

---

# Relações entre linguagem poética e visual: notas sobre a poesia de Roberto Echavarren

Antonio Andrade

## Resumo

*Este ensaio é um exercício de leitura da poesia do uruguaio Roberto Echavarren, a partir do qual busco observar algumas relações entre linguagem poética e visual. Investigando tais relações, pretendo compreender como a poesia dialoga criticamente com a vida cultural contemporânea, marcada por um processo de alienação que se intensifica cada vez mais através da proliferação de imagens midiáticas. Por isso também me parece interessante, através dessa leitura, a possibilidade de aprofundar aspectos da poesia neobarroca hispano-americana, visto que ela configura uma forma de visualidade convulsionada que evidencia tensões características da sociedade atual. Desse modo, meu trabalho é uma tentativa de estimular o debate sobre a obra desse poeta, assim como sobre outras vozes da produção poética latino-americana, cuja circulação em nosso meio literário e cultural ainda é bastante pequena.*

*Palavras-chave: poesia; subjetividade; visualidade.*

Entre os complementos  
 uma massa se agita,  
 indecisa.  
 Por sobre os remendos  
 uma nuvem se estica,  
 esbranquecida.  
 Unindo os membros  
 uma luz principia,  
 unida.  
 (Ana Cristina César)

Nos últimos anos, vem se tornando cada vez maior o interesse de nossos leitores, editores e estudiosos pela nova produção poética, seja ela brasileira ou estrangeira. Muitas são as revistas em nosso meio cultural que servem de estímulo ao debate em torno de questões relacionadas ao poético em sua relação com a tradição e a contemporaneidade, incluindo o próprio questionamento sobre a especificidade do gênero. É com vistas à ampliação desse debate que muitas dessas publicações trazem em seus números textos de novos e veteranos poetas hispano-americanos. Desse modo se intensifica também o diálogo produtivo entre escritores ibero-americanos de língua portuguesa e espanhola, imersos num contexto cultural complexo e heterogêneo como o da América Latina. Dentre essas revistas podemos citar, por exemplo, as cariocas *Inimigo Rumor* e *Poesia hoje*, as paulistas *Babel* e *Coyote* e a paranaense *Et cetera*. Além destas, não podemos deixar de lembrar a *Grumo*, resultado de um projeto recente de cooperação entre Argentina e Brasil, no sentido de divulgar tanto aqui quanto lá a produção literária desses países.

Com o estabelecimento dessa ponte entre países ibero-americanos, através de publicações locais e de parcerias editoriais,<sup>1</sup> parece que se pretende mudar o que durante muito tempo teria sido uma realidade em termos culturais, o fato de que o Brasil estaria de costas para a América Hispânica, e vice-versa. O crítico portenho Álvaro Fernández Bravo, por exemplo, afirma a esse respeito que “o lugar da literatura brasileira constitui uma pergunta e um problema para a historiografia literária hispano-americana desde seu começo”<sup>2</sup> (BRAVO, 2004, p. 1). Todo esforço de se fazer uma história literária que ultrapasse as fronteiras nacionais acaba esbarrando, segundo Bravo, na fronteira lingüística. No entanto, só a problematização do lugar da literatura brasileira nesse sistema já indica um entendimento mais complexo sobre o conjunto de matrizes culturais que formam a cultura hispânica — desde suas origens ibéricas, anteriores à formação de Portugal e Espanha — e conseqüentemente a ibero-americana. A esse propósito, o crítico Silviano Santiago já apontara bem antes que só a partir do final da década de 70 iniciam-se os primeiros estudos que procuram articular as relações concretas entre as literaturas brasileira e hispano-americana. Trata-se, então, do lado brasileiro, de um silenciamento absoluto, durante muito tempo, sobre qualquer possibilidade de articulação entre o Brasil e a América Hispânica. Isso perdurou, segundo Santiago, até o desenvolvimento do campo da literatura comparada em nosso cenário acadêmico. Portanto, podemos dizer que, em ambas as historiografias, existe um esforço totalizante, mutuamente

<sup>1</sup> Não podemos deixar de citar também a recente publicação da antologia bilíngüe da poesia argentina e brasileira contemporânea, MONTELEONE, Jorge; HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Puentes/Pontes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Argentina, 2003.

<sup>2</sup> Trecho traduzido por mim para este ensaio.

excludente, baseado ora em configurações lingüístico-culturais, ora em critérios de formação da nacionalidade no âmbito do literário (SANTIAGO, 2002).

O atual diálogo entre a produção poética brasileira e a hispano-americana pode, por isso, funcionar como um importante fator auxiliar de um processo de desconstrução das fronteiras rígidas forjadas sob o critério de nacionalidade. Essa desconstrução pressupõe ainda uma forma de contestação à situação de dependência cultural em que as literaturas latino-americanas foram produzidas, numa tentativa de desmascarar o que na verdade constitui a base da própria noção de nacionalismo. No campo da crítica, como também já assinalou Santiago, talvez esse esforço comparativo de ensaístas como Davi Arrigucci Jr., Emir Rodríguez Monegal e Raúl Antelo possa representar uma vontade de renovação dos padrões apriorísticos para o entendimento dessas literaturas.<sup>3</sup> Nos limites deste ensaio não podemos nos ater ao trabalho que críticos hispano-americanos vêm realizando no sentido de investigar possíveis relações com a literatura brasileira.<sup>4</sup> Por isso trataremos adiante de algumas questões relacionadas à leitura e à divulgação da poesia hispano-americana no Brasil.

A articulação desse diálogo, em poesia, evidentemente começou através do interesse pelas obras, já canônicas, de poetas notáveis como Octavio Paz, Pablo Neruda e Jorge Luis Borges, aproveitando deles, claro, o caráter universalizante de suas obras poéticas e críticas. Na última década, entretanto, a valorização de outros nomes da vanguarda hispano-americana, como Lezama Lima, César Vallejo, Oliverio Girondo e Vicente Huidobro, antes praticamente desconhecidos por aqui, demonstra um novo tipo de leitura, que não passa apenas pelo reconhecimento de figuras exponenciais já legitimadas pelo cânone ocidental, mas também pela investigação das novas tendências de que estes poetas são referenciais. E a reboque deles vieram outros nomes que não formam, a princípio, nenhuma espécie de tendência poética uniforme, como os de Néstor Perlongher, Roberto Echavarren, Juanele Ortiz, Marosa Di Giorgio, Alejandra Pizarnik, María del Carmen Colombo, Leónidas Lamborghini, Washington Cucurto, entre outros. Neles, como em vários outros, apesar da variedade de dicções, podemos encontrar um importante aspecto em comum, a recorrência a uma forma de visualidade neobarroca, que encontra suas bases na poética do cubano Lezama Lima.

É possível perceber, nesses poetas neobarrocos, uma estética do excesso e da proliferação significativa, em torno de um centro vazio gerado pela crise do sentido e da própria linguagem. Esses poetas são os que caracterizam a chamada *folie du voir* do barroco, expressão cunhada por Maurice Merleau-Ponty com vistas a evidenciar que a valorização trans-histórica do barroco constitui uma forma de crítica ao caráter racionalista e positivista que naturalizou o ver como uma forma de comprovação científica do real (MERLEAU-PONTY, 2000). E, aproveitando justamente essa expressão de Merleau-Ponty, o crítico americano Martin Jay assinala ser *la folie du voir* uma das fontes da hostilidade contemporânea em relação ao ocularcentrismo da cultura ocidental. Isso porque, face a esse caráter racionalista, a experiência

<sup>3</sup> Ver nesse sentido o ensaio ARRIGUCCI JR., Davi. Tradição e inovação na literatura hispano-americana. In: \_\_\_\_\_. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p.110-120; os de MONEGAL, Emir Rodríguez. Tradição e renovação. In: MORENO, César F. (Org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 50-88; e MONEGAL, Emir Rodríguez. Mário de Andrade/Borges. In: MORENO, César F. (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 15-60.; o livro ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: Hucitec, 1986; o ensaio de SANTIAGO, Silviano. História de um livro. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 140-160, onde o autor aponta essas relações justamente a partir de estudos sobre Mário de Andrade.

<sup>4</sup> Dentre os ensaístas hispano-americanos que englobam o Brasil no âmbito da reflexão crítica sobre a América Latina, destacamos Ángel Rama, "Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)" (1972), Ana Pizarro, *La literatura latinoamericana como proceso* (1985) e Florencia Garra-muñoz, "Vanguardistas primitivos: tango, samba y poesía" (2002).

visual barroca e neobarroca pode representar não só uma forma de êxtase, mas também de produção de angústias e incertezas, detectadas por quem consegue ter uma percepção crítica das conexões entre linguagem visual e poética (JAY, 2003, p. 211-213). No contexto hispano-americano, os poetas e críticos que mais desenvolveram essa questão em termos teóricos foram Néstor Perlongher e Roberto Echavarren.

O argentino Perlongher é mais conhecido entre nós devido às traduções de seus poemas feitas por Josely Vianna Baptista e publicadas na antologia *Lamê*, na coleção "Matéria de Poesia", da Editora da UNICAMP, universidade onde inclusive foi professor de antropologia nos anos 80. Nessa época também publicou, pela Brasiliense, os ensaios *O negócio do michê*; prostituição viril em São Paulo e *O que é AIDS*, doença que o mataria prematuramente aos 42 anos na cidade de São Paulo. Já Echavarren — reconhecido poeta, crítico, romancista, tradutor e cineasta uruguaio —, apesar de já ter sido publicado em algumas de nossas revistas, tem ainda pouca circulação em nosso cenário literário e cultural.

Seus trabalhos mais marcantes datam do início da década de 80, quando justamente começa a desenvolver uma linguagem marcada por instigante relação entre lirismo, subjetividade e visualidade. Esta relação inclusive pode vir a ser tomada como uma interessante vertente de análise tanto da produção poética brasileira quanto da hispano-americana em geral, avaliada sob a chave do neobarroco, através da qual se engendra, como afirma Jay, "a imbricação entre o que vê e o visto numa dialética de imperfeita especularidade"<sup>5</sup> (JAY, 2003, p. 212) que abala a crença no caráter mimético da linguagem e em determinada noção de subjetivismo que ainda encontrava força nos anos 70. Essa relação representaria, então, também uma forma de articular a vida cultural contemporânea, marcada pela proliferação das imagens produzidas pela massificação de ídolos instaurada pela mídia, e a poesia, que, enquanto prática discursiva inserida neste contexto, revela criticamente suas tensões. Este posicionamento crítico, se tomado como critério de valor, coloca a produção poética na contramão de outras práticas discursivas aliadas à mídia, o que equivale a dizer que a incursão do poético na linguagem visual desestabiliza estereótipos presentes na sociedade contemporânea.

É através desse diálogo entre linguagem verbal e visual que Roberto Echavarren problematiza também a própria identidade lírica, afastando-se de padrões pré-fixados e configurando uma correspondência entre a fragmentação do espaço poético-visual e a do próprio *eu*. Um dado significativo de sua poesia é o de que essa fragmentação sempre se dá numa relação de metamorfose face ao outro, figurado ora como uma segunda, ora como uma terceira pessoa, ora reunido ao *eu* numa primeira pessoa do plural. A importância da alteridade aí indicia, como aponta Eliane Mourão, um movimento paradoxal, captado com acuidade pela obra de Julia Kristeva, que é o de intensa flexibilização da noção de estranheza do outro — que a princípio residiria apenas na figura do estrangeiro —, a ponto de fazê-la "percorrer todas as direções possíveis de um mesmo nós" (MOURÃO, 2003, p. 68), tornando-a assim um universal. Trata-se, então, do sentimento — entronizado pela "visão barroca" — de estranheza face a tudo, inclusive

<sup>5</sup> Todos os trechos citados de Martín Jay foram traduzidos por mim para este trabalho.

face a si mesmo. Esse sentimento, que constrói na distorção do visível uma fonte de esfacelamento da subjetividade, entranha-se assim em diferentes níveis da construção poética, atingindo as definições de sujeito lírico, de leitor e de espaço. O poema "Mella", do livro *Animalaccio* (1986), é um bom exemplo de como o estranhamento da composição poética da paisagem externa inclui o próprio sujeito que nela está inserido: "No me habría detenido en ti si no hubieras estado / al final de la avenida junto al kiosco de tiro al blanco / donde pasan en correa patos de metal. Hiciste mella en uno."

Já no poema "Advertencia", do mesmo livro, em lugar de expandir-se na paisagem, o olhar concentra-se num cinzeiro, transformado aí em imagem metonímica da alteridade. Pois, quebrado, ele é reconstituído pela colagem de seus cacos, o que o torna uma imagem inquietante devido à tentativa questionadora de refazer a integralidade de um objeto que já não é o mesmo: "No me queda de ti sino el cenicero; / lo trajiste, lo rompiste, / lo pegué, / monumento de pensar en la mano, / cóncave. (...)." Tal procedimento pode ser comparado ao do poema "Cerâmica", de Carlos Drummond de Andrade — "Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara. / Sem uso, / ela nos espia do aparador." —, no qual Celia Pedrosa aponta uma diferente relação especular entre sujeito e objeto, ambos configurados como formas dialéticas de inteireza e fragmentação através de um olhar "que transtorna o lugar e o sentido habitual das coisas" (PEDROSA, 2002, p. 2).

Esse modo de olhar duplice que constrói o estranhamento a partir de objetos comuns como o cinzeiro e a xícara é também o mote de constituição da cena em Echavarren. É possível inclusive tentar um entendimento da organização do poema como um tipo de técnica cinematográfica que reúne através da montagem os elementos mais díspares.<sup>6</sup> Dessa maneira, unem-se numa mesma construção sintático-imagética referências diversas, frutos do desdobramento de uma cena cotidiana. Um bom exemplo disso é o poema "Punto de rebote y desintegración", também de *Animalaccio*:

(...)

Él solo en la mesa, los dedos en la boca,  
sabe que su pulpo no transita,  
pero se extiende en el techo del bar,  
se desmiembra en desmembramientos sucesivos  
izado de la coronilla, transportado al sitio del desastre,  
estudia y aprende una escena  
embelesada con la extensión de un brazo,  
anticipa tintineo en brillos, trompa de ventosa.  
mas el sol de mar, el ámbito del mástil,  
¿será jamás seguido para degüellos de la llama  
sobre la colcha turquesa?  
Giboso en la sombra, pantalla en la cocina,  
ese ritmo a dos tiempos, ese abuelo ritmado  
es un hombre en una casa con un perro blanco.

<sup>6</sup> É importante lembrar que Roberto Echavarren também já teve uma experiência com o cinema, tendo realizado o filme *Atlantic Casino*, um média-metragem baseado no seu longo poema homônimo escrito em inglês.

Neste poema, assim como nos outros, a construção da imagem nunca é estática, variando de acordo com o movimento rítmico-sintático do texto. Dessa maneira, passa-se de uma imagem a outra, compondo-se a cena através de desmembramentos sucessivos, que marcam a fragmentação do real. O interessante é que essa fragmentação é figurada através da imagem

tentacular do polvo, funcionando como *Leitmotif* para a construção do insólito. Essa imagem a princípio poderia ser a representação do centramento na subjetividade, capaz inclusive de abarcar todas as imagens para si, ou de irradiar a partir de si todas as “imagens-tentáculos”. Contudo, nesse poema, ela é índice do deslocamento — identificado nas idéias de transporte e de desmembramento — operado pela perspectiva lírica, que faz com que o poema comece numa imagem — a do bar — e termine noutra totalmente distinta — a da casa. Essa justaposição de imagens é construída por um movimento metonímico que se reflete também no nível da sintaxe. E isso desarticula, é claro, a possibilidade de uma construção unívoca e verossímil do real, operando-se assim uma tensão com o universo onírico. Tal movimento é metaforizado por Echavarren como um “ritmo a dois tempos”, que impõe à interpretação um entendimento complexo da construção semântico-visual.

Em muitos poemas, essa variação rítmica é construída pelo cromatismo, o que também demonstra a preocupação de se trabalhar a construção dos sentidos a partir de elementos visuais. Vejamos, por exemplo, alguns fragmentos do poema “El Napoleón de Ingres”, de *La planicie mojada* (1981):

La alfombra o el caminero sobre un fondo central amarillo,  
muestra un águila marrón, que cubre con las alas  
abiertas el escalón tridimensional donde el Emperador  
asienta su figura que de otro modo y de punta en blanco  
proveniría del Elíseo.

Los bordes del caminero son rojos  
y sobre fondo negro ilustran las figuras del zodíaco:

(...)

El color de la seda, su textura  
son casi metálicos: un zepelín por el cielo  
propelido azul de Prusia, un dragón chino  
volante en su trueno de metales;

(...)

el calor expectante de la alfombra amarilla y roja.

(...)

borlas y sementeras de borlas en un din don  
de perfecto movimiento y perpetuo triunfo.

Nele a mudança de cores articula, através da *ekphrasis*, um diálogo com o universo pictórico dos quadros de Ingres (“Napoleão Imperador” e “A apoteose de Napoleão”) sugeridos pelo título. Mas, em vez de configurar a cena numa perspectiva contemplativa totalizante, Echavarren fragmenta-a em detalhes que vão sendo investigados, com tal agudeza, a ponto de as imagens coloridas se misturarem sinestesticamente a outras sensações, como o tato e a audição. Fazer das imagens uma forma de sensorialidade plena que atinge todos os sentidos é, na verdade, uma maneira de trazer para o poema o aspecto corpóreo da visão, que durante muito tempo foi entendida através da perspectiva imaterial e abstracionista, segundo o ponto de vista racionalista hegemônico da modernidade. Martin Jay aponta que filósofos como Merleau-Ponty, contrários a essa perspectiva metafísica, já haviam

destacado “a realidade encarnada da visão no contexto corpóreo e social de que emerge” (JAY, 2003, p. 201).

Jogando ainda com o heteróclito no plano da tensão entre coloquial e erudito, a poética echavarriana problematiza outras antinomias presentes desde o início do processo de formação da poesia moderna. Nesse sentido, no poema “El claro”, de *Animalaccio*, o poeta tenta apagar o contraste entre claro / escuro, paradigmático da oposição entre razão e imaginação, que desde o iluminismo vem se constituindo como uma das principais tensões da arte ocidental. Nele, a idéia de luz vincula-se à de desordem, contrariando a lógica iluminista, pois, em lugar de representar uma energia produtiva e esclarecedora, a luz não leva a nenhuma parte, a não ser ao vazio:

Ahora puedo escribir en pleno día  
sobre el acolchado de la llovizna nivosa.  
No lleva a ninguna parte;  
deja la luz en desbandada, los ojos en barbecho.  
Esta vez no es como las otras.  
Las trampas de cazar erizos traquetean en el vacío.  
El coto resuena con el caballo que estuvo ayer.  
El invierno es la estación cuando el cielo, borrado de pájaros,  
cruje de súbito junto a un banco de madera.  
Fue un pájaro, me dirás; yo podré estar de acuerdo.  
Ahora - de día - estamos recogidos como a la noche.  
(...)

Nesse fragmento, a luz do dia afasta-se das idéias tradicionais de nascimento, vida e começo, mantendo a tensão entre presente / passado e caracterizando a escritura poética como uma forma de desestabilizar evidências com relação ao real. Nele, a imagem do pasto que ressoa com o cavalo que já não está ali demonstra a impregnação do hoje pelo ontem. Essa desestabilização é comprovada através do fato de que idéias ligadas ao obscuro, como morte, melancolia e rememoração, passam a integrar o dia, como se quisessem lembrar que sua energia solar não exclui entretanto os elementos problemáticos. Tudo isso leva ao questionamento da dicotomia de valores positivos e negativos respectivamente atribuídos às noções de luz e sombra, dia e noite, demonstrando que o invisível constitui parte inseparável do visível. É certo, claro, afirmar que a visão barroca implica uma fascinação pela escuridão, porém trata-se aqui de fazer uma imbricação entre luz e sombra, trazendo para a luz — imagem-símbolo da modernidade — o fascínio do obscuro, a incerteza, o simulacro e a oscilação.

Por isso, o eu lírico echavarriano aproveita e valoriza o inverno como a estação em que a separação entre as atividades diurnas e noturnas torna-se um pouco menos acentuada. Além disso, o inverno é a estação em que a paisagem está mais dominada pela neblina (“llovizna”), nuvens e brumas. Esse campo semântico, como já apontara Delfina Muscheti, tem uma forte presença na poesia hispano-americana atual, para demonstrar a fragilidade e a desintegração da linguagem através de uma atmosfera de esfumaçamento, como se tanto o signo quanto a imagem estivessem suspensos no ar, à beira de se desmancharem. Ou seja, a fusão entre a densidade barroca e a leveza

que contamina os sentidos de nuvem e neblina, assim como os de branco e luz, evidencia que a poética neobarroca opera de uma maneira dúplice, mesclando sentidos e sistemas de valor completamente distintos. Por isso mesmo, interessa aí a imbricação de dia e noite através do inverno. Em outros poetas, como Juanele Ortiz, analisado por Muscheti, escolhem-se momentos estratégicos de passagem do dia para a noite, ou o contrário: "La mirada se tiende hacia el horizonte brumoso y se elige el momento de pasaje de la noche al día, del día a la noche. Amanecer-anoecer llevan inscritas en su propia materia fónica y composición morfológica el movimiento hacia" (MUSCHETI, 2003, p. 12; grifo nosso).

No entanto, fica claro que o objetivo de Echavarren aí é demonstrar que o momento apropriado para a escrita independe de tempo natural, dia e noite. Mas é a perspectiva lírica que pode subverter essas noções. Esse questionamento tem a ver com a problematização da própria idéia de luz, impossibilitando assim a distinção entre os conceitos de *lux* e *lumen*, isto é, de iluminação natural, profana, e de irradiação divina, que em outras palavras corresponde à divisão entre visibilidade e invisibilidade. No século XIX, tanto a crítica do cientificismo à cultura religiosa quanto a pós-kantiana ao cartesianismo das ciências modernas levaram a uma crise do paradigma da visão enquanto verdade, seja ela especulativa ou empírica, já que a interpenetração irreduzível dessas duas experiências constitui o olhar. Seguindo a esteira dessa colocação, o poema "Lo invisible", de *Universal ilógico* (1994), pode ser considerado um exemplo da desestabilização dos conceitos de visível e invisível:

¿Ves? ¿Ves tú por el riel  
de tu nombre, de este nombre  
que te llamo, invisible?  
(...)  
tú y yo, vocativo de la voz perdida  
(...)  
me derrotaste un año al ajedrez,  
ahora me derrotaste al ofrecerte.  
(...)

Esse poema institui um interessante recurso de nominalização que concretiza o invisível através de sua personificação num vocativo. No entanto, o ver aí passa pelo crivo, ou pelo trilho ("riel"), da palavra, forma sempre escorregadia. Mais uma vez a relação entre linguagem verbal e visual, em lugar de produzir certezas categóricas, desestabiliza a crença no real. Por isso, neste poema, o desdobramento do *eu* em *tu* faz com que a subjetividade se perca em vez de absolutizar-se, da mesma maneira que o colocar-se diante do outro não se institui como uma atitude de afirmação da própria diferença. Esse encontro, pelo contrário, torna-se um lugar de abismamento do sujeito — "tú y yo, vocativo de la voz *perdida*" (grifo nosso).

E comprovando que esse abismamento passa pela tensão com o olhar alheio, Echavarren, em três versos primorosos do poema "Mella", já comentado anteriormente, consegue concentrar seu processo de escritura, que vai do questionamento da visualidade ao da subjetividade, dizendo:

me clava  
 el triángulo pintado en tu espalda  
 blanco sobre negro con un ojo negro sobre blanco.  
 (...)

Neles, explorando o contraste entre o branco e o negro (duas não-cores), o poeta cria um efeito *en abyme* através do jogo de suprematismo, cuja proposta modelar do quadrado negro sobre fundo branco da pintura de Malevitch, seu pioneiro, era de infigurabilidade (MALEVITCH, 1996), mas que, em Echavarren, funda a tensão entre figuratividade e abstração, mesclando triângulo e olho, cuja presença, mesmo numa tatuagem, faz ecoar a tensão entre eu e outro. Esse contraponto entre corporeidade e abstração motiva também a crítica ao caráter imaterial da luz e do olhar. Pois a configuração dessa forma de olhar obsessivo sobre um objeto descortina essa dualidade neobarroca em poetas como Oliverio Girondo, por exemplo, que, segundo Raúl Antelo, consegue explorar potencialidades corpóreas do abstrato através do branco, num movimento a contrapelo da vanguarda abstracionista dos anos 40 na Argentina. De tal modo que, em Girondo — “Blanca de blanca asfixia / y exangüe blanca vida, / a quien el blanco helado / nevó la blanca mano” — o trabalho com o significante branco converte essa não-cor numa cor viva e impactante, corporificada através dos adjetivos e estendida a várias possibilidades de sentido com um barroquismo conceptista. Tanto que Antelo classifica esses versos como os de “un Malevitch gongórico” (ANTELO, 2004, p. 1), classificação esta adequada também a uma parte dos textos de Echavarren.

Já no poema “zona radial”, também de *Animalaccio*, é através da metáfora do espelho que Echavarren opera a duplicação do sujeito num outro — operação esta cuja raiz moderna fora lançada já pela máxima rimbaudiana “Je est un autre!” Esse “outro” echavarriano, apesar de movimentar os lábios por detrás do espelho, é mudo: “En un espejo estamos mudos y movemos / lejanos labios de cuarzo.” Essa mudez indicia a relação problemática entre imagem e som, significante e significado. Não à toa um dos seus títulos é *Oír no es ver / To hear is not to see*, em que o autor trabalha essa (in-)correspondência entre palavra e imagem. A imagem refletida no espelho, a princípio compreendida só como reprodução do real, não como signo — representando a identificação narcísica com a própria subjetividade —, quando índice de um mergulho problematizante no *eu*, passa a beirar a autonomia. Essa questão é argutamente identificada por Umberto Eco no ensaio “Sobre espelhos”: “Este roubo da imagem, esta tentação contínua de considerar-me um outro, tudo faz da experiência especular uma experiência absolutamente singular, no limiar entre percepção e significado” (ECO, 1989, p. 20).

Essa colocação indicia ainda a especularidade como outra forma de crítica ao ocularcentrismo, absorvida também pelo neobarroco, pois, nesse contexto, refletir-se no espelho é uma maneira de refletir sobre a própria subjetividade como uma forma de alteridade irreduzível, o que instaura, através da reprodução especular, uma espécie de crise da teoria clássica de mimesis. De tal maneira que o limiar entre recepção e significado, entre

reprodução e autonomia do signo visível, provoca uma interpretação das imagens do espelho não só como imitação mimética, mas também como produção fantasmagórica que assombra o sujeito. Esta espectralidade, seguindo a linha da poética echavarriana, funciona tanto como instrumento de questionamento da subjetividade quanto da realidade empírica, sendo por isso muitos de seus poemas (como "Resurrección", "Nostalgia" e "El expreso entre el sueño y la vigilia") marcados pelo "transparente" e pelo "translúcido", noções que, pertencentes ao paradigma da visualidade, se afastam, é lógico, da concepção de transparência do signo lingüístico.

Concentrando-nos, um pouco mais, nessa questão do "limiar", de que fala Eco, percebemos que a metáfora dos espelhos representa também a tensão entre profundidades e superfícies. Nesse sentido, Echavarren diz os seguintes versos: "El sentido íntimo de las cosas es una membrana sin espesor atravesada por una navaja" (em "Amores", de *Animalaccio*), "Oír no es ver / ramas de lívidas cicatrices" (em "Real", de *Universal ilógico*) e "cada brazo remueve una / banda de pájaros amarillos por la dudosa nueva profundidad / que sin embargo todavía es un *vibrato*" (em "Baile sobre un puente", de *La planicie mojada*). Dessa maneira, o poeta pode criticar a concepção lírica que postula o fazer poético como expressão de um eu lírico configurado como realidade unívoca e pré-existente, sentido "profundo" que só a linguagem poética podia ser capaz de exprimir, denunciando a fragilidade de todo sentido. Por isso, inclusive, Martín Jay afirma ser a visão barroca "o triunfo da superfície opaca sobre a profundidade penetrada" (JAY, 2003, p. 213).

Para essa discussão sobre a fragilidade tanto do sentido quanto da subjetividade, pode-se acrescentar a leitura do poema "Sanguíño", de *Aura Amara* (1989):

Los dioses son una edad de los hombres  
también un elemento no armónico luego de síntesis en el miedo;  
se me transforma de hombre a mujer  
basta un parpadeo, un ruido en su terminología:  
escena de la fractura de Dios que se enamoró de su caballo.  
(...)

Nele Echavarren aproxima a figura dos deuses à dos homens, desestabilizando assim a separação entre sagrado e profano, homem e mulher. Dessa forma, ele explora o choque entre as tradições mitológica e cristã para desconstruir a concepção de sujeito lírico como um "sim existente" (SÜSSEKIND, 1998, p. 54) que exclui de sua formação qualquer perigo de contradição ou mudança. Daí também podemos começar a compreender a importância do corpo andrógino em sua obra, que representa outro modo de problematização dos padrões identitários incapazes de dar conta da subjetividade do homem contemporâneo.

Paradoxalmente, o corpo, que durante muito tempo foi símbolo de liberação e de autoconhecimento, hoje vem se tornando, através de seu "culto" midiático, um forte meio de alienação com relação à problemática que envolve a formação da subjetividade e da sexualidade humanas, e, por conseguinte, de cristalização de identidades sexuais. Por isso, Echavarren provoca o

estranhamento com relação ao corpo através da descrição da figura andrógina (também chamada de transgenérica). Isso se coaduna com o que afirma Paola Cortés Rocca (apud ECHAVARREN, 2000, p. 301-307), para quem a androginia é um modo particular de construção dos sujeitos sobre os corpos, como um modo de escrever concepções de vida sobre a textura corporal a partir de materiais diversos, como o cabelo, a maquiagem, o látex, o couro, etc. Mas o interessante é que, em Echavarren, essa forma heteróclita de construção tampouco chega a fixar-se, pois há uma incompletude operada ora pela substituição, ora pela elipse da imagem central, estratégias estilísticas tomadas de empréstimo da poesia barroca. Desse modo seu texto tenta afastar-se de determinada cristalização discursiva que a afirmação da alteridade sexual nos textos literários, rotulados como homoeróticos, vem provocando. Sob o signo do transgênero, sua poesia busca ampliar o debate sobre a questão da alteridade sem com isso abrir mão de sua potencialidade crítica em termos estéticos. A androginia, portanto, constitui uma forma enigmática, ao mesmo tempo fascinante e repulsiva, fonte simultânea de desejo e terror, de beleza e estranheza.

Buscando também assinalar essa ambivalência, entendendo-a por isso num contexto de crispação solar, o crítico e poeta uruguaio Eduardo Milán, no ensaio "*Animalaccio: animal iluminado*" (apud ECHAVARREN, 2000, p. 135-144), identifica a temática da animalidade na poesia echavarriana como uma das formas de configuração da androginia. Segundo ele, o animal ou a animalização do humano representam menos uma idéia de incompreensão absoluta do que uma forma de estranhamento capaz de desestabilizar a própria noção de identidade. O poema "Imbuche", desse mesmo livro analisado por Milán, é ao mesmo tempo um emblema da construção dessa idéia de animalidade e da ambigüidade que caracteriza, na verdade, todas as fobias sociais e sexuais em relação ao desconhecido. Conforme a psicanálise, reprimimos aquilo que nos atrai e que não é aceitável segundo a ordem vigente. O andrógino, por isso, é uma ameaça à estabilidade de todos os padrões. Vejam-se fragmentos desse poema:

No pudieron resistir, no pudieron mirar  
 tu hermosura, tu comercio con el aire,  
 Narinas, boca, ano, sexo, oídos, ojos:  
 cosieron tus aberturas.  
 Monstruo de hermosura...  
 (...)  
 Te devolvieron la tortura puntada por puntada.  
 Ya no prometes nada a nadie.  
 (...)  
 Pusieron dique a tu amenaza.  
 Te veneran cerrado.

Nele, Echavarren demonstra não só a tensão entre atração e repulsa, como também entre monstruosidade e beleza, promessa e ameaça, deflagrando assim uma tensão entre o dentro e o fora que é brutalmente interrompida pelo fechamento das aberturas desse sujeito-objeto. Desse modo, ao apontar para a figura dos olhos, o poeta desvela, mais uma vez, a sua importância como órgão mediador da relação entre sujeito e mundo,

evidenciando assim o valor do olhar como índice simultâneo de constituição e de fragmentação da subjetividade.<sup>7</sup> Com isso, o texto questiona a tentativa alienada de se obstruir essa relação, de tal modo que, mesmo depois da costura dos olhos alheios, o estranho corpo continua sendo motivo de veneração.

Esse diálogo crítico com as principais problemáticas da sociedade contemporânea vem fazendo da poética echavarriana uma das vozes mais instigantes da poesia hispano-americana atual. Num contexto sociocultural como o da América Latina, marcado, como já dissemos, pela proliferação alienante de imagens estereotipadas e de informações pouco aprofundadas, sua linguagem, não à toa, constrói-se numa complexa relação entre lirismo e visualidade. Desse modo, ler sua poesia é uma forma de refletir não só sobre proximidades entre a nossa produção poética e a que se vem realizando em outros países latino-americanos, mas também sobre a interação entre literatura e outras artes, ou, de outro modo, sobre a contribuição de outras linguagens, como a visual, para a definição de um campo heteróclito — por onde deslizam os escritores contemporâneos — com vistas a uma renovação produtiva de idéias e formas presentes em diferentes esferas da produção artística.

#### Abstract

*This essay discusses the poetry of the Uruguayan Roberto Echavarren, trying to establish relations between visual and poetic language. It demonstrates how poetry interacts, in a critical way, with contemporary cultural life, which is characterized by a strong alienation process, caused mainly by media images. In addition, Spanish-American neo-baroque poetry is viewed here as an aesthetic manifestation in as much as it constitutes a visual form which evidences the tensions characteristic of modern society. Finally, this essay tries to promote the debate of Echavarren's work and other voices from Spanish-American poetic production, not widely read in Brazil.*

*Keywords: poetry; subjectivity; visuality.*

#### Referências

ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá*: Mário de Andrade lê os hispano-americanos. São Paulo: Hucitec, 1986.

\_\_\_\_\_. *Distancia madre de todo*. Buenos Aires: Ed. Página 12, 2003.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Tradição e inovação na literatura hispano-americana*. In: \_\_\_\_\_. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 110-120.

<sup>7</sup> Sobre esse assunto conferir o ensaio CHAUL, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: NOVAES, Adauto (Org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 31-63.

- BRAVO, Álvaro Fernández. El entre-lugar brasileiro en el museo latinoamericano. San Andrés: Universidad de San Andrés / CONICET, 2004. No prelo.
- CARRERA, Arturo (Org.). *Monstruos*: antología de la joven poesía argentina. Buenos Aires: F.C.E / ICI, 2001.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1998.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Aduino (Org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia. das Letras, 1998. p. 31-63.
- ECHAVARREN, Roberto. *La planicie mojada*. Caracas: Monte Avila, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Animalaccio*: Barcelona: Llibres del Mall, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Aura amara*. México: Cuadernos de la Orquesta, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Poemas largos*. Montevideu: Arca, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Universal ilógico*. Buenos Aires: Mickey Mikeranno, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Oír no es ver: to hear is not to see*. México: Fondo de las Artes, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Performance*; género y transgénero. Org. de Adrián Cangi. Buenos Aires: Eudeba, 2000.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- JAY, Martin. *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Trad. de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. de Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MALEVITCH, Kazimir. Suprematismo. In: CHIPPEL, H. P. (Org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 20-55.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. de José Gianotti; Armando d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. Tradição e renovação. In: MORENO, César F. (Org.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 50-88.
- \_\_\_\_\_. *Mário de Andrade/Borges*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- MONTELEONE, Jorge; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Puentes/Pontes*: antología de la poesía contemporánea argentina y brasileña. Buenos Aires: Fondo de Cultura Argentina, 2003.
- MOURÃO, Eliane. *Dizeres da linguagem: correlações entre lingüística e teoria da literatura em Roman Jakobson, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov e Octavio Paz*. 2003. Tese (Doutorado)-FALE, UFMG, Belo Horizonte, 2003.
- MUSCHETTI, Delfina. Juan L. Ortiz. Barroco de la levedad. In: \_\_\_\_\_. *Más de una lengua: poesía, subjetividad y género*. Buenos Aires: Biblos, 2003. p. 73-105.
- PEDROSA, Celia. Drummond e a experiência do olhar. In: *Congresso Internacional da Abralic – Mediações*, 8., 1994, Belo Horizonte, *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 1-15. Cd-rom.
- PERLONGHER, Néstor. *Lamê*. Organização e prefácio de Roberto Echavarrén. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

SANTIAGO, Silvano. História de um livro. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 140-160.

SÜSSEKIND, Flora. Ego-trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico. In: \_\_\_\_\_. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1993. p. 50-62.