-SAILLANT, 2006, p.71).

Leiamos a primeira dessas narrativas, a mais breve de todas as cinco:

A DECISÃO DE SER PINTOR

Ele falava. Mas as palavras que empregava cavavam para si ondas embranquecidas de espumas, mas seus pensamentos se apegavam a um fulgor de vidraça na mais ínfima das coisas nomeadas. E pessoas que não conhecia riam para ele ao longe, faziam-lhe sinais, algumas chegavam

¹¹ Assinale-se que se disseminam na obra de Bonnefoy referências religiosas, sobretudo cristãs — Deus comparece, direta ou indiretamente, nas narrativas em sonho de *Remarques sur la couleur*: “A presença real”, “A morte do pintor de ícones” e “O artista do último dia”. Não é caso, entretanto, aqui, de tentar compreender tais referências em toda sua densidade e em sua coerência temática. Diga-se, apenas, que a presença divina nessas narrativas em sonho dialoga diretamente com o movimento da gênese do(s) sentido(s) a partir da contingência, da matéria. Como diz de modo pertinente Daniel Acke (2002, p. 126), Deus “*surgit par la pierre. Dieu se confond avec un mouvement inchoatif à partir de la pierre aveugle, à l’image du rayonnement lumineux qui imprègne toutes les choses*” — observe-se, aliás, que a luz é motivo igualmente relevante de tais narrativas em sonho.

¹² “O abutre”, “A morte do pintor de ícones” e “O artista do último dia” compunham, antes de se reunirem aos outros textos de *Remarques sur la couleur*, o volume intitulado *L’Artiste du dernier jour* (Las Palmas de Gran Canaria: Asphodel, 1985).



mesmo a abordá-lo para felicitá-lo ou lhe dizer sua simpatia, mas com palavras de vidro quebrado, palavras ininteligíveis tanto quanto seriam as suas. É como se acontecimentos tivessem ocorrido sem que ele soubesse, à noite; como se o sentido não estivesse em cada vocábulo senão como essa areia terra de Siena que, por montes saturados de água, atravessados por bolhas, corria por entre as sarjetas das ruas pobres, ao fim do dia, quando ele era apenas uma criança. E por isso mesmo ele não ousava responder, menos ainda interrogar. Ele balançava a cabeça, apressava o passo. E, bruscamente, ao virar uma esquina, ele recebeu o nascer do sol nos olhos como um grande grito de envolvimento, de abrasamento, de fumaça, no inacabado da luz.

Como se pôde perceber, a cena é dominada por um pintor entregue à fulgurância da imagem, embora imagem fugaz e, justamente por isso, pungente — nos sentidos primeiro e segundo do termo: “pungente” vem do latim *pungens, entis*, particípio passado do verbo *pungere*, que significa picar, furar; e atormentar, inquietar, sofrer, mortificar, afligir; imagem que não por acaso oblitera seu olhar —, deixa-se invadir “pelo inacabado da luz”. Grandeza do ínfimo. Luz que não é mais divina: luz que *é* a natureza. Luz-natureza (dela voltaremos a falar) que se oferece ao pintor como sua mais relevante e incontornável tarefa: a fixação em imagem do que é, simplesmente, captura do vivente. Luz que permite a fuga de uma linguagem que impediria esse mesmo vivente de aceder diretamente às coisas. As palavras do pintor, palavras “ininteligíveis” não poderiam então senão cavar “para si ondas embranquecidas de espumas”, espumas moventes, fugazes, em pleno registro da finitude¹³.

“A respeito de Miklos Bokor” é narrativa em sonho que descreve a pintura bem concreta de um pintor húngaro de real existência. O Miklos Bokor que reteve a atenção de Yves Bonnefoy é aquele da pintura de paisagem — sua maneira clara, *pittura chiara* como quer o próprio poeta —,

¹³ Inevitável lembrar o poema II de “Le peintre dont le nom est la neige”, publicado em *La longue chaîne de l'ancre*. Ali, à espuma substitui-se, no mesmo registro da fugacidade, certo pintor de pincel bonnefidiano: “[...] *Son pinceau: une fumée de la cime des arbres, qui se dissipent, qui le dissipent*” (BONNEFOY, 2008, p.84).



que se revela exploração da matéria mineral e vegetal, no planalto calcário quase estéril situado entre as regiões francesas da Dordogne e do Lot. O que pinta Bokor são fragmentos ou estilhaços, em uma tentativa de apreender os aspectos mais agudos do que via seu olhar de pintor. Eis porque suas pinturas assemelham-se, em sua profusão natural — pois que suas obras são “sem número”, “como sem número são as folhas das árvores, as flores dos campos” —, às folhas da árvore, “à luz das fachadas que percebemos através das árvores”, “ao odor dos galhos cortados”, ao rastro de um pássaro sobre a superfície de um lago, ao avermelhado de uma folha exposta ao sol outonal. Em seus quadros, ouvir-se-ia a “respiração das pedras”! Nesse sentido, não seria possível reconhecer na pintura de Bokor, e na leitura da pintura de Bokor que faz Bonnefoy, o paradigma mesmo de sua poética, isto é, a presença, a encarnação, a imanência¹⁴? Mas nem tudo é “música dos olhos” ou o “pólen da aparência inspirada”. Como a própria narrativa em sonho “A respeito de Miklos Bokor” insinua, pintar paisagens é, para o pintor húngaro, modo de espantar os fantasmas da deportação, do cataclismo que, no século XX, recebeu o nome de Auschwitz. Pintar paisagens é combater pela pintura da natureza/do natural a anti-natureza/o anti-natural — vale lembrar que Bokor, nascido em 1927, é deportado para Auschwitz em 1944 junto com seus pais; sua mãe ali morre, logo ao chegarem, e o pai falece em Bergen-Belsen; quanto a Bokor, é libertado em maio de 1945, emigrando para a França em 1960, quando conhece Yves Bonnefoy¹⁵.

Em “Um abutre”, revela-se aquele que parece ser o maior erro, a grande falta da imagem, falta inscrita na própria imagem: descobre-se assim um pintor que parece não lograr terminar um quadro, pois que terminá-lo significa morrer. Leia-se essa narrativa:

¹⁴ Cf. a respeito nossa nota 4.

¹⁵ A esse período da vida de Bokor corresponde o segundo eixo de sua pintura: seus quadros são então assombrados pela dor e pelo estupor desolador de seus anos de deportação. Aparecem aí suas grandes telas que, segundo alguns críticos de arte, fazem parte do gênero da *pintura de história*; ali, a paisagem ausenta-se por completo; são telas habitadas por figuras sem rostos, com dominância de tons sombrios, noturnos. Há, ainda, o terceiro eixo pictórico: a ele pertencem os desenhos em série ao bistre (fabricados pelo próprio Bokor, que detém sua fórmula secreta), sobre velhos papéis antigos — papel, além disso, “*mince, et par endroits si mince que dissipé, déchiré, parce que c’est la même matière-limite qu’autrefois on appelait l’âme*” (BONNEFOY, 1987, p.103); e a igreja de Maraden, no Lot, comprada, restaurada e toda pintada com afrescos pelo pintor. Segundo Bernard Blatter, em um dos textos dedicados à obra de Miklos Bokor, “*les fresques de Maraden atteignent ce pouvoir de nous faire passer d’un temps historique à un temps cyclique*” (BECKER e BERNOU, 2011, p.142).



O ABUTRE

Perguntaram a ele o que precisamente fazia. Por que hesitava tão demoradamente naquela sala, pouco iluminada é verdade — mas com uma bela luz silenciosa, que vinha do claustro vizinho —, para colocar aquela nada de cor no olhar da Virgem, ou para decidir sobre o arqueado de seu ombro, ou para escolher sobre a parede o ponto preciso onde a mão da Criança pegaria o cacho de uva no cesto. E por que, a certo momento do trabalho, havia pintado nu aquele grande corpo, em seguida o havia vestido, ternamente, mas não sem numerosos retornos ao estudo de suas mais secretas formas: e isso, por exemplo, quando o sol atingia o afresco no outono, dissipando quase suas cores claras. Por que tantos anos haviam passado assim, arriscavam dizer para ele, tantos anos durante os quais havia, percebia-se bem, terminado de envelhecer, de tal maneira que seu próprio corpo, que mal era visto na galeria, havia se descolorido, ele também, e que sua mão tremia, não é? Quantos quadros haviam aparecido, antes deste de agora, quantos haviam demorado, quantos nos pareciam terminados, e tão belos — desfaziam-se em seguida no surgimento de algum outro! O que buscava ele? Quais eram sua expectativa, seu devaneio, seu rigor?

Ele hesitava também em responder, sorrindo. Talvez porque se tornara tímido, nessa espécie de solidão; talvez porque não tivesse percebido que o tempo passava, confundindo-o, ao menos durante o dia, com o tinido irregular e alegre da fonte do claustro. Mas, uma noite, ele respondeu. “Busco pintar, disse ele, sem que o abutre assuma forma”.

“E quantas vezes”, acrescentou ele, e agora sem sorrir, “quantas vezes esteve ele lá, na imagem, a espicaçar esse cacho, a bater asas nesse vestido! Creio mesmo que o espantei, há pouco; e que logo irei terminar o quadro, isto é, morrer. A imagem é transparente, doravante. A uva não é senão uva, a mulher não é senão um olhar e um corpo, a criança sobre seus



joelhos não é senão o universo, em sua evidência, nada mais”. Calou-se, durante um demorado momento. Não ousávamos pôr fim a esse silêncio.

E, repentinamente: “Levantei-me, uma noite, há muito tempo, a lua brilhava, cheia, dardejando, apertados, seus raios através das pequenas colunas do claustro, em direção à parede onde estava, quase terminada, minha pintura. Revi, naquela luz que é tão forte quanto a outra, o azul, o vermelho onde eu já havia colocado tanto do que acreditava ser minha paciência.

“O abutre estava lá, tranquilo. Os joelhos nus da Virgem, seus cabelos que caíam encaracolados sobre os ombros, sua coroa resplandecente de pedras, seu sorriso ao qual respondia em seus braços todo aquele belo rosto abrasado envolto de uvas e de pâmpanos, eram as asas e as garras, eram o pescoço e o bico estranho de um imenso abutre totalmente descolado da penumbra de uma árvore sobre a qual estava pousado, perto do cimo, olhando fixamente não sei que fora do mundo. Soltei um grito, de dor. Ele voou.

Mas durante todos os anos que se seguiram, meus amigos, não deixei de soltar esse grito; era o que vocês diziam ser meu silêncio”.

Importa assinalar que “Um abutre” é texto que retoma a reflexão poeticamente empreendida por Yves Bonnefoy sobre a representação em pintura e em narrativas que têm Zeuxis como protagonista. Como bem assinala Patrick Née,

Yves Bonnefoy apropriou-se por completo do mito de Zeuxis fundado desde Plínio e Cícero sobre o princípio da *electio* na imitação — para dele fazer o porta-voz da salvação da *mimesis*, graças ao deslocamento do velho



debate entre invenção e imitação, modelo natural ou ideal, *trompe-l'oeil* ou *idea* (NÉE, 2006, p.19).

Zeuxis, pintor da Antiguidade, figura a assombrar os motivos bonnifidianos da Presença e da Representação, reaparece em “Um abutre” em seu sempiterno combate: pintar combatendo os pássaros — isto é, os pássaros-fantasmas da arte, arte voraz, como o abutre predador —, ou pintar **apesar** dos pássaros. Eis porque o pintor dessa narrativa em sonho vê-se (incessantemente) imerso em árdua tarefa, aquela de “pintar [...] sem que o abutre assuma forma”. Relembre-se que a cena narrativa é, aqui, por isso mesmo, aquela da luta pela representação do objeto como um retorno à própria *res*. Ao espantar, por algum tempo, o abutre, que diversas vezes estivera “na imagem, a espicaçar esse cacho, a bater asas nesse vestido!”; abutre que parecia enfim ter-se ausentado de sua pintura da Virgem e da Criança que tenta alcançar um cacho de uva em um cesto, o protagonista teria logrado pintar a “evidência” de uma imagem, imagem que é “transparente, doravante” — “*evidentia*, visibilidade, possibilidade de ver; clareza, transparência”, como se pode consultar no *Dictionnaire Gaffiot latin-français*. “Salvação da mimesis” que faz da uva, a uva...? Entretanto, esse mesmo abutre, certa noite, retornara, conferindo suas formas — asas e garras, pescoço e bico — aos joelhos, aos cabelos, à coroa, ao sorriso da Virgem. Segundo a leitura de Patrick Née, “esse abutre ‘que olha fixamente não-sei-o-quê fora do mundo’, assinala a pena de morte da representação: pois que esse ‘fora do mundo’ [...] dele constitui a pura negação, a fuga da função de ser-ao-mundo”. (NÉE, 2006, p.75).

Pássaros-fantasmas da arte, expressão já empregada, que vêm e voltam, em um drama da pintura no qual evolui o pintor e o pictórico¹⁶. Até que, finalmente, o pintor (Zeuxis) liberta-se dos pássaros e, em seu último quadro, pinta “algo como uma poça” (BONNEFOY, 1993, p.89). Uma *flaque* (poça), que é *miroir* (espelho) — *speculum*, no sentido figural, segundo *Dictionnaire Gaffiot latin-*

¹⁶ Importa observar que toda reflexão bonnifidiana que tem Zeuxis em seu centro é construída sobre quadros que não existem mais. O drama que aqui se encena é drama que tem então, de certo modo, de dar conta de uma dupla ausência, dos quadros e de (suas) imagens ausentes e que se ausentam, como se insinua na primeira prosa poética do epônimo *Les raisins de Zeuxis*: “Un sac de toile mouillée dans le caniveau, c’est le tableau de Zeuxis, les raisins, que les oiseaux furieux ont tellement désiré, ont si violemment percé de leurs becs rapaces, que les grappes ont disparu, puis la couleur, puis toute trace d’image en cette heure du crépuscule du monde où ils l’ont traîné sur les dalles” (BONNEFOY, 1993, p.57).



français, significa “imagem”, “reprodução fiel” —, espelho que reenvia à imagem — sempre fantasmática? —, onde se refletem frutos e... pássaros:

É algo como uma poça, o último quadro que Zeuxis pintou [...] Uma poça, um breve pensamento de água brilhante, calma, e se ali nos debruçássemos perceberíamos sombras de grãos com, em suas margens vagamente douradas, o fantástico recorte que circunda aos olhos das crianças o cacho entre as folhas de uva, sobre o céu luminoso ainda do crepúsculo. Diante destas sombras claras, outras sombras, estas aqui negras. Mas quando mergulhamos a mão no espelho, quando remexemos esta água, a sombra dos pássaros e aquela dos frutos misturam-se (BONNEFOY, 1993, p.89)¹⁷.

Nesse sentido, a poça (*flaque*) é a ser compreendida como uma forma aberta¹⁸, que recolhe a um tempo as sombras claras das uvas e as sombras escuras dos pássaros — que, doravante, não se opõem mais, não estão mais em estado conflituoso. Zeuxis pode, então, morrer em paz.

Em “A morte do pintor de ícones” e em “O artista do último dia”, as duas narrativas a fechar *Remarques sur la couleur*, estão em cena: “pintores em luta contra o malogro, presos a uma tarefa talvez utópica. Em ambos os casos, é claro que o fundamento suprassensível da realidade

¹⁷ Não terão passadas despercebidas as referências ao dilema/drama da pintura para Zeuxis: o menino de “Um abutre”, e outras narrativas que têm Zeuxis como protagonista, sentado ao colo da Virgem que tenta alcançar com suas mãos as uvas em um cesto; o negrume do abutre; e os pássaros, sempre os pássaros — pássaros-fantasma da arte, repita-se —, e as uvas, sempre as uvas.

¹⁸ Como apontam os últimos três versos de “Impressions, soleil couchant”: “*Ici ou là/Une flaque encore, trouée/Par un brandon de la beauté en cendres*» (BONNEFOY, 1993, p.42). O grifo é nosso. É caso, ainda, de chamar a atenção para a *flaque* como motivo recorrente na poética bonnefidiana. Essa *flaque* comparece, por exemplo, em “Remarques sur l’horizon”, publicadas em *La longe chaîne d’ancre*, como imagem de um mundo imanente que é fundamento mesmo da escritura poética: “*L’écriture de poésie? La terre de sous nos pas mais trempée après l’orage, creusée par de grandes roues qui ont passé, se sont éloignées. Terre tout orniers dont de brèves lueurs remontent. Je rencontre la flaque, je m’arrête, je lève les yeux du chemin, j’entends le bêlement d’un agneau au loin, sous les nuages qui sont maintenant immobiles*” (BONNEFOY, 2008, p.139).



do mundo, que seria caso de captar no afresco ou no quadro, viu-se denunciado como um ‘sonho’”(NÉE, 2006, p.378).

Em uma e outra narrativa, não são mais as coisas, os objetos propriamente ditos que se dão a ver e são vistos, mas o que deles não são senão imagens. Imagens que, como se dá em “O artista do último dia”, inflacionaram o mundo e o levarão à perda final, a menos que uma **não-imagem**, graças à ação desse artista, venha salvá-lo. As duas narrativas têm em seu centro, pois, o motivo bonnefidiano de quase toda sua obra poética, a saber e repita-se, a autêntica e intensa aliança do homem com seu mundo, construída pela certeza da finitude e pela marca da presença e da encarnação. Não surpreende então que nas duas narrativas em questão esteja igualmente em cena a busca das origens — do ser, da arte, do(s) sentido(s), da *mimesis* em geral. Em “A morte do pintor de ícones”, o retorno é possível graças a toda espécie de materiais resplandecentes, matérias preciosas, “pequenos pedaços de vidro” que são como que superfícies luminosas em diálogo *ad eternum* com a própria natureza. Esse pintor de ícones é, então, considerado herege, precisamente porque, graças a um dispositivo que movimenta os pedações de vidro, ele pretende captar, diretamente, a luz divina, sem passar, por conseguinte, pela mediação da imagem¹⁹.

De modo semelhante, o pintor de “O artista do último dia” trabalha para que a luz-natureza apareça — “luz da origem”, como diz um dos interlocutores de “O Crepúsculo das palavras” —, aquela luz que, “tomando a *mimesis* como seu centro de sombra, substituindo os reflexos e as correntes do imaginário por seus grandes centros de ondas, apareceria, pura.” (BONNEFOY, 1987, p.119), em um desenho, em uma pintura. O pintor tem muito, pois, que ensinar ao poeta, pois que, mesmo em sonho, mantém sempre “os olhos abertos” — à maneira do pintor celebrado em *Ce qui fut sans lumière* (BONNEFOY, 1987a, p.67).

Cores e luz: dois motivos essencialmente bonnefidianos que parecem infletir toda a sua produção poética. Suas narrativas em sonho, como se viu, são conduzidas, direta ou indiretamente, pelo jogo do colorido e da luminosidade, capazes de envolver a essência da “existência efetiva”

¹⁹ O alquimista da cor, protagonista que dá seu nome ao primeiro texto de *La Vie errante*, parece trabalhar à maneira do pintor de ícones, nessa procura por materiais que, ao cabo, sejam a própria luz: “il s’était persuadé que, de même qu’on peut produire de l’or à partir des métaux les plus ordinaires, de même on peut transmuter les couleurs — ces minéraux de l’esprit — en l’équivalent de l’or, la lumière” (BONNEFOY, 1993, p.21).



das coisas do mundo (BONNEFOY, 2010, p.284). Ao colorido e à luminosidade de *Notas sobre a cor*, mas aos motivos da poesia bonnefidiana como um todo, atribui-se certo poder de cura, de reparo e de salvação da própria palavra. Poder, pois, de instaurar na palavra e pela palavra, doravante mobilizada em seu diálogo com o vivente, “uma relação nova com o referente, este para além de todos os significados no caminho que vai da palavra que nomeia à coisa dita” — coisa dita dotada de um “infinito interior (Bonnefoy, 2010, p.512). O que a poética bonnefidiana pretende, e todas suas notas sobre a cor e a luz em *Notas sobre a cor* parecem para isso apontar, é concretizar a vocação primeira das palavras, aquela de colocar o ser em contato com as coisas do mundo, graças a um tempo à consciência das coisas e dos mais ínfimos objetos da terra e à articulação do mundo a fim de revelar e de comunicar “um acréscimo da coisa sobre a noção (BONNEFOY, 2010, p.459). Não é precisamente isso que invoca a voz do poema IV de *Que ce monde demeure?* Permita-se, aqui, citá-lo em sua íntegra, tão ilustrativo de tudo o que se disse até aqui:

Oh, que tanta evidência
Não cesse
Como se apaga o céu
Na poça seca,

Que esse mundo permaneça
Tal qual esta noite
Que outras nos prenda
Ao fruto sem fim,

Que esse mundo permaneça
Que para sempre entre



A poeira brilhante da noite de verão

Na sala vazia,

E para sempre escorra

Sobre o caminho

A água de uma hora de chuva

Na luz”²⁰

Não terá passado despercebida a necessidade de **evidência**. É ela que emoldura o mundo, claro, luminoso, sensorial, quase tátil, e tudo o que ali se faz presente. Não terá igualmente passado despercebido o jogo dialogal entre primeiro e último versos, “evidência” e “luz” a infletir o contato que o poético — essa “sala vazia” que deve ser preenchida e povoada? fica aqui a interrogação — tem de manter com mundo, mundo movente a que signo algum pode vir corromper.

Que se conclua, afinal. E ouvindo a voz poética bonnefidiana a convocar outra Poética, aquela de Aristóteles, no sentido de assegurar cores e luz para as coisas e para que, graças a ele, o mundo permaneça — se aqui se permitir mais uma glosa:

Aristóteles o dizia bem,

Em alguma parte de sua *Poética*, que lemos tão mal,

É a transparência que vale,

²⁰ *Oh, que tant d'évidence/Ne cesse pas/Comme s'éteint le ciel/Dans la flaque sèche, // Que ce monde demeure/Tel que ce soir,/ Que d'autres que nous prennent/ Au fruit sans fin, // Que ce monde demeure, / Qu'entre, à jamais, / La poussière brillante du soir d'été/ Dans la salle vide, // Et ruiselle à jamais/ Sur le chemin/ L'eau d'une heure de pluie/ Dans la lumière* (BONNEFOY, 2001 p.28).



Nas frases que sejam como um rumor de abelhas,
Como uma água clara”²¹

Referências

- ACKE, Daniel. Le Dieu des récits en rêve. **Dalhousie French Studies**, no.60, 2002, pp.122-128.
- ANDRIOT-SAILLANT, Caroline. **La fable de l'être : Yves Bonnefoy et Ted Hughes**. Paris : L'Harmattan, 2006.
- BECKER, Annette et BERNOU, Anne (org.). **Cahier Miklos Bokor**. Paris/Bordeaux : Institut National d'Histoire de l'Art/William Blake et Co., 2011.
- BONNEFOY, Yves. **L'improbable et autres essais**. Paris: Gallimard, 1980.
- BONNEFOY, Yves. **Rue Traversière et autres récits en rêve**. Paris: Gallimard, 1987.
- BONNEFOY, Yves. **Ce qui fut sans lumière**. Paris: Gallimard, 1987a.
- BONNEFOY, Yves. **Entretiens sur la poésie (1972-1990)**. Paris: Mercure de France, 1990.
- BONNEFOY, Yves. **La vie errante suivi de Remarques sur le dessin**. Paris: Mercure de France, 1993.
- BONNEFOY, Yves. **Les planches courbes**. Paris: Gallimard, 2001.
- BONNEFOY, Yves. **La longue chaîne de l'ancre**. Paris: Mercure de France, 2008.
- BONNEFOY, Yves. **L'inachevable. Entretiens sur la poésie (1990-2010)**. Paris: Albin Michel, 2010.

²¹ *Et Aristote le disait bien,/ Quelque part dans sa Poétique qu'on lit si mal,/ C'est la transparence qui vaut,/ Dans des phrases qui soient comme une rumeur d'abeilles,/ Comme une eau claire* (BONNEFOY, 1987, p.121).



BONNEFOY, Yves. **L'arbre de la rue Descartes.** Disponível em <http://revesetecrituresdalice.over-blog.com/article-poesie-du-jeudi-l-arbre-d-yves-bonnefoy-84271521.html>. Consultado em 24 de outubro de 2018.

BOUIX, Christofer. **L'épreuve de la mort dans T.S.Eliot, Georges Sféris et Yves Bonnefoy.** Paris: l'Harmattan, 2009.

Dictionnaire de l'Académie Française, sixième édition (1872). Disponível em <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/query?report=bibliography&head=note>. Consultado em 04 de setembro de 2022.

MICOLET, Hervé. **Peinture et littérature chez Yves Bonnefoy : formation de la forme dans *L'Arrière Pays*.** Disponível em <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/litteratureetpeinture/micolet.pdf>. Consultado em 10 de setembro de 2018.

NÉE, Patrick. **Yves Bonnefoy, penseur de l'image ou les travaux de Zeuxis.** Paris: Gallimard, 2006.



1º encontro
internacional
de Poesia

100+ años de João Cabral de Melo Neto

noviembre 2021

LA HUELLA DE LA POÉTICA DE JOÃO CABRAL DE MELO EN LA POESÍA DE JOAN BROSSA

The footprint of João Cabral de Melo's poetry in Joan Brossa's poetry

GLÒRIA BORDONS²²

Universidad de Barcelona (España)

²² Doctora en Filología Catalana por la **Universidad Autónoma de Barcelona** (España). Catedrática de Filología Catalana del Departamento de Educación Lingüística y Literaria de la **Universidad de Barcelona** (España)



Resumen

Se ha hablado bastante de la relación entre João Cabral de Melo y Joan Brossa. Se conocieron en 1947 y el año 1950 Cabral prologaba un libro del poeta catalán, en el que daba un giro en su producción poética, llevándola desde sonetos neosurrealistas a poemas breves que se acercaban a la realidad de la calle. El hecho de que el prólogo de Cabral mencionase con detalle este paso y planteara esta nueva poesía de Brossa como el camino que correspondía a su carácter ha permitido hablar de la influencia de Cabral sobre Brossa, sin ir más allá de este prólogo en *Em va fer Joan Brossa*. En este artículo analizamos esta influencia desde el punto de vista de la poética de Cabral, expresada básicamente en su conferencia *Poesia e composição* (1952). Asimismo, más allá del libro prologado, destacamos esta huella del poeta brasileño en poemarios de los años 1950 y en una manera de escribir que podríamos calificar con el nombre de un libro de Brossa de 1960: *Poemes civils*.

Palabras-Clave

Poesía, forma, surrealismo, realismo, composición, cambio.

Abstract

Much has been said about the relationship between João Cabral de Melo and Joan Brossa. They met in 1947 and in 1950 Cabral prefaced a book by the Catalan poet, in which he gave a turn in his poetic production, taking it from neo-surrealist sonnets to short poems that were close to the reality of the street. The fact that Cabral's prologue mentioned this step in detail and proposed this new poetry by Brossa as the path that corresponded to his character has allow to speak of Cabral's influence on Brossa, without going beyond this prologue in *Em va fer Joan Brossa*. In this article we analyse this influence from the point of view of Cabral's poetics, basically expressed in his conference *Poesia e composição* (1952). Likewise, beyond the book Cabral prologued, we highlight this imprint of the Brazilian poet in poems from the 1950s and in a way of writing that we could qualify with the name of a book by Brossa from 1960: *Poemes civils*.

Keywords

Poetry, form, surrealism, realism, composition, change.



Estancia de Cabral en Barcelona

Cabral llegó a la ciudad de Barcelona como vicedónsul en el año 1947 y enseguida contactó con el pintor García Vilella, gracias a un amigo común que había estado en Brasil, según contó Arnau Puig (1980, p. 12), uno de los integrantes del grupo *Dau al Set*, en un artículo sobre Cabral.

García Vilella ya sabía que Cabral era amante del arte y por esto le puso en contacto con Rafael Santos Torroella, poeta y activista cultural en los años treinta, que continuó activo en los oscuros años de la postguerra, con la imposición de una cultura clasicista, dando su apoyo a los artistas y poetas que optaron por la línea vanguardista, como los miembros de la revista *Dau al Set* (1948-1956). Pero sobre todo destaca por la creación de **Cobalto 49**²³, un oasis en la Barcelona franquista de aquellos años, en el que se realizaban lecturas y conciertos en casas particulares donde se difundía el jazz, el arte contemporáneo, la poesía de vanguardia, etc. Era una época en que, en España, dedicarse a difundir el arte contemporáneo era clandestino. De hecho, gran parte de sus miembros (Joan Prats, Sebastià Gasch, Joan Miró, entre otros) habían formado parte de la agrupación ADLAN (Amigos del Arte Nuevo) durante los años treinta, antes de la guerra civil española. Se trataba, pues, de recuperar este tipo de arte y ofrecer posibilidades a la nueva generación surgida a finales de los cuarenta²⁴. En el tercer fascículo de la publicación del grupo sobresale un artículo de Cabral sobre los pintores de *Dau al Set*, escrito que, según Vidal Oliveras (1997, p. 234), es sin duda la aportación más importante de Cobalto 49. El artículo se refería a la exposición que Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan Ponç realizaron en el Instituto Francés de Barcelona en 1949. Se publicó un pequeño catálogo en que Cabral ya hizo una presentación.

Santos Torroella proporcionó alojamiento a Cabral en un piso de la calle Muntaner de Barcelona, donde después él mismo vivió hasta su muerte en 2002. En este piso, Cabral instaló una imprenta artesanal Minerva, con la que imprimió en sus primeros meses en Barcelona (Farrés, 2015, p. 160) dos de sus obras más conocidas: *Psicologia da Composição*, en 1947, y *O cão sem plumas*, en 1950. Además de estos dos trabajos de su autoría, imprimió también otros doce títulos de autores, amigos suyos, brasileños o españoles. El título de la colección era «O libro inconsútil»

²³ Poco después se transformó en Club 49 por falta de acuerdo sobre la lengua que se tenía que usar (catalán o español)

²⁴ Para una información completa sobre Cobalto 49, véase el artículo de Jaume Vidal Oliveras (1997).



(Sanseverino, 2011, p. 2; Puig, 1980, p.14) y allí fue donde imprimió y publicó *Sonets de Carniça* de Joan Brossa en 1949²⁵. Como todos aquellos libros, las hojas estaban sueltas, dobladas en forma de cuadernillos y recubierto el conjunto con unas cubiertas con solapa que lo unían todo. En el interior se hacía constar que la edición era de 70 ejemplares, que el grabado reproducido en la portada del siglo XVIII pertenecía a la colección de Enric Tormo y que João Cabral de Melo era el impresor.

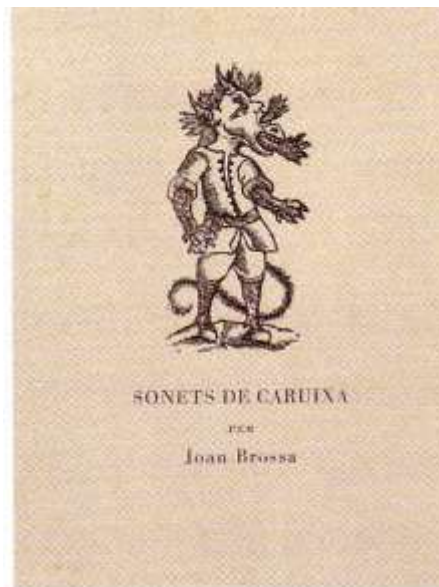


Fig. 1 Portada del libro *Sonets de Carniça* de Joan Brossa (1949). Colección MACBA. Consorcio MACBA. Fondo Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa. Identificador biblioteca: Brossa B-58 Reserva.

Aitor Quiney (2022, p. 134) ha destacado la pasión por la estampa que tenían Enric Tormo y Joan Brossa, buscando en lo popular un lenguaje universal, por lo que Tormo, que había ayudado

²⁵ El libro solo contenía siete poemas. La primera edición completa de *Sonets de Carniça* (con 41 sonetos) no se publicó hasta 1970, en *Poesia rasa*, una recopilación de libros de Brossa escritos entre 1943 y 1959.



a Cabral en la edición de sus primeros libros en Barcelona, prestó una xilografía de una imagen del demonio del siglo XVII a Cabral, para acabar de estampar el libro.

El libro es una pequeña joya, lo cual destacaron tanto Arnau Puig como el mismo Cabral. Es curioso observar una foto del reencuentro de Cabral y Brossa el año 1993 en Río de Janeiro, en la que el poeta catalán lo sostiene en las manos, como si hubiera acabado de escribir una dedicatoria.



Figura 2: Encuentro de Joan Brossa y João Cabral de Melo en Río de Janeiro, 1993 (autor desconocido). Colección MACBA. Consorcio MACBA. Fondo Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa. Número de registro A.JBR.0083_001_1.

También cabe decir que, en abril de 1950, Cabral publicó en las Ediciones de l'Oc de Barcelona, en portugués y francés, su estudio sobre Miró, en una edición de lujo y otra corriente que tenía una foto de Cabral y Miró en la portada. En este estudio el poeta brasileño desarrolla una teoría de la pintura según Miró, en la que pone de manifiesto que el artista trabaja contra los principios renacentistas que implican un modelo real o ideal previo²⁶. Según Cabral, Miró espera, conscientemente contra la **instintividad**, y solo acepta lo que hace cuando se le manifiesta como

²⁶ En el catálogo antes citado de la exposición realizada en la Fundació Joan Brossa desde el 17 de marzo al 31 de julio de 2022, comisariada por Aitor Quiney, se le dedica una especial atención, y se reproducen pruebas y diversas páginas del libro.



vivo. Solo espera que la pintura se explique a ella misma. Cuando Arnau Puig, el año 1980, explica lo que se dice en este libro, pone de relieve la gran diferencia que hay entre este texto de Cabral y el prólogo que escribió para el libro *Em va fer Joan Brossa*, que se publicaría el año 1951. Según Puig (1980, p. 15), durante los años 1949 y 1950 el grupo Dau al Set se politizó gracias a Cabral, el cual les dejó leer números de la revista del partido comunista francés *La pensée* y otros textos comunistas.

Cabral, nada más llegar a Barcelona, como ya se ha indicado, imprimió «Psicologia da composição» junto a dos poemas más: «Fábula de Anfión» y «Antiode», y publicó 15 ejemplares en la editorial Argos de Barcelona. Por lo tanto, los poetas que estaban fuera de los círculos oficiales enseguida tuvieron ocasión de acercarse a la poesía de Cabral. Allí expresaba que la forma no «se encontraba» como aquel que encuentra una «concha», sino «la forma alcanzada / como el cabo del ovillo / que la atención, lenta, / desenrolla, // araña;». Es decir, la poesía es un trabajo lento que requiere de un esfuerzo.

También en la «Fábula de Anfión», éste no encuentra ni en el azar ni en Tebas la manera de hacer sonar su flauta y se pregunta: «Una flauta: ¿cómo / dominarla, caballo / suelto, que es loco?»

Será en la «Antiode», que lleva como subtítulo «(contra la poesía que pretende ser profunda)», donde describirá la trayectoria poética como una búsqueda desde el vocablo puro, desde la realidad y la descripción estricta, desde el sueño («Venga, pues, la noche, / el sueño. Venga, / por eso, la flor»), pero sobre todo desde el ejercicio: «¿Cómo no invocar, / sobre todo, el ejercicio / del poema, su práctica, / su lánguida horti-// cultura?» y especialmente la escritura: «Poesía, no será ese / el sentido en que / aún te escribo: / ¡flor! [...]». Serán las palabras, y especialmente sus posibles significados, los que harán posible el milagro de la poesía. No hará falta, por lo tanto, la búsqueda de la palabra **bonita**, sino la autenticidad: «Poesía, te escribo / ahora: heces, las / heces vivas que eres». Por ello, podrá expresar: «[...] Te escribo / saliva, saliva, no/más; tanta saliva / como la tercera/(¿cómo usarla en un / poema?) la tercera/de las virtudes teologales».

Según Pantigoso (1977, p. 5) en su texto introductorio a *Poemas* de Cabral, indica que *Psicologia de la composição* es poesía sobre la composición del poema, disociando la imagen física de la palabra (el significante) de su concepto (el significado) para mostrar lo más íntimo de la poesía a través de la destrucción de los mitos que la rodean, y especialmente el sentimentalismo y la



irracionalidad. La función de la palabra es hacer suya la realidad y, sobre todo, desmitificar el sentido de la poesía como belleza. A lo largo de estos poemas, Cabral va a la búsqueda de la esencialidad del ser.

Y si comentamos estos puntos es porque Brossa, tras el conocimiento de Cabral, dejó de lado la retórica desplegada en sus sonetos así como los irracionales heredados del surrealismo y elaboró «un lenguaje poético propio», que, como dijo Ángel Crespo (1990, p. 9) sobre Cabral, podríamos igualmente decir de Brossa: que su obra es una larga e ininterrumpida meditación y práctica del oficio de escribir poesía, y esto sin renunciar a una temática, uno de cuyos polos es la denuncia de una realidad social injusta, y sin dejar la forma de lado.

Brossa, Cabral y Dau al Set

El conocimiento de los fundadores de Dau al Set llevó a Cabral a leer la poesía que hasta entonces había escrito el poeta del grupo, Brossa, a conversar con él de poesía y a participar directamente en la publicación de dos de sus primeros libros: *Sonets de Caruixa* y *Em va fer Joan Brossa*. Por otra parte, Brossa también se acercó a la poesía de Cabral, hasta el punto de traducirle al catalán tres poemas («La ballarina», «Els núvols» y «El paisatge zero») de *O engenheiro* (1945) y publicarlos en la revista *Dau al set*, en el número de julio-agosto-septiembre de 1949. Sin duda, como ha afirmado Melcion Mateu (2009), el libro que marca más la relación entre Brossa y Cabral es *Em va fer Joan Brossa* (Me hizo Joan Brossa), escrito en 1950 y publicado el año siguiente con un prólogo de Cabral. Se trata de un poemario que implica un gran cambio en la manera de hacer poesía de Brossa, como indicó Cabral. Por otra parte, es interesante destacar que las palabras del prólogo coinciden totalmente con el contenido de lo que sería su conferencia presentada en el Club de Poesía de São Paulo, *Poesia e composição*. Asimismo, el librito llevaba el sello Cobalto, del que ya hemos hablado, y el pintor Joan Ponç realizó un retrato de Brossa para su interior, donde el poeta se presentaba de manera realista delante de un paisaje desnudo irreal.

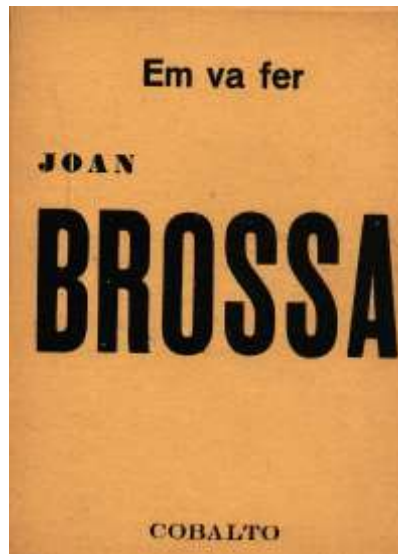


Fig. 3: Portada de *Em va fer* Joan Brossa. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Fondo Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa. Identificador biblioteca: Brossa B-37 Reserva.

El prólogo de Cabral ha sido destacado como un ensayo de suma importancia que ha contribuido a situar Brossa en unas determinadas coordenadas dentro de la historia de la literatura. Melcion Mateu (2009, p. 174) añade además que:

También es un texto significativo en la medida que ayuda a entender mejor la respuesta individual de ambos poetas —Cabral y Brossa— al problema de la vuelta al realismo en la generación de la inmediata posguerra, incluso hablando de literaturas diferentes —brasileña y catalana— en un contexto posterior a dos guerras consecutivas, la Guerra Civil Española (1936-1939) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Para comprender mejor el carácter de este prólogo, destacaremos a continuación algunos aspectos. En el primer párrafo dos palabras se distinguen de las demás:



Este libro de Joan Brossa reúne los primeros pasos del autor en el sentido de realizar una poesía ampliamente humana. Más **ampliamente humana**, es decir: con el enorme tema de los «**hombres**»²⁷.

Esta repetición de la palabra **hombre** es muy relevante porque Cabral quiere destacar este acercamiento a la realidad humana. Como en el discurso que pronunció en la biblioteca de São Paulo, esboza una historia de la práctica artística abstracta sin contacto con la realidad humana. Y pone como ejemplo a Brossa que pasó por las imágenes hipnagógicas y el surrealismo para irse acercando a los hombres en els *Romancets del Dragolí* y llegar a *Dau al set*. Y en este camino y por la misma manera de ser de Brossa, según Cabral, se veía ya que llegaría el momento que esta retórica explotaría y eliminaría todo lo que tenía de superficial para ir hacia una auténtica comunicación con los demás.

Pero Cabral ve una lógica interna clara en esa evolución, por su repertorio cotidiano y popular: por ello se apartó de la poesía catalana del momento para ir a la realidad más humilde, y para elaborar lo que Cabral dijo **sus complicadas mitologías**. Y por ello consideraba comprensible que «al presentir la falsedad de toda su temática anterior, se haya encarado a su vocabulario concreto y, para él, de la realidad de cocina, de feria y de taller, donde lo había encontrado».

Con ello Cabral fijaría críticamente y de una manera muy lúcida el cambio radical de Brossa y lo pondría como ejemplo a seguir: superar el formalismo para que se produzca el reencuentro con los hombres. Para Cabral, los poetas se han perdido en la búsqueda realista, «ejercitándose en todos los trucos conocidos para crear aquella falsa dimensión arbitraria de realidad.» Pero Brossa se rebeló:

Perfectamente consciente de todo esto, Joan Brossa emprendió su reacción por el otro extremo de la cuerda. Él ya había explorado antes todas las variantes del formalismo y todos los rincones del gabinete de la

²⁷ El prólogo de Cabral se editó en traducción al catalán. Para las citas usamos la traducción al español que Andrés Sánchez Robayna hizo del prólogo en su traducción (Brossa, 1973).



magia: desde los balbuceos minuciosamente orquestados, de los *Sonets de Caruixa* hasta «L'òpera de quatre sous» de *Dragolí* alternados, siempre, con las prosas y el teatro de alucinación sistemática, con los cuales buscó el quinto pie del gato y la séptima cara del dado.

Y así llegó a un camino opuesto a los que perseguían la «forma realista»: «cantar lo real con la forma de que disponía». Y Cabral se preguntaba cómo Brossa había podido llegar a esta solución. El poeta brasileño comentaba que eso era casi imposible de investigar y definir, pero que era de una lógica interna muy evidente, porque una de sus originalidades había sido desde el principio un repertorio que partía de lo más cotidiano y popular.

Por este motivo, el prólogo terminaba con un párrafo en el que destacaba el proceso absolutamente ejemplar que había realizado Brossa, así como el orgullo que él sentía por haberle podido acompañar en este cambio:

Este libro reúne los primeros pasos que hizo Brossa fuera de la atmósfera impregnada de magia de cartón-piedra. La evolución de esta nueva tendencia de su poesía, a cuyo nacimiento asistimos con este libro, frágil como la fuente de donde mana un río, debería proseguir posteriormente; prosigue posteriormente. Siento cada día más robusto y fuerte lo que aquí aún es vacilante y únicamente apunta. En consecuencia, el libro gana un nuevo interés psicológico, ya que pone al descubierto el proceso absolutamente ejemplar seguido por Joan Brossa y que me enorgullezco de haber podido acompañar.



El cambio de Brossa y la influencia de las ideas expresadas en Poesia e composição

Todo parece indicar que este cambio que el mismo Cabral comentaba en su prólogo procedía de las ideas que expresó poco después en «Poesia e composição», la conferencia impartida en la Biblioteca de São Paulo el año 1951 y que en 2007 publicaba en catalán Pere Galceran-Uyà. Según este investigador:

Quedaron fijados los que serían sus *leitmotiv* hasta el final de sus días: compromiso social del artista como única motivación de la obra, fidelidad a los cánones, rechazo al individualismo y a todo aquello que no tiene utilidad colectiva, domesticación de la inspiración mediante el trabajo metódico y esmerado, y la comunicación por encima de la expresión²⁸.

Poco antes de la muerte de Cabral, el texto «Poesia e composição», acompañado de otros dos artículos breves en la misma línea, se incluyó en el volumen *Prosa* que su mujer prologó (Cabral, 1998). Se trata de un ensayo de gran importancia en la poética de Cabral. En él el poeta de Pernambuco destaca la importancia del proceso de composición que normalmente pasa desapercibido, porque «el acto poético es íntimo, solitario y no tiene testigos». A lo largo del escrito, subraya la dificultad de indicar un tipo de composición que represente a los tiempos modernos. En la conferencia traza una historia de la posición del poeta, en la línea de lo que había escrito para el prólogo de *Em va fer Joan Brossa*, indicando que el poeta normalmente quiere una expresión original y por ello se aleja de lo que tiene en común con los demás hombres.

También menciona la escritura automática y critica el hecho de que la forma predomine sobre lo que la obra quiere realmente expresar. Nos habla de cómo compone el artista o poeta:

²⁸ Traducción al castellano de la autora a partir de la cita de Pere Galceran-Uyà, escrita en catalán, así como del texto de Cabral, tanto en esta como posteriores citas.



Estos poemas generalmente no tienen un tema objetivo externo. Son la cristalización de un instante, de un estado de espíritu. Son como un corte en el tiempo o un corte en un asunto. Porque si en alguna circunstancia fuera un tema lo que lo provocó, o bien cristalizó alrededor de un tema, el poema mostrará solo un aspecto particular, el aspecto que en aquel momento fue iluminado por aquella experiencia. Casi siempre estos poemas están contruidos.

Por ello, dice Cabral que:

El poema es una declaración, y será mejor como más directo sea, como más cercano esté a la situación que lo determinó. La obra es un simple transmisor, un pobre transmisor, el medio inferior que él dispone para dar a conocer una pequeña parte de la poesía que es capaz de venir a habitarlo.

La conclusión es que todo esto va en detrimento de los aspectos artísticos del poema y además obliga al lector a intentar adivinar la experiencia de que parte el lector. En esta descripción del poeta del momento, es curioso destacar una frase: «ocurre, especialmente entre los poetas, una especie de rechazo del sentido profesional de la literatura». Parecería, pues, que el poeta escribe solo en el tiempo libre.

Podríamos decir que en este texto Cabral se dedica más a criticar a los **falsos poetas** que no a decir como tiene que ser el poeta. Pero, ya casi hacia el final, describe al auténtico poeta y a su técnica. Y, una vez ha descrito como opera, nos dice que sobre todo el poeta, antes de ser artista, tiene que ser un hombre de su tiempo:

En él, sin embargo, sucede que este género no está definido por la originalidad del hombre, sino por la originalidad del artista: Lo que le



caracteriza no es un nuevo tipo de ternura, sino un nuevo tipo de expresión que ha sido capaz de crear.

Cabral, no obstante, revisa los conceptos que la sociedad tiene asociados a la construcción de la poesía y deja claro que el poeta de estos tiempos no deja de tener inspiración y trabaja igualmente la norma, pero de otra manera.

Muchos poemas de Brossa podrían ser la mejor definición de este tipo de poesía, como «Pasa un obrero» de *Em va fer Joan Brossa*.

Pasa un obrero con el paquete del almuerzo.

Hay un pobre sentado en el suelo.

Dos industriales toman café
y reflexionan sobre el comercio.

El Estado es una gran palabra.

Bajo una forma acumulativa de descripciones, que en algún caso tienen la forma de acotaciones teatrales, el poeta nos ofrece tres planos contrapuestos aparentemente objetivos, para terminar con una frase sencilla, pero totalmente contundente, que encierra una profunda crítica social. De esta manera Brossa, con el uso de un lenguaje sencillo y una gran síntesis, provoca en el lector una reflexión mucho más efectiva que la de un panfleto.



Si lo comparamos con algún soneto casi de la misma época, como «Enumeración en suspirar», que formaba parte de los *Sonets de Carníxa*, publicados por Cabral en 1949, encontraremos una manera de escribir muy distinta:

¿Qué buey, para mayor esfuerzo, brota, que recibo
el viento con plenitud de camino, bien escupida con
frecuencia la burbuja, y en el fondo mi parte siempre
absoluta?²⁹

La forma es casi barroca y presenta, como indica el título, una enumeración producida en el momento de suspirar. Las palabras no son complicadas ni la frase, ininteligible. Pero hay una cierta dificultad para captar el significado y, de algún modo, el autor parece jugar con el lector y pedirle que resuelva el enigma, el cual no descubrirá hasta llegar al final cuando tenga una pista más definitiva: «y el cuerpo del pez atado con una argolla». Por la fecha intuimos que es una crítica a la situación opresiva del momento, pero parte de un punto de vista subjetivo y personal, muy distante de la crítica de la situación proporcionada en el poema «Pasa un obrero» de *Em va fer Joan Brossa*.

En cambio, en *Romancets del Dragolí*, escrito en 1948 y publicado en muy pequeña parte por el sello Dau al Set con el título *Dragolí* acompañado de un dibujo de Joan Ponç en la portada³⁰, Brossa desplegó sus aficiones más ligadas a la tradición popular en una forma (el romance) que no repetiría posteriormente, además de incluir también sus personajes predilectos, como Fregoli, el transformista italiano que tanto le sedujo. El uso de una forma popular, junto al absurdo de las escenas publicadas, permiten relacionar los poemas con el surrealismo y lo sitúan cerca de otros

²⁹ Traducción al castellano probablemente de Pere Gimferrer (con la autorización de Joan Brossa, según figura en la publicación), publicada en *Papeles de Son Armadans* (Brossa, 1960). La disposición de los versos se ha reproducido igual que aparece en la publicación.

³⁰ En 1953, se reeditó, ampliado, aunque todavía fragmentado, en la revista *Dau al Set*, con un prólogo de J. E. Cirlot. La tercera edición, ya completa, no apareció hasta 1970 en el volumen *Poesia rusa* (Brossa, 1970).



autores que también unieron estos dos mundos, como Federico García Lorca, a quien Brossa siempre admiró, y Rafael Alberti. Asimismo, dentro de Dau al Set había otros artistas o poetas que también eran grandes aficionados a este mundo, como Joan Josep Tharrats y el poeta Juan Eduardo Cirlot, el cual escribió un texto para la reedición ampliada de *Dau al set*, titulada *Nous romancets del Dragolí*, el año 1953, en el que empezaba con una canción popular castellana totalmente absurda: «Por el mar corren las liebres, por el monte las sardinas». En el texto, lleno de referencias cultas, el poeta castellano reivindicaba lo irracional presente en la tradición popular desde la edad media e invitaba al lector a «desatar una fuente en la que todo orden se halla trastornado». Esta relación entre surrealismo y literatura popular, la explicitó Brossa en un texto de 1953 que, según una nota a pie de página, tenía que prologar un compendio de grabados y textos populares sobre el tema navideño, pero que finalmente salió con un prefacio de Tharrats: «Decidme: ¿hay literatura más afín al clima del surrealismo que las de corte maravilloso, por ejemplo?»³¹



Fig. 4. Portada del número de *Dau al Set* de 1953. Colección MACBA. Fundació MACBA.

³¹ El texto, con el título «Inclinem-nos davant aquest llenguatge...», lo publicó Brossa en *Vivàrium* (1972, p. 77-78).



Realmente este tipo de escritura era muy cercana al dadaísmo, llena de absurdos y personajes mágicos, y fuera de lo habitual. Pero se trataba de textos populares que, según Cabral, tenían la **fuerza** de la realidad, porque iban directamente a aquello que «podía constituir un enriquecimiento para el hombre en la técnica de comunicarse con los demás».

Teniendo en cuenta estos precedentes, no hay duda de que *Em va fer Joan Brossa* es un cambio rotundo en la poética de Brossa, especialmente en la búsqueda de como transmitir esta fuerza de la realidad. Quizás el último poema del libro nos muestra una de estas soluciones: el recorte de una parte de la realidad mostrada tal como es. La transcripción literal (y traducción al catalán, puesto que en aquellos años de la dictadura franquista todo lo público solo podía estar escrito en español) del cartel de un ascensor de un bloque de pisos para personas de clase alta puede contener más denuncia que un poema muy elaborado sobre la discriminación de los más pobres.

El ascensor

Al salir del ascensor

las personas que lo ocupan

habrán de pulsar el botón de descenso

para devolver la cabina a la planta baja

tras haber dejado las puertas bien cerradas.

Queda prohibido usar el ascensor en el descenso,

así como utilizarlo

el basurero,

el carbonero



y todos los que lleven envoltorios,
cubos, basura, ropas sucias,
paquetes y cestos de la compra.

Es claro que Cabral y Brossa escribían una poesía aparentemente muy diferente. Como indica Mateu (2009, p. 180), «Cabral y Brossa parten al encuentro de la realidad a partir de tradiciones diferentes y con diferentes instrumentos», pero los dos se reconocían en la intención.

Aunque Cabral marchó a Londres en el año 1950 para proseguir su carrera diplomática, la amistad y la admiración continuó. En el archivo personal de Brossa se hallan dos cartas muy significativas. En la primera, de 8 de enero de 1951³², Cabral le cuenta a Brossa que, en su paso por París, se encontró con Tàpies y Cuixart³³ que habían sentido ya «el choque de la decepción, en su primer contacto con el arte formalista en su propia madriguera». Él le confiesa que ya lo había percibido hacía tiempo y le alegraba «porque eso demuestra que todos los que son auténticamente artistas, y hombres, deben comprender lo que hay de moribundo y lo que hay de nuevo en el arte actual».

Después de comentar los proyectos en que estaba metido Brossa, expone su punto de vista sobre por donde deber ir el grupo:

De la colaboración de todos vosotros puede surgir un grupo fecundísimo: un grupo realista y humanista (no en el sentido del humanismo universitario; sino de la confianza en el hombre). Y este grupo puede ser

³² La fecha que aparece en la carta es 8 de enero de 1950, pero todo parece indicar que es una equivocación, porque Cabral fue destinado a Londres en agosto de 1950. En realidad, sería el 8 de enero de 1951, según la tesis doctoral de Manuel Guerrero (2021, p. 175). La carta manuscrita está en el MACBA, número de registro A.JBR.00372, Centro de Estudios y Documentación. Dipòsit Fundació Joan Brossa.

³³ Manuel Guerrero, en su tesis doctoral, nos indica que el encuentro se produjo el 14 y el 15 de diciembre de 1950, gracias a una carta de Tàpies a Brossa en que lo menciona (2021, p. 175).



decisivo en la hora actual. Por un lado, se afirmará contra todos los existencialismos, surrealismos, magicismos, negadores de la realidad y del hombre. Y por el otro lado se afirmará contra todos los fabricantes de sonetitos, oditas griegas, con florecitas, casitas y huertecitos (Riba, etc.).

Podéis estar seguros: el mundo —y la cultura— han llegado a un punto tal que la palabra «paz» es una palabra sospechosa. Y que el «hombre», el hambre, el frío, el trabajo, etc., etc.³⁴

Y curiosamente el poeta catalán cita esta carta de Cabral en el poema «Tots en el crit» [Todos en el grito] de *Coral* de 1951:

[...] Hoy

he tenido noticias de Londres,
de Cabral, y con la carta blanquearé este establo,
desde la puerta hasta el último rincón: Nosotros
tenemos que comprender —me escribe— lo que hay
de moribundo y de nuevo en el mundo actual.

[...] Nuestro amigo

también busca en cada roca la gran nación del mañana.

[...] Él, desde Londres, entreteje una alta estatua verde con plumaje de alas: hombre, mujer, trigo, vino, tierra, pan, figuras del pueblo³⁵.

³⁴ La traducción, incluida en la versión española del catálogo editado por Manuel Guerrero, *Joan Brossa o la revuelta poética* (2001), es de Carlos Vitale.

³⁵ Traducción de la autora de este artículo del fragmento del poema en catalán.



También, en el poema dedicado a Antoni Tàpies de «Festa de l'amistat», un apartado dentro del mismo libro *Coral*, comenta la misma carta:

[...] Tenemos que cambiar –me ha
Escrito Cabral–, debemos tener la certeza
Que nos es preciso cambiar. Este es el primer paso. [...]

En la segunda carta, sin fecha³⁶, el poeta brasileño aconseja a Brossa y le dice:

[...] Nosotros, artistas formalistas, tenemos que renovar completamente nuestra sensibilidad. Este es de verdad el primero paso que tenemos que hacer para poder crear otra cosa, nueva y no cadáver. Después de la certidumbre nacional de que es preciso cambiar, de que este arte que hacíamos es el arte de una clase moribunda, de que hay una clase nueva, que está subiendo en la historia, es preciso identificarse con esa clase, con sus luchas, con sus preocupaciones, etc. Ahora, nuestra función, la de los intelectuales, es ayudar, con nuestros medios, a esta lucha. Y la función especial de nosotros, los poetas, es cantar esta lucha, celebrarla, y darle a esta clase la poesía que ellos no tienen hoy, pues la cultura es privilegio de la clase que domina actualmente.

Paralelamente hay dedicatorias, algunas de las cuales significativas. Destacamos aquí un poema de *Sonets de Carniça* («Camí a dret fil»), dedicado a Cabral, en el que expresa dudas sobre su manera de hacer poesía, expresa una voluntad de cambio y su cabeza rechaza «Mil sesgos dando

³⁶ Manuel Guerrero la fecha el 16 de abril de 1951 por el matasellos. La carta manuscrita está en el MACBA, número de registro A.JBR.00373, Centro de Estudios y Documentación. Dipòsit Fundació Joan Brossa.



la vuelta encima de mí / De antiguos lunarios la lectura muerta;» [Mil caires capgirant damunt de mi / D'antics llunaris la lectura morta;] o también otro de *Des d'un got d'aigua fins al petroli*, «Les ruïnes», escrito en agosto de 1950 (poco después de *Em va fer Joan Brossa*), que se inicia con «El sol se lleva por el torrente el valor constante del oro viejo...» [El sol s'emporta pel torrent el valor constant de l'or vell...] y termina diciendo que la montaña aguanta las ruinas, que es lo único que queda de los feudatarios y vasallos.

La huella del aprendizaje de Cabral

Em va fer Joan Brossa fue el inicio de una nueva manera de hacer. Brossa se lanzó a escribir desde la humanidad y para ella. Los poemarios de los años 1950 y 1951 son una continuación de libros escritos en este estilo. Los títulos son muy significativos: *Des d'un got aigua fins al petroli* [Des de un vaso de agua hasta el petróleo], *El clavell i el martell* [El clavel y el martillo], *U no és ningú* [Uno no es nadie], *Poemes entre el zero i la terra* [Poemas entre el cero y la tierra] y otros hasta *Poemes civils*, de 1960. Brossa escribía desde la realidad y la sociedad, pero sin renunciar a una creación artística y sin convertirse en lo que se llamó «poesía social». En el prólogo a este último libro, publicado en edición de artista junto a Antoni Tàpies (toda una contradicción) dijo:

Este libro es uno de los primeros que publica el autor y pertenece a la fase más reciente de su obra poética —obra en curso desde hace veinte años. El cambio que supone dentro de la función poética habitual le induce a publicarlo en las circunstancias en que ha sido escrito. Es obvio que un mejor conocimiento del grueso de la obra ayudaría al público; pero, teniendo en cuenta la imposibilidad de una publicación global inminente, el autor ha optado por hacer pasar estos poemas delante de experiencias



anteriores que le parecen menos urgentes y que quizás, no es extraño, serán consideradas más estables³⁷.

Un buen ejemplo del carácter **civil** de este libro son poemas como «Personaje» en que caricaturiza a los héroes históricos del franquismo:

Personaje

El arrojó del Cid

El autoritarismo de Felipe II

La voluntad de imperio de Carlos V

Y la voz y el trasero de Isabel la Católica³⁸.

Otro caso de colaboración temática con Tàpies que queremos destacar es el del libro de artista *U no és ningú* [Uno solo no es nadie], publicado en 1979. En este caso, la dedicatoria no puede ser más explícita:

En 1950 los comunistas catalanes estaban presentes en el propósito de remarcar la dimensión política de nuestras obras sin abandonar el camino de la renovación. En este punto, y en la perspectiva de aquellos años, también estamos en deuda con el poeta y diplomático João Cabral de Melo, que residía en Barcelona.

³⁷ Traducción de la autora de este artículo, igual que los poemas o prosas siguientes, que no hayan tenido traducción al español.

³⁸ Traducción de José Batlló a la edición en español (Brossa, 1989).



En 1979, al publicar dos obras paralelas de este período, dedicamos el libro a los luchadores del PSUC, con cuyo horizonte hemos identificado siempre nuestras aspiraciones de guerrilleros urbanos.

Las obras de ambos son, pues, de 1950. Las litografías de Tàpies nos sorprenden por su carácter figurativo y la desfiguración grotesca de los personajes nos recuerda a los fotomontajes de John Heartfield.

El poemario de Brossa que da título al libro es un conjunto de prosas, algunas de las cuales muy en la línea de Dau al Set y otras claramente políticas, como el «Missatge de Mac Arthur a les forces nord-coreanes invitant-les a la rendició» [Mensaje de Mac Arthur a las fuerzas coreanas invitándolas a la rendición] o «Titirimundi». Con un lenguaje cargado de ironía, el poeta inventa mundos ficticios que son caricaturas de la realidad, junto a frases que son auténticos eslóganes políticos: «Obreros, nadie os ayudará si no os ayudáis vosotros mismos».

En contraste con este poema, otro, muy distinto, se centra en una especie de sumario de una conferencia. Joan Brossa partía muchas veces de textos auténticos (más o menos manipulados) para mostrar con toda su crudeza las circunstancias políticas o sociales:

Conferencia

El título de la conferencia resulta de un gran interés: «Armas culturales», y su sumario es el siguiente:

La generación actual, nueva. — Gritos inolvidables. — El arte es un aliado de la lucha. — Culto personal. — El artista que se siente herido es un conservador. — Las armas culturales. — Ideología y forma. — Dibujad árboles sobre las fotografías.



División de clases en nuestra sociedad actual. — No es preciso ir con vestidos rasgados para comprender el comunismo. — En arte, es preciso no abandonar las últimas consignas de la técnica. — El hombre se acerca al hombre. — Para nuestra época. — Fuerzas decisivas que dan carácter a nuestra época. — Columnas de herraduras. — Dividendos y ganancias. — Embocadura de escenario tapada con una hoja de periódico. — Rige la hora. — En oposición a la sobrevaloración del sentimiento. — El globo terráqueo.

Esta vertiente social de Brossa, desarrollada en gran parte gracias a la influencia de Cabral, será una constante en el poeta. Dado que gran parte de su obra no se pudo publicar hasta muchos años después y, en parte, había sido censurada, en 1979, una vez ya terminada la dictadura franquista y reestablecida la democracia en España, publicó una antología que tituló *Antología de poemas de revolta*, donde rescató un buen número de poemas censurados. En el prólogo que escribió para la ocasión resuenan todavía las palabras que Cabral le había dicho en el año 1950:

[...] Sin embargo, el realismo bien entendido no significa claudicación frente al oficio ni dejadez en cuanto al nivel creador. Aquí encontraréis hermanadas la máxima persuasión del contenido con la elección del producto literario; un caso algo insólito en la llamada «poesía social», que, de hecho, ni era leída por los obreros ni satisfacía al lector responsable. Entre pasión y arraigo el libro, pues, se convierte en una respuesta a la poesía patriótica fácil que coleaba en un momento concreto de nuestra historia. También demuestra que, para poner la voz al servicio de una causa, no es necesario que la imaginación ceda a unas obras paridas por el pico grueso y muertas en cuanto mudan las circunstancias que las motivan. La protesta debe tener inventiva, porque el hecho de «soltarse» reduce el factor expresivo y conduce a la esclerosis del lenguaje. Por otro lado, el autor, lejos de la retórica como finalidad, no cree que el poeta deba



reprimirse por nada ante los problemas de los pueblos. Por otra parte, dentro de la constante búsqueda de la propia identidad, debe diferir de los excesos de los políticos, o de las instituciones, en la medida de sus fuerzas.

Mayo, 1979.

Seguramente podríamos continuar con muchos otros poemas de Brossa en la misma línea, ya que, aunque las circunstancias no eran las mismas en España, siempre afiló el lápiz para denunciar abusos de poder, injusticias, autoritarismos, extorsiones, etc. perpetrados por gobiernos de España u otras partes del mundo, tanto dictatoriales como democráticos. Y la forma siempre fue la que consideró más adecuada para que la crítica fuera más efectiva. De este modo tanto poemas visuales, como piezas teatrales (que él llamaba poesía escénica) o poemas de todo tipo podían ser el vehículo para acusar a gobiernos, empresas e iglesias de oprimir al pueblo raso.

Para terminar este apartado, nos parece adecuado destacar un poema de Cabral que dedicó a Brossa: «Fábula de Joan Brossa», incluida en el libro *Paisagem com figuras*, escrito en 1955. Según Fabiane Renata Borsato (2020, p. 6), en este poemario: «las palabras alcanzan, por el principio de la écfrasis, el aspecto ético al presentar al hombre y su condición de existencia en el paisaje». Y efectivamente se trata de un poema curioso y entrañable, en el que presenta a Brossa en su contexto (Barcelona y, por extensión, Cataluña) comiendo pan con tomate (costumbre catalana), y especialmente pone de relieve su pasado en la escritura, buscando una poética de «sin razón» y entablando un combate entre Brossa y su pequeño dragón (el del libro *Dragolô*).

Joan Brossa, poeta frugal,
que só come tomate e pão,
que sobre papel de estiva
compõe versos a carvão,
nas feiras de Barcelona,



Joan Brossa, poeta buscão,
as sete caras do dado,
as cinco patas do cão
antes buscava, Joan Brossa,
místico da aberração,
buscava encontrar nas feiras
sua poética sem-razão.
[...] acabou vendo, Joan Brossa,
que os verbos do catalão
tinham coisas por detrás
eram só palavras, não.
Agora os olhos, Joan Brossa,
(sua trocada instalação),
voltou às coisas espessas
que a gravidez pesa ao chão
e escreveu um *Dragãozinho*
denso, de copa e fogão,
que combate as mercearias
com ênfase de dragão³⁹.

³⁹ Conservamos el portugués brasileño original, puesto que no disponemos de una traducción al español.



Enciclopedia da Virada do século (1993)

Desde esta última muestra de amistad, no hubo más contactos con Cabral, hasta que, pasados cuarenta años, en 1993 unos poetas organizaron un evento: «Enciclopédia da Virada do século / milênio», que recientemente estudió Matheus Rodrigues Gonçalves para el Postgrado en Letras de la Escuela de Humanidades de la PUCRS. Su presentación empezaba con estas palabras:

El evento, que tuvo lugar entre el 25 y el 28 de octubre de 1993, en Río de Janeiro, había sido planeado por los poetas Wally Salomão y Antonio Cicero. Cicero, cuando se le preguntó sobre los propósitos de la reunión, dijo que el concepto enciclopédico coincidía con las intenciones, ya que apuntaba a «reunir las más diferentes áreas del conocimiento». (O Estado de S. Paulo, 1993, s.n.) y también explicó que «los invitados hablan de sus especialidades como si estuvieran montando una entrada oral, es decir, una enciclopedia viva y dinámica». (O Estado de S. Paulo, 1993, s.n.).

Y aquellos jóvenes tuvieron la gran idea de invitar a tres Joãos muy importantes: João Cabral, Joan Brossa y John Ashbery.

A Brossa no le gustaba viajar, pero aceptó la invitación porque estaba Cabral y quería saludarlo una vez más. Y, efectivamente, las fotografías testifican que los dos estuvieron contentos de volverse a ver y charlaron muy alegremente. Hablaron del pasado, y se regalaron libros.

Pero Brossa aprovechó para asombrar a los poetas jóvenes que le habían invitado con una acción espectáculo escrita en los años 60 y que hoy en día denominaríamos una «performance». La imagen fue de un Brossa teatral y lúdico que no encajaba con el poeta que Cabral había conocido, pero sí con los jóvenes escritores del momento. Estos quedaron marcados por Brossa, de manera que, unos años después, encabezados por João Bandeira, querían sorprenderle con la publicación de un dossier dedicado a él, como celebración de su 80 aniversario en enero de 1999.



Lamentablemente el poeta murió de manera accidental el 30 de diciembre de 1998, con lo que el dossier se publicó en *Cult. Revista brasileira de literatura* como homenaje póstumo.



Fig. 5. Acción espectáculo «F», Rio de Janeiro, 1993 (autor desconocido). Colección MACBA. Consorcio MACBA. Fondo Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa, Número de registro A.JBR.03628.004.

Por otra parte, durante su estancia en Rio de Janeiro, el poeta no se movió del hotel o del lugar donde se celebraban los actos poéticos. Solo consintió en desplazarse al Pão de Açúcar para fotografiarse con Cabral, y al Jardín Botánico, que le sorprendió muchísimo y sobre el cual escribió un poema que después incluyó en su libro *Passat festes* de 1993-1995 (Brossa, 1995). La forma y el contenido del poema podían sorprender al lector, pero Brossa continuaba siendo fiel a los consejos de Cabral del año 1950: buscar la forma adecuada para reflejar la realidad en los poemas.

JARDÍ EXÒTIC

Pau-brasil

Canafístula-amarela



Canela-batata
Palmare Roystonea
Sambaíba
Faveira-do-baixio
Guatambu-amarelo
Cabelo-de-negro
Jacarandá-roxo
Cedro-branco
Etcétera.

Rio, outubro de 1993

Esta estancia de Brossa en Brasil llevó consecuencias. Los poetas organizadores y asistentes a los actos quedaron impresionados por la juventud de aquel poeta ya entrado en años. A partir de aquel momento algunos leyeron Brossa a fondo y se dedicaron a traducirle. De las diversas traducciones quisiéramos destacar *Poemes civís*, traducido por Ronald Polito y Sergio Alcides el 1998 (Brossa, 1998) y después *Sumari astral*, en 2003, por Roland Polito (Brossa, 2003). Brossa ya había muerto, pero entonces y después la afición y rigor de Polito han mantenido la llama encendida, de manera que son ya muchas las traducciones realizadas, al mismo tiempo que ha ido escribiendo diversos ensayos sobre el poeta, con una mirada muy lúcida. Y su trayectoria se ha centrado en mostrar al público brasileño el Brossa más sencillo, el poeta civil que Cabral aconsejó y celebró. Por este motivo las traducciones de poesía de Brossa al portugués superan en número a la de cualquier otra lengua⁴⁰. La manera de ser y de escribir de Brossa sedujo y sigue interesando al público brasileño, como demuestran tanto las exposiciones realizadas⁴¹ como los estudios realizados sobre su figura en Brasil. Un par de ejemplos recientes serían la tesis de Matheus

⁴⁰ Punto remarcado en la tesis doctoral de Alessandra Vargas de Carvalho, 2013.

⁴¹ Concretamente, entre noviembre de 2005 y junio de 2006, la exposición itinerante *Joan Brossa, desde Barcelona ao novo mundo* (Bordons, 2005) estuvo en São Paulo, Porto Alegre y Rio de Janeiro. El catálogo recogía estudios de personas que habían tenido contacto con Brossa, como João Bandeira, y reproducía cartas y poemas de Cabral y Brossa.



Rodrigues Gonçalves o los trabajos relacionados con Brossa y Brasil en el *II Simposio Internacional Joan Brossa*, realizado en Barcelona en noviembre de 2019.

Referencias

BANDEIRA, J. Dossiê Joan Brossa, o mago da poesia visual. *Cult. Revista Brasileira de Literatura*, n.19, p. 37-45, fevereiro 1999.

BORDONS, G. (dirección). Joan Brossa, desde Barcelona ao novo mundo. Barcelona: Fundació Joan Brossa; Institut Ramon Llull, 2005. 302 p.

BORSATO, F.R. Princípios efrásticos em *Paisagens com figuras*, de João Cabral. *Signótica*, Universidade Federal de Goiás (UFG), 2020, v.32.

BROSSA, J. Sonets de Caruixa. Barcelona: Cobalto, 1949. 21 p.

BROSSA, J. Em va fer Joan Brossa. Barcelona: Cobalto, 1951. 55 p.

BROSSA, J. Enumeració en sospirar / Enumeración en suspiros (Traducción probable de Pere Gimferrer). *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, n. LVII, 1960, (separata diciembre).

BROSSA, J. Poesia rasa. Esplugues de Llobregat: Ed. Ariel, 1970. 618 p.

BROSSA, J. Vivàrium. Barcelona: Ed. 62, 1972. 136 p.

BROSSA, J. Me hizo Joan Brossa (Traducción de Andrés Sánchez Robayna). Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1973. 60 p.

BROSSA, J. Antologia de poemes de revolta. Barcelona: Edicions 62, 1979. 140 p.

BROSSA, J. Poemes civils / Poemas civiles (Traducción de José Batlló). Madrid: Visor Libros, 1989. 280 p.

BROSSA, J. Passat festes. Barcelona: Editorial Empúries, 1995. 228 p.



BROSSA, J. Poemas civis (Traducción de Ronald Polito i Sergio Alcides). Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras, 1998. 292 p.

BROSSA, J. Sumário astral (Traducción de Ronald Polito). Brasil (*sic*): 2003. 23 p.

BROSSA, J.; TÀPIES, A. U no és ningú. Barcelona: Ed. La Polígrafa, S.A., 1979. 97 p.

CABRAL DE MELO NETO, J. Prosa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1998. 139 p.

CABRAL DE MELO NETO, J. Poesia i composició (trad. Pere Galceran-Uyà). *Els Marges*, Barcelona, n. 81, 2007, p. 15-28.

CRESPO, A. Introducción. La poesía de Cabral de Melo, en J. Cabral de Melo Neto, Antología poética. Barcelona: Ed. Lumen (Poesía 63), 1990, p. 9-32.

FARRÉS, R. La recepción del poeta catalán Joan Brossa en Brasil. *Meta*, Montreal, n. 60 (1), p.158-172, 2015.

GALCERAN-UYÀ, P. Proemi a Cabral. *Els Marges*, Barcelona, n. 81, p. 11-14, 2007.

GUERRERO, M. (editor). Joan Brossa o la revuelta poética. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya; Fundació Joan Brossa; Fundació Joan Miró), 2001. 546 p.

GUERRERO, M. Joan Brossa, Antoni Tàpies. “Amb cor de foc”: Correspondència (1950-1991). Estudi i edició crítica. Director de tesis: Xavier Pla. 2021. 476 p. Tesis doctoral. Universitat de Girona. Lectura: 13 de diciembre de 2021.

MATEU, M. O prefácio de João Cabral de Melo Neto a *Em va fer Joan Brossa*: Teoria e prática do realismo em dois poetas do posguerra, *Anuário de Literatura*, vol. 14, n. 1, 2009, p. 173-184.

PANTIGOSO, M. João Cabral de Melo Neto: La poesía como aprehensión consciente de la realidad, introducción a J. Cabral de Melo Neto, Poemas. Lima-Perú: Centro de estudios brasileños, 1977, p. 4-6.

PUIG, A. El poeta brasiler João Cabral de Melo a Barcelona (1948-52). *L'avenç*, Barcelona, n. 33, p. 12-15, 1980.



QUINEY, A. La invisibilitat del dau. Enric Tormo, impressor i fotògraf. Barcelona: Fundació Joan Brossa. Publicacions de l'Ajuntament de Barcelona, 2022. 322 p.

RODRIGUES GONSALVES, M. Bossa Brossiana: Relações e recepções do poeta catalão Joan Brossa no Brasil. Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Eunice Moreira. 2021. 135 f. Dissertação de Mestrado, Grau de Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, defesa: 25/02/2021 via Zoom.

SANSEVERINO, A. Livro inconsútil: uma experiência editorial de João Cabral de Melo Neto. In: XXXIV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2011. *Anais eletrônicos*. Recife: Intercom.Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2011. Disponible en <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2993-1.pdf>. Acceso en octubre de 2021.

VARGAS DE CARVALHO, A. Presença do poeta João Cabral de Melo Neto na Espanha: Relações literárias e em outros âmbitos da cultura. Orientadora (Directora): Prof.^a Dr.^a. Elena Losada Soler. 2013. 544 f. Tesis presentada al Programa de Doctorado en Filología Románica de la Universitat de Barcelona como parte de los requisitos para obtención del grado de Doctor en Filología, defensa: 2013. Disponible en <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/55123?mode=full#:~:text=dc.identifier.uri=http%3A//hdl.handle.net/2445/55123,-%2D>. Acceso en febrero de 2022.

VIDAL OLIVERAS, J. Cobalto, història d'una iniciativa editorial (1947-1953). *LOCUS AMOENVS*, n. 3, p. 215-240, 1997.



1º encontro
internacional
de Poesia

100+ anos de João Cabral de Melo Neto

novembro 2021

62

MINHA PÁTRIA É MEU FILHO E MINHA BIBLIOTECA: A POESIA RESPONSIVA DE ROBERTO BOLAÑO

My homeland is my son and my library: Roberto Bolaño's
responsive poetry

ANDRÉ CARNEIRO RAMOS⁴²

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

⁴² Mestre e Doutor em Literatura pela UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professor da UEMG - Universidade do Estado de Minas Gerais - Unidade Passos (MG).



Resumo

Trataremos de *La universidad desconocida* (2007), obra que reúne a poesia de Roberto Bolaño (1953-2003), venerado romancista de *Los detectives salvajes* (1998), especificamente nas suas primeiras sete seções (correspondente ao biênio 1979-80), anunciadoras de sua visceral obra. Ao abordarmos essa busca do jovem poeta por novas epistemologias, que pudessem conferir materialidade à iconoclasta noção de resistência propagada pela literatura latino-americana, descobre-se um escritor de origem chilena e inquieta, que logo se trasladaria a um México poeticamente em ebulição, lugar a ser conquistado/explorado por ele sob o alicerce de uma ávida experiência leitora e escritora. A partir daí, ocorre seu enfrentamento com a Europa, paisagem inicialmente fechada, mas que não deixaria de se lhe ofertar igualmente à exploração e futuro reconhecimento. Não obstante, toda uma *desfiguração* da tradição em Bolaño assim se coadunaria à filosofia do ato responsivo de Bakhtin (1986), que tem o ser humano como centro de valor, em consonância com uma significativa cotidianidade, aliada a um amplo universo estético. Na escrita do autor de *2666* (2004), tais relações se evidenciariam sempre através de uma confluência entre ética e arte, memória e experiência, numa atitude criadora que responde ao urgente chamado da existência, resultando em provocativas e poéticas imagens.

Palavras-chave

Roberto Bolaño, Literatura latino-americana, metapoesia, Mikhail Bakhtin, ato responsivo.

Abstract

We will deal with *La universidad desconocida* (2007), a work that brings together the poetry of Roberto Bolaño (1953-2003), venerated novelist of *Los detectives salvajes* (1998), specifically in its first seven sections (corresponding to the biennium 1979-80), heralds of his visceral work. When we approach this search of the young poet for new epistemologies, which could give materiality to the iconoclastic notion of resistance propagated by Latin American literature, we discover a writer of Chilean origin and restless, who would soon move to a poetically boiling Mexico, a place to be conquered/explored by him under the foundation of an avid reading and writing experience. From then on, he faced Europe, a landscape that was initially closed, but which would not fail to offer himself equally to exploration and future recognition. Nevertheless, a whole disfigurement of tradition in Bolaño would thus be in line with Bakhtin's philosophy of the responsive act (1986), which has the human being as the center of value, in line with a significant everyday life, allied to a broad aesthetic universe. In the author's writing of *2666* (2004), such relationships would always be evidenced through a confluence between ethics and art, memory and experience, in a creative attitude that responds to the urgent call of existence, resulting in provocative and poetic images.

Keywords

Roberto Bolaño, Latin American Literature, metapoetry, Mikhail Bakhtin, responsive act.



Escrever para não morrer

Pois 2666 parece ter sido pensado para continuar para sempre, enquanto ele quisesse escrever. Essa triste porção de injustiça serviu lindamente a Bolaño, para morrer no auge de seus poderes aos cinquenta anos de idade. A perda do escritor e de seus escritos nos nega um dos segredos do mundo.

Patti Smith

Quando se lê pela primeira vez um texto de Roberto Bolaño (1953-2003) uma das sensações que se pode ter é a estranheza, proveniente de inúmeras fricções. E outros escritores seguem surgindo em nossa cabeça, acompanhando o chileno em suas afinadas provocações: gênios que enfrentaram a escrita desbastando caminhos, enfrentando o território ferrenho da linguagem sem nunca deixarem de oferecer aos leitores essa entrega à literatura feito um pacto de amor à humanidade.

Pensa-se, por exemplo, em Gustave Flaubert, Machado de Assis e Jorge Luís Borges; Fiodor Dostoiévski, Guimarães Rosa e Javier Cercas; Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade e Arthur Rimbaud. Nomes não necessariamente aleatórios. Reparem no padrão das menções: europeus e latinos, romancistas e poetas, convivendo a partir de temas dos mais diversos, unidos em torno do aspecto humano, em sua profundidade e finitude. Para cada um desses criadores, constata-se um valioso percurso no fazer literário, pacto responsivo que não apenas reflete beleza, mas refrata ideologias das mais diversas (VOLÓCHINOV, 2017). **A arte existe porque a vida não basta**, certa vez afirmou Ferreira Gullar com poética legitimidade.

E é justamente no campo da poesia onde primeiro se reconhece o desabrochar e impetuosidade do jovem Roberto Bolaño, engajado às questões políticas de seu tempo e lugar latino-americano – destaca-se aqui o seu segundo escape do país natal, Chile, fugindo da ditadura que intencionava tão abnegadamente combater; de certo modo, isso adensaria ainda mais uma posterior condição sua de desamparo, dado existencial e esteticamente importante em sua



biografia, a ponto de lhe servir como uma das bases a geração infrarrealista de poetas mexicanos, da qual foi um dos fundadores e seu mais fiel propagador.

Escrever para ele, em sua mocidade (como para além dela), em muito representaria o sonho mesmo de se viver para a literatura, com as outras cobranças da existência gravitando ao redor disso; nota-se, inclusive, que a partir desse *modus operandi*, a poesia de Roberto Bolaño chega a extrair substanciais elementos para a sua produção, atingindo um poético grau de relato em se tratando dessas (e de outras) experiências – muitas se correlacionando a diferentes autores por ele lidos e referenciados no próprio corpo do poema. Sobre o poeta chileno Nicanor Parra, por exemplo, menciona numa entrevista:

Todos mis textos – dice – me los planteo como un escrito donde prima el argumento, pero cada cuento tiene su reverso, ceñido con una disciplina de hierro, por una cuestión de economía. En el cuento de los detectives, el contraire era el poema “Saranguaco” de Nicanor Parra; su esquema, el diálogo imposible, una especie de diálogo loco. Así, podría haber escrito catorce novelas. Y, probablemente, catorce novelas infinitas⁴³. (KOHAN in: ABIADA & BERNASOCCHI, 2001).

Objetivando investigar essas possibilidades, nosso artigo levará primordialmente em consideração o conceito de ato responsável proposto por Mikhail Bakhtin (2017), que agregaria ao projeto literário do autor de *2666* (2004) um adensamento filosófico ligado à ética, algo que, associado à linguagem, coadunaria cultura e vida a partir de uma noção arquitetônica imanente às primeiras sete obras poéticas de sua lavra⁴⁴, configurando e fortalecendo, nesse processo, uma estética bastante própria e contumaz, que se abre para uma quantidade inimaginável de temas, vale registrar.

⁴³ Em todos meus textos – diz – me proponho uma escrita que prima pelo argumento, mas cada conto tem seu reverso, marcado com uma disciplina de ferro, por uma questão de economia. No conto dos detetives, o contrário era o poema “Saranguaco” de Nicanor Parra; seu esquema, o diálogo impossível, uma espécie de diálogo louco. Assim, poderia ter escrito catorze romances. E, provavelmente, catorze romances infinitos. (Tradução nossa).

⁴⁴ A saber: *La novela-nieve* (O romance-neve), *Guirault de Bornelb* (Idem), *Calles de Barcelona* (Ruas de Barcelona), *En la sala de lecturas del Infierno* (Na sala de leituras do Inferno), *San Roberto de Troya* (São Roberto de Troia), *Nada malo me ocurrirá* (Nada de mal me ocorrerá), *Tu lejano corazón* (Seu coração distante).



Tal procedimento envolveria, logo, variadas noções epistemológicas que formariam um conjunto de poemas que seria a mais completa evidência de um escritor em formação: sujeito-criador situado na História, revelador de uma total e sempre responsividade num devir transformador coadunado às perspectivas dialógicas e universais que fluem, com naturalidade, deste seu dizer ainda em construção, mas que já emularia ativas e marcantes proposições. Para Bakhtin:

O eu-para-mim constitui o centro da origem do ato e da atividade de afirmação e de reconhecimento de cada valor, já que este é o ponto singular no qual eu responsabilmente participo no existir singular – o centro operativo, o quartel-general da minha possibilidade e do meu dever no evento do existir, já que somente do meu lugar único eu posso e devo ser ativo (grifo nosso). (2017, p. 122-3).

Sendo desse modo, o problema que mais nos instigou nesta investigação se refere primordialmente à maneira como Bolaño se preocupava com sua dedicação à literatura não superficialmente, mas transformando-a num sentido mais amplo para si do que a própria vida; desse modo, o autor em muito aproveitaria sua experiência como leitor, adensando-se nesse processo, como também no da escrita, concebendo formas para um diálogo constante em sua poesia entre o eu-lírico e os receptores da mensagem. Nesse sentido, de que maneira isso ficaria nítido nos poemas escolhidos para análise? Como ele externalizaria em sua página poética a importância do **ato de ler** como ferramenta para se firmar na condição de escritor (e também leitor de literatura)?

Então, haveria na mencionada produção poética inicial do autor uma espécie de exercício de aprimoramento de sua voz criativa? (Algo que se tornaria mais evidente a cada publicação, até se cristalizar de vez na prosa, em romances como o aclamado *Los detectives salvajes* (1998)?

Neste artigo, por fim, averiguaremos como objetivo geral uma tentativa de compreensão um pouco mais alargada acerca de tais questões, ou seja, o questionamento: provocações que saltarão dos versos a serem destacados, como se segredos do mundo fossem; especificamente, o que veremos é todo um cuidado com o modo como Bolaño nos ensina desde o início de sua obra a sermos leitores de literatura. Expandindo um pouco mais a questão, tentaremos também avaliar



o estilo de escrita investigativa do autor, que como um **detetive**, seguiria propondo enigmas a partir de certos temas que, de tempos em tempos, reaparecem em sua prosa; abordaremos, pois, a forma como essa responsividade toda se ligaria ao fato de que sua escrita segue funcionando como a manutenção de uma latente memória, que se espraia de um tempo juvenil de fracassos e muita luta – constructo autoral que não deve jamais ser esquecido.

Sigamos com nossas considerações.

Escrever para se responsabilizar

Lá ia eu, de mãos nos bolsos descosidos;

Meu paletó também tornava-se ideal;

Sob o céu, Musa, eu fui teu súdito leal,

Puxa vida! a sonhar amores destemidos!

Arthur Rimbaud

E como encontrar esse Bolaño neófito e destemido, envolvido até o âmago com a literatura, feito um combatente da palavra, divulgando-a e, sobretudo, vivendo para ela (ou a partir dela)? Quando se lê a poesia contida nos anos iniciais de sua produção, registrada no livro *La universidad desconocida*, temos a sensação de que o escritor ali se embrenhava em muitos desafios, partindo deles como mote para suas incursões poéticas como se através delas dialogasse com o mundo, mas num solilóquio estranho, silenciosamente sem respostas. O poeta, no caso, estaria sozinho em seu testemunho, não se importando muito com isso. A companhia, um dia, haveria de chegar na forma de leitores. Por enquanto, a literatura, como uma velha senhora, talvez, acalantava seus sonhos e lutas.

Na entrevista que concedeu ao programa *La belleza de pensar*⁴⁵, ao ser indagado sobre o que para ele seria o fenômeno poético, Bolaño valorizou os jovens poetas como uma espécie de força-motriz para a poesia, coadunando o entusiasmo normal da juventude à necessidade de se dizer

⁴⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KLKzDmnnjtA>>.



coisas importantes, assim poetizando a vida e suas exigências mais gritantes, com muitos jovens se utilizando do discurso poético a fim de se demarcar uma insurgência contra o discurso daquele que teima em reger as coisas ao redor; desfigurando esse regramento, a pureza, que desde sempre envolveu nomes como Rimbaud e Lautréamont (vozes destacadas pelo próprio Bolaño como essenciais quando o assunto é poesia e juventude), é tamanha, a ponto de torná-los quase que **intocáveis**. Neles o destaque dessa perspectiva se direciona para o novo, não se intimidando frente às dificuldades e divergências cotidianas; no caso, essa tal ingenuidade seria mesmo muito bem-vinda, pois através dela a liberdade do criar se instauraria forte, revelando elementos que se associariam a um projeto estético, evidentemente, mas que não seria somente isso: percebe-se uma crescente experiência a compor cenários novos, onde a poesia adquiriria uma força inesperada.

Um ato de adolescente, que aposta o pouco que tem em algo que não sabe muito bem o que é e geralmente fracassa. No poema “Minha boêmia”, de Rimbaud (mencionado acima, em fragmento), surge um êxtase que, segundo Bolaño, é sentido por todos os escritores nem que seja por um átimo de tempo, e isso é algo definidor. A poesia, no caso, circularia por instâncias das mais diversas, sempre compartilhando esse êxtase, tornando-o uma realidade tanto na vida quanto na literatura, especialmente na prosa: Cada día menos jóvenes, / la fortuna con unos, / la pobreza con otros: / escribo versos, sueño / con una novela, [...] (in: INSUA, 2013, s/p).

Se pararmos para pensar, a vida de Roberto Bolaño sempre se pareceu com algo advindo da própria literatura. Esse detalhe é crucial para se começar a entender o processo de escrita do autor, que se entregava demasiado ao momento criativo como se tudo ao redor só fizesse mesmo sentido caso resultasse em uma página por ele preenchida, como se a vida estivesse ali, pronta para ser lembrada e, por assim dizer, registrada. E no cerne de sua poesia ocorre o mesmo procedimento, num primeiro esboço de tudo isso, com ele se reconhecendo como escritor, entregando-se ao gesto, procurando sua voz autoral – que passaria, num primeiro momento, pela compreensão de si e do mundo através de uma revelação poética (tanto na recepção por ele como leitor, quanto na que produziu sendo um iniciante escritor). Vejamos.

Quando a família do escritor resolve partir do Chile, justamente em 1968, rumo ao México, não sabemos ao certo o que os inspirou: se procuravam por melhores oportunidades de trabalho (seu pai era motorista e a mãe professora), ou se tentavam seguir adiante por conta da ebulição política em andamento na capital Santiago, com a militância marxista se fortalecendo através de



iniciativas sociais, como o dos *pobladores en lucha*⁴⁶, por exemplo. Essas vanguardas, digamos, partidárias, adensar-se-iam ainda mais por todo o globo a partir do atribulado e marcante mês de maio daquele ano⁴⁷. E para aqueles com as garras fincadas na América Latina isso se tornaria um crescente problema.

É sabido, pois, que antes do famigerado golpe que derrubou o governo de Salvador Allende (ocorrido em 1973), as lideranças revolucionárias chilenas enfrentariam desafios dos mais inusitados, como o estigma próprio que tinham de infalibilidade. Consideravam-se responsáveis pelo povo ao mesmo tempo em que nutriam sobre si um perigoso orgulho em relação às boas ações que praticavam, algo contrastante com qualquer ideal de libertação, diga-se, o que contribuía para o afastamento do povo em relação a essas liturgias ideológicas.

O fato é que talvez tenha sido esse um dos pretextos que levaram a família de Bolaño a migrar para o território mexicano⁴⁸. Todavia, no ano de sua mudança, 1968, o país escolhido vivenciaria uma de suas mais violentas experiências: o massacre de Tlatelolco, ocorrido durante um pacífico protesto estudantil na Praça das Três Culturas, na *Ciudad de Mexico*, contra o governo do conservador Díaz Ordaz. O saldo final dessa infâmia (os atiradores faziam parte de um batalhão comandado pelo próprio presidente), com centenas de mortos e mais de mil feridos, dentre estudantes, professores e demais trabalhadores e suas famílias, fixou uma mancha inextinguível de sangue na memória do México, em todos os que de lá de dentro vivenciaram essa barbárie.

Em meio a todas essas turbulências, um Bolaño moço (a essa altura com 15 anos), observa o mundo com olhos incautos, tentando compreendê-lo e se situar nisso tudo. E escolhe se refugiar nas bibliotecas públicas, tornando-se um ávido leitor de tudo o que lhe caía nas mãos, especialmente poesia e romances. O mundo lá fora estava conturbado, porém, o seu lado interno de leitor experimentava um deleite que lhe provocaria uma transformação definitiva: passaria a desejar fazer parte daquela experiência, e de modo mais substancial.

⁴⁶ Movimento social que lutava por melhores condições de moradia para os trabalhadores chilenos, retirando-os da precariedade dos acampamentos em que viviam. A ação procurava também auxiliar na mudança e adaptação deles para com os moradores já existentes nos conjuntos habitacionais mais próximos dos centros urbanos. Em tese, isso promoveria a valorização identitária desses trabalhadores, atenuando-lhes a invisibilidade social.

⁴⁷ A expressão **maio de 68** se consagrou como historicamente representativa dos questionamentos que os estudantes franceses expressaram em relação às problemáticas do período, como por exemplo a guerra fria, e sua consequente corrida armamentista; o capitalismo a se expandir desenfreado, com o crescimento do poderio das multinacionais; e a defesa da democracia, bem como das liberdades individuais na Europa. Esse sentimento de insurgência se espalhariá por quase todo o planeta, influenciando os países da América Latina a lutarem contra a repressão política, interna e externa, que sofriam.

⁴⁸ Isso daria uma pesquisa interessante, que deve ser realizada a partir de depoimentos dos parentes de Roberto Bolaño remanescentes no Chile.



Aqui devemos fazer uma ressalva. Depois de aproximadamente cinco anos no México, Roberto Bolaño, então com aproximadamente 20 anos de idade, decide regressar ao Chile a fim de auxiliar na ofensiva contra Augusto Pinochet, mandatário que tomou o poder em 11 de setembro de 1973 (fatídica data), com o apoio dos militares chilenos – e da própria CIA dos Estados Unidos –, instaurando uma ditadura que se estenderia até o início dos anos 90, resultando na morte de mais de três mil pessoas, bem como na tortura de mais de 40 mil. Podemos imaginar o quanto esse escritor, inexperiente, porém fortalecido em suas vivências e leituras, tenha se revoltado contra a situação política catastrófica de seu país natal. Ocorre que por lá acabou sendo preso, e só não foi executado porque, segundo ele próprio relatou em seu conto “Detetives”⁴⁹, seu carcereiro tinha sido seu colega de escola e o deixou escapar.

Como numa espécie de jornada do herói à Joseph Campbell (aqui, no caso, de um anti-herói), ao atender esse chamado, de certo modo Bolaño acerta contas com o seu país, sentindo-se liberto agora para novas experiências. Isso pode ser encarado como um rito de passagem, com o novíssimo escritor se lançando pioneiramente pelos caminhos da poesia, desejando se encontrar de vez na literatura.

A palavra na vida e a palavra na poesia⁵⁰

Mas uma luz que ninguém soube
dizer de onde tinha vindo
apareceu para clarear o mundo,
e outro anjo pensou a ferida
do anjo batalhador.
Carlos Drummond de Andrade.

Antes de prosseguir com as análises dos poemas escolhidos de Roberto Bolaño, faz-se necessária uma explanação sobre o conceito de ato responsivo proposto pelo teórico Mikhail

⁴⁹ Publicado em seu livro de contos intitulado “Llamadas telefónicas” (1997).

⁵⁰ Título de um livro de Valentin Volóchinov (2019), um dos principais membros do famoso Círculo de Estudos Bakhtinianos; autor do livro *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929), obra que, por anos, teve sua escrita atribuída ao próprio Bakhtin.



Bakhtin. Muito associado aos estudos da linguagem, evidentemente, mas que transitou com seu intelecto por variadas áreas, como a história, filosofia, literatura, por exemplo, oferecendo sempre uma ampla visão acerca dos temas trabalhados. Tomemos contato com uma citação de seu primeiro livro publicado, *Para uma filosofia do ato responsável* (1920):

Eu posso viver como eu – em toda a unidade emotivo-volitivo do sentido desta palavra – somente sendo eu mesmo, único, em todo o existir; todos os outros eus (teóricos) não são eu para mim; por sua vez, este meu único eu (não teórico) participa do existir na sua singularidade: eu sou nele. Além disso, aqui são dados – inconfundíveis e indivisíveis – tanto o momento da minha passividade quanto o momento da minha atividade; eu me acho no existir (passividade) e eu participo dele ativamente; eu também sou dado a mim mesmo, tanto como dado, quanto como o que me é dado para realizar; a minha singularidade é dada, mas ao mesmo tempo ela existe apenas na medida em que é realmente atualizada por mim como singularidade, ela se dá sempre na ação, no ato, isto é, como o que me é dado para realizar [...]. (BAKHTIN, 2017, p. 97-8).

Depois desse impacto reflexivo, entram em cena modos de se preencher o vazio da existência, atribuindo-lhe um sentido (**tanto o momento da minha passividade quanto o momento da minha atividade**). Melhor dizendo, uma **singular** missão. A escrita inicialmente poética de Roberto Bolaño surgiria a partir de um pacto responsivo de si (do escritor empenhado – **eu sou nele**), para em seguida ir à procura do outro (**como o que me é dado para realizar**), os outros (leitores), que o recepcionariam do mesmo modo: com responsividade.

Esse processo todo, que culminaria numa espécie de encontro com nossa própria responsividade, não chegaria do nada em nossas vidas, como um objeto que nos foi previamente entregue. Toda essa singularidade seria, portanto, construída a partir do diálogo entre sujeitos e ocorrências igualmente singulares, que agiriam em nossas vidas transformando-as.

Desse modo, Bakhtin não considerava a literatura um mero pretexto de comprovação para suas teorias: por intermédio dela (com sua assistência reflexiva) seguiria investigando – em Dostoiévski, por exemplo –, o modo como as relações humanas se entrelaçariam e se desdobrariam



em frutíferas ocorrências, algumas delas reveladoras de uma noção primordial de responsividade, na medida em que tal noção até nós chegaria desfigurando toda e qualquer indiferença que, por teimosia, insistíssemos ainda propagar. Em *Crime e castigo* (1866) há uma curiosa passagem que muito bem ilustra a questão:

Há certos encontros com pessoas de quem nada sabemos, por quem começamos a nos interessar à primeira vista, como que de repente, súbito, antes que articulemos uma palavra. Foi exatamente essa a impressão que produziu em Raskólnikov o visitante que estava sentado à distância e parecia um funcionário público aposentado. [...] Era um homem já acima dos cinquenta anos, [...] o rosto escanhado à maneira dos funcionários, coisa que já não fazia há muito tempo, porque uma barba cerrada e cor de chumbo começava a apontar. [...] Mas estava intranquilo, eriçava os cabelos e, tomado de melancolia, apoiava vez por outra a cabeça nas mãos, com os cotovelos puídos sobre a mesa suja e pegajosa. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 18-9).

Esse trecho nos apresenta o personagem Marmieládov, mas, de forma incisiva, descreve a percepção que Raskólnikov teve dele. A questão é que o leitor tem acesso a ela, compartilhando com o protagonista seu olhar inquieto e perscrutador, que agora tenta se aprofundar na fisiologia desse curioso homem. E parte do conhecimento que adquirimos acerca do próprio protagonista advém de suas impressões sobre Marmieládov; instaura-se assim, através dessas construções de personagens feitas pelo romancista russo, um expediente responsivo de fato, em relação ao modo como a literatura se torna um canal revelador da alma humana, como de suas vicissitudes. Para Bakhtin, logo, isso tudo pode e deve ser possivelmente emulado através da experiência artística, seja qual for, com vistas a se efetivar como um ato responsivo de fato, haja vista que “[...] ser realmente na vida significa agir, é ser não indiferente ao todo na sua singularidade” (2017, p. 99).

Estamos até aqui compreendendo esse todo como detentores de uma singularidade que os forma, para, a partir daí, serem incorporados a um, digamos, constructo que representaria algo maior. Porém, esse algo maior dependeria de pequenas frações para se colocar de pé. Nesse momento é que se visualiza a importância de um agir empenhado na valorização dessas partes, no



entendimento delas, na compreensão de seus erros, com todo esse mecanismo necessitando de trocas, diálogos, entregas.

No caso da literatura, os autores, na condição de sujeitos que agem, por intermédio de seu engenho e arte, imantados por uma ética em seus respectivos devires, responderiam, desse modo, ao chamado da vida por intermédio de suas produções artísticas. Algo que tem tudo a ver com a obra de Roberto Bolaño como um todo, dolorosamente empenhada e responsiva naquilo que viveu e criou:

Escribir, escribir, escribir, hasta que la penuria revele su musa o la felicidad nos sorprenda en caída libre. Escribir como imperativo categórico de una búsqueda incesante, en un aula sin muros donde cada experiencia es susceptible de convertirse en literatura. Una literatura que se sumerge en las causas perdidas, que disecciona los sueños de una generación nuevamente perdida, que no teme abrir los ojos en medio de la pesadilla [...]. (INSUA, 2013, p. 31)⁵¹.

O que veremos a seguir, com a poesia de Bolaño em seus anos iniciais em Barcelona, caminhará nessa direção estabelecendo profícuas relações com os leitores, em especial na formação de uma concreta arquitetônica, isso em termos de uma **provocação constante de saberes**, algo não apenas conteudístico, registre-se, mas com vistas a uma ética envolvida nesse ato, nessa entrega, fator que se ergueria robusto na proposta autoral que se percebe, num processo meio que de se **ensinar como e para quê ler literatura**, em como tal atitude nos enriquece e faz companhia, numa sucessão de ativas possibilidades, a nos conectar com as memórias do mundo, bem como a vida ao nosso redor.

⁵¹ Escrever, escrever, escrever, até que a pobreza se revele como sua musa, ou a felicidade nos surpreenda em queda livre. Escrever como imperativo categórico de uma busca incessante, numa sala sem muros onde cada experiência é suscetível de se converter em literatura. Uma literatura que se submerge nas causas perdidas, rompendo os sonhos de uma geração novamente perdida, que não tem medo de abrir os olhos no meio do pesadelo [...]. (Tradução nossa).



Una larga y lenta Universidad

Já disse: sou lúcido.

Nada de estéticas com coração: sou lúcido.

Merda! Sou lúcido.

Álvaro de Campos.

Depois de ter vivido sua experiência revolucionária no Chile, Bolaño regressa ao México estimulado, no que somos levados a pensar, pela urgência de ele próprio produzir literatura. Ao conhecer o também jovem poeta Mario Santiago Papatzi, seus passos, um pouco mais firmes, levaram-no a fundar o celebrado movimento conhecido como infrarrealismo, de matriz um tanto surrealista, e que procurava desfigurar a narrativa institucionalizada que o realismo mágico capitaneava para a América Latina, ainda mais com a publicação de *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez.

A questão é que no começo do infrarrealismo (1973), o realismo mágico já era tido como um movimento fundamental para a renovação estética do próprio gênero romance, e isso não somente na América Latina. Ocorre que a geração infrarrealista tinha como um de seus mais ferrenhos pressupostos a procura, através da poesia, por novas possibilidades de se atuar responsabilmente, rasurando as convenções da literatura; de forma iconoclasta, percebe-se uma valorização do cotidiano que adquire forma numa interface mais **chão**, conjugando poesia e vida. Em seus romances futuros, Bolaño contrastará a prosa de certos escritores consagrados nesse **real maravilhoso**, adotando um realismo austero, contrastado por vezes através de um humor zombeteiro e pessimista, sempre num arrojo ferozmente crítico.

Mas é evidente que nos anos iniciais de sua produção, a juventude, aliada a uma suprema vontade de agir, delinearia os mais entusiásticos caminhos, com sua poesia ainda impúbere se deixando mostrar junto à de seus companheiros infrarrealistas, num ímpeto de se seguir adiante, vivendo disso e para além das próprias limitações. Vale aqui a menção a uma estrofe baudelaireana, retirada do poema “O albatroz”: “O poeta se compara ao príncipe da altura / Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar; / Exilado no chão, em meio à turba obscura, / As asas de gigante impedem-no de andar”. (BAUDELAIRE, 1995, p. 108).



Contrariando esse relativo impedimento, expandindo a procura por si enquanto um poeta errante, Roberto Bolaño decide usar suas asas migrando, em 1977, para Barcelona. Tinha 24 anos, bastante jovem ainda, com muitas experiências a encarar (trabalhos esporádicos, falta de dinheiro, invisibilidade social, solidão) e compartilhar em seus escritos, e que muito se manteria a partir das leituras literárias que constantemente fazia, verdadeiros pilares de suas iniciais produções.

Como já mencionado, nosso recorte abordará uma pequena parte de seus poemas, escritos entre os anos de 1979 e 1980, originalmente encontrados em três cadernetas escritas à mão. O curioso são os seus títulos – **Diário de vida I, II e III** – oferecendo-nos a valoração que sua atividade literária, embebida por um tom de rebeldia que tão logo não mais se sustentaria por si só. Mas o que se nota é o sentido mesmo de minucioso relato, na valoração que sua escrita adquire, inclusive, como uma promessa dele para consigo, numa espécie de vital respiradouro.

A esta altura, podemos uma vez mais então correlacionar o autor com elementos de uma estrutura mítica para escritores, por exemplo, como a proposta por Christopher Vogler (baseada na citada obra de Joseph Campbell). Nessa linha, todo herói necessitaria de um problema externo, vinculado a outro interno, ou seja: poderia Bolaño, a partir de sua poesia desconhecidamente inaugural, agregar algum valor estético e ético aos leitores? Conseguiria ele ser lido, a ponto de transmitir com responsividade sua noção de conhecimento e amor pela literatura? O escritor sobreviveria neste mundo cão, tão somente a partir de sua entrega àquilo que amava fazer, no caso a escrita? Sua poesia sucumbiria às vicissitudes mercadológicas?

Distanciar-se da realidade para vê-la melhor. Bolaño, na condição de criador literário, um poeta inicialmente, teve essa preocupação, que Bakhtin chama de ato responsivo, numa perspectiva singular e social, que colocaria o autor em contato com uma luta salutar e benéfica, que quer se encontrar, se contradizer, sempre recorrendo a outros textos (no caso de Bolaño, literários sempre) e vivências que o cerca (em suas itinerantes experiências), como se estivesse, inclusive, colocando em prática os ditames essencialmente iconoclastas do movimento infrarrealista.

Neste primeiro momento, na Espanha, a coisa não foi fácil; ele configura algumas metáforas, como pesadelo e inferno, que de certo modo o faz dialogar com algumas questões da literatura, como a poética de Rimbaud, por exemplo, no modo como ele encarava a literatura como uma forma de vida, como ele se colocava dependente dessa literatura para seguir adiante.

Entretanto, vale se pensar numa questão proposta por Paul Ricoer, a partir da releitura que fez do conceito de **outramento**: “[...] a partir de que lugar, de que posição se vai falar? Da posição,



do lugar do terceiro, ou seja, desse outro que não é o próximo, mas o estranho, o distante [...]” (2008, p. 42).

Tentando resolver esse impasse, a poesia de Bolaño, na valorização que sua geração infrarrealista fazia, caminhava em direção de um ato responsivo que sobremaneira abarcaria esse estranho, esse diferente, numa participação desses indivíduos de forma efusiva na cotidianidade, num trajeto que levasse o artista ao encontro com esses leitores-formadores, presentes e futuros.

Tudo isso encontramos no ato responsivo de Bakhtin, e que resvalou para a poesia de Roberto Bolaño. Traremos a seguir algumas incursões dos sete primeiros livros que compõem *La universidad desconocida*. O primeiro deles intitula-se *La novela-nieve*.

Na obra, o poema que abre este que é o primeiro livro pertencente à citada coletânea, parece instaurar um pacto entre o poeta e o jovem Bolaño, que assim depositaria todas as esperanças neste seu lado ao mesmo tempo resiliente e quixotesco, com a literatura lhe oferecendo imagens através das metáforas percebidas, como a chuva, por exemplo, fazendo parte de sua espera, lavando as suas angústias:

Você espera que a angústia desapareça
Enquanto chove sobre a estrada estranha
Onde se encontra

Chuva: só espero
Que a angústia desapareça
Estou fazendo tudo o que posso
(BOLAÑO, 2021, p. 19).

Em seguida, o poema intitulado “Amanhecer” mantém como principal alegoria a chuva, que segue fazendo companhia ao eu-lírico, mas não somente ela: instaura-se com força inesperada, na paisagem mantenedora de toda pulsão vívida a existir fora de seu quarto; tais elementos contêm a essência fundamental daquilo que o poeta Bolaño desde sempre captaria em seus versos, com curiosidade e entrega. Estamos falando da cotidianidade, da esfera do comum a oferecer uma pungente e necessária realidade aos olhos de quem lê:



Acredite, estou no meio do meu quarto
esperando que chova. Estou sozinho. Não ligo
se vou terminar ou não meu poema. Espero a chuva,
tomando café e vendo pela janela uma bela paisagem
de pátios internos, com roupas penduradas e quietas,
silenciosas roupas de mármore na cidade, onde não existe
o vento e só se ouve ao longe o zumbido
de uma tevê em cores, observada por uma família
que também a essa hora, toma café reunida ao redor
de uma mesa: acredite: as mesas de plástico amarelo
se desdobram até a linha do horizonte, e além:
lá nos subúrbios onde se constroem prédios
de apartamentos, um garoto de 16 sentado sobre
tijolos vermelhos contempla o movimento das máquinas.
O céu na hora do garoto é um enorme
parafuso oco com que a brisa brinca. E o garoto
brinca com ideias. Com ideias e cenas estáticas.
A imobilidade é uma neblina transparente e dura
que sai de seus olhos.
Acredite: não é o amor que vai vir,
mas a beleza com sua estola de auroras mortas.
(Idem, p. 21).

Como se percebe, o poeta já se prepara encarando o amor como uma quimera; ainda assim, a beleza do chão pode conter inesperadas nuances. A menção ao **garoto** confirma a condição impúbere do poeta, que sabe de sua inexperiência, mas a utiliza como força diferenciada em seus escritos. A vontade de seguir adiante o guia.

Ele, como poeta, vai inserindo algumas figuras, como Ted Berrigan, poeta americano (1934-1993), que tinha como questão a preocupação com o emprego excessivo da forma na poesia como um embrutecimento do processo de escrita. Nesse poema, Bolaño nos apresenta esse poeta, nos faz pesquisar sobre sua biografia, a fim de que possamos entender quem ele foi e qual a sua



importância. Uma questão interessante: Bolaño nos instiga a pesquisar a literatura; ele a traz até nós através de sua poesia⁵²:

Faz 16 anos que Ted Berrigan publicou seus Sonetos. Mario passeou o livro pelos leprosários de Paris. Agora Mario está no México e *The Sonnets* numa estante que fabriquei com minhas próprias mãos. Creio que encontrei a madeira perto do asilo de velhos de Montealegre e fiz a estante junto com Lola. No inverno de 78, em Barcelona, quando ainda vivia com Lola! Já faz 16 anos que Ted Berrigan publicou seu livro e talvez 17 ou 18 que o escreveu e em certas manhãs, certas tardes, perdido num cinema de bairro eu tento lê-lo, quando o filme termina e acendem a luz.
(Ibidem, p. 61).

Esse Mario que é mencionado é o Papasquiari, seu companheiro que acabou se tornando um dos personagens detetivescos do seu romance mais famoso, o já citado *Los detectives salvajes*. Sua prosa tem muito dessa recorrência biográfica, e isso podemos encontrar do mesmo modo em sua poesia.

Sobre o poema a seguir, ficamos a imaginar quem foi esse Kürnberger? Coloca o nome e nós pesquisamos; escritor austríaco dos mais influentes do século XIX, conhecido por sua participação na revolução de 1848; começa a configurar essa revolução na 1ª parte do poema:

⁵² Passaremos agora a mencionar os poemas de Bolaño na tradução de Josely Vianna Baptista, feita para a edição de *A universidade desconhecida* lançada em 2021 pela Companhia das Letras.



Kürnberger. Quando a morte passeava
pelos reinos da Europa.
E nos bardos havia ânimo para
renovar a lírica. Sentado
numa câmara do castelo
que foi novamente sitiado.
E um poema de amor
de uma “soberana indiferença”.
Quando alguém, talvez um cortesão,
grita uma advertência inaudível
no final de um corredor de pedra
que outra vez se dilui
no cruzamento da morte
e do poema.
(BOLAÑO, 2021, p. 71).

Num dado momento entra numa visada poética de desfiguração da própria ideia de poesia que temos, que vai na direção das cantigas de amor por exemplo, que enaltecem a dama: aqui, o poeta não espera pela dama (esse, aliás, é o título do poema).

Na sequência, o livro *Guirault de Bornelh* tece uma espécie de trama medieva em seus liames:

Riem os trovadores no pátio da taberna
a mula de Guirault de Bornelh O trobar clus
e o trobar clar Contam que um catalão prodigioso...
A lua... Os lábios claros de uma menina dizendo em latim
que ama você Tudo longe e presente
Não publicarão nossos livros nem incluirão mostras
de nossa arte em suas antologias (Plágio
meus versos enquanto eu trabalho sozinho na Europa)
Sombra de velhas destruições A risada dos jograis
desaparecidos A lua em posição crescente



Um giro de 75 ° na virtude
Que suas palavras lhe sejam fiéis
(Idem, p. 87).

No livro *Calles de Barcelona*, percebe-se uma vez mais a preocupação de Roberto Bolaño em divulgar a literatura, dividindo suas descobertas com os leitores:

O pesadelo começa por aí, nesse ponto.
Adiante, em cima e embaixo, tudo é parte do
pesadelo. Não meta sua mão nesse vaso. Não
meta sua mão nessa floreira do inferno. Aí
começa o pesadelo e tudo que você fizer a partir daí
crescerá sobre suas costas como uma corcunda.
Não se aproxime, não ronde esse ponto equívoco.
Mesmo que veja florescer os lábios de seu verdadeiro
amor, mesmo que veja florescer umas pálpebras que
gostaria de esquecer ou recuperar. Não se aproxime.
Não gire ao redor desse equívoco. Não
mexa os dedos. Acredite em mim. Aí só cresce
o pesadelo.
(Ibidem, p. 95).

No exemplo a seguir, observa-se um sujeito que atua quase como um *homeless*, sofrendo de uma despersonalização; não diremos que Bolaño morou na rua na Europa, mas também passou pelo processo de despersonalização, e isso o auxiliou num encontro consigo mesmo, inclusive enquanto poeta. Costumo imaginar Bolaño, por vezes, como uma espécie de Jack Kerouac:

As noites que dormi entre rostos e palavras,
Corpos vergados pelo vento,
Linhas que olhei enfeitiçado
Nos limites de meus sonhos.



Noites geladas da Europa, meu corpo no gueto
Mas sonhando.
(BOLAÑO, 2021, p. 133).

No livro *En la sala de lecturas del Infierno*, pensamos muito no ato criativo de Roberto Bolaño, ele se entregando a ele e reforçando que esse ato criativo é a companhia que ele tem, a forma de ele se encontrar nesse inferno que pode ser a Europa, que para muitos é a redenção, mas para ele, no início, foi duro:

Já não há imagens, Gaspar, nem metáforas na zona
Policiais, vítimas, putas armadas
com refugos militares, bichas,
árabes, vendedores de loteria,
feministas que escrevem em seus quartos.
A desesperança. A fúria.
O entardecer.
(Idem, p. 147).

Nos versos a seguir, a dureza da vida se apresenta:

A violência é como a poesia, não se corrige.
Você não pode mudar a viagem de uma navalha
nem a imagem do entardecer imperfeito para sempre.

Entre estas árvores que inventei
e que não são árvores
estou eu.
(Ibidem, p. 155).



Nesta citação de Bakhtin, entendemos o quanto essa vivência se faz necessária, a ponto de o poeta nela se espelhar, dela retirando o fundamento para suas criações:

O desamor e a indiferença nunca geram forças suficientes para nos deter e nos demorarmos sobre o objeto, de modo que fique fixado e esculpido cada mínimo detalhe e cada particularidade sua. Somente o amor pode ser esteticamente produtivo, somente em correlação com quem se ama é possível a plenitude da diversidade. (2017, p. 129).

Essa plenitude da diversidade tem muita relação com o ato responsivo, pois o amor é mesmo a base para o ato. Na sequência, um poema que Bolaño dedicou ao seu filho Lautaro, intitulado “Biblioteca”:

Livros que compro
Entre as chuvas estranhas
E o calor
De 1992
E que já li
Ou que nunca lerei
Livros para meu filho ler
A biblioteca de Lautaro
Que deverá suportar
Outras chuvas
E outros calores infernais
Dessa forma, a ordem é esta:
Resistam, queridos livrinhos
Atravessem os dias como cavaleiros medievais
E cuidem de meu filho
Nos anos vindouros
(BOLAÑO, 2021, p. 805-6).



Desse modo, é bastante possível imaginar um Roberto Bolaño caminhante pelas frenéticas ruas de Barcelona, captando elementos da cidade com seu olhar sedento, prestes a verter no papel indóceis e abnegadas impressões. Ao observar os passantes, os prédios, o alarido das ruas e também o seu silêncio, algo dentro dele se agigantava, erigindo a arquitetônica de sua visceral entrega.

No poema “As sereias”, que integra o livro *San Roberto de Troia* – esse título sugerindo uma espécie de beatificação do poeta, só que num reino que existe somente no passado, bem como na imaginação dos escritores e leitores – nota-se uma atmosfera quase onírica, a resgatar mitos pretéritos ressignificando-os na valorização do esforço para se produzir poesia; escrever, apesar das intempéries (a metáfora da chuva até aqui é constante), dos gemidos lá de fora que o confundem; e uma névoa se instaura, ocultando sua voz poética, trazendo à baila uma indefinição e um desejo quanto ao seu reconhecimento futuro como escritor. A essa altura talvez isso já lhe fizesse falta. E como tudo é inconstante, esse seu reconhecimento se dará, talvez um dia, de forma perene e fugaz, como um círculo de gelo:

Ouve as sereias da noite?
Sim.
A neblina cobre o porto.
Mas são mensagens para você.
As sereias os cornos os gemidos da névoa.
Mas não sei o que você está tentando me dizer.
Talvez seja a voz de sua consciência.
Minha consciência pássaro enrouquecido.
A essa hora da noite?
Mas você ainda está escrevendo!
Coisas sem importância.
Papéis póstumos, o que vai te fazer ser amado?
Basta.
Amo agora.
Abro pernas e escondo meu pássaro.
Seu pássaro enrouquecido dentro da névoa.



Com quem tentará se comunicar?

É grátis.

É canto.

Daqui a muitos anos serei desejado

Como um círculo de gelo.

(Idem, p. 187).

Aqui, vale dizer que a noção mítica a envolver a imagem da Sereia muito se correlaciona ao que Maurice Blanchot desenvolve no primeiro capítulo de seu *O livro por vir* (2005). Esse canto defeituoso e enigmático seria a própria literatura, ao mesmo tempo inebriando e encantando os homens. Para Bolaño, em certa medida, todo esse mistério o mantinha de pé. Todavia, também lhe cobrava certos tributos, como a abnegação de incessantes leituras e entrega à escrita, uma vida dedicada a esse processo, à revelia de quase tudo. E esse canto torto e encantatório, essa voz nascente e enrouquecida, muito bem poderia igualmente representar sua paulatina aniquilação:

Todos os bens do mundo
passam rapidamente em sua memória

Salvo a fama e a glória

(E a fome e os olhos amados
que olharam para você com medo
e os automóveis parados
nas ruas fixas de
Barcelona)

Salvo a fama e a glória

(Ibidem, p. 199).

Num outro momento, a ideia da fugacidade da vida, das coisas, e até mesmo da literatura, é um tema insistentemente trabalhado neste livro. A poesia se instaura como um discurso



necessário e, por isso mesmo, arriscado a não ser ouvido/lido, muito por culpa de nossa temporalidade e seus implacáveis matizes. Os versos agora inexistentes dos poetas troianos representariam algo maior, resistente agora tal como conceito perdido, mas presente; Bolaño ansiava por isso: tornar-se literatura, mesmo que fadado à obscuridade, vivendo na Barcelona do século XX como um **admirável cidadão de Troia**. Vejamos o poema intitulado “Entre as moscas”:

Admiráveis troianos Na veteranice da peste
e da lepra Sem dúvida vivos No grau zero
da fidelidade Admiráveis troianos
que lutaram por Beleza
Percorrendo os caminhos semeados de máquinas
imprestáveis Minha métrica minhas intuições
minha solidão no fim da jornada
(Que rimas são estas? falei segurando a espada)
Presentes que avançam pelo deserto:
você mesmos Admiráveis cidadãos de Troia
(BOLAÑO, 2021, p. 201).

O que se percebe aqui é a instauração da literatura como uma forma necessária e substancial de vida, tão crucial a ponto de oferecer a quem dela necessita uma espécie de alimento, não somente para a alma, mas algo físico também, força que surge do mundo à volta do poeta, que se sente sugado e filtrado pela poesia, por exemplo, como também pela prosa, num contato fundador de toda essa expressão artística.

Essa visão, que pode parecer ingênua, funciona muito bem para os jovens poetas, como é o caso de Roberto Bolaño, com tal postulado se mantendo – claro que com as incontornáveis transformações advindas dos dissabores que a existência se encarrega de oferecer – e em certa ressonância ao longo de sua luta com a escrita. Considerado por muitos como um abnegado artista, que manteve uma grande produção até o fim de sua vida, isso nos faz pensar no quanto a literatura ainda guarda um poder mantenedor não somente para os escritores, relacionado às revelações epifânicas que a palavra oferece, mas na criação artística, quesito que se faz importante,



contemplando igualmente os leitores. Segue agora o poema intitulado “O dinheiro”, pertencente ao seu livro *Nada malo me ocurrirá*:

Trabalhei 16 horas no camping e às 8
da manhã tinha 2200 pesetas apesar de ganhar
2400 não sei o que fiz com as outras 200
acho que comi bebi cervejas e café com
leite no bar do Pepe García dentro do
camping e choveu na noite de domingo e toda
a manhã de segunda e às 10 fui atrás de
Javier Lentini e recebi 2500 pesetas por uma
antologia de poesia jovem mexicana que
vai sair em sua revista e já tinha mais de
4000 pesetas e decidi comprar um par de
fitas virgens para gravar Cecil Taylor
Azimuth Dizzie Gillespie Charlie Mingus
e comer uma boa bisteca de porco
com tomate e cebola e ovos fritos escrever
este poema ou esta nota que é como um pulmão
ou uma boca transitória que diz que estou
feliz porque há muito tempo eu não tinha
tanto dinheiro no bolso
(Idem, p. 233).

Como se nota, sua riqueza era o consumo da arte, no direito de se tornar próximo do lugar em que se sentia em paz. A paisagem poética bolañesca se compunha de inúmeras riquezas e variados alimentos. E sua fome era muita.

E podemos um pouco mais imaginar Roberto Bolaño, com os seus óculos indagadores, atuando em esporádicos trabalhos, fazendo um esforço e lutando pela subsistência, porque na vida não se sobrevive somente com poesia. Ao percorrer o camping em que atuou como uma espécie de zelador, o convívio com pessoas das mais diversas, a resolução de cotidianos problemas, assim



como o suor que lhe escorria da fronte, tudo isso cedia lugar à observação atenta que fazia levando-o para o abismo sempre; e ele queria esse contato, pois sentia falta desse enfrentamento: o que de mais encantador e assustador poderia nisso tudo existir? Essa luta com as palavras, seu ofício real, era o que lhe fazia respirar.

O que Mario estará fazendo no México?
Lembro de uma foto que ele me mandou
de Israel,
uma simples foto de cabine.
E seus olhos olhavam para o céu.
No verso: parte de uma canção
o céu está nublando
parece que vai chover
(Ibidem, 241).

No poema anterior, intitulado “Mario Santiago”, a preocupação com o amigo se revela como um sofrimento que lhe habita lá no fundo, pelo momento de inesperado e fundador lirismo que há tempos viveram no México. Saindo de lá, teve a incumbência de levar adiante o Infrarrealismo, poesia no osso, lirismo contemporâneo que arranhava a linguagem lírica de então, estabelecendo uma tensão que se auto justificava, pois para os poetas mexicanos dessa nova geração não haveria espaço para frases de efeito, mas, sim, versos defeituosos, numa luta com a linguagem a fim de que ela desse conta. Nesse caso, o risco é sempre inevitável e essencial.

Ora bem, nos versos finais do referido poema a chuva parece lhe dizer que o risco da vida agregada à poesia é uma vital necessidade: o poeta deveria se deixar molhar, pois poesia é, sobretudo, liberdade. A questão em Bolaño era uma reflexão que passou a lhe perseguir de maneira inelutável. De que maneira estaria realizando a divulgação e a manutenção de todo o projeto Infrarrealista? O risco ainda se mantinha? Ou teria a ele se afeiçoado a ponto de domesticá-lo em sua poesia?

Se quisermos compreender parte da poesia contemporânea, devemos pensar que a mesma postula um caráter muitas vezes de sonho, isso porque o pensamento e a ação se separam, ou seja,



o poeta desses sonhos deve se deixar conduzir pelas impressões visuais mais do que pelo ouvido ou pelo tato.

Nos poemas iniciais de Bolaño, ao longo de suas construções, percebe-se bakhtinianamente a renovação do tema da memória, em sua ligação com o presente que se vive, nostálgica pulsão que acentua a ordinariade das coisas ao redor, ampliando fenomenologicamente os seus sentidos, cada qual com sua historicidade valorativa, agravando a consciência do poeta, assim como a de seus leitores.

Percebe-se, desse modo, o quanto Bolaño segue jogando com diversos signos e valores na construção de sua poética inicial, cujo centro de tensão é sempre o ser humano. Ele percorre a trilha da poesia tentando entender e ao mesmo tempo explicar toda essa intrincada humanidade, compartilhando conosco suas decepções e inquietações, momentos de luminosidade e espanto; temos aí a questão básica do anti-herói, com o poeta sendo o seu próprio mártir, para assim responder responsivamente ao chamado da existência, compondo ao mesmo tempo uma necessidade e uma obrigação, assumindo-se como sujeito ativo no processo, alguém que não simplesmente repete e reproduz, mas questiona e dialoga com a realidade, a partir das próprias (sobre)vivências, na relação sua com o mundo e seus sujeitos-partícipes; o poeta, assim, indubitavelmente se forma, constituindo-se do exterior a si próprio numa relação de alteridade com tudo o que lhe soa diferente, gerando tons de reflexiva provocação. Aqui, cabe uma citação sobre a noção de liberdade que envolve o ato responsivo de Mikhail Bakhtin, no nosso entendimento, praticado em ampla frequência e amor por Roberto Bolaño:

Podemos responder e construir a contemporaneidade de uma outra maneira. E essa resposta ao mundo da atualidade é o que nos garante a liberdade. Somente nessa esfera da liberdade que podemos garantir a construção de um novo olhar sobre o mundo. Um novo modo de nos relacionarmos no mundo. O olhar, de uma individualidade, deve se deslocar para a coletividade. O olhar, da memória do passado, deve deslocar-se para uma memória de futuro. O olhar, da arrogância, deve deslocar-se para a humildade. E por fim, o amor, da soma de individualidades, deve deslocar-se para um amor ao coletivo nas suas interações, nas suas relações vivenciais. (GEGe, 2010, p. 21).



No último livro a ser aqui mencionado, cujo título é *Tu lejano corazón*, continuamos a imaginar um solitário Roberto fumando seus cigarros e escrevendo, antes de se tornar o mito que é hoje (coisa que nunca almejou), na distância de seu projeto Infrarrealista, vivendo as incertezas sobre o futuro de sua literatura, bem como a de seus companheiros do passado mexicano que deixou para trás. Em meio a isso tudo, que importância teria a representatividade da morte?

Colinas sombreadas além de seus sonhos.
Os castelos que o vagabundo sonha.
Morrer no fim de um dia qualquer.
Impossível escapar da violência.
Impossível pensar em outra coisa.
Senhores magros louvam poesia e armas.
Castelos e pássaros de outra imaginação.
O que ainda não tem forma me protegerá.
(BOLAÑO, 2021, p. 285).

Nesse caso, a finitude pode significar um reinício, nova visada em sua luta literária; fim de um ciclo e começo de outro, com as dimensões oníricas de sua poesia se mesclando a um esforço quase que automático de escrita (a la Jack Kerouac, reafirmamos, em sua forma incessante e apaixonada de produzir os textos), rasgando, desse modo, a mortalha da tradição para assim expor o real; nesse esforço, o poeta se renova igualmente, mantendo-se vivo e atuante.

Finalizando este nosso passeio pelos primeiros sete livros de Roberto Bolaño, na sequência mencionaremos os poemas “No Distrito 5 com os cucarachas” e “Entre Friedrich von Hausen”, com a voz autoral do escritor se tornando cada vez mais perceptível, inclusive na preocupação com temas voltados para a afirmação de uma identidade latino-americana, seja na comunhão com seus irmãos latinos por exemplo, numa dinâmica que muito lembra a do filme *West side story* (1961) – com o poeta se misturando aos possíveis grupos rivais talvez, mas sem escolher um lado, atuando como fiel da balança entre as dissidências com os espanhóis –, seja na conflagração dos relâmpagos que riscam do mapa qualquer animosidade, transformando tudo ao redor em inevitável poesia:

No Distrito 5 com os cucarachas:



Você ainda lê os trovadores? Sim
Quer dizer: tento sonhar com
castelos e mercados Coisas do gênero
para depois voltar ao meu apartamento e dormir
Não há mal nenhum nisso
Vida há muito desaparecida
Nos bares do Distrito 5
gente silenciosa com as mãos
nos bolsos E os relâmpagos
(Idem, p. 289).

Em meio a essas pulsões, o jovem poeta Bolaño segue ensinando a ler literatura, como na recorrente atitude de apresentar aos leitores personalidades literárias (como é o caso de Friedrich von Hausen, poeta alemão do século XII, e Alfred Bester, escritor americano de ficção científica – este um dos gêneros favoritos do autor) nem tão conhecidas do grande público, mas que comporiam a própria história dos livros e da escrita: preciosos elementos incrustados na gigante montanha chamada literatura, com trilhas muitas vezes sinuosas e obscuras, é bem verdade, porém, ainda assim essenciais e dignas de registro:

Entre Friedrich von Hausen
o minnesinger
e dom juanito o supermacho
de Nazario
Numa Barcelona cheia de latinos
com grana e sem grana legais
e ilegais tentando
escrever.

(Caro Alfred Bester, pelo menos
encontrei uma das alas
da Universidade Desconhecida!)
(Ibidem, p. 299).



Nesse âmbito, sua voz autoral, prestes a alçar voos vigorosos também na prosa, firmava-se sem amarras a partir das experiências que acumulou em grande parte colecionando dores e dissabores, mas que o formaram como artista nos encontros e desencontros que teve consigo mesmo e sua escrita, agora encorpada e substancialmente direcionada ao encontro com essa **universidade** que é a literatura, ao mesmo tempo **desconhecida**, posto que indomável, mas convidativa e de mãos abertas também, acolhedora e produtora de um Bolaño agora mais seguro, prestes a abraçar de vez o seu destino.

Y ese canto es nuestro amuleto⁵³

- O caminho é a Pedra. O ponto de partida é a Pedra.
Se não entende estas palavras, você não começou a
entender ainda. Cada passo que você der será a meta.

Jorge Luís Borges.

Os grandes escritores são assim.

Um conto de Borges, *A rosa de Paracelso* (1968), muito sugere acerca dos temas dialogismo e ato responsivo, naquilo que a ideia de interação corresponderia à própria noção formadora de linguagem: eu vejo o outro e esse outro está dentro do meu texto. Eis aí a questão do chamado endereçamento. Bolaño bebeu muito da fonte do escritor argentino, bem como de outros geniais mestres, pavimentando sua estrada a partir desses valiosos pressupostos

Isso nos faz pensar sobre o porquê de Bakhtin caminhar na direção da literatura, ao realizar suas análises linguístico-filosóficas: porque ela possui um rico e dialógico acabamento. O teórico russo seguiria, portanto, de mãos dadas com as obras literárias de seu tempo a fim de compreender as questões filosóficas do ser humano, na certeza de que o estético nos leva ao ético: ao ler ou escrever um poema, por exemplo, o receptor e/ou produtor coloca-se neste ato de forma plenamente responsiva e atuante.

Nesse sentido, uma das perguntas que tentamos responder ao longo deste artigo foi a seguinte: por que Roberto Bolaño se lançou inicialmente como poeta?

⁵³ Frase final de seu romance *Amuleto* (1999), que inclusive é dedicado ao amigo Mario Santiago Papasquiaro (1953-1998).



A resposta é bem simples. Porque respondeu à vida, não de forma individualista, é um ato diante das coisas da vida, diante dos aspectos que vão entrando nele, então ele vai na palavra, o lugar é a palavra. Não é nem ele, senão seria um egoísta. Nem ele fica naqueles objetos, ou naqueles outros que o perpassaram, ele não fica num ponto fixo, nos outros, na alteridade. O lugar de encontro é fora de si: é na palavra. E é na palavra que ele consegue lutar, em que ele empreende uma luta diante desses saberes, desses conhecimentos, das suas vivências, então ele volta para si, a partir do que ele encontrou na palavra volta para si para se entender melhor.

É por essa via que o conceito de Mikhail Bakhtin sobre arquitetônica textual se estabelece nos poemas do nosso autor, demarcando inquietudes no leitor atento (conectado à vida), instigando-lhe uma apreciação ainda mais ampla de humanidade agregada à obra de arte (aqui, no caso, a poesia), ao mesmo tempo respondendo/provocando esse chamado, num convite às possibilidades plurais de entendimento/mudança.

Assim, nos versos iniciais de Bolaño, conforme se constatou, a presença de uma impúbere e diligente lucidez metapoética se faz notar na valorização do exercício de uma constante leitura, base elementar na formação de qualquer escritor. No caso dele, foi algo que se manteve incorporado ao seu dizer de forma aguda e não-indiferente, resultante de dialógicas relações que só se adensariam (especialmente na escrita de seus futuros romances), no pacto que firmaria não se contentando em reproduzir as tradições, mas colocando-as em xeque, questionando estigmas ao abrir espaços para a vigência dessa **desconhecida universidade**; a partir das próprias experiências, Bolaño substancialmente se formou e se consagrou por intermédio de todas essas mútuas e iluminadas trocas, a que também chamamos literatura.

Concluindo, o ato responsivo não se manifesta para responder ao chamado de um grupo apenas; cada um responde de uma forma, com vistas sempre ao bem da coletividade. Responder a certos grupos somente é, na verdade, um desamor. A poesia de Roberto Bolaño é o contrário disso, sendo entrega e doação, reflexão e fricção. Como ele próprio gostava de afirmar em relação ao primeiro romance de sucesso que escreveu, **Los detectives salvajes**: uma carta de amor à sua geração infrarrealista. E nós, seus encantados leitores, seguimos agradecendo.



Referências

- ABIADA, José Manuel López de; BERNASOCCHI, Augusta López. **Roberto Bolaño**: Estrella cercana. Ensayos sobre su obra. Madrid: Editorial Verbum, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, s/d.
- BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos. Pedro e João Editores, 2017.
- BARROSO, Ivo (org. e trad.). **Arthur Rimbaud. Poesia completa**. Edição bilingue. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOLAÑO, Roberto. **Amuleto**. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____. **2666**. Barcelona: Anagrama, 2004.
- _____. **Llamadas telefónicas**. Barcelona: Anagrama, 1997.
- _____. **Los detectives salvajes**. Barcelona: Anagrama: 1998.
- _____. **A universidade desconhecida**. São Paulo: Cia. das Letras, 2021.
- BORGES, Jorge Luís. **La rosa de Paracelso / Tigres azules**. Espanha: Editorial Swan, 1968.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Ed. Pensamento, 2007.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- GRUPO DE ESTUDOS DOS GÊNEROS DO DISCURSO – GEGe. **Palavras e contrapalavras: conversando sobre os trabalhos de Bakhtin**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- INSUA, Juan (org.). **Catálogo da exposição “Archivo Bolaño: 1977-2003”**. Barcelona: Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, 2013.
- PESSOA, Fernando. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, s/d.
- RICOEUR, Paul. **Outramente**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2008.
- SMITH, Patti. **Linha M**. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.
- VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores**. São Paulo: Ed. Aleph, 2015.
- VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2017.



A VARIANTE RÍTMICA NA CONSTRUÇÃO DO CARÁTER METAPOÉTICO EM “g”

The rhythmical variant on the metapoetics construction on “g”

RAPHAELA PESTANA⁵⁴

LAURA SACONATO TADEU⁵⁵

LAÍS FERNANDA ESPINOSA PEREIRA⁵⁶

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

⁵⁴ Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação da FCLAr, Unesp de Araraquara.

⁵⁵ Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação da FCLAr, Unesp de Araraquara.

⁵⁶ Pós-graduanda em Formação ao Mundo do Trabalho pelo Ambiente Virtual de Aprendizagem do Ministério da Educação. Pós-graduanda em Linguagens e suas Tecnologias pelo Ambiente Virtual de Aprendizagem do Ministério da Educação. Docente no Colégio Puríssimo Coração de Maria de Rio Claro.



Resumo

No âmbito literário, a consideração do eixo temático poesia moderna e contemporânea permite estabelecer relações entre a poesia da tradição e a do tempo presente, além de compreender a construção e a valoração poéticas. Entre os poetas brasileiros, pode-se destacar a pernambucana Micheliny Verunschik, escritora contemporânea que em sua poesia dialoga com a estética de João Cabral de Melo Neto e de Sophia de Mello Breyner Andresen (VERUNSCHK, 2010). Em parte de seus poemas, Verunschik revela a presença de um eu lírico descentralizado (SANTANA, 2019) e constrói o lirismo através de imagens e metáforas que se unem para significar em um todo (ROSSI; GRÁCIA-RODRIGUES, 2016). Discípula de uma tradição que valoriza a poesia falada (VERUNSCHK, 2008) e, conseqüentemente, os elementos rítmicos na construção poética, o poema “g” aponta para uma problemática central na produção da autora: o desenvolvimento da metalinguagem a partir do trabalho com os aspectos formais do poema. Este artigo pretende, assim, propor uma leitura crítica de “g”, por meio da consideração de aspectos estruturais focados no ritmo. Busca-se compreender como os recursos rítmicos levantados pela poeta atuam na elaboração temática da metalinguagem, abarcando o diálogo com a tradição - sobretudo a de João Cabral.

Palavras-chave:

Poesia contemporânea. Metalinguagem. Ritmo. Micheliny Verunschik

Abstract

On the literary scope, the consideration of modern and contemporary poetry as the thematic axle enables the establishment of connections between the poetry of tradition and present time poetry, and beyond, the understanding of the poetic composition and valuation. Regarding Brazilian poets, the pernambucana writer Micheliny Verunschik is noteworthy for her contemporary poetry, in which the dialogue with João Cabral de Melo Neto and Sophia de Mello Breyner Andresen is remarkable (VERUNSCHK, 2013). Verunschik reveals on part of her poems the existence of a not centralized lyrical subject (SANTANA, 2019) and creates a lyricism formulated on the confluence of images and metaphors aiming to produce signification altogether (ROSSI; GRÁCIA-RODRIGUES, 2016). Disciple of a tradition that values spoken poetry (VERUNSCHK, 2008) and, consequently, the rhythmic elements in poetic construction, the poem “g” indicates a central issue in the author’s production: the development of metalanguage through formal aspects. Thereby, this article intends to propose a critical analysis of “g” predicated on structural aspects focused on the rhythm. Additionally, it aims to comprehend how the rhythmic resources worked by the poet act in the thematic elaboration of metalanguage, encompassing the dialogue with tradition – especially João Cabral.

Keywords

Contemporary poetry. Metalanguage. Rhythm. Micheliny Verunschik



g

Era um gato de ébano
estático e mudo:
um gato geométrico
talhando em silêncio
o seu salto mais duro.

Era um gato macio
se visto de perto,
um bicho de carne
ao olho certo,
arrepio de sombra
subindo nas pernas,
um lance no escuro,
um tiro no espelho.

O gato era um ato,
uma estátua viva,
uma lâmpada acesa
no umbigo de Alice.

Era um gato concreto
no meio da sala:
era uma palavra
afiando palavras.

Era a fome do gato
e sua pata à espreita,
veludo-armadilha:
uma única letra.

(VERUNSCHK, 2003, p.34)



A poesia contemporânea é marcada por diversidade na escrita poética, tornando a tarefa de defini-la, a partir de traços específicos e bem delimitados, muito complexa, senão inviável. É uma poesia múltipla, dispersa em um “universo de individualidades” e não mais organizada por grupos ou projetos estéticos fechados. Apesar disso, é possível observar a recorrência de algumas temáticas e tendências, manifestadas a partir dos anos 80, como a metalinguagem e o diálogo com a tradição (PROENÇA FILHO, 2006 apud VIVALDO, 2019, p. 102). A herança poética do passado pode ser, portanto, explanada na análise de um poema contemporâneo, a fim de demonstrar como pontos de convergência ou divergência com tal memória literária podem acrescentar sentidos à interpretação.

Dessa maneira, este artigo propõe-se a apresentar uma leitura do poema “g” de Micheliny Verunschik, considerando seu diálogo com a tradição, principalmente cabralina, e indicando a manifestação da metalinguagem na poética da autora. Para tanto, serão focalizados aspectos rítmicos, tendo em vista o modo como se aliam à temática do poema e contribuem para a construção metafórica do fazer poético. Adotou-se como método uma leitura organizada através de comentário, análise e interpretação, tal como apresentada por Antonio Candido (2004), com o intuito de dispor aspectos formais, temáticos e extraliterários, quando pertinentes, na construção de uma compreensão coerente do poema.

Micheliny Verunschik é uma autora pernambucana, cuja criação escrita abrange a poesia e a prosa. Seus poemas são apresentados tanto em obras autorais como *Geografia Íntima do Deserto* (2003) - em que se insere o *corpus* analisado neste artigo -, *Cartografia da Noite* (2010), *B de bruxa* (2015) e *O movimento dos pássaros* (2020), quanto em coletâneas de poesia brasileira contemporânea. Publicou ainda o romance *Nossa Teresa - vida e morte de uma santa suicida* (2014), a *Trilogia Infernal* - composta por *Aqui, no coração do inferno* (2016), *O peso do coração de um homem* (2017) e *O amor, esse obstáculo* (2018) - e *O som do rugido da onça* (2021).

É preciso ressaltar que Verunschik escreveu, além de obras literárias, trabalhos críticos que auxiliam a identificação de sua concepção de poesia. Dessa forma, a sua dissertação “Confluências entre João Cabral de Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen: poesia das coisas e espaços” (2006) pode ser utilizada como chave de leitura para indicar influências e pontos de diálogo entre tais poetas e a criação da pernambucana. Seria possível citar, como exemplo, o modo como a



construção imagética e metafórica, apontados por Micheliney (2006) como fundamentais na poética de ambos os autores, também se manifesta em sua poesia.

Em sua dissertação, Verunschik defende, ainda, pontos de união entre João Cabral e Sophia por meio de uma “poesia das coisas e espaços”, preocupada com a captação da realidade material. Em cada um desses poetas observa-se um modo particular de concretização, já que em Cabral existiria um distanciamento entre o eu e o objeto observado, enquanto em Sophia tal relação se daria por meio de uma fusão entre ambos (VERUNSCHK, 2006, p. 29). Tal aspecto estudado criticamente pela autora não se distancia da maneira como ocorre a escrita de sua poesia, uma vez que a preocupação com a materialidade também se manifesta através da apresentação de “enunciação lírica que expande o lirismo para fora do espaço da subjetividade, buscando nas coisas e objetos uma reconstituição de algum sentimento lírico” (CAMARGO, 2011, p.03).

A pesquisadora Santana (2019) também considera a influência de Cabral na poesia de Verunschik. Segundo ela,

a poética de Micheliney Verunschik configura-se por meio de um lirismo que não consiste em expressar movimentos interiores e sim a emoção que nasce do contato com as coisas exteriores. O sujeito lírico “se constitui no ponto de encontro do interior e do exterior, do mundo e da linguagem” (COLLOT, 2013, p. 230). A subjetividade concentrada no próprio sujeito dá espaço a um sujeito lírico que se desprende de si e vai ao encontro do outro. Nesse movimento, o sujeito se afasta de si para se descobrir no outro. “Seu canto mais particular, ele tem chances de produzi-lo no momento em que se ocupa muito menos dele mesmo do que de outra coisa, em que ele se ocupa muito mais do mundo do que dele mesmo” (COLLOT, 2013, p. 236). **A percepção lírica é extraída do mundo: objetos e coisas. A voz lírica não advém de movimentos interiores concentrados a se expressar, mas de exteriores. O sujeito sai de si e dá a palavra às coisas.** (SANTANA, 2019, p. 1045-6, grifos nossos)



Trata-se daquilo que Santana (2019, p. 1045) chama “descentralização do sujeito lírico”: a articulação poética que extrapola o lirismo, procurando na exterioridade uma maneira de captar a emoção lírica. De acordo com a pesquisadora, essa é a chave que liga a poética de Micheliny Verunschik à de João Cabral.

O propósito poético de Verunschik também é associado pela própria autora com o daqueles que ela estudou em seu Mestrado. Em uma entrevista concedida à revista Texto Poético, ao ser questionada sobre como sua poesia reinventa ou prolonga a proposta desses poetas, Micheliny afirma que “Sophia e João têm em comum o fato de criarem com a palavra poética coisas, territórios, realidades. São poetas profundamente ligados à experiência do real. É o que busco em minha poesia, criar mundos.” (VERUNSCHK, 2010, p.7).

Esse objetivo concretiza-se, em sua obra, por meio da materialização de elementos líricos, fornecendo a eles um caráter imagético que atua em conjunto com as construções de metáforas. Segundo Rossi e Grácia-Rodrigues (2016, p. 5672-5673), o processo metafórico de Verunschik seria construído por meio de imagens que são deslocadas de seu contexto mais geral e que ganham um novo sentido sêmico ao serem analisadas na totalidade do poema. Dessa forma, “O sentido de muitas imagens construídas por ela é indiviso do todo do poema, não se reduzem ao campo do paradigma, mas se dissolvem em todo sintagma, ou em toda a produção”.

A própria autora (VERUNSCHK, 2006, p. 13), retomando Bachelard, explica a importância da imagem na criação poética, não como algo ornamental ou explicativo, mas como elemento que estabelece “padrões cooperativos” entre realidade e irrealidade. Através da tensão entre o polo da imagem e da linguagem, a poesia reveste-se de caráter plástico e assume um patamar acima da significância, conquistando um espaço e abrindo-se para o real.

Ao analisar as experiências poéticas de Cabral e Sophia, Verunschik indica como, por meio de imagens e coisas, eles se propõem a “dizer o real da forma mais concreta possível, construindo-o, reconstruindo-o ou presentificando-o dentro um espaço poético diferenciado, seja pela forma, seja pela dicção.” (VERUNSCHK, 2006, p. 11). A poeta fornece, assim, uma chave de leitura que funciona, apesar de particularidades e inovações, em sua própria obra.

Ao citar a dicção como forma essencial na construção poética, Micheliny demonstra uma preocupação com o caráter oral da poesia. Isso se transporta para seus poemas que parecem ser escritos para a leitura em voz alta que indica, mais uma vez, seu diálogo com a tradição. De forma mais ampla, essa característica retoma o costume de alguns séculos, quando a leitura de um poema



era enunciada oralmente, e, mais especificamente, demonstra a própria vinculação da poeta com a poética de Cabral, compreendida por ela como uma “poesia para ser dita em voz alta”. (VERUNSCHK, 2008, p. 302).

Em entrevista concedida a Fábio Cavalcanti de Andrade (VERUNSCHK, 2008, p. 302), Verunschik revela sua crença de que o poeta atualmente sente a necessidade de dizer, cantar e dançar seu poema, recuperando uma tradição que foi vista como negativa durante o século XX. A autora também afirma a importância da voz e dos sons em sua poesia, ao evidenciar a relação de dependência que eles estabelecem com o silêncio e ressaltar a força da leitura em voz alta.

Diante da importância que a própria poeta atribui à sonoridade dos poemas, à relação essencial entre ritmo e poesia, e ao modo como os elementos sonoros contribuem para a interpretação de poemas, este estudo manterá sua análise de “g” focada em aspectos rítmicos. Busca-se verificar de que modo ocorre a construção da metalinguagem em “g”, considerando, principalmente, a elaboração do ritmo poético e de imagens. Nesse sentido, para a interpretação do poema serão observados os elementos característicos da obra de Verunschik, destacados acima, tendo em vista que Micheliney faz uso deles para construir estruturalmente a temática da metalinguagem, recorrente em sua obra.

Parte-se, portanto, do entendimento de que o ritmo poético vai além da cadência sonora do poema. Por estar atrelado à semântica e à sintaxe do texto, ele integra a significação do poema como um todo, de modo que estabelece uma relação com os demais elementos poéticos da obra. De acordo com Antonio Candido, “o ritmo do verso nas línguas neolatinas é a sua divisão em partes mais acentuadas e partes menos acentuadas que se sucedem, e a integração dessas partes numa unidade expressiva.” (2004, p. 72) – o que enfatiza seu poder significativo. À vista disso, considera-se que analisá-lo vai além de encontrar as sílabas tônicas e átonas do verso: deve-se considerar o texto em sua totalidade, por todas as perspectivas, de modo a garantir sua magnitude no estudo.

Ao buscar relações entre sons e interpretações, chega-se ao problema da relação entre signo e significado, amplamente debatida nos estudos linguísticos. Assim, na poesia pode-se defender que tal vinculação não é arbitrária, uma vez que a sonoridade dos termos é profundamente ligada à sua perspectiva semântica: os sons das palavras seriam signos sonoros daquilo a que aludem, como assinala Octavio Paz (1982). Esse fato corrobora a necessidade de observação de todos os detalhes do texto poético, pois cada som mostra-se fundamental ao trabalho rítmico do poema e,



irremediavelmente, representa algo dentro do conjunto do texto – não sendo, portanto, algo aleatório: “Assim, seu conteúdo verbal ou ideológico não é separável [do ritmo]. Aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apoiam” (PAZ, 1982, p. 70).

Partindo-se da ideia de que “o ritmo poético é a alternância das sílabas no tempo” (BRIK, 1978, p. 131), analisar-se-á o poema “g”, de Michéline Verunschik, dividindo-o em células métricas, e buscando fundamentar ao longo da interpretação, conforme o método de análise de Antonio Candido, a importância rítmica na obra poética. Assim, ao fazer um levantamento das questões relativas à sonoridade do texto, visa-se a notar possíveis padrões, relações, quebras, e, principalmente, encontrar a significação por trás de cada elemento constituinte do poema.

Considerando-se que o verso apresenta os resultados de uma combinação de palavras ao mesmo tempo rítmica e sintática (BRIK, 1978), vale partir desse enfoque para a análise do poema de Verunschik. Desse modo, observa-se uma forte repetição de “um” e “uma”, pelos quais o som nasal é reverberado ao longo de todo o poema. Além disso, há o paralelismo de “Era um gato”, que em determinado momento transforma-se em “O gato era um ato”, ou ainda “Era uma palavra” e “Era a fome do gato”. Assim, percebe-se que o paralelismo liga-se semanticamente à inserção das perspectivas sobre as quais o poema constrói-se, criando divisões semânticas, sintáticas e rítmicas no texto estruturado em uma única estrofe.

Primeiramente, tendo em vista que o ritmo é gerado essencialmente por alternâncias, tem-se as células métricas do poema, caracterizadas pela “[...] combinação de átonas e tônicas que, isoladas ou agrupadas, podem estruturar o ritmo dos versos” (CAVALCANTI PROENÇA, 1955, p. 17)⁵⁷. Dessa forma, são as células métricas que estabelecem o ritmo do poema. Portanto, partir-se-á da representação das sílabas átonas e tônicas nos versos de Verunschik:

g
Era um gato de ébano / -/ --/
estático e mudo: -/ --/

⁵⁷ A indicação das células métricas seguirá os símbolos: / para representar a sílaba tônica, e - para representar a sílaba átona; conforme sugere Cavalcanti Proença (1955).



um gato geométrico -/ --/
talhando em silêncio -/ --/
o seu salto mais duro. --/ --/
Era um gato macio / -/ --/
se visto de perto, -/ --/
um bicho de carne -/ --/
ao olho certo, -/ --/
arrepio de sombra --/ -/
subindo nas pernas, -/ --/
um lance no escuro, -/ --/
um tiro no espelho. -/ --/
O gato era um ato, -/ -/ -/
uma estátua viva, --/ -/
uma lâmpada acesa --/ --/
no umbigo de Alice. -/ --/
Era um gato concreto / -/ --/
no meio da sala: -/ --/
era uma palavra / ---/
afiando palavras. --/ --/
Era a fome do gato / -/ --/
e sua pata à espreita, --/ --/
veludo-armadilha: -/ --/
uma única letra. --/ --/

(VERUNSCHK, 2003, p.34)

Ao observar o esquema acima, nota-se no poema a coexistência de diversos tipos de células métricas, com predomínio de -/ --/ e --/ --/. Entretanto, essa variação fica bastante evidente apenas através da representação gráfica: ao realizar uma leitura do texto em voz alta, percebe-se uma semelhança rítmica ao longo de todo o poema, salvo exceções que quebram drasticamente o



padrão predominante, como o verso “era uma palavra”, cuja tonicidade não se repete em nenhum outro. Trata-se do ritmo isocrônico, visto que “[...] cada segmento leva teoricamente o mesmo tempo para ser pronunciado” (CANDIDO, 2004, p. 91) – uma variedade relativa do metro estabelecida com sensação de unidade do ritmo (CANDIDO, 2004, p. 92). Isto é, torna-se evidente a valorização do caráter oral da poesia, a partir da leitura do poema em voz alta. Nesse sentido, Verunschik retoma a oralidade característica da obra de João Cabral de Melo Neto.

Apesar da sensação de unidade do ritmo, é essencial considerar todas as suas variações (mesmo as mínimas), uma vez que a unidade do texto poético é possível através do ritmo, o qual por sua vez é fundamentalmente ligado à escolha lexical e à significação do poema. Dessa forma, nota-se em “g”, a predominância de versos com duas sílabas tônicas (-/ --/ e --/ --/), e variação apenas em cinco versos, os quais possuem três sílabas tônicas: “Era um gato de ébano” (/ -/ --/); “Era um gato macio” (/ -/ --/); “O gato era um ato” (-/ -/ -/); “Era um gato concreto” (/ -/ --/); e “Era a fome do gato” (/ -/ --/).

Através dos versos de três sílabas tônicas, pode-se realizar uma divisão no poema em cinco perspectivas semânticas, todas iniciadas pelo verso mais longo, e detentores do paralelismo com “era”. Dentre os cinco, três principiam com “Era um gato” (/ -/ --/), marcando a variação de “O gato era um ato” (-/ -/ -/) e de “Era a fome do gato” (/ -/ --/). A respeito do verso “O gato era um ato” ressalta-se a possibilidade de realizar sinalefa e manter o ritmo -/ --/. Contudo, a leitura adotada neste artigo, apesar da possibilidade de variação, considera o verso contendo três sílabas tônicas (-/ -/ -/).

Cada perspectiva semântica, além de ser inserida por uma quebra rítmica, é indicada pela pontuação: todas são finalizadas por ponto final. Assim, cada ponto final encerra uma perspectiva e possibilita a introdução da próxima, enquanto os outros sinais gráficos, também indicadores de pausa, como vírgula e dois pontos, inserem uma nova imagem, dentro da mesma perspectiva semântica.

Demonstra-se, dessa forma, a importância da variação do ritmo, que aqui, por exemplo, introduz um novo ponto de vista, fundamental à interpretação do texto. De acordo com Octavio Paz (1982, p. 68-9), “o ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se é interrompido sentimos um choque. Algo se rompeu. Se continua, esperamos alguma coisa que não conseguimos nomear. [...] Coloca-nos em atitude de espera”. Portanto, a alteração rítmica, ao gerar impacto,



representa o deslocamento de perspectiva do poema; chama a atenção do leitor para o verso indicado, para que se investigue sua significação, e a relação desta com o poema todo.

O ritmo do poema auxilia, assim, a construção imagética que o sustenta. As analogias são impulsionadas pelo ritmo, e impulsionam-no: “por isto é que a analogia está na base da linguagem poética, pela sua função de vincular os opostos, as coisas diferentes, e refazer o mundo pela imagem. Por essa razão vimos como a unidade rítmica do verso é função do significado” (CANDIDO, 2004, p. 108).

Isto posto, retoma-se o fato de que, em “g”, quem introduz a chave interpretativa é a variante rítmica dos cinco versos mencionados, através de alternâncias. Logo, deve-se considerar outro ponto: a alternância vocálica e consonantal, que, sendo uma questão relativa ao ritmo, também é significativa. Nota-se ao longo do poema assonância das vogais baixa /a/, alta /i/, e da média-baixa /ε/. Há ainda, aliteração de consoantes nasais, como /m/, e /n/; oclusivas, como /t/, e /g/; e fricativas, como /s/. Assim, observa-se o realce das rimas internas no poema (como a vogal /ε/ em “era” e “ébanos”), em detrimento da rima final, encontrada apenas nos versos 5 e 13, em “duro” e “escuro”.

A fim de preludear a interpretação do poema “g”, adotou-se uma abordagem indutiva de viés metalinguístico, isto é, parte-se de uma leitura focada em aspectos semânticos mais particulares para aspectos semânticos mais gerais, tendo em vista a própria construção formal e rítmica do poema já proposta e analisada. Dessa forma, de acordo com as dimensões rítmicas, sintáticas e semânticas, o poema de Verunschik pode ser segmentado em cinco perspectivas complementares para o movimento metapoético de “g”, que será explanado *a posteriori*.

Assim sendo, é importante ressaltar também que, dentro de cada perspectiva, há, ainda, uma sucessão de copiosas imagens que são de extrema relevância. Considerando a obra de Micheliny, tem-se as construções metafóricas. Nesse sentido, Rossi e Grácia-Rodrigues (2016, p. 5671) defendem uma “intrincada relação com um fazer poético [de Verunschik] que busca nas imagens e no resgate da função da arte sua literatura” - o que fundamentará a análise de “g”.

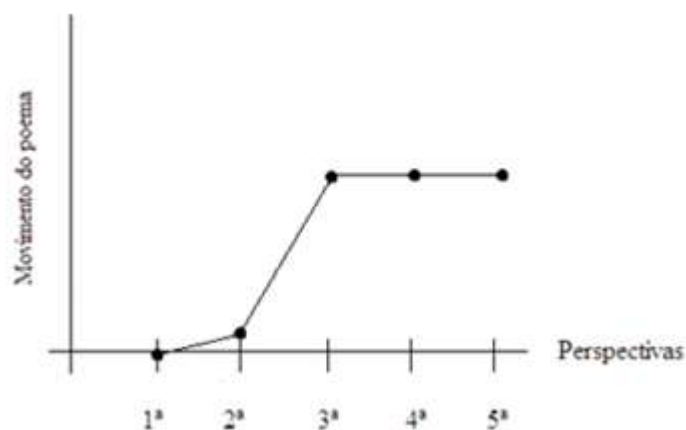
A primeira perspectiva do poema “g” introduz a imagem de “um gato de ébanos” que, a princípio, encontra-se “estático e mudo”, mas que está se preparando para a realização de algo (“talhando em silêncio/o seu salto mais duro”). Já no segundo enquadramento, nota-se uma mudança na percepção da figura felina que começa a se materializar (“um bicho de carne”) e a se movimentar sorratamente (“subindo nas pernas,/ um lance no escuro”). Isso atrelado ao maior



encadeamento de imagens do poema culminará em “um tiro no espelho”, isto é, na ruptura mais drástica do poema.

A partir dessa ruptura, tem-se a terceira perspectiva de “g”, iniciada pelo verso “O gato era um ato”, o qual é o único que possui a seguinte célula métrica -/-/-. As imagens suscitadas nesse terceiro momento (“uma estátua viva, uma lâmpada acesa”) representam a concretização de veras do “gato de ébano”, que se encontra “no meio da sala” com “sua pata à espreita”, como é evidenciado nas quarta e quinta perspectivas, respectivamente. Ademais, as construções imagéticas da perspectiva central, principalmente a segunda, aludem a um processo de *insight* – compreensão repentina –, que está intimamente ligado ao caráter metapoético do poema.

O movimento em “g” apresenta a seguinte organização: em um primeiro momento, a inércia predomina, porém já se nota uma leve tendência ao seu rompimento; entre a segunda e a terceira perspectivas ocorre uma intensificação significativa do movimento, o que é evidenciado pela sucessão mais numerosa de imagens; após a grande ruptura, o poema mantém uma constância de caráter mais semântico do que rítmico, tendo em vista que as células métricas variam muito depois desse ponto. Isso pode ser evidenciado no gráfico abaixo:



Fonte: elaborado pelas autoras

Nesse sentido, reunindo interpretação semântica e rítmica, observa-se que, em um primeiro plano interpretativo, o poema retrata o salto de um gato (através principalmente das variações nas células métricas), como demonstrado no gráfico acima.



Expandindo a interpretação e tendo, de agora em diante, como foco o aspecto metalinguístico do poema de Verunschik, pode-se afirmar que a figura do “gato de ébano” representa o próprio texto poético prestes a ser lido, o que está intimamente ligado com o movimento rítmico de “g” e também com os aspectos semânticos de inércia e mobilidade já aclarados.

A fixidez inicial da primeira perspectiva pode ser entendida como se o texto poético estivesse sozinho e sendo observado de modo distanciado pelo leitor. Este, por sua vez, que está dentro do poema, provoca uma alteração desse estado inerte ao se aproximar do texto poético, fazendo com que este ganhe vida ao ser lido (“se visto de perto,/um bicho de carne”), introduzindo, portanto, uma segunda conjuntura.

Nesta última perspectiva, observa-se a presença da anacruse (--/-/) no verso “um arrepio de sombra”. Considerando os “padrões corporativos” de Verunschik entre o que é real e o que não é, verifica-se que nesse verso a poeta extrapola o texto poético (representado pela figura felina). Conforme atrelado ao poema, o salto do gato ocasionaria uma sensibilização no leitor, por conta da multiplicidade de significações poéticas. Ao metaforizar em “arrepio” os efeitos e emoções causados no leitor de poesia, Micheliney retrata no verso a relação do próprio leitor de “g” com o poema, ultrapassando, assim, o texto poético.

A seguir, nos próximos quadros, constata-se a concretização do “gato de ébano” que representa o processo da leitura efetiva e da produção de sentido do texto poético, que também pode ser relacionado com a leitura real do poema de Verunschik, já que também as anacruses são recorrentes nos versos “uma estátua viva,/ uma lâmpada acesa”; “afiando palavras”; “e sua pata à espreita”; “uma única letra”.

Destacando o último verso citado e que também é o verso que finaliza o poema, percebe-se a conclusão de um ciclo: o poema inicia-se com o seu título “g”, discorre através da figura do gato até se materializar em um “ato” (leitura) e finaliza com “uma única letra”, que é a letra “g”. Esse processo pode ser representado pelo seguinte esquema:



CICLO DO POEMA



Fonte: elaborado pelas autoras

Para concluir, ao longo do poema, percebe-se também a assonância das vogais baixa /a/, média-baixa /ε/ e da alta /i/. O uso dessa figura de linguagem, tendo em vista a classificação fonética dessas vogais em relação ao posicionamento da língua, pode ser interpretado como uma reiteração do movimento do gato. Isso também é evidenciado pela aliteração das consoantes, considerando seus respectivos modos de articulação: as nasais /m/ e /n/ – representando o ronronar do felino –; a fricativa /s/ – demonstrando a preparação sorrateira do “gato de ébano”; e, por fim, as oclusivas /t/ e /g/ – indicando não só o preparo, mas como também a efetivação do movimento.

A interpretação de “g” a respeito da metalinguagem, considerando a relação do poema com seu leitor, pode ser ampliada à concepção poética de Micheline Verunschik. Tal noção é constatada em “g” através das percepções advindas do gato e de seus movimentos, bem como da multiplicidade de sensações e sentidos que envolvem o leitor de poesia (para além das subjetividades do eu lírico). Retoma-se, portanto, a “descentralização do sujeito lírico” (SANTANA, 2019) - presente fundamentalmente em João Cabral e empregada por Verunschik - e exposta aqui através do uso de imagens e da valoração rítmica.

No caso de “g”, foi de fundamental importância para a interpretação a compreensão do estilo poético de Micheline Verunschik, marcado pelo forte caráter imagético através do uso de metáforas; pelo diálogo com outros autores na expansão do lirismo para além da subjetividade e na valoração da sonoridade do poema. A ponderação desses elementos possibilitou uma leitura



íntegra de “g”, a qual atrelou aspectos sintáticos, semânticos e rítmicos à elaboração da metalinguagem.

Dessa forma, buscou-se averiguar de que modo a metalinguagem é elaborada em “g”, partindo dos princípios estruturantes da poética de Micheline Verunschik - como a influência de João Cabral e Sophia de Mello. Ao notar-se a importância de aspectos sonoros na poesia de Verunschik (também em relação a Cabral), constatou-se que é a partir do ritmo que a metalinguagem é constituída em “g”, apoiando-se em estratos sintático e semântico, além da elaboração de imagens e do sujeito lírico descentralizado.

Referências

BRIK, O. Ritmo e Sintaxe. In: EIKHENBAUM, B. et al. (formalistas russos). *Teoria da Literatura*. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 131-139.

CAMARGO, G. O. Subjetividade lírica à margem do centro na poesia contemporânea brasileira e portuguesa. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011. *Anais online*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1196-1.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2018.

CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. 4 ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

CAVALCANTI PROENÇA, M. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Simões, 1955.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ROSSI, E. A.; GRÁCIA-RODRIGUES, K. A construção metafórica em Micheline Verunschik: Uma leitura de suas imagens. In: ENCONTRO ABRALIC, 15., 2016. *Anais online*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 5670 - 5681. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491523635.pdf>. Acesso em: 19 set. 2018.



SANTANA, E. de C. S. A descentralização do sujeito lírico em Micheline Verunsch. *Revista Estudos Linguísticos*, v. 48, n. 2, p. 1044-1059, 2019. Disponível em: <<https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/2241/1543>>. Acesso em: 05 mai. 2020.

VERUNSCHK, M. *Geografia íntima do deserto*. São Paulo: Landy, 2003.

_____. *Confluências entre João Cabral de Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen: poesia das coisas e espaços*. Orientador: Vera Lúcia Bastazin. 2006. 136 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14805>>. Acesso em: 05 mai. 2020

_____. Entrevista com Micheline Verunsch. [Entrevista cedida a] Fábio Cavalcanti de Andrade. In: ANDRADE, F. C. *A transparência impossível: Lírica e hermetismo na poesia brasileira atual*. Orientador: Lourival Holanda. 2008. 331 f. Tese (Doutorado) - Curso em Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7213/1/arquivo3545_1.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2020.

_____. O gosto pelo rigor: entrevista com Micheline Verunsch. [Entrevista cedida a] Solange Fiuza Cardoso Yokozawa e Antônio Donizeti Pires. *Revista Texto Poético*, Araraquara, v. 6, n. 8, out. 2010. Disponível em: <<http://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/6/3>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

VIVALDO, L. V. *A máquina do mundo requebrada: poética, metapoesia e intertextualidade em Geraldo Carneiro*. Orientador: Antônio Donizeti Pires. 2019. 407 f. Tese (Doutorado) - Curso de Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2019. Cap. 1. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/183066>>. Acesso em: 07 mai. 2020.



1º encontro
internacional
de Poesia

100+ anos de João Cabral de Melo Neto

novembro 2021

R(AB)ISCO: A POESIA QUE ESCORRE DA PENA DE CUMMINGS E DO PINCEL DE LEONILSON

Crisscross: the poetry that flows from Cummings' pen and Leonilson's paintbrush

LAURA MOREIRA TEIXEIRA⁵⁸

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

⁵⁸ Graduada em Letras - Bacharelado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais em 2019. Mestre em Estudos Literários pela UNESP/FCLAr na linha de Teorias e Crítica da Poesia, com a pesquisa *E.E. Cummings entre críticas: uma leitura da recepção à obra cummingsiana nos Estados Unidos Moderno e Brasil Concreto*. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.



Resumo

O presente trabalho busca apresentar obras do poeta estadunidense E.E.Cummings (1894-1962) e do artista plástico brasileiro José Leonilson (1957-1993). A imagem e a palavra caminham juntas desde a Tradição Clássica. Todavia, conquanto a ilustração e a palavra caminham juntas, o fazer poético foi muito pautado na tradição da rima e do metro. Os poetas ditos modernos, então, começaram um processo de rompimento dessa tradição, e o verso branco e livre começou a se popularizar. Com este primeiro movimento da Modernidade, o gênero poético inicia um processo de problematização de seu discurso, por começar a se desvincular da antiga convencionalidade. Todavia, as mudanças na forma da criação poética não são interrompidas. Atualmente, tanto o gênero poético quanto as artes visuais mesclam o poético e o visual de modo a fazer com que ambas as características se tornem indivisíveis. Tal ocorrência parece fazer com que o gênero poético se amplie, indo além dos versos impressos em papel. Destarte, a partir de uma discussão da utilização da imagem e da palavra ao longo dos anos, buscar-se-á observar como E.E.Cummings partiu das artes plásticas para compor sua técnica poética, e como José Leonilson trabalhou a palavra, o poético e a narrativa em suas obras.

Palavras-chaves

E.E.Cummings; José Leonilson; Poesia; Artes Visuais

Abstract

This paper aims to present the oeuvres of the American poet E.E.Cummings (1894-1962) and the Brazilian plastic artist José Leonilson (1957-1993). The image and the written word have walked side by side since Classical Tradition. Nevertheless, the poetic making was based on the tradition of rhyme and meter. The so-called modern poets, then, began a process of breaking up from tradition, and blank verse and free verse began to become popular. With this first movement of Modernity, the poetic genre begins a process of problematizing its discourse, as it begins to detach itself from the old conventionality. However, the changes in the form of poetic creation were not interrupted. Nowadays, both the poetic genre and the visual arts mix the poetic and the visual in such a way that characteristics of each genre become indivisible. Such an occurrence seems to make the poetic genre expand, going beyond the verses printed on paper. Thus, based on a discussion of the use of image and word over the years, it will be sought to observe how E.E. Cummings based on the visual arts, composed his poetic technique, and how Leonilson worked the written word, the poetic and the narrative in his paintings.

Keywords

E.E.Cummings; José Leonilson; Poetry; Visual Arts.



impresa.” (p.128). George Herbert (1593-1633) influenciado por estas fontes gregas antigas, compõe “*Easter Wings*”, poema com formato de asas e que surge em 1633, em sua obra póstuma *The Temple* (1633). No início, o poema sofreu preconceitos críticos, pois viam-no como uma escrita infantil. Contudo, no que concerne à leitura e interpretação, o poema não poderá ser completamente apreendido caso seu leitor não leve em consideração a visualidade, ou seja, o formato das asas.

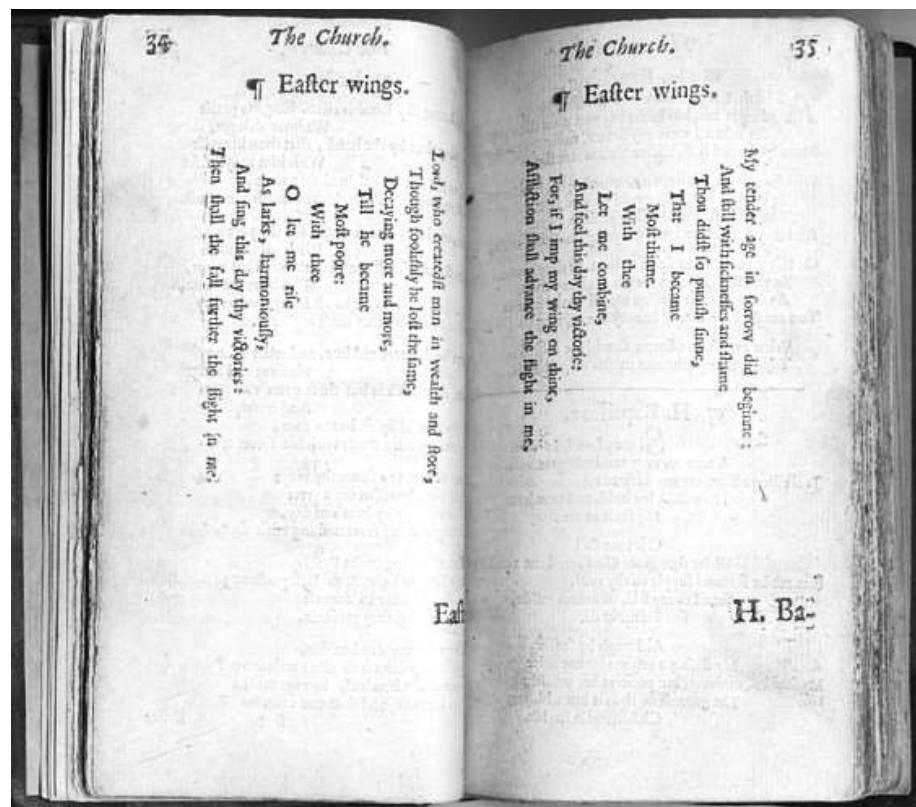


Figura 2: "Easter Wings" (1633), George Herbert. Fonte: Wikipedia⁵⁹

⁵⁹ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Easter_Wings_1633.jpg. Acesso em 2 de novembro, 2021.



Contudo, apenas entre o final do século XIX e o início do XX que o poema figurado foi retomado plenamente, já que este século trouxe poetas aptos a romper com muitas das tradições poéticas em voga até então, como o poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) e os futuristas.

O poeta mais consagrado, contudo, talvez seja Stéphane Mallarmé (1842-1898) e sua obra prima “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” (1897), um dos primeiros exemplos de poemas tipográficos. Conforme Augusto de Campos (1991a), essa obra “foi o primeiro poema funcionalmente moderno, futuro-demais para sua época, equação poética que vale por si só todo o vozerio das vanguardas reformadoras de alguns anos depois” (p.177). Em prefácio à obra, o próprio autor notou que estava entreabrindo as portas para uma nova realidade poética ao afirmar humildemente: “*sans présumer de l’avenir qui sortira d’ici, rien ou presque un art*” (apud, CAMPOS, 1991a, p.177). Campos (1991a) prossegue e traz à luz o conceito de “estrutura” a partir do conceito gestáltico de que o todo seria mais que meramente a soma das partes, ou de que esse todo seria algo diverso de cada componente.

É esse sentido de estrutura, em contraposição à organização meramente linear e aditiva tradicional, o elemento básico da nova ordem expressiva da formulação poética, que repele o lento e monótono silogismo, consagrando o dinamismo do processo de associação de imagem [...].

Corolário direto da descoberta desse processo, que tem implícita a ideia de estrutura, é a exigência de uma tipografia funcional, que realmente espelhe as metamorfoses e refluxos das imagens. Em Mallarmé essa tipografia funcional se consubstancia nos seguintes efeitos [...]

- a) emprego de tipos diversos [...]
- b) posição das linhas tipográficas na página [...]
- c) os “brancos” (...)
- d) o uso especial da página (...).



Trata-se, frisamos, de uma utilização funcional dos recursos tipográficos, impotentes, no seu arranjo tradicional, para expressar a nova organização do poema” (CAMPOS, 1991a, p.177-178).

Contudo, antes de Mallarmé e no grande intervalo que suspendeu a poesia que trabalha com a visualidade, existiram também poetas-pintores. Um poeta que fez uso do texto e da imagem de maneira muito significativa foi o inglês William Blake (1757-1827). O talento do poeta derivava tanto de seu trabalho com a palavra escrita quanto das ilustrações que fazia para completá-lo. Em seu célebre poema “*The Tyger*”, de 1794, o leitor é convidado tanto a ler quanto a apreciar o desenho.



Figura 3: “The Tyger” (1794), William Blake. Fonte: The Met Museum⁶⁰

⁶⁰ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/347983>. Acesso em 21 de novembro, 2021.



Com essa obra, é possível observar que, em certa medida, Blake foi um dos primeiros a trabalhar com a visualidade do símbolo gráfico, não ao modo de Sírnias de Rodes, propriamente, ou George Herbert, nem de Mallarmé, mas ao modo de E.E.Cummings. Conquanto tenha composto o poema a partir das normas da métrica vigentes, Blake apresenta a palavra “*tyger*” com a letra -y. Apesar de ser uma mudança singela, tal modificação congrega na palavra características do animal que descreve. “*Tyger*”, assim, passa tanto a se referir ao tigre quanto a representá-lo em seu aspecto. Pode ser entrevista a tentativa de integrar aspectos formais e imagéticos na produção escrita. Augusto de Campos, em “poesia concreta (manifesto)”, reivindica o compromisso da poesia concreta, não apenas para com a língua, mas para com a linguagem. Isto implica a contaminação das palavras por suas propriedades psico-físico-químicas, que vão além do alicerce formal silogístico-discursivo, que resulta na palavra passar a ser vista e vivida em sua própria facticidade e no campo relacional de funções que assume no espaçamento visual da página em branco (SILVA, 2013, p.123). Blake, em 1794, cumpre uma pequena parcela deste manifesto ao propor a palavra “*tyger*” em tempo tão distante do contemporâneo.

Os mestres acima mencionados foram grandes influências para poetas futuros, direta ou indiretamente e muitos, quer a partir de suas obras, como é o caso do poeta estadunidense E.E.Cummings, quer com outras influências, como o artista plástico brasileiro José Leonilson, trabalharam o poético tanto a partir da palavra quanto da imagem. Destarte, deseja-se observar obras destes dois “poetas-pintores” e observar como a palavra e a imagem se conjugam e ampliam possíveis sentidos.

E.E.CUMMINGS: OBSESSÃO PELO MOVIMENTO

Augusto de Campos (1991b) afirmou que :

as experiências tipográficas funcionais, iniciadas por Mallarmé em *Un coup de Dés* tiveram continuação muito menos lúcida, alguns anos após, com o



futurismo italiano e Apollinaire, para só se cristalizarem outra vez funcionalmente nas obras de Joyce, Pound e Cummings. E neles se cristalizaram porque só neles existiria uma real consciência dos problemas de estrutura” (p.181).

Com efeito, E.E.Cummings foi um dos poetas mais experimentalistas de sua geração artística. Richard Kostelanetz (*apud* LOCKLIN, 1993), um dos representantes das vanguardas que romperam as fronteiras entre a arte verbal e as outras mídias, chegou a afirmar que Cummings foi um exemplo precoce do Concretismo poético. Essa relação de palavra/imagem na obra cummingsiana provém do trabalho do poeta como pintor. Poucos estudiosos sabem que Cummings inicia sua carreira no campo das artes plásticas e que muitas das técnicas desse campo penetram e modificam seu fazer poético. Com efeito, o primeiro grande crítico da obra cummingsiana, Gorham Munson, em 1923, chegou a afirmar que “*a complete study of Cummings should take penetrating account of his paintings and drawing, and no estimate of his literary work can begin without noticing the important fact that Cummings is a painter.*” (MUNSON, 1962, p.9). Rushworth Kidder (1979a), importante estudioso do poeta apontou o fato de que as pinturas, assim como as esculturas das primeiras décadas do século XX foram fontes importantes para a carreira inicial de Cummings. Ademais, segundo o crítico, o artista não fez em seu período o que a História Literária leva os estudiosos a esperar que um poeta faça. Cummings não moldou sua poesia apenas no contexto da Tradição Literária, mas trouxe também muitos avanços do âmbito das artes plásticas, como o Cubismo e Futurismo que estavam alterando drasticamente o gosto, especialmente, visual das primeiras décadas do século XX (KIDDER, 1979a).

Com efeito, poemas escritos a partir de linhas curtas já estavam sendo aceitos e as capitalizações em cada início de verso já caíra em desuso, mas, acima de tudo, o verso livre já estava em ampla circulação. Ezra Pound e sua obra “*IN A STATION OF THE METRO*” (1913), foi um dos grandes gatilhos experimentais de E.E.Cummings. O poema poundiano trabalhou com espaços estendidos dos versos e deixava de fazer uso de pontuação, além de usar uma tipografia diferente. Os avanços de poetas como Pound e artistas cubistas e futuristas, assim, adentraram fortemente a poética cummingsiana. Todavia, deve-se frisar que,



where Apollinaire and the Dada poets strove to make visual art out of words in much the same way a draftsman makes a picture out of lines, Cummings always made poetry out of words - although he borrowed as much as he could from the visual arts without abandoning his responsibility to language” (KIDDER, 1979a, p257).

Ademais, seus contemporâneos raramente violaram a santidade dos versos e das palavras. Cummings, ao contrário, rompeu ousadamente tanto com os versos quanto com as próprias palavras, criando, como denominou Augusto de Campos (2015), uma “dialética do olho e fôlego”. Conforme Kidder (1979a), Cummings insistiu que a poesia não precisava se estagnar nas palavras e na pontuação, mas, na verdade, ela deveria ser “*the matrix of empty space*” (p.257). Outro ponto importante da técnica cummingsiana é o fato de o artista ter, como o foco da obra de arte, o momento, ou seja, seu interesse estava “*on an action in the process of change - and that it should represent not the object but the way the artist sees the object*” (FRIEDMAN, 1996, p.108). Cummings busca explicar sua técnica e sua resposta, aqui citada integralmente, aponta para essa busca pelo dinamismo:

Ao menos, a minha teoria da técnica, se é que tenho alguma, está muito longe de ser original, nem é uma teoria complicada. Posso exprimi-la em quinze palavras citando A Eterna Pergunta E Imortal Resposta do teatro burlesco, i. é: “Você bateria em uma mulher com uma criança? - Não, eu lhe bateria com um tijolo”. Como o comediante burlesco, sou [Cummings] extraordinariamente apegado àquela precisão que cria o movimento (CUMMINGS, 2015, 49).

A partir destas breves considerações, atentemo-nos a algumas obras cummingsianas e como a pintura e o desenho influenciaram sua técnica poética. O desenho abaixo, intitulado “*The Dancers*”, demonstra claramente o interesse de Cummings no “momento” como foco da obra de arte:



Figura 4: “*The dancers*” (1922), E.E.Cummings. **Fonte:** The Met Museum⁶¹

É possível perceber que o desenho captura uma ação que mudará em um piscar de olhos. Tal desejo de capturar um momento específico provém, como se sabe, do campo das artes plásticas e de pintores como Claude Monet (1840-1926) que buscavam capturar o momento exato de luz e sombra do dia e que nunca se repetiria, como é possível observar com a série de pinturas da Catedral de Rouen, de Monet, pintada em 1980. Cummings, com “*The Dancers*” (1922), captura a partir de linhas esguias e rápidas, um momento também rápido. Essa técnica, que pode até mesmo lembrar um esboço, auxilia também na interpretação do momento que se perderá rapidamente, e o uso do traçado como o único capaz de acompanhar a rapidez.

⁶¹ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483554>. Acesso em: 21 de novembro, 2021.



Outra obra, ainda mais emblemática dessa captura de movimento é o retrato de Chaplin, de 1924. Teóricos como Milton Cohen (1990) afirmaram que a partir desse desenho, Cummings demonstrou talento por combinar o caráter de Chaplin juntamente com seu dinamismo com apenas alguns traços sinuosos de tinta. O chapéu côco, a rosa, a bengala e o característico bigode do ator surgem de modo a referenciá-lo. Contudo, a forma corpórea sinuosa também apresenta o movimento característico de Chaplin e o espectador quase pode observá-lo a caminhar – em seu característico passo – e girar sua bengala no ar. Pelas palavras de Cohen (1990, p.61),

[Cummings]'s fluent line fuses several features of the comedian: his forlorn shuffle, legs and feet seeming to fold into each other; his tragi-comic nature in the rose and cane; the ingratiating, waifish smile in the subserviently bent head; and his nimble dexterity both in balancing the rose and in seeming to come toward the viewer with his top half while moving away with bottom half.

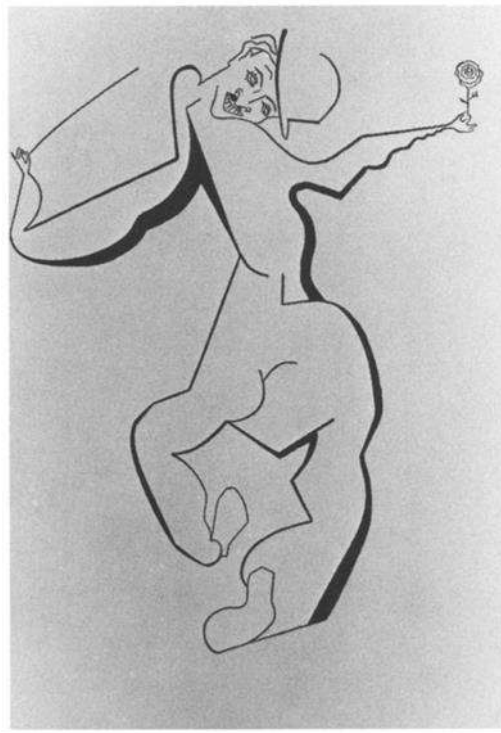


Figura 5: Charles Spencer Chaplin (1924), E.E.Cummings. **Fonte:** Publicado no The Dial número 76, *apud* COHEN, 1990, p.62.



Vê-se essa mesma busca pelo movimento e pelo retrato de um momento na poesia cummingsiana, o que nos faz notar, visualmente, como as artes plásticas e seu trabalho artístico influíram na sua técnica poética. Destarte, atentemo-nos à poesia cummingsiana. O poeta tinha 64 anos quando *95 poems* é editado, em 1958. Esta coletânea se abre “com aquele que é, talvez, o seu mais perfeito poema”, como afirmou Augusto de Campos (2015, p.37):

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

(CUMMINGS, 2015, p.140)

Esse esdrúxulo poema, que em um primeiro momento mais parece uma seleção de letras aleatórias dispersas no papel, é, na verdade, composto por apenas uma palavra: “*lonelines*”, e uma frase: “*a leaf falls*”. O poema, com 20 letras e 2 parênteses, oferece ao leitor uma das mais belas imagens sobre a solidão da modernidade. A composição, organizada no que Cummings denominou de “*linegroups*”, alterna 1 e 3 linhas. Cummings, com esse material,



explora: a) a curta dimensão das linhas (construídas, exceto a última, de um dois, ou três sinais gráficos (incluídos os dois parênteses); b) o ícone das letras “l” e “f”, e em menor grau “s” e “i”, além dos próprios “()”; c) a ambiguidade do signo tipográfico “l”, que tanto pode corresponder à letra “l” como ao numeral “1”. Além disso, através de um hábil recorte das linhas, o poeta iconiza o movimento da folha caindo - o “l” que vem da primeira linha, passando pelos “ff subsequentes -, rodopiando na inversão das letras “af (final de leaf” e “fa” (início de “falls”) até desaparecer na última linha. No nível semântico, a microarquitetura do poema projeta na antepenúltima linha, a palavra “one” (um), reforçada pelo “l” (um, numeral) da linha seguinte. Repare-se que a disposição tipográfica criada por Cummings enseja, por um lado, a leitura inversa, embora entrecortada, da direita para a esquerda, da frase *a leaf falls*; por outro lado, através da construção tmética *l(a leaf falls)oneliness* e da ambivalência do “l” (seguido do artigo indefinido “a”, na primeira linha, e precedido pelo numeral “one”, na penúltima), introjeta e retrojeta a ideia de isolamento no texto, contribuindo para recriar a unicidade e a simultaneidade das sensações objetivas e subjetivas que a experiência do poeta sobrepôs. (CAMPOS, 2015, p.39).

O que Cummings capta com seu poema é um momento, mas o poeta o capta tanto verbalmente quanto visualmente. O leitor é capaz de ver a folha através das letras com hastes ascendentes (“l” e “f”) a rodopiar ao longo das linhas até deitar-se no solo, “só” com o “iness”, único verso com cinco letras e que remete à horizontalidade da folha. Ademais, a leitura de uma obra de Cummings não é uma leitura comum. O leitor se aproxima de um poema experimental de um modo distinto, mais desbravador do que passivo. “l(a)” deve primeiro ser desvendado, e só após a compreensão da palavra e da frase que o efeito é conseguido. De certo modo, após a compreensão, o efeito do poema é de imediatismo: a palavra e a frase se concebem juntas,



instantaneamente, no mesmo momento, gerando uma espécie de epifania no leitor que une a experiência da solidão, com a folha a se soltar do todo.

Outro exemplo é “*brIght*”, publicado na coletânea *No Thanks*, de 1935:

brIght

bRiGht s ???big

(sof)

soft near calm

(Bright)

calm st??holy

(soft briGht deep)

yeS near sta? calm star big yEs

alone

(wHo

Yes

near deep whO big alone soft near

deep calm deep

????Ht ?????T)

Who(holy alone)holy(alone holy)alone

(CUMMINGS, 2015, p.98)



McIlvaine (*apud* KIDDER, 1979b) notou que o poema é todo construído a partir de onze palavras. Além disso, o número de recorrências de cada palavra se dá a partir do número de letras de cada uma. Deste modo, “yes”, “big” e “who” aparecem três vezes ao longo do poema; “star”, “soft”, “near”, “calm”, “holy” e “deep”, quatro vezes; “alone”, cinco e “brlght”, em suas diversas variações, aparece seis vezes. Tal repetição também ocorre com as letras capitalizadas das palavras, ex “yeS”, “yEs”, “Yes”.

Além do aspecto técnico, no que concerne à temática, é possível observar que Cummings busca retratar com seu pequeno arsenal de palavras a aparição de uma estrela, em inglês “star”. À vista disso, ao longo da leitura do poema, o leitor se depara com a estrela aparecendo vagarosamente. Primeiro tem-se “s???” , em seguida “st??”, “sta?”, até a estrela surgir completamente “star”. A escolha vocabular também é representativa, pois este astro não é qualquer astro. A escolha de “holy” e a ênfase no seu brilho, representado pelo movimento das letras capitalizadas de “brlght” aludem à Estrela de Belém (KIDDER, 1979b). Destarte, Cummings busca representar o momento em que a estrela surge e o modo como brilha através de todo um cuidadoso trabalho tipográfico. No final, o leitor tem mais que um poema, uma experiência de leitura.

À vista dessa breve apresentação de obras cummingsianas, é possível perceber que em seus trabalhos literários, Cummings busca criar transformações semânticas, redistribuir e dividir palavras de modo a trazer à luz significados novos e não antes vistos. Cohen (1990, p.71), chegou a afirmar que

in exploiting the visual potential of each black mark on his white page - its potential as ideograph, as abstract shape, as implied line, as something to slow or speed the pacing, as visual embodiment of semantic meaning - Cummings made the real subject of his poems the experience of reading and seeing them: their process, their continuous becoming, their inexhaustible transformativeness.



Ao compararmos Cummings com Apollinaire, por exemplo, percebemos que enquanto este buscava fazer com que as palavras criassem uma estrutura visível, aquele tomava uma palavra e a transformava em uma experiência pessoal. A originalidade de Cummings está “*en haber expresado la carne del sentimiento a través de un mundo propio – intraducible – concebido en la desfragmentación de la forma. Por eso la palabra subyace: hace a la imagen; no al revés.*” (BROWNE, 2014, p.11).

JOSÉ LEONILSON: O DESENHO E A PALAVRA

Enquanto E.E.Cummings partiu das artes plásticas para compor sua técnica tipográfica no campo literário, José Leonilson, no Brasil, nos anos de 1980, partiu das artes plásticas e, a partir dela, trabalhou a palavra.

O artista, inicialmente, fez parte da Geração de 80, “grupo de artistas que [...] retomaram o caminho da pintura e das artes visuais, criando, às vezes em ateliês coletivos, pinturas de grandes dimensões e de cores fortes, em contraste, de certo modo, com a tendência conceitual e minimalista da arte brasileira das duas décadas anteriores” (RIBEIRO, 2018, p.138). A obra do artista, de início, se aproxima dos trabalhos de Antonio Dias (1944-2018) e, ao voltar-se para o corpo do artista, se aproxima de Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980), entre outros, além de ressoar na produção artística mais recente como na de Efrain Almeida e Sandra Cinto, os quais trabalham com a linguagem intimista⁶². Conforme Casimiro Mendonça (1991, p.3), apesar de aproximar-se de diferentes artistas,

o humor, a ironia e o universo poético de Leonilson são muito diferenciados dos elementos usados pelos artistas brasileiros de sua

⁶² Informações disponíveis em: escritoriodearte.com. “Comentário crítico”. Autoria não indicada. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/jose-leonilson>. Acesso em 6 de novembro, 2021.



geração. No início dos anos 80 ele preferiu adotar uma espécie de narração introspectiva a filiar-se a um movimento ou pensamento estético de grupo. É verdade que encontrou ressonância ao longo dessa década na produção de um vasto leque de artistas, principalmente entre a Itália, Suíça e Alemanha. No entanto, mesmo com afinidades na maneira de lidar com signos visuais, os seus elementos são extremamente pessoais.

Segundo Lagnado (1995), Leonilson foi movido pela necessidade de registrar sua subjetividade. Deste modo, suas peças são construídas como cartas para um diário íntimo. Semelhante a Cummings, o artista brasileiro era tomado pelo entusiasmo juvenil, como afirma Ribeiro (2017), já que a crítica especializada apontou uma característica infantil e adolescente na poesia cummingsiana. Ambos os artistas, poderíamos pensar, estão “*partly linked to the emotional quality of [...] poems*” (BAST, 2011, p.26) além de não “*extinguish [their] personality enough.*” (BAST, 2011, p.26). No que concerne ao conjunto da obra de Leonilson, esta inclui uma grande variedade de estilos, pinturas, desenhos, bordados e algumas esculturas e instalações.

Ao analisarmos algumas de suas obras, especialmente as que incorporam a palavra, notamos que estas dão “margem a uma aproximação de campos e linguagens, deixando em aberto a possibilidade de ler a sua obra como gesto [...] literário” (RIBEIRO, 2018, p.138). Deste modo, é possível perceber que a obra de Leonilson se constrói em torno de uma multiplicidade de formas, meios e linguagens que afirmam um espaço tomado pelo hibridismo. O artista, como afirma Ribeiro (2018), mescla pintura, bordado, costura, desenho e até mesmo materiais como veludo e vidro, permitindo também trazer o uso da palavra, ou seja, registros escritos elaboradores que se tornam poemas intermediáticos. Todavia, como apontado acima, as obras do artista apresentam a intenção de criar formas para o registro de vivências pessoais.

Analisemos, então, algumas obras.



Figura 6: “Todos os Rios” (1988), José Leonilson. **Fonte:** Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM⁶³

Nesta tela, Leonilson apresenta um conjunto de traços e linhas que formam um mapa. Tal noção se dá, também, pelos nomes de rios, tais como “Tietê” e “Rio Grande”, que localizam espacialmente rios brasileiros. Contudo, ao lado dos nomes dos rios, temos também passagens líricas que remetem diretamente ao elemento erótico. Transcrevendo os “versos”, conseguimos encontrar os seguintes termos e frases:

Todos os rios levam a sua boca
Rio Grande
Confusão
Tietê
O lago o desejo
Paranapiacaba
Jau
Itu
Diana

⁶³ Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1997-001-leonilson-jose/>. Acesso em 3 de novembro, 2021.



Fala mansa

Olhar fundo

Turvo

Paraná

Pardo

Piracicaba

O elemento erótico do quadro se mostra claramente a partir de alguns aspectos específicos. Primeiro, o centro rubro da tela que se abre como uma boca e que engole as linhas, deixando em aberto a possibilidade de vê-lo como foz e como nascente. Entre estas linhas, o verso “Todos os rios levam a sua boca” aponta para uma espécie de eu lírico que, por mais que busque fugir, sempre acaba retornando ao seu amante. A escolha do mapa remete a essa fuga em forma de viagem, mas que, por mais que se tente, a foz e a nascente do rio sempre serão as mesmas: os lábios do amante. A

letra viva, a palavra movente que persegue e estrutura tantas obras de Leonilson [é] uma espécie de complemento [...], um centro deslocado [...] que não completa ou acrescenta um sentido incerto, mas amplia suas possibilidades ao criar uma nova zona autônoma de elaboração formal da obra (RIBEIRO, 2018, p.140).

Conforme Gustavo Ribeiro (2018), a construção conjunta do texto e da imagem, na verdade, não subordinam Blake, mas criadora de sentido. Os trabalhos em pintura de Leonilson, conforme Cassundé (2011), convidam o observador/leitor a exercer uma postura crítica que se diferencia da relação passiva do olhar. O texto pede participação, para que respostas às imagens venham à luz.



Outro exemplo é “Os pensamentos do coração”, na qual o artista traz no centro de uma tela vermelha o texto “os pensamentos do coração” estruturando o formato do coração. No centro deste temos o cérebro e duas espadas. Apesar de simples, essa tela congrega toda a batalha entre sentimento e razão. As espadas apontam claramente para a guerra, e o cérebro e o coração são elementos clássicos do simbolismo da razão e da emoção. Todavia, a frase “pensamentos do coração” amplia os sentidos do quadro, já que, como mencionado, o coração é muito mais levado pela emoção do que pela razão. Assim o termo “pensamentos” entra em contradição com o termo “coração”. O coração pensa o sentimento que luta contra o pensamento racional do cérebro, deixando o pintor/eu lírico em desacordo consigo mesmo.

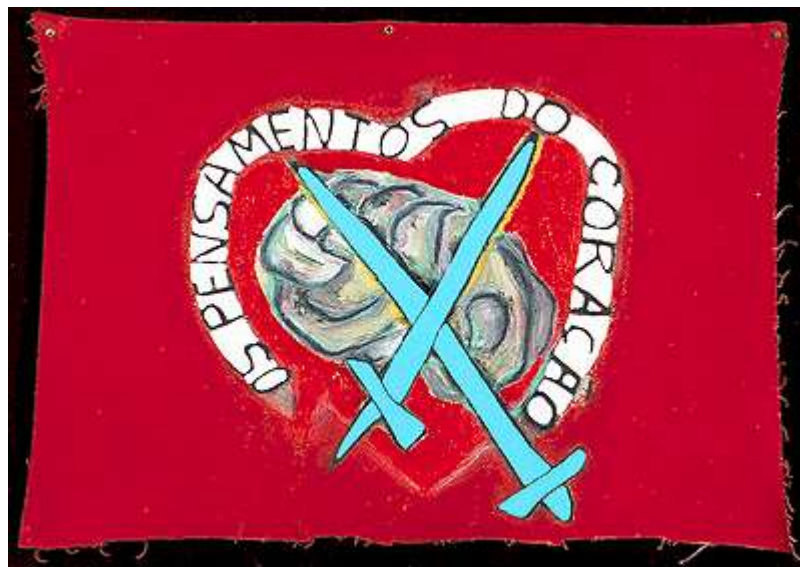


Figura 7: “Os pensamentos do coração” (1988), José Leonilson. Fonte: Itaú Cultural⁶⁴

Para finalizar a ilustração da obra de Leonilson, a tela “O transatlântico”, de 1990, também trabalha com a palavra criando o que Ribeiro (2018) denominou de “poema intermediário”.

⁶⁴ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15190/os-pensamentos-do-coracao>. Acesso em: 3 de novembro, 2021.



Figura 8: “O transatlântico” (1990), José Leonilson. **Fonte:** Itaú Cultural⁶⁵

Pode-se ler no quadro o seguinte: “*I try to live in his world/ but all the ways put me back to that small place of mine*”. Leonilson, com essa obra e, em certa medida com as outras duas apresentadas, registra seu desejo pelo outro e a afeição que sente, assim como a própria rejeição. Em “O transatlântico”, o texto indica a vontade do que poderíamos chamar de “eu lírico” de viver no mundo do amante, todavia, essa é uma vontade impossível. A impossibilidade de viver no mundo do outro é apreendida tanto pelo próprio texto, quanto pelas duas imagens: a mão e a cabeça. A mão pode vir a ser interpretada como a que puxa o “eu lírico” de volta para o seu mundo, além de indicar o lugar pequenino e particular deste “eu lírico” exposto em “*that small place of mine*”. A face

⁶⁵ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58611/o-transatlantico>. Acesso em: 3 de novembro, 2021.



em branco, já indica a própria impossibilidade de viver no mundo alheio, pois perde sua identidade, sua face; é apenas no seu próprio mundo, sendo si mesmo, que é possível viver.

Discípulo de um ideal romântico malogrado, Leonilson foi movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos do desejo. Esse legado, enunciado por um 'eu' cuja expiação é incessante, reavalia a subjetividade após as experiências conceituais (LAGNADO, 1995, p.27-28).

Com as três obras apresentadas, a afirmação de Lagnado pode ser verificada. Ademais, na série de lonas pintadas, as figuras e palavras só de fato se integram na medida em que o espectador lhes confere uma vivência. Caso isso não ocorra, as telas de Leonilson não passam de rabiscos de um diário que só interessa ao próprio autor (CHAIMOVICH, 1993).

Leonilson reconhece sua obra como estando no mundo quando o espectador lhe diz acreditar que ela foi feita para si, mantendo o caráter iniciatório e privado pretendido. O discurso do artista adere a um dos aspectos da obra, o da personalização exacerbada das vivências envolvidas. Leonilson apresentaria um jogo artístico privado, cujas referências a outros artistas estaria baseada mais numa apropriação fechada em si mesma do que numa tentativa de diálogo. O movimento descrito pelo artista é de fuga do mundo. Cada um interpreta e reinterpreta o que quiser, sempre negando a vivência universal em favor da vivência iniciatória (CHAIMOVICH, 1993, p.7).



Ribeiro (2018) conclui, então, sobre a obra do artista plástico, que o que interessa é o gesto da criação literária. O texto, em muitas de suas produções, sobrevive e se impõe, “apresentando o espectador convencional de uma exposição de artes visuais a cena da leitura como modo de percepção fundamental”. Com sua escrita, Leonilson se converte no autor de sua própria história e narrador das obras. “As artes como imagens mentais ou até mesmo verbais, caracterizam Leonilson como um criador que de longe se tornou metáfora viva de sua narrativa e designação de um ser humano incorporado às telas por uma relação de semelhança” (TEIXEIRA, ARAÚJO, 2019, p.8).

POESIA E O CONTEMPORÂNEO

O presente trabalho buscou aproximar artistas distantes quer espacialmente, quer na tradição, de modo a demonstrar como a poesia e as artes visuais, no contemporâneo, se expandem e se assimilam. Desde a antiguidade, a palavra e a imagem caminham juntas. E.E.Cummings, diferentemente dos poetas de sua geração, partiu das artes visuais, cubismo e futurismo, de modo a construir uma poética. José Leonilson, anos depois, no Brasil, passou à frente de Cummings e conseguiu unir o imagético e o poético/narrativo de maneira tão entrelaçada que a interpretação de sua obra deve levar em consideração ambos, conjuntamente, criando uma poesia visual que congrega tanto a letra, quanto o desenho. Vemos, com isso, que Jean Luc-Nancy, em "Fazer, a poesia" (2005), estava correto ao afirmar que

a palavra "poesia" designa tanto uma espécie de discurso, um gênero no seio das artes, ou uma qualidade que pode apresentar-se fora dessa espécie ou desse gênero, como pode estar ausente nas obras dessa espécie ou desse gênero [...] **A poesia é assim a unidade indeterminada de um conjunto de qualidades que não estão reservadas ao tipo de composição chamado "poesia", e que não podem em si próprias ser designadas senão alterando com o epíteto "poético" termos como riqueza, esplendor, ousadia, cor, profundidade, etc. (p.9-10, grifo próprio).**



Referências

ARAÚJO, Ádrian Felipe Meneses; TEIXEIRA, Alessandra Oliveira. Leonilson: uma perspectiva acadêmica acerca do artista. XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. 42 ed., 2019. **Anais Intercom 2019**. São Luís: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2019, p.830-1. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0830-1.pdf>. Acesso em 30 de novembro, 2021.

BAST, Laura Stephanie Dawn. **A case study of E.E. Cummings**: the past and presence of modernist literary criticism. 2011. p.105. Dissertation (Master of Arts). Department of English, Dalhousie University. Halifax, Nova Scotia, 2011.

BROWNE, Thomás. e.e. cummings (la carne de los poemas se traduce). In. CUMMINGS, E.E. **Poemas**. Tradução de Thomás Browne, Alejandra Mancilla. Santiano: Cancacazo Publicaciones, 2014. p.9-19.

CAMPOS, Augusto de. Poesia, Estrutura. In. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé** (Coleção Signos). 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991a, p.177-180.

CAMPOS, Augusto de. Poesia, Ideograma. In. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé** (Coleção Signos). 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991b, p.181-186.

CAMPOS, Augusto de. Intradução de Cummings. In. CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015, p.37-43.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. **Leonilson: a natureza do sentir**. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo de Freitas Veneroso. 2011. p.165. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

CHAIMOVICH, Felipe. A autenticidade na poética de Leonilson. In: LEONILSON, José. **Leonilson**. São Paulo: Galeria Thomas Cohn, 1998. Não paginado. [Reedição do texto apresentado no Colóquio Morte da Arte Hoje, Belo Horizonte, 1993, baseado em entrevista



concedida pelo artista ao autor, em 1991]. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/jose-leonilson>. Acesso em 6 de dezembro, 2021.

COHEN, Milton, A. E.E. Cummings: Modernist Painter and Poet. **Smithsonian Studies in American Art**, vol. 4, n. 2, p.54-74, primavera, 1990.

CUMMINGS, E.E. **Poem(a)s**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2015, p.247.

ESCRITÓRIO DE ARTE. **Comentário crítico**. s/d. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/jose-leonilson>. Acesso em 6 de novembro, 2021.

FRIEDMAN, Norman. **(Re)Valuing Cummings**: further essays on the poet, 1962-1993. Gainesville: University Press of Florida, 1996, p.208.

KIDDER, Rushworth. Cummings and Cubism: the influence of visual arts on Cummings' early poetry. **Journal of Modern Literature**, vol 7. n.2, p.255-291, abril, 1979a.

KIDDER, Rushworth. **E.E.Cummings**: an introduction to the poetry. New York: Columbia University Press, 1979b, p.275.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson**: são tantas as verdades. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1995, p.245.

LEONILSON, José. **Os pensamentos do coração**. 1988. Acrílica sobre lona. 68 cm x 48 cm. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15190/os-pensamentos-do-coracao>. Acesso em: 01 de dezembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

LEONILSON, José. **Todos os Rios**. 1989. Acrílico sobre lona. 210 cm x 100 cm. Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1997-001-leonilson-jose/>. Acesso em 30 de novembro, 2021.

LEONILSON, José. **Transatlântico**. 1990. Acrílica e lápis sobre tela. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58611/o-transatlantico>. Acesso em: 01 de dezembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.



LOCKLIN, Gerald. The influence of Cummings on selected contemporary poets. **Spring**, New Series, n. 2, p. 40-47, outubro, 1993.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Cartilha secreta. In: LEONILSON, José. **Leonilson**. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1991. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/jose-leonilson>. Acesso em 6 de dezembro, 2021.

MUNSON, Gorham. Syrinx. In. BAUM, Stanley Vergil (Org.). **EΣTI e e c**: E.E. Cummings and the critics. East Lansing: Michigan State University Press, 1962. p.9-18.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. In. _____. **Resistência da Poesia**. Tradução Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval, 2005, p.9-20.

PIGNATARI, Décio. Ovo novo no velho. In. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATÁRI, Décio (org.). **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 2 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p.128-135.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. José Leonilson: a poesia fora de si. 2018, p. 135-146. In: RIBEIRO, Gustavo Silveira; PINHEIRO, Tiago Guilherme; VERAS, Eduardo Horta Nassif. (Org.). **Poesia contemporânea**: reconfigurações do sensível. 1ed. Belo Horizonte: Quixote + Do Editoras Associadas, 2018, v. 1, p. 135-146.

SILVA, Rogério Barbosa da. Poesia concreta: a crítica como problema, a poesia como desafio. **O eixo e a roda**, vol 2, n 2, p.121-134, Belo Horizonte, 2013.



1º encontro
internacional
de Poesia

100+ anos de João Cabral de Melo Neto

novembro 2021

136

Pernambuco e Sevilha revisitados nas últimas obras de João Cabral de Melo Neto

Pernambuco and Seville revisited in the last works of João Cabral de Melo Neto

FABIANE RENATA BORSATO⁶⁶

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

⁶⁶ Doutora em Estudos literários, docente da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara e pesquisadora colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade do Porto. É membro do grupo de pesquisa Teorias do Texto Poético da Anpoll e realiza pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.



Resumo

Pernambuco e Sevilha são apresentadas por João Cabral de Melo Neto como duas regiões de aprendizagem da linguagem poética por possuírem paisagens e culturas em que o poeta encontrou temas, formas artísticas e ritmos matriciais de sua poesia. Neste trabalho serão comentados poemas das últimas obras do autor, em que a voz lírica retorna a Pernambuco e a Sevilha e encontra as duas localidades transformadas. O objetivo é discutir as reações dos sujeitos líricos diante dessas mudanças.

Palavras chave

João Cabral de Melo Neto, Pernambuco, Recife, Sevilha, poesia, sujeito lírico.

Abstract

Pernambuco and Seville are presented by João Cabral de Melo Neto as two regions for learning poetic language because they have landscapes and cultures in which the poet found themes, artistic forms and main entity rhythms of his poetry. In this work, poems from the author's last works will be commented, in which the lyrical voice returns to Pernambuco and Seville and finds both locations transformed. The aim is to discuss the reactions of lyrical subjects to these changes.

Keywords

João Cabral de Melo Neto, Pernambuco, Recife, Sevilha, poetry, poetic speaker.



Introdução

João Cabral apresenta de forma recorrente em sua poesia as regiões de Pernambuco e Andaluzia, respectivamente lugares de nascimento e de trabalho como diplomata. Em muitos poemas do autor, foram descritos os aspectos topográficos, culturais e socioeconômicos das duas regiões, tais como a disposição arquitetônica, os fenômenos climáticos, os deslocamentos e as configurações sociais, os elementos culturais e artísticos. Os sujeitos líricos desses poemas vivenciam os espaços, os descrevem e percebem de modo singular: Pernambuco é composto de uma paisagem árida e masculina; carente de presença de chuvas, de vida e de justiça social; na Andaluzia, Sevilha é a cidade acolhedora, feminina, de medida e proporções adequadas ao sujeito que com ela convive, é o lugar do cante e do baile flamenco, da cultura cigana e das festas de expressão popular.

As duas localidades, tão visitadas na poesia de Cabral, ora são retratadas isoladamente nos poemas, ora encontram-se reunidas em um mesmo poema, como são exemplos “Chuvas”, da obra *Serial*; “Pratos rasos”, “Cais pescador” e “Autocrítica”, de *A escola das facas*. Percebe-se, na forma de apresentação desses espaços, uma distinta mobilização afetiva da voz poética, passível de ser explicada pelas diferentes imagens e perspectivas adotadas para a descrição de Pernambuco e de Sevilha. Neste trabalho, serão discutidos poemas sobre Pernambuco e Sevilha enunciados por vozes líricas que, depois de algum tempo distantes das localidades, revisitam esses lugares e avaliam as mudanças por que passaram e como cada qual lidou com as transformações.

Pernambuco e Sevilha: entre a memória e a revisitação

As vozes líricas dos poemas de João Cabral apresentam a cidade de Sevilha como um espaço acolhedor, genuíno e íntegro. Essa imagem da cidade contém semas da interioridade uterina e do feminino sensual. Na obra *Quaderna*, no poema “Sevilha” lê-se: “A cidade mais bem cortada/ que vi, Sevilha;/[...] Ao corpo do sevilhano/toda se ajusta” (MELO NETO, 2020, p. 255). É a cidade sob medida, capaz de acolher corpos sevilhanos em seus becos e praças dos bairros antigos, como reitera o poema de *A educação pela pedra*, “O regaço urbanizado”: “[...] Eles têm o aconchego



que a um corpo/ dá estar noutra interno ou aninhado,/ para quem quer, quando fora de casa,/ seus dentro e resguardos de quarto.” (MELO NETO, 2020, p. 441)

Pernambuco, por sua vez, é apresentado com seu inigualável estado de lucidez, advindo da extrema carência, como afirmam os versos de “Duas paisagens”, poema que compara as paisagens catalã e pernambucana:

[...]

Em termos de uma mulher
não se conta é Pernambuco:
é um estado masculino
e de ossos à mostra, duro,

de todos, o mais distinto
de mulher ou prostituto,
mesmo de mulher virago
(como a Castilla de Burgos).

Lúcido não por cultura,
medido, mas não por ciência:
sua lucidez vem da fome
e a medida, da carência,

[...]

(MELO NETO, 2020, p. 167)

A crítica social advém do compromisso do poeta de expor as injustiças sociais de Pernambuco e do nordeste brasileiro. Cabral declarou que quando “soube que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos, enquanto que na Índia era de 29” (FOTOBIOGRAFIA DE JCMN, 2021, p. 72), teve um choque emocional. E foi fora do Brasil que o poeta sentiu a necessidade ética de falar de seu estado natal, discutir o Sistema político e econômico nordestino baseado na



exploração de “severinos” e na construção de uma indústria da seca e da imigração, temas presentes nos livros *O Rio*, *O cão sem plumas*, *Morte e vida Severina*, *Quaderna*, *Serial* e *Dois parlamentos*. Cada vez mais distante de Pernambuco, devido à carreira diplomática, Cabral conta com a memória para escrever os *Poemas pernambucanos* que acabaram intitulados *A escola das facas* (1975-1980), devido ao maior apelo comercial do último título:

O título original era *Poemas pernambucanos*. Depois o José Olympio achou-o pouco comercial – Pernambuco, coitado, não tem nem o direito de dar nome a um livro. [...] meus poemas em geral falam muito de Pernambuco. Não os três primeiros livros – *Pedra do sono*, *Os três mal-amados* e *O engenheiro* -, que apresentavam uma poesia mais cosmopolita. Mas no quarto, *Psicologia da composição*, que eu escrevi em Barcelona, Pernambuco já aparece. Descobri Pernambuco fora do Brasil. Há também em *A escola das facas* muito de reminiscência. (FOTOBIOGRAFIA DE JCMN, 2021, p.195)

O livro *Agrestes* também reúne algumas histórias familiares e populares, em que a memória afetiva desencadeia uma série de imagens de Pernambuco, além de relatos vivenciados no passado, revelando um pouco da história de vida do próprio poeta. O poema “A rede ou o que Sevilha não conhece”, localizado na seção “Do Recife, de Pernambuco”, dialoga com “Retrato de Andaluza”, presente na obra *Museu de tudo*, pois se neste poema Sevilha e Cádiz são cidades que se deixam “abraçar de uma vez, completas,” (MELO NETO, 2020, p. 465); naquele, a rede do Nordeste abraça o corpo, numa inversão entre a condição passiva de Sevilha e Cádiz que desconhecem o abraço ativo da rede nordestina:

A rede ou o que Sevilha não conhece

Há uma lembrança para o corpo,
a tua: é a de um abraço de rede,
esse abraço de corpo inteiro
de qualquer rede do Nordeste,
da rede que tua Andaluzia,



que é tão da sesta, não conhece,
e mais que abraço, é o abraçar
de tudo o que pode estar nele;
é abraço sem fora e sem dentro,
é como vestir outra pele
que ele possui e que o possui,
uma rede nas veias, febre.
(MELO NETO, 2020, p. 614-5)

Enquanto Sevilha entrega-se “inteira, feminina,/ e sensual ou sexual, de sesta.” (MELO NETO, 2020, p. 465), conforme anunciado nesses versos de “Retrato de andaluza”, a rede nordestina veste, possui e entranha o sujeito até o estado febril, é uma rede inerente ao sujeito, tipicamente nordestina, é um abraço total, com força e presença na memória e no corpo do sujeito, uma rede-afeto que só o nordeste possui e que nem mesmo o distanciamento físico do poeta conseguiu apagar.

Em muitos poemas de Cabral, Pernambuco é referência para a descrição e compreensão da configuração social, física e cultural de outras regiões. Entretanto, quando contíguo a Sevilha, enunciados em um mesmo poema, atenuam-se as denúncias das desigualdades sociais e praticamente desaparece a figura humana tão habitualmente presente e fundamental nos poemas sobre o nordeste brasileiro. A secura e a solidão nordestina desencadeiam o desejo de um outro, oposto, feminino, acolhedor e fértil, seja ele a chuva que raramente acontece no sertão nordestino, seja a cidade de Sevilha:

[...]
No Sertão de alma bruta
a chuva é mais que chuva.
É pessoa: e isso é mais
do que tudo o que traz.



E esse mundo viúvo,
mais que o verde futuro,
ama nela a presença,
corporalmente, fêmea.

(MELO NETO, 2020, p.325-326)

A representação fisionômica de Pernambuco e de Sevilha dá-se por equivalências cartográficas, por complementaridades entre o feminino e o masculino. O senso de proporção e medida são traços sevilhanos recorrentemente presentes em poemas que apresentam a cidade, por ser ela adequada aos corpos que a habitam. Cabral chegou a afirmar: “O que acontece é que Sevilha me caiu tão bem que até o Recife me pareceria ruim – se para lá tivesse ido saindo de Sevilha.” (FOTOBIOGRAFIA DE JCMN, 2021, p. 120). O sujeito lírico sente-se acolhido pela cidade que é um outro, distinto de si e fortemente desejado, inclusive no âmbito da escrita poética. No poema “Sevilhana pintada em Brasília”, Cabral apresenta a fisionomia da cidade por meio da crítica a um retrato impreciso que um pintor de Brasília fez de uma “mulher que tem da cigana/ que permeia Sevilha, Triana;” (MELO NETO, 2020, p. 733). Trata-se de um retrato prolixo, não planejado, de traços confusos. Pelo procedimento da equivalência, a mulher do retrato dá lugar à Sevilha de intensidade contida, traço singular, linha escorreita, limpa, funda e radical. Por comparação, o poema ainda aproxima o caráter de Sevilha e o projeto poético cabralino.

Neste sentido, a obra de João Cabral revela que Pernambuco e Sevilha são duas matrizes tratadas do ponto de vista de um sujeito atento às agruras político-sociais e às configurações naturais e culturais das localidades rigorosamente compostas e percebidas pela voz poética. O olhar dos eus-poéticos é crítico e afetivo, capaz de apresentar tanto histórias e experiências recentes e passadas, quanto problematizar as tradições andaluzas e as desigualdades sociais pernambucanas.

Sabe-se que em 1942 João Cabral deixou Recife para viver no Rio de Janeiro e para ali só retornou na condição de visitante, tendo sido registrada em sua biografia a participação na exposição bibliográfica de sua obra no Palácio do governo de Pernambuco, em 1980; em Sevilha viveu e trabalhou de 1956 a 1958 e de 1962 a 1964, retornando à cidade em 1992 para representar o presidente do Brasil na Expo92. Nas últimas obras publicadas entre as décadas de 70 e 90, devido ao distanciamento físico das duas localidades, João Cabral acionou de modo dominante a memória.



Em *Museu de tudo* (1975), no poema sugestivamente intitulado “O profissional da memória” (p.401-2), encontra-se a descrição e a análise do processo de inoculação de lembranças da cidade de Sevilha: o eu-poético procura guardar imagens domésticas e arquitetônicas que possam organizar, nos fios da memória, o corpo da mulher que habita Sevilha, bem como as ruas e as praças sevilhanas, sendo estas últimas espaços anunciados em outros poemas e descritos como habitáveis e aconchegantes⁶⁷. Entretanto, o profissional percebe que a memória só mantém vivas as lembranças mais próximas: “Mas, desconvivendo delas,/ longe da vida e do corpo,/ viu que a tela da lembrança/ se foi puindo pouco a pouco;/[...] A lembrança foi perdendo/ a trama exata tecida,/ até um sépia diluído/ de fotografia antiga.” (MELO NETO, 2020, p. 482). Como reação, contenta-se com a atmosfera da cidade de Sevilha mantida ativa pela presença da mulher: “Mas o que perdeu de exato/de outra forma recupera:/ que hoje qualquer coisa de uma/ traz da outra sua atmosfera.” (MELO NETO, 2020, p. 483). A manutenção de uma atmosfera sevilhana só é possível devido à equivalência entre a mulher e a cidade que João Cabral constrói em seus poemas.

A sabedoria de Sevilha

Conforme mencionado, é na condição de visitante que o poeta produziu um reduzido número de poemas que retratam a transformação por que passaram Pernambuco e Sevilha no período de três décadas. Há nesses poemas um trânsito entre os tempos passado e presente, entre a memória do conhecido e a imagem flagrada no presente da enunciação, entre a atmosfera das cidades e os fios puídos da memória. São eles: “Sevilha revisitada em 1992” (MELO NETO, 2020, p.736), “O Arenal de Sevilha” (MELO NETO, 2020, p.745) e “Sevilha e o progresso” (MELO NETO, 2020, p.763), todos poemas da obra *Sevilha andando*, sendo que os dois últimos encontram-se na seção “Andando Sevilha”. As transformações por que passou a cidade de Sevilha são o tema dos três poemas. O primeiro deles possui ancoragem temporal no retorno de Cabral a Sevilha para participar da Expo92:

⁶⁷ Ver os poemas “A mulher e a casa” e “Sevilha”, da obra *Quaderna*; “A urbanização do regaço” de *A educação pela pedra*; “As plazoletas” de *Sevilha andando*.



Sevilha revisitada em 1992

Ele foi visitar Sevilha
levando Sevilha consigo;
assim não teve de a levar
à Sevilha do tempo já lido.

Não foi por temer re-encontrá-la
dilacerada em avenidas
nem temer os mil automóveis
que formigueiram hoje Sevilha.

Tinha consigo a intimidade
que de Sevilha faz mulher
toda a que ela tem de Sevilha:
pois passeá-la não é mister.

Porque nesse quarto de hotel
- que é o que de menos sevilhano -
tinha-a entre quatro paredes
como se estivesse Sevilha andando.

(MELO NETO, 2020, p.736)

O eu-poético, ciente de que a Sevilha revisitada difere daquela vivenciada no passado, previne-se e leva consigo a mulher-Sevilha, evitando com isso passear pelas avenidas movimentadas e lidar com o trânsito de automóveis que dilacera o corpo da cidade. Assim, o eu-poético fecha-se no quarto impessoal do hotel para manter viva a imagem e a atmosfera das *plazoletas* acolhedoras da cidade de outrora. A expressão “como se”, no último verso, anuncia que é por meio do ficcional que o sujeito lírico mantém “Sevilha andando”. A solução que permitirá o contato íntimo com a Sevilha-mulher-cidade é paradoxal porque isola o sujeito no quarto para proteger do contato com a urbanização das largas avenidas do tempo presente, a mulher-Sevilha que trouxe consigo. Em lugar de andar Sevilha ou vê-la andando, o sujeito lírico imobiliza Sevilha



para manter viva a sua atmosfera de intimidade, o que é um procedimento novo porque em poema de *A educação pela pedra*, havia o anúncio de que Sevilha bem sabia como se proteger do processo de urbanização. Trata-se de “A urbanização do regaço”, em que o sujeito lírico descreve a topografia da Sevilha antiga, com suas ruas pouco anchas, praças e becos sem saída; espaços acolhedores porque diminutos, ocultos e pouco frequentados: “Eles têm o aconchego que a um corpo/ dá estar noutro, interno ou aninhado,/ para quem torce a avenida devassada/ e enfia o embainhamento de um atalho,/ para quem quer, quando fora de casa,/ seus dentros e resguardos de quarto.” (MELO NETO, 2020, p.425). Nestes versos, percebe-se uma certa forma de ser da cidade de Sevilha, capaz de se proteger do progresso que inevitavelmente atinge as cidades. Por isso, é quando revisita Sevilha que o eu-poético revela-se indisposto para levar a mulher que o acompanha à “Sevilha do tempo já ido.”. Soluciona o problema, mantendo-a consigo no quarto de hotel para que entre quatro paredes, fosse recuperada a atmosfera de quem caminha as ruas do bairro antigo sevilhano.

Um segundo poema que reúne os tempos passado e presente, assim como a distinta condição da cidade, é “O arenal de Sevilha”:

Já nada resta do Arenal
de que contou Lope de Vega.
A Torre do Ouro é sem ouro
senão na cúpula amarela.

Já não mais as frotas das Índias,
e esta hoje se diz América;
nem a multidão de mercado
que se armava chegando elas.

Já Rinconete e Cortadillo
dormem no cárcere dos clássicos
e é ponte mesmo, de concreto,
a antiga Ponte de Barcos.



Urbanizaram num Passeio
o formigueiro que antes era;
só, do outro lado do rio,
ainda Triana e suas janelas.
(MELO NETO, 2020, p.745)

Vê-se que Cabral recupera um passado histórico longínquo ao fazer referência ao dramaturgo e poeta barroco Lope de Vega (1562-1635) que esteve na cidade de Sevilha e escreveu uma peça teatral intitulada *El Arenal de Sevilla*, sendo o *Arenal* um bairro da antiga zona portuária da cidade. Também há menção à Torre do Ouro, situada próxima do *Arenal*, e uma das construções do século XIII que, assim como as muralhas, tinha a função de proteger a cidade e seu comércio. Ainda compunha este complexo arquitetônico a Ponte de Barcos, de 1171, atual Ponte de Triana, mencionada no décimo segundo verso, e que pelo rio Guadalquivir interligava Triana e o *Arenal* de Sevilha, sendo ela formada de treze barcos amarrados e unidos por uma passarela de tábuas resistentes para circulação entre as duas margens do rio⁶⁸. A terceira estrofe do poema faz referência à novela de Miguel de Cervantes, "Rinconete e Cortadillo", publicada na obra *Novelas exemplares*, em 1613. Vê-se que o sujeito lírico de "O Arenal de Sevilha" retoma informações históricas colhidas no Arquivo das Índias e na literatura de ficção barroca nas três quadras dedicadas a anunciar os poucos resquícios desse passado. Um número expressivo de signos de negação e falta (nada resta, sem ouro, não mais, nem) aponta o apagamento histórico do enfrentamento entre muçulmanos e cristãos e das relações comerciais resultantes da exploração das colônias. É preciso recordar que em 1956, Cabral residiu em Sevilha, a serviço do Itamaraty, para realizar pesquisas históricas no Arquivo das Índias. O poema parece aproximar o pesquisador e o leitor João Cabral, conhecedores de fatos e da literatura que compuseram o Século de ouro espanhol, momento em que a Espanha viveu um esplendor cultural e uma derrocada econômica. Com a retomada desses fatos, os versos problematizam a urbanização da localidade e a imposição de uma nova ordem e ritmo. O Passeio de Cristóvão Colombo, no século XX, constitui-se de uma

⁶⁸ Sobre a configuração urbana da cidade de Sevilha e mais especificamente sobre as obras acontecidas na área em que se localiza o *Arenal*, recomenda-se o artigo de Peter Ribon Monteiro, intitulado "Sevilha e o duplo Guadalquivir: breve análise do recente fenômeno de integração cidade-rio", informado nas referências deste trabalho.



larga avenida que margeia o rio Guadalquivir e a ele impõe não o ritmo adotado pela multidão no mercado, mas o ritmo do automóvel que por ela circula e “devassa” o espaço outrora descrito como um formigueiro. Se um formigueiro possui uma organização própria e funcional, o Passeio de Colombo apaga a complexidade arquitetônica e social, bem como a antiga história de dependência da zona portuária da chegada das riquezas que vinham da América e que eram tema da literatura.

A unidade promovida pela urbanização, anunciada no décimo terceiro verso, altera o bairro Arenal e o que dele se sabe depende de documentos ou do que contaram Lope e Cervantes. Por outro lado, o sujeito lírico parece adotar como contraponto o bairro de Triana e sua solidão. O emprego da pontuação parece ser recurso expressivo de reiteração do isolamento do bairro e do povo de Triana, protegidos da urbanização. Em momentos históricos diferentes, Triana conseguiu manter-se isolada, o que parece ser aprovado pelo eu-poético quando emprega o advérbio “ainda”, no último verso, que pode atribuir a Triana marcas de resistência e autenticidade, como reafirmam os versos de outros dois poemas do autor, respectivamente de *Crime na calle Relator* e da seção *Inéditos*: “Triana que de toda Sevilha/ foi o bairro mais marinho, / e onde ganhou em nome de rua/ o que lhe roubaram em dinheiro.” (MELO NETO, 2020, p. 693), mas mantém a compostura “miúda, rebelde e tudo/ que há de Sevilha a Triana.” (MELO NETO, 2020, p.827). À história passada sobre a importância cultural, política e econômica do *Arenal*, o poema contrapõe o isolamento de Triana do outro lado do rio que, similar ao sujeito do quarto de hotel, utiliza-se de um subterfúgio geográfico para manter-se afastada da urbanização.

O relato da sabedoria com que a cidade de Sevilha enfrentou o crescimento urbano também está presente em “Sevilha e o progresso” que encerra a seção “Andando Sevilha”:

Sevilha é a única cidade
que soube crescer sem matar-se.

Cresceu do outro lado do rio,
cresceu ao redor, como os circos,

conservando puro seu centro,
intocável, sem que seus de dentro



tenham perdido a intimidade:
que ela só, entre todas cidades,

pode o aconchego de mulher,
pode o macio existir do mel,

que outrora guardava nos pátios
e hoje é de todo antigo bairro.

(MELO NETO, 2020, p. 763)

O núcleo de Sevilha, a que se refere o poema, é o chamado *casco antiguo* na forma de uma amêndoa, composto por ruas estreitas e tortuosas em que se localizam as construções arquitetônicas medievais e renascentistas, com uma configuração espacial bastante diversa do entorno moderno, tramado por linhas perpendiculares e previsíveis ângulos retos destinados à circulação de automóveis e de outros veículos surgidos com a modernidade e a revolução industrial.

O poema contrapõe dois tempos e dois espaços, ressaltando a sabedoria com que a cidade soube conciliar os opostos. O centro antigo de Sevilha manteve seus traços de pureza, de aconchego, de um existir feminino pautado no bem-estar e na recepção calorosa do transeunte. Ao redor, como uma moldura a destacar ainda mais as diferenças, a modernidade impôs-se, mas sem conseguir atingir o núcleo que se manteve preservado, conforme anuncia a voz poética.

Quando aproximados os três poemas sobre a Sevilha de outrora e a atual, tem-se a presença de duas ordens: aquela dos bairros medievais e uma outra marcada pelo projeto de urbanização dos territórios, iniciado no século XIX e intensificado no século XX. Sevilha consegue conservar intacta a ordem antiga e o eu-poético de “Sevilha revisitada em 1992”, que a vivenciou em “tempo já ido”, soube reencontrá-la em corpo similar, aquele da mulher que mantém pulsante o andamento rítmico-estético da cidade, ainda que no reduzido e impessoal espaço do quarto de um hotel, símbolo do compacto *casco antiguo* sevilhano. No poema “O arenal de Sevilha”, a condição ilhada do bairro de Triana a preserva da intervenção praticada na outra margem do rio. A cidade de Sevilha, dividida pelo rio Guadalquivir, mantém Triana fora dos planos sucessivos de



transformação do bairro do *Arenal* e do curso do rio. Há registros de que a urbanização teve por consequência a construção do extenso Passeio de Cristóvão Colombo: “Com a saída do porto, o velho *Arenal* é reformado em 1980, dando início ao processo de reintegração que irá se desenvolver gradativamente nas décadas seguintes.” (RIBON MONTEIRO, 2009, p. 660). Do ponto-de-vista do sujeito lírico, o *Arenal* tornou-se homogêneo; mas o bairro de Triana que tem nas janelas a metonímia de sua configuração arquitetônica caracterizada por sobrados de poucos andares e iluminados pelas muitas janelas voltadas para o rio, mantém-se livre da urbanização. Também no poema “Sevilha e o progresso” há o anúncio de que à revelia da urbanização das margens da cidade, a parte antiga resiste e se mantém “intocável”.

Longe ou perto de Sevilha, no tempo presente ou pela mediação da memória, o eu-poético estabelece com ela uma relação histórico-cultural afetuosa, estética e sensual. A paisagem e a cultura do lugar parecem promover a integração do eu-poético com o espaço e seus elementos. Determinantes pictóricos e topográficos mantêm em Sevilha espaços do desejo e do bem-estar, sendo que da perspectiva do eu-poético de “Sevilha e o progresso”, a cidade viva porque a única “que soube crescer sem matar-se.”

Uma outra Recife e um singular Pernambuco

Sobre Pernambuco, e mais especificamente Recife, selecionamos os poemas “Ao novo Recife”, publicado em *A escola das facas* p. 449; “Cais do Apolo” e “The Return of the native”, presentes na obra *Agrestes*.

Na leitura do primeiro poema selecionado, pode-se evocar o texto de Walter Benjamin, intitulado “O narrador”, que apresenta duas classes de narradores representados pelo marinheiro comerciante que viaja e conhece outras terras e culturas e pelo camponês sedentário que não se distancia de sua terra. Ambos são narradores experientes e capazes de relatar histórias locais ou distantes e de formar artífices que aperfeiçoam constantemente a arte de narrar. Ainda segundo Benjamin (1985), a narrativa tem uma dimensão prática e sua “utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (p. 200). A voz que “aconselha” no poema “Ao novo Recife”, parece aproximar-se da condição do viajor, “alguém que vem de longe” (BENJAMIN, 1985, p.198) acumulando experiências para



contá-las em forma de narrativas orais, também apresenta o caráter exemplar das narrativas práticas. Benjamin (1985) afirma que as narrativas exemplares são importantes para a formação do ouvinte porque oferecem conhecimentos e conselhos, mas as experiências desmoralizantes que as sucessivas guerras geraram no século XX comprometeram as tentativas de troca de experiências narrativas. Assim, o conselho também se tornou inviável ou interdito na nova configuração política e social. Parece ser o que acredita o sujeito lírico do poema que não se sente autorizado a aconselhar:

Embora não me sinta o direito
de te dizer sim, não, dar conselho,

conto com que todo esse progresso
que derruba o onde fui (e ainda levo)

faça mais fácil o mão-a-mão
de mão a mão distribuir o pão,

e que tua gente volte ao “bom-dia”
de quando lá toda se sabia.

(MELO NETO, 2020, p. 532)

Embora no primeiro dístico o sujeito lírico afirme seu desconforto na arte de aconselhar, é o que ele fará nos dísticos subsequentes. A expectativa é a de que o progresso do agora não derrube o outrora que marcou a formação do próprio sujeito lírico, expresso nos verbos “fui” e “levo” que se referem a uma constituição do sujeito e de sua memória. De modo sintético, em apenas três versos, o sujeito anuncia o que lhe parece fundamental quando o assunto é progresso: a equidade social. Distribuição de pão e de bom-dia seria o esperado pelo novo Recife progressista. Instaurando uma voz lírica visitante, similar à do viajor benjaminiano, o poema opta pelo distanciamento do sujeito lírico, marcado por um discurso formal, como se fora um estrangeiro na nova Recife, enquanto no passado o território e sua dinâmica lhe foram tão próximos. A voz lírica não só aconselha, como desafia a nova Recife a basear-se na justiça social, ainda que o quarto verso provoque certa desconfiança sobre o cumprimento do esperado e desejado, expressa



principalmente no emprego do verbo “derrubar”, semanticamente contrário às expectativas do eu-poético.

O poema “Cais do Apolo” também problematiza a modernização e o progresso do Cais, com seus arranha-céus e computadores. Há o relato de que no passado, o Cais fora habitado, durante o dia, por armazéns destinados à atividade comercial ligada à produção canaveira; enquanto à noite convertia-se em um espaço de reunião de trabalhadores em busca de diversão e prazer sexual⁶⁹. Era à noite que o Cais aproximava sujeitos de esferas sociais e econômicas diferentes, subvertendo a ordem alicerçada em injustiças e segregação sociais. Entretanto, com o aterramento e a urbanização do Cais, a segregação tomou conta de tudo e não há mais qualquer indício de partilha:

Cais do Apolo

1.

No Cais do Apolo, no Recife,
fazia-se literatura,
com muito beber de cachaça
e indiferentes prostitutas.

De dia, nenhum ia nele
e assim dele pouco sabia:
dos armazéns escancarados
onde açúcar entrava e saía,

onde barcaças, barcaceiros,
onde escritórios, escrituras:
de dia, todo do comércio,
de noite, de Rimbaud, das putas.

⁶⁹ Este poema foi analisado mais detidamente em: BORSATO, F.R. Paisagem e metapoética em poemas de João Cabral de Melo Neto, conforme informação nas referências deste trabalho.



De noite, os lampiões amarelos
fingiam a noite europeia
entrevista em filme francês
(usava-se muito “atmosfera”).

2.

Agora, nenhum Cais do Apolo,
nem Cais do Brum, há que se veja.
São cais nas placas das paredes,
mas a água até eles não chega.

Antes foi cais de mar e rio
(no fundo, era um cais de marê),
hoje é cais de terra aterrada
(onde as barcaças, *chevrolets*).

Muitos arranha-céus cresceram
naquelas praias devolutas
e os computadores que trazem
dão com Rimbauds, se algum perdura.

Hoje, no que foi Cais do Apolo,
literatura não há mais:
melhor para a literatura
que sem entreluzes se faz.
(MELO NETO, 2020, p. 600-1)

Da memória passada do Cais à imagem presente, está anunciado um traço do progresso que atinge a região do nordeste e que é contrário ao que ocorre em Sevilha: o da exclusão e eliminação de outras formas de existência. O Cais do passado era um espaço de encontro, de efervescência cultural, mas o aterramento afastou a água do “Cais”, os armazéns foram substituídos



por edifícios e por outras formas de vida. A gentrificação da paisagem recifense é da ordem da triagem, do apagamento das marcas da paisagem com sua dinâmica peculiar que promovia a “mistura de águas e discursos.” (BORSATO, 2017, p.1799)

Há um terceiro poema sobre a problemática transformação por que passou o estado de Pernambuco: “The return of the native”, cujo título faz referência ao romance de folhetim homônimo, escrito em 1878, por Thomas Hardy. A voz poética, sabedora de que não retornará ao local de origem, encontra no poema a possibilidade de ficcionalizar um regresso à origem: “para fingir a volta a casa/ desenrola esse carretel/ que sabe é de um fio de estopa/ (desenrolado, vira mel). [...] O Pernambuco de seu bolso/ (que é onde vai sua ideia de céu),/ como um cão no bolso, é distinto/ do que vê quem que o conviveu.” (MELO NETO, 2020, p. 613). Há a confissão de que em sua escrita poética, um Pernambuco singular foi recriado, motivo por que não será reconhecido pelos pernambucanos, nem mesmo pelos historiadores. O Pernambuco matricial dos poemas de Cabral não pode ser encontrado nem mesmo pelo sujeito lírico, caso para lá retornasse, porque “Não acha a casa nem a rua,/ e quem não morreu, dos amigos,// amadureceu noutros sóis:” (MELO NETO, 2020, p. 614). Essa ausência de familiaridade do pernambucano que encontra um “desastre” (MELO NETO, 2020, p. 614) no regresso fingido, explicita o traço de subjetividade com que a memória e a linguagem poética constroem a imagem singular do Pernambuco do passado. O discurso poético “arqueológico” recupera o espaço “longe e velho”, como se uma fotografia fosse, portanto marcado pela perspectiva do fotógrafo. E se no poema “De um avião” (MELO NETO, 2020, p. 231-236), Pernambuco é descrito de diferentes distâncias pela voz que o apreende de dentro de um avião que decola, até que a altura só permita “ver” o estado pernambucano por meio da ativação da memória visual; em “The return of the native”, a apreensão de Pernambuco dá-se de modo ficcional, no processo de composição do poema. O eu-poético lúcido sabe que “acabará num chão sulino” (MELO NETO, 2020, p. 613) e que não voltará à terra de origem, por isso faz do poema o lugar de invenção de um retorno que talvez o poupe de reconhecer as transformações por que passou o seu antigo Estado/casa.



Algumas considerações sobre a revisitação de Pernambuco e Sevilha nos poemas de Cabral

João Cabral, ao problematizar as transformações advindas de processos de urbanização e modernização das cidades, reúne uma série de elementos que desenha duas imagens das cidades, ambas marcadas pela intervenção ou não do progresso e de suas intenções de urbanização. Os eus-poéticos de João Cabral são sujeitos em movimento, estão entre um aqui e um ali, atentos observadores da história e das marcas inscritas nas cidades.

As duas regiões apresentam uma certa direção ética captada pelos sujeito líricos atentos e abertos a uma certa forma de ser, com que tem afinidade ético-estética. Entre o observado e o horizonte de expectativa está a figuração e a re-figuração dos espaços de quem o sujeito apreende valores e formas poéticas.

Sevilha parece adotar uma certa moldura que a distingue de uma urbanização que poderia corrompê-la. A operação de deslocamento da Sevilha, condensada no corpo da mulher, para dentro de um quarto de hotel é ação de proteção contra a urbanização que pode corromper a cidade poética. Cabral anuncia que a cidade andaluza sabe conviver com este outro, seja pela questão geográfica de um rio Guadalquivir que isola Triana na outra margem, ou de um *casco antiguo* que, localizado no centro da cidade, funciona como um núcleo fechado em torno do qual orbita a urbanização, ou ainda pelas quatro paredes do quarto de hotel que protegem a mulher-Sevilha do tumulto das avenidas movimentadas. Sevilha aceita a contiguidade, sem permitir a deturpação de seu território que é também uma forma de ser. Pernambuco, por outro lado, não consegue preservar-se de seu entorno, sendo impossível a contiguidade entre o espaço de outrora e o atual. Nele, o progresso produz despersonalização, cabendo à memória e à poesia o importante movimento de preservação do território de outrora ou, conforme Benedito Nunes (1971):

(...) é a parte morta e calcinada da experiência subjetiva que a expressão lírica traz à tona da linguagem. Essa calcinação, que João Cabral hesitou em aceitar no seu valor de resto, de detrito, pareceu-lhe depois a condição



mesma da passagem do psíquico ao poético, da poesia estado emocional à poesia como estado da linguagem, por obra da interferência voluntária da atenção que cristaliza a lembrança e os sentimentos desagregados ou putrefatos (...) (p.57)

O nativo sabe que somente a ficção do poema pode manter viva a fotografia de um Pernambuco pessoalíssimo. É na organização da palavra poética que Cabral reorganiza o espaço pernambucano e lhe dá a permanência que a gentrificação apagou.

Referências

ALBARDONEDO FREIRE, Antonio José. **El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II**. Sevilla: Guadalquivir ediciones, 2002. Disponível em: <<https://idus.us.es/handle/11441/88038>> Acesso em nov 2021.

BENJAMIN, Walter. O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet e Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.,

BORSATO, Fabiane Renata. Paisagem e metapoesia em poemas de João Cabral de Melo Neto. In: **Anais do V CONALI - Congresso Nacional de Linguagens em Interação: Múltiplos Olhares**, 2017, p. 1788-1808. Disponível em: <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbmVhbmFpY3Zjb25hbGl8Z3g6NmY1ZGQyODc3MzEyOTk5MA>> Acesso em nov 2022.

Fotobiografia de João Cabral de Melo Neto. Org. Eucanaã Ferraz. 1 ed. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2021.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.



1º encontro
internacional
de Poesia

100+ anos de João Cabral de Melo Neto

novembro 2021

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

RIBON MONTEIRO, Peter. Sevilha e o duplo Guadalquivir: breve análise do recente fenômeno de integração cidade-rio. **Revista PosFAUUSP**, v.16, n.26, São Paulo, dez de 2009, p.92-108.

Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43641>> Acesso em nov de 2021.



“CORTE, ENCAIXE, SÉRIE, SIMETRIA”: A EDUCAÇÃO PELA PEDRA, NA DOBRA DO DIGITAL

D1G1T0_INDIVÍDUO COLETIVO

(Ana Gago; Diogo Marques; João Santa Cruz)⁷⁰

⁷⁰ Criado em 2015, a partir dos cruzamentos (in)disciplinares entre arte, ciência e tecnologia, D1G1T0 (wreading d1g1t5) tem-se debruçado sobre o potencial dos meios digitais enquanto questionamento auto e metarreflexivo no que diz respeito aos processos de escrita e às materialidades daí derivadas. Enquanto coletivo (ciber)literário, e na senda de uma tradição experimentalista iniciada com o movimento da Poesia Experimental Portuguesa (PO-EX), D1G1T0 explora aspetos da criatividade computacional, nomeadamente através da reinterpretação do património imaterial literário em língua portuguesa. Resultantes de processos colaborativos, as suas obras convocam leituras multisensoriais, a várias mãos [(ou dígito) que escrevem e leem. De entre as várias exposições e festivais de arte em que participaram contam-se PLUNC 2015, FOLIO 2017, FILE 2017, ARTeFACTo 2018 e ELO 2021.

+ info: <https://wreading-digits.com>



Resumo

Nas comemorações do centenário do nascimento de João Cabral de Melo Neto, e no contexto específico do I Encontro Internacional de Poesia UNESP, o coletivo d1g1t0 propôs uma releitura ciberliterária do poema “A Educação pela Pedra”, da autoria de João Cabral de Melo Neto, em diálogo com o *Problema Mecânico n.º 15* de Aristóteles (*sobre a esfericidade das pedras existentes junto à costa*). Para os anais do evento, o coletivo d1g1t0 apresenta agora uma série de notas de (re)leitura, numa espécie de autópsia potencialmente reveladora do que se esconde por detrás da dobra do digital.

Palavras-chave

Fold in, plagiotropia, metarreleitura, algoritmo, ciberpoesia, *A Educação pela pedra*



No meio do caminho tinha uma pedra

Tinha uma pedra no meio do caminho

Tinha uma pedra

No meio do caminho tinha uma pedra

Nunca me esquecerei desse acontecimento

Na vida de minhas retinas tão fatigadas

Nunca me esquecerei que no meio do caminho

Tinha uma pedra

Tinha uma pedra no meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra

Carlos Drummond de Andrade



CORTE (RASURA)

Na observação atenta das suas camadas milenares, a pedra torna-se tópico, metáfora, ideia que interrompe; “uma pedra no meio do caminho”. É essa ideia de **interrupção** que os reputados versos de Carlos Drummond de Andrade repetem de modo aparentemente ininterrupto, e que, associada à repetição minimalista, parece oferecer um tempo distinto daquele que a mera contemplação, sem paragem, corte ou questionamento, propicia: o tempo da pedra.

Em entrevista a Ferreira Gullar, na década de 1980, João Cabral de Melo Neto dá-nos, precisamente, conta do seu gosto concreto pela aspereza da dicção de Drummond, “(...) uma poesia sem aquela oratória escorregadia que me irritava. Percebi então que era possível eu também fazer poesia” (MELO NETO; GULLAR, 1987, p.6). Na referida entrevista, Ferreira Gullar viria, aliás, a descrever a linguagem da poesia de João Cabral como uma “linguagem descarnada, óssea, mineral”, substanciada numa dada eliminação do “orgânico, que morre, em busca de algo permanente” (p.6). Sendo essa permanência reconhecida e concretizada, pelo entrevistado, no tropo da ‘pedra’, na sua “preocupação com a pedra”, a “coisa permanente” que se traduz numa obsessão com o “fluir do tempo” (p.6): “uma educação pela pedra”.

Poetas de um mesmo bioma, daqui se infere o carácter basilar que a pedra (e o tempo da pedra) representa(m) para os três poetas, não sendo indiferente a sua interligação a esse mesmo bioma, exclusivamente brasileiro⁷¹, numa espécie de tensão dialética que se repercute no trabalho concreto sobre a linguagem, e que surge evidenciado pela materialidade das paisagens literárias que uma boa parte dos seus poemas convocam, conectando literatura e território, rasura e permanência, poema e pedra.

Vem isto a propósito de *Problema 15: A Educação pela Pedra*⁷², poema-homenagem, da autoria de d1g1t0_indivíduo coletivo⁷³, desenvolvido e apresentado em novembro de 2021, por ocasião do I Encontro Internacional de Poesia 100+1 anos de João Cabral de Melo Neto⁷⁴. Na sua

⁷¹ A Caatinga, que ocupa uma área de aproximadamente 850.000 km², cerca de dez por cento do território, englobando estados como Minas Gerais, Pernambuco, Maranhão, entre outros. O que é o mesmo que dizer Drummond, João Cabral, Gullar, entre outros.

⁷² <https://wreading-digits.com/problema-educacao>

⁷³ <https://wreading-digits.com>

⁷⁴ <https://www.encontrodepoesia.com.br>



mecânica fundamental, trata-se de um ciberpoema em linha, desenhado a partir de uma técnica de escrita caracterizada por um constrangimento específico: o *fold in*, movimento que consiste em recombinar dois textos, dobrando cada um deles ao meio e reutilizando/ressignificando as metades visíveis. Desse modo, à semelhança de outras técnicas “experimentais” de escrita, como a combinatória, ou o *cut up* literário, o *fold in* permite desdobrar o texto, e, por conseguinte, o sentido, além de uma única configuração, conferindo-lhe múltiplos níveis, ou camadas, de significação e de afeto. Um movimento de expansão que depende, contudo, de um outro, aparentemente contrário, que lhe está na gênese: a dobra, rasura, ou corte; tensão, espiralar, que é amplificada pela capacidade do digital, em potencial, expandindo, em permanência, o potencial combinatório da operação de *fold in*.

Neste sentido, ainda que respondendo a um tempo, uma vez mais, aparentemente contrário ao do digital, ao tempo geológico acrescenta-se uma outra camada, metafórica, para o entendimento da pedra (mais ou menos filosófica), também enquanto emblema para a experiência d/no digital, e deste ciberpoema (em) concreto; uma experiência estratificada, de constante sobreposição, abrindo caminho para diferentes possíveis leituras: “por lições”.

ENCAIXE (PLAGIOTROPIA)

Na sua natureza (e)material, seguindo uma lógica especular, *Problema 15: A Educação pela Pedra* apropria-se do poema-cartilha cabralino, abrindo-o ao diálogo com metades de um problema-ensaio aristotélico, mais concretamente, o *Problema 15*, parte integrante de um conjunto de problemas mecânicos atribuídos a Aristóteles, e que se debruça *sobre a esfericidade das pedras existentes junto à costa*. “outra educação pela pedra”.

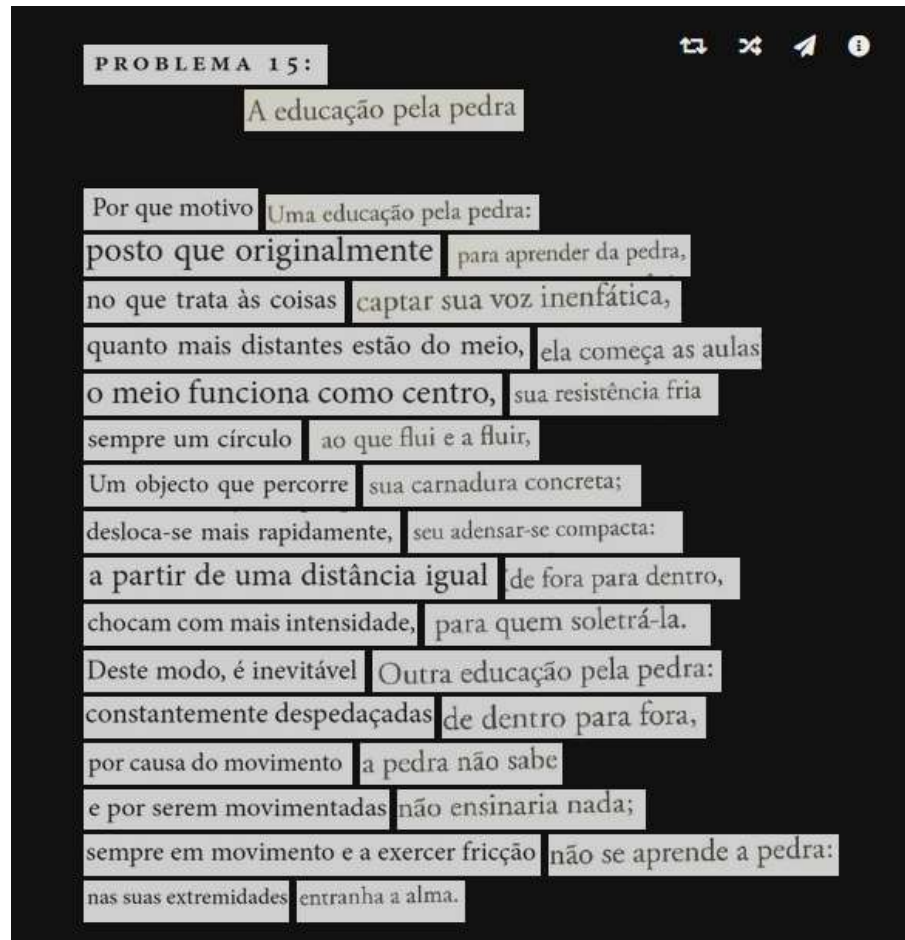


Figura 1. Ciberpoema *Problema 15: A educação pela pedra*, [d1g1t0 indivíduo coletivo](https://wreading-digits.com/problema-educacao/)
<https://wreading-digits.com/problema-educacao/>

Constituindo-se como problema-poema, esta (re)nova(da) composição convoca um duplo movimento, que o poema de João Cabral também enuncia: um movimento “de dentro para fora”, que desdobra, e ao mesmo tempo, um dobrar “de fora para dentro”⁷⁵. Isto é, um paradoxo, reminescente da dobra (*le pli*) deleuziana, mas que, no entanto, surge aqui colocado em correlação com o que Haroldo de Campos veio a designar de ‘plagiotropia’ - termo adoptado por Maria dos

⁷⁵ *Problema 15: A educação pela pedra* constitui, de igual modo, um (des)dobrar de um projeto artístico inicial (e iniciático), em relação à sua atual (re)configuração. Trata-se do projeto (DES)CONEXÃO, desenvolvido em 2018, no âmbito de residência artística "RUNTIME REALTIME PEOPLE", promovida pela Universidade Aberta de Lisboa, através do programa INVITRO-Gerador. No âmbito deste projeto, foram desenvolvidas duas instalações, assim como obra ciberliterária em linha, acessível através da seguinte hiperligação: <https://wreading-digits.com/desconexao/>



Prazeres Gomes, em *Outrora Agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*, e passível de ser definido como “operação tradutora no sentido de releitura crítica da tradição” (GOMES, 1993, 20).⁷⁶

Com efeito, trata-se de uma operação conceptual levada a cabo por João Cabral em relação a outros poetas, como o próprio confessa a Ferreira Gullar, referindo-se a “esse negócio de plágio” como “coisa do século XIX”, pois “antes não havia isso”, e concluindo tratar-se de “um reflexo do conceito capitalista de propriedade privada” (MELO NETO; GULLAR, 1987, p. 6).

Não obstante o seu entendimento enquanto “prática literária crítica” (TORRES, 2014, p. 193), nomeadamente no campo da Ciberliteratura, em *Problema 15: A Educação pela Pedra*, a plagiotropia vai além do sentido prático de apropriação criativa feita pelos autores, estendendo-se à sua ação epistemológica disruptiva, profundamente inter, trans, ou talvez mesmo anti disciplinar, (des)dobrando diferentes áreas, saberes, processos, métodos, linguagens; poesia e filosofia, poema e problema, problema e solução, um duplo gesto alquímico, de partir pedra, de educar pela pedra, enunciado numa só estrutura, tão (maleavelmente) poética quanto (rigorosamente) matemática.

SÉRIE (METARRELEITURA)

Em *Problema 15: A Educação pela Pedra*, à ideia de “releitura crítica da tradição” justapõe-se a ideia de **metarreleitura**, derivando de um processo interativo de contínua (re)composição, que obriga a uma leitura fragmentária e a um entendimento fractal do ciberpoema, pedra composta pelos diferentes fragmentos de texto, que se vão revelando (e transmutando) a cada nova leitura, reforçando, porém, o sentido poético, concreto, do poema original. Desse processo de metarreleitura, salienta-se a importância do ‘escritor’ (Barbosa, 1996), figura cuja centralidade na rede de circuitos comunicacionais em ciberliteratura não difere muito da importância que Eucanaã Ferraz atribui ao leitor na/da poesia de JCMN, no texto “Belo, Bula” que serve de prefácio à antologia de 2011 republicada pelo grupo editorial Alfaguara:

⁷⁶ Ver, também, a este respeito: HATHERLY, A. *A Casa das Musas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, pp. 175-85



O leitor, sem dúvida, tem papel fundamental nesse trabalho, devendo estar minimamente disposto a participar, a experimentar os livros e os poemas como se caminhasse por edifícios, tendo, “a chance de fazer seus próprios roteiros e reconstruir, a seu modo, o que o poeta projetou” (FERRAZ, 2011, p.17).

Isto porque, para Ferraz, “Corte, encaixe, série e simetria não são apenas procedimentos restritos ao circuito do criador e da obra. Ou seja, não devem ser vistos como uma série de procedimentos matemáticos relevantes apenas para o criador.” (2011, p.16)

Eucanaã fala de João Cabral, claro. Mais concretamente do livro *A Educação pela Pedra* (1962-1965). No entanto, em boa verdade, “Belo, Bula”, de Eucanaã Ferraz, é um prefácio que também dobra e desdobra, já que começa, desde logo a partir do título, por problematizar a ambiguidade da poesia cabralina, ali sintetizada nos dois termos aparentemente polarizados. Mas, acima de tudo, um texto que acaba por revelar pontos de convergência, similitudes, diversas simetrias, entre *A Educação pela Pedra* de JCMN e a poesia ciberliterária de que *Problema 15: A Educação pela Pedra* é exemplo. Talvez por isso não seja descabido dizermos que as suas palavras parecem encaixar simetricamente numa potencial descrição do poema ciberliterário combinatório.

A título de exemplo, no trabalho com o ciberpoema, o leitor torna-se releitor e interveniente direto no “circuito comunicacional da leitura” (de novo, palavras utilizadas por Ferraz), dele dependendo a cocriação de um poema em potência, frequentemente por processos simultâneos de ‘escrita-leitura’, ou tão simplesmente ‘escreitura’, termo que Pedro Barbosa, pioneiro da Ciberliteratura em Portugal, não hesitou em cunhar e em utilizar por diversas vezes no contexto da criação literária assistida por computador. (BARBOSA, 1996, p.10). Dito de outro modo, não só o leitor serve como contrapeso do escritor, permuta entre o que se supõe ser da esfera emocional e o que supostamente pertenceria à esfera racional e instância privilegiada do controlo de necessidade, como assume o papel de escreitor, procurando ler-se, procurando reler-se, e, desta forma, procurando encontrar-se (descobrir-se) naquilo que (re)lê.



Atividade laboriosa, que requer tempo e dedicação, a montante como a jusante, a escreitura cibertextual (des)dobra, (des)construindo o potencial sentido - sempre frágil e permutável, a cada interação -, definição que está, aliás, na base do próprio termo ‘Cibertexto’, proposto por Espen Aarseth, em volume homônimo e com referência a “todo o texto capaz de colocar o leitor numa posição extranoemática”; isto é, necessitando da sua participação na “descodificação semiótica do texto”. A esse fenômeno Aarseth chamou de “ergódico”, apropriando-se do termo da Física com origem etimológica no grego e que associa as palavras *ergon* e *hodos*, trabalho e percurso, e o relaciona com a capacidade maquinal do cibertexto para produzir e multiplicar estruturas verbais. (AARSETH, 1997, p.21).

SIMETRIA (ALGO_RITMO)

No que diz respeito a simetrias, talvez o exercício de **contra-geometria**, anti-lírico, representado na capa da primeira edição de autor de *A Educação pela Pedra*, com data de 1966, seja dos mais exemplificativos. A propósito desta (imagem de) capa, refere a investigadora Priscila Monteiro:

(...) dois círculos sobrepostos – um inteiro e dois semicírculos – sinalizam o equilíbrio entre partes, mostrando um exercício de simetria como um geômetra faria para descrever sua poesia em uma imagem (...). Esta referência é perdida nas republicações da obra, mas, dada a relação de proximidade do poeta com o gráfico que criou a capa e a autonomia que a Editora do Autor conferia na elaboração de suas edições, penso que tenha sido criada após alguma explicação do autor sobre o conceito da obra. (MONTEIRO, 2021, pp.78-79)



Figura 2. Capa de *A Educação pela Pedra*, JCMN, edição de autor, 1966

É conhecida a importância da lógica especular na diagramação física e mental da poesia de João Cabral, assim como sabemos da lógica de permutação, que se vai manifestando e deslocando de bloco em bloco (de versos). Pedra sobre pedra, numa precisão arquitetônica, os blocos vão-se juntando de forma especular, como vimos, mas também, modular, como afirma o próprio JCMN, “Antes faço o plano do livro, decido o número de poemas, o tamanho, os temas. Crio a forma. Depois encho” (JCMN *apud* FERRAZ, 2011, p.17) e como confirma Ferraz ao fazer referência a um:

(...) jogo de desarticulação/rearticulação dos poemas, concebidos não como estruturas estáticas ou blocos únicos e indevassáveis. Antes, assistimos à manipulação de estruturas abertas, articuláveis, transparentes, móveis, constituídas por versos que podem ser destacados e recolocados em outro lugar, compondo novos arranjos, com maior ou menor alteração de sentido. (FERRAZ, 2011, p.15)



A essa lógica especular, e estrutural, Eucanaã Ferraz associa o “ritmo arquitetônico” que também caracteriza a poesia de João Cabral, uma “poesia cuja sofisticação nasce da matemática, da geometria, da sujeição da sensibilidade ao projeto” (p.15). Em entrevista de 1986 concedida ao periódico *O Estado de São Paulo*, João Cabral afirma, inclusivamente, não “ter ouvido musical para a melodia”, mas talvez, sim, “para o ritmo”, na medida em que existe um “ritmo sintático” que vai para além da ideia de ritmo musical: “Você, diante de uma obra de arquitetura, vê que ela tem um ritmo. Esse ritmo não é musical, porque a arquitetura é muda. Existe um ritmo visual, existe um ritmo intelectual, que é um ritmo sintático.” (JCMN *apud* FERRAZ, 2011, p.16)

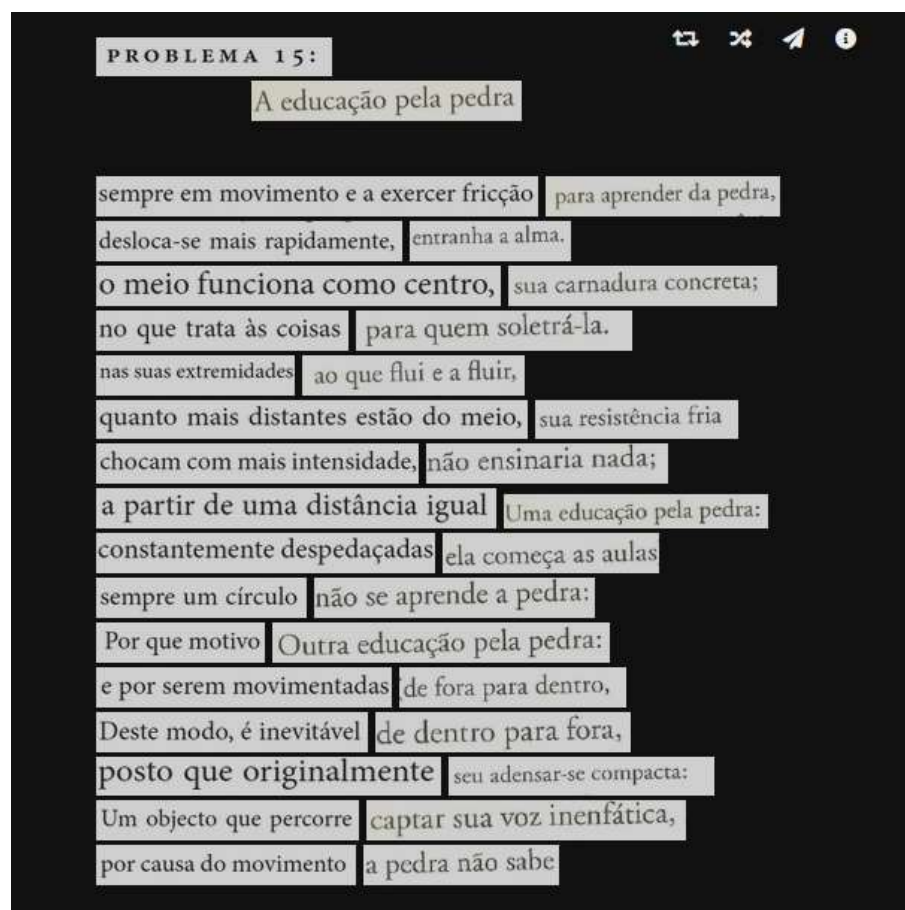


Figura 3. Ciberpoema *Problema 15: A educação pela pedra*, duas interações e diferentes resultados gerados, [d1g1t0 indivíduo coletivo https://wreading-digits.com/problema-educacao/](https://wreading-digits.com/problema-educacao/)

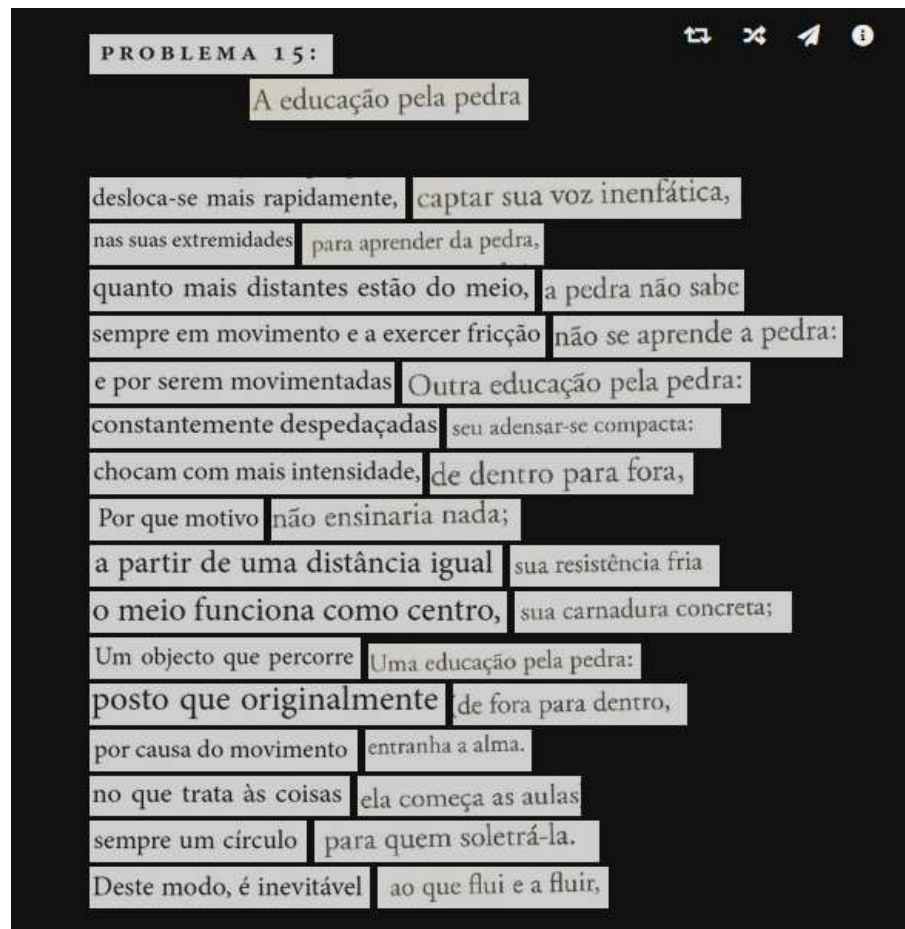


Figura 4. Ciberpoema *Problema 15: A educação pela pedra*, duas interações e diferentes resultados gerados, [d1g1t0 indivíduo coletivo https://wreading-digits.com/problema-educacao/](https://wreading-digits.com/problema-educacao/)

De modo similar, também o ciberpoema de d1g1t0 depende da manipulação de blocos por parte do leitor para uma reconstrução constante, especular, poetizando na mesma medida em que problematiza, convidando a novos e renovados sentidos. De facto, é esse princípio mecânico, senão mesmo orgânico, de desarticulação e rearticulação, mas também de programa(ção), que a ciberliteratura, sobretudo aquela que depende de processos combinatórios, apresenta - ainda que de forma distinta, neste caso, explorando um outro tipo de (algo)ritmo, uma outra forma de (escri)leitura, o que, por sua vez, implica igualmente um outro modo de reprogramação.

Em *Problema 15: A Educação pela Pedra*, não encontraremos, porém, uma arquitetura completamente muda, já que a leitura do ciberpoema, para além de fazer ecoar e ressoar por entre



o espaço que existe entre Aristóteles e João Cabral, é acompanhada de uma composição sonora. Não obstante, longe de traduzir a dinâmica tão ativa quanto recetiva do bater na/da pedra, ou mesmo de traduzir os jogos fonéticos levados a cabo por JCMN no poema homónimo - como sejam a repetição alternada de consoantes oclusivas por oposição a consoantes fricativas -, a paisagem sonora que caracteriza o ciberpoema pode ser entendida como fluida, espelhando a fluidez temporal de uma pedra esférica batida pelo mar, que a linguagem e a língua refletem e repercutem.

No final, talvez se trate mesmo de uma tentativa de captar essa “voz inenfática, impessoal”, de “cartilha muda”, a que João Cabral se refere no poema “Uma Educação pela Pedra”. Uma voz que, tal como o efeito de estática que acompanha a leitura de *Problema 15*, não é somente um silêncio, tal como não é, apenas, um ruído. Trata-se, sim, de uma tentativa de balanço entre as dimensões estática e dinâmica que governam o próprio ato de escrever e de ler. Ou, ainda, a própria ambiguidade presente no poema, refletida nas suas dimensões etérica e matérica.

Em suma, um processo transdutivo, já que a composição sonora deriva de gravação áudio da leitura do poema “A Educação pela Pedra”, na voz do próprio JCMN, ainda que atravessada por várias mediações; primeiro, a do gravador que regista, depois, a do computador que arquiva e reproduz, em terceiro lugar, o *software* digital de edição de áudio, que, comprime, transforma e, por fim, transcodifica (não esquecendo o leitor, que ressignifica). Perante a interface, o edifício, do (ciber)poema, o leitor assiste na evidenciação da pedra através da (re)união, à superfície, dos seus fragmentos (a)temporais. Não obstante, para que um possível caminho interpretativo se forme, torna-se necessário que o leitor (se) descodifique n/o problema, percorrendo-o, em busca da sua própria pedra filosofal.

Para encontrar a pedra, há que partir(-se) (n)o gesto de agarrá-la.



Referências

AARSETH, E. *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 1997.

Aristóteles. Problemas Mecânicos. Tradução de Rodolfo Lopes. In Obras Completas de Aristóteles. Coordenação de António Pedro Mesquita. Volume IX, Tomo III. Lisboa: INCM, 2013, p.74.

BARBOSA, P. *A Ciberliteratura: Criação Literária e Computador*. Porto: Edições Afrontamento, 1996.

D1G1T0. *Problema 15: A Educação pela Pedra*. 2021. Obra ciberliterária online. Disponível em: <https://wreading-digits.com/problema-educacao/>

FERRAZ, E. “Belo, Bula”. In: Melo Neto, J. C. de *A Educação pela Pedra e outros Poemas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011 [2008]

GOMES, M. P. *Outrora agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*. São Paulo: EDUC, 1993.

MELO NETO, J. C. de; GULLAR, F. “Gullar & João”. In: *O Globo*, 27 de Setembro de 1987, Matutina, Segundo Caderno, página 6. Disponível para consulta através de acervo online: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=198019870927>

MONTEIRO, P. *Para perceber o papel dos livros: a educação pela pedra, um estudo de caso*. Porto Alegre: Polifonia, 2021.

TORRES, R. “The dead must be killed once again: Plagiotropia as Critical Literary Practice.” In: Torres, R. & Baldwin, S., orgs. *PO.EX: Essays from Portugal on Cyberliterature and Intermedia by Pedro Barbosa, Ana Hatherly, and E. M. de Melo e Castro*. Morgantown, WV: Center for Literary Computing, 2014, pp. 193-210. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/po-ex-essays-from-portugal-on-cyberliterature-and-intermedia-by-pedro-barbosa-ana-hatherly-and-e-m-de-melo-e-castro>