



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

DENISE ROGENSKI RAIZEL

O ENDEREÇAMENTO NA POESIA DE IDEA VILARIÑO

FLORIANÓPOLIS

2020

Denise Rogenski Raizel

O ENDEREÇAMENTO NA POESIA DE IDEA VILARIÑO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do título de mestra em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. André Fiorussi.

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Raizel, Denise

O endereçamento na poesia de Idea Vilariño / Denise
Raizel ; orientador, André Fiorussi , 2020.
119 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Idea Vilariño. 3. Endereçamento. 4.
Poesia. I. , André Fiorussi. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
III. Título.

Denise Rogenski Raizel

O endereçamento na poesia de Idea Vilariño

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. André Fiorussi

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. Piotr Kilanowski

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Prof.(a) Ms. Ana Inés Larre Borges

Biblioteca Nacional do Uruguai

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Literatura.

Prof(a). Dra. Izabela Maria Drozdowska Broering
Subcoordenadora do Programa

Prof. Dr. André Fiorussi
Orientador

Florianópolis, 10 de janeiro de 2020.

A meu pai.

AGRADECIMENTOS

A presente dissertação de mestrado só foi possível em razão do apoio de várias pessoas. Ainda que não nomeadas, deixo a todas meu agradecimento.

Agradeço a André Fiorussi, meu professor e orientador, por toda a paciência, pelo empenho e pela compreensão. Sem sua amável disposição em receber e questionar minhas elucubrações, não teria sido possível o desenvolvimento prático deste texto. Agradeço também pela generosidade na disposição de artigos e livros fundamentais no desenvolvimento desta dissertação.

Desejo igualmente agradecer a Ana Inés Larre Borges, que me recebeu em uma tarde de inverno em Montevideu e me fez acreditar que seria possível. Também agradeço por disponibilizar a inebriante leitura dos diários de Idea, ainda inéditos, na Biblioteca Nacional do Uruguai, assim como por toda a generosidade nos livros e nas informações que me disponibilizou. Desde já, agradeço pela sua amizade.

Da mesma forma, agradeço a Virginia Friedman, diretora dos arquivos da Biblioteca Nacional do Uruguai, pela amável recepção e companhia valiosa nos momentos de leitura dos diários de Idea Vilariño.

Agradeço à dedicação valente e carinhosa de Débora Torres nas leituras e correções e à querida amiga Verônica Chaoui pela valiosa contribuição.

Agradeço aos professores Liliana Reales e Raul Antelo, que fizeram parte da banca de qualificação, assim como aos demais professores e funcionários da Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Agradeço também a todos aqueles que estiveram ao meu lado neste caminho. Sem a presença e o amor de vocês, este trabalho não seria possível. Bira, Xavi e Nice. Cíntia Busato. Felipe Santi Conteratto, Zuzanna Smyk, Leonel Matos Mardomingo, Cristina Ceni e minha querida Ana Vitória Mello e Silva.

RESUMO

Nesta dissertação, o ato do endereçamento poético é lido na poesia de Idea Vilariño, a partir do conceito derridiano de envio e de comunidade de Jacques Rancière e Roberto Esposito. Propõe-se pensar os conceitos filosóficos derivados em ato de endereçamento, formalizados e observados como estruturas formais de linguagem, por meio da leitura de selecionados poemas de Idea Vilariño. A dissertação inicia-se de uma ideia de Idea, que estabelece uma imagem da poeta e seu tempo com a leitura que se faz de seus poemas ora analisados. Os conceitos filosóficos formam a base teórica de pensamento para que a leitura e observação dos poemas alcancem o endereçamento, compreendido como conjunto de procedimentos ou estratégias textuais que formam o poema que está enviado ou destinado a outro. Este somente pode recebê-lo a partir de um processo de dessemelhança. Esta pesquisa foi desenvolvida a partir da análise dos poemas de Idea Vilariño que evidenciam as estruturas textuais do endereçamento, ao analisar, em especial, três conjuntos de procedimentos: (1) O ritmo, como estratégia de atração do outro, analisado a partir da própria atividade da poeta como crítica literária e também a partir da observação da métrica poética. (2) O uso da segunda pessoa tu, em forma de pronomes ou conjugações verbais, como estrutura formal de linguagem que, como afirmado por Idea, é poesia que suscita adesão. (3) E, por fim, o vazio, lido nos poemas de Idea a partir de seus não, nadas e nuncas e seu desdizer frequente. Esta análise busca, a partir da observação do endereçamento nos poemas de Idea Vilariño, evidenciar o alcance do outro na sua subjetividade e que forma, assim, a única comunidade possível, a dos que compartilham a dessemelhança.

Palavras-chave: Idea Vilariño. Endereçamento. Poesia.

ABSTRACT

In this dissertation, the act of poetic addressing is read in the poetry of Idea Vilariño, from the concept of Derrida of sending, and of community of Jacques Rancière and Roberto Esposito. It proposes to think the philosophical concepts derived from the act of addressing, formalized and observed as formal structures of language, through the reading of selected poems from Idea Vilariño. The dissertation begins with an idea of Idea, which defines the image of the poet and her time with the interpretation of her poems now analyzed. Philosophical concepts form a theoretical basis of thought that reading and observing poems reach the addressing, understood as a set of procedures or textual strategies that form the poem that is sent or intended for others. This one can only receive through a process of dissimilarity. This research was developed from the analysis of Idea Vilariño's poems, which highlights the textual structures of addressing, analyzing in particular three sets of procedures: (1) Rhythm, as a strategy of attraction of another, analyzed from the poet's own activity as a literary critic and also from the observation of poetic metric. (2) The use of the second person, in the form of pronouns or verb conjugation, as a formal language structure, as stated by Idea, is adherent poetry. (3) Finally, the emptiness, read in Idea's poems from their no, nothing, and never, and their frequent unsaying. This research, based on the observation of the addressing in Idea Vilariño's poems, shows the extent of others in their possible subjectivity and thus forms a single possible community of those who share dissimilarity.

Keywords: Idea Vilariño. Addressing. Poetry.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Retrato de Idea Vilariño	17
Figura 2 – Autorretratos de Idea Vilariño	19
Figura 3 – Idea Vilariño com Juan Carlos Onetti	25
Figura 4 – Capa de <i>La suplicante</i> , primeira publicação de Idea Vilariño, em encadernação artesanal.....	28
Figura 5 – Capa de <i>Poemas de amor</i>	31

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 UMA IDEIA DE IDEA	16
2 ENVIO E ENDEREÇAMENTO.....	34
2.1 DA FILOSOFIA À POESIA	34
2.2 ENVIO.....	36
2.3 A COMUNIDADE	44
3 A POESIA	48
3.1 O ENDEREÇAMENTO POÉTICO	48
4 O ENDEREÇAMENTO NA POESIA DE IDEA VILARIÑO.....	58
4.1 CRITÉRIO DE SELEÇÃO DE OBRA FONTE DOS POEMAS ANALISADOS	58
4.2 O ENDEREÇAMENTO POR IDEA	60
5 RITMO	70
6 TU.....	75
6.1 O USO DO TU EM <i>POEMAS DE AMOR</i>	77
6.2 ANÁLISE DE POEMAS	82
7 VAZIO.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS	107
APÊNDICE – TRADUÇÃO DE POEMAS DE IDEA VILARIÑO	114

INTRODUÇÃO

Em agosto de 2014, Raúl Zurita escreveu sobre a poesia de Idea Vilariño:

El golpe es inmediato. Nada del cuerpo amado queda en uno. Nada de un gran poema queda en uno, por eso lo repetimos una y otra vez en nuestra mente. Instaladas en el borde de lo decible, una de las condiciones más paradójales de las obras maestras, como el fragmento de Lucrecio o el poema de Idea Vilariño, es que nada podemos aprender de ellos. [...] Es como si perteneciesen más al silencio que a las palabras y todos los intentos por integrarlos a nosotros rebotasen contra la inexpugnable dureza de su perfección.¹

A percepção do poeta coincide com a minha leitura dos poemas de Idea Vilariño, que deram origem ao pensamento desta dissertação – os poemas de Idea margeiam o silêncio, e, após sua leitura, nada resta em quem os lê, porém eles continuam lá.

Si solos
qué
estemos solos.
Estemos solos
pues
dejémonos de cosas.²

Um poema como esse não muda com o tempo. Continua o mesmo, registrado na página número 285 da antologia *Poesía Completa*,³ com os mesmos seis versos, ilustrado com a data (1983), palavras coloquiais, ritmo determinado, repetição de uma só palavra, nenhuma expressão surpreendente, nenhuma metáfora de ouro, nada. Entretanto, sua leitura é capaz de provocar múltiplas reações tanto em leitores de poesia como em críticos literários, professores ou artistas.

Muitas mais páginas foram escritas sobre a poesia de Idea Vilariño do que ela mesma escreveu poesia, desde os estudos rítmicos, passando pelas temáticas biográficas da escritura do eu, as leituras sociais, políticas e culturais. Entretanto, com exceção de alguns poemas inéditos que se descobre nos diários, ou nas correspondências, ou nos cadernos que vão pouco a pouco aparecendo, os poemas continuam os mesmos, limitados a um número reduzido de páginas e também a um número reduzido de versos.

Então, por que tanto interesse? Talvez em razão dessa mesma sensação compartilhada pelo poeta – “Es como si perteneciesen más al silencio que a las palabras”. Compartilho dessa percepção, e, para mim, esse sintoma de leitura deu-se de maneira prévia ao desenvolvimento

¹ ZURITA, Raúl. La noche irrepresentable. *Revista de la Biblioteca Nacional* [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 15-22, 2014. p. 16.

² VILARIÑO, Idea. *Poesía completa*. Montevideo: Cal y Canto, 2012. p. 285.

³ Ibid.

teórico desta dissertação. A própria pesquisa teórica teve início a partir de uma afirmação contundente de Alicia Torres, a de que Idea Vilariño poderia se candidatar aos escritores do não de Vila-Matas.⁴ Como consequência, o último capítulo, denominado Vazio, foi o primeiro a ser escrito e, com alguma modificação, fez parte do texto do relatório de qualificação. É possível ver nesse capítulo a fundamentação teórica bartlebyana e a leitura crítica do elemento da negatividade nos poemas de Idea Vilariño – seus frequentes não, nadas e nunca.

Na qualificação, orientada a delimitar historicamente a poeta dentro da contemporaneidade, com ênfase na ideia de crise da representação do objeto, direcionei minha leitura para uma perspectiva conceitual filosófica que pudesse dialogar com a leitura sintomática dos poemas de Idea Vilariño.

O início não podia ser outro, Idea. Nela principia o poema, e a ideia de quem foi essa pessoa e como esteve pelo mundo consta como ponto de partida possível para a leitura de seus poemas. Sem a pretensão de uma biografia, no primeiro capítulo, Uma ideia de Idea, relato uma existência que de tão imbricada ao seu próprio fazer poético se fez obrigatória nesta dissertação.

A partir daí, ir além da negatividade e tomar os poemas como objetos de pesquisa para, inclusive, verificar a origem dessa percepção sensorial, “un hecho plástico”, passou a ser o foco da pesquisa. A percepção da intensidade dos poemas, que, quanto mais curtos, mais intensos, sugeriam uma prática de sedução, como uma armadilha para o outro, um possível leitor.

Negro Licor.
No.
Barro.⁵

Nesse poema, o jogo de estar e não estar, de discordar, substituir, de falar ao outro ausente, de decepcionar e provocar uma reação, tudo dizia de um jogo de alcance do outro, que ainda carecia de nome.

E foi, então, que a leitura de Jacques Derrida, no seu texto “Envio” em *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, serviu para nomear o que a poesia em ato demonstrava. O envio, entendido como *remesa de huellas*, que se completa na remissão mediante um ato de endereçamento, me levou a pensar a poesia de Idea Vilariño como um dispositivo de sedução a ser desvelado. A filosofia, então, participa nesta dissertação como

⁴ TORRES, Alicia. Las confesiones de Idea Vilariño o escribir el propio destino. In: VILARIÑO, Idea. **Diario de juventud**. Montevideo: Cal y Canto, 2013. p. 13.

⁵ VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 315.

elemento fundamental na nomeação⁶ do artifício poético percebido e não nomeado anteriormente: o que era chamado de artifício técnico de elaboração do vazio era envio.

Mais uma vez Zurita dialoga com Idea, nesse momento sobre o poema “Ya no”:

Como si quisiera desaparecer en lo que nombran, cada una de sus líneas, cotidianas, comunes, domésticas, van adquiriendo en la medida que el poema avanza la rotundidad de las revelaciones sagradas, mostrándonos ese extremo del dolor frente al cual las palabras solo pueden contar lo que ha sido contado.⁷

Tendo em vista que a leitura da poesia de Idea Vilariño se manifesta em forma de um desejo de desaparecimento, a filosofia no seu labor de pensamento veio dar estrutura de nome, índice, referência, passado e futuro à leitura dos poemas na seção “Da filosofia à poesia” para, talvez, impedir esse desaparecimento pós-leitura.

Inaugura o desenvolvimento filosófico a seção Envio, que escrevi para apresentar a origem do termo e do pensamento do conceito. Com uma exposição em diálogo direto com Derrida, porque assim me pareceu necessário, busquei esclarecer a ideia do envio como conceito filosófico a ser observado na poesia de Idea.

Em seguida, Jacques Rancière e Roberto Esposito trazem a perspectiva filosófica final do envio derridiano, o alcance comunitário, só possível a partir da diferença subjetiva evidenciada no envio endereçado, na seção A comunidade.

Quando envio, enviado está. Não se trata mais de um eu que envia, tampouco de um tu que recebe. Trata-se da marca da diferença. E também da compreensão de que só o permanente e coletivo compartilhar dessa diferença é que faz possível e passível a própria formação dessa comunidade. Em diferentes perspectivas, ambos dizem da possibilidade da literatura de romper com a tradição da filosófico-jurídica de divisão dos corpos e torná-los comuns sob a percepção da impossibilidade de identidade.

⁶ A poesia de Adélia Prado expressa no poema abaixo o pensamento do alcance poético aqui proposto. A nomeação pode ser realizada tanto pela poesia quanto pela filosofia, porém, nesta dissertação, proponho pensar aquilo que a poesia realiza como ato, ainda antes da nomeação:

“Antes do nome

Não me importa a palavra, esta corriqueira.

Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,

os sítios escuros onde nasce o ‘de’, o ‘aliás’, o ‘o’, o ‘porém’ e o ‘que’, esta incompreensível muleta que me apoia.

Quem entender a linguagem entende Deus
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.

A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
foi inventada para ser calada.

Em momentos de graça, infrequentíssimos,
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.

Puro susto e terror.” (PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Siciliano, 2001. p. 22.).

⁷ ZURITA, Raúl. La noche irrepresentable. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea. p. 16.

Na seção O endereçamento poético, eu senti, então, a necessidade de aproximar o conceito filosófico na sua expressão material da linguagem e demonstrar como outros poetas e críticos o entendem e o expressam na sua forma poética. A análise de Marcos Siscar sobre o *Spleen de Paris* foi fundamental no pensamento que daí derivou. Pensar o endereçamento como estratégia textual, dentro de uma ética da destinação, afim da construção de uma dessemelhança, desbastou o caminho da linguagem teórica para a análise dos poemas de Idea.

Por fim, o capítulo O endereçamento na poesia de Idea Vilariño foi o vasculhar das sombras, para descobrir as estratégias de sedução de uma poesia que se esconde no escuro, como as japonesas de Junichiro Tanizaki.

Em uma palavra, nossos antepassados, igual aos objetos de laca com pó de ouro e de nácar, consideravam a mulher um ser insuperável da escuridão e tentavam afundá-las tanto como fosse possível na penumbra; daí aquelas mangas compridas, aquelas barras imensas que cobriam mãos e pés de tal maneira que as únicas partes visíveis, a cabeça e o pescoço adquiriam um relevo surpreendente. É verdade que, comparado com as mulheres do Ocidente, seu tronco, desproporcional e liso, podia parecer feio. Mas na realidade esquecemos aquilo que nos é invisível. Consideramos que o feio não existe. Quem se obstinasse a ver essa feiúra apenas conseguiria destruir a beleza, como ocorreria se se enfocasse com um abajur de cem lâmpadas um toko no ma de algum salão de chá.⁸

Primeiro, o Ritmo. A música. Idea disse que tudo poderia ser ou não, menos poeta, isso era. E que poesia não precisava de nada, apenas de ritmo, senão não se tratava de poesia. Idea só era poesia, que só era ritmo. Não há dúvida de que o ritmo é um elemento de endereçamento poderoso para Idea, ainda mais se pensada sua atuação como crítica literária e tradutora. A aproximação desses labores pode, como ressaltado nesse capítulo, elucidar mais sobre o uso do ritmo como fator de atração para Idea na sua poesia.

Segue, então, o Tu. No capítulo que mais se ampara nos estudos linguísticos para sua elaboração, busquei nos próprios poemas de Idea Vilariño aqueles em que mais se lia o pronome indicativo de uma *poesia que suscita adesão*. Numa observação matemática, à parte de um resultado expressivo de poemas, *Poemas de Amor* era o livro com maior presença do pronome e sua conjugação. A partir daí, a análise de poemas foi o ponto de encontro entre a teoria desenvolvida e a aplicação poética por parte de Idea do endereçamento no uso da segunda pessoa.

Por fim, o capítulo Vazio, primeiro e último, encerra o ciclo de um pensamento, encontrando novamente a sua partida. O fazer poético de Idea usa da criação de espaços de

⁸ TANIZAKI, Junichiro. **El elogio de la sombra**. 1933. Disponível em: https://www.ddooss.org/libros/Junichiro_Tanizaki.pdf. Acesso em: 15 out. 2018. p. 23 (tradução nossa).

vazio como artifício de atração, uma forma de endereçamento plástico, que alcança a sua comunidade nas diversas subjetividades, tantas quantas forem possíveis.

O ato de endereçar em Idea Vilariño é a investigação de um fazer poético, quem sabe, uma arte poética, que buscou aproximar um conceito contemporâneo de uma poeta sedutora, uma tentativa de explicar a razão da insistência em ler uma e outra vez mais um poema, como um corpo que, como dito por Raúl Zurita, nunca está lá.

Anoche
Anoche entre mis sueños
puñado de cenizas
hice el amor contigo
sereno y exquisito
contigo que hace tanto
hace tanto estás muerto. (1990)

1 UMA IDEIA DE IDEIA

– ¿Qué quisieras ser?
– Un arqueólogo. Un artesano.⁹

Se, no Uruguai, Idea Vilariño alcançou lugar de reconhecimento entre os nomes de seus escritores nacionais de prestígio, no Brasil a divulgação de seu nome ainda é incipiente. Razão para isso talvez esteja na ausência absoluta do nome de Idea Vilariño entre os estudos literários no Brasil. Em uma busca simples no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, não há sequer um resultado para o seu nome,¹⁰ enquanto para seus contemporâneos, como Juan Carlos Onetti,¹¹ há 17 dissertações de mestrado e 9 teses de doutorado, ou ainda, 11 dissertações de mestrado sobre Mario Benedetti e 5 teses de doutorado.

Idea Vilariño foi traduzida em muitas línguas; entretanto, para o português há apenas um registro de tradução: em uma publicação intitulada *Noturnos e outros poemas* de 1996, da Editora Unisinos,¹² o que evidencia ainda mais a ausência de Idea entre os leitores de poesia no Brasil. Essa indiferença brasileira à poeta deve ser questionada, principalmente, se pensada em relação ao lugar de referência que possui entre os escritores uruguaios e latino-americanos, ou, como disse Emir Rodrigues Monegal: “Algún día seremos recordados como los contemporáneos de Idea Vilariño”.¹³

Dessa forma, apresentar Idea Vilariño é necessário para, então, falar da sua poesia. Contudo, esse capítulo não foi pensado de maneira isolada dos demais desta dissertação, já que, segundo a própria poeta, “escribir siguió siendo lo más privado, auténtico, desgarrado mío, desligado, por otra parte, como acto creador, de toda voluntad o actitude ‘literaria’”.¹⁴ Ainda que possamos questionar essa afirmação sob um pensamento crítico, cabe pensar que conhecer sobre a mulher Idea Vilariño é também saber um pouco mais sobre sua poesia.

Não foi somente nessa declaração que Idea misturou deliberadamente sua obra com sua vida. Essa atitude pode ser observada em diversos atos, como quando questionada por sua

⁹ VILARIÑO, Idea. Cuestionario Proust. In: BORGES, Ana Inés Larre. (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita**. 2. ed. Montevideo: Cal y Canto, 2008. p. 114.

¹⁰ COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR (CAPES). **Catálogo de Teses e Dissertações**. 2016. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 3 ago. 2019.

¹¹ Ibid.

¹² VILARIÑO, Idea. **Noturnos e outros poemas**. Seleção e tradução de Sérgio Faraco. São Leopoldo: Ed. Unisinos; Porto Alegre: IEL, 1996.

¹³ “Soledad ‘como una sopa amarga’, escribía Idea Vilariño. Que era poeta, que era uruguaya. Pero quién era.” (GUERRERO, Leila. Idea Vilariño: esa mujer. **Frontera D**, 28 mar. 2013. Disponível em: <http://www.fronterad.com/?q=idea-vilarino-esa-mujer>. Acesso em: 23 out. 2018.).

¹⁴ VILARIÑO, Idea. El amor y la muerte, esas certezas: entrevista a Mario Benedetti. In: BORGES, Ana Inés Larre (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita**. 2. ed. Montevideo: Cal y Canto, 2008. p. 62.

editora, Ana Inés Larre Borges, sobre o uso repetido de sua famosa foto de gabardina em Paris, aos 30 anos de idade, nas publicações que se davam quando a foto já não correspondia à sua imagem por certo envelhecida. Idea assim respondeu: “a foto é daquela que escreveu os poemas”.¹⁵



Figura 1 – Retrato de Idea Vilariño

Fonte: Retirada do livro *Idea Vilariño: la vida escrita*¹⁶

Esse limiar indiscernível entre a mulher e a poeta, a vida e a obra parecia ser consciente em Idea Vilariño¹⁷ e não passava despercebido por aqueles que frequentemente relatam uma atração inexplicável à qual sua imagem está vinculada. Por exemplo, Carlos Liscano, escritor uruguaio, conta de seu encontro com a poeta no seu artigo “Ahora es tarde para todo” e nos dá essa dimensão ficcional da imagem da poeta e da relação com sua poesia.

A Idea Vilariño

Una noche, sentados en un bar, usted me dijo “Creí que nos tuteábamos”. Y yo contesté “Sí, como vos quieras”. Y otra noche salíamos de casa de amigos en la madrugada y usted me dio el brazo. Mientras cruzábamos la calle usted dijo algo que me halaga. En ese momento yo tenía mucho para decirle, pero no supe cómo hacer, y enseguida nos despedimos. Lo que usted no llegó a oír porque yo no supe cómo decir fue que había estado mirándola toda la noche. Y si no supe ni pude fue porque no podía creer que el calor de su cuerpo frágil junto al mío fuera cierto

¹⁵ Informação concedida por Ana Inés Larre Borges, durante conversa informal em Montevideu, em julho de 2018.

¹⁶ BORGES, Ana Inés Larre (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita**. 2. ed. Montevideo: Cal y Canto, 2008. p. 5.

¹⁷ “Como dijimos al inicio de este texto, la relación de Vilariño con la materialidad de la escritura de algún modo, además de su rol de Bartleby, termina por generar imagen, la imagen de una mujer mítica. [...] Una imagen construida por la escritura diarística se instala, y da cuenta de la performatividad (Amícola, 2007), que hace que el sujeto se cree mientras escribe.” (MAGALLANES, Romina; ROMERO-SAAVEDRA, Carolina. Ser escrita, ser Elena, ser Idea: la escritura como materia y performance en *Diario de Juventud*. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 135-158, 2014. p. 151.).

después de haberlo soñado más de treinta años. Hace mucho tiempo, en un tiempo miserable, su voz llenó mis noches y mis días de poesía. Yo estaba en un sitio que no viene a cuento, y el amor eran unos versos muy breves que usted ha escrito; y la dignidad eran mujeres pequeñas y tozudas como usted, que por el solo hecho de existir aseguraban que la infamia no tenía esperanza. Permítame decirle que no quiero tutearla, quiero admirarla. Permítame también confesarle que la he amado, y que así seguirá siendo.¹⁸

A poeta estabeleceu uma relação elaborada com sua própria imagem, desde a famosa cena do espelho, quando descreve a primeira vez que teve percepção de si própria, e que é por diversas vezes citada por seus críticos como elemento de origem da *persona* artista Idea.

El problema de la identidad, que no sólo aparece en los Poemas de amor, es un problema existencial, no un tópico literario. Sé que en un momento lo sentí por primera vez, a mis once años, en una habitación solitaria y en penumbra en aquella casa de El Prado; me quedé mirando en un espejo mis propios ojos y supe que era una persona, perdida toda mi identidad de niña –hija, hermana, alumna–. Supe que era yo, una persona. Pero ¿quién? No eran ojos de niña. Fue importante. Quedé como perdida. Terriblemente sería. Conservo esa capacidad, esa fatalidad de verme desde fuera, de, a veces, como te decía, no saber quién soy. Eso aparece en muchos poemas: “No sé quién soy/ mi nombre/ ya no me dice nada” O “y me diré ésa soy/ ésa es Idea”.¹⁹

Jorge Monteleone, crítico literario argentino, apunta que, ao construir sua *persona*, estrategicamente Idea también poderia desconstruí-la como bem lhe aprouvesse ou como bem lhe servisse poeticamente.²⁰

Esa que escribió un diario incansable; esa cuya imagen es ícono que mirara como una máscara lateral de altos pómulos y párpados anchos y ojos de fijeza negra, ardida, alerta y ese labio inferior de vago desdén; la de la gabardina de negrura espléndida; esa mentada, amada, descendida, esa ha creado una poesía cuya altísimanegación de sí y nominada soledad son el fundamento de una extraordinaria construcción de persona. Nada como el no y el vacío para distraer a la muerte de la vida temblorosa, nada como nombrarse nadie para ser después.²¹

¹⁸ LISCANO, Carlos. Ahora es tarde para todo. *Revista de la Biblioteca Nacional* [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 369-372, 2014. p. 370.

¹⁹ VILARIÑO, Idea. Entre la pasión y el escepticismo: partida en dos [Entrevista a Jorge Albistur]. In: BORGES, Ana Inés Larre. (org.). *Idea Vilariño: la vida escrita*. 2. ed. Montevideo: Cal y Canto, 2008. p. 30.

²⁰ Essa elaboração estética não impediria Idea Vilariño de estar entre as escritoras citadas por Luna Miguel em “La intimidad de una mujer no podía ser universal” – texto que consta de *El colóquio de las perras*, no capítulo “Todo mundo tiene una opinión sobre la vida de Elena Garro” –, no que concerne a um certo condicionamento de leitura da obra da autora.

“Pero también ocurre con la escritura rabiosa de Garro lo que pasó con las propuestas estéticas como la de una Sylvia Plath en el mundo anglosajón o la de una Marguerite Duras en Francia, que la sinceridad con la que escribieron, lo aparentemente autobiográfico de sus reclamos, se usó en su contra para deslegitimar la universalidad de cuanto mostraran.” (MIGUEL, Luna. *El coloquio de las perras*. Madrid: Capitán Swing, 2019. p. 21.).

²¹ MONTELEONE, Jorge. Idea del no. *Revista de la Biblioteca Nacional*[de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 45-60, 2014.p. 46.

Os autorretratos colecionados durante a vida e publicados na capa de abertura de *Idea Vilariño: la vida escrita* coadunam-se com a ideia de uma relação imbricada entre poeta e obra, na consciência de si mesma transfigurada em imagens.

— Le encantaban las plantas y las fotos – dice Ana Inés Larre Borges, editora del libro *Idea Vilariño. La vida escrita* (Cal y Canto, 2008). Fotos de ella misma tenía muchísimas, las atesoraba. Creo que tuvo siempre una gran conciencia de sí. Como que cada gesto, cada decisión en su vida, era de quien se siente un personaje, una



artista.²²

Figura 2– Autorretratos de Idea Vilariño

Fonte: Retirada do livro *Idea Vilariño: la vida escrita*²³

O diário pessoal que Idea Vilariño manteve por quase 60 anos de sua vida e que decidiu passar a limpo aos 67 anos de idade, assim como sua declarada vontade de publicá-lo, também aponta para a liberdade de percepção sobre a vida e a elaboração estética que parecia a poeta se permitir.²⁴

Ao fim da vida, ao determinar que seu patrimônio cultural,²⁵ incluindo direitos autorais, fosse dado em herança às suas críticas mais importantes, Ana Inés Larre Borges e Alicia Torres, sugere mais uma pista da opção de Idea em criar-se, em autodeterminar-se,

²² GUERRERO, Leila. Ya no será ya no: un perfil de Idea Vilariño. *Una Antología Poética*, 25 oct. 2014. Disponível em: <https://unantologiapoetica.wordpress.com/2014/10/25/ya-no-sera-ya-no-un-perfil-de-idea-vilarino/>. Acesso em: 22 ago. 2019.

²³ BORGES, Ana Inés Larre (org.). *Idea Vilariño: la vida escrita*. contracapa anterior.

²⁴ “Al morir – el 28 de abril de 2009 – Idea Vilariño dejó 17 libretas donde está escrito el Diario que llevó toda su vida. La primera entrada es del 6 de febrero de 1937- sus 16 años- y la última del 19 de julio de 2007, un mes antes de cumplir 87 y dos años antes de su muerte.” (BORGES, Ana Inés Larre. Introducción. In: VILARIÑO, Idea. *Diario de juventud*. Montevideo: Cal y Canto, 2013. p. 17.).

²⁵ “En el artículo 7 de su testamento, el único apartado que se refiere a su obra, Vilariño dispuso que yo – y si yo no pudiese, Alicia Torres – manejara sus ‘papeles privados’ y su obra, e hizo explícito que se refería a sus ‘manuscritos, obra éditada e inédita, correspondencia, diario personal y demás documentos’, con el encargo expreso de que ‘los publique’.” (BORGES, Ana Inés Larre. Los papeles de Idea: parte del Archivo Vilariño vendido a una universidad estadounidense. *Brecha*, 26 abr. 2019. Disponível em: <https://brecha.com.uy/los-papeles-de-idea/>. Acesso em: 22 ago. 2019.).

retirando do direito sucessório, baseado nas leis naturais de descendências familiares, o direito de gerir sua obra. Com isso, dribla a morte e permanece Idea Vilariño, poeta.²⁶

E, por fim, o documentário realizado por Mario Jacob e o seu relato sobre a relação de Idea com o resultado final dão essa compreensão de uma mulher que elaborava sua própria imagem pelo mundo. No trecho a seguir, uma declaração do diretor ressalta essa condição mutável de Idea.

— Hizo documentales sobre Eladio Dieste, Idea Vilariño, Pedro Figari, Juan Manuel Blanes, ¿fueron encargos?

— Fueron iniciativas nuestras. Idea tenía esa fama de ser difícil pero me gustó entrevistarla. Y fue un cúmulo de casualidades cómo llegamos a convencerla: yo conocía a Rosario Peyrou, lo conocí Pablo Rocca, a ambos les propuse la idea, y ellos fueron la llave para yo llegar a conocerla. De todos modos siempre hubo una especie de espada de Damocles pendiendo porque este fue un proyecto que presentamos al FONA, y nos pidieron una carta de autorización e Idea hizo la carta pero puso una frase que estuvo sobrevolando durante meses que decía algo así como “supeditado a mi aprobación final”. Me acuerdo que lo terminamos y en este mismo lugar donde estamos nosotros hicimos una proyección. Además de Idea, invitamos a su editor Beto Oreggioni y a él le gustó: su entusiasmo la contagió a Idea y yo fui volando con una hoja de papel y pedí que firmara.

— ¿Se quedó conforme con el resultado?

— En ese momento. Idea tuvo una reacción muy ambigua con el documental. A mí nunca me dijo nada, a mí siempre que estaba bien, pero a distinta gente por un lado le decía que estaba muy bien y a otros que lo detestaba, pero Idea era así. Fue una experiencia lindísima desde el punto de vista productivo y creativo.²⁷

Entretanto, nem tudo pode ser criado. Idea Vilariño nasceu em Montevideu em 18 de agosto de 1920, filha de Leandro Vilariño e Josefina Romani. Teve quatro irmãos, Numen, Poema, Azul e Alma. Não teve uma vida rica, pelo contrário, passou por severas necessidades econômicas e por episódios de uma enfermidade de pele que a condenava a experimentar meses de grande sofrimento. Recebeu educação musical e literária tanto por parte de seu pai quanto de sua mãe; aos 25 anos de idade, já havia perdido ambos e era responsável por seus irmãos. Idea foi professora de literatura durante toda sua vida, dando aulas na Universidade Nacional do Uruguai, após o fim da ditadura.²⁸ Sua formação pessoal e vida familiar são percebidas inevitavelmente em sua obra:

Mi padre, Leandro Vilariño, mi madre, Josefina Romani, gravitaron, sí, de muy diferentes maneras. Pero, por sobre todo, nos respetaron, no nos deformaron.

²⁶ “Estas libretas integran junto a poemas originales, correspondencia y otros documentos personales la Colección Idea Vilariño que fue confiada por testamento a las editoras de este Diario para ‘que las publiquen’. En 2010 el Archivo de la escritora fue declarado Monumento Histórico Nacional”. (BORGES, Ana Inés Larre. Introducción. In: VILARIÑO, Idea. **Diario de juventud**. p. 17, nota de rodapé.)

²⁷ JACOB, Mario. Juntar los tiempos [Entrevista a Mariángel Solomita]. **Guía 50**, 2019. Disponível em: <http://www.guia50.com.uy/mario-jacob/>. Acesso em: 31 ago. 2019.

²⁸ VILARIÑO, Idea. Los trabajos e los días. In: BORGES, Ana Inés Larre (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita**. 2. ed. Montevideo: Cal y Canto, 2008. p. 158.

Comenzaron por no bautizarnos. Papá, anarquista; mamá, católica, lo dejaron para que a su tiempo, lo resolviéramos nosotros. Ninguno decidió hacerlo. [...] Tampoco quisieron hacer de nosotros “artistas”, [...]. Simplemente, apoyaron nuestras inclinaciones. Eso sí; desde muy chicos estábamos todos estudiando piano. [...].²⁹

Sobre o pai, Leandro Vilariño, poeta e anarquista, eladisse:

Me gustó, siempre nos gustó que, de sobremesa, papá dijera poemas de Darío, o de Almafuerte, o de Reissig. O suyos. Los sabíamos de memoria, pero nos gustaba que os dijera él.³⁰

Em uma entrevista, Idea conta sobre ouvir a leitura de poemas pela voz de seu pai e de como isso a seguiu por toda a vida. A relação com a musicalidade, o ritmo e a forma dos poemas, e sua obsessão pelas organizações rítmicas talvez venham desse primeiro contato com a poesia, ao qual a poeta buscou retornar toda sua vida.³¹

De vez en cuando, en las sobremesas largas, pedíamos a papá (esta ya lo anotó Benedetti) que dijera tal o cual poema, tal o cual pasaje de *Las Pascuas del tiempo*, o cosas de Parra del Riego, del primer Jiménez, de Almafuerte, o el Nocturno de José Asunción Silva, o poemas suyos. No nos cansábamos de oírlo. Él escandía, decía los versos sobriamente pero haciendo percibir tanto los significados como quanto pasaba con los sonidos. Nunca oí decir tan bien. [...] Me gustó, siempre nos gustó que, de sobremesa, papá dijera poemas de Darío, o de Almafuerte, o de Reissig. O suyos. Los sabíamos de memoria, pero nos gustaba que los dijera él.³²

Idea escreveu poesia toda sua vida, seus primeiros registros poéticos são de quando ainda, segundo a própria, sequer sabia escrever.³³ Porém, toda sua poesia publicada cabe em 320 páginas de poemas, segundo sua *Poesía completa*.³⁴ Frequentemente, os temas apontados como seus são “el Amante, el Mundo, la Muerte” –reiterados na clássica introdução de Luis Gregorich.³⁵ Uma análise rápida temporal sobre os poemas de Idea publicados em *Poesía completa* aponta que a maior parte foi escrita entre 1945 e 1965. Portanto, a estabelecem

²⁹ VILARIÑO, Idea. Entre la pasión y el escepticismo: partida en dos. Entrevistador: Jorge Albistur. In: BORGES, Ana Inés Larre (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita**. p. 24.

³⁰ Ibid., p. 25.

³¹ “Como en esta declaración, el padre de Idea tiene en el *Diario de juventud* un papel capital en la formación de la niña y de la adolescente con la que compartirá lecturas a viva voz – por las noches, y como rutina filial, Idea le lee libros a su padre. Poeta él mismo, un oído finísimo le permite descubrir la métrica de cualquier poema, aunque no coincida con los blancos gráficos de pausas y cortes. Con ese mismo sentido – Idea dice tener un ‘oído perfecto, absoluto’ – años después, en su *Estudio prosódico*, ella desocultará, como su padre lo hacía con otros, los ‘ritmos cuaternarios’ del Nocturno de José Asunción Silva, contra los que sostiene su versolibrismo”. (AVARO, Nora. Notas para una poeta en formación. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 107-122, 2014. p. 113.).

³² VILARIÑO, Idea. Entre la pasión y el escepticismo: partida en dos. Entrevistador: Jorge Albistur. In: BORGES, Ana Inés Larre (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita**. p. 25.

³³ “Allá lejos, por los mares/ donde hay peces de colores,/ donde pescan pescadores/ que se encantan de pescar/ vive una virgen serrana/ que a veces, por la mañana,/ canta canciones del mar”. (BORGES, Ana Inés Larre. (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita**. p. 14.).

³⁴ VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. Montevideo: Cal y Canto, 2012.

³⁵ GREGORICH, Luis. Introducción. In: VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. Montevideo: Cal y Canto, 2012. p. 9.

como uma poeta mulher uruguaia que escreve entre os seus 25 e 45 anos, predominantemente no período de pós-guerra e durante o período de estabelecimento da polarização política mundial. Nesta dissertação, penso Idea sob uma perspectiva histórica de crítica à modernidade e formação da arte contemporânea, como uma poeta do seu tempo, porém sempre observando a sua expressão individual como artista/artífice.

Em razão dessa delimitação temporal, cabe dizer que Idea participou ativamente do que se chamou Geração de 45³⁶ ou geração crítica uruguaia, marcada pela produção de periódicos com conteúdo cultural e político que determinaram um momento histórico naquele país.³⁷ A relação com Emir Rodríguez Monegal foi determinante para sua integração a esse movimento, assim como determinante para sua consolidação como poeta que publica e é lida no seu tempo.

El 03 de octubre de 1945, Idea registró en su diario: “Ayer conocí a Rodríguez Monegal”. Fórmula juiciosamente sobria para inscribir el principio de un vínculo de trabajo y amistad que sería transitado durante más de una década. Por esos días, Idea estrenaba sus 25 años. Emir los 24.³⁸

Emir Rodríguez Monegal, reconhecido por seu trabalho como crítico literário no Uruguai foi, segundo Alicia Torres, um grande impulsionador do reconhecimento da poesia de Idea Vilariño.

Que el crítico y la poeta se hayan conocido en 1945 es un dato significativo. Ese año se inscribe en la historia ilustrada del Uruguay cuando Rodríguez Monegal se apropia de esa fecha para designar la promoción intelectual y artística que los tendrá como dos de sus protagonistas principales. La “Generación de 45”, o “crítica”, en énfasis de Ángel Rama, dos formas distintas para nombrar un ciclo brillante en la historia cultural del país. [...] En el pasado, más específicamente, en el prelude de la historia de esta escritura poética, el riesgo intelectual fundante de Monegal fue un gesto trascendente y significativo. Titular de un discurso crítico que incidía en las decisiones de múltiples lectores, al responderse a la pregunta sobre los que iban a

³⁶ “Idea Vilariño publicó su primer libro *La Suplicante* en 1945, el año que dio nombre a su generación. En 1949 fundó la revista *Número*, que nucleó a un grupo en el que estaban Emir Rodríguez Monegal, Mario Benedetti, Manuel Claps y Sarandy Cabrera, entre otros. El mismo año publicó su primera colaboración en *Marcha*, el semanario de Carlos Quijano, que fue emblemático de la también llamada “generación crítica”, y cuyas páginas literarias fueron dirigidas consecutivamente por dos grandes críticos rivales, Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama.” (VILARIÑO, Idea. *Generación de 45*. In: BORGES, Ana Inés Larre (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita**. p. 39.)

³⁷ “Se llama Generación del 45, en Uruguay, a un grupo de escritores, poetas, críticos y editores que, al decir de Rosario Peyrou, fueron ‘cosmopolitas, inconformistas, rigurosos, introdujeron la literatura uruguaya en la modernidad... Realizaron una revisión crítica del pasado literario nacional, estudiaron y revalorizaron a los escritores modernistas del 900, fundaron revistas y editoriales, ejercieron el periodismo cultural, tradujeron y publicaron a los nombres mayores de la literatura europea y norteamericana de postguerra’. A esa generación, a la que pertenecieron Mario Benedetti, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Ida Vitale y Juan Carlos Onetti, pertenecía Idea Vilariño”. (GUERRERO, Leila. Ya no será ya no: un perfil de Idea Vilariño. **Una Antología Poética**.)

³⁸ TORRES, Alicia. Emir Rodríguez Monegal artífice de la entrada de Idea Vilariño al canon literario nacional. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 295-318, 2014. p. 295.

perdurar, distinguió a Idea en forma concluyente entre las voces poéticas de su generación y aún de la anterior. Y a la hora de señalar que esa escritura nueva era clave para pensar las alternativas a un modelo agotado, propuso con pasión argumentos convincentes. Todo texto, para tener sentido, necesita ser autorizado por algún tipo de canon. Cuando Emir elige a Idea, cuando pone en valor su poesía, hace circular motivos y categorías que la instalan en un mapa de prestigio y la consagran como la poeta de su generación.³⁹

Cabe dizer que, ainda que Idea esteja historicamente vinculada à Geração de 45, em razão das já expostas relações de amizade e temporais que coincidiram em sua atuação na geração crítica, especialmente como fundadora da revista *Número*, suas inclinações pessoais também foram determinantes no momento de abandonar as revistas e mesmo rever seus laços de amizade.

En las renuncias de Idea Vilariño a las dos revistas más importantes del período, aparece una actitud de rechazo concebida como un gesto existencial y autoafirmativo. [...] A pesar de su larga trayectoria de colaboración, Idea Vilariño se margina de la publicación, argumentando “[...] que la lógica de los nuevos tiempos había obliterado su participación directriz en la nueva *Número* que se negaba a politizarse” (Benedetti, 1972; Rocca, 36). El antecedente de esta dimisión se retrotrae a 1954 cuando, en Estocolmo, escribe “A Guatemala”, poema político que dio origen a tempranas fisuras intelectuales con RodríguezMonegal.

El segundo acto de renuncia de Idea Vilariño manifiesta una rotunda autoafirmación de las reivindicaciones de género, una disputa por la voz y la libertad en la enunciación de una retórica femenina. [...] Su actitud consecuente implica esta vez la negación a colaborar con *Marcha* por el acto de censura por parte de su director, Carlos Quijano, quien objetara versos de su poema “El amor” de 1955. Esta determinación la mantuvo fuera del semanario por más de una década, hasta el año 1972.⁴⁰

Idea Vilariño pouco saiu de seu país, assumindo sempre uma atitude discreta em sua vida pública, como observa M. Teresa Johansson M., nesse trecho comparativo a Mario Benedetti, ainda que tivesse uma posição política explícita.

Mientras Benedetti fue el gran poeta del exterior, del amplio público lector y la sociabilidad afectiva, quien transitó por las geografías europeas del exilio latinoamericano desplegando la lengua rioplatense en sus registros coloquiales, en ocasiones plétórica de optimismo emocional y, en otras, urgida por la denuncia política, Idea Vilariño se mantuvo en un lugar inverso: escribió de manera excepcional poesía con un marcado tema político, colaboró desde un lugar anónimo con producciones artísticas que se transformaron en emblemas revolucionarios, nunca salió al exilio, viajó poco al extranjero, y fue hasta sus últimos días una habitante montevideana entre la ciudad y el balneario.⁴¹

Mesmo durante a ditadura, permaneceu no Uruguai, determinando-se o autoexílio. Na vida política sempre se posicionou à esquerda, expressando suas opiniões políticas alinhadas

³⁹ Ibid., p. 315.

⁴⁰ JOHANSSON M., M. Teresa. Los sesenta de Idea Vilariño: poesía, política y canción. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 279-294, 2014. p. 282.

⁴¹ Ibid., p. 280.

com fatos de seu tempo a favor da Revolução de Cuba, contra o Golpe na Guatemala,⁴² manifestando-se tristemente em um poema lamentando a morte de Che Guevara.

Dedicou-se a vida toda ao ensino de literatura, e era do seu ofício como professora que tirava seus proventos de sobrevivência. Alugou seu primeiro apartamento aos 20 anos, quando foi viver sozinha, como iria viver quase toda a sua vida.⁴³

Idea escreveu diversos estudos literários, entre os quais destacam-se *Las letras de tango* (1965), *El tango* (1981) e as edições críticas das obras de Juan Parra del Riego, Julio Herrera y Reissig e Humberto Megget. Também traduziu diversas obras do inglês e do francês, entre elas peças de Shakespeare e Raymond Queneau.

Idea tradujo, a lo largo de casi tres décadas, casi siempre para teatro y en ocasiones por requerimiento editorial, numerosas obras de Shakespeare: Macbeth, Hamlet, Julio César, El Rey Lear, Antonio y Cleopatra, La tempestad, Sueño de una noche de verano y Medida por medida.⁴⁴

Compôs canções, entre elas *Los orientales*, que se tornou hino da resistência uruguaia cantada por Los Olimareños, quando retornaram ao país depois do exílio.

Seus dias dividiam-se entre o trabalho como professora, seus estudos pessoais sobre poesia, traduções, composições e crítica literária.

“Siempre convivieron en mí la capacidad de hacer cosas, el amor por vivir y por hacer, y el desistimiento” – decía Idea Vilariño a Jorge Albistur, en una entrevista de 1994 – [...]. En los tiempos en que hacíamos Número, me levantaba a las cuatro, a veces sin haber dormido, por mi asma. A las ocho estaba dando mis clases en Nueva Helvecia; a las dos de la tarde estaba en mi Sala de Arte de la Biblioteca del Museo Pedagógico. Y a la salida, a las ocho, había a menudo reuniones de Número. Sé hacer fuego, pintar paredes, traducir, hacer un jardín, enseñar a un perro, encuadernar, hacer ginebra. Me dividía entre el deseo de muerte y el amor por aquellas tareas y por la vida. Y el amor. Tanto que amé, tanto que me amaron. Y las clases y los estudios sobre ritmo al mismo tiempo que la poesía desgarrada. Y la necesidad de soledad y la militancia gremial y política”. Señalaba, allí, dos incoherencias: “Una, que sintiendo hasta las heces ese deseo de muerte que fue una

⁴² “En términos biográficos, la adscripción de la autora a los postulados de la izquierda revolucionaria no solo se evidencian en el cuasi obligado viaje a Cuba y la colaboración con Casa de las Américas, recordemos su viaje a La Habana en 1968 como jurado del Premio, sino que fijan una fecha muy temprana con el poema ‘A Guatemala’ que, a pesar de la ambivalente recepción de la crítica y el abierto descrédito de comentaristas en periódicos, abre el escenario de la poesía comprometida en Uruguay, tal como lo expone con claridad Pablo Rocca en su estudio sobre las ‘Revistas del Río de la Plata’, Cuando Arbenz fue derrocado por directa injerencia de los Estados Unidos, Idea Vilariño escribió el primero de sus poemas políticos: ‘A Guatemala’ [...]” (Ibid., p. 282).

⁴³ “No fue una marcha acelerada ni una evolución sin medir las consecuencias lo que la llevó a irse de casa, sino el asma. A los 16 tenía episodios monstruosos. En 1940, a una edad en que las señoritas se iban vírgenes casadas, se mudó sola.

— Tuvo que irse – dice Numen –. El médico le recomendó salir lejos del polvo de cal.

Así fue como Idea Vilariño dejó su casa y no volvió a tener una familia nunca, nunca, nunca más.” (GUERRERO, Leila. Ya no será ya no: un perfil de Idea Vilariño. **Una Antología Poética**.)

⁴⁴ URIARTE, Javier. Una esclava fiel: Idea Vilariño y sus traducciones de Shakespeare. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 251-260, 2014. p. 253.

constante de mi vida, no me haya matado. Otra, que careciendo de la más mínima necesidad de comunicarme, haya publicado... En cuanto a lo de seguir viviendo, me lo he explicado a veces como una consecuencia de las terribles enfermedades que periódicamente assolaban mi vida. Después de un año, de dos, de tres de padecimientos indecibles, sobrevenían unas ganas ingenuas y ardientes de vivir un verano más, de recobrar el uso feliz de mi cuerpo. Lo de publicar comenzó siendo circunstancial. A cierta altura, dejé de buscar explicaciones. Simplemente, seguí.”⁴⁵

Na sua vida íntima, Idea viveu grandes paixões e amores, parecendo exercer de forma livre seus afetos. É protagonista de um dos casos de amor mais cultuados e polêmicos do mundo literário hispano-americano. Em 1950, conheceu Juan Carlos Onetti, e, à parte de um caso de amor, mantiveram uma intensa troca de correspondência que durou até o fim da vida do escritor.



Figura 3– Idea Vilariño com Juan Carlos Onetti

Fonte: Retirada do livro *Idea Vilariño: la vida escrita*⁴⁶

“Había un hombre que llegaba a mi casa sin aviso, a cualquier hora” – le decía Idea Vilariño a Hilia Moreira, para la revista Punto y Coma. “Cerrábamos las puertas y las ventanas. Se detenían todos los relojes. Ya no sabíamos si era de día o de noche o si era sábado. Nos transformábamos en enemigos, en parientes, en desconocidos. En alguna oportunidad, llegamos a pasar días, encontrándonos a tientas, invocando algo que era como dar la vida. Era una experiencia de éxtasis... Una vez me propuso que nos casáramos. La propia intensidad y belleza de esos juegos los vuelve peligrosos, acaso al borde de una línea sin regreso. No son ceremonias que puedan repetirse a menudo”.

En 1953 Juan Carlos Onetti se separó, pero no para estar con Idea sino para casarse con Dorotea Muhr, Dolly, una mujer que su propia ex le había presentado.

— Idea me contó que él le dijo: “El jueves me tengo que ir a Buenos Aires” – cuenta María Esther Gilio. Y ella le preguntó: “¿Por qué?”. “Porque me tengo que casar”. Y yo le pregunté: “¿Y vos qué le dijiste?”, y ella me contestó: “No debo haber dicho nada. Éramos muy especiales”.

⁴⁵ GUERRERO, Leila. Idea Vilariño: esamujer. **Frontera D.**

⁴⁶ BORGES, Ana Inés Larre (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita.** p. 48.

En 1955 Onetti y Dolly se mudaron a Montevideo y empezaron a vivir en un apartamento helado, en el que él cultivaba oscuridad, alcohol, los cigarrillos. Idea, mientras tanto, trabajaba, escribía, enseñaba, vivía en una casa con luz, con biblioteca y piano, con las plantas.⁴⁷

Idea faleceu em 28 de abril de 2009.⁴⁸ Em seu funeral não compareceram mais que dez pessoas, conforme repetidos relatos.

Al funeral de Idea Vilariño, en cambio – empresa Rogelio Martinelli, Canelones 1450 – no fue nadie. O sí: diez. Dos eran funcionarios del gobierno. [...]

— Éramos pocos en el velatorio – dice Rosario Peyrou. Después la llevaron al paraninfo de la universidad y ahí fue un poco más de gente. Pero al Cementerio del Norte apenas fuimos diez.

Selva, la empleada, fue la depositaria de las instrucciones: un papel en el que, con letra vieja, Idea Vilariño fue un poco más de gente. Pero de allí en más. “Nada de cruces. No morí en la paz de ningún señor, etc. Empresa Forestier Pose o Martinelli. Decir allí murió Idea Vilariño. Cremar”: la técnica de la omisión de la anécdota llegando, aquí, a su grado máximo. Selva le dio el papel a Coriún Aharonián y entonces él – y Ana Inés Larre Borges – salieron a buscar un ataúd sin cruces.⁴⁹

Idea é reconhecida por sua atuação política, como professora, também por seus estudos literários e suas traduções. Entretanto, é a poesia que levou seu nome a um lugar de artista, ainda que ela mesma tenha negado a necessidade de comunicar-se por meio da poesia.

No sé como decirte qué es la poesía para mí. Es una forma de ser, de mi ser. Todo lo demás de mi vida son accidentes. Pude ser profesora o no. Sola o no. Música o no. Traductora de Shakespeare o no. Estudiosa de la prosodia o no. Todas las cosas que amé y que realicé en la medida que pude. La poesía fue accidental. Mi poesía soy yo. Por eso no me interesaba publicar; es más, deseé no haber publicado nunca (hay poemas que jamás mostré). Escribir era otro asunto. Era, como te decía, compulsivo. Salvo las cosas políticas, y alguna carta, nunca escribí pensando que alguien lo leyera. Lo que decía era privadísimo y no buscaba llegar a otro, comunicar. Publicar fue tan contradictorio, tan poco coherente como seguir viviendo cuando sabía, y cómo, cuando pensaba lo que pensaba del hecho de vivir. Esas incoherencias fueron difíciles de sobrellevar. A esta altura ya nada importa.⁵⁰

Nessa reconhecida incoerência, Idea publicou oito livros de poesia:⁵¹ *La Suplicante* (1945), *Cielo cielo* (1947), *Paraiso perdido* (1949), *Por aire sucio* (1951), *Nocturnos* (1955), *Poemas de amor* (1957), *Pobre mundo* (1966) e *No* (1980).

⁴⁷ GUERRERO, Leila. Ya no será ya no: un perfil de Idea Vilariño. **Una Antología Poética**.

⁴⁸ “‘No fue un acto de multitudes’, decía el artículo del diario *El País*, de Uruguay, que anunciaba que el 28 de abril de 2009 había muerto Idea Vilariño. Tres meses más tarde, el 24 de julio, el suplemento ‘Cultural’ del mismo diario le dedicaba una edición completa y la nota de portada, firmada por Rosario Peyrou, comenzaba citando una frase del crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal: ‘Algún día seremos recordados como los contemporáneos de Idea Vilariño’. [...]

Soledad ‘como una sopa amarga’, escribía Idea Vilariño. Que era poeta, que era uruguayo.

Pero quién era.” (GUERRERO, Leila. Idea Vilariño: esa mujer. **Frontera D.**)

⁴⁹ GUERRERO, Leila. Ya no será ya no: un perfil de Idea Vilariño. **Una Antología Poética**.

⁵⁰ PONIATOWSKA, Elena. *La Suplicante*. In: BORGES, Ana Inés Larre (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita**. p. 131.

⁵¹ “A partir del año 1945 comenzaron a aparecer unos cuadernitos de poesía, encabezados por el solo nombre, Idea, los cuales se titularon primero *La suplicante*, *Cielo cielo*, y luego *Por aire sucio*, *Nocturnos*, y por

Sobre os livros de poemas de Idea Vilariño, cabe esclarecer que talvez tão relevante quanto a publicação original de seus poemas seja o trabalho editorial de Idea quando diante de uma nova publicação. O processo de formação de antologias, com inclusão ou exclusão de poemas dentro de um título ou mesmo alteração de versos, forma um universo complexo para ser observado como obra poética de Idea. Dessa forma, os títulos de seus livros, a data de publicação, os poemas em si são apenas indicativos de um processo contínuo, que não deve ser entendido como um ato acabado.

Por outro lado, Rosario Peyrou observa que alguns traços poéticos acompanham Idea desde o princípio: “Ella parece haber tenido claro desde el primer momento su proyecto poético.” Com essa sentença, esclarece que, ainda que em *Poemas anteriores*⁵² ou *La suplicante* ainda existisse alguma referência ao modernismo latino-americano como “una huella de Herrera y Reissig”, já se notava um “gesto antirretórico, un lirismo desnudo”.⁵³

La crítica ha repetido que entre los cinco poemas publicados en *La suplicante* y el resto de su obra hay una transformación en la visión del mundo de la poeta. Emir Rodríguez Monegal habla de “el tránsito de esa poesía lúcida, pero esencialmente feliz del primer cuaderno a la expresión trágica de sus últimos libros”. Hay algo de verdad en esto, pero cuando el lector se enfrenta al volumen de *Poesía 1945-1990* publicado en 1994, antecedente de su *Poesía completa* (2002), descubre en los poemas anteriores, hasta entonces inéditos en libro, una coherencia que sorprende. Son poemas de los veinte años, pero está allí, en germen, la misma visión sombría de los *Nocturnos* y de *No*. Es cierto que en algunos textos aparecen fórmulas y palabras poéticas prestigiosas: ámbar, rosa de plata, segar las mieses, cúpula de plata, que Idea desterraría luego de su poesía. Es cierto también que en algún soneto primerizo puede verse la huella de Herrera y Reissig: “Llegué a creer eterna la tarde que moría/ en tanto nuestras sombras con las frentes unidas/ soñaban una vaga magnolia de dos pétalos”. Pero lo que predomina en el conjunto es una voz personalísima, austera, y un entramado simbólico que contiene ya el núcleo de toda su poesía adulta. La misma concepción de la existencia humana que late en los *Nocturnos*, el nihilismo de *Pobre mundo*, la visión del amor de sus *Poemas de amor*: “El mar no es más que un pozo de agua oscura,/ los astros sólo son barro que brilla,/ el amor, sueño, glándulas, locura,/ la noche no es azul, es amarilla”.⁵⁴

último *Poemas de amor*. Eran pequeñísimos cuadernos, que la autora posteriormente ha combinado una y otra vez de distinta manera, antologizado, reagrupado, ampliado y, más frecuentemente, reducido, de una edición a otra. La suma de todos ellos no hacen un volumen de trescientas páginas que, sin embargo, corresponde a más de treinta años de poesía, los que van de 1941 a 1975, tipificando un comportamiento riguroso con la poesía, muy alejado del que definieron los caudalosos poetas americanos. Esas trescientas páginas de poesía pueden leerse como las anotaciones espaciadas y extraordinariamente breves de un diario íntimo, que fuera a la vez el diario de su tiempo y de su sociedad, pero sin buscar esa ampliación, simplemente viviéndola, dándosele al escritor por añadidura a partir de una experiencia muy exigente del arte y de la vida.” (RAMA, Ángel. *Mujer con toda la voz*. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 37-44, 2014. p. 38-39. Publicado originariamente em *El Nacional* de Venezuela em 11 de abril de 1976.)

⁵² VILARIÑO, Idea. *Poemas anteriores*. In: _____. **Poesía completa**. Montevideo: Cal y Canto, 2012. p. 15.

⁵³ PEYROU, Rosario. *Decir no*. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 23-36, 2014. p. 27.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 26 (grifos nossos).

La suplicante foi o primeiro livro publicado por Idea em 1945, em uma encadernação artesanal, com apenas quatro poemas, dispostos em nove páginas (Figura 4). Inaugura seu publicar poético e é seu livro frequentemente apontado com maiores marcas do modernismo latino-americano, em razão do uso do que se chamaria de expressões prestigiosas, apesar de nele já se inscrever uma marca pessoal que a acompanharia em sua trajetória poética. Nele constam os poemas “Verano”, “La flor de ceniza”, “El olvido” e “La suplicante”.

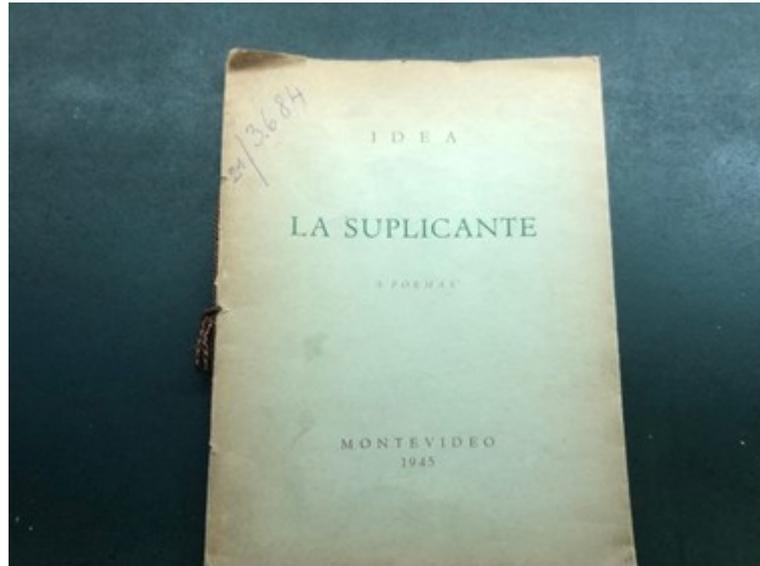


Figura 4– Capa de *La suplicante*, primeira publicação de Idea Vilariño, em encadernação artesanal

Fonte: Acervo pessoal da autora (2018)

Cielo cielo, publicado em 1947, é seu livro com menos referências críticas teóricas. Considerado um livro experimental, é um desafio para leitores e críticos.

No artigo “Emir Rodríguez Monegal artífice de la entrada de Idea Vilariño el canon literario nacional”, Alicia Torres ilustra o pensamento de Monegal com relação aos livros de Idea Vilariño, citando um artigo escrito em 1956 pelo crítico, chamado “La Nueva Poesía Uruguaya (1940-1955)”.⁵⁵ Segundo Monegal, em *Cielo cielo* “[...] ya se ha producido una transformación importante en su visión del mundo”. Observa que “el síntoma más evidente del cambio se da cuando desaparecen los signos de puntuación y la coordinación sintáctica ‘normal’, o sea, la forma ‘visible’ de su poesía.” Novamentesão cinco os poemas integrantes desselivro: “Cielo cielo”, “Callarse”, “El que come noche”, “Ella cierra los ojos”, “Sombra llanto”.

⁵⁵ TORRES, Alicia. Emir Rodríguez Monegal artífice de la entrada de Idea Vilariño al canon literario nacional. *Revista de la Biblioteca Nacional* [de Uruguay]: Idea. p. 311, nota de rodapé n. 29.

A leitura da observação de Monegal ilustra a recepção dos livros de Idea à época e ilustra a compreensão desses livros, que repercutem até hoje.

Insiste en que La Suplicante es una poesía “lúcida, pero esencialmente feliz”, y agrega que el tránsito a “la expresióntrágica” de sus últimos libros no se realiza gradualmente sino que en Cielo cielo (1947) ya se ha producido una transformación importante en su visión del mundo. Introduce ideas que no había desarrollado, o por lo menos no había profundizado en su primera lectura de Cielo cielo. Observa que el síntomamás evidente del cambio se da cuando desaparecen los signos de puntuación y la coordinación sintáctica “normal”, o sea, la forma “visible” de su poesía. Sin ser elementos novedosos – aquí ya los había explorado Cunha – asume que eso habría atraído la atención de los primeros lectores, que creyeron estar “ante una poesía hecha de palabras y de sonidos” sin advertir que eran “señales desesperadas” para comunicar la angustia y la soledad. Reitera que Cielo cielo fue la búsqueda de una forma inédita y sincera, que no dependiera “de los prestigios de la poesía anterior”, ajenos a la poeta.⁵⁶

O crítico ainda compara ambos os livros publicados, *La suplicante* e *Cielo cielo*, e determina que o segundo contém uma nova expressão poética que caracterizaria a poeta.

La poesía de Idea, “que no desdeña el conocimiento del ajeno lirismo”, nace, en su opinión, de lo más profundo de una experiencia de dolor y enfermedad. En respuesta a las críticas que recibió – inescrutabilidad, juegos de palabras – señala que el “superficial hermetismo” de Cielo cielo, en contraste con “la seductora facilidad” de La Suplicante, buscaba sacudirse la poesía aprendida, expresada “en palabras de otros”, para encontrar la voz y los ritmos que comunicaran “cada vez más directamente, más patética-mente”, esa experiencia única. Los temas, en ambos libros, son los mismos, dice, “pero la expresión es nueva”.⁵⁷

Paraíso perdido, publicado em 1949, contém sete poemas, apenas um inédito, o que dá o nome ao livro. Traz quatro poemas originariamente publicados em *La suplicante* (“Verano”, “El olvido”, “La suplicante”, “La flor de ceniza”) e dois poemas publicados em *Cielo cielo* (“Ella cierra los ojos”, “Sombra llanto”). Há alteração na ordem de apresentação dos poemas e em alguns versos.

Paraíso perdido (1949) recoge casi todos los poemas de los dos cuadernos preliminares y agrega solo el del título. Hay pequeños retoques, se suprime algún verso, se uniformiza la escritura, se inaugura un procedimiento de edición que arroja luz sobre la tarea poética de Idea. En La Suplicante quita comas, puntos suspensivos, exclamaciones. Por esto Monegal piensa que Paraíso perdido, como volumen, se impone, en cierto modo, a los dos primeros, “que pasarían a la categoría de borradores o proyectos no totalmente integrados”.

Em 1951, Idea publica *Por aire sucio*. Foram publicados uma primeira edição de 100 exemplares, em papel offset, numerados de 1 a 100, e uma segunda edição de 400 exemplares, em papel pluma, numerados de 101 a 500. São 14 poemas inéditos. E, depois de cinco anos, em 1955, publica *Nocturnos*, considerado por muitos o livro mais importante da poeta, que inicia o chamado núcleo duro da poesia de Idea Vilariño. São 16 poemas, publicados em uma primeira edição com 500 cópias

⁵⁶ TORRES, Alicia. Emir Rodríguez Monegal artífice de la entrada de Idea Vilariño al canon literario nacional. *Revista de la Biblioteca Nacional* [de Uruguay]: Idea. p. 312.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 313.

numeradas. Esse livro alcançou a terceira edição em 1976, tendo sido reeditado em 1986.⁵⁸

En 1951 llega *Por aire sucio* – una edición de 1950 no se puso a la venta – y en 1955, los *Nocturnos*. [...]

Los *Nocturnos*, en su opinión, llevan a su culminación expresiva esta poesía “madurada por la enfermedad y de conquistada objetividad”. Se ha acentuado la visión negra del mundo, “el poeta” ya no tiene ninguna esperanza y grita fuerte su “no”. Hay otro estado, paralelo a este, “el deseo de no ser”. Entre uno y otro oscila Idea. “Para alzarse hasta semejante poesía es necesario un ánimo muy templado, una voluntad probada, un espíritu que no tolere concesiones. Esta poesía no da cuartel”.⁵⁹

Há uma tendência crítica a entender que, após *Nocturnos*, pode-se dizer de uma “singularidade definitiva” da poesia de Idea Vilariño, e que há duas fases distintas a reconhecer no trabalho da poeta, conforme Luis Gregorich:

Ante todo, el recurso más simple: describir someramente esta obra peculiar y ubicarla en su contexto. Hay que marcar un corte entre dos etapas (más formal y estructural que esencial): la primera, que abarca los poemas escritos entre 1940 y 1944 y los cuatro libros iniciales; la segunda, que empieza en los *Nocturnos* e incluye todo el resto. Los poemas de la etapa inaugural parecen tener una deuda mayor con la mezcla de neorromanticismo y herencia modernista que fue el siglo de la época y el lugar de momento de su escritura; pero una lectura atenta descubrirá en ellos rápidamente la intensidad de expresión y el tono inconfundible de la poeta.⁶⁰

Poemas de amor, publicado em 1957, é o livro mais vezes reeditado de Idea, tendo chegado à sua 12ª edição em 1998. Novas publicações aconteceram em 2001 e em 2015.⁶¹ É seu best-seller e, ao mesmo tempo, seu livro mais íntimo. São números que impressionam, ainda mais se comparado à simplicidade de sua primeira publicação, *Dez poemas escritos à mão*.⁶² Nas edições posteriores, Idea passou a acrescentar poemas. Em *Poesía completa*, alcançou o número de 67 poemas.

⁵⁸ NOCTURNOS. In: WORLD CAT. 2019. Disponível em: <https://www.worldcat.org/title/nocturnos/oclc/923419443/editions?referer=di&editionsView=true>. Acesso em: 20 ago. 2019.

⁵⁹ TORRES, Alicia. Emir Rodríguez Monegal artífice de la entrada de Idea Vilariño al canon literario nacional. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea. p. 312-313.

⁶⁰ GREGORICH, Luis. Introducción. In: VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 9.

⁶¹ POEMAS de amor. In: WORLD CAT. 2019. Disponível em: <https://www.worldcat.org/title/poemas-de-amor/oclc/495404271/editions?referer=di&editionsView=true>. Acesso em: 20 ago. 2019.

⁶² VILARIÑO, Idea. Poemas de amor. **SlideShare**, 2009. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/boscobarrios/poemas-de-amor-idea-vilario/6?smtNoRedir=1>. Acesso em: 20 ago. 2019.



Figura 5 – Capa de *Poemas de amor*

Fonte: SlideShare⁶³

Desde o início esse livro manteve uma imbricada relação com a história de amor entre Idea Vilariño e Juan Carlos Onetti. Isso se reflete na leitura realizada em 1976, por Ángel Rama, como crítico e homem próprio do seu tempo quando escreveu sobre *Poemas de amor*:

La primera edición de *Poemas de amor* fue un mínimo y brevísimo cuaderno escrito a mano por la autora en una reducida tirada; la última edición contrariamente a su norma, amplió el número de piezas, de tal modo que en ellas pueden seguirse las variadas etapas de una completa historia de amor, confiriéndole al libro una más sólida arquitectura narrativa que refuerza uno de los instrumentos básicos de su creación artística.⁶⁴

Pobre mundo, publicado em 1966, distingue-se por sua marcada voz política. Considerado o livro em que Idea mais permite relacionar-se com o mundo exterior a partir sempre de suas concepções pessoais, foi publicado originariamente com 17 poemas.

El poemario *Pobre Mundo* publicado por primera vez en 1966 elabora directamente temáticas histórico-políticas relacionadas con el espíritu epocal de los sesenta, en los poemas aparece un nuevo escenario de transformaciones tecnológicas, las amenazas bélicas en el marco de la Guerra Fría con las luchas liberacionistas latinoamericanas y la violencia revolucionaria. Judy Berry-Bravo en su artículo “Idea Vilariño: imagen social y política en la poesía uruguaya” destaca que *Pobre mundo* elabora una aproximación “vivencial” al siglo XX cuyo carácter es universal e histórico, dado que en estos poemas “la voz lírica medita sobre la tecnología moderna” y su capacidad de “aniquilamiento y destrucción”, se integra una reflexión poética sobre el destino planetario y sobre la injusticia en América Latina.⁶⁵

⁶³ Ibid.

⁶⁴ RAMA, Ángel. Mujer con toda la voz. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea. p. 42.

⁶⁵ JOHANSSON M., M. Teresa. Los sesenta de Idea Vilariño. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea. p. 284.

Por fim, *No*, publicado em 1980, traz a marca de um silêncio, caracterizado por 39 poemas curtos. Foi reeditado uma segunda vez em 1989.⁶⁶ Assim Idea justificou essa publicação:

En cierto momento vi que aquellos breves actos poéticos no eran menos atendibles por ser breves, y que tenían una unidad que ese título denuncia. De ahí ese libro cuyos textos no son posteriores sino, en su mayor parte, contemporáneos de los otros. Otra cosa es que ese hastío de explicar, esa voluntad de síntesis o esa intención de esencialidad, como dijiste, se hayan ido haciendo cada vez más imperativos. Por todo eso es muy posible que ese sea el grupo de poemas que más seguirá creciendo.⁶⁷

Cada publicação possibilita um universo inteiro de análise; entretanto, é preciso ressaltar a percepção de toda a obra, evidenciada nas diversas antologias publicadas por Idea, como relembra Ana Inés Larre Borges, e assim compreendida no desenvolvimento desta dissertação.

En 2002, cuando editamos su Poesía completa, Idea Vilariño, como arrepentida, expresó su deseo de publicar una selección que solo incluyese los poemas que ella consideraba buenos. Últimaantologíasalió en diciembre de 2004 con los sesenta poemas que pasaron su examen y unos dibujos acuarelados de Rodin intercalados para que la selección alcanzase a justificar un pequeño volumen. Un doble gesto autoral arbitraba esas decisiones y exponía una antigua contradicción. Porque la negación de la poesía era proclamada en simultaneidad performática con las mismas palabras que iban a cuidar la integridad de la obra que se estaba negando. Los versos que repudian a los versos preparan la obra en tanto legado y la entregan a la posteridad. Idea tuvo siempre una conciencia fuerte de su poesía como obra total, y esa conciencia persistió en una personal y deliberada manera de publicar. Últimaantología cerraba el ciclo de sus precursoras Treinta poemas (1967), Poesía (1941-1967) y, en leve ambigüedad, Segunda antología (1980). Estas antologías, más que otras que consintió publicar en el exterior, fueron reflejo del mismo principio que ordenó los cuatro títulos que sostienen su universo lírico: Nocturnos, Poemas de amor, Pobre mundo y, finalmente, No.⁶⁸

Inúmeras perspectivas se abrem a partir da leitura de seus poemas, desde suas diversas antologias até a análise sobre um determinado livro ou mesmo de um único poema. Em razão disso, muitas pesquisas podem se desenvolver ou já acontecem sobre a poesia e sobre a vida da poeta, variando sob diversas temáticas (políticas, sociais, culturais). Nesse sentido, cabe semprelembrar Idea:

Yo no te pido nada
yo no te acepto nada

⁶⁶ NO. *In:* WORLDCAT. 2019. Disponível em: <https://www.worldcat.org/title/no/oclc/863443871/editions?referer=di&editionsView=true>. Acesso em: 20 ago. 2019.

⁶⁷ VILARIÑO, Idea. Entre la pasión y el escepticismo: partida en dos [Entrevista a Jorge Albistur]. *In:* BORGES, Ana Inés Larre. (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita**. p. 31.

⁶⁸ BORGES, Ana Inés Larre. Idea después de Idea. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 9-14, 2014. p. 10 (grifos nossos).

Alcanza con que estés
en el mundo
con que seas
me seas
testigo juez y dios
Si no
para qué todo⁶⁹

⁶⁹ VILARIÑO, Idea. El testigo. *In*: _____. **Poesía completa**. Montevideo: Cal y Canto, 2012. p. 135.

2 ENVIO E ENDEREÇAMENTO

2.1 DA FILOSOFIA À POESIA

O interesse pelo endereçamento na poesia de Idea Vilariño surgiu ao longo da pesquisa, em razão das leituras e análises realizadas, e materializou-se nesta dissertação, como resultado de um pensamento no qual se evidenciou, por assim chamar, uma técnica de elaboração poética ou uma estratégia textual em que a poeta cria espaços de vazio ou *huecos* em sua poesia através da negatividade (seus frequentes *nãos*, *nadas* e *nuncas*), espaços esses que convidam a pluralidade subjetiva a se manifestar quando do poema no mundo. Parecendo então ser esse o desenlace final dos pensamentos que aqui se formam em torno da poesia de Idea Vilariño, o conceito de endereçamento surgiu como catalisador dessa possibilidade. A poesia é endereçada como um convite, que, no caso de Idea, chama para dialogar sobre a impossibilidade da poesia ou da literatura como forma de aproximação ao outro em sua necessária diferença.

Proponho nesta dissertação, uma aproximação entre endereçamento poético e a ideia de “envio” derridiana, em um processo que principia na análise conceitual filosófica e segue como análise poética materializada por meio do que se chamou estratégia textual ou conjunto de procedimentos. Indo além da ideia de que a linguagem materializa o pensamento (seja poético ou filosófico) nas suas estruturas formais, penso que a linguagem poética pode concretizar o pensamento filosófico e o expressar no mundo como ato, que transcende a própria linguagem, de forma que penso possível a aproximação, ou até mesmo a observação de um conceito filosófico através de uma estrutura poética.

Como escreve Rancière, “[...] a literatura é o modo do discurso que desfaz a legislação filosófica do poético ou do ficcional, a divisão dos discursos e dos corpos”⁷⁰. Ao meu ver, para a literatura não há o outro no seu conceito jurídico ou filosófico formal de existência – há o outro como potência de leitura. Uma vez que o poema está endereçado, deixa de pertencer exclusivamente à mão que o escreve e conclama a possibilidade de pertencimento ao outro, no momento em que existe e que casualmente alguém o lê.

Dentro dessa perspectiva, a poesia desfaz a distância formal entre o eu e o outro, pensada como existente na distância seja do discurso, seja dos corpos. O endereçar poético rompe com a lógica dual, uma vez que as estratégias de endereçamento, quando colocadas em

⁷⁰ RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. 34, 1995. p. 42.

forma de linguagem, pertencem à mão que as escreve, mas também ao mundo que as recebe em diversas medidas do enlaçar.

Em *As pessoas e as coisas*, Roberto Esposito problematiza justamente a questão jurídico-filosófica oferecida à ideia de pessoa e a sua oposição à ideia de coisa derivada daquilo que qualifica como um “longuíssimo processo de disciplinamento que percorreu a história antiga e moderna modificando seus contornos”.⁷¹ Assim, propõe um novo ponto de vista baseado no corpo para contrapor à tradição filosófico-jurídica. É nesse ponto que a frase acima citada de Rancière toca, dizendo como é permitido à literatura distanciar-se dessa legislação da divisão de corpos entendida como conceito jurídico ou filosófico. Há um momento do compartilhar coletivo, que ainda se mantém individual, que o envio parece tocar e que a poesia descreve, como afirma Esposito: “As mãos que se tocam reciprocamente, ou tocam de leve as coisas, permanecem as de um sujeito que pode advertir o outro ser somente graças à própria experiência interior”.⁷²

O termo endereçamento não é recente na literatura; contudo, na análise literária contemporânea, surge frequentemente como conceito associado a esse ponto de inflexão em que se desdobram os estudos de literatura quando problematizam a relação entre a escrita e o outro, mais do que a relação entre o autor e o leitor,⁷³ evidenciando um pensamento emergencial sobre a questão da comunidade e da diferença. Esse é um sintoma que me parece consequência ainda da crise da modernidade, explicitada nas crises humanitárias do século XX (guerras, fome, genocídios, crise do sentido). Diversos autores contemporâneos, entre eles Idea Vilariño, dizem da crise do sentido a partir da visível desilusão com a promessa moderna que se traduz em uma poesia de ruptura.

Paul Celan, exemplo emblemático, já que poeta sobrevivente ao holocausto, em sua *Arte poética* alertou: “O poema quer ir ao encontro de um Outro, precisa desse Outro, de um interlocutor. Procura-o e oferece-se-lhe. Cada coisa, cada indivíduo é, para o poema, que se

⁷¹ ESPOSITO, Roberto. *As pessoas e as coisas*. Tradução Andrea Santurbano e Andrea Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016. p. 1.

⁷² *Ibid.*, p. 104.

⁷³ “Trata-se, então, de pensar o endereçamento como algo que produz no texto um movimento, um deslocamento, através de uma conversação ou de uma correspondência em aberto, uma palavra em trânsito, poderíamos dizer que não tem um destino certo, um remetente certo, um leitor, o leitor, mas trabalha, segundo a sugestão de Siscar, com a estratégia de irritação e de sedução do leitor, constituindo-se e modulando-se nesse encontro, como ocorre na escrita de cartas.” (PEDROSA, Celia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÂMARA, Mario (org.). *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018. p. 104.).

dirige para o Outro, figura desse Outro.”⁷⁴ É preciso pensar o outro na poesia, porque de toda forma é quando da existência imanente desse outro que a poesia se realiza.

De toda forma, a filosofia é um ponto de partida interessante para o pensamento sobre a poesia de Idea Vilariño e a sua relação com o endereçamento porque, citando Maria Zambrano, a filosofia ocupa-se também da coisa conceitual do pensamento, enquanto a poesia pode ocupar-se além do pensamento, do alcance fantasmagórico e sonhado da realidade que não é somente a existente, mas também a criada através da subjetividade individual.

La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás. [...] El poeta no teme a la nada.⁷⁵

2.2 ENVIO

Jacques Derrida, no seu texto *Envoi*, que consta de seu livro *Psyqué: Invention de l'autre*,⁷⁶ aqui tomado como texto-base para amplificar o conceito de endereçamento, pensa a representação dentro do contexto da história da filosofia, estabelecendo um diálogo com Heidegger, em uma tentativa de desconstrução da representação no pensamento sobre a representação. Ao determinar o momento histórico tratado, Derrida delimita a questão moderna sobre a representação como o ponto crítico do pensamento, uma vez que, segundo ele, somente na modernidade é que o sujeito-homem relaciona-se com suas próprias representações.⁷⁷ Esse é um ponto que determinou a possibilidade de relacionar o envio

⁷⁴ CELAN, Paul. **Arte poética**: O Meridiano e outros textos. Tradução João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996. p. 57.

⁷⁵ ZAMBRANO, Maria. **Filosofía y poesía**. 4. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 22.

⁷⁶ DERRIDA, Jacques Derrida. **Psiqué**: Invention de l'autre. Paris: Galilée, 1987. Disponível em: https://www.academia.edu/31967640/DERRIDA_Psyché_Invention_de_l'autre_-_ed._antiga.pdf. Acesso em: 7 jan. 2020.

Na dissertação optei por utilizar a tradução em espanhol do texto de Derrida feita por Patricio Peñalver Gómez que consta do livro *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, em razão da ausência de tradução em português. Entretanto, farei constar em nota de rodapé o texto original em francês nas citações correspondentes.

⁷⁷ Nesse aspecto também se estabelece um diálogo com Rancière, que, ao falar do poema “Velho Saltimbanco”, de Charles Baudelaire, localiza o que ele chama de “ruína de toda uma tradição de pensamento do poema”: “Com o luto do paradigma da ação, a mimese é, de novo, a invenção dos personagens. Mas essa nova mimese inverte a velha lógica segundo a qual o poeta inventava seres de ficção cujos sentimentos eram os corpos reais emprestados pelos atores. A partir de então, os corpos reais, devem servir de suporte às criações do devaneio, com a condição, logicamente, de serem despojados de suas propriedades, tornando-se disponíveis para serem reabilitados por ele. Definitivamente, essa é a moral – compartimentada – do ‘Velho Saltimbanco’. O poema inteiro parece dedicado a celebrar essa nova beleza alçada sob o signo da igualitário da efervescência do múltiplo em que o ganho e a perda na feira ‘os alegram igualmente’ e onde, como em um

derridiano com a poesia de Idea Vilariño, dentro de uma relação histórica- temporal pensada dentro do contexto da modernidade, mais concretamente dizendo da crise dessa modernidade.

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 *repraesentatio* 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.^{78,79}

Derrida utiliza-se de estratégia discursiva reversa para pensar a linguagem como presença e não representação. Descreve um cenário hipotético de um compartilhar absoluto via representação: “el deseo de una identidad de sentido invariable”.

En cada caso nos volvemos a encontrar el presupuesto o el deseo de una identidad de sentido invariable, presente ya tras los usos y que regule todas las variaciones, todas las correspondencias, todas las relaciones interexpresivas [...]. Esta hipótesis o este deseo serían justamente los de la representación, los de un lenguaje representativo cuyo destino sería representar algo (representar en todos los sentidos de la delegación de presencia, de la reiteración que hace presente una vez más sustituyendo con una presencia otra *in absentia*, etc). Un lenguaje así representaría algo, un sentido, un objeto, un referente, o incluso ya otra representación en cualquier sentido que sea, los cuales serán *anteriores y exteriores* a ese lenguaje. Bajo la diversidad de las palabras de lenguas diversas, bajo la diversidad de los usos de la misma palabra, bajo la diversidad de los contextos o de los sistemas sintácticos, el mismo sentido o el mismo referente, el mismo contenido representativo conservarían su identidad incontentable. El lenguaje, todo lenguaje sería representativo, sistema de representantes, pero el contenido representado, lo representado de esta representación (sentido, cosa, etc.) sería una *presencia* y no una representación.^{80,81}

quadro de Deschamps, tudo é apenas ‘luz, poeira, gritos, alegria e tumulto’. [...] O olhar profundo do velho saltimbanco não é, então, o oposto da poesia do múltiplo. Ele é um multiplicador. Mais exatamente, ele abre na simples multiplicidade da multidão a linha de uma ‘infinitezação’. A multidão não apresenta apenas corpos disponíveis para as encarnações do poeta moderno. Ela apresenta também encontros singulares, olhares que fazem desviar o próprio gozo que eles aumentam e que o impedem de se fechar novamente na posse. [...] O problema diga-se de passagem, não é interpretar um poeta. É perceber as mutações do olhar e do pensamento, as divisões do tempo e do espaço, palavras e imagens, segundo as quais a ideia da poesia e da República, puderam se associar para desenhar um certo rosto de comunidade.” (RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. p. 121 (grifos nossos)).

⁷⁸ DERRIDA, Jacques. **La desconstrucción en las fronteras de la filosofía**. Traducción Patricio Peñalver Gómez. 3. ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997. p. 90.

⁷⁹ “C’est donc seulement dans la modernité (cartésienne et pos-cartésienne) que l’étant se détermine comme objet présent devant et pour un sujet dans la forme de la repraesentatio ou du Vorstellen. [...] C’est le soi, ici le sujet-homme, qui dans se rapport est la région, le domaine et la mesure des objets comme représentations, ses propres représentations.” (DERRIDA, Jacques Derrida. **Psiqué**: Inventiones de l’autre.).

⁸⁰ Ibid., p. 86-87 (grifos do autor).

⁸¹ “Chaque fois nous retrouvons la présupposition ou le désir d’une identité de sens invariable, déjà présent derrière tous les usages et réglant toutes les variations, toutes les correspondances, toutes les relations entr’expressives. [...] Cette hypothèse ou ce désir seraient justement ceux de la représentation, d’un langage représentatif donc la destination serait de représenter quelque chose (de représenter à tous les sens de la délégation de présence, de la réitération rendant présent une fois de plus, em substituant uma apresentação em qualquer sens que ceoit, qui lui seraient *antérieurset extérieurs*. Sous la diversité des mots de langues diverses, sous la diversité des usages du même mot, sous la diversité des contextes ou des systèmes syntaxiques, le même sens ou le même référent. Le même contenu représentatif garderaient leur identité incontentable. Le langage, tout langage serait représentatif, système de représentants, mais le contenu

Sugere com certa ironia, a possibilidade da representação absoluta pela linguagem, e exemplifica como seria possível alcançar a “unidade, identidade e a simplicidade do representado”, para evidenciar o contrário, a impossibilidade do proposto.

Lo representado (el contenido representado) no tendría, a su vez, la estructura de la representación, la estructura representativa del representante. El lenguaje sería un sistema de representantes o también de significantes, de lugartenientes que sustituyen aquello que dicen, significan o que representan, y la diversidad equívoca de los representantes no afectaría a la unidad, la identidad, o incluso la simplicidad última de lo representado.^{82,83}

A proposta derridiana quer evidenciar a dificuldade em dizer da representação, em razão de uma história densa que dificulta, inclusive, fazer da representação um objeto de pensamento.

Y sin embargo, cualesquiera que sean la fuerza y la oscuridad de esta corriente dominante, la autoridad de la representación nos fuerza, se impone a nuestro pensamiento a través de toda una historia densa, enigmática, fuertemente estratificada. Esta autoridad nos programa, nos precede y nos previene demasiado como para que podamos hacer de ella un objeto, una representación, un objeto de representación frente a nosotros, ante nosotros como un tema. Incluso es bastante difícil plantear una cuestión sistemática e histórica a este respecto (una cuestión del tipo: “Cuál es el sistema y la historia de la representación?”) desde el momento en que nuestros conceptos de sistema y de historia estarían precisamente marcados en su esencia por la estructura y el cierre de la representación.^{84,85}

Derrida diz que posta essa dificuldade é que se pode pensar a questão da representação e suas problemáticas dos nossos tempos, em especial no que envolve a política e a filosofia. Derrida parece elaborar a trajetória crítica que permite a Rancière afirmar que a literatura é o modo de discurso que desfaz a divisão do discurso e dos corpos, se compreendido que a história da representação se faz presente nas organizações de pensamento institucionalizadas como a filosofia e a política.

represente, le représenté de cette représentation (sens, chose, etc) *serait* une présence et donc une représentation. (DERRIDA, Jacques Derrida. **Psiqué**: Invention de l'autre.).

⁸² Id. **La desconstrucción en las fronteras de la filosofía**. p. 87.

⁸³ “Le représenté (le contenu représenté) n’aurait pas, lui, la structure de la représentation, la structure représentative du représentant. Le langage serait un système de représentants ou aussi de signifiants, de lieutenants substitués à ce qu’ils disent, signifient ou représentent, et la diversité équivoque des représentants n’affecterait pas l’unité, l’identité, voire la simplicité ultime du représenté.”(Id. **Psiqué**: Invention de l'autre.).

⁸⁴ Id. **La desconstrucción en las fronteras de la filosofía**. p.87-88.

⁸⁵ “Et pourtant quelles que soient la force et l’obscurité de ce courant dominant, l’autorité de la représentation nous contraint, elle s’impose à notre pensée au travers de toute une histoire dense, énigmatique, lourdement stratifiée. Elle nous programme, nous précède et nous prévient trop pour que nous puissions en faire justement un objet, une représentation, un objet de représentation en face de nous, devant nous comme un thème. Il est même assez difficile de poser une question systématique et historique à ce sujet (une question du type: “quel est le système et l’histoire de la représentation?”) dès lors que nos concepts de système et d’histoire seraient précisément marqués dans leur essence par la structure et la clôture de la représentation.”(Id. **Psiqué**: Invention de l'autre.).

No desenho histórico realizado por Derrida, há também uma aproximação com Roberto Esposito, quando o primeiro diz de uma “historia densa” da representação e o segundo diz de “longuíssimo processo de disciplinamento” do desenvolvimento jurídico ou filosófico em que o corpo, necessariamente individual e subjetivo, permaneceu à margem do pensamento predominante.

Neste outro trecho, o autor deriva seu pensamento para as possíveis conseqüências coletivas da ideia de representação como posta na nossa sociedade, referindo-se ao alcance político e midiático, delineando uma sociedade de subjetividades calculáveis, numeráveis, em certa medida previsíveis.⁸⁶

Se vería así cómo se reconstituye la cadena conseqüente que remite de la representación como idea o realidad o realidad objetiva de la idea (relación con el objeto) a la representación como delegación, eventualmente política, y en consecuencia, a la sustitución de sujetos identificables los unos con los otros y tanto más reemplazables cuanto que son objetivables (y aquí tenemos el reverso de la ética democrática y parlamentaria de la representación, a saber, el horror de las subjetividad calculables, innumerables, pero numerables, computables, las muchedumbres en los campos o en los ordenadores de las policías-estatales u otras-, el mundo de las masas y los *mass media* que sería también un mundo de la subjetividad calculable y representable, el mundo de la semiótica, de la informática y de la telemática).^{87,88}

Entretanto, mesmo diante do anteriormente posto, Derrida deriva nesse texto à possibilidade: de 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

⁸⁶ Parecida com a descrita por Juan José Saer:

“Bem abrigados, nos anoiteceres de inverno, nos apartamentos aquecidos contra os vidros de cujas janelas vinham chocar-se inutilmente os flocos de neve ou os punhados de chuva gelada, aqueles que em outros tempos haviam nascido para ser pessoas e agora se haviam transformado em meros compradores, numa unidade de medida dos sistemas transnacionais de crédito, em frações dos pontos de audiência da televisão e em alvos sociológica e numericamente caracterizados das campanhas publicitárias, absorviam entre duas colheradas de alimentos descongelados do forno microondas, com alívio injustificado e credulidade inesgotável, os comunicados gravados com antecedência que a imagem fantomática do comissário Lautret dava a impressão ilusória de murmurar ao ouvido de cada um, nas telas magnéticas e sempre à beira da desintegração dos televisores.” (SAER, Juan José. **A pesquisa**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 28.).

⁸⁷ DERRIDA, Jacques. **La desconstrucción en las fronteras de la filosofía**. p. 101-102.

⁸⁸ “On verait ainsi se reconstituer la chaîne conseqüente qui renvoie de la représentation comme idée ou réalité objective de l’idée (rapport à l’objet) à la représentation comme délégation, éventuellement politique, donc à la substitution de sujets identifiables les uns aux autres et d’autant plus remplaçables qu’ils sont objetivables (et ici nous avons l’envers de l’éthique démocratique et parlementaire de représentation, à savoir l’horreur des subjectivités calculables, innombrables mais nombrables, computables, les foules dans les camps ou sur les ordinateurs des polices- étatiques ou autres-, le monde des masses et des mass media qui serait aussi un monde de la subjectivité calculable et représentable, le monde de la sémiotique, de l’informatique et de la télématique).” (Id. **Psiqué**: Inventiones de l’autre.).

sujeto es aquello que puede o cree poder darse representaciones, disponerlas y disponer de ellas.⁸⁹

E segue dizendo que, para escapar desse lugar absoluto da representação, é preciso problematizar a re-representação, segundo Derrida, e pensá-la necessariamente dentro de uma dualidade, do voltar a fazer-se presente, deixando o filósofo “[...] em um duelo linguístico que não pode apagar sem apagar a si mesmo”.⁹⁰

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 predisuelta para, por y en el sujeto.^{91,92}

E é ao problematizar a re-representação, como lugar de pensamento múltiplo, em trânsito, que o conceito do envio se apresenta nessa conferência e de onde me permito pensar o envio poético como endereçamento nesta dissertação.

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, sino de aquí en adelante, siempre, una multiplicidad de remisiones, otras tantas huellas diferentes que remiten a otras huellas y a huella de otros.^{93,94}

Como já dito, em “Envío”, Derrida localiza temporalmente a crise da representação dentro da modernidade⁹⁵. A partir daí, dentro da leitura que aqui se fez do texto apresentado,

⁸⁹ DERRIDA, Jacques. **La desconstrucción en las fronteras de la filosofía**. p. 93.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁹¹ *Ibid.*, p. 92.

⁹² “Dans la re-présentation, le présent, la présentation de ce qui se presente revient, fait retour comme double, effigie, image, copie, idée en tant que tableau de la chose désormais disponible, em l’absence de la chose, disponible, disposée et prédisposée pour, par et dans le sujet.” (Id. **Psiqué: Invention de l’autre.**)

⁹³ *Id.* **La desconstrucción en las fronteras de la filosofía**. p. 120.

⁹⁴ “Il ne fait pas un et ne commence pas avec lui-même, bien que rien de présent ne le precede; il n’émet qu’en renvoyant déjà, il n’émet qu’à partir de l’autre, *de l’autre en lui sans lui*. Tout commence par le renvoi, c’est-à-dire ne commence pas. Dès lors que cette effraction ou cette partition divise d’entrée de jeu tout renvoi, il y a non pas un renvoi mais d’ores et déjà, toujours, une multiplicité de renvois, autant de traces différents renvoyant à d’autres traces et à des traces d’autres.” (Id. **Psiqué: Invention de l’autre.**)

⁹⁵ Cabe lembrar que a determinação temporal é expressa pelo próprio Derrida, ainda que o termo “envio” em francês remeta claramente a algumas estrofes finais de cantigas dos trovadores medievais. Nestes casos o envio é o endereçamento, considerado como poemas ofertados.

“Termo francês que designa um texto que se escreve após o encerramento de uma obra em prosa (neste caso, assume a forma de um posfácio ou de um *post scriptum*) ou uma breve estrofe que remate um poema. Em Português, corresponde ao *ofertório*. Nabalada tradicional, é comum encontrar este tipo de remate de uma composição poética, normalmente dedicado ao elogio de um nobre ou de uma figura heróica. A função primeira do *envoia* poética provençal era a de concentrar em poucos versos toda a matéria do poema, razão por que os trovadores occitânicos lhe chamavam *tornadas*, porém a prática do *envoisó* se generalizou a partir do século XV. Na lírica galego-portuguesa, podemos comparar o *envoia*o processo de construção das chamadas *cantigas de atafinda*, cuja *finda* desempenha a mesma função conclusiva. De uma forma geral, a extensão do *envoi* pode variar entre os quatro versos (balada), cinco ou sete (*chant royal*) e três (sextilha). Nos casos da balada e do *chant royal*, repete-se o metro e o esquema rimático da estrofe anterior. (ENVOI.

há um ciclo de pensamento sobre a representação, que assim pode ser resumido: elaboração hipotética de uma representação absoluta (só possível para o homem moderno) que possibilita o sujeito pensar a representação, dispor dela e problematizá-la; remissão ao outro, que por sua vez a remete a outro com seus rastros.

Desse esquema verifica-se que o envio é a última fase possível, e ainda fraturada, nessa condição do envio de remessas de rastros. Ao final do seu texto “Envío”, Derrida diz da dificuldade de pensar a lei ou qualquer coisa a partir de um pensamento que transcenda a representação, afirmando, porém, a necessidade de pensar de outro modo.

Pero la ley misma no llega quizá, no nos llega, sino transgrediendo la figura de toda representación posible. Cosa difícil de concebir, como es difícil de concebir cualquier cosa que esté más allá de la representación, pero que obliga quizás a pensar completamente de otro modo.^{96,97}

Derrida, desse modo, pensa o ato de remeter como esse “outro pensar”, que cria uma alternativa para a crise da representação ou do sentido e a encontra no outro, já que é próprio do envio: “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.”⁹⁸ O paradigma da representação não cabe nesse formato de pensamento, 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 a referência a “rastros de outros”, ao mesmo tempo que forma e divide todo remeter, sobrepõe-se e ultrapassa a possibilidade da representação, se concebida como forma de alcance do outro, a partir daquilo que é enviado. No entanto, chama-se 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.

A imagem do outro é apontada por Derrida quando trata do envio, quando diz das remessas de rastros nas remessas, e a diferencia claramente do que ainda poderiam ser imagens espelhadas de representação: “[...] estas remisiones de huellas o estas huellas de remisiones no tienen la estructura de representantes o de representaciones, ni de significantes

In: E-DICIONÁRIO de Termos Literários. dez. 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/envoi/>. Acesso em: 11 nov. 2019.).

⁹⁶ DERRIDA, Jacques. **La desconstrucción en las fronteras de la filosofía**. p. 122.

⁹⁷ “Mais le loi elle-même n’arrive peut-être, ne nous arrive, qu’a transgresser la figure de toute représentation possible. Ce qui est difficile à concevoir, comme il est difficile de concevoir quoi que ce soit au-delà de la représentation, mais engage peut-être à penser tout autrement.”(Id. **Psiqué: Invention de l’autre**.).

⁹⁸ Id. **La desconstrucción en las fronteras de la filosofía**. p. 120.

ni de símbolos, ni de metáforas ni de metonímias, etc.”⁹⁹ Insiste que não há correspondência possível, apenas o envio.

Na apresentação do livro *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*, Derrida 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.¹⁰⁰

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 destinar, expedir o quê?”^{101,102}

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 necessariamente 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

⁹⁹ DERRIDA, Jacques. **La desconstrucción en las fronteras de la filosofía**. p. 121.

¹⁰⁰ Id. **O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além**. Tradução Simone Perelsen e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 9.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Como resposta ao “para que destinar” de Derrida, segue uma reflexão interessante na seguinte citação, em que a destinação relaciona-se com o desejo do indecível:

“Para mim o indecível é a condição da decisão, do acontecimento, e já que você fala do prazer e do desejo, é evidente que se eu soubesse e pudesse decidir antes que o outro é bem o outro identificável, acessível ao movimento do meu desejo, se não houvesse sempre o risco que o outro não esteja aí, que eu me engane de endereço, que meu desejo não chegue à sua destinação, que o movimento de amor que eu destino ao outro se extravie ou não encontre resposta, se não houvesse esse risco marcado de indecibilidade, não haveria desejo. O desejo se abre a partir desta indeterminação, que se pode chamar indecível. Por consequência eu creio que como a morte, a indecibilidade, aquilo que eu chamo também a ‘destinerrância’, a possibilidade para um gesto de não chegar à sua destinação, é a condição do movimento do desejo que de outra maneira morreria antes. Concluo disso que o indecível e todos os outros valores que a ele podemos associar são tudo menos negativos, paralisantes e imobilizantes. É exatamente o contrário para mim.” (CONTINENTINO, Ana Maria Amado. **A alteridade no pensamento de Jacques Derrida: escritura, meio-luto, aporia**. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – PUC RIO, Rio de Janeiro, 2006.).

os coloca em relação, sem discricção, com a tragédia. Ele os proíbe de regular as distâncias, de pegá-las ou perdê-las. Essa foi um pouco minha situação, e está é minha única desculpa.¹⁰³

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?¹⁰⁴

E, por fim, em *Salvo o nome*, Derrida, referindo-se às Confissões de Santo Agostinho, na perspectiva filosófica, relaciona o fim do discurso como o endereçamento ao amigo, como extremidade do envio, quando o outro, ele mesmo deve tornar-se a escrita, no sentido de essência da escritura lida. O alcance daquilo que é destinado ao outro se dá menos pela experiência da leitura daquilo que foi enviado e mais pela própria apropriação (“em carne – torna-te tu mesmo o escrito e tu mesmo a essência”) daquilo que se lê. Aqui, percebe-se a distinção necessária entre o leitor, como categoria fixa da literatura, e o destinatário, que encontra em um leitor casual o seu destino.

Em todo caso, a conclusão (*Beschluss*) deste livro, e ei-nos aqui reconduzidos à questão do destinatário, é um endereço último. Ela diz alguma coisa do fim do próprio discurso e é um endereçamento ao amigo, a extremidade do envio, da saudação ou do adeus.

Freund es ist auch genug. Imfall du meherwilt lesen, so gehundwerdeselbst die Schrift undselbst das Wesen

Amigo, já basta. Se quiseres ler além, vai, e torna-te tu mesmo o escrito e tu mesmo a essência (VI, 263)

Ao amigo, mais que à amiga, é pedido, recomendado, ordenado, *prescrito ir*, pela leitura, além da leitura: além, ao menos, da legibilidade do legível atual, além da assinatura final – e, para isso, *escrever*. Não escrever isto ou aquilo que cai fora de sua escritura como uma nota, um *nota bene* ou um *post-scriptum* que deixa, por sua vez, cair a escritura atrás do escrito, mas se tornar ele mesmo o escrito ou a Escritura, ele mesmo a essência da qual a escritura terá tratado. Há mais lugar, a partir daí, há mais lugar além, mas nada mais nos é dito além, por um *post-scriptum*.¹⁰⁵

¹⁰³ DERRIDA, Jacques. **O cartão-postal**: de Sócrates a Freud e além. p. 11-12.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁵ *Id.* **Salvo o nome**. Tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papyrus, 1996. p. 17.

2.3 A COMUNIDADE

Há um desdobramento teórico do pensamento sobre o envio, que se encontra em diversos teóricos simultaneamente, e diz respeito ao pensamento sobre o alcance do envio, da recepção por esse outro desconhecido, que podem ser outros e que permitem ser pensados como uma coletividade de indivíduos: uma comunidade. O próprio Derrida conclama a essa coletividade quando se refere à recepção dos envios pelos quais assume a responsabilidade, chamando de “você” a todos aqueles que não serão tranquilizados após o envio se dar em meio ao mundo ficcional de quem assina.

Habitados como estão ao movimento dos correios e ao movimento psicanalítico, a tudo que eles autorizam em matéria de falsificações, ficções, pseudônimos, homônimos ou anônimos, vocês não serão tranquilizados, e de forma alguma algo será atenuado, suavizado, familiarizado pelo fato de que eu assumo sinceramente a responsabilidade destes envios, do que lhes resta ou dos que não lhes resta mais, e que para me reconciliar com você eu os assino aqui com o meu próprio nome, Jacques Derrida.¹⁰⁶

Como pensar o poema e a comunidade? A quem pertence um poema? Jacques Rancière diz: “O poema apenas pode ser poema se for ‘de ninguém’”, justamente pela sua possibilidade de alcance de uma multiplicidade de nomes que evocam diferentes modos de materialidade.

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.¹⁰⁷

Em *Políticas da escrita*, Rancière volta ao tema da escrita liberta, encontrando-se com Derrida, quando diz que “qualquer um pode apoderar-se da letra morta, criando uma outra divisão do sensível”, muito similar à ideia de Derrida de que o que se remete encontra ao outro nos seus rastros e nos rastros de 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

¹⁰⁶ DERRIDA, Jacques. **O cartão-postal**: de Sócrates a Freud e além. p. 12.

¹⁰⁷ RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. p. 89.

disposição, quando a referência do enunciado e a identidade do enunciado caem na indeterminação ao mesmo tempo.¹⁰⁸

Rancière se utiliza da frase de Kafka – “escrever não se aloja em si mesmo” – para apontar que, se aproximando do que disse Derrida sobre a filosofia, o saber literário não conhece a si mesmo, não há uma condição absoluta para pensar sobre si próprio. Isso justifica aqui a comunicação que se estabelece entre Jacques Derrida e Rancière no que diz respeito ao endereçamento.

“Escrever”, diz Kafka, “não se aloja em si mesmo.” A dificuldade em que ela põe a filosofia não é respondida por nenhum saber literário ou “próprio” do literário. Pois, precisamente, não há escrita própria, estado ou uso específico da linguagem em que o literário possa se conhecer como tal. Onde ela queira “alojar-se em si mesma”, definir esse ser próprio do literário, a literatura é obrigada a se fazer filosofia, a voltar a jogar com a legislação filosófica das divisões do discurso e com a utopia filosófica de uma escrita mais que escrita. E é certamente no escritor que encarnou, mais que qualquer outro, a absolutização da literatura, quero dizer, em Mallarmé, que essa necessidade se manifesta com mais evidência.¹⁰⁹

Em sequência, Rancière diz do uso transitivo ou intransitivo da linguagem, diferença que parece importante quanto às diversas formas de escritas possíveis, aqui citadas por ele em oposição ao poema ou ao jornal, solucionando a questão ao final ao conclamar a “comunidade política sensível”: a dos eleitores.

O que se pode entender exatamente, com efeito, na pretensão mallarmeana a uma literatura que existe “à exceção de tudo o mais”, na “devoção às vinte e quatro letras” (“La Musique et les lettres”), e na separação que ele proclama entre dois estados da língua? Uma tradição de pensamento marcada em particular pelas análises de Maurice Blanchot lê aí de bom grado uma reversão da função da linguagem: esta se separaria de sua função transitiva ou comunicacional, para se afundar em sua própria profundidade, para se dizer a si mesma. Mas o conceito de intransitividade, muitas vezes afirmado, para dizer a verdade não traz nenhuma luz. A fronteira entre um uso transitivo e um uso intransitivo da linguagem não tem consistência linguística. Pertence às utopias da divisão dos discursos. É o que surge com clareza na oposição mallarmeana de duas formas antagonistas do escrito, o jornal e o poema: o jornal, ou seja, o lugar indiferente, de despejo, o escrito que funciona como puro instrumento de circulação, como a moeda que se passa silenciosamente para a mão do vizinho; o poema, ou seja, o verso, no sentido forte da palavra, a “palavra total, nova estranha à língua” mas também o estado ritmado, o estado medido da língua. Não existe aí, propriamente, uso intransitivo que se opõe a uso transitivo. Tanto o despejo quanto o verso fundamentam uma comunicação: a comunicação silenciosa da circulação “monetária” dos puros signos de troca ou a comunicação numerada dos “puros motivos rítmicos do ser”. Tanto um quanto o outro fundamentam uma comunidade política sensível: a dos eleitores que despejam silenciosamente suas cédulas na urna ou a da multidão, “guardiã do mistério” e chamada para as festas do futuro.¹¹⁰

¹⁰⁸ RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloísa Araújo Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2017. p. 9.

¹⁰⁹ Id. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna.

¹¹⁰ Id. **Políticas da escrita**. p. 47.

Desenha-se assim o pensamento conceitual sobre o endereçamento que aqui se pretende aproximar da poesia de Idea Vilariño, que, se em Jacques Derrida percebemos como um desdobramento subjetivo – crise do sentido e da representação na modernidade –, em Jacques Rancière alcança o elemento comunitário – o conjunto anônimo de sujeitos que recebem os poemas que lhe são endereçados, como exercício de uma subjetividade coletiva.

Rancière ainda faz o enlace sobre a perspectiva do pessoal e do impessoal, dizendo que o poeta é aquele que atua em dupla recusa, “a de fazer o poema uma marca de sua identidade e a de dar ao seu sonho um caráter de afirmação”. E, como se verá nos capítulos seguintes, Idea Vilariño experimenta essa dupla recusa de várias maneiras diferentes, tanto consciente, quanto de forma inconsciente, e assim acaba por expressar e criar o ponto de partida de sua *teia de aranha*.

É dessa maneira que o pessoal e o impessoal se encontram. Eles fazem isso no devaneio do leitor que faz com que aconteça, a qualquer trecho de “nobre poesia”, a série infinita de transformações que elevará ele mesmo à conquista dos “trinta e dois palácios”; eles também fazem isso na teia de aranha que esse próprio leitor/poeta pode tecer em benefício de todos, partindo de um pequeno número de pontos de contato: algumas sensações singulares, parecidas talvez, como o frêmito da água sob um junco, com os barcos de penas e de gravetos que a criança nela faz navegar ou com as formas bizarras das nuvens que nela se refletem. Tecer a teia não é entrelaçar as sensações em um bordado próprio para atrair o leitor, é fazer delas os pontos de partida, propensas a criarem círculos multiplicados em que são despertados, para alguns leitores ou sonhadores, os nomes, as lendas e magias esquecidas, as árias antigas enterradas nos túmulos ou os espectros de profecias melódicas delirando “por todo o lugar em que Apolo colocou os pés. Em vez do livre jogo de Schiller diante da aparência livre, o desinteresse poético é obra de imaginação que, incessantemente, toma e dá ao tecido comum. [...] O que caracteriza os poetas é uma dupla recusa: a de fazer do poema uma marca de sua identidade e a de dar a seu sonho um caráter de afirmação.”¹¹¹

Outra vez Roberto Esposito, em *Communitas*, após citar Bataille, alcança por outro caminho esse mesmo lugar de difícil tradução, onde é possível pensar o coletivo através do eu, ou, ao contrário, perceber-se como sujeito por ser parte de uma comunidade. Nesse sentido, diz da necessidade de um “[...] contágio metonímico que alcança a todos os membros da comunidade e à comunidade em seu conjunto”. Vemos que, pelo uso de expressão própria das ciências da linguagem e da poesia, retornamos ao pensamento de Rancière de que à literatura é permitido transgredir as regras filosófica-jurídicas de distâncias entre os corpos.

“Cuando el ser mismo – de tan roído por dentro – devino tiempo, cuando el movimiento del tiempo hizo de él, a la larga, a fuerza de sufrimientos y de

¹¹¹ RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. p. 87-89.

abandono, un colador por donde corre el tiempo, el ser, abierto a la inmanencia, no difiere más del objeto posible”.

Esta apertura es el lugar – ausente – de la comunidad: nuestro no-ser-nosotros. Nuestro ser algo distinto de nosotros. Pero, atención, distinto también del otro. El punto en que todo discurso se desliza hacia sumas antinómicas conclusión, o absoluta inconclusividad: para que haya comunidad, no es suficiente que el yo se pierda en el otro. Si bastara esta única “alteración”, el resultado será un desdoblamiento del otro producido por la absorción del yo.

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.¹¹²

Esse contágio metonímico a que se refere Esposito, 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? A poesia parece ser uma resposta possível.

¹¹² ESPOSITO, Roberto. **Communitas**: origen y destino de la comunidad. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. p. 197-198.

3 A POESIA

3.1 O ENDEREÇAMENTO POÉTICO

Posto o pensamento sobre o envio, como elaborado por Jacques Derrida, tanto no seu texto “Envío”, constante do livro *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, quanto no seu livro *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além* – “Quem escreve? Para quem? E para enviar, destinar, expedir o quê? Para que endereço?” –, advém a possibilidade da aplicação do conceito desenvolvido no âmbito da filosofia em direção à análise literária ou poética.

Sugiro que o envio, pensado por Jacques Derrida como manifestação subjetiva, alcança em Rancière, como exposto, uma expressão coletiva. Passa-se, portanto, pelo chamado “contágio metonímico” que Esposito propõe como determinante nesse alcance dos membros de uma comunidade na condição de sujeitos e coletividade, como meio do caminho da passagem da consideração teórica para a análise literária da expressão do endereçamento.

O endereçamento poético seria, então, uma das formas de materialização literária da crise da representação, que através de certos procedimentos ou estratégias possibilita ao poeta, através da passagem da linguagem em ato, evidenciar a impossibilidade do re-presente-ar-se, e 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.

Como afirma Luciana di Leone, pensado a partir do conceito derridiano – de que o poema torna-se alheio ao próprio poeta –, “o poema 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.”¹¹³

Di Leone ainda aponta para a relação de afeto, no sentido de afetado e afetante que se dá quando o endereçamento da poesia é entendido como possibilidade relacional, a partir de Spinoza e Deleuze:

Se retornarmos à *Ética* (1965 [1661-1675]) de Spinoza, na qual geralmente se alicerçam as reflexões contemporâneas sobre os afetos, poderíamos observar que na ideia central segundo a qual um corpo aumenta ou diminui a sua potência de agir a partir das afecções que ele pode experimentar há, em primeiro lugar, uma economia.

¹¹³ DI LEONE, Luciana. Siempre fui buena para los números: poesia, afeto e economia para Nurit Kasztelan. *Crítica Cultural*, v. 10, p. 213-221, 2015.

Pensar os afetos, em Spinoza, é pensar a gestão desses afetos em chave relacional. Isto é sublinhado por Gilles Deleuze quem, na sua retomada de Spinoza, nos aproxima de uma noção de afeto eminentemente relacional. Refere “o estado de um corpo considerado como sofrendo a ação de um outro” (DELEUZE, 1978, s.p.), o que implica em uma mistura de dois corpos, o afetado e o afetante, deixando “imagens ou marcas corporais” (DELEUZE, 2002, p. 55), os resíduos do afeto.¹¹⁴

E, como conclusão, Luciana di Leone diz da possibilidade de pensamento de uma “poesia não-autônoma”, marcada pela relação com o outro. Trazendo mais uma vez Derrida em “Envío”, acrescento que essa poesia não seria mais entendida como uma representação absoluta delimitada pelas margens pré-configuradas da linguagem, mas, sim, uma poesia em permanente re-presente(ar)-se por meio do outro, em uma relação sem precedentes, ou seja, sempre original, resultado do ato de endereçamento.

Em outras palavras, em uma perspectiva não-autônoma, a poesia e a sua crítica passaram a colocar em evidência uma característica que a aquela lhe seria própria (e não circunstancial): ser menos uma obra fechada, ou ter uma identidade, uma ontologia, e ser mais algum tipo de relação, marcada pelo endereçamento, o ir ao encontro de um Outro, um encontro que implicaria o poder de afetar e ser afetado.¹¹⁵

Aqui, o que se pretende é pensar a poesia de Idea Vilariño com relação ao conceito de envio derridiano derivado ao pensamento de endereçamento, como proposto contemporaneamente dentro da perspectiva da poesia como forma “não-autônoma”.¹¹⁶ O endereçamento é pensado na poesia, menos como expressão formal, mais como forma de alcance do outro, em especial na poesia moderna, que coloca em questão as subjetividades múltiplas e possíveis, decorrentes da já exposta relação do sujeito-homem com a representação e com a crise derivada do reconhecimento dessa relação.

¹¹⁴ DI LEONE, Luciana. Siempre fui buena para los números: poesia, afeto e economia para Nurit Kasztelan. **Crítica Cultural**. p. 214.

¹¹⁵ Ibid., p. 214.

¹¹⁶ Também pensada como Josefina Ludmer, a literatura pós-autônoma rompe com os critérios originais de análise do literário, há uma prática do esvaziamento do sentido:

“Imaginemos isto. Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem ‘em êxodo’. Seguem aparecendo como literatura e tem o formato livro (são vendidas em livrarias e pela internet e em feiras internacionais do livro) e conservam o nome do autor (que pode ser visto na televisão e em periódicos e revistas de atualidade e recebe prêmios em festas literárias), se incluem em algum gênero literário como o ‘romance’, e se reconhecem e definem a si mesmas como literatura. Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido. Não se pode lê-las como literatura porque aplicam ‘à literatura’ uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, ‘sem metáfora’, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade.” (LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Ciberletras – Revista de crítica literaria y de cultura**, n. 17, jul. 2007. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2019.).

Um primeiro conceito para o endereçamento no âmbito textual está no verbete “Endereçamento” do livro *Indicionário do contemporâneo* (2018), que também valoriza o movimento, como um movimento em direção a um outro.

Trata-se então de pensar o endereçamento como algo que produz no texto um movimento, um deslocamento, através de uma conversação ou de uma correspondência em aberto, uma palavra em trânsito, poderíamos dizer, que não tem um destino certo, um remetente certo, um leitor, o leitor, mas trabalha, segundo a sugestão de Siscar, com a estratégia de irritação e de sedução do leitor, constituindo e modulando-se nesse encontro, como ocorre na escrita de cartas. Ana Cristina Cesar parecia trabalhar com essa ideia quando dizia: “A gente não sabe direito para quem a gente escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro”.¹¹⁷

Nesse sentido, Paul Celan descreve em um de seus poucos textos narrativos, *Arte poética*, escrito em 1960, o endereçamento do poema como necessidade, e no trecho abaixo, de certa forma, resolve a questão da comunicação estabelecida entre o poeta-poema-leitor. O poema contém o poeta, e oferece ao Outro, que o lê, ele próprio – o Outro.

Então o poema seria – de forma ainda mais clara do que até agora – linguagem, tornada figura, de um ente singular, e, na sua essência mais funda, presença e evidência.

O poema é solitário. É solitário e vai a caminho. Quem o escreve torna-se parte integrante dele.

Mas não se encontrará o poema, precisamente por isso, e portanto já neste momento, na situação do encontro – *no mistério do encontro?*

O poema quer ir ao encontro de um Outro, precisa desse Outro, de um interlocutor. Procura-o e oferece-se-lhe.

Cada coisa, cada indivíduo é, para o poema, que se dirige para o Outro, figura desse Outro.¹¹⁸

Por fim, nesse mesmo texto, Paul Celan, como teórico, traduz o poder da poesia em uma possível mudança frente ao abismo e aos autômatos, em um misto de desejo e probabilidade, diz que talvez “este Eu surpreendido e liberto” possa aqui também, no poema, libertar o Outro.

Poesia: é qualquer coisa que pode significar uma mudança na respiração. Quem sabe se a poesia não faz o caminho – também o caminho da arte – com vista a uma tal mudança? Talvez ela consiga, já que o estranho, ou seja, o abismo e a cabeça de Medusa, o abismo e os autômatos, parecem ir numa e na mesma direção – talvez ela consiga então aí distinguir entre estranheza e estranheza, talvez a cabeça de Medusa se atrofie precisamente aí, talvez precisamente aí falhem os autômatos – neste breve e único momento. Talvez aqui, com o Eu – este Eu surpreendido e liberto *aqui e deste modo* –, talvez aqui se liberte ainda um Outro.¹¹⁹

¹¹⁷ PEDROSA, Celia *et al.* (org.). **Indicionário do contemporâneo**. p. 104.

¹¹⁸ CELAN, Paul. **Arte poética**: O Meridiano e outros textos. p. 57.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 54.

Célia Pedrosa, em seu texto “Poesia, crítica, endereçamento”, do livro *Expansões contemporâneas, literatura e outras formas*,¹²⁰ adverte que o endereçamento é próprio do lirismo desde a tradição sáfica, afinal “Hino a Afrodite” é um poema lírico endereçado, com o uso expreso do pronome de segunda pessoa.

Hino a Afrodite

Afrodite imortal de faiscante trono
filha de Zeus tecelã de enganoso peço-te:
a mim nem mágoa nem náusea domine
Senhora o ânimo

Mas aqui vem – se já uma vez
a minha voz ouvindo-a de longe
escutaste e do pai deixando a casa
áurea vieste

atrelado o carro. Belos te levavam
ágeis pássaros acima da terra negra
contínuas asas vibrando vindos do céu
através do ar,

e logo chegaram. Tu ó Venturosa
sorrindo no rosto imortal indagas
o que de novo sofri, a que de novo
te evoco,

o que mais desejo de ânimo louco
que aconteça. “Quem de novo convencerei
a acolher teu amor?” “Quem, Safo, te faz sofrer?”

“Se bem agora fuja, logo te perseguirá,
se bem teus dons recuse, virá te dar,
se bem não ame, logo amará – ainda que
ela não queira.”

Vem junto a mim ainda agora, desfaz
o áspero pensar, perfaz quanto meu ânimo
anseia ver perfeito. E tu mesma – sê
minha aliada.¹²¹

Entretanto, o endereçamento poético é repensado na poesia moderna como alcance do outro e possível formação de uma comunidade, em razão da crise da representação e do ideal moderno, que busca novas formas de pensar a identidade, como dito a seguir. Assim, persegue-se muitas vezes uma possível comunicação nessa “transitividade do eu ao outro”.

Na poesia moderna, constitutivamente lírica – e antilírica –, essa contradição vai ser radicalizada em poemas que tanto tematizam o endereçamento quanto o performam

¹²⁰ PEDROSA, Celia. Poesia, crítica e endereçamento. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (org.). **Expansões contemporâneas, literatura e outras formas**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2014.

¹²¹ SAFO. Hino a Afrodite. Tradução de Aja Torrano. **Primeiros Escritos**, maio 2007. Disponível em: <http://primeiros-escritos.blogspot.com/2007/05/safo-2-hino-afrodite.html>. Acesso em: 22 ago. 2019.

para destinatários muitas vezes nomeados, mas insistentemente indeterminados, que chegam a poder se confundir, seja com o próprio sujeito da enunciação, seja com um leitor desconhecido.

Daí decorre uma distensão identitária do eu e, analogamente, da destinação de seu discurso, que pode ser associada tanto às problematizações da subjetividade, quanto às transformações na relação entre literatura e público, ambas características da modernidade. O investimento na primeira pessoa endereçada pode ser compreendido então como modo paradoxal de a poesia solicitar e colocar em crise a lógica da copresença e da identidade que preside a comunicação linguística; e também a transitividade do eu ao outro, do individual ao coletivo, do singular ao comum, como o sentido de cada uma dessas instâncias e categorias.¹²²

Nesse mesmo texto, Célia Pedrosa cita Marcos Siscar, que traduz na sua expressão poética o seu artifício de busca da alteridade através da técnica, diferenciando-a de um “simples abridor de lata de subjetividades”, mas dizendo da possibilidade dessa técnica poética criar espaços de vazio e torná-los espaços de convivência.

Trata-se, no fundo, de outro tipo de experiência da ética, em que a técnica não é um mero abridor de lata da subjetividade escolhida a dedo, mas, em sua produtividade característica, um modo de apontar para os vazios da interioridade em que nos situamos: um modo tão contundente que transforma esses vazios em espaço de convivência, de destinação, de herança.¹²³

E, o próprio Marcos Siscar, ao referir-se ao ato do endereçamento, ou também à destinação, termos usados como sinônimos, no artigo “A dignidade e o ridículo da poesia: autoria, história e destinação em *Le Spleen de Paris*”¹²⁴, faz retomar Derrida e suas perguntas constantes do livro *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além* na análise que faz dos poemas de Baudelaire.

Acompanhada pelas citações abaixo, penso que enquanto Derrida questiona filosoficamente (1) mesmo sem ter o menor interesse em responder, Marcos Siscar (2, 3 e 4)avança da reflexão filosófica à materialidade textual, questionando sobre a retórica da alteridade e a ética de destinação, como o quarto momento do texto: o deslocamento.

Siscar avança ao dizer da hipótese de análise da enunciação de *Le Spleen de Paris*, em que o modo de destinar-se poderia “afetar”¹²⁵ decisivamente a lógica textual por incorporar a

¹²² PEDROSA, Celia. Poesia, crítica e endereçamento. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (org.). **Expansões contemporâneas, literatura e outras formas**. p. 70.

¹²³ Ibid., p. 74.

¹²⁴ SISCAR, Marcos. A dignidade e o ridículo da poesia: autoria, história e destinação em *Le Spleen de Paris*. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, maio/ago. 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2019000200030&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 22 ago. 2019.

¹²⁵ Em outras palavras, em uma perspectiva não-autônoma, a poesia e a sua crítica passaram a colocar em evidência uma característica que a aquela lhe seria própria (e não circunstancial): ser menos uma obra fechada, ou ter uma identidade, uma ontologia, e ser mais algum tipo de relação, marcada pelo endereçamento, o ir ao encontro de um Outro, um encontro que implicaria o poder de afetar e ser afetado. (DI

ideia de dissimetria que a destinação acaba por criar, como se o poeta a tivesse plenamente elaborado como artifício poético, assim como aqui proponho pensar a poesia de Idea Vilariño.

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.¹²⁶ (1)

A figura do interlocutor ou do leitor é uma pista textual que exige a consideração de um quarto momentado texto. A análise deveria então trabalhar, não com uma estrutura de sentido em forma de triângulo, mas em forma de quadrado. Se há um dilema expresso na relação entre artista e público, a síntese aparentemente proposta pelo sujeito do texto não seria o ponto de chegada, mas o começo de um deslocamento para outro campo, no qual se renova o conflito entre sujeito e interlocutor, entre enunciação e recepção, entre retórica da alteridade e ética da destinação.¹²⁷ (2)

Ora, valeria a pena considerar uma hipótese de sentido segundo a qual a enunciação de *Le Spleen de Paris* está afetada decisivamente por seu modo de destinar-se: afetada não apenas por uma visão abstrata de leitor ou de recepção, a ser eventualmente dramatizada, mas pela incorporação (na própria lógica textual) da dissimetria que essa destinação acaba criando na relação do sujeito com sua “mensagem” explícita.¹²⁸ (3)

Por fim, Siscar analisa o ridículo da poesia baudelairiana, como artifício de convocação coletiva ao sentido da bufoneria, e denomina a isso de estratégia textual a fim de “produzir a dessemelhança”. Vai ao encontro da formulação teórica já posta nesta dissertação, de que o *comum* não é a semelhança, mas sim a dignidade do reconhecimento da diferença, nossa *semelhança contraditória*, chamando a isso democracia.

Nesse sentido, a bufoneria não seria uma consequência (psicológica e, a partir daí, histórica) do choque: constituiria antes uma estratégia (textual) de elaboração do sentido da história. Em vez de considerar que Baudelaire estabelece uma espécie de identificação horizontal entre a figura do poeta e a situação histórica da poesia, como testemunho de sua decadência histórica (“crise”), seria preferível constatar que há uma elaboração do problema da dignidade histórica dentro do texto. A multidão não é apenas um cenário, um pano de fundo (como em Starobinski), nem apenas o dispositivo no qual se pode ler a demissão histórica do poeta e da poesia (como em Benjamin). Se há um espaço comum, é na medida em que uma semelhança é reconhecível naquilo que é vil e não confiável, no anonimato da crápula – aquela para quem, justamente, a “dignidade” tradicional (a qualidade moral, a consciência do próprio valor, a elevação) não faz nenhum sentido. A *democracia* não seria aquela baseada no fundamento do valor alto, da idealidade da semelhança, mas na diferença radical implícita no reconhecimento do ridículo. O comum é, portanto, *a exemplo da poesia*, aquilo que cai na lama, ou seja, não o fato

LEONE, Luciana. Siempre fui buena para los números: poesia, afeto e economia para Nurit Kasztelan. *Crítica Cultural*. p. 214).

¹²⁶ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal*: de Sócrates a Freud e além. p. 11.

¹²⁷ SISCAR, Marcos. A dignidade e o ridículo da poesia: autoria, história e destinação em *Le Spleen de Paris*. *Alea: Estudos Neolatinos*.

¹²⁸ *Ibid.*

ele próprio da poesia caída, nem o “ideal baixo da literatura” (como diz sobre a “prosa” Pierre Alféri; 2013), mas a nossa identificação *suja*, nossa semelhança contraditória, o fato de sermos ridículos uns para os outros. Se há condições de falar de “dignidade”, de sua perda ou de algum tipo de dignidade no caso da poesia, é preciso remetê-la, poética e historicamente, à lógica baudelaireana de produção da dessemelhança.¹²⁹ (4)

Como apontado por Siscar, pode-se pensar em uma análise literária de Baudelaire que aponte para uma estratégia textual que produza a *dessemelhança*. Quais seriam essas estratégias? Podem ser identificáveis como uma técnica do endereçamento?

Nesse modelo de análise, Marcos Siscar pensa o endereçamento como estratégia textual de Baudelaire, que, por meio de uma retórica da alteridade e de uma ética da destinação do ridículo, consegue produzir dissimetria ou dessemelhança no seu interlocutor, alcançando o comum, no caso de Baudelaire, o comum de sermos ridículos uns para os outros, o que chama de democracia.

Para ilustrar a questão da produção da dessemelhança a partir da não transferência de uma identidade poética, cabe a leitura de “Correspondência fabulatória – entre Ana K. e A. Artaud”, de Ana Kiffer, para a qual a questão do endereçamento passa pela questão do existir quando se deixa de existir, que parece ser um ato inerente ao endereçamento poético. Contradição que enriquece o ato de endereçar, pois a escrita depois de estabelecida no papel, ao mesmo tempo em que conduz o nome do poeta, abre ao outro a possibilidade de existir. Há um poeta, que busca a legitimidade de seu poema, no ato de assunção do poema pelo outro como seu, em uma espiral de apropriação poética subjetiva.

Há um endereçamento aqui que é espiralado, passando pela subjetivação das questões que abordei como crítica de Artaud. Pelo diagrama de forças que sua palavra reivindica e que o texto performado recebe. E pela subjetivação que assinar o meu texto me obriga – a tal maioria do tornar-se autora. Tal como um dia havia reivindicado ele mesmo a Jacques Rivière. Observo hoje, a partir desse meu próprio processo espiralado, que isso é vivido pela maior parte dos escritores e artistas. No fundo sempre interrogamos como uma existência pode conquistar realidade ou ser por ela mesma legitimada. Sabendo que nunca existimos por nós mesmos, mas sempre quando fazemos existir outra coisa (LAPOUJADE, 2017, p. 21), essa angústia e esse paradoxo de só existir inexistindo atravessaram e atravessam a vida de muitos de nós. Artaud falou dela incansavelmente, a tal potência *da perda de si*. Eu também, ao meu modo, aí me encontrei com ele.¹³⁰

Cabe dizer que esse outro é sempre incerto, daí a ideia de democracia. Não se escolhe a quem se destina um poema, sob pena de não se entender esse poema como um poema

¹²⁹ SISCAR, Marcos. A dignidade e o ridículo da poesia: autoria, história e destinação em *Le Spleen de Paris*. Alea: Estudos Neolatinos.

¹³⁰ KIFFER, Ana. Correspondência fabulatória: entre Ana K. e A. Artaud. *Vazantes*, v. 2, n. 1, p. 105-116, jun. 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/32925>. Acesso em: 22 ago. 2019. p. 115-116.

endereçado dentro dos moldes do envio derridiano. Se o poema busca identificação, o poema não conclama a democracia da semelhança contraditória, mas sim pretende formar iguais, ideia contrária ao aqui desenvolvido. Nesse sentido, em entrevista, a poeta Ana Martins Marques, ao referir-se ao conceito de endereçamento, disse que a função da poesia é “visitar lugares desconhecidos”:

“Os poemas se encaminham. Eles estão à procura de um ‘tu’ ou de um ‘você’ a quem se endereçar.” Pensando nisso, lembrou o fim do poema *Conversa com a pedra*, da polonesa Wislawa Szymborska: “*Bato à porta da pedra. / — Sou eu, deixa-me entrar. / — Não tenho porta – diz a pedra.*” “Bater à porta do que não tem porta; bater à porta do que não responde, ou ao menos não responde em uma língua que possamos entender; procurar visitar esses lugares ainda desconhecidos, ainda sem portas: essa é a tarefa a que a poesia, desde sempre, se propõe.”¹³¹

O anonimato é requisito do endereçamento poético aqui pensado. Em *Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise e expansão*, Célia Pedrosadiz da relação entre um emissor e um destinatário anônimo de um poema e o alcance de convivência nesse espaço.

Tal duplo valor ensina a perceber em seu caráter também duplo de expansão e crise a experiência cotidiana da conversa e do diálogo. E evidencia assim o simplismo de certo uso ainda bastante insistente das noções de coloquialidade e prosaísmo, legitimado pela demanda de adequação do poético a uma identidade homogênea de seu público. Na relação entre emissor e destinatário anônimo do poema, com o qual pode se identificar todo e qualquer leitor, se encenaria, ao contrário, uma experiência da convivência expansiva mas sempre lacunar entre o singular e o comum que o crítico vai nomear como cidadã, convidando a repensar as armadilhas das demandas pretensamente democráticas de legitimação social do poeta e do poema.¹³²

Cabe diferenciar o outro a que 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. Nesse sentido, Sandra Mara Stroparo também diferencia o endereçamento dos conceitos de leitor implícito, ideal ou empírico.

Não precisamos olhar para essa proposta apenas como uma alternativa aos papéis de leitor implícito, ideal ou empírico, ou como novos nomes para os mesmos conceitos,

¹³¹ A POESIA pode dar forma à nossa perplexidade, afirma Ana Martins Marques em conferência no campus Pampulha. **UFMG 90 anos**, 2017. Disponível em: <https://www.ufmg.br/90anos/a-poesia-pode-dar-forma-a-nossa-perplexidade-afirma-ana-martins-marques-em-conferencia-no-campus-pampulha/>. Acesso em: 22 ago. 2019. (grifos da autora).

¹³² PEDROSA, Célia. *Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão*. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 29, n. 84, maio/ago. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142015000200321. Acesso em: 22 ago. 2019.

porque os endereçamentos estariam profundamente ligados à natureza mais particular de cada obra: cada uma delas apresentaria sua relação específica com o Outro e seus próprios dispositivos de endereçamento, desvelados à medida que nos aproximamos de certos detalhes e especificidades, fazendo, na verdade, com que cada leitor, ao descobri-los, se descubra igualmente a “fonte e o efeito” desse dispositivo. O endereçamento, premissa do autor, estabeleceria, portanto, a “simbolicidade literária”, a *Symbolicité littéraire*.¹³³

A estratégia de endereçamento como algo conectado à natureza particular de cada obra requer olhar para a materialidade única de cada uma, e então usar a ferramenta da análise poética para alcançar esse conjunto de procedimentos próprios que podem ser tão diversos e inerentes quanto as obras a serem analisadas.

Joëlle de Sermet, em *L'adresse lyrique*, apresenta uma perspectiva analítica importante ao formular categorias de endereçamento poético. Suas questões separam didaticamente o endereçamento em duas possibilidades: aquela encontrada no corpo do texto em razão do título, da dedicatória ou do tema, ou ainda uma estratégia de atração do leitor a integrar uma configuração enunciativa aberta. Essa última proposição parece com a proposição de Marcos Siscar ao sugerir uma retórica da alteridade.

Symétriquement à la distention identitaire du sujet, se produit une pluralisation de l'adresse que si trouve elle aussi atteinte d'incertitude. La question qui se pose alors est de savoir à qui se destine au juste le poème lyrique. Ce dernier est-il de l'ordre du pur monologue? Ou bien est-il adressé de façon univoque à une instance dont l'identifié est soit attestée par le titre ou la dédicace, soit, thématisée à l'intérieur du texte? Ou encore constitue-t-il une manière d'appel au lecteur, pris comme allocataire et invité à s'intégrer dans une configuration énonciative ouverte?¹³⁴

Vincent Kaufmann, no livro *Les Livres e Ses Adresses: Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot*, citado por Sandra Mara Stroparo, sugere uma definição que nomeia como responsável pelo endereçamento o conjunto de procedimentos que conclama o leitor.

¹³³ STROPARO, Sandra Mara. Endereçamento e epistolaridade: poesia e circunstância em Mallarmé. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 111-126, jan./abr. 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/13425>. Acesso em: 22 ago. 2019. p. 118.

¹³⁴ Tradução nossa: “Simetricamente à extensão de identidades do sujeito, ocorre uma pluralização do endereçamento que também produz uma certa incerteza. A questão que surge é saber a quem o poema lírico se destina. É um monólogo puro? Ou está inequivocamente endereçado a um corpo cuja identidade é atestada pelo título ou dedicatória, ou tematizado dentro do texto? Ou é uma maneira de atrair o leitor, tomado como ouvinte e convidado a se encaixar em uma configuração enunciativa aberta?” (SERMET, Joëlle de. *L'adresse lyrique*. In: RABATÉ, Dominique(ed.). **Figures du sujetlyrique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4143365/mod_resource/content/1/Figures%20sujet%20lyrique%20Ch05%20adresse%20lyrique.pdf. Acesso em: 22 ago. 2019.).

O endereçamento do texto seria o conjunto dos procedimentos pelos quais ele dá forma à ligação que propõe e em certa medida impõe ao leitor.¹³⁵

Pensar as estruturas textuais e poéticas de destinação, por si só, é um trabalho extenso, que não se esgota nos exemplos de pensamentos aqui trazidos. Todavia, a partir do desenho conceitual aqui relacionado, penso que é possível observar as estratégias poéticas de endereçamento na poesia de Idea Vilariño, em três conjuntos de procedimentos: o ritmo, o uso da segunda pessoa e os espaços de vazios.

¹³⁵ KAUFMANN, 1986, p. 8-9 apud STROPARO, Sandra Mara. Endereçamento e epistolaridade: poesia e circunstância em Mallarmé. **Caligrama**. p. 117 (tradução da autora).

4 O ENDEREÇAMENTO NA POESIA DE IDEA VILARIÑO

4.1 CRITÉRIO DE SELEÇÃO DE OBRA FONTE DOS POEMAS ANALISADOS

Propondo-me a pensar o conceito de endereçamento na poesia de Idea Vilariño, em paralelo à análise teórica e de pensamento, faço a análise de poemas selecionados de Idea publicados na última edição de *Poesía completa*. Neste livro, estão reunidos o que se pretende pensar como a totalidade dos poemas de Idea Vilariño, incluindo-se os chamados *Poemas anteriores*, não publicados pela poeta através da sua bibliografia. Em nota introdutória, assinada pelos editores, lê-se a seguinte descrição:

Notas sobre la edición

Este volumen reúne por primera vez la totalidad de la poesía de Idea Vilariño con un criterio de *Poesía completa*. Amplía sustancialmente la edición que fuera su más cercano precedente *Poesía 1945-1990* (Cal y Canto, 1994), sumando a aquellos cuarenta poemas no recogidos nunca antes en libro. [...] Comparecen así, en orden de publicación, los ocho libros que ha editado, precedidos por un apartado dedicado a los primeros poemas que escribió y quedaron inéditos o dispersos en revistas y publicaciones periódicas.¹³⁶

Justifico minha escolha de trabalho com a edição de *Poesía completa* em razão de Idea ter sempre valorizado a organização antológica de sua obra com uma percepção de obra total, conforme relata Ana Inés Larre Borges.

Idea tuvo siempre una conciencia fuerte de su poesía como *obra total*, y esa conciencia persistió en una personal y deliberada manera de publicar. *Última antología* cerraba el ciclo de sus precursoras *Treinta poemas* (1967), *Poesía* (1941-1967) y, en leve ambigüedad, *Segunda antología* (1980). Estas antologías más que otras que consintió publicar en el exterior, fueron reflejo del mismo principio que ordenó los cuatro títulos que sostienen su universo lírico: *Nocturno*, *Poemas de Amor*, *Pobre Mundo* y, finalmente, *No*. Libros incrementados, purgados, corregidos, diseñados a través del tiempo.¹³⁷

Cada uma dessas reuniões de poemas, assim como as publicações de poemas inéditos, merecem receber atenção da crítica e podem ser fonte de trabalhos comparativos de grande valor. No entanto, foi também a necessidade de escolher uma obra teoricamente “completa” que tornou a escolha dessa antologia a mais segura para a análise que aqui proponho.

Entretanto, cabe dizer que essa antologia não está completa, uma vez que, como já explicitado nesta dissertação, no capítulo “Ideia de Idea”, Idea Vilariño manteve durante toda

¹³⁶ BORGES, Ana Inés Larre *et al.* Nota sobre la edición. In: VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. Montevideo: Cal y Canto, 2012. p. 13.

¹³⁷ BORGES, Ana Inés Larre. Idea después de Idea. **Revista de la Biblioteca Nacional**[de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 10, 2014.

sua vida um diário, nos quais há versos ou poemas possivelmente nunca publicados, como o poema a seguir:

La tarde es un océano bajo el sol que se enciende
en los últimos rayos y en los tonos más finos
En el campo las tardes se tornan indecibles
y las noches embriagan como el más dulce vino

El vasto campo es curvo como una dulce fruta
y tiene líneas lentas de mujer o de nido.
Flota una luz dorada, después pozo de estrellas
sobre el agua dorada, después oscuro abismo.

De la tierra indecisa ascienden lentamente
una paz infinita y un silencio infinito.
Tengo el alma pequeña como una flor silvestre
y en mí como en la tarde nada es definitivo.¹³⁸

Em nota de rodapé, consta que esse poema é possivelmente inédito:

Poema aparentemente inédito. “La tarde es un océano bajo el sol que se enciende [...]” Hay original manuscrito con alguna variante. (Colección I.V. Poemas originales. Carpeta 1). También con variantes, hay original mecanografiado fechado en Florida el 29 de noviembre, en Miscelánea I.V. SADIL.¹³⁹

E, para somar a essa incompletude, recentemente foi encontrado, na Universidad de Princeton, parte do arquivo deixado por Idea Vilariño.

Lo más valioso es media docena de cuadernos, en los que Idea copió toda su poesía, desde la de su adolescencia hasta la de su vejez, entre 1931 y 2006. Hay también otro material de interés, pruebas de imprenta, algunos originales mecanografiados y otros cuadernos, con apuntes sobre literatura, sobre traducción, sobre tango. Y hay material de relleno, quizá destinado a mejorar el cheque. Sin embargo, todavía faltan piezas clave de su archivo por aparecer. Fundamentalmente, los primeros borradores de poemas, las primeras versiones, que la poeta, como casi todos los poetas, hacía en papeles sueltos, casi en cualquier papel, y que luego eran pasadas a los cuadernos.¹⁴⁰

Tendo a plena consciência da obra poética de Idea Vilariño como ainda em pesquisa e andamento, elegi a edição que delimita e facilita a observação em um volume único e publicado no formato de coletânea de poesias.

Cabe ainda dizer que essa antologia foi publicada pela Editora Cal y Canto que acompanhou Idea em quase todas as suas mais recentes publicações e que tem como editora principal Ana Inés Larre Borges, amiga, crítica literária e herdeira dos direitos autorais de

¹³⁸ VILARIÑO, Idea. 21 o 22 de noviembre de 1941. In: _____. **Diario de juventud**. Montevideo: Cal y Canto, 2013. p. 248.

¹³⁹ Ibid., p. 248.

¹⁴⁰ BORGES, Ana Inés Larre. Los papeles de Idea: parte del Archivo Vilariño vendido a una universidad estadounidense. **Brecha**, 26 abr. 2019. Disponível em: <https://brecha.com.uy/los-papeles-de-idea/>. Acesso em: 22 ago. 2019.

Idea Vilariño. Os critérios definidos para a selección están explicitados no texto *Notas sobre la Edición* e assinados por Los editores:

Para el ordenamiento de su poesía se ha seguido la peculiar manera de edición que la poeta construyó a lo largo de su vida. Comparecen así, en orden de publicación, los ocho libros que ha editado, precedidos por un apartado dedicado a los primeros poemas que escribió y quedaron inéditos o dispersos en revistas y publicaciones periódicas. Los nuevos poemas se han integrado, según su afinidad antes que su fecha, a alguno de los libros. El ordenamiento de los poemas nos es aquí- nunca lo ha sido en los libros de la autora- estrictamente cronológico.¹⁴¹

Dessa forma, a edição está dividida em capítulos que iniciam com a *Introducción* de Luis Gregorich e *Notas sobre la edición* assinada por *Los editores*. Segue dividida em Poemas Anteriores (1939-1944), La Suplicante, Cielo Cielo, Paraíso Perdido, Por Aire Sucio, Nocturnos, Poemas de Amor, Pobre Mundo e No. Ao final está uma Bio-Bibliografía em que uma sequência de anos conta um pouco sobre a história pessoal e profissional de Idea Vilariño.

A edição que trabalho tem como registro de publicação o mês de junho de 2012.¹⁴²

4.2 O ENDEREÇAMENTO POR IDEA

Pensar o endereçamento, como aqui desenhado, nos poemas de Idea Vilariño leva a escutar a voz da própria poeta quanto ao ato de endereçar no seu fazer poético. Não encontrei referências de que o conceito de endereçamento, como colocado aqui, foi alguma vez proferido pela poeta; ainda assim, alguns trechos das poucas entrevistas dadas por Idea Vilariño durante a vida podem nos dar uma dimensão do que pensava a poeta com relação aos seus poemas no mundo.¹⁴³

Idea, quando questionada por Mario Benedetti se lhe interessava comunicar-se com seu leitor, respondeu um sonoro não,¹⁴⁴ excetuando os poemas de resposta ou poemas

¹⁴¹ BORGES, Ana Inés Larre *et al.* Nota sobre la edición. In: VILARIÑO, Idea. **Poesía Completa**. p. 13.

¹⁴² VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 344.

¹⁴³ “Ella, que era discreta, que insistía en sostener que había concedido solo tres entrevistas a lo largo de toda su vida (contabilizaba una a Mario Benedetti, en 1971; otra a Jorge Albistur, en 1994; otra a Rosario Peyrou y Pablo Rocca en 1996, pero no las que dio a María Esther Gilio, a Elena Poniatowska, a Hilia Moreira, a Ignacio Cirio) diría, después y tantas veces, que esa misma noche se había enamorado: ‘Esa misma noche me enamoré de él. Me enamoré, me enamoré, me enamoré’”. (GUERRERO, Leila. Ya no será ya no: un perfil de Idea Vilariño. **Una Antología Poética**.)

¹⁴⁴ A afirmação de Idea faz lembrar o dito por João Cabral de Mello Neto:

“É evidente que numa literatura como a de hoje, que parece haver substituído a preocupação de comunicar pela preocupação de exprimir-se, anulando, do momento da composição, a contraparte do autor na relação literária, que é o leitor e sua necessidade, a existência de uma teoria da composição é inconcebível. O autor de hoje trabalha à sua maneira, à maneira que ele considera mais conveniente à sua expressão pessoal.” (MELO NETO, João Cabral. Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte. In: TELES, Gilberto

políticos, em entrevista que cabe aqui ser citada para localizar a voz da poeta na questão que aqui proponho pensar.

— Le interesa comunicarse con el lector? Si la respuesta es negativa, ¿por qué? Si al respuesta es positiva, también ¿por qué?; pero además ¿siempre fue así? ¿con qué lector le interesa comunicarse? ¿está dispuesta a sacrificar algo en beneficio de esa comunicación?

— 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. [...] ¿Por qué he publicado? La poesía puede ser como acto creador algo muy íntimo, pero una vez realizada podría darse la posibilidad de comunicación. Bueno, tal vez 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. Y entre en el juego, No estoy segura de que esta sea la explicación correcta u honesta. Hay una evidente dicotomía. Sé que desearia no haber publicado nunca. No me importa ya cuando se trata de reediciones. Pero, dado el carácter de dolorosa intimidad de la mayor parte de mis poemas, sentí, después, cada libro como un acto de impudicia, de exhibicionismo. Hay poemas que nunca publiqué ni mostré a nadie. Eso debería haber hecho con todos. O casi. A esta altura ya todo eso importa poco.

Otra cosa pasa con los poemas de respuesta, con los de carácter político, con las canciones que buscan naturalmente un público. No creo que se trate de sacrificar sino de escribir en otra tesitura, dando voz a otros, diciendo lo que debe decirse, lo que la gente quiere o necesita oír.¹⁴⁵

Do declarado pela poeta, extraem-se alguns elementos interessantes para pensarmos sobre a perspectiva do endereçamento como aqui delineado. Idea expressamente manifesta que não há, de sua parte, interesse em comunicar-se com o leitor, porque diz da poesia como o ato mais íntimo de sua vida, negando inclusive que após a poesia realizada sentisse o desejo de comunicação.

Sem dúvida, esse é o trecho mais famoso dessa entrevista, repetido diversas vezes em artigos e publicações sobre a poesia de Idea,¹⁴⁶ talvez porque coloque sempre um desafio aos seus leitores e críticos. Se a poeta nega a sua vontade de se comunicar com o leitor,

Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro, 1987. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/74862486/NETO-Joao-Cabral-de-Melo-Poesia-e-composicao-a-inspiracao-e-o-trabalho-de-arte-IN-Vanguardia-europeia-e-modernismo-brasileiro>. Acesso em: 5 ago. 2019.).

¹⁴⁵ VILARIÑO, Idea. El amor y la muerte, esas certezas: entrevista a Mario Benedetti. In: BORGES, Ana Inés Larre. (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita**. 2. ed. Montevideo: Cal y Canto, 2008.

¹⁴⁶ Enzo Cárcano em um diálogo com Jorge Monteleone, faz uma pertinente observação sobre a voz peculiar e íntima de Idea, referendando a ideia da dificuldade de encontrar referências para seus poemas: “Y es que la voz de Vilariño parece adaptarse – o, quizá mejor, responder – a otro registro, más íntimo, más vital, más propio. Aunque, como bien señala Jorge Monteleone, ‘el poema habla con un tono que se reconoce en los antepasados’, en el sentido de que ‘sería posible rastrear aquello que de un modo voluntario o involuntario ha sido pronunciado por otros, repetido, alterado, parodiado o imitado’ (‘Voz’ 150), en la voz de Vilariño parece darse una notable atipicidad.” (CÁRCANO, Enzo. “Una pasión honesta”: Idea Vilariño y la puesta en voz de su poesía. **Literatura: Teoría, Historia, Crítica**, Bogotá, v. 20, n. 1, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://mr.crossref.org/iPage?doi=10.15446%2Fllth.v20n1.67144>. Acesso em: 22 ago. 2019.).

imediatamente cria com aquele que lê essa declaração – tão enfática quanto reconhecidamente contraditória – uma sensação de abandono. Se podemos imaginar que o leitor comum busca o amparo do escritor que o leve pela mão e conduza pela estrada solitária da leitura, o leitor de Idea após ler essa declaração se vê abandonado.¹⁴⁷

Idea, dentro da perspectiva do endereçamento, neste ato, distancia-se da imagem da autora, salientando que escrever poesia é o seu “ato mais privado”, como que querendo resguardar a sua relação com sua própria poesia do ato do envio, separando claramente a sua relação com a sua escrita poética e o ato de por/postar/colocar sua poesia no mundo.

Ressalta, ainda, que sua poesia é realizada “en el colmo de la soledad y del ensimismamiento, realizado para nadie, para nada”, dizendo do cenário de criação poética em que se destacam os elementos negativos. Idea está só, ensimesmada, não escreve para ninguém, nem para nada. Parece delinear nessa descrição sua própria poética, utilizando-se de expressões bastante comuns em seus poemas, como se desejasse transcrever no poema o ato de criação.

Os poemas transcritos a seguir e publicados em *No* traduzem, de certa forma, a descrição desse cenário de elaboração poética. Em ambos, há a presença de palavras que expressam negatividade (“más callada”, “más quieta”, “más desplomada”, “nadie”) que coincidem na descrição de Idea com o seu momento de criação poética. Como desenvolvido no capítulo “Vazio”, em que analiso o vazio como forma de endereçamento, parece que a poeta deseja desaparecer e deixar apenas seu poema no mundo.

La noche más callada
la más quieta
más desplomada entera sobre mí.¹⁴⁸

Estoy
y arrecia el viento
y truena
y llueve
y canta el mar
estoy aquí

¹⁴⁷ “A poesia moderna, pelo contrário, não reconhece outra escritura sagrada fora de si mesma. Por isso, enquanto a literatura moderna, por ser sua única e exclusiva fiadora, é obrigada a interrogar-se sobre os próprios limites e a procurar, em sua autonegação, irônica e sacrificial, a única garantia válida de autenticidade, de que o silêncio de Rimbaud, aliás, é tão somente uma forma extrema do processo, São João, pelo contrário, podia tranquilamente confiar à poesia um trabalho que a transcendesse, sem no entanto desesperar-se por ela, coisa que o poeta moderno jamais teria condições de alimentar, em relação a uma linguagem, digamos assim, tão ‘ingênua’”. (ANTELO, Raúl. A negatividade em Giorgio Agamben. **Diálogos Mediterrânicos**, n. 14, jun. 2018. Disponível em: <http://www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/312>. Acesso em: 22 ago. 2019.).

¹⁴⁸ VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 275.

nadie
sin nadie.¹⁴⁹

Em um ponto de virada, Idea diz que, uma vez “realizado” o ato criador, podemos pensá-lo materializado em forma de linguagem. Então, nesse momento, poderia “darse la posibilidad de comunicación”. No entanto, ela permanece negando seu desejo de comunicar-se, ainda que reconheça tal possibilidade. O poema, quando posto no mundo, já não pertence ao cenário em negativo da poeta, já está concretizado em linguagem e palavras, que, por mais que sejam negadas por Idea, existem. Idea sabe e reconhece que, dado que são 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 nesse momento, quando do reconhecimento da possibilidade de comunicação. O poema é, não representa nada, nem ninguém, o poema está, como a própria poeta diz: “Estoy”. Hipóteses sobre o que teria se dado, frequentes nas anedotas da literatura (e se Max Brod tivesse queimado *O Castelo?*), permitem pensar em uma distopia nada agradável. E se Idea cedesse à sua negativa de comunicação? Seus poemas não seriam lidos? O envio já teria se dado? E o endereçamento?

Em seguida, Idea diz que, ao observar alguns poemas escritos já há certo tempo, de forma objetiva, percebe certa coerência que os torna 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 autoria Idea Vilariño, mas de outro. Que outro? Aí se estabelece a fratura.¹⁵⁰

Novamente, o conceito de envio derridiano encontra-se com a poesia de Idea Vilariño na proposta desta dissertação, quando Derrida diz: “Desde el momento en que esa fractura o esa partición divide de entrada todo 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.”¹⁵¹ Quando o poema deixa de remeter aos rastros de Idea Vilariño, estabelece-

¹⁴⁹ VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 287.

¹⁵⁰ Fratura essa explicitada também por Roberto Esposito em *Communitas*, 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.” (ESPOSITO, Roberto. **Communitas**: origen y destino de la comunidad. p. 199.).

¹⁵¹ DERRIDA, Jacques. **La desconstrucción en las fronteras de la filosofía**. p. 120.

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, em *As existências mínimas*, ao citar 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, de um instante de esplendor ou de verdade, mesmo fugidio.¹⁵²

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 se realiza a perfeita negatividade sob essa hipótese.

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 “partilhar o sensível, porque rolam como letra morta”¹⁵³ e alcançam ou formam a “coletividade de sujeitos tocados pelos rastros remetidos”^{154,155}.

¹⁵² LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017. p. 93.

¹⁵³ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

¹⁵⁴ DERRIDA, Jacques. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. p. 120.

¹⁵⁵ Ainda Lapoujade, ao citar 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

Jorge Monteleone também pensa essa dualidade, como fomento de um movimento contínuo na construção da *persona* Idea.

Ese carácter fuertemente estructurado en la disposición de los poemas y la constante y cuidada dimensiónrímica son aspectos complementarios de la dispersión de la imagen del yo. Y esta participa, asimismo, de una paradójica y circular construcción de la persona poética, situada entre la negación y su sostén en la figura autoral –que el Diario personal complejiza junto a una correlativa negación de dicha figura de autor dada por aquel mismo vaciamiento del yo lírico. Como si la identidad estuviera siempre en proceso y como si esa misma identidad, en estado de catástrofe y de anonadamiento, se ofreciese en una paradójica voluntad afirmativa de la nada.¹⁵⁶

Essa mesma construção permanente estende-se à obra de Idea. Quando Idea afirma que, ao ler os poemas que parecem de outro, encontra neles coerência, fala da mudança de posicionamento com relação aos seus poemas conforme o passar do tempo, diz de uma questão moderna urgente, a enunciação poética, reconhecendo que seus poemas estão em trânsito inclusive para ela própria. Em *Endereçamento do Contemporâneo*, essa relação entre uma nova enunciação poética como empenho performático se coloca para eus em trânsito.

Se a discussão sobre o endereçamento é um retorno ao problema da enunciação poética, relacionando poesia e ética, ela mobiliza certamente uma nova circunstância, relacionada a um empenho performático, em que já não se trata de um sujeito representado por outro e para um outro, mas de eus em trânsito, transformados no curso da poesia, produzidos inclusive por ela, na escrita e na leitura, expostos e refletidos enquanto construções em aberto, em obras como a forma poética mesma, que também não é mais, como queria João Cabral, um “organismo acabado”, mas se apresenta como um entrecruzamento plural de formas entre o ensaio e a poesia, entre a poesia e a autobiografia e assim por diante.¹⁵⁷

Idea diz que, quando encontrava certa coerência entre os poemas, estes formavam um livro e, assim, selecionou seus poemas na formação de suas publicações. Por certo, abre-se uma perspectiva de estudo sobre a obra de Idea que é a mobilidade que a poeta oferecia a seus poemas no decorrer do tempo, reeditando suas obras nos formatos de antologia conforme já dito. Isso vale também em um comparativo com o passar do tempo, uma vez que poemas escritos anos após a primeira publicação de um de seus livros passavam a fazer de algum dos títulos a razão dessa alegada coerência.

Jorge Monteleone, em seu artigo *Idea del No*, já havia alertado para essa possibilidade de análise:

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 uma verdadeiro parasitismo espiritual, mas é para melhor marcar a autonomia à qual finalmente a obra chega.” (LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. p. 95.).

¹⁵⁶ MONTELEONE, Jorge. *Idea del no*. *Revista de la Biblioteca Nacional*[de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 45-60, 2014.p. 49.

¹⁵⁷ PEDROSA, Celia *et al.* (org.). *Indiccionario do contemporâneo*. p. 103.

Pero esa temporalidad del sujeto imaginario de la poesía de Idea Vilariño en su despliegue también puede percibirse en la sucesión de los poemas. Me refiero a esa especie de relato de este yo en suspensión, que se da en la continuidad de la lectura completa del volumen. La composición de la Poesía completa es, por un lado, parcialmente cronológica, ya que el orden de los ocho libros incluidos es el mismo de su publicación y se incluyen también en un apartado previo los “Poemas anteriores (1937-1944)”, previos a *La suplicante* (1945). Por otro lado, como se señala en el prólogo de los editores, los poemas se ordenan en los libros por su afinidad antes que por su fecha. Algunos libros de poemas de Vilariño, como *Nocturnos* (1955) o *Poemas de amor* (1957), tendrán modificaciones e incrementos en sucesivas ediciones. Interesa observar en la reciente edición de la Poesía completa el dato de la fecha de composición para la mayoría de los poemas. Esa datación permitiría reconstruir una continuidad alternativa y, acaso, un relato diverso del que aquí proponemos – que sigue la secuencia de textos en cada libro– al ordenar los poemas cronológicamente. Un solo ejemplo: los quince poemas fechados en 1970 forman parte, respectivamente, de *Poemas de amor*, de *Pobre mundo y de No*. En dos de los *Poemas de amor* (“El espejo” y “El ojo”), que no están contiguos, se advierte una posible continuidad dada por el motivo de una mirada especular y de un ojo despiadado que mira impersonal desde afuera; o bien, por el motivo de la playa que aparece en dos poemas de *Pobre mundo* puede ser la orilla del mismo mar que luce en dos poemas de *No*. ¿Revelaría esa lectura un cambio sustancial de significado? Tal lectura estaría por hacerse y acaso quebraría en su linealidad el carácter concéntrico de la estructuración temporal de la Poesía completa, pero tal vez no sea relevante, porque esa discontinuidad forma parte de la poética misma de Vilariño.¹⁵⁸

Como denomina Monteleone, há esse “eu em suspensão”: quinze poemas datados de 1970 integram três distintos livros publicados em anos distintos. À parte da possibilidade de investigação e busca dessa alegada coerência, a dispersão de poemas justifica, nesse momento, minha decisão em não elencar um certo número de poemas e determiná-los como objeto de análise nesta dissertação.

A aproximação do conceito de endereçamento aos poemas de Idea Vilariño dá-se por meio do desenvolvimento teórico e, também, da análise sobre os poemas que aqui leio sob essa perspectiva. Todavia, a meu ver, determiná-los retiraria a potência do alcance da proposição que não se encerra em alguns poemas, mas por certo, se estende a toda a obra.

Nessa mesma entrevista, Idea afirma que, após as primeiras publicações de seus livros, experimenta uma sensação de “impudicia, de exhibicionismo”, já que os poemas têm o que chama de “caráter de dolorosa intimidade”¹⁵⁹. Uma vez mais, coloca-se o caráter dual dos livros de poemas publicados, a Idea do ato criador em contraste com a Idea de imagem pública. E em uma atitude bartlebyana bastante adequada ao seu “paradoxo da vontade

¹⁵⁸ MONTELEONE, Jorge. Idea del no. *Revista de la Biblioteca Nacional*[de Uruguay]: Idea. p. 49.

¹⁵⁹ VILARIÑO, Idea. El amor y la muerte, esas certezas: entrevista a Mario Benedetti. In: BORGES, Ana Inés Larre (org.). *Idea Vilariño: la vida escrita*. p. 63.

afirmativa do nada”:¹⁶⁰“Hay poemas que nunca publiqué ni mostré a nadie. Eso debería haber hecho con todos. O casi. A esta altura ya todo eso importa poco”.¹⁶¹

Por fim, Idea, diferencia claramente, no último parágrafo dessa resposta, cujo teor repito na sequência, o que chama de poemas de resposta, poemas de caráter político e canções. Desse modo, determina um critério a mais na seleção dos poemas que ora decido analisar sob a perspectiva do endereçamento.

Otra cosa pasa con los poemas de respuesta, con los de carácter político, con las canciones que buscan naturalmente un público. No creo que se trate de sacrificar sino de escribir en otra tesitura, dando voz a otros, diciendo lo que debe decirse, lo que la gente quiere o necesita oír.¹⁶²

Idea diferencia a feitura dos poemas de caráter íntimo dos poemas de caráter político ou canções, porque, a seu modo de ver, o fazer poético concernente às canções e poemas políticos está mais conectado à tessitura de outras vozes, que clamam, pedem e dizem o que deve ser dito¹⁶³. Por certo que são poemas endereçados, pois utilizam de estruturas linguísticas e poéticas que assim os determinam. Porém, ao reconhecer que tece o clamor de outras vozes a esses poemas, Idea reconhece que o envio derridiano não se dá na sua prática de criação em direção ao outro, mas ao contrário. Nesse sentido, o envio coletivo do clamor é que chega até a poeta, e esta o materializa em linguagem. Isso tanto é verdade que Idea faz questão de distingui-los da elaboração poética de poemas íntimos que lhe causam um certo desconforto ao serem publicados.

O endereçamento poético age de forma distinta nesses casos, porque depende menos de uma construção artífice da poeta, mas ao mesmo tempo age em resposta a uma necessidade coletiva de linguagem, dando voz a outros. Não se está retirando a capacidade poética empregada nesses poemas, contudo esta assume características distintas ao conceito do endereçamento como pretendo pensá-lo aqui neste trabalho, um endereçamento que seja fruto

¹⁶⁰ MONTELEONE, Jorge. Idea del no. **Revista de la Biblioteca Nacional**[de Uruguay]: Idea. p. 49.

¹⁶¹ A suposição final de Idea, nessa citação, referindo-se à passagem do tempo (“a esta altura ya todo eso importa poco”), pode ser pensada sob a informação de que essa entrevista foi publicada na Revista *Marcha de Montevideú* na data de 29 de outubro de 1971, quando Idea completava 51 anos de idade.

¹⁶² VILARIÑO, Idea. El amor y la muerte, esas certezas: entrevista a Mario Benedetti. In: BORGES, Ana Inés Larre (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita**. p. 63-64.

¹⁶³ No documentário de Mario Jacob, Idea faz uma reflexão bastante interessante sobre os poemas políticos, diferenciando claramente uma eficácia coletiva e a qualidade de um poema. Talvez o mais interessante é que essa distinção não se aplica aos poemas de caráter íntimo:

“Ahora una cosa es la eficacia política de un poema y otra es si es bueno o nos es bueno. No sé, no sé, depende del poema.” (IDEA. [Documentário]. Produção de Mario Jacob. Uruguay, 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KahxRa2tIak>. Acesso em 21 ago. 2019.).

de um artifício poético de construção de subjetividades possíveis e não de captação de uma expressão coletiva já existente.

O pensamento de alcance comunitário deriva da produção da dessemelhança,¹⁶⁴ indo em direção ao outro por um princípio que não o de identificação. Este, por sua vez, é válido nas expressões coletivas sociais, políticas ou culturais, porém será de menor interesse no desenvolvimento desta dissertação. *Communitas*, como pensado por Rancière, trata desse processo no trecho seguinte:

Um dever (que) une os sujeitos [...], que faz com que não sejam inteiramente donos de si mesmos. Em termos mais precisos expropria-lhes, em parte, sua propriedade mais própria, isto é, sua subjetividade. Impomos assim um giro de cento e oitenta graus à sinonímia comum-próprio, inconscientemente pressuposta pelas filosofias comunitárias, e restabelecemos a oposição fundamental: não é o próprio, e sim o impróprio – ou, mais drasticamente, o outro – o que caracteriza o comum. [...] Na comunidade, os sujeitos não acham um princípio de identificação, nem tampouco um recinto asséptico em cujo interior se estabeleça uma comunicação transparente, ou quando menos, o conteúdo a comunicar.¹⁶⁵

A leitura do poema “Playa Girón”, escrito em 1961 e publicado em *Pobre Mundo*, em referência à praia cubana de resistência à tentativa de retomada do poder norte-americano sobre Cuba em 1961, faz ver essa dimensão do poema político dentro de uma tessitura de vozes outras. Neste poema, assume a voz de “los hombres que reclaman”.

Playa Girón
Siempre habrá alguna bota sobre el sueño
efimero del hombre
una bota de fuerza y sinrazón
pronta a golpear
dispuesta a ensangrentarse.
Cada vez que los hombres se incorporan
cada vez que reclaman lo que es suyo
o que buscan ser hombres solamente
cada vez que la hora de la verdad la hora
de la justicia suenan
la bota pega rompe ensucia aplasta
deshace la esperanza la ilusión
de simple dicha humana para todos
porque tiene otros fines como Dios
como dicen los curas que su dios
tiene otros altos fines misteriosos

¹⁶⁴ SISCAR, Marcos. A dignidade e o ridículo da poesia: autoria, história e destinação em *Le Spleen de Paris*. **Alea: Estudos Neolatinos**.

¹⁶⁵ “Imponemos así un giro de ciento ochenta grados a la sinonímia común-proprio, inconscientemente, presupuesta por las filosofías comunitarias, y restablecemos la oposición fundamental: no es lo propio, sino lo impropio – o, más drásticamente, lo otro – lo que caracteriza a lo común. Un vaciamiento, parcial o integral, de la propiedad en su contrario. Una desapropiación que inviste y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse. En la comunidad, los sujetos no hallan un principio de identificación [...]. No encuentran sino ese vacío, esa distancia, ese extrañamiento que los hace ausentes de sí mismos [...]. No sujetos. O sujetos de su propia ausencia, de la ausencia de propio.” (ESPOSITO, Roberto. **Communitas**: origen y destino de la comunidad. p. 30-31.).

otros planes en que entran Hiroshima
 España Argelia Hungría y todo el resto
 en que entran la injusticia la opresión
 el abandono el hambre el frío el miedo
 la explotación la muerte
 todo el horror todo el dolor del hombre.
 Va cambiando de pies según el oro
 Según la fuerza y el poder se mudan
 Pero siempre habrá alguna
 A veces más de una
 Pisoteando los sueños de los hombres.¹⁶⁶

Da exposição teórica aqui posta, penso que da voz da própria poeta retiram-se os critérios para pensar o endereçamento nos poemas de Idea Vilariño, como aqui propostos: um desejo do nada, traduzido em uma “retórica da alteridade”,¹⁶⁷ que parte de uma dissociação entre o ato criador da poeta e a recepção pelo outro (seja seu leitor, seja o receptor, seja o destinatário), e do pensamento sobre “a dissimetria que essa destinação”¹⁶⁸ cria entre o poeta e o outro – e vice-versa.

O poema “La Metáfora”(Madrid, 1989), publicado por Idea em *Poemas de Amor*, expõe cruamente o abandono poético resultante do ato de endereçar, como aqui elaborado. Relaciona a metáfora com uma marca, que registra no corpo daquele que é marcado, além da própria marca, a autoria do ato.

Idea joga com o confronto entre dois elementos a princípio bastante contraditórios- a marca física derivada de uma queimadura e a metáfora poética. Uma marca de queimadura pode ser uma metáfora? Quando Idea experimenta o ato da queimadura, talvez não. Entretanto após a escrita e publicação do poema- *y ordené quemame*- determina um ato de loucura, que pode ou não ser compartilhado por quem lê. Pode-se escolher entre a queimadura ou a metáfora.

La Metáfora
 Quemame dije
 y ordené quemame
 y llevo llevaré
 -y es para siempre-
 esa marca
 tu marca
 esa metáfora.

¹⁶⁶ VILARIÑO, Idea. *Poesía completa*. p. 242.

¹⁶⁷ SISCAR, Marcos. A dignidade e o ridículo da poesia: autoria, história e destinação em *Le Spleen de Paris*.

Alea: Estudos Neolatinos.

¹⁶⁸ *Ibid.*

5 RITMO

No ano de 2016, a Biblioteca Nacional do Uruguai publica o estudo *La masa sonora del poema*, de Idea Vilariño. Tal publicação editorial amargou “sucessivos fracassos”, como descrito por Ignacio Bajter:

La masa sonora del poema tiene una historia editorial de sucesivos fracasos, un destino que no es diferente al lugar que ocupa la prosodia, cualquier conocimiento de la forma, a partir de los años en que Idea comienza a estudiar el ritmo. Si ya en 1947 sabía que pocos iban a escucharla, con el tiempo todo tendió a la más radical soledad.¹⁶⁹

Bajter descreve nessas poucas palavras alguns elementos importantes na relação estabelecida entre Idea Vilariño e os estudos de ritmo. Segundo ele, Idea dedicou-se por décadas aos estudos rítmicos com rigor e precisão, estabelecendo com estes uma pública relação obsessiva.¹⁷⁰ Essa obsessão chegou a tal ponto que nos anos 1940 a levou a crer na possibilidade de uma publicação com mais de 500 páginas sobre o assunto, que acabou resumida em pouco mais de 100 páginas, publicadas quatro anos após sua morte.¹⁷¹

Segundo o próprio Bajter:

Fuera de la voracidad por el conocimiento, y del retorno a la figura de Leandro Vilariño, qué explicación puede tener el ejercicio de “desmontar” el organismo de los sonidos durante medio siglo: ninguna. [...] La dedicación al ritmo era ya, en términos generales, un hábito extremadamente solitario, y en términos de crítica un dulce y injusto fracaso.

Estabeleço esse cenário de solidão e dedicação compulsiva para problematizar justo a última citação, quando Bajter afirma que não há explicação para a obsessão de Idea em dedicar-se aos estudos de ritmo. Numa proposta que carece de tempo e possibilidade para investigação nesta dissertação, não poderia me furtar de apontar para a possibilidade de que os estudos de ritmo de Idea Vilariño encontrem ressonância no seu próprio fazer poético.

Alguns estudos buscam aproximar essas vertentes, a Idea do fazer poético e a Idea estudiosa dos ritmos formais de poemas. Roberto Appratto aponta para essa possível aproximação, que ressalta nos poemas de Idea Vilariño o ritmo como peça essencial.

Esa puede ser una de las razones de la novedad de la poesía de Idea: hace poesía con lo que, a la luz de los estándares de poesía vigente, no parece poético, tanto por el

¹⁶⁹ VILARIÑO, Idea. **La masa sonora del poema**. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2016. p. 7.

¹⁷⁰ Entre 1973 y 1985 habría que suponerla como la protagonista de Silencio, de Ingmar Bergman: encerrada en una habitación, siguiendo los intervalos del carril de la máquina para neutralizar el ruido de las calles. (BAJTER, Ignacio. El ritmo y otros aspectos de Idea Vilariño en la crítica dura. **Revista de la Biblioteca Nacional**[de Uruguay]: Idea. p. 97.).

¹⁷¹ Em *La masa sonora del poema* estão os estudos de Idea Vilariño sobre organizações vocálicas e grupos rítmicos em poemas de Antonio Machado, Rubén Darío e *El Nocturno* de José Asunción Silva.

tema como por el lenguaje empleado. Hay en su poesía una suerte de desfachatez para irrumpir, para producir textos que parecen salidos de otro lado (de un diario, de un borrador, de una conversación) pero llegan al espacio de la página de manera indudable. En esa condición indudable hay un eje dado por el ritmo. No invento nada si digo que sus estudios teóricos, en buena parte, están centrados en el ritmo, en el modo combinatorio de sonidos y sentidos que percibió en distintos poetas, y que le pareció pertinente comprender y difundir. En su poesía, y de manera cada vez más radical desde los Nocturnos, el uso del ritmo se convierte en una pieza esencial.¹⁷²

Nessa citação, Roberto Appratto faz uma tímida, porém ambiciosa conexão entre os estudos rítmicos de Idea Vilariño e seu fazer poético. Seguramente, cabem diversos estudos sobre essa perspectiva àqueles que ousarem invadir a solidão da poeta quanto aos seus estudos formais e compará-los aos seus poemas. Ainda que não exista uma solução imediata para esse questionamento, é possível, desde já, pensar que o ritmo como estrutura poética era um elemento caro a Idea Vilariño e que, por certo, a poeta se utilizou desse elemento no seu fazer poético.

Jorge Monteleone foi mais preciso na sua avaliação do ritmo nos poemas de Idea Vilariño e ao final referenda que Idea consegue por um lado se negar, por outro lado se expandir. Ainda, por meio de uma análise poética métrica, defende a consciência de Idea quanto ao elemento rítmico nos poemas.

Por eso en la poesía de Vilariño el ritmo es previo al significado y dicho ritmo a la vez lo exalta y lo diluye. Por un lado se niega y, por otro, se expande en el ritmo y en tanto el yo pierde su individuación yoica en su propio devenir, la recupera en la plenitud ayoica de una música verbal. La música se despliega en el tiempo y el yo se repliega o sustrae – vacío o muerte en los términos de la poeta – en ese mismo movimiento. Además, la persistencia de esos dos metros básicos – el heptasílabo que conforma, duplicado, el alejandrino o el endecasílabo – acentúa el otro ritmo, rupturista, que divide cada metro en unidades menores. Ese carácter es típico de muchos poemas de Vilariño que, también a través de un notable juego rítmico, logra esa paradoja: hacer inolvidable el yo sometido al olvido.¹⁷³

No seu precioso *La masa sonora del poema*, em um momento profético, Idea defende um retorno às tradições orais, chegando a dizer que zonas cada vez maiores do fazer literário voltaram às redes de transmissões orais.¹⁷⁴ À parte de referendar a afirmação, mais proveitoso para esta dissertação é observar a justificativa que a poeta elabora:

Es explicable, y es natural. La página escrita no hace más que alcanzar signos que para el análisis lingüístico pueden ser lo que se quiera pero que, primariamente y cabalmente, son representación de los sonidos, de las construcciones sonoras. Y, repetimos, de todo acto poético es antes que nada un hecho sonoro. Antes que nada porque para ser necesita absolutamente comenzar por ser sonido. Tanto la poesía

¹⁷² APPRATTO, Roberto. Idea Vilariño y la escritura consciente. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay] Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 61-73, 2014. p. 66.

¹⁷³ MONTELEONE, Jorge. Idea del no. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea. p. 54.

¹⁷⁴ VILARIÑO, Idea. **La masa sonora del poema**. p. 15.

como la prosa están hechas de la misma argamasa sonora; están hechas de palabras, que están hechas de sílabas, que están hechas de sonidos. Es decir, del material sonoro del habla humana.

Y el habla, que es un acto complejo porque es - por su producción, por su locución y por su recepción - un hecho físico y fisiológico, y es, a la vez, un acto social, de comunicación, cultural, ha podido ser definido, en el plano fonético, metafóricamente como un chorro continuo interrumpido por pausas y silencios.

Se seguimos a lógica da correspondência entre o defendido por Idea nas suas elaborações teóricas como crítica e na sua própria produção poética, nesse trecho, 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.

Idea defende que a página escrita é ao final feita por material sonoro da fala humana, fala essa que é um ato social de comunicação. Se revertemos o pensamento, temos: o poema é feito para comunicar e para tanto empresta sons da fala humana e os condensa em palavras escritas em uma página. A insistência de Idea Vilariño nos estudos rítmicos poderia ser sua forma de insistir na potência do alcance do outro através do seu próprio fazer poético.

Assim também é o pensamento de Martha Canfield, citada por Ignacio Batjer, ao dizer da organização sonora dos poemas de Idea que apontam para o movimento, período, ciclo – “que se adueñan de 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, periodo, ciclo, “cualidad de cuerpo vibrante” son términos que pueden aplicarse tanto al sonido como a la poesía amorosa.¹⁷⁵

Há em *Masa sonora del poema* uma afirmação da poeta, no seu exercício de crítica, que outra vez referenda essa relação. Quando Idea diz que os fenômenos de rima se apoiam em uma forma de memória, ou seja, deixa entrever que a rima busca fazer o poema permanecer no outro no fazer poético, pois a poeta registra o desejo de *impresión* ou de rastro no outro, através de 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

¹⁷⁵ BAJTER, Ignacio. El ritmo y otros aspectos de Idea Vilariño en la crítica dura. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea. p. 91-92.

otro, pero poniendo especial cuidado en no olvidar que poesía es “palabra en el tiempo”.¹⁷⁶

E mais, ao descrever a poesia como feito “unânime, instantâneo”, impossível não pensar em alguns de seus poemas, que mais parecem registros plásticos de uma memória musical, que se sustenta no ritmo e atrai o outro em uma estratégia textual própria da poeta.

Como un disco acabado
que gira y gira y gira
ya sin música
empecinado y mudo
y olvidado.
Bueno
así.¹⁷⁷

Como un jazmín liviano
que cae sosteniéndose en el aire
que cae cae
cae.
Y qué va a hacer.¹⁷⁸

Sin arriba ni abajo
sin comienzo sin fin
sin este sin oeste
sin lados ni costados
y sin centro
sin centro.¹⁷⁹

Em todos há um ritmo atraente no uso das palavras repetidas, mas também no movimento circular que produz um registro plástico, como dito por Idea, e que atrai como uma espiral, um movimento espiralado de atração do outro.

Neste poema, a presença rítmica também está determinada pela métrica utilizada por Idea, versos heptassílabos, alternados por um verso hendecassílabos¹⁸⁰. A observação à métrica dos poemas fundamenta ainda mais a restrição à suposição de que Idea escreveria em versos livres. Profunda conhecedora de literatura e dedicada estudante da história da poesia, Idea, utiliza de métrica determinada neste poema, talvez, para marcar esse vínculo com essa estrutura de poemas utilizada desde séculos, porém submetendo seu uso ao estilo e temática próprias.

¹⁷⁶ VILARIÑO, Idea. **La masa sonora del poema**. p. 38.

¹⁷⁷ VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 309.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 305.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 293.

¹⁸⁰ Co/mo un/jaz/mín/li/via/no
qué/ca/e/sos/te/nièn/do/se/en/el/ai/re
qué ca/e/ca/e/ca/e/-
sin/a/rri/ba/nia/ba/jo
sin/co/mien/zo/sin/fin/-
(Análise métrica desenvolvida em conjunto e sob orientação do Professor André Fiorussi.)

Essa mesma observação trouxe Jorge Monteleone, ao analisar o poema *Decir no*:

Vilariño observa el error de los críticos cuando señalan que su poesía está escrita en “verso libre”, como si esto implicara una especie de “prosa cortada”. Utiliza el ritmo versal, con patrones reconocibles, para articular el enunciado poético y aun sustituir la puntuación. Ese ritmo viene a menudo antes del significado pero a la vez potencia dicho significado. Para dar dos ejemplos sencillos, retomemos dos poemas ya citados. Aquel “poema 10” del libro *No*, obtiene parte de su gran fuerza elocutiva por el esquema del endecasílabo que subyace en su forma. Es fácil reconocerlo si unimos arbitrariamente los versos de ese modo, como si fueran cinco versos endecasílabos (con una leve licencia en la sílaba final del tercero) que marcamos entre corchetes, en tanto las barras reponen el corte del poema original:

[decir no / decir no / atarme al mástil]
 [pero / deseando que el viento lo voltee]
 [que la sirena suba y con los dientes]
 [corte las cuerdas y me arrastre al fondo]
 [diciendo no nono / pero siguiéndola.]

Obsérvese que el ritmo mismo repone aquel juego de lo activo y reactivo, lo afirmativo de la negación que antes fue señalado. En cuanto se lee en esa continuidad rítmica la repetición misma de lo negado se niega a sí misma: “decir no / decir no” también significa “decir no” y “no decir no”, negación y afirmación. Del mismo modo, el poema “Yo”, antes citado, puede leerse como un conjunto de siete heptasílabos trocaicos (acentuados en segunda y sexta sílabas) o como hemistiquios de tres alejandrinos con fuertes cesuras y un heptasílabo final:

[Yo quiero / yo no quiero / yo aguanto / yo me olvido]
 [yo digo no / yo niego / yo digo será inútil]
 [yo dejo / yo desisto / yo quisiera morirme]
 [yo yoyo / yo. / Qué es eso.]¹⁸¹

O interesse na observação quanto aos padrões métricos utilizados por Idea Vilariño nos seus poemas, surgiu no desenvolvimento desta dissertação, assim como a possibilidade de tradução dos poemas levando em conta esses parâmetros, métricos e rítmicos. Em razão disso, em anexo ao final desta dissertação, segue um pequeno ensaio da possibilidade tradutória dos poemas constantes dessa dissertação ao português.

Por fim, cabe dizer que os estudos métricos e rítmicos sobre a poesia de Idea Vilariño ainda estão por realizar-se. Entretanto, não poderia deixar de fazer constar nesta dissertação a suspeita de que os estudos rítmicos de Idea (enquanto crítica literária- em especial aqueles constantes de *La Masa Sonora del Poema*) estão presentes no seu fazer poético e que almejam o alcance do outro, como mais um dos procedimentos, para usar o já citado conceito de Kauffman de endereçamento.

¹⁸¹ MONTELEONE, Jorge. Idea del no. *Revista de la Biblioteca Nacional* [de Uruguay]: Idea. p. 52-53.

6 TU

Nesta análise sobre quais procedimentos poderiam levar a perceber o endereçamento nos poemas de Idea Vilariño, é inevitável pensar o uso da segunda pessoa como uma das estratégias de endereçamento mais utilizadas pela poeta.

A imposição textual da categoria gramatical, segunda pessoa, impõe, em um primeiro momento, a análise linguística, porém que deve vir acompanhada da análise poética que é a que atribuí a essa estratégia textual a característica do endereçar. Nesse sentido, Joëlle de Sermet, ao citar Benveniste, diz desse encontro entre a linguística e a crítica poética.

Mais uma vez, a crítica poética se aproxima da linguística para repensar a enunciação poética endereçada, mas agora em um sentido novo. Afirma Benveniste: “uma característica das pessoas “eu” e “tu” é sua unicidade específica: o “eu” que enuncia, o “tu” ao qual “eu” se dirige são cada vez únicos”. A questão se complica na enunciação poética, em que justamente se põe em jogo essa unicidade, criando uma instabilidade em relação à situação do diálogo na comunicação oral, instabilidade esta, por outro lado, dada por uma característica desses mesmos pronomes. “A linguagem de algum modo propõe formas vazias das quais cada locutor em exercício de discurso se apropria e as quais refere à sua ‘pessoa’, definindo-se ao mesmo tempo a si mesmo como eu e a um parceiro como tu.”¹⁸²

Para o conceito de endereçamento, como pensado nesta dissertação, o uso do “tu” abre o espaço para esse outro ocupar, seja pelo possível leitor, seja pela comunidade de leitores. Por sua vez, Célia Pedrosa, segundo a leitura de Joëlle de Sermet, nesse mesmo sentido, fala da flutuação da estrutura do endereçamento no discurso poético. Nesse sentido, Célia Pedrosa, traz um elemento a mais para pensar o endereçamento que é a relação entre o autobiográfico no lirismo, que denuncia a ficção do “eu” que se manifesta enquanto assume como seu o “eu lírico” do poema, ou ainda, quando destina ao outro o “tu lírico”, que pertence a ninguém e a todos simultaneamente.

Como apontou Émile Benveniste, a interlocução entre primeira e segunda pessoas supõe, sim, uma relação de alteridade, que, no entanto, como se evidencia na comunicação oral, acaba por sustentar uma lógica da copresença e da identidade do sujeito consigo mesmo. Sua desestabilização seria provocada, no discurso poético, justamente pela introdução da terceira pessoa – ou não pessoa, segundo o linguista – que remete a um interlocutor de posição equivalente à do leitor. Pois, ao ouvir/ler o poema, ele o situa num espaço e num tempo outros em relação a uma identidade originária, fechada, desapropriando e usando o eu e o tu de modo também imprevisto e não determinado a priori por um contexto específico. O que, para mim, seria absolutamente autobiográfico no lirismo é o colocar em evidência da ficção que representa o sistema linguístico de uma enunciação fundada sobre a utopia da copresença. O poema lírico endereçado nos fala do erro de endereçamento fundamental sobre o qual ele repousa.

¹⁸² SERMET, Joëlle de. L’adresse lyrique. In: RABATÉ, Dominique (ed.). **Figures du sujet lyrique**.

Nesse sentido, o leitor-alocutor é testemunha, não de um endereçamento orientado, mas de uma flutuação estrutural do endereçamento, a partir do qual se preenche os brancos com elementos circunstanciais oriundos de sua própria experiência. Aí onde o diálogo tem que se preocupar com o ou a destinatária explícita, o leitor reata obliquamente com uma instância polivalente anônima, um “terceiro incluído”.¹⁸³

No *Indiccionario do contemporâneo*, é apontada e referendada essa perspectiva de pensamento sobre o fazer poético, que sugere a possibilidade do alcance da “retórica da alteridade”¹⁸⁴ em elementos linguísticos e faz pensar a enunciação poética como “procedimento da produção poética contemporânea: a presença do pronome em segunda pessoa na retórica da correspondência e da conversação”.¹⁸⁵

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 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. Em *Poesía completa*, do total de 244 poemas, 75 utilizam a segunda pessoa pelas formas gramaticais aqui delimitadas.

O número é significativo, em especial, sob uma perspectiva crítica da fala da própria poeta, que diz não ter interesse em comunicar-se com seu leitor.¹⁸⁶ Porém, essa contradição se esmiuça quando são confrontados os números com os conjuntos de poemas publicados.¹⁸⁷

Com a proposição desta análise, não pretendo delimitar o endereçamento poético dos poemas analisados em razão do uso reiterado de determinadas palavras, pronomes ou mesmo de seu alcance coletivo. Contudo, respaldada pela teoria, essa delimitação objetiva do conceito de endereçamento nos poemas de Idea Vilariño permite uma observação mais apurada, pontuando mais uma estratégia do que aqui, a partir de Siscar, tenho chamado de “retórica da alteridade”.¹⁸⁸

¹⁸³ SISCAR, Marcos. A dignidade e o ridículo da poesia: autoria, história e destinação em *Le Spleen de Paris*. **Alea: Estudos Neolatinos**.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ PEDROSA, Celia *et al.* (org.). **Indiccionario do contemporâneo**. p. 98.

¹⁸⁶ Esse desencontro entre o afirmado pela poeta, no que concerne à sua relação com o leitor, e a recepção eloquente dos poemas de Idea, quando publicados, se verifica com frequência. Por exemplo, nos primeiros minutos do documentário *Idea*, de Mario Jacob, o narrador expõe sobre os temas trabalhados pela poeta, referindo-se ao amor, à morte, à solidão, e então diz: “temas de esta poesia que el lector siente como propia ante el primer contacto.” (IDEA. [Documentário]. Produção de Mario Jacob. Uruguay, 1997.).

¹⁸⁷ Ressalta-se mais uma vez que a obra escolhida para análise foi *Poesíacompleta*, conforme razões já defendidas nesta dissertação.

¹⁸⁸ SISCAR, Marcos. *Op. cit.*

A seguir, contabilizei o endereçamento marcado pela presença da segunda pessoa nos livros de Idea Vilariño organizados na obra *Poesía completa*, para visualizar essa estratégia textual nos seus poemas.

- *Poemas anteriores*: 32 poemas, dos quais 8 endereçados.
- *La suplicante*: 4 poemas, dos quais 2 endereçados.
- *Cielo cielo*: 5 poemas, dos quais 2 endereçados.
- *Paraíso perdido*: 1 poema, endereçado.
- *Por aire sucio*: 4 poemas, nenhum endereçado.
- *Nocturnos*: 41 poemas; desses, 4 endereçados.
- *Poemas de amor*: 67 poemas, dos quais 52 endereçados.
- *Pobre mundo*: 32 poemas, dos quais 13 endereçados.
- *No*: 58 poemas; desses, 8 endereçados.

Os números são expressivos. Os livros que somam a maior parte dos poemas endereçados sob essa perspectiva são *La suplicante*, *Paraíso perdido*, *Poemas de amor* e *Pobre mundo*. Os livros com menor presença de poemas endereçados são *Por aire sucio*, *Nocturnos* e *No*. Desses números cabem muitas possibilidades analíticas, tantas quantos os poemas em que se constata a segunda pessoa. Já a análise de cada poema, em confronto com o seu livro de publicação original, data de escrita e observação de publicações posteriores, soma um número de variáveis infinitas.

Considerando a necessidade de delimitação de objeto para análise, restringi a elaboração de argumentos para o livro *Poemas de amor*, em razão de claramente ser o livro em que há maior presença da estratégia textual (considerando-se o número de poemas) aqui proposta, ainda mais se pensamos que no livro *Pobre mundo* estão a maior parte dos poemas políticos ou dedicados, nos quais Idea claramente disse que dá voz a outros na sua elaboração, como anteriormente já elaborado.

6.1 O USO DO TU EM POEMAS DE AMOR

O número expressivo de poemas endereçados, considerando-se o uso da segunda pessoa, em *Poemas de amor* é emblemático para pensar o que diferencia o uso dessa estrutura de endereçamento pela poeta. *Poemas de amor* é o livro que, com essa estratégia linguístico-

poética, mais busca o outro – curiosamente, é o livro com maior alcance editorial de Idea Vilariño.

No seu livro *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*, para retomar Derrida, 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.

“*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.¹⁸⁹

Derrida questiona se o destinatário a quem denomina “meu amor” é propriamente o seu amor – a quem nomeia ou a quem se dirige? Deriva daí discussão filosófica e literária extensa sobre a imagem do destinatário amoroso. Mais especificamente quanto a Idea, isso remete à questão da troca de dedicatórias nos livros publicados por Idea Vilariño e Juan Carlos Onetti, com dedicatórias de um para o outro, como relata Ana Inés Larre Borges, quando trata da troca de correspondência entre os amantes.¹⁹⁰

La clasificación es de todos modos insuficiente, no solo porque hay cartas en fechas intermedias que quedan fuera de esos ciclos, sino porque en ambos el ejercicio de la correspondencia desborda el formato carta. Aun reconociendo como carta a un poema o a un fragmento de Diario que es ensobrado y enviado, – recursos frecuentes en Idea –, sino porque el ritmo epistolar del que habla Vincent Kaufmann se sostuvo también entre Idea y Onetti a través de otros gestos discursivos asimilados o esgrimidos como “mensajes”. Lo fueron las dedicatorias de sus libros, – De *Los adioses* (1954) y de los *Poemas de amor* (1957) – que fueron ofrendados, retirados, reclamados y restituidos con deliberación. Las dedicatorias impresas y también las manuscritas. En rigor *Poemas de amor* no estuvo dedicado a Onetti en su primera y acotada edición de 1957, sino en la edición de 1958. Más adelante, cuando Idea retira la dedicatoria (su explicación fue que había ahora poemas a otros) Onetti le envía una reedición de *Los adioses* con la dedicatoria manuscrita “de un hombre que no cambia”.

Dessa troca de dedicatórias, me interessa o relato acima sobre a modificação quanto às dedicatórias oferecidas, retiradas e restituídas conforme se publicavam novas edições de *Poemas de amor*, que por si só já possibilitam a reflexão sobre o endereçamento dos poemas

¹⁸⁹ DERRIDA, Jacques. **O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além**. p. 14.

¹⁹⁰ BORGES, Ana Inés Larre. Alimentando al fantasma: correspondencia Idea Vilariño-Juan Carlos Onetti. In: COLOQUIO INTERNACIONAL [ESCRITURAS DEL YO], 3., 2014, Rosario. **Anais** [...]. Rosario: UNR, 2014. Disponível em: http://www.celarg.org/trabajos/larreborges_edy2014.pdf. Acesso em: 22 ago. 2019.

amorosos. No entanto, mais especificamente, a declaração da poeta quanto à retirada da dedicatória a Onetti das publicações subsequentes a *Poemas de Amor*: “su explicación fue que había ahora poemas a otros.”¹⁹¹ Além da literariedade óbvia, me pergunto: quem são os outros?

Uma vez perguntada sobre o best-seller poético *Poemas de amor*, Idea mais uma vez fala do poema que uma vez no mundo já não lhe pertence, mas também se refere explicitamente ao que chama 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 mencionás. 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 algunos 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, aceptás y te perdonás 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 bien¹⁹². 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.¹⁹³

O que é uma poesia que suscita adesão?¹⁹⁴ Idea concorda que o livro é um best-seller pelas razões propostas pelo entrevistador, uma poesia direta, nada hermética e que revela uma experiência, e a esse conjunto denomina poesia que suscita adesão.

Idea afirma que a ela parecem mais importantes *Nocturnos* e *No*, afirmando mais abaixo que crê que *Nocturnos* deveria ser mais compartilhável, mas não o é. Por outro lado, Idea reconhece e parece aceitar a possibilidade de compartilhar, dizendo em seguida: “Es

¹⁹¹ Informação verbal concedida por Ana Inés Larre Borges, durante conversa informal em Montevideu, em julho de 2018.

¹⁹² Nesse trecho, Idea parece distinguir entre o aspecto formal expressamente por ela mencionado – a poesia que suscita adesão e a mera identificação do leitor com as experiências constantes dos poemas. Lembra Baudelaire: “Eles lhe agradecem pelas grandes verdades que ele acaba de proclamar – pois eles descobriram (ó verificador do que não pode ser verificado!) que tudo que ele enunciou é absolutamente verdadeiro; – embora antes, confessa essa gente boa e honesta, eles tenham suspeitado que isso bem poderia ser uma simples ficção. Poe responde que, por sua conta, ele jamais duvidou disso.” (DERRIDA, Jacques. **O cartão-postal**: de Sócrates a Freud e além. [Epígrafe de “O Carteiro da Verdade”]. p. 459.).

¹⁹³ VILARIÑO, Idea. Entre la pasión y el escepticismo: partida en dos [Entrevista a Jorge Albistur]. In: BORGES, Ana Inés Larre (org.). **Idea Vilariño**: la vida escrita. 2. ed. Montevideo: Cal y Canto, 2008. p. 33.

¹⁹⁴ Ainda no documentário, quando Idea conta de uma leitura de poemas em Viena, relata o depoimento de uma leitora de língua alemã ao pedir à seu tradutor que lhe dissesse: “Quiero que ella sepa que esta era la poesía que estuve esperando toda la vida.” (IDEA. [Documentário]. Produção de Mario Jacob. Uruguay, 1997.).

como sí no fueran míos”¹⁹⁵. Mais uma vez estabelece-se a fratura. Os poemas de Idea publicados em *Poemas de amor* parecem não lhe pertencer, considerando-se a recepção do público leitor e o sucesso editorial do livro.

Porém, o que é uma poesia que suscita adesão, sob a análise formal do endereçamento como proposto aqui? Idea não se referiu a um aspecto formal (o uso da segunda pessoa), porém da análise literal do termo temos que um poema que suscita adesão é aquele que conclama a adesão do outro – a presença do outro como se dele fosse aquele poema ou aquela experiência. Um poema que suscita adesão é um poema endereçado, entendido o uso da segunda pessoa como um procedimento de endereçamento, como pensa Kauffmann, ou uma estratégia textual, como dito por Siscar, que alcança uma “retórica da alteridade” e uma “criação de dissimetria” necessárias, uma vez que o outro participa da experiência do poema como alheio, como outro.¹⁹⁶

Em outra entrevista, quando questionada sobre a identificação dos leitores com os *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.

Há uma grande diferença entre os termos utilizados pelo entrevistador e por Idea: enquanto ele diz “experiências singulares”, Idea diz “experiências fundamentais”. Experiências singulares nunca poderão ser endereçadas porque não são compartilháveis, são singulares porque únicas. Já experiências fundamentais podem ser, a princípio, compartilhadas, porque em geral contemplam um número maior de aderentes (poesia que suscita adesão).

— 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 generalidade 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”.¹⁹⁷

¹⁹⁵ VILARIÑO, Idea. El amor y la muerte, esas certezas: entrevista a Mario Benedetti. In: BORGES, Ana Inés Larre (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita.**

¹⁹⁶ SISCAR, Marcos. A dignidade e o ridículo da poesia: autoria, história e destinação em *Le Spleen de Paris*. **Alea: Estudos Neolatinos.**

¹⁹⁷ VILARIÑO, Idea. Entre la pasión y el escepticismo: partida en dos [Entrevista a Jorge Albistur]. In: BORGES, Ana Inés Larre. (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita.** p. 33.

Para pensarmos os elementos aqui delineados, segue o poema “El testigo” (1960), publicado originalmente em *Poemas de amor*, e o poema “Noche Desierta” (1960), publicado originalmente em *Nocturnos*.¹⁹⁸

El testigo
 Yo no te pido nada
 yo no te acepto nada.
 Alcanza con que estés
 en el mundo
 con que sepas que estoy
 en el mundo
 con que seas
 me seas
 testigo juez y dios.
 Si no
 para qué todo.¹⁹⁹

O poema inicia com um eu que se retira, em uma das estratégias poéticas de Idea Vilariño já apontadas, um eu que não pede ou aceita nada. Em seguida, há o inequívoco conclamar da segunda pessoa, um endereçamento sem destino, uma vez que também não determina o outro, porém o autoriza a ser testemunha, juiz ou deus, quem sabe do ato poético. E, ao conclamar o outro para que exista e compartilhe da poesia, o envio no sentido derridiano se dá, haja vista que com esse outro inicia-se novamente o ciclo de “remesa de huellas”.

Noche desierta
 Noche desierta
 noche
 más que la noche todo
 el vacío espantable de los cielos
 cercándome mi noche
 o mi cuarto mi cama
 mis pocos años míos
 de sangre piel respiración
 de vida
 quiero decir
 mi vida fugaz
 mis pocos años.
 Y nadie a quien poder
 abrazarse llorando.²⁰⁰

Já “Noche desierta” talvez não seja um exemplo de poema que suscita adesão, como dito por Idea, já que não há o chamado da segunda pessoa, pelo contrário, há uma descrição bastante íntima de um “eu” que se separa pelo uso do pronome possessivo “mi”: meu quarto,

¹⁹⁸ A coincidência das datas dos poemas é um cuidado a mais com a intenção de anular mais uma variável possível. Ressalto o trazido por Jorge Monteleone quanto à presença de poemas escritos no mesmo ano integrando livros distintos.

¹⁹⁹ VILARIÑO, Idea. *Poesía completa*. p. 135.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 95.

minha cama, meus poucos anos, minha vida fugaz. A referência à solidão da noite nos últimos versos exemplifica a solidão do poema, há apenas um eu solitário.

6.2 ANÁLISE DE POEMAS

Segue a análise de três poemas de Idea Vilariño dentro da perspectiva do conceito derridiano de envio e do endereçamento poético como pensado até aqui. Os poemas “Huésped” (1960), “Puede ser” (1964) e “No hay nadie” (1963), como se pode observar, foram escritos no início da década de 1960²⁰¹ e, na alegada coerência de Idea, foram todos publicados em *Poemas de amor*, conforme *Poesía completa*. A escolha dos poemas se deu ao pensar aqueles que materializassem o argumento da poeta: “a poesia que suscita adesão”.²⁰²

Para guiar a leitura dos poemas, o texto “Singular e anônimo”, de Silviano Santiago, publicado na revista *O Eixo e a Roda*, traz parâmetros de como avançar perante esse desconhecido abismo, contando com as estruturas de linguagem.

O poema não é fácil nem difícil, ele exige, como tudo o que, na aventura, precisa ser palmilhado passo a passo. Não se avança sem contar como desconhecido e com o obstáculo. A escalada da leitura. As exigências para a leitura são as mais variadas e múltiplas, o poema que as nomeie como clareza e destemor. Porque, nomeando-as, abre-se a linguagem para a configuração do leitor.^{203,204}

O outro que lê é, por fim, aquele a quem o poema está sempre endereçado, por coincidência pode ser também um leitor “singular e anônimo o leitor, ele não é todos, como também não é uma única pessoa”.²⁰⁵ O leitor nesse caso não é uma instância literária, mas sim mutável e adaptado ao seu próprio tempo, e acaba por ser uma casualidade, uma coincidência temporal entre o endereçamento e o outro. Na análise poética que segue, pretendi ser o leitor que recebe o poema endereçado e o lê na incompletude, na sua “alteridade infinita”.

É possível caracterizar, assim, para encerrar este percurso, o endereçamento como um conceito estético que ilumina problemáticas atuais em torno da pergunta pela

²⁰¹ Sobre a data constante dos poemas citados, assim consta na *Nota sobre la Edición de Poesía Completa*: “Esta edición incorpora, para conocimiento de lectores y estudio de investigadores que ya no deberán aceptar ciegamente aquel cierto aserto, la fecha de composición para la mayoría de los poemas y, en algunos casos, también donde fueron escritos. Más allá de estos afanes editoriales, deudores de la admiración y el cariño, los demás es, ha sido siempre, poesía.”

²⁰² VILARIÑO, Idea. Entre la pasión y el escepticismo: partida en dos [Entrevista a Jorge Albistur]. In: BORGES, Ana Inés Larre. (org.). *Idea Vilariño: la vida escrita*. p. 33.

²⁰³ SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, v. 5, 1986. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/4209. Acesso em: 25 fev. 2019. p. 96.

²⁰⁴ Ou, como diria Idea: “Inútil decir más/ Nombrar alcanza.” (VILARIÑO, Idea. *Poesía completa*. p. 320.).

²⁰⁵ SANTIAGO, Silviano. Op. cit., p. 95.

convivência e pela comunidade, pela subjetividade e pela alteridade, que põem em evidência um tipo de laço que questiona as lógicas da copresença e da identidade, na medida em que não se refere ao próprio, mas ao impróprio, que se funda no desentendimento e que imagina um sujeito em sua incompletude e em sua alteridade infinitas. O endereçamento nos convoca a imaginar uma política do inimaginável.²⁰⁶

É, por fim, a estranheza de uma leitura difícil que possibilita o encontro de subjetividades, formando a comunidade de diferentes, todos esses *tu* da poesia de amor de Idea Vilariño, como afirmado por Jorge Monteleone, a partir de Benveniste.

En la cronología irregular de los Poemas de amor, por ejemplo, el sujeto femenino sueña, en un poema fechado en 1990, al fantasma del amante muerto y en el poema final, fechado en 1955, se lee: “Amor amor / jamás te apresaré / ya no sabré cómo eras. / No habré vivido un día / una noche de amor / una mañana / no conocí jamás / no tuve a nadie / nunca nadie se dio / nada fue mío / ni me borró del mundo con su soplo” (207). ¿No prueba esta simple sucesión que ese tú del vínculo amoroso es otra forma de la ausencia que, sin embargo, se sostiene como apelación? ¿No es también el discurso amoroso la constitución de un yo vacante en la máximaalocución de un tú? “Yo –escribe Émile Benveniste– plantea otra persona, la que, exterior y todo a ‘mí’, se vuelve mi eco al que digo tú y que me dice tú. [...]. ‘ego’ tiene siempre una posición de trascendencia con respecto a un tú” (Benveniste: 1991, 181). En la poesía de Vilariño ese tú de la intensidad amorosa, el tú del deseo y de la espera, el tú de la memoria y los cuerpos asertivos y la sombra en el umbral, es, al fin, nadie: “Ni tú / nadie / ni tú / que me lo pareciste / menos que nadie / tú / menos que nadie / menos que cualquier cosa de la vida”.²⁰⁷

Conforme o desenvolvimento teórico realizado até agora, o endereçamento nos poemas escolhidos pode ser identificado pela segunda pessoa e pelo uso das estruturas de perguntas. Porém, diferenciam-se entre si, porque há uma certa evolução na relação que estabelecem com o outro, casualmente seu leitor, ao enunciar espaços ou limites diferentes, a partir das leituras que aqui faço. Penso que esses três poemas podem ser pensados dentro do que está caracterizado no *Indiccionario do Contemporâneo* como um “procedimento da produção poética contemporânea: a presença do pronome em segunda pessoa na retórica da correspondência e da conversação”,²⁰⁸ ou, como disse Idea, são poemas que suscitam adesão.²⁰⁹

No primeiro poema, “No hay nadie”,²¹⁰ de 1963, ainda que a interlocução através do uso da segunda pessoa esteja no poema, está apenas para dizer que não há ninguém que possa responder a suas angústias. O poema, em uma perspectiva, *juega* com seu possível leitor, pois estabelece uma comunicação para depois negá-la. Paradoxo sonoro, uma vez que, quando se

²⁰⁶ PEDROSA, Celia *et al.* (org.). **Indiccionario do contemporâneo**. p. 121.

²⁰⁷ MONTELEONE, Jorge. Idea del no. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea. p. 58.

²⁰⁸ PEDROSA, Celia *et al.* (org.). Op. cit., p. 98.

²⁰⁹ VILARIÑO, Idea. Entre la pasión y el escepticismo: partida en dos [Entrevista a Jorge Albistur]. In: BORGES, Ana Inés Larre. (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita**. p. 33.

²¹⁰ VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 202.

diz *no hay nadie*, está se dizendo algo, e, para isso, é preciso que alguém o faça. Entretanto, para utilizar os conceitos acima citados, parece mais um alerta de que esse não é um poema fácil, porque há uma denúncia da diferença subjetiva, é estabelecida a alteridade para denunciá-la como impossível. Inclusive, o poema usa a ironia e sugere que esse outro²¹¹ se engana quando pensa que o ruído que escuta ou o lenço que vê ao longe são sinais de alguém.

No estoy
no esperes más
hace tiempo que me he ido
no busques
no preguntes
no llames que no hay nadie.
Es una loca brisa de otros días
que gime
es un pañuelo al viento
que remeda señales.
No llames
no destroces tu mano
golpeando
no grites no preguntes
que no hay nadie.
No hay nadie.

Como estratégia de atração, há o ritmo circular transformado em imagem plástica – “es un pañuelo al viento” –, difundido na repetição verbal em segunda pessoa posta depois de um “no” insistente. A insistência, mais do que repetição, é forma de provocação, irritação, que convoca o outro (possível leitor) a um lugar inflexível de ausência: no hay nadie. O destinatário-leitor é o terceiro ambivalente que ocupa em flutuação o lugar da poeta e o lugar da segunda pessoa a que conclama o poema, conforme suas próprias experiências. Há solidão, há raiva, há anseio, há desespero, há vingança, como um cardápio de sentimentos à espera do outro, que somente pode escolher aquilo que carregue em si.

Já em “Un huésped”,²¹² de 1960, o limite posto no poema é menos pungente. Também publicado originariamente em *Poemas de amor*, o poema, diferentemente do anterior, não nega em absoluto a presença, ainda que somente a reconheça para dizer das diferenças, em uma elaboração da “ética da destinação”. Mais uma vez, há o uso da segunda pessoa, nesse poema explícito através do pronome *tu*. A alteridade desenha-se em uma triangulação:

²¹¹ “O rosto do Outro em Lévinas (não como forma, mas como ‘significação sem contexto’, ‘sentido só para ele’ e nele), a presença incontornável do Outro no acto de nascimento do poema em Celan (não como ‘destinatário’, mas como motor de uma escrita que, não se lhe dirigindo, o contém), dão a esta filosofia a sua dimensão ética, a esta poesia a sua dimensão verdadeiramente humana.” (BARRENTO, João. O Mistério do Encontro [Posfácio]. In: CELAN, Paul. **Arte poética**: O Meridiano e outros textos. Tradução João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996. p. 81.).

²¹² VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 131.

“Somos alheios/ tu/ e eu mesma/ e minha casa”.²¹³ E, sobretudo, há o nome. O poema *nombra* ao outro: *huésped, ajeno, extraño*, nomeia aquele a quem o poema está endereçado – não para categorizá-lo ou delimitá-lo em um personagem, mas sim para que a estranheza se estabeleça, para que a “[...] linguagem se abra para a configuração do leitor”.²¹⁴ No mais, descreve a esse estranho em negativo, estrutura poética frequente nos poemas de Idea, que, para usar os termos de Silviano Santiago, são parte da aventura do desconhecido e do obstáculo.²¹⁵

Un huésped
 No sos mío
 no estás
 en mi vida
 a mi lado
 no comés en mi mesa
 ni reís ni cantás
 ni vivís para mí.
 Somos ajenos
 tú
 y yo misma
 y mi casa.
 Sos un extraño
 un huésped
 que no busca no quiere
 más que una cama
 a veces.
 Qué puedo hacer
 cedértela.
 Pero yo vivo sola.

Ambos denunciam a alteridade não para subjugar-la, mas para fazê-la existir, para evidenciá-la. Em ambos, desenha-se o endereçamento, sugerindo limites e aproximações, como que esclarecendo ao leitor até onde pode ir nesse anseio de compartilhar, talvez em razão do receio comum aos poetas quando se deparam com os relatos de leitura de seus poemas, como bem dito por Silviano Santiago:

Qualquer, desde que enfrente as exigências: singular e anônimo. Personificado passageiramente com o nome próprio, o leitor avança um desejo, isto é, projeta-o como dominante e asfixiante do objeto, daí que a percepção do processo de leitura por parte do poeta seja sempre visto como castração no potencial das ambiguidades, das dissonâncias, dissonâncias estas que alimentam a perenidade do poema.²¹⁶

Nesses poemas, em diferentes níveis, há um exercício de metalinguagem. O poema dialoga com seu leitor e negocia o espaço de atuação de cada um, problematiza a convivência possível, considerando-se as subjetividades em uma perspectiva espacial.

²¹³ Tradução nossa.

²¹⁴ SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**. p. 96.

²¹⁵ *Ibid.*, loc. cit.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 100.

Quanto mais avança o leitor, mais retrocede o poema. O poema, nessa marcha e contramarcha, passa a dar corpo e voz ao desejo do outro, do semelhante e do irmão, hipócrita. Como dar corpo e voz ao desejo de todos? Não é tornar indiferenciado o que, por definição, é singular? [...] Ensina-se – isso sim – a estrutura de um poema, com quantos paus se faz uma canoa, da mesma forma como se desvela o esqueleto de um corpo numa plancha atômica, sem nunca se referir ao funcionamento dele/nosso, à sua máquina caprichosa.²¹⁷

Já, no poema “Puede ser”,²¹⁸ escrito em 1964 e também publicado em *Poemas de amor*, a questão amplia-se da denúncia da subjetividade para o compartilhar, a comunidade possível que poderá surgir do endereçamento.

Puede ser que si vieras Hiroshima
digo Hiroshima monamour
si vieras
si sufrieras dos horas como un perro
si vieras
cómo puede doler doler quemar
y retorcer como ese hierro el alma
desprender para siempre la alegría
como piel calcinada
y vieras que no obstante
es posible seguir vivir estar
sin que se noten llagas
quiero decir
entonces
puede ser que creyeras
puede ser que sufrieras
comprendieras.

Mais uma vez, há o uso da segunda pessoa, porém estabelecido em uma dúvida. Diferentemente dos poemas anteriores – “No estoy/ no esperes más” ou “No sos mío/ no estás en mi vida”, enfáticos e precisos –, “Puede ser” parece um poema mais doce: “puede ser que creyeras/ puede ser que sufrieras”.

Em um duplo sentido, ao se referir tanto à bomba atômica jogada sobre a cidade de Hiroshima, quanto ao filme de Alain Resnais de 1959 (“digo Hiroshima mon amour”), provoca o leitor (“mon amour”) a compartilhar de suas experiências para colocar em questão a possibilidade de alcançarem compartilhar da sensação sugerida pela poeta (“puede ser que creyeras/ puede ser que sufrieras/ comprendieras”).

Nesse poema, Idea estabelece diálogo com outros dois conceitos contemporâneos: a comunidade e a convivência, conforme pensados no desenvolvimento teórico.²¹⁹ A temática política e a catástrofe humanitária são campos em que o coletivo se faz presente, porém numa remissão ao passado que desloca o destinatário num permanente mal estar em parte em razão

²¹⁷ SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. p. 100.

²¹⁸ VILARIÑO, Idea. *Poesía completa*. p. 158.

²¹⁹ PEDROSA, Celia *et al.* (org.). *Indiccionario do contemporâneo*. p. 121.

do uso do tempo verbal futuro do pretérito, que questiona o momento presente em razão de uma hipotética possibilidade de esquecimento (compreenderias?).²²⁰

Em “Puede ser”, o endereçamento do poema segue como nos anteriores na denúncia da alteridade. Contudo, sem abrir mão da subjetividade imperante nos outros poemas, questiona ou sugere a possibilidade de um encontro empático que sirva para a construção a partir da diferença. O poema pergunta: “puede ser que/ [...] comprendieras”? No trecho a seguir, está presente a relação aparentemente contraditória entre o caráter de consumo das letras e das ideias de um poema, em contraposição à incompletude permanente daquele que *devora*²²¹ o poema alheio, e a percepção de que daí é que surge a comunidade.

Come, bebe, devora minha letra, porte-a, transporte-a em ti, como a lei de uma escrita que deveio seu corpo: a escrita em si, afirma Derrida em *Che Cose è la poesia?*. Mas devorar a letra ou a peça ou a performance não seria, novamente, um gesto autoritário? Não representaria precisamente o contrário de uma comunidade que não pretende aniquilar o desentendimento mas se construir a partir dele? A devoração representa ao menos um duplo movimento: em primeiro lugar o caráter de incompletude de todo sujeito, condição básica para sair de um pensamento da propriedade como tal como, por exemplo, propôs Roberto Esposito em seu *Communitas*. Devoro porque sou constitutivamente incompleto. Em segundo lugar, a devoração implica transformação. Nesse sentido, não deveria ser pensada como gesto autoritário, “devoro outro e me completo”, mas pelo contrário, como a introjeção de uma alteridade, de modo tal que devoração admite a incompletude e a alteridade como condições constitutivas da subjetividade.²²²

A expressão *puede ser*, mais uma vez, margeia o limite entre o poema e o leitor – será? é a pergunta de ambos a uma resposta sobretudo subjetiva à provocação que impulsiona ao infinito da travessia, retornando a Silviano Santiago:

Os chamados textos fáceis (os verdadeiros, faço a distinção) não conseguem impulsionar a linguagem ao infinito da travessia (seriam eles poemas?), reduzidos que sempre ficam a uma viagem cujo percurso é passageiro e batido, embora às vezes acidentado e útil, como, por exemplo, quando se empenham num processo de conscientização. Trens suburbanos – se permitem.²²³

O poema, ainda que trate de um tema político-social, não está endereçado necessariamente a um coletivo – vemos na conjugação do verbo na segunda pessoa do

²²⁰ No documentário *Idea* de Mario Jacob, há uma cena em que se intercala a leitura do poema “Puede ser” com imagens do filme *Hiroshima Mon Amour* de Alan Resnais. Em um momento se reproduz a cena do filme em que a protagonista pergunta: “¿Porqué olvidar la necesidad evidente de la memoria?” (IDEA. [Documentário]. Produção de Mario Jacob. Uruguay, 1997.).

²²¹ Poderíamos dizer que a tradição cultural brasileira tem um nome para pensar essas mediações: antropofagia. Parafrazeando Silviano Santiago, “comer o poema ou a peça de teatro do outro” implica uma comunidade que respeite o singular e o anônimo. “Come, bebe, devora minha letra, porte-a, transporte-a em ti, como a lei de uma escrita que deveio seu corpo: *a escrita em si*, afirma Derrida em *Che cos’è la poesia?* (SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**. p. 120.).

²²² *Ibid.*, p. 120-121.

²²³ *Ibid.*, p. 98.

singular, “tu creyeras” –, porém menos ainda a algum leitor em especial. O uso do verbo no imperfeito do subjuntivo sugere o desejo como probabilidade, denotando um certo cansaço, como o de um poema abandonado e finalizado, conforme Silviano Santiago:

Quando as forças se esgotam, está finalmente escrito o poema. Abandonado. Morto. Ainda que a “ternura” não tenha sido de todo explicitada ao outro (ela o será algum dia?). Ainda que a fraternidade (pura, transparente, global, utópica) não tenha sido conseguida. No poema e na morte, o homem encontra a única forma conhecida e justa de uma comunidade que respeita o singular e o anônimo. A redenção de um e da outra se encontram, respectivamente, no prazer fecundo da leitura e no prazer fecundo da procriação. Aí está toda a precariedade do permanente – a da poesia e a do ser humano.²²⁴

Porém, a diferença alcançada na leitura poética pode formar uma comunidade situada justo na consciência dessa diferença, ainda mais acentuado quando nesse poema há um “tu”. Ao assumir que todos e cada um são esse mesmo “tu” e que, ainda assim, não há confluência entre os seres receptores da obra de arte – poesia – é que a teoria de Esposito²²⁵ se confirma. Diferentemente da filosofia e do direito, quando os outros ainda devem perceber ou receber o que lhes é comunicado a partir de uma ideia concebida como “correta”, a literatura, ou a poesia não. O leitor é atraído pela expressão de arte.

Não há uma regra que determine o bom uso da poesia (ainda), e é justamente na liberdade de alcance das palavras que reside a falha, a quebra na possível recepção subjetiva do poema, em especial quando o poema “suscita adesão” – conclama ao outro, aos outros, todos eles a participarem da formação do poema no mundo –, confluindo numa multiplicidade de poemas sobre os quais a única discussão não cabível é sobre o sentido unívoco.

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 singularizando a experiência, sem amarrá-la a qualquer noção de pertença ou especificidade”,²²⁶ inverte a lógica da comunhão de sentido entre muitos, fazendo valer a ideia de que o passível de ser compartilhado é a multiplicidade.

O pensamento de comunidade desloca-se da ideia do aceito em comunidade para o não, que encontra em si um sentido singular. A citação seguinte, extraída do *Indicionário do contemporâneo*, ao contextualizar Bataille nesse pensamento, fala de um movimento, aquele

²²⁴ SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**. p. 102.

²²⁵ “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, Roberto. **Communitas: origen y destino de la comunidad**. p. 198.).

²²⁶ PEDROSA, Celia *et al.* (org.). **Indicionário do contemporâneo**. p. 89.

que segue para além do conceito de identidade em direção a uma singularidade daquilo que falta.

Dessa maneira, é possível afirmar que a abertura representada pela relação entre as noções de experiência e comunidade em Bataille ergue-se como algo ainda mais problemático, visto que o vazio, que envolve a questão do *cum* –da relação comunitária pensada para além dos mitos de origem e dos discursos imunitários de identidade – bem como a desativação do sentido que a experiência do mundo institui – deslocando sujeito, linguagem e pensamento de seus lugares consolidados – exigem, refletir sobre a comunidade como aquilo que falta, porém não como um nada que reclama “ser preenchido com novos e antigos mitos, mas antes, ser interpretado à luz de seu próprio ‘não’”. É por essa via que a obra batailliana inaugura um espaço na contemporaneidade para a emergência de um sentido “singular” que não se reduz ao mecanismo de produção dos sentidos já previamente impostos ou pressupostos em nosso contexto sociocultural, mas que de outro modo, mantém uma coincidência problemática como a ausência de sentido, como a abertura de um sentido até então impensado que se formula sob a égide da exposição à experiência- entendida aí não como o comum já sabido, mas como o “nada em comum”.²²⁷

A singularidade da ausência como propulsora do movimento de trânsito, do “comum já sabido para o nada em comum”, impulso esse que pode ser disparado pela estrutura de linguagem de um poema, é ponto de partida para a análise de mais uma das possibilidades do endereçamento poético em Idea Vilariño: o vazio estrutural de suas poesias.

²²⁷ Ibid., p. 58-59.

7 VAZIO²²⁸

Outro procedimento, novamente citando Kaufmann, de endereçamento praticado por Idea Vilariño, paralelo à ideia defendida por Marcos Siscar, é, a meu ver, a insistência da poeta em negar a palavra na forma do poema ao outro, quando chama esse outro a participar do poema, correspondente à bufoneria baudelairiana – estratégia textual²²⁹ – que atrai o outro na sua diferença.

A experiência do outro, ao ler o poema de Idea, não está desenhada, justamente porque negada a palavra. A experiência²³⁰ 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, sim, é um exercício só possível porque limitado ao um, ou seja, o indivíduo é que o único a compartilhar a experiência única e subjetiva de cada um. A comunidade é formada assim pela impossibilidade do comum.

O poema “Negro licor” pode ser considerado um exemplo contundente de um primoroso trabalho rítmico em uma estrutura de esvaziamento de palavras.

Negro Licor.
No.
Barro.²³¹

²²⁸ “Porque hay el silencio com el mar y hay el silencio sin el mar.” Idea Vilariño (IDEA. [Documentário]. Produção de Mario Jacob. Uruguay, 1997.)

²²⁹ SISCAR, Marcos. A dignidade e o ridículo da poesia: autoria, história e destinação em *Le Spleen de Paris*. **Alea: Estudos Neolatinos**.

²³⁰ Conceitos de Walter Benjamin pensados no ensaio “Experiência e pobreza”. (In: BENJAMIN, Walter. **O Anjo da História**. Tradução: João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 85-90.)

²³¹ VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 315.

Há o desdizer pela negatividade, e, como uma artesã, a poeta escava um elemento concreto e determinado, o *negro licor*, para através do oco/*hueco* que surge, *no*, reposicionar o *barro*, substância informe e criar uma certa sensação de decepção, pois um *negro licor*, em geral, é material mais nobre que o *barro*. Essa decepção, todavia, é por certo sentimento subjetivo único, pessoal e intransferível, não há compartilhamento possível, ainda que possa ser compreendido em uma comunidade.

Essa mesma sensação é compartilhada por Raúl Zurita, em seu artigo *La noche irrepresentable* ao compartilhar da mesma ideia de que o dizer poético só poderá se dar à margem, às voltas de um espaço que não pertence ao poeta. Zurita chama de *black hole*, aquilo que chamei *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 cria imagens de poeta para dizer da teoria que aqui desenvolvo.²³²

²³² O poeta aqui refere-se especificamente ao poema “Ya no”:

“Ya no será
ya no
no viviremos juntos
no criaré a tu hijo
no coseré tu ropa
no te tendré de noche
no te besaré al irme
nunca sabrás quién fui
por qué me amaron otros.
No llegaré a saber
por qué ni cómo nunca
ni si era de verdad
lo que dijiste que era
ni quién fuiste
ni qué fui para ti
ni cómo hubiera sido
vivir juntos
querernos
esperarnos
estar.
Ya no soy más que yo
para siempre y tú
ya
no serás para mí
más que tú. Ya no estás
en un día futuro
no sabré dónde vives
con quién
ni si te acuerdas.
No me abrazarás nunca
como esa noche
nunca.
No volveré a tocarte.
No te veré morir.” (VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 155.).

Vislumbramos así que el poema existe porque el sufrimiento nada puede decir del sufrimiento, el sufrimiento es el *blackhole* del lenguaje, en su inmediatez todas las palabras son succionadas y parte de la fuerza de la poesía de Idea Vilariño es hacer evidente 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 innumerable. 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.²³³

O jogo de moldar, ou o *black hole*, está em “Adiós”, escrito em 1968:

Aquí
lejos
te borro
estás borrado.²³⁴

Idea Vilariño presentifica a ausência (“Aquí lejos”) na contradição daquela que, estando longe, decide apagar o outro. Idea desconstrói a relação entre espaço e tempo no poema a partir de um eu magnânimo. Com palavras coloquiais diz algo completamente compreensível a todos que porventura leiam o poema, porém que só pode ser compartilhado a partir de uma diferença. Para re-empregar as perguntas de Derrida²³⁵ em *O cartão-postal*: Quem apaga? Quem está apagado? Quem apaga, apaga o quê?

Outros elementos de construção dessa vacuidade são apontados pela crítica. Por exemplo, em relação ao poema “Decir no”:

Decir no
decir no
atarme al mástil
pero
deseando que el viento lo voltee
que la sirena suba y con los dientes
corte las cuerdas y me arrastre ao fondo
diciendo no nono
pero siguiéndola.²³⁶

Ao ler “Decir no”, Jorge Monteleone também sinalizou para o aspecto da negatividade. Entretanto, aponta o ritmo como responsável pela construção da contradição.

Obsérvese que el ritmo responde aquel juego de lo activo y reactivo, lo afirmativo de la negación que antes fue señalado. En cuanto se lee en esa continuidad rítmica la

²³³ ZURITA, Raúl. La noche irrepresentable. *Revista de la Biblioteca Nacional* [de Uruguay]: Idea. p. 17, 20.

²³⁴ VILARIÑO, Idea. *Poesía completa*. p. 203.

²³⁵ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal*: de Sócrates a Freud e além.

²³⁶ VILARIÑO, Idea. *Poesía completa*. p. 272.

repetición misma de lo negado se niega a sí misma: decir no/decir no también significa decir no y no decir no, negación y afirmación.²³⁷

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 quando da ausência da matéria. Isso se dá 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.

Contraditoriamente, o uso da palavra pela arte literária remeteria novamente ao mistério nas letras, que só se encerra com o desaparecimento completo das palavras, como no poema de Maria Gabriela Llansol:²³⁸

Vereis que, pouco a pouco, as letras vão rolar do
próprio nome:
amor sem m.
amor sem o.
amor sem r.
amor sem a.
fica o silêncio em que vos dareis uma à outra, ponto
final da chama.

Nas palavras de Lucia Castello Branco, o mistério nas letras depende ou reside em seu desaparecimento.

No campo da literatura, contudo, vemos que o “mistério nas letras” parece ocupar menos os teóricos que os próprios poetas e escritores em geral. Estes, sim, de alguma maneira, estão fadados a lidar com esse “mistério”, e alguns se sentem mesmo convocados a discorrer sobre ele. Digamos que é no cerne desse mistério que se realiza todo o projeto dos concretistas. Entretanto – e o primoroso trabalho da poeta, artista plástica e teórica portuguesa Ana Hatherly o demonstra, cabalmente – o concretismo não começa propriamente com os poetas concretos, mas muito antes. Talvez se possa dizer que o concretismo começa com a descoberta das letras, e seu mistério. Pois, afinal, como observa Ana Hatherly, as letras, desde a sua origem, sempre estiveram relacionadas à prática mágico-mística, “que considera a meditação sobre o alfabeto como uma via para o conhecimento do nome das coisas e da criação, ou seja, o conhecimento de Deus.” Não me parece que o desejo de Mallarmé – e mesmo sua “crise espiritual”, transposta para a literatura como a “crise do verso” – estivesse longe do desejo do “conhecimento do nome das coisas e da criação”. Entretanto, sabemos que para

²³⁷ MONTELEONE, Jorge. Idea del no. **Revista de la Biblioteca Nacional**[de Uruguay]: Idea.p. 53.

²³⁸ apud BRANCO, Lucia Castello. Por amor às letras. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura da UFMG**, v. 18, p. 139-142, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1447>. Acesso em: 1º out. 2018. p. 139.

alguns, como Mallarmé, não é exatamente do inefável que se trata, mas antes da matéria das letras, que se faz mistério justamente quando mais delas nos aproximamos, em sua concretude. Porque, tal qual a literatura, a essência das letras parece residir em seu desaparecimento:

“O mistério nas letras é sem dúvida de tal natureza que é degradado se respeitado e escapa quando agarrado. Para quem o honra de longe, chamando-o de segredo e de inefável, ele se faz objeto de nojo, algo perfeitamente vulgar. E quem dele se aproxima para explicá-lo só encontra o que se esquia e só busca o que foge.”²³⁹

Por assim dizer, a ausência do texto ou da própria letra tanto se faz presente na ausência concreta dos espaços em branco, quanto na economia gráfica das palavras, naquilo que não se diz ou que se desdiz. Bem ressaltado por Lucia Castello Branco, o mistério dos simbolistas não está no inefável, e sim na materialização do desaparecimento da letra, mas ainda assim no ato de desaparecer. Giorgio Agambem, em seu livro *Estâncias* – mais especificamente em “O mundo de Odradek” –, reflete sobre a negação necessária em Mallarmé, no momento da busca do poema absoluto.

E supérfluo lembrar que, nesse sentido, quase todas as poesias modernas, de Mallarmé em diante, são fragmentos, porquanto remetem a algo (o poema absoluto) que nunca pode ser evocado integralmente, mas só se torna presente mediante a sua negação.²⁴⁰

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. Giorgio Agambem, em seu texto “¿A quién se dirige la poesía?”, define esse leitor que não está habilitado para ler – o iletrado –, que somos continuamente na leitura dos poemas de Idea Vilariño, porque não há um código de leitura único, porém tantos quantas forem as subjetividades endereçadas.

El verdadero destinatario de la poesía es aquel que no está habilitado para leerla. Pero esto también significa que el libro, que es destinado a quien nunca lo leerá – el iletrado – ha sido escrito por una mano que, en cierto sentido, no sabe leer y que es, por lo tanto, una mano iletrada. La poesía es aquello que regresa la escritura hacia el lugar de ilegibilidad de donde proviene, a donde ella sigue dirigiéndose.²⁴¹

E essa pretendida leitura coaduna-se com as margens de tolerância dispostas pela própria poeta a ser lida, que mais de uma vez reiterou sua liberdade de escrita e seus temas pessoais, e negou referências. Na mesma entrevista realizada por Mario Benedetti, no ano de 1971, aqui já citada, quando a autora foi questionada sobre a transformação em sua poesia ou sobre suas influências, afirmou:

²³⁹ BRANCO, Lucia Castello. Por amor às letras. Aletria: Revista de Estudos de Literatura da UFMG. p. 141.

²⁴⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental* Tradução: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 61.

²⁴¹ Id. ¿A quién se dirige la poesía? Traducción: Gerardo Muñoz e Pablo Domínguez Galbraith. *InfrapoliticalDeconstruction*, 22 abr. 2015. Disponível em: <https://infrapolitica.wordpress.com/2015/04/22/a-quien-se-dirige-la-poesia-giorgio-agamben/>. Acesso em: 5 out. 2016.

No hay transformación. [...] Simplemente hubo cosas que al ser tocadas se pusieron a vivir. Pero siempre supe todo. Se fueron sumando vida, madurez; el mundo fue cambiando. [...]

Tal vez rompan los ojos, pero no veo en mis cosas influencias claras de lo que más me importó. Escribir siguió siendo lo más privado, auténtico, desgarrado mío, desligado, por otra parte, como ato creador, de toda voluntad o actitud “literaria”. Lo que sabía y lo que hubiera incorporado ya eran yo. ¿Yo?²⁴²

Ana Inés Larre Borges, em seu artigo “Idea Vilariño: el origen”,²⁴³ referiu-se a essas palavras como uma “declaración de autenticidad emancipada”²⁴⁴ da poeta e alertou que, por serem proferidas em sua total lucidez, merecem respeito da crítica. Essas palavras se apresentam como ponto de partida e ponto de destino, simultaneamente. Ponto de partida porque delas é possível almejar uma leitura inabilitada da poeta, e ponto de destino porque, ao final da jornada, mantém-se como desejo.

Todo en Idea incluye a los contrarios. Inseparable de su pelea por el silencio mantuvo su confianza en la posibilidad de crearse en su acto de escribir y registrarse en fotos antes de cambiar por completo. Por su pulsión a negarse a sí misma y porque cuando su poesía describe llega a hacerlo casi sin adjetivos – “nombrar alcanza” –, Idea aplica para integrar el selecto grupo de “escritores del no” de Vila-Matas.²⁴⁵

Daí a escritura do não surge como pensamento possível da interpretação da poesia de Idea Vilariño. Trata-se de uma leitura contemporânea de Enrique Vila-Matas sobre escritores que escreveram pouco, deixaram de escrever ou nunca escreveram.

Por intermédio dessa referência, mais especificamente a seu livro *Bartleby e compañía*, pode-se pensar que Idea está entre os escritores que deliberadamente optaram por uma escrita negativa, em que se constata a opção pelo silêncio intrínseco ao texto – tema, ritmo, uso de determinadas palavras –, mas também nos elementos extrínsecos – nas formas concretas, no caso de Idea, a tendência à redução ao número de estrofes, as opções editoriais. Uma literatura que, como dito, nega a si mesma, para nessa contradição criar-se.

[...] pasear por el laberinto del No, por los senderos de la más perturbadora y atractiva tendencia de las literaturas contemporáneas: una tendencia en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria; una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está y que me rodea alrededor de la imposibilidad de la misma y que dice la verdad sobre el estado de pronóstico grave – pero sumamente estimulante – de la literatura de este fin de milenio. Sólo de

²⁴² BORGES, Ana Inés Larre. (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita**. p. 60, 62, 63.

²⁴³ BORGES, Ana Inés Larre. Idea Vilariño: el origen. [SIC]: **Revista arbitrada de Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay**, año IV, n. 9, ago. 2014. [Literatura de Mujeres, Escritura y Género].

²⁴⁴ Ibid., p. 11.

²⁴⁵ TORRES, Alicia. Las confesiones de Idea Vilariño o escribir el propio destino. In: VILARIÑO, Idea. **Diario de juventud**. Montevideo: Cal y Canto, 2013. p. 13.

la pulsión negativa, sólo del laberinto del No puede surgir la escritura por venir. Pero ¿cómo será esa literatura?²⁴⁶

Assim, para responder à inquietante pergunta (“como será essa literatura?”), os poemas de Idea Vilariño pensados a partir da proposição de Alicia Torres (“pulsão de negar a si própria”) e de Vila-Matas (“só do labirinto do Não, pode surgir a escritura por vir”) fazem ecoar ainda as palavras de Gilles Deleuze.

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível.²⁴⁷

Essa escrita, que prefere não agir, cuja suspeita é ser inoperante, através de seu(s) não(s), nada(s) e nunca(s), instaura mesmo este processo, ou “passagem de vida”, inseparável do devir, até mesmo um devir imperceptível, que se encontra sempre numa “zona de vizinhança”, de “indiscernibilidade” ou de “indiferenciação”²⁴⁸. Ou, como João Adolfo Hansen defende ao falar do alcance da potência da escrita, encontra-se acima do movimento, na duração do seu ser:

É preciso fazer as coisas nomeadas encontrar seu sentido artisticamente superior no movimento mesmo do devir dos seus conceitos, indeterminando a exterioridade de suas definições esquemáticas para apanhá-las na duração do seu ser, na intuição acima do movimento.²⁴⁹

Assim, os nadas, não(s) e nunca(s) 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.

Sabés
dijiste
nunca
nunca fui tan feliz como esta noche.
Nunca. Y me lo dijiste

²⁴⁶ VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby y compañía**. Barcelona: Planeta, 2015. p. 13.

²⁴⁷ DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011. p. 11.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ HANSEN, João Adolfo. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 129, abr./jun. 2012. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/11308/7713>. Acesso em: 8 out. 2018. p. 129.

en el mismo momento
 en que yo decidía no decirte
 sabés
 seguramente me engaño
 pero creo
 pero ésta me parece
 la noche más hermosa de mi vida.²⁵⁰

Para criar uma oposição, pode-se dizer que a escritura do sim – caso fosse possível sua existência, como o poema absoluto, aquela em que tudo é narrado, ou que aquilo que é narrado alcança o todo –, na perspectiva do endereçamento, não exercitaria a atração do outro.

A letra ausente aponta a falha, a fenda – *remesa de huellas*, não só do texto, mas do outro que lê – em contrariedade à totalidade e à perfeição. A poesia de Idea Vilariño, na sua ausência ou no seu vazio, cria a falha, como um espaço de vazio que está endereçado ao outro.

Por qué
 Por qué
 aún
 de nuevo
 vuelve el viejo dolor
 me rompe el pecho
 me parte en dos
 me cubre de amargura.
 Por qué
 hoy
 todavía.²⁵¹

Idea Vilariño, assim como talvez os outros escritores do não, 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. Mesmo em seu poema “Pobre mundo”, que nomeia seu livro publicado em 1966 e ao qual se atribuem maiores características políticas, verifica-se o mesmo artifício poético. A poeta alegou que dá voz a outros nos seus poemas políticos, porém também cria espaços de dúvida que conclamam: “tal vez no lo consigan, tal vez van a limpiarlo”.

Pobre Mundo
 Lo van a deshacer
 va a volar en pedazos
 al fin reventará como una pompa
 o estallará glorioso
 como una santabárbara
 o más sencillamente
 será borrado como

²⁵⁰ VILARIÑO, Idea. *Poesía completa*. p. 187.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 193.

si una esponja mojada
 borrara su lugar en el espacio.
 Tal vez no lo consigan.
 tal vez van a limpiarlo.
 Se le caerá la vida como una cabellera
 y quedará rodando
 como una esfera pura
 estéril y mortal
 o menos bellamente
 andará por los cielos
 pudriéndose despacio
 como una llaga entera
 como un muerto.²⁵²

A referência inicial ao desfazimento ou ao apagamento trazem a ideia que defendo de um espaço sem nada ou, ainda, de um mundo a ser apagado por uma esponja molhada. Aquilo que foi, já não é, não está. Ou, como no poema “Qué fue la vida”, no qual a poeta nega o que poderia ter sido, criando-se, assim, um espaço de potência negativo.

Qué fue la vida
 qué
 qué podrida manzana
 qué sobra
 qué deshecho
 [...]
 No pudo consistir en corredores
 en madrugadas sórdidas
 en asco
 en tareas sin luz
 en rutinas
 en plazos.
 No pudo ser
 no pudo.
 No eso
 lo que fue
 lo que es
 el aire sucio de la calle
 el invierno
 las faltas varias las
 miserias
 el cansancio
 en un mundo desierto.²⁵³

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. Idea se compadece de/com seu leitor, lamenta por ele, mas o deixa só.

Como un disco acabado
 que gira y gira y gira
 ya sin música
 empecinado y mudo

²⁵² VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 213.

²⁵³ *Ibid.*, p. 85.

y olvidado.
Bueno
así.²⁵⁴

Estar só na poesia de Idea Vilariño não configura uma ameaça, mas sim o lugar-comum, tão urgente quanto necessário para que se possa adentrar ao labirinto de um poema que não diz. O alcance do outro se dá pelos muitos não(s), nada(s) e nunca(s), e uma sensação de que muito pouco – ou nada – é oferecido. O outro leitor está em abandono, ou impossibilitado pela própria poesia, e terá que buscar na sua própria experiência as referências para a completude do poema.

No poema “Si no quiero”, o ritmo na repetição sibilada da negativa, a ausência de adjetivos e reiteradas negações de existência, assim como a dúvida instaurada ao final, criam um poema em negativo:

Si no quiero
si no estoy esperando si es mentira
si lo hago por vivir
por ir pasando
si estoy aquí sin sueños sin esperanzas y
sin nada que me sirva ni le sirva a la vida
y los miro sin asco
con paciencia
y me digo
se creen todo se dedican la vida
sufren
no dudan nunca
miran besan se ríen
y sin sospechar nada aseguran que aman.²⁵⁵

De que suspeitar (“y sin sospechar nada/ aseguran que aman”)? O que há por trás do nada? Perguntas que (des)norteiam o leitor, tal qual o trapeiro de Baudelaire²⁵⁶ – “[...] sem se preocupar com espíões, seus sujeitos/ expande o coração em gloriosos projetos”. Ao leitor resta aquilo que a poeta margeia com a linguagem poética, que está no limite do ato-efeito da não linguagem do poema.

Daí que 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 (outra vez Rancière: “[...] a literatura é o modo do discurso que desfaz a

²⁵⁴ Ibid., p. 309.

²⁵⁵ Ibid., p. 88.

²⁵⁶ BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011. p. 130.

legislação filosófica do poético ou do ficcional, a divisão dos discursos e dos corpos”²⁵⁷), esvazia o poema ao leitor a partir de determinada estratégia textual de endereçamento. Estes, ao desdizerem o que acabam de criar, fazem emergir a sombra da dúvida e inscrevem sua poesia na potência do ambíguo, como pensou Blanchot.²⁵⁸

Assim, o homem compreendendo o mundo e a si próprio a partir do incompreensível, está a caminho de uma compreensão mais razoável, mais exigente e mais extensa que podemos chamar de trágica, acolhendo a ambiguidade sem aceitá-la, remontando mais exatamente, da diversão e da ambiguidade – a intimidade do sim e do não misturadas – ao paradoxo que é a afirmação simultânea do sim e do não, cada um absoluto, sem mistura e sem confusão, e no entanto sempre igualmente postos juntos, pois a verdade está em sua claridade simultânea e na obscuridade que essa claridade faz surgir em cada um como o reflexo da claridade do outro.

Elementos poéticos (como exemplo a já citada pulsão de negar a si própria) – de linguagem, rítmicos, métrica – desenham os espaços vazios que culminam na impossibilidade/ilegibilidade dos poemas de Idea Vilariño e que vão ao encontro do outro. Christian Prigent²⁵⁹ enumera elementos que são importantes para a poesia e que vão além da linguagem verbal:

Daí a importância, para a poesia, dos cortes (a suspensão do verso como gráfico do descontínuo), dos intervalos (o bloco da língua espaçado e furado), dos brancos (emblemáticos de uma vacuidade em cujo fundo ressoa a pressão de algo ausente) e mesmo da dispersão tipográfica (o Lance de dados) que aprende o mundo como força de dilaceração e estilhaçamento do corpo verbal – como pressão iconoclasta.

Entre tantos elementos, também a redução do número de estrofes nos livros publicados de Idea pode indicar mais um elemento a ser pensado como potência de “dilaceração e estilhaçamento do corpo verbal”, como apontado pelo crítico Luis Gregorich:²⁶⁰

A partir de los Nocturnos, eso sí, puede hablarse de una singularidad definitiva. Poemas de versos breves, entrecortados desprovistos de puntuación, regidos por una sencillez (aparentemente) franciscana, y cuyo ritmo íntimo parece descansar, casi siempre, en el tenso e ininterrumpido diálogo entre el dolorido yo, la primera persona enunciativa, y un tú deseado apasionadamente y sin embargo inalcanzable: el Amante, el Mundo, la Muerte.

Aqui cabe dizer que, segundo uma análise cronológica, não houve uma redução do número de estrofes segundo o passar do tempo na escrita de Idea Vilariño. Porém, essa redução é perceptível quando da leitura de seu livro *No*, sua última publicação de poemas

²⁵⁷ RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. 1995. p. 42.

²⁵⁸ BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 2: a experiência limite**. Tradução João Moura Junior. São Paulo: Escuta, 2007. p. 35.

²⁵⁹ PRIGENT, Christian. **Para que poetas ainda?** Tradução Inês Oseki-Dépre, Marcelo Jacques de Moraes. Desterro (Florianópolis): Cultura e Bárbarie, 2017. p. 39.

²⁶⁰ GREGORICH, Luis. Introducción. In: VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. Montevideo: Cal y Canto, 2012. p. 9.

originais. Ou seja, se a redução do número de estrofes não ocorreu sob uma perspectiva temporal na escrita de Idea Vilariño, ao menos na dimensão editorial parece haver uma clara opção em dizer cada vez menos²⁶¹. “Negro licor” foi escrito em 1983.

Negro Licor.
No.
Barro.²⁶²

Como dito por Hamacher,²⁶³ na Proposição 63 das suas *95 tesis sobre la filología*, só pode ser amado aquilo que é em alguma medida estranho a nós mesmos e que assim permanece. Se concordarmos com ele, entendemos que o poema de Idea permite a estranheza no espaço de aparente contradição, de silêncio, em que o ritmo alterna entre o negar e o afirmar.

Donde la filología se encuentra con expresiones, textos, obras que le resultan completamente comprensibles se estremecerá como ante algo que ya está digerido, se volverá polémica para mantenerse alejada o apartarse y callar. Comprensibilidad excluye comprensión e incluso la inclinación a eso. Sólo puede ser amado lo que resulta extraño y del modo más perdurable sólo aquello que en cercanía creciente permanece extraño. Sólo lo incomprensible, sólo lo inanalizable – no sólo prima facie, sino ultima facie – es un posible objeto de la filología. Pero, no es un “objeto”, es el ámbito en el que se mueve y se modifica.²⁶⁴

O embate entre a técnica utilizada por Ulisses para livrar-se da maldição do mito e o desejo encarnado em seu corpo equivale no poema ao desejo de ver o mastro derrubado, de que as sereias cortem com os dentes as cordas que o prendem. Segundo Blanchot, está no silêncio que é “preciso impor para que se faça ouvir”.²⁶⁵

Escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não é mais do que a sombra da fala, linguagem que ainda não é mais do que a sua imagem, linguagem imaginária e linguagem imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante e interminável a que é preciso impor silêncio, se se quiser, enfim, que se faça ouvir.²⁶⁶

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. Não é o vazio, mas sim o todo infinito de possibilidades articuladas por uma coerência entre si, essa vinda de outro lugar, como pensa Delleuze sobre os conceitos:

²⁶¹ Idea, ao se referir aos versos curtos: “No son obsesiones, son certezas.” (IDEA. [Documentário]. Produção de Mario Jacob. Uruguay, 1997.).

²⁶² VILARIÑO, Idea. *Poesía completa*. p. 315.

²⁶³ HAMACHER, Werner. *95 tesis sobre la filología*. Tradução Laura Carugati. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 25-26.

²⁶⁵ BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 42.

²⁶⁶ *Ibid.*, loc. cit.

Um livro de Filosofia deve ser, por um lado, um tipo muito particular de romance policial e, por outro, uma espécie de ficção científica. Por romance policial, queremos dizer que os conceitos devem intervir, com uma zona de presença, para resolver uma situação local. Modificam-se com os problemas. Têm esferas de influência em que, como veremos, se exercem em relação a "dramas" e por meio de uma certa "crueldade". Devem ter uma coerência entre si, mas tal coerência não deve vir deles. Devem receber sua coerência de outro lugar.²⁶⁷

Ao possibilitar o rompimento do ruído excessivo, o poema age contra a ideia totalizante do eu e faz circular a casa vazia e produzir um sentido, como segue Deleuze:²⁶⁸

Uma casa vazia que não é nem para o homem e nem para Deus; singularidades que não são da ordem do geral, nem da ordem do individual, nem pessoais, nem universais: tudo isso atravessado por circulações, ecos, acontecimentos que trazem mais sentido e liberdade, efetivados com o que nunca sonhou, nem Deus concebeu. Fazer circular a casa vazia e fazer falar as singularidades pré-individuais e não pessoais, em suma, produzir o sentido, é a tarefa de hoje.

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, se opõe por necessidade de existência a qualquer caráter totalizante, alcançando aí um aspecto político contemporâneo, em consonância com o pensamento de 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.²⁶⁹

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. A poesia de Idea Vilariño pode responder ao questionamento de Vila-Matas de como será essa literatura que surge da pulsão negativa, insinuando uma literatura da sensibilidade, que conduz ao lugar da dúvida, do oásis da incerteza, que "desenha o vazio", como dito por Prigent: "A poesia

²⁶⁷ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p. 9.

²⁶⁸ Id. **Lógica do sentido**. Tradução Luiz Roberto Salina Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 76.

²⁶⁹ PRIGENT, Christian. **Para que poetas ainda?** p. 100-101.

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”.²⁷⁰

Assim, os *nãos*, *nadas* e *nuncas* são a forma bruta da matéria – o barro – que guarda silêncios, vazios nos seus *huecos*, a serem possivelmente preenchidos pela leitura autoral, leitura primeira, através do 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”.²⁷¹ 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.²⁷²

Alguno de estos días
se acabarán las bromas
y todo eso
esa farsa
esa juguetería
las marionetas sucias
los payasos
habrán sido la vida.²⁷³

Não querer ver não é opção na poesia de Idea Vilariño, ainda que marginalizada na sua existência como poesia, como pensa Prigent:

Esse comportamento, óbvio, é o da avestruz: não querer ver o mal, marginalizar as formas artísticas que aceitam seu desafio e persistem em querer simbolizá-lo, evidentemente não é se desvencilhar do mal. É, antes, se expor, se nenhuma mediação realiza sua simbolização, a vê-lo retornar, como *acting-out*, para ensanguentar o corpo social (os corpos reais). Que é, então desastrosamente surpreendido por ele (a atualidade, aí também é eloquente).²⁷⁴

Jorge Monteleone, por sua vez, diz desse sujeito imaginário possível que, segundo ele, nitidamente sobrepõe um nome à negação.

²⁷⁰ PRIGENT, Christian. **Para que poetas ainda?** p. 23.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 21.

²⁷² “Um futuro indeciso, narrativas sem desenlace. Escrever com base na iminência, no que ainda não é, não significa se abstrair do social. É aparecer em um lugar onde o mundo pode ser pensado como algo que poderia ser de outro modo. A literatura não se situa em um nada a-histórico, mas nessa enunciação poética que desafia a prosa mutável do mundo.” (GARCÍA CANCLINI, Néstor. **O mundo inteiro como lugar estranho**. Tradução Larissa Fostinone Locoselli. São Paulo: Ed. USP, 2016.).

²⁷³ VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 281.

²⁷⁴ PRIGENT, Christian. *Op. cit.*, p. 21.

En la poesía de Vilariño ese tú de la intensidad amorosa, el tú del deseo y de la espera, el tú de la memoria y los cuerpos asertivos y la sombra en el umbral, es, al fin, nadie: “Ni tú / nadie / ni tú / que me lo pareciste / menos que nadie / tú / menos que nadie / menos que cualquier cosa de la vida”. Así también la poesía de Vilariño constituye el prodigio de una poesía que todos sus lectores proyectamos como una especie de tensión sentimental – los grandes amantes que señalan los nombres en la autoría y la dedicatoria, Onetti y Vilariño – en la cual el tú no sólo no trasciende al yo, sino también lo duplica en vacuidad. No es un eco del yo, sino una resonancia de mudez, incluso en los poemas donde los dos hablan y susurran, incluso en los poemas de dicha colmada. Esta ambivalencia es, otra vez, el modo en que la dimensión amorosa abre el No. Pero en esa negación del Yo nada alcanza una presencia más poderosa que ese sujeto imaginario, en suspenso, y que nítidamente sobreimprime un nombre a la negación. Así regresa incesante, retorna bajo la forma de un ritmo que ama: Idea, Idea, Idea del No.²⁷⁵

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*. A leitura daquilo que se pode ler vem da capacidade de abstração que “arraiga no juízo que se faz do uso da linguagem”,²⁷⁶ ou no poder de escavar, 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 são os artificios poéticos de Idea, estratégias textuais, conjunto de procedimentos para alcançar o outro, suas formas de endereçamento.

Sueño

Un caminito entre arbustos solitario
¿peligroso?
al borde
¿al borde?
al final de una playa
de un lugar que no conozco ¿que temo?
Blanca blanca la arena verde el verde
el aire quieto
y yo en tanto
¿perdida?
entre lo verde pisando
ese claro ¿ese camino?
tibio solo verde quieto
¿peligroso?²⁷⁷

²⁷⁵ MONTELEONE, Jorge. Idea del no. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea. p. 58.

²⁷⁶ BENJAMIN, Walter. El origen del “Trauerspiel” alemán. *In*: _____. **Obras**: libro I/v. I. Traducción Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada Editores, 2010. p. 447.

²⁷⁷ VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 224.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inútil decir más.
Nombrar alcanza.

Último poema da antologia *Poesía Completa*, esse poema opta pelo silêncio em razão da inutilidade do dizer, afinal nomear alcança. Na análise do poema, sempre me detive à afirmação enfática – nombrar alcanza – e, como que obediente à poeta, considerava-a suficiente. Porém, ao final da dissertação, percebo que o poema me obriga a avançar e me pergunto: o que alcança?

Como muitas vezes relatado pelos colegas pesquisadores, encontrei a pergunta que motivou toda a dissertação quando já tenho todo o texto escrito. Por certo que o objetivo não é nem nunca foi encontrar a resposta, mas sim compreender a pergunta. O que ou quem alcança um poema quando nomeia? À semelhança da pergunta de Derrida: Quem escreve? Para quem? E para enviar, destinar, expedir o quê? Para que endereço?

O conceito do endereçamento, como aqui desenvolvido, a partir da ideia do envio derridiano, é também um exemplo do exercício da elaboração da pergunta mais que da resposta, ou melhor, talvez seja a constatação do questionamento que deu origem ao pensamento que segue como base do desenvolvimento teórico aqui trazido.

A poesia de Idea Vilariño e seus ños, nadas e nuncas, uma poesia que margeia o silêncio é, aqui nesta dissertação, o próprio endereçamento. Como desenvolvido, ultrapassada a ideia de autor, afinal a própria poeta assume que somente publica seus poemas quando já não lhe pertencem, assim como ultrapassado o conceito de leitor, uma vez que o alcance do outro se dá na possibilidade do alcance coletivo da dessemelhança, o que resta é o poema como ato em forma de linguagem.

Endereçamento é ato como poema é linguagem. A elaboração desta dissertação naquilo que busca o encontro entre a poesia e o conceito é a investigação da forma. Como a poesia de Idea Vilariño alcança? O estudo dos poemas aqui relacionados, a análise de seus ritmos, da presença dos pronomes pessoais de segunda pessoa ou do vazio estrutural que os forma, são a tentativa de compreender esse alcance poético, que pode dar origem a pesquisas que daí podem derivar.

Um exemplo é que a possibilidade de análise rítmica e métrica dos poemas de Idea Vilariño seja pensada no contexto de tradução deles ao português, aplicando-lhes as mesmas estratégias de investigação rítmica utilizada pela poeta para o estudo de poemas alheios.

Outro exemplo reside no estudo sobre as análises das escolhas editoriais de Idea, que dão à sua obra características próprias, como a possibilidade de analisar a escolha de

publicação dos poemas posteriores entre os seus livros já publicados, as alterações posteriores nos poemas e até mesmo a formação de suas antologias, em especial seu livro *Última Antología*.

O uso do pronome de segunda pessoa ou aquilo que Idea chamou de poesia que suscita adesão atrai a possibilidade da análise poética por meio dos estudos linguísticos. E também bastante possível e atraente é a análise do vazio estrutural apontado nos poemas tendo a psicanálise como base teórica de pensamento.

Como já descrito nesta dissertação, a experiência da pesquisa surge da leitura dos poemas de Idea e, após os anos de leitura e composição do texto, se organizou com base num conceito filosófico possível, assim como nas análises poéticas daí advindas. A base teórica aqui citada serviu para criar coesão e justificar o desenvolvimento como proposto.

Percebo que a leitura aqui desenvolvida dos poemas de Idea Vilariño é tão somente o alcance da minha leitura primeira dessa poesia, uma vez que sigo sendo sempre uma leitora primeira dos poemas de Idea Vilariño, na condição da outra que é afetada pela dessemelhança. Porém, esta dissertação também acaba por estabelecer algumas possibilidades acadêmicas de pesquisa para a poeta no Brasil, o que espero que se realize.

Afinal, atrevo-me a dizer que, sendo Idea a poeta do silêncio, a cada outro tocado por seus poemas há uma história a ser contada, há algo a ser dito sobre sua poesia, seja dentro da universidade com as pesquisas, seja nos seus inúmeros leitores dispersos. E, dentro desta perspectiva, Idea existe em oposição a qualquer tipo de pensamento totalitário, porque na sua essência está o reconhecimento das subjetividades possíveis tantas quantas existentes.

Entendo que aproximar os estudos acadêmicos literários brasileiros desta poeta – assim como, na medida do possível, tornar a arte poética de Idea Vilariño conhecida pela comunidade que margeia essa universidade – é necessário e urgente. Isso porque esta dissertação foi desenvolvida dentro de um contexto acadêmico em um momento histórico peculiar do Brasil, em que tanto as liberdades individuais quanto o próprio pensamento intelectual estão sendo atacados.

Desejo que o conhecimento da poeta Idea Vilariño e de sua poesia nos possibilite entender o endereçamento necessário para a formação comunitária da única característica que verdadeiramente pode nos vincular a outras subjetividades: nossas dessemelhanças.

REFERÊNCIAS

- A POESIA pode dar forma à nossa perplexidade, afirma Ana Martins Marques em conferência no campus Pampulha. **UFMG 90 anos**, 2017. Disponível em: <https://www.ufmg.br/90anos/a-poesia-pode-dar-forma-a-nossa-perplexidade-afirma-ana-martins-marques-em-conferencia-no-campus-pampulha/> Acesso em; 22 ago. 2019.
- AGAMBEN, Giorgio. ¿A quién se dirige la poesía? Traducción: Gerardo Muñoz e Pablo Domínguez Galbraith. **InfrapoliticalDeconstruction**, 22 abr. 2015. Disponível em: <https://infrapolitica.wordpress.com/2015/04/22/a-quien-se-dirige-la-poesia-giorgio-agamben/.p> Acesso em: 5 out. 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: A palavra e o fantasma na cultura ocidental Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- ANTELO, Raúl. A negatividade em Giorgio Agamben. **Diálogos Mediterrânicos**, n. 14, jun. 2018. Disponível em: <http://www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/312>. Acesso em: 22 ago. 2019.
- APPRATTO, Roberto. Idea Vilariño y la escritura consciente. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay], Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 61-74.
- AVARO, Nora. Notas para una poeta en formación. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 107-122, 2014.
- BAJTER, Ignacio. 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.
- BARRENTO, João. O Mistério do Encontro [Posfácio]. *In*: CELAN, Paul. **Arte poética: O Meridiano e outros textos**. Tradução João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- BENJAMIN, Walter. El origen del “Trauerspiel” alemán. *In*: _____. **Obras**: libro I/v. I. Traducción Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada Editores, 2010.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In*: _____. **O Anjo da História**. Tradução: João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 85-90.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 2**: a experiência limite. Tradução João Moura Junior. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Ana Inés Larre (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita**. 2. ed. Montevideo: Cal y Canto, 2008.

BORGES, Ana Inés Larre. Alimentando al fantasma: correspondencia Idea Vilariño-Juan Carlos Onetti. *In*: COLOQUIO INTERNACIONAL [ESCRITURAS DEL YO], 3., 2014, Rosario. **Anais** [...]. Rosario: UNR, 2014. Disponível em: http://www.celarg.org/trabajos/larreborges_edy2014.pdf. Acesso em: 22 ago. 2019.

BORGES, Ana Inés Larre. Idea después de Idea. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 9-14, 2014.

BORGES, Ana Inés Larre. Idea Vilariño: el origen. [SIC]: **Revista arbitrada de Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay**, año IV, n. 9, ago. 2014. [Literatura de Mujeres, Escritura y Género].

BORGES, Ana Inés Larre. Introducción. *In*: VILARIÑO, Idea. **Diario de juventud**. Montevideo: Cal y Canto, 2013.

BORGES, Ana Inés Larre. Los papeles de Idea: parte del Archivo Vilariño vendido a una universidad estadounidense. **Brecha**, 26 abr. 2019. Disponível em: <https://brecha.com.uy/los-papeles-de-idea/>. Acesso em: 22 ago. 2019.

BORGES, Ana Inés Larre *et al.* Nota sobre la edición. *In*: VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. Montevideo: Cal y Canto, 2012.

BRANCO, Lucia Castello. Por amor às letras. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura da UFMG**, v. 18, p. 139-142, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1447>. Acesso em: 1º out. 2018.

CÁRCANO, Enzo. “Una pasión honesta”: Idea Vilariño y la puesta en voz de su poesía. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, Bogotá, v. 20, n. 1, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://mr.crossref.org/iPage?doi=10.15446%2Ftlhc.v20n1.67144>. Acesso em: 22 ago. 2019.

CELAN, Paul. **Arte poética: O Meridiano e outros textos**. Tradução João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

CONTINENTINO, Ana Maria Amado. **A alteridade no pensamento de Jacques Derrida: escritura, meio-luto, aporia**. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – PUC RIO, Rio de Janeiro, 2006.

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR (CAPES). **Catálogo de Teses e Dissertações**. 2016. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>. Acesso em: 3 ago. 2019.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. *In*: _____. **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução Luiz Roberto Salina Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DERRIDA, Jacques. **La desconstrucción en las fronteras de la filosofía**. Traducción Patricio Peñalver Gómez. 3. ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

DERRIDA, Jacques. **O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além**. Tradução Simone Perelsen e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DERRIDA, Jacques Derrida. **Psiqué: Invention de l'autre**. Paris: Galilée, 1987. Disponível em: https://www.academia.edu/31967640/DERRIDA_Psyché_Invention_de_lautre_-_ed._antiga.pdf. Acesso em: 7 jan. 2020.

DERRIDA, Jacques. **Salvo o nome**. Tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

DERRIDA, Jacques. **Sur parole: instantanés philosophiques**. Paris: Éditions de l'Aube, 1999.

DI LEONE, Luciana. Siempre fui buena para los números: poesia, afeto e economia para Nurit Kasztelan. **Crítica Cultural**, v. 10, p. 213-221, 2015.

ESPOSITO, Roberto. **As pessoas e as coisas**. Tradução Andrea Santurbano e Andrea Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

ESPOSITO, Roberto. **Communitas: origen y destino de la comunidad**. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **O mundo inteiro como lugar estranho**. Tradução Larissa Fostinone Locoselli. São Paulo: Ed. USP, 2016.

GREGORICH, Luis. Introducción. *In*: VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. Montevideo: Cal y Canto, 2012.

GUERRERO, Leila. Idea Vilariño: esa mujer. **Frontera D**, 28 mar. 2013. Disponível em: <http://www.fronterad.com/?q=idea-vilarino-esa-mujer>. Acesso em: 23 out. 2018.

GUERRERO, Leila. Ya no será ya no: un perfil de Idea Vilariño. **Una Antología Poética**, 25 oct. 2014. Disponível em: <https://unantologiapoetica.wordpress.com/2014/10/25/ya-no-sera-ya-no-un-perfil-de-idea-vilarino/>. Acesso em: 22 ago. 2019.

HAMACHER, Werner. **95 tesis sobre la filología**. Tradução Laura Carugati. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.

HANSEN, João Adolfo. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 129, abr./jun. 2012. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/11308/7713>. Acesso em: 8 out. 2018.

IDEA. [Documentário]. Produção de Mario Jacob. Uruguay, 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KahxRa2tIak>. Acesso em 21 ago. 2019.

JACOB, Mario. Juntar lostiempos [Entrevista a MariángelSolomita]. **Guía 50**, 2019. Disponível em: <http://www.guia50.com.uy/mario-jacob/>. Acesso em: 31 ago. 2019.

JOHANSSON M., M. Teresa. Los sesenta de Idea Vilariño: poesía, política y canción. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 279-294, 2014.

KIFFER, Ana. Correspondência fabulatória: entre Ana K. e A. Artaud. **Vazantes**, v. 2, n. 1, p. 105-116, jun. 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/32925>. Acesso em: 22 ago. 2019.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LISCANO, Carlos. Ahora es tarde para todo. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 369-372, 2014.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Ciberletras – Revista de crítica literaria y de cultura**, n. 17, jul. 2007. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2019.

MAGALLANES, Romina; ROMERO-SAAVEDRA, Carolina. Ser escrita, ser Elena, ser Idea: la escritura como materia y performance em *Diario de Juventud*. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 135-158, 2014.

MELO NETO, João Cabral. Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro, 1987. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/74862486/NETO-Joao-Cabral-de-Melo-Poesia-e-composicao-a-inspiracao-e-o-trabalho-de-arte-IN-Vanguarda-europeia-e-modernismo-brasileiro>. Acesso em: 5 ago. 2019.

MONTELEONE, Jorge. Idea del no. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 45-60, 2014.

NO. In: WORLDCAT. 2019. Disponível em: <https://www.worldcat.org/title/no/oclc/863443871/editions?referer=di&editionsView=true>. Acesso em: 20 ago. 2019.

NOCTURNOS. *In*: WORLDCAT. 2019. Disponível em:
<https://www.worldcat.org/title/nocturnos/oclc/923419443/editions?referer=di&editionsView=true>. Acesso em: 20 ago. 2019.

PEDROSA, Celia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 29, n. 84, maio/ago. 2015. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142015000200321. Acesso em: 22 ago. 2019.

PEDROSA, Celia. Poesia, crítica e endereçamento. *In*: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (org.). **Expansões contemporâneas**, literatura e outras formas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

PEDROSA, Celia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÂMARA, Mario (org.). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

PEYROU, Rosario. Decir no. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 23-36, 2014.

POEMAS de amor. *In*: WORLDCAT. 2019. Disponível em:
<https://www.worldcat.org/title/poemas-de-amor/oclc/495404271/editions?referer=di&editionsView=true>. Acesso em: 20 ago. 2019.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Siciliano, 2001.

ENVOI. *In*: E-DICIONÁRIO de Termos Literários. dez. 2009. Disponível em:
<http://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/envoi/>. Acesso em: 11 nov. 2019.

PRIGENT, Christian. **Para que poetas ainda?** Tradução Inês Oseki-Dépré, Marcelo Jacques de Moraes. Desterro (Florianópolis): Cultura e Bárbarie, 2017.

RAMA, Ángel. Mujercon toda la voz. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 37-44, 2014. Publicado originariamente em El Nacional de Venezuela em 11 de abril de 1976.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. Tradução Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloísa Araújo Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2017.

SAER, Juan José. **A pesquisa**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

SAFO. **Hino a Afrodite**. Tradução de Aja Torrano. Primeiros Escritos, maio 2007. Disponível em: <http://primeiros-escritos.blogspot.com/2007/05/safo-2-hino-afrodite.html>. Acesso em: 22 ago. 2019.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, v. 5, 1986. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/4209. Acesso em: 25 fev. 2019.

SERMET, Joëlle de. L'adresse lyrique. In: RABATÉ, Dominique (ed.). **Figures du sujet lyrique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4143365/mod_resource/content/1/Figures%20sujet%20lyrique%20Ch05%20adresse%20lyrique.pdf. Acesso em: 22 ago. 2019.

SISCAR, Marcos. A dignidade e o ridículo da poesia: autoria, história e destinação em Le Spleen de Paris. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, maio/ago. 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2019000200030&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 22 ago. 2019.

STROPARO, Sandra Mara. Endereçamento e epistolaridade: poesia e circunstância em Mallarmé. **Caligrama**, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 111-126, jan./abr. 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/13425>. Acesso em: 22 ago. 2019.

TANIZAKI, Junichiro. **El elogio de la sombra**. 1933. Disponível em: https://www.doooss.org/libros/Junichiro_Tanizaki.pdf. Acesso em: 15 out. 2018.

TORRES, Alicia. Emir Rodríguez Monegal artífice de la entrada de Idea Vilariño al canon literario nacional. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 295-318, 2014.

TORRES, Alicia. Las confesiones de Idea Vilariño o escribir el propio destino. In: VILARIÑO, Idea. **Diario de juventud**. Montevideo: Cal y Canto, 2013.

URIARTE, Javier. Una esclava fiel: Idea Vilariño y sus traducciones de Shakespeare. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 251-260, 2014.

VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby y compañía**. Barcelona: Planeta, 2015.

VILARIÑO, Idea. 21 o 22 de noviembre de 1941. In: _____. **Diario de juventud**. Montevideo: Cal y Canto, 2013.

VILARIÑO, Idea. El amor y la muerte, esas certezas: entrevista a Mario Benedetti. In: BORGES, Ana Inés Larre (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita**. 2. ed. Montevideo: Cal y Canto, 2008.

VILARIÑO, Idea. El testigo. In: _____. **Poesía completa**. Montevideo: Cal y Canto, 2012.

VILARIÑO, Idea. Entre la pasión y el escepticismo: partida en dos [Entrevista a Jorge Albistur]. *In*: BORGES, Ana Inés Larre (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita**. 2. ed. Montevideo: Cal y Canto, 2008.

VILARIÑO, Idea. **La masa sonora del poema**. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2016.

VILARIÑO, Idea. Los trabajos e los días. *In*: BORGES, Ana Inés Larre (org.). **Idea Vilariño: la vida escrita**. 2. ed. Montevideo: Cal y Canto, 2008.

VILARIÑO, Idea. **Noturnos e outros poemas**. Seleção e tradução de Sérgio Faraco. São Leopoldo: Ed. Unisinos; Porto Alegre: IEL, 1996.

VILARIÑO, Idea. Poemas anteriores. *In*: _____. **Poesía completa**. Montevideo: Cal y Canto, 2012.

VILARIÑO, Idea. Poemas de amor. **SlideShare**, 2009. Disponible em: <https://pt.slideshare.net/boscobarrios/poemas-de-amor-idea-vilario/6?smtNoRedir=1>. Acesso em: 20 ago. 2019.

VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. Montevideo: Cal y Canto, 2012.

ZAMBRANO, Maria. **Filosofía y poesía**. 4. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

ZURITA, Raúl. La noche irrepresentable. **Revista de la Biblioteca Nacional** [de Uruguay]: Idea, época 3, año 6, n. 9, p. 15-22, 2014.

APÊNDICE– TRADUÇÃO DE POEMAS DE IDEA VILARIÑO

Como trazido na dissertação, as traduções a seguir se apresentam como possíveis dobramentos da pesquisa. Para um projeto de publicação editorial independente, carecem de uma análise final, realizada com base em critérios a serem definidos, como opções métricas, rítmicas ou coloquiais. Nesta dissertação, as traduções também seguem como referências aos leitores brasileiros.²⁷⁸

<p>La tarde es un océano bajo el sol que se enciende en los últimos rayos y en los tonos más finos En el campo las tardes se tornan indecibles y las noches embriagan como el más dulce vino</p> <p>El vasto campo es curvo como una dulce fruta y tiene líneas lentas de mujer o de nido. Flota una luz dorada, después pozo de estrellas sobre el agua dorada, después oscuro abismo.</p> <p>De la tierra indecisa ascienden lentamente una paz infinita y un silencio infinito. Tengo el alma pequeña como una flor silvestre y en mí como en la tarde nada es definitivo.</p>	<p>A tarde é um oceano sob o sol que se acende nos raios derradeiros e matizes mais finos No campo as tardes tornam indizíveis e as noites embriagam como o mais doce vinho</p> <p>O vasto campo é curvo como uma doce fruta e mostra linhas finas de mulher ou de ninho. Flutua uma luz d'ouro, depois poço de estrelas sobre a dourada água, depois escuro abismo.</p> <p>Da terra indecisa ascendem lentamente Uma paz infinita e um silêncio infinito. Tenho a alma pequena como uma flor silvestre e em mim como na tarde nada é definitivo.</p>
<p>La noche más callada la más quieta más desplomada entera sobre mí.</p>	<p>A noite mais calada a mais quieta mais desabada inteira sobre mim.</p>

²⁷⁸ Os poemas podem ser encontrados em ordem:
 VILARIÑO, Idea. 21 o 22 de noviembre de 1941. In: _____. **Diario de juventud**. Montevideo: Cal y Canto, 2013. p. 248.
 VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 275.
 VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 275.
 VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 242.
 VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 309.
 VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 305.
 VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 293.
 VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 135.
 VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 95.
 VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 202.
 VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 131.
 VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 242.
 VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 315.
 VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 155.
 VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 203.
 VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 272.
 VILARIÑO, Idea. **Poesía completa**. p. 187.

<p>Estoy y arrecia el viento y truena y llueve y canta el mar estoy aquí nadie sin nadie.</p>	<p>Estou e aviva o vento e trona e chove e canta o mar estou aqui ninguém sem ninguém.</p>
<p><i>Playa Girón</i> Siempre habrá alguna bota sobre el sueño efímero del hombre una bota de fuerza y sinrazón pronta a golpear dispuesta a ensangrentarse. Cada vez que los hombres se incorporan cada vez que reclaman lo que es suyo o que buscan ser hombres solamente cada vez que la hora de la verdad la hora de la justicia suenan la bota pega rompe ensucia aplasta deshace la esperanza la ilusión de simple dicha humana para todos porque tiene otros fines como Dios como dicen los curas que su dios tiene otros altos fines misteriosos otros planes en que entran Hiroshima España Argelia Hungría y todo el resto en que entran la injusticia la opresión el abandono el hambre el frío el miedo la explotación la muerte todo el horror todo el dolor del hombre. Va cambiando de pies según el oro Según la fuerza y el poder se mudan Pero siempre habrá alguna A veces más de una Pisoteando los sueños de los hombres.</p>	<p><i>Praia Girón</i> Sempre haverá uma bota sobre o sonho efêmero do homem uma bota de força e desrazão pronta a golpear disposta a ensaguentar-se. Cada vez que os homens se incorporam cada vez que reclamam o que é seu ou que buscam ser homens simplesmente cada vez que a hora da verdade a hora da justiça soam a bota bate quebra suja esmaga desfaz a esperança a ilusão de simples paz humana para todos porque tem outros fins como tem Deus como dizem os padres que seu deus tem outros altos fins misteriosos outros planos em que entram Hiroshima Espanha Argélia Hungria e todo o resto em que entram a injustiça a opressão o abandono a fome o frio o medo a exploração a morte todo o horror toda a dor do homem Vai trocando de pés segundo o ouro Segundo a força muda e o poder Mas sempre haverá alguma Às vezes mais de uma Pisoteando os sonhos dos homens.</p>
<p>Como un disco acabado que gira y gira y gira ya sin música empecinado y mudo y olvidado. Bueno así.</p>	<p>Como um disco acabado que gira e gira e gira já sem música obstinado e mudo e esquecido. Bom assim.</p>
<p>Como un jazmín liviano que cae sosteniéndose en el aire que cae cae cae. Y qué va a hacer.</p>	<p>Como um jasmim ligeiro que sustentando-se cai pelo ares e cai cai cai. E que pode fazer.</p>

<p>Sin arriba ni abajo sin comienzo sin fin sin este sin oeste sin lados ni costados y sin centro sin centro.</p>	<p>Sem acima nem abaixo sem começo sem fim sem leste sem oeste sem lados nem costados e sem centro sem centro.</p>
<p><i>El testigo</i> Yo no te pido nada yo no te acepto nada. Alcanza con que estés en el mundo con que sepas que estoy en el mundo con que seas me seas testigo juez y dios. Si no para qué todo.</p>	<p><i>A testemunha</i> Eu não te peço nada eu não te aceito nada. Basta que estejas no mundo que saibas que eu estou no mundo que sejas sejas para mim testemunha juiz e deus. Se não para quê tudo.</p>
<p><i>Noche desierta</i> Noche desierta noche más que la noche todo el vacío espantable de los cielos cercándome mi noche o mi cuarto mi cama mis pocos años míos de sangre piel respiración de vida quiero decir mi vida fugaz mis pocos años. Y nadie a quien poder abrazarse llorando.</p>	<p><i>Noite deserta</i> Noite deserta noite mais do que a noite todo o vazio espantoso dos céus cercando-me minha noite ou meu quarto minha cama meus poucos anos meus de sangue pele respiração de vida quero dizer minha vida fugaz meus poucos anos. E ninguém a quem poder abraçar-se chorando.</p>

No estoy
 no esperes más
 hace tiempo que me he ido
 no busques
 no preguntes
 no llames que no hay nadie.
 Es una loca brisa de otros días
 que gime
 es un pañuelo al viento
 que remeda señales.
 No llames
 no destroces tu mano
 golpeando
 no grites no preguntes
 que no hay nadie.
 No hay nadie.

Não estou
 não esperes mais
 faz tempo que me fui
 não busques
 não perguntes
 não chames que não tem ninguém.
 É uma louca brisa de outros dias
 que geme
 é um lenço ao vento
 que arremeda sinais.
 Não chames
 não destroces tua mão
 batendo
 não grites não perguntes
 que não tem ninguém
 Não tem ninguém.

Un huésped
 No sos mío
 no estás
 en mi vida
 a mi lado
 no comés en mi mesa
 ni reís ni cantás
 ni vivís para mí.
 Somos ajenos
 tú
 y yo misma
 y mi casa.
 Sos un extraño
 un huésped
 que no busca no quiere
 más que una cama
 a veces.
 Qué puedo hacer
 cedértela.
 Pero yo vivo sola.

Um hóspede
 Não és meu
 não estás
 ao meu lado
 na vida
 não comes nesta mesa
 nem ris aqui nem cantas
 nem vives para mim.
 Somos alheios
 tu
 e eu mesma
 e minha casa.
 És um estranho
 um hóspede
 que não busca não quer
 mais que uma cama
 às vezes.
 Que posso fazer
 concedo-a.
 Mas eu vivo só.

<p>Puede ser que si vieras Hiroshima digo Hiroshima monamour si vieras si sufrieras dos horas como un perro si vieras cómo puede doler doler quemar y retorcer como ese hierro el alma desprender para siempre la alegría como piel calcinada y vieras que no obstante es posible seguir vivir estar sin que se noten llagas quiero decir entonces puede ser que creyeras puede ser que sufrieras comprendieras.</p>	<p>Pode ser que se visses Hiroshima digo Hiroshima mon amour se visses se sofresses duas horas como um cão se visses como pode doer doer quemar e retorcer como esse ferro a alma desprender para sempre a alegria como pele calcinada e verias que no entanto é possível seguir viver estar sem que se notem chagas quero dizer então pode ser que acreditasses pode ser que sofresses compreendesses</p>
--	--

<p>Negro licor. No. Barro.</p>	<p>Negro licor. Não. Barro.</p>
--	---

<p>Ya no Ya no será ya no no viviremos juntos no criaré a tu hijo no coseré tu ropa no te tendré de noche no te besaré al irme nunca sabrás quién fui por qué me amaron otros. No llegaré a saber por qué ni cómo nunca ni si era de verdad lo que dijiste que era ni quién fuiste ni qué fui para ti ni cómo hubiera sido vivir juntos querernos esperarnos estar. Ya no soy más que yo para siempre y tú ya no serás para mí más que tú. Ya no estás en un día futuro no sabré dónde vives con quién ni si te acuerdas.</p>	<p>Já não Já não será já não não viveremos juntos não criarei teu filho não coserei a roupa não te terei de noite não te beijarei ao ir-me não saberás quem fui porque me amaram outros. Eu nunca vou saber por quê nem como nunca nem se era de verdade o que disseste que era nem quem foste nem quem fui para ti nem como houvera sido viver juntos querermo-nos esperarmo-nos estar. Já não sou mais que eu para sempre e tu já não serás para mim mais que tu. Já não estás em um dia futuro não saberei onde vives com quem nem se te lembras.</p>
---	--

<p>No me abrazarás nunca como esa noche nunca. No volveré a tocarte. No te veré morir.</p>	<p>Não me abraçarás nunca como essa noite nunca. Não voltarei a tocar-te Não te verei morrer.</p>
<p>Aquí lejos te borro estás borrado.</p>	<p>Daqui longe apago-te apagado estás.</p>
<p>Decir no decir no atarme al mástil pero deseando que el viento lo voltee que la sirena suba y con los dientes corte las cuerdas y me arrastre ao fundo diciendo no no no pero siguiéndola.</p>	<p>Dizer não dizer não atar-me ao mastro mas desejando que o vento o volteie que a sereia suba e com os dentes corte as cordas e me arraste ao fundo dizendo não não não porém seguindo-a.</p>
<p>Sabés dijiste nunca nunca fui tan feliz como esta noche. Nunca. Y me lo dijiste en el mismo momento en que yo decidía no decirte sabés seguramente me engaño pero creo pero ésta me parece la noche más hermosa de mi vida.</p>	<p>Sabe você disse nunca nunca fui tão feliz como esta noite. Nunca. E você disse no mesmo momento em que eu decidi não dizer a você sabe me engano com certeza mas acho mas acho que esta foi a noite mais bonita da minha vida.</p>