

Um poema que queima Un poema que quema

Denise Rogenski Raizel

Universidade Federal de Santa Catarina. Brasil

Resumen

En este artículo, a partir del poema “La metáfora” de Idea Vilariño y del concepto derridiano del envío, propongo acercar el concepto filosófico del acto del envío poético (endereçamento) observado como estructura formal del lenguaje. Mientras el concepto filosófico forma la estructura teórica, el poema “La metáfora” es el ejemplo práctico de cómo la experiencia subjetiva puede, mediante un conjunto de procedimientos o estrategias textuales, llegar al otro que a su vez lo recibirá a través de un proceso necesario de percepción de la diferencia. El artículo hace énfasis en tres estructuras textuales o tres conjuntos de procedimientos frecuentes en los poemas de Idea: (1) El ritmo, como estrategia de atracción del otro, analizado a partir de la propia actividad de la poeta como crítica. (2) El uso de la segunda persona del singular, pronombres o conjugaciones verbales que, como ha dicho la propia Idea, forman una poesía que suscita adhesión. (3) Por fin, el vacío, leído en los poemas de Idea a partir de sus noes, nadas y nunca.

PALABRAS CLAVE: Idea Vilariño, envío, poesía, ritmo, vacío.

A burning poem

Abstract

This article is based on Idea Vilariño’s poem “La metáfora” (The metaphor), and the Derridean concept of addressing, wherein I propose to bring closer the act of poetic sending, a philosophical concept observed as a linguistic formal structure. While this philosophical concept sets the theoretical structure, “La metáfora” is a practical example of how the subjective experience can – through a set of procedures or textual strategies – reach the other, who will receive it through a necessary process of differences’ perception. The article place special emphasis on three textual structures or sets of procedures: (1) Rhythm, as a strategy to attract the other, analyzed from the poet’s activity as a literary critic; (2) The use of the singular second-person, pronouns and verb conjugations that, according to Idea herself, is a linguistic formal structure that contributes to evoke attachment in her poetry; (3) The emptiness, read from the use of “no”, “nothing” and “never” in her poems.

KEYWORDS: Idea Vilariño, addressing, poetry, rhythm, emptiness.

Uma vez questionada sobre o seu livro *Poemas de amor*, Idea Vilariño disse que, uma vez no mundo, o poema já não lhe pertence, referindo-se expressamente ao que chamou de “poesia que suscita adesão”.

—Alguien ha dicho que *Poemas de amor* fue un *bestseller* poético. ¿Pudo ser una razón de su éxito la condición de poesía directa, nada hermética y que revela una experiencia? No sería fácil, desde luego reconocer aquí una historia de amor, pero ¿se cumple aquello de Goethe, para quien toda poesía lo es de circunstancia?

—Sí, seguro, por la razón que tú mencionas. Pero a mi vez te pregunto: ¿no son esas las condiciones de toda poesía que suscita adhesión? Por feo que sea el término *bestseller*, este, teniendo en cuenta que es un libro de poesía, lo fue, lo es. Se imprime ahora por duodécima vez. Para mí son más importantes, más esenciales los *Nocturnos*, el *No*. Pero tanta gente me ha dicho en tantas partes que sentía esos poemas como suyos. Cuando me los pidieron en Tusquets, Barcelona, me decían que allá alguno de ellos se pasaba de mano en mano, manuscrito o fotocopiado. Un amigo le decía “Ya no” a su mujer cuando se estaba muriendo. Entonces, aceptas y te perdonas haber publicado. Los *Nocturnos* son, parece, menos compartibles, aunque deberían serlo más. A veces se ha juzgado esa cosa compartible de los otros como una pobreza, pero cuando han servido a alguien, está bien. Es como si no fueran míos. Como decís, no es fácil reconocer en este libro una historia de amor. Porque no lo es. Los poemas son jirones de más de una historia (Vilariño, 2008b: 33).

Idea concorda que o livro é um *bestseller* pelas razões propostas pelo entrevistador, uma poesia direta, nada hermética e que revela uma experiência. A esse conjunto denomina poesia que suscita adesão, complementando: “[...] às vezes se julgou esse possível compartilhamento com os outros como uma pobreza, mas quando serviu a alguém, está bem. É como se não fossem meus” (Vilariño, 2008b: 33).¹ Uma aparente contradição que tem como exemplo o poema “La metáfora”, em que se lê a descrição de um ato de intimidade.

Quemame dije
y ordené quemame
y llevo llevaré
—y es para siempre—
esa marca
tu marca
esa metáfora (Vilariño, 2019: 199).

Sobre esse poema, Ana Inés Larre Borges, no artigo “El arte de esperar: correspondencia Idea

Vilariño-Juan Carlos Onetti”, relata: “Fechado en Madrid 1989, el poema habla de una quemadura en su piel hecha por Onetti. [...] En su visita, Idea cumple un rito de pasión y consigue con su cicatriz otro signo para su recuerdo. El poema la ratifica y prolonga” (2014: 353).

No recente lançamento de *Poesía completa* —nova edição anotada—, o poema vem acompanhado da seguinte anotação:

Madrid, 1989, señala el viaje que hizo ese año Idea Vilariño a España y su visita a JCO.

Una hoja (la portadilla de una novela policial *Nadie vive eternamente*) guarda unos versos manuscritos con letra de Onetti, que dicen

“Tu futuro es sencillo te quemarán el muslo otros cigarrillos/ en la pierna están diciendo que no hay pasión eterna” y su firma. Debajo una versión de este poema manuscrito con letra de I.V. y también firmado, que dice:

Esa roja señal/~~ese~~ pequeño círculo/ esa memoria/ firma/ que dejaste en mi piel/ que te obligué a dejar/ ~~que no se borrará que ahora es para siempre/~~ que es imborrable/ esa marca/ tu marca/ esa metáfora [...]. (Vilariño, 2019: 205)

O poema sofreu modificações que seguem a usual redução do número de versos imposta pela poeta, porém, mantém um registro histórico, factual da intimidade, datado e localizado. Segue, desde o episódio concreto, o ato da queimadura em Madrid, passando pela escritura, modificação do poema, para culminar na publicação no livro *Poemas de amor* (Vilariño, 2012). O poema transcende a marca do corpo e provoca o outro, que o lê em um jogo entre a metáfora e a queimadura.

Quais estratégias poéticas fazem possível que Idea possa então transformar um ato de intimidade em uma poesia que suscita adesão? Como o outro que lê pode, ao ler o poema, sentir-se queimado pelo mesmo cigarro?

Quem escreve? E para quem?

Entre as estratégias poéticas de Idea está o endereçamento, entendido como uma das formas de materialização literária que possibilita à poeta — por meio de certos procedimentos ou estratégias, como a passagem da linguagem em ato — evidenciar a impossibilidade do representar-se, o que torna evidente a fratura com o outro. Por isso mesmo, evidencia o outro na sua existência e na sua diferença e, por sua vez, estas como os únicos elementos comuns a todos, surgindo daí a comunidade pela diferença.

Em outras palavras, defendendo que Idea, no seu poema “La metáfora”, como em tantos outros, usa es-

¹ Esta é uma tradução nossa do trecho da entrevista a Jorge Albistur.



Colección
Idea Vilaríño,
Iconografía.
Archivo
Literario
Biblioteca
Nacional,
Uruguay

tratégias que o tornam um poema que suscita adesão, que está endereçado, que evidencia uma marca de diferença. E é a partir da conferência “Envío”, proferida por Jacques Derrida (2007), que me permito pensar o endereçamento como uma dessas estratégias.

Jacques Derrida, nessa conferência “Envío”, que consta de seu livro *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, pensa a representação dentro do contexto da história da filosofia. Ao determinar o momento histórico tratado, Derrida delimita a questão moderna sobre a representação como o ponto crítico do pensamento. Segundo ele, somente na modernidade é que o sujeito-homem relaciona-se com suas próprias representações.

Es, pues, sólo en la modernidad (cartesiana y poscartesiana) cuando el ente se determina como objeto ante y para un sujeto en la forma de la re-presentatio o del Vorstellen. [...] Es el sí mismo, aquí el sujeto-hombre, el que en esta relación es la región, el dominio y la medida de los objetos como representaciones, sus propias representaciones (Derrida, 1997: 91).

Nesse texto, Derrida postula que o sujeito é capaz de perceber a representação e dispor dela no mundo, e que é isso que o constitui.

El valor “pre”, “estar ante”, estaba ya ciertamente presente en “presente”. Se trata sólo del

poner a la disposición del sujeto humano que da lugar a la representación, y ese poner a la disposición es justamente lo que constituye al sujeto en sujeto. El sujeto es aquello que puede o cree poder darse representaciones, disponerlas y disponer de ellas (Derrida, 1997: 93).

O autor segue dizendo que, para escapar desse lugar absoluto da representação, é preciso problematizá-la e pensá-la necessariamente dentro de uma dualidade, do voltar a fazer-se presente.

En la re-presentación, el presente, la presentación de lo que se presenta vuelve a venir, retorna como doble, efigie, imagen, copia, idea, en cuanto cuadro de la cosa disponible en adelante, en ausencia de la cosa, disponible, dispuesta y predispuesta para, por y en el sujeto (Derrida, 1997: 92).

É ao problematizá-la como lugar de pensamento múltiplo, em trânsito, que o conceito de envio se apresenta nessa conferência e de onde é possível pensar o envio poético como endereçamento.

No constituye unidad y no comienza consigo mismo, aunque no haya nada presente que le preceda; no emite más que remitiendo ya, no emite más que a partir de lo otro, *de lo otro en él sin él*. Todo comienza con el remitir, es decir, no comienza. Desde el momento en que esa fractura o esa partición divide de entrada todo remitir, hay no un remitir sino, de

aquí en adelante, siempre, una multiplicidad de remisiones, otras tantas huellas diferentes que remiten a otras huellas y a huella de otros (Derrida, 1997: 120, grifo do autor).

Derrida, desse modo, pensa o ato de remeter como esse outro que está contido no próprio ato da remissão. O paradigma da representação é colocado em xeque, porque não há identificação entre o que é remetido e o que é recebido; em não havendo possibilidade de similitude, não há representação.

Pode-se dizer que o termo “huellas de otros”, ao mesmo tempo em que forma e divide todo remeter, sobrepõe-se e ultrapassa a possibilidade da representação, se concebido como forma de alcance do outro, a partir daquilo que é enviado. No entanto, chama atenção ao fato de que o enviado não pertence àquele que remete, como tampouco representa o recebido pelo receptor. No trânsito, nesse movimento, dá-se o envio, impede-se a representação.

Na apresentação do livro *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*, Derrida (2007) materializa o endereçamento, já que nesse livro denomina “Envios” as 270 páginas de textos escritos em cartões-postais. Nas primeiras páginas, refere-se ao prefácio de um livro não escrito que poderia tratar da “teoria geral do envio”.

Vocês poderiam ler esses envios como o prefácio de um livro que eu não escrevi. Ele trataria daquilo que vai dos correios, daquilo que se refere aos correios, a todos os gêneros de correios (postes) até a psicanálise.

Menos para tentar uma psicanálise do efeito postal do que para remeter um singular acontecimento, a psicanálise freudiana, a uma história e a uma tecnologia do correio, a alguma teoria geral do envio e de tudo o que por alguma telecomunicação pretende destinar-se (Derrida, 2007: 9).

Arrisco imaginar a teoria geral do envio, nunca escrita por Derrida, a partir das perguntas que ele mesmo inscreve na sequência e que formam o pensamento sobre o endereçamento poético que aqui se pretende desenvolver.

Quem escreve? Para quem? E para enviar, destinar, expedir o quê? Para que endereço? Sem nenhum desejo de surpreender, e com isso de captar a atenção por meio da obscuridade, devo, pelo que me resta de honestidade, dizer que finalmente não sei. Sobretudo eu não teria tido o menor interesse nesta correspondência e neste recorte, quero dizer, nesta publicação, se alguma certeza tivesse me satisfeito quanto a isso.

Vocês irão experimentar, e sentir às vezes intensamente, embora confusamente, que os signatários e os destinatários não são sempre visíveis e ne-

cessariamente idênticos de um envio para outro, que os signatários não se confundem com os expedidores nem os destinatários com os receptores, ou mesmo com os leitores (você, por exemplo) etc. Trata-se de um sentimento desagradável, pelo qual peço a cada leitor, cada leitora, que me perdoe. Para dizer a verdade, ele não é apenas desagradável, ele os coloca em relação, sem discrição, com a tragédia. Ele os proíbe de regular as distâncias, de pegá-las ou perdê-las. Essa foi um pouco minha situação, e esta é minha única desculpa (Derrida, 2007: 11-12).

No texto de um de seus cartões-postais enviados, datado de 5 de junho de 1977, Derrida materializa a ideia anterior de que o que é enviado não mais existe quando enviado é. A questão se estabelece na compreensão de que aquilo que é destinado pertence tanto ao destinatário quanto ao receptor. Ao mesmo tempo, não pertence nem a um, nem a outro, e sim ao ato de destinar.

5 de junho de 1977

Você me dá as palavras, você as entrega, dispensadas uma a uma, as minhas palavras, voltando-as em direção a você e endereçando-as a você - e nunca as amei tanto, as mais comuns tendo se tornado muito raras, nem tampouco amei perdê-las, destruí-las com o esquecimento no próprio instante em que você as recebe, e este instante precederia quase tudo, meu envio, eu mesmo, para que elas aconteçam uma vez. Uma única vez, você percebe a loucura para uma palavra? Ou para qualquer traço que seja? (Derrida, 2007: 19)

A partir daí, como pensar o poema e a comunidade que o compartilha? A quem pertence um poema se pensado na possibilidade de alcance de uma multiplicidade de nomes que evocam diferentes modos de materialidade? Jacques Rancière diz:

O poema apenas pode ser poema se for “de ninguém”. Mas ele só é “de ninguém” se seu ato for de inação, se a diligência do trabalho dos versos compartilhar a mesma idealidade sensível que a indolência do devaneio. Essa idealidade sensível assume uma multiplicidade de nomes –visões, formas, imagens, sombras ou fantasmas– que evocam os diferentes modos de materialidade (Rancière, 2017a: 89).

Em *Políticas da escrita*, Rancière (2017b) volta ao tema da escrita liberta, encontrando-se com Derrida, quando defende a partilha do sensível, muito similar à ideia de Derrida de que o que se remete encontra o outro nas suas marcas e nas marcas de tantos outros.

A escrita está liberta do ato da palavra que confere a um *lógos* sua legitimidade, que o inscreve

nos modos legítimos do falar e do ouvir, dos enunciadores e dos receptores autorizados. É por isso, também, que ela é falante demais: a letra morta vai rolar de um lado para o outro sem saber a quem se destina, a quem deve ou não falar. Qualquer um pode, então, apoderar-se dela, dar a ela uma voz que não é mais “a dela”, construir com ela uma outra cena de fala, determinando uma outra divisão do sensível. Há escrita quando palavras e frases são postas em disponibilidade, à disposição, quando a referência do enunciado e a identidade do enunciado caem na indeterminação ao mesmo tempo (Rancière, 2017b: 9)

Já Roberto Esposito chama o envio de “contágio metonímico”, como o efeito capaz de fazer que o “eu desborde a outro”. É o elemento necessário para fazer a transição da filosofia para a poesia. Não é coincidente o uso da expressão própria da retórica, da poética, da linguagem, para tornar essa possibilidade positiva. Como transcender desse eu-outro a uma comunidade por meio de uma destinação? Como se pode alcançar o referido contágio metonímico? “Hace falta, en cambio, que el desbordamiento del yo se determine al mismo tiempo también en el otro mediante un contagio metonímico que se comunica a todos los miembros de la comunidad y a la comunidad en su conjunto” (Esposito, 2003: 197-8).

Tão possível quanto necessário é pensar a poesia de Idea Vilariño com relação ao conceito de envio derridiano conectado ao pensamento de endereçamento, como proposto contemporaneamente dentro da perspectiva da poesia como forma ou meio de comunicação. Cabe diferenciar o outro a quem alcança o endereçamento da categoria moderna do leitor. A diferença entre se pensar o leitor e o endereçado está na fixidez em que o primeiro exige como referência passiva. O endereçamento não é o leitor, mas sim o movimento impresso, passível de ser identificado no texto, de remeter-se ao outro, de ir-se em direção ao outro, mais para evidenciar sua presença existente do que, necessariamente, para alcançá-lo.

El acto más privado de mi vida

Na entrevista concedida a Mario Benedetti, quando questionada sobre se a interessava se comunicar com o leitor, Idea foi enfática:

—No. Ya le dije que escribir poesía es el acto más privado de mi vida, realizado siempre en el colmo de la soledad y del ensimismamiento, realizado para nadie, para nada [...]. La poesía puede ser como acto creador algo muy íntimo, pero una vez realizada podría darse la necesidad de comunicación. Bueno, algo falla, porque tampoco la siento. No tengo en ese campo los reflejos propios de un escritor y que funcionan cuando escribo ensayos, por ejemplo.

Pero viviendo entre escritores, siendo yo misma un crítico, vi en algún momento que este o aquel conjunto de poemas —siempre poemas de cierto tiempo, como para poder considerarlos objetivamente, como si fueran de otro, casi— vi que tenían coherencia, que eran un libro (Vilariño, 2008a: 63).

Idea se contradiz ao negar seu desejo de comunicar-se, ainda que reconheça tal possibilidade. Entretanto, o poema, quando posto no mundo, já não pertence ao cenário em negativo da poeta, já está concretizado em linguagem e nas palavras que, apesar de serem negadas por ela, existem. Idea sabe e reconhece que, uma vez existentes os poemas, há a possibilidade de comunicação. O envio, no conceito derridiano de pensamento, no seu formato mais amplo, estabelece-se na poesia de Idea no momento do reconhecimento da possibilidade de comunicação. O poema é, não representa nada, nem ninguém, simplesmente está. Rompe com a ideia de um poema-fim, ou poema finalizado e, como consequência, abre a possibilidade de uma nova forma de pensá-lo, na sua relação com o outro, no momento em que é colocado no mundo, ou ainda mais, quando endereçado.

Mais uma vez questionada sobre a identificação dos leitores com seus poemas de amor e se isso se dava em razão da generalidade das suas experiências singulares, Idea se coloca na posição do outro para responder, dizendo que cada vez que recordamos um verso ou um poema nos colocamos na generalidade das experiências fundamentais.

—Más de un poema de amor asume la forma de una carta. Se trata, pues, de una poesía fuertemente confesional, una poesía diálogo personalísima. Sin embargo, el lector se siente frecuentemente expresado por ella. ¿Crées tú en una cierta generalidad de tus experiencias más singulares?

—Los poemas que asumen la forma de una carta fueron carta. Y también otros que no asumieron esa forma. En cuanto a tu pregunta, cada vez que vivimos algo y recordamos un verso o un poema de otro, estamos situados en esa generalidad de las experiencias fundamentales. Eso se da a cualquier nivel. J.C.O. me puso en uno de sus libros una dedicatoria que era un verso de un tango de García Jiménez: “Y tuyas son las horas mejores que viví” (Vilariño, 2008b: 33).

Há uma grande diferença entre os termos utilizados pelo entrevistador e por Idea: enquanto ele diz “experiências singulares”, ela diz “experiências fundamentais”. Aquelas não podem ser endereçadas porque não são compartilháveis, são singulares porque únicas. Já estas podem ser, a princípio, compartilhadas, por-

que em geral contemplam um número maior de aderentes (poesia que suscita adesão).

O poema expõe cruamente o abandono poético resultante do ato de endereçar, como aqui elaborado, porque relaciona a metáfora com uma marca. Esta registra no corpo daquele que é marcado, além da própria marca, a autoria do ato. Idea joga com o confronto entre dois elementos – o ato do qual resultou uma queimadura e a metáfora poética.

No poema “La metáfora”, Idea se utiliza de um ritmo circular envolvente. O primeiro verso diz: *Quemame dije*, para em seguida vir acrescido de um quase relato: *y ordené quemame*. A mesma estratégia de sedução repete-se com *esa marca / tu marca*. A repetição é acrescida de um novo elemento – que cria a estranheza e o chamado (*tu marca*). O conectivo *y* cria a sensação de uma leitura feita em um único fôlego. Não há pontos ou vírgulas, mas há uma marcação por traço no verso *–y es para siempre–*, que divide o poema em dois. Na primeira parte há o ato, na segunda há a marca-metáfora, e ambos estão conectados pela determinação do tempo – *es para siempre*.

Cabe também ressaltar o uso deliberado da segunda pessoa, estratégia de endereçamento muito frequente no seu livro *Poemas de amor*. A categoria linguística de segunda pessoa é aqui pensada como elemento poético, um *tu* quase como um personagem presentificado na ausência, que assume, por isso, a possibilidade de ser o outro que o lê.

Como um elemento gráfico indicativo do endereçamento, o uso da segunda pessoa e de suas variações (o *tu* e pronomes relacionados *te* e *contigo*, ou ainda, a própria conjugação verbal em segunda pessoa, singular ou plural) resulta em uma implicação direta da voz lírica que agrega ao outro. Assim, *tua marca* já não é mais a marca de Onetti, mas a marca do outro que recebe o poema, ou a marca a quem esse outro-leitor queira atribuir o ato de queimadura em uma remessa de marcas, como dito por Derrida.

Idea, ao publicar “La metáfora” em *Poemas de amor*, já entendendo que o poema não mais lhe pertence, ou sequer pertence ao momento de origem, endereça seu rastro ao outro, que o recebe como possível. Ao chamar de metáfora o todo anterior, inclusive a própria marca de seu corpo, Idea utiliza uma palavra que emoldura o vazio, que depende de outro para ganhar sentido. O que é uma metáfora senão duas coisas postas em condição de referência uma da outra? Assim, o próprio leitor do poema se vê como a possibilidade de metáfora do poema, ao aceitar ou não a queimadura, ao aceitar a remessa de Idea ou negá-la. Ao aceitar a metáfora de Idea Vilariño, cada um o faz à sua maneira, à sua própria metáfora. Desse modo, “La metáfora” é um poema endereçado que pode alcançar

uma coletividade de queimados a partir das dessemelhanças das marcas que remetem.

Em seguida, Idea diz que, ao observar alguns poemas escritos há certo tempo, de forma objetiva, percebe certa coerência que os tornam um livro, porém afirma que essa possibilidade vem de seu trabalho intelectual como crítica e em razão de sua convivência com escritores. Despersonaliza, portanto, a Idea poeta para poder julgar seus poemas. O mais interessante desse contraponto é quando a poeta diz: “como si fueran de otro, casi vi que tenían coherencia, que eran un libro”. Essa declaração de Idea permite dizer que os poemas apenas lhe pareciam passíveis de publicação quando já não mais os sentia como seus – não mais da autora Idea Vilariño, mas de outro. Que outro? Aí se estabelece a fratura.²

Quando o poema deixa de remeter às marcas de Idea Vilariño, estabelece-se o rompimento em que o poema pode, ao ser remetido, alcançar o outro. O livro é publicado, e os poemas pertencem ao outro no seu alcance lírico-literário, na experiência impossível de compartilhar.

David Lapoujade (2017), em *As existências mínimas*, ao citar Étienne Souriau, fala de uma relação de testemunha que se estabelece com a obra de arte, incluindo nesse processo até mesmo o autor, que se desloca da posição de criador a uma posição mais igualitária à coletividade que recebe a própria obra. Essa descrição faz lembrar o que Idea diz de seu movimento de distanciamento à sua própria criação, possibilitando que seus poemas se transformem então em sua obra.

Estamos talvez tocando naquilo que, para Souriau, faz a essência da arte: criar é antes de tudo *testemunhar*. Os criadores, os filósofos, são testemunhas. Cada obra é obra de uma testemunha (que não se confunde com seu autor). “Não se trata de uma testemunha fortuita, leitor ou recitante, mas da testemunha ideal e interior que a obra institui para se constituir em relação a ela; e com a qual será preciso que toda alma, em contato com a obra, identifique-se mais ou menos: e até mesmo a do autor não escapará essa exigência” (IP, 252). [...] É preciso toda uma “arte” para fazer ver aquilo que vimos. Nesse sentido, fazer ver é *convocar uma testemunha*. Todos os homens são testemunhas, em um momento ou outro,

2 Essa fratura é explicitada também por Roberto Esposito em *Communitas* (2003: 199), quando, ao final de uma leitura de Bataille e Heidegger, diz: “Lo que me pone fuera de mí –en común– es más bien la muerte del otro. No porque se puede tener experiencia de esa más que de la propia, sino exactamente por el motivo contrario: porque no es posible. Es esa imposibilidad lo que compartimos como nuestra experiencia extrema. La experiencia de lo no experimentable”.

de um instante de esplendor ou de verdade, mesmo fugidio (Lapoujade, 2017: 93).

Quando a poeta diz que há uma evidente dicotomia (entre o ato de publicar e o desejo de nunca ter publicado), permite reafirmar o anteriormente dito. Dessa forma, há a Idea que escreve poemas ensimesmada, em casa, na solidão, e esta seguramente corresponde àquela que nunca desejaria publicar um poema sequer, até porque sob essa hipótese se realiza a perfeita negatividade.

De outro lado, há a Idea que convive com escritores e é, ela própria, crítica literária, que então decide publicar seus poemas quando os percebe coerentes. São, portanto, dois momentos distintos de uma mesma pessoa, que se diferenciam justamente pelo ato de endereçamento, que é a publicação de um livro de poemas, quando os poemas são postos no mundo. A partir daí, publicados os poemas, estes podem ser compartilhados e, por isso, alcançam ou formam a “coletividade de sujeitos tocados pelas marcas remetidas” (Derrida, 1997: 120).³

O baile de Idea: tu, o ritmo e o vazio

Se seguimos a lógica da correspondência entre o defendido por Idea nas suas elaborações teóricas como crítica e na sua própria produção poética, pode-se concluir que Idea autoriza o pensamento de que o fazer poético não é para a poeta uma produção hermética, ensimesmada. Ainda que Idea tenha defendido a distância entre a sua escrita poética e o seu leitor, tendo afirmado que os poemas tratavam da sua maior intimidade, sabia que a obra de arte se perfaz no mundo.

A insistência de Idea Vilariño nos estudos rítmicos pode ser sua forma de insistir na potência do alcance do outro pelo seu próprio fazer poético. Assim também é o pensamento de Martha Canfield (1988, em Bajter, 2014: 91-2), ao dizer da organização sonora dos poemas de Idea que apontam para o movimento, período, ciclo “que se adueñan del inmediato de la atención del lector”.

Los estudios del ritmo en los que Idea trabajó con propiedad son el sustrato, la raíz de una poética cuya seducción no está en lo que trata y representa, en sus temas, sino en la organización sonora, en el instinto musical, “un signo original y poderoso que se adueña de inmediato de la atención del lector y se graba en su memoria” (Canfield, 71). Movimiento, período, ciclo, “cualidad de cuerpo vibrante” son términos que pueden aplicarse tanto al sonido como a la poesía amorosa (Bajter, 2014: 91-92).

Há em *La masa sonora del poema* (2016) uma afirmação de Idea, no seu exercício de crítica, que outra vez referenda essa relação. Quando a poeta diz que os fenômenos de rima se apoiam em uma forma de memória, deixa entrever que a rima busca no fazer poético que o poema permaneça no outro, pois registra o desejo de *impresión* ou marca dos rastros⁴ no outro, por um feito unânime e instantâneo.

Y es muy cierto que fenómenos como el de la rima o como las numerosas formas de repetición que pueblan un texto poético se apoyan en una forma de memoria que dura lo que el poema –memoria que también sirve a la música, esa otra repetidora, y que favorece esa impresión de hecho unánime, instantáneo, semejante, sí, a la que podría provocar un hecho plástico. Pues bien: hay que tener en cuenta lo uno y lo otro, pero poniendo especial cuidado en no olvidar que poesía es “palabra en el tiempo” (Vilariño, 2016: 38).

Palavra no tempo é a cicatriz de uma queimadura, ou seja, a marca plástica de um momento temporal que se estende conforme o significado atribuído ao símbolo.

No livro *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*, para retomar Derrida (2007), há um questionamento quanto ao destinatário amoroso que serve de guia para o desenvolvimento que segue.

3 de junho de 1977

e quando a chamo, meu amor, meu amor, é você que chamo ou meu amor? Você, meu amor, é você que eu assim nomeio, a você que eu me dirijo? Não sei se a questão está em formada, ela me dá medo. Mas tenho certeza que a resposta, se ela chegar um dia a mim, será por você. Apenas você, meu amor, apenas você terá sabido essa resposta.

nos perguntamos o impossível, como o impossível ambos.

3 Ainda Lapoujade, ao citar Étienne Souriau para dizer da autonomia da obra com relação ao seu criador: “Há um ponto essencial sobre o qual Souriau insiste: a solidariedade da obra e do criador, na medida em que eles se fazem existir um através do outro. A obra aumenta, finalmente, sua realidade enquanto cresce a alma do criador pela perspectiva aberta pela obra. A alma cresce através da obra, enquanto que a obra passa a existir para e por ela mesma – são duas ‘monumentalidades’ que, no melhor dos casos, chegam à plena posse delas mesmas como fazem as coisas. Não chega a ser uma relação simbiótica, vimos que Souriau invoca um verdadeiro parasitismo espiritual, mas é para melhor marcar a autonomia à qual finalmente a obra chega” (2017: 95).

4 Mais uma vez, relembro Derrida no uso da expressão *huellas*, neste trabalho traduzida por marcas ou rastros, que também podem ser entendidas como *impresión*, como usado por Idea nessa citação. Idea manifesta nesse trecho o reconhecimento da permanência no outro da sua poesia.

“Ein jeder Engel ist schrecklich”, querido.

quando a chamo de meu amor, será que chamo você ou será que lhe digo meu amor? e quando lhe digo meu amor, será que declaro meu amor ou será que *lhe* digo, você, meu amor, e que você é meu amor. Gostaria tanto de lhe dizer (Derrida, 2007: 14).

Derrida questiona se o destinatário a quem denomina “meu amor” é propriamente o seu amor – a quem nomeia ou a quem se dirige? Derivam daí discussão filosófica e literária extensas sobre a imagem do destinatário amoroso.

A potência múltipla do alcance do sentido poético, quando compartilhado em comunidade –*communitas*–, descaracteriza o sentido único muitas vezes compreendido como o “ser” compartilhado. Assim, “logrando dessa maneira singularizar a experiência, sem amarrá-la a qualquer noção de pertença ou especificidade” (Pedrosa *et al.*, 2018: 89), inverte-se a lógica da comunhão de sentido entre muitos, fazendo valer a ideia de que o passível de ser compartilhado é a multiplicidade.

A experiência do outro, ao ler o poema de Idea, não está delineada, justamente porque a palavra não completa o sentido. A experiência (Benjamin, 2016) é do leitor, por isso também há a tendência da poeta em diminuir o número de versos dos poemas com que se exprime ao final da sua trajetória de publicação poética. O contínuo ausentar-se de Idea Vilariño, nesse pensamento, ao contrário do muitas vezes dito, não é dedicar-se a uma solidão de clausura; pelo contrário, na sua expressão de poeta, é potencializar a relação com o outro, na sua ausência de sentido, na sua economia de palavras, embora com ritmo e provocação suficientes para fazer o outro existir na sua leitura.

A exigência rítmica de Idea, o uso da segunda pessoa e a negatividade formam uma potência múltipla de canto da sereia a esse outro, que o faria entregar-se a essa poesia singular em sua simplicidade, porém definitiva na exigência que traz ao mundo. Exige do outro uma experiência singular, porque leva necessariamente o leitor a essa condição inebriante da leitura rítmica, esteticamente elaborada, mas vazia de sentido. Cada um, à sua maneira, pode preencher essa leitura –aí se dá a poesia, palavra no tempo– e a compreensão de que esse é um exercício possível porque limitado ao um, ou seja, o indivíduo é o único a poder compartilhar uma experiência que é única e subjetiva. A comunidade é formada, assim, pela impossibilidade do comum.

Essa mesma sensação é compartilhada por Raúl Zurita, em seu artigo “La noche irrepresentable”, ao afirmar que o dizer poético só poderá se dar à margem, às voltas de um espaço *hueco* que não pertence ao poema. Zurita chama de *black hole*, aquilo que chamei



Colección
Idea Vilariño,
Iconografía.
Archivo
Literario
Biblioteca
Nacional,
Uruguay

hueco, porque diz que para esse espaço todas as palavras são sugadas. Fala do inominável que, por outro lado, pode ser compartilhado por milhares e milhares de pessoas. O poeta refere-se ao poema “Ya no” e cria imagens de poesia para dizer da teoria que aqui desenvolvo.

Vislumbramos así que el poema existe porque el sufrimiento nada puede decir del sufrimiento, el sufrimiento es el *black hole* del lenguaje, en su inmediatez todas las palabras son succionadas y parte de la fuerza de la poesía de Idea Vilariño es hacer evidente [que] toda gran poesía solo puede ser escrita sino al borde de la muerte, en el límite exacto más allá del cual todo lenguaje fracasa. El poema es el último destello de lo decible, el último fulgor de las palabras antes de apagarse y ser absorbidas y al mismo tiempo es lo primero que emerge de lo innombrable. Al borde de la muerte el poema nos anuncia la vida y la voz que está a punto de apagarse es también la voz que acaba de nacer. Los poemas de amor de Idea Vilariño nos muestran en su insomnio

que tal vez sólo en sueños somos capaces de morir por amor. En uno de ellos, un breve poema fechado en 1955, “Canción”, dice que quiere morir de amor. Tampoco hay afectación, las palabras son comunes. Se lo dice a alguien que no está, con la misma pasión y estremecimiento que miles y millones de hombres y mujeres se siguen preguntando sobre el porqué de sus ruinas (Zurita, 2014: 17-20).

Idea Vilariño trabalha as palavras, como uma artesã trabalha o barro, para convertê-las, tão somente, no invólucro de um *hueco*, na forma que se apresenta na ausência da matéria. Isso ocorre de tal forma que a poesia, muitas vezes, refugia-se na busca por entender como é possível, então, dizer da linguagem na sua impossibilidade, o que acaba por se tornar sua própria essência e sua estratégia de endereçamento mais recorrente.

O ato de nomeação, indispensável, por certo, à comunicação entre os seres, cria a distância entre o nomeado e o nomeante, em razão de sua condição arbitrária. Idea, na sua expressão de arte, apropria-se desse vazio para fazer dele sua argila – a impossibilidade da linguagem como a matéria-prima no uso da linguagem.

Os poemas de Idea Vilariño são frutos do que (não) se escuta a partir de uma leitura, já que sempre há apenas uma leitura subjetiva nos espaços de vazios.

Assim, os *nadas*, *nãos* e *nuncas* de Idea, assim como suas variações –a ausência, o “que sempre estará faltando”, a espera, a memória como lembrança, as dúvidas–, são palavras-efeito ou imagens essenciais no desenvolvimento do pensamento sobre a poesia de Idea Vilariño como não temerária aos labirintos do não. Dessa forma, assumem sua pulsão negativa como potência ao criar ou evidenciar espaços vazios nos quais o poema ainda existe naquele que lê, como uma forma de endereçamento.

Idea Vilariño percebeu que seria possível atrair o outro, caso o poema tivesse como estrutura de endereçamento o vazio do qual o outro pudesse dispor para exercício da sua subjetividade. Para isso, a poeta causa o desconforto da ausência, alcançando assim a potência do vazio.

Como artifício poético do endereçamento, Idea esvazia o poema, usa das palavras para criar el *hueco*. O leitor é deixado, assim, à sua própria sorte.

Como un disco acabado
que gira y gira y gira
ya sin música
empecinado y mudo
y olvidado.
Bueno
así (Vilariño, 2012: 309).

Estar só na poesia de Idea Vilariño não configura uma ameaça, mas sim o lugar-comum, tão urgente quanto necessário para se adentrar no labirinto de um poema que não diz. O alcance do outro se dá pelos muitos *nãos*, *nadas* e *nuncas*, e uma sensação de muito pouco –ou nada– ser oferecido. O leitor como outro está em abandono, ou impossibilitado pela própria poesia, e terá de buscar na sua própria experiência as referências para a completude do poema.

Ao leitor resta aquilo que a poeta margeia com a linguagem poética, no limite do ato-efeito da não linguagem do poema. Daí, não só os labirintos do não derivam da poesia de Idea Vilariño, mas também os labirintos do nada e do nunca. A poeta, ao saber da impossibilidade do alcance da linguagem e de que a poesia é a potencial denúncia do limite, estando na fronteira entre as palavras e o corpo, esvazia o poema ao leitor a partir de determinada estratégia textual de endereçamento.

Na negatividade, nos espaços de vazio dos poemas de Idea, há também a pulsão do impensável, espaços impensáveis onde tudo pode acontecer, na possibilidade da criação subjetiva do outro. Porque aqui o silêncio e a negatividade não estão pensadas como o inefável, mas sim como muitas vezes o único ato possível diante da tagarelice ruidosa do mundo ou da agressividade constante do capitalismo, ou ainda da espionagem impiedosa dos nossos iguais.

Abre-se um espaço para a construção de uma ficção própria que, por seu caráter subjetivo e único, opõe-se por necessidade de existência a qualquer caráter totalizante, alcançando aí um aspecto político contemporâneo, em consonância com o pensamento de Christian Prigent no texto “Olá, modernos seis cartas”, que consta de seu livro *Para que poetas ainda?:*

Fazem da poesia essa obstinação em resistir à dominação da língua de todos porque a língua de todos, da qual somos todos necessariamente reféns, é a língua do poder que só se mantém se limitar o acesso dos sujeitos à intimidade de sua própria ficção, à invenção de sua própria vida. Se os escritos de vocês podem nos dar a sensação do novo, é certamente porque percebemos neles o desenho do moderno dessa ficção em que vidas se inventam. Essas vidas, com vocês, não se inventam inventando mundos (fazendo romance?). Elas se inventam em negativo, no avesso de uma ruminação da sonoplastia imunda feita pelo mundo dito real – ao menos uma modulação de nossa inadequação à imundície mercantil e mortífera do mundo (Prigent, 2017: 100-1).

Os poemas de Idea não podem ser só lidos, porque não se totalizam em forma de palavras, mas também em elementos gráficos. Os poemas existem além

da forma e no silêncio desta, como ausência gráfica concreta ou pelo contorno artificioso da poeta. Insinuam uma literatura da sensibilidade, que conduz ao lugar da dúvida, do oásis da incerteza, que “desenha o vazio”. Como dito por Prigent: “A poesia realiza, em sua própria dificuldade, essa perda do mundo na língua, ela tem até mesmo por finalidade desenhar esse vazio, simbolizá-lo, fazer aparecer sua valência negativa (por meio de ritmos abstratos, violentamente artificiais, não naturalistas)” (2017: 23).

Assim, os não, nada e nunca e as metáforas são a forma bruta da matéria –o barro– que guarda silêncios, vazios nos seus *huecos*, a serem possivelmente preenchidos pela leitura autoral, leitura primeira, pelo outro. Uma estrutura rítmica bem orientada dá o rumo para a poeta, que cria contornos artificiosos com suas palavras para deixar deslizar a subjetividade alheia, por elementos gráficos que, como em uma estrada perigosa, margeiam o abismo.

Prigent alerta: “Talvez nossas sociedades não saibam mais ou não desejem mais ver essas formas estéticas e esses gestos de escrita cujo esforço reside inteiramente em assumir essa negatividade, sua simbolização, o desafio de pensá-la” (2017: 21). Todavia, entre a arte ilegível, na qual defendo aqui a inclusão dos poemas de Idea Vilariño, isso se dá no ato da existência do poema.

Nesse espaço da ilegibilidade ou da estranheza, move-se o leitor dos poemas de Idea Vilariño, de forma que a poesia também se estabelece ou se dá nesse espaço *hueco*, porque parece que a poesia de Idea precisa desvencilhar-se da linguagem para criar espaços de pensamento e fuga no leitor. A negatividade é, então, uma possibilidade para criar essa estranheza, um permanente distanciamento. Estar à margem, negar a experiência completa, provocar a espera ou a dúvida são os artificios poéticos de Idea, estratégias textuais, conjunto de procedimentos para alcançar o outro, suas formas de endereçamento, queimá-lo por meio de sua metáfora.

Referências bibliográficas

- Bajter, I. (2014). “El ritmo y otros aspectos de Idea Vilariño en la crítica dura”. *Revista de la Biblioteca Nacional [de Uruguay]: Idea*, época 3, año 6, n. 9, pp. 75-106.
- Benjamin, W. (2016). “Experiência e pobreza”, em: Benjamin, W *O anjo da História* (2a ed., J. Barrento, trad.). Belo Horizonte: Autêntica.
- Derrida, J. (1997). *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía* (3.ª ed., P. P. Gómez, trad.). Barcelona: Paidós Ibérica.
- _____. (2007). *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além* (S. Perelsen e A. V. Lessa, trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Espósito, R. (2003). *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lapoujade, D. (2017). *As existências mínimas* (H. S. Lencastré, trad.). São Paulo: n-1 edições.
- Larre Borges, A. I. (2014). “El arte de esperar: correspondencia Idea Vilariño-Juan Carlos Onetti”. *Revista de la Biblioteca Nacional [de Uruguay]: Idea*, época 3, año 6, n. 9, pp. 341-362.
- Pedrosa, C. et al. (Org.). (2018). *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Prigent, C. (2017). *Para que poetas ainda?* (I. Oseki-Dépré, M. J. Moraes, trad.). Desterro (Florianópolis): Cultura e Bárbarie.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível* (2a ed.). São Paulo: Ed. 34.
- _____. (2017a). *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna* (M. Mori, trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (2017b). *Políticas da escrita* (2a ed., R. Ramallete, L. E. Vilanova, L. Vassalo, E. A. Ribeiro, trad.). São Paulo: Ed. 34.
- Vilariño, I. (2008a). El amor y la muerte, esas certezas. [Entrevista a Mario Benedetti], em Borges, A. I. L. (Org.). *Idea Vilariño: la vida escrita* (2a ed.). Montevideo: Cal y Canto.
- _____. (2008b). Entre la pasión y el escepticismo: partida en dos [Entrevista a Jorge Albistur], em Borges, A. I. L. (Org.). *Idea Vilariño: la vida escrita* (2a ed.). Montevideo: Cal y Canto.
- _____. (2012). *Poesía completa*. Montevideo: Cal y Canto.
- _____. (2016). *La masa sonora del poema*. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay.
- _____. (2019). *Poesía completa* (ed. anotada). Montevideo: Cal y Canto.
- Zurita, R. (2014). “La noche irrepresentable”. *Revista de la Biblioteca Nacional [de Uruguay]: Idea*, época 3, año 6, n. 9, pp. 15-22.