

La naturaleza como retorno y extravío en la poesía brasileña contemporánea*

Celia Pedrosa
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Desde mediados del siglo xx, algunos de los enfoques más interesantes en torno a la poesía brasileña han señalado en ella, directa o indirectamente, la tematización de la naturaleza. Las grandes diferencias que estos enfoques guardan entre sí prueban la complejidad de esa tematización, cuya emergencia puede considerarse intempestiva, esto es, desajustada ante esquemas espacio-temporales preestablecidos. Sirve aquí para introducirla el acercamiento a lecturas propuestas por Flora Süssekind y Eduardo Sterzi, en cuyo trabajo crítico es importante destacar ante todo el sesgo comparativo, pues, desde esa perspectiva, ayudan a desestabilizar la ya tradicional asociación entre la naturaleza en tanto que paisaje y/o medio ambiente y la identidad sociocultural —muy característica de las principales concepciones literarias románticas y realistas, tanto brasileñas como latinoamericanas.

Flora Süssekind propone explícitamente esta desestabilización mediante el uso del concepto de *desterritorialización*,¹ que se hace evidente de entrada en la medida en que, aunque enfoca las relaciones entre literatura y experiencia urbana, se concentra, en cuanto a la poesía, en el análisis de figuras de la naturaleza. Aunque esta opción no se comente, puede sin duda asociarse con la voluntad de contraponerse a la perspectiva realista e identitaria cuyo recrudescimiento en el arte actual condena (Süssekind, 2005).

Así, por ejemplo, al centrarse en la imagen-título del libro *Quase sertão*, de Italo Moriconi, Süssekind señala el conflicto figurativo potencial que encierra: una mezcla de desierto y vastedad, por un lado, y de súbitas e intrincadas formas vegetales, por el otro. De este modo, puede comprenderse como una cronotopia tensa y desmitificante, donde se realiza una puesta en escena simultánea tanto del presente de la experiencia *contra naturam* (la expresión es nuestra) del homoerotismo, como de la memoria de la tradición política y cultural de oposición campo-ciudad. En un fragmento del hermoso poema "Brinde" ["Brindis"], sorprendemos esta tensión entre la sequedad y la ausencia: "[...] para quem quiçá te contemplasse, ainda que desta ponte fuliginosa, calcárea/ ruina prematura no país que sempre apenas, não:/ há Nilo algum, planície ou deserto, só/ extenso como um traço que do silêncio flui" y la fluidez, la inminencia de algún otro posible: "lhe ofereço agora, ah/rumoreja/fonte imaginária/bruma,já/só, deriva/saudade cega/em mar

* La primera versión de este trabajo se presentó en el I Congreso Internacional Poesía y Crítica: Perspectivas contemporáneas México-Brasil, realizado en la Universidad Autónoma de México en febrero de 2016.

¹ Aunque el ensayista no la mencione, la reflexión de Félix Guattari (1992) es productiva en relación con este concepto.

aberto, desconhecido, abandonado das esquinas"² (Moriconi, 1996, p. 61). Esta tensión es, además, señalada con agudeza por el escritor João Gilberto Noll, que en la cuarta de forros de la antología de Ítalo, escribió.

tudo se esbugalha, tudo se ramifica e, o mais estranho, tudo convalesce na poética de Ítalo, como se esse centro despedaçado escavasse além do próprio drama, para encontrar uma espécie de fonte extinta de purificação³.

Este valor inestable de un *casi sertón* se reafirma mediante su asociación, en la lectura de Flora, con la presencia, en otros poetas, de imágenes y procedimientos muy distintos, como es el caso de la convivencia entre el ejercicio lírico en torno al *sol*, la *flor*, el *mar* y el *horizonte* e imágenes de pérdida y de violencia en Ângela Melim (1996); o del juego entre *viento* y *ola*, signos de una duda entre la consciencia de la fugacidad y el deseo de demarcación en los poemas de Duda Machado (1978). La ensayista vincula esta inestabilidad con el importante concepto de *entre-lugar*, que Silviano Santiago (1978) acuñó desde fines de los años 70 para definir una perspectiva contemporánea sobre la historia cultural latinoamericana precisamente en su carácter ambivalente de carencia y de potencia (Süssekind, 2005).

Por su parte, Eduardo Sterzi recupera el *topos* medieval de la tierra *baldía* desde el emblemático poema de T. S. Eliot, que lo toma como título, para señalar la importancia de la imagen del *desierto* en la poesía brasileña. En los poemas seminales de João Cabral de Melo Neto y Augusto de Campos, Sterzi muestra cómo sirve esta imagen a una ética y una estética de la aridez, que divergen de las principales tendencias de la poesía modernista, tal vez todavía muy entusiasmadas —añadimos nosotros— ante las promesas de la modernidad. En Cabral, la poesía se propondría algo así como "Cultivar o deserto/ como um pomar às avessas:/ então, nada mais/ destila; evapora;/ onde foi maçã/ resta uma fome;/ onde foi palavra/ (potros ou touros/ contidos) resta a severa/ forma do vazio" (Cabral de Melo Neto, 1947).⁴ Según Sterzi, esta opción por la aridez fertilizaría la producción poética actual con una fuerza fundamental de negativización, evidente ya desde los títulos de una serie de libros de poemas publicados a partir de los años 90: *Geografía íntima del desierto*, de Micheline Verunschik, *Lugar algum*, de Tarso de Melo, *Não se*

² "[...] a quien quizá te contemplara, aunque desde este puente herrumbroso, calcáreo/ ruina prematura en el país que siempre sólo, no:/ hay ningún Nilo, planicie o desierto, sólo/ extenso como un trazo que desde el silencio fluye/ le ofrezco ahora, ah/ rumorea/ fuente imaginaria/ bruma, ya/ sólo, deriva,/ nostalgia ciega/ en mar abierto, desconocido, abandonado de las esquinas".

³ "Todo se desmigaja, todo se ramifica y, lo más extraño, todo convalece en la poética de Ítalo, como si ese centro despedazado excavara más allá de su propio drama, para encontrar una especie de fuente extinta de purificación." En un ensayo anterior ya mencionábamos este aspecto de la poética de Ítalo, haciendo énfasis no en la imagen del desierto, sino en la del *rio*, y refiriéndola a momentos fundamentales de la poética modernista de Mário de Andrade y de Manuel Bandeira, así como a la dicción contemporánea de Marcos Siscar (Pedrosa, 2007) .

⁴ "Cultivar el desierto/ como un pomar al revés:/ entonces, nada más/ destila; evapora;/ donde hubo manzana/ queda un hambre;/ donde hubo palabra/ (potros o toros/ contenidos) queda la severa/ forma del vacío".

diz, de Marcos Siscar, *Formas do nada*, de Paulo Henriques Britto, y *De novo nada*, de Heitor Ferraz (Sterzi, 2014).

Ambos ensayistas consideran el uso de imágenes de la naturaleza para emprender una *figuración al revés*, en las palabras de Flora, de fuerzas afectivas y políticas determinantes en una sociedad moderna cada vez más urbana. Este uso, en realidad, ya fue señalado, entre otros, por K. Stierle, que lo considera realmente esencial para la construcción del paisaje en la poesía desde el prerromanticismo (Stierle, 1999). Sin embargo, a partir de este fundamento común, es interesante observar que ambos ensayistas enfatizan distintos modos a través de los cuales la poesía se constituyó, desde entonces, en una exigencia de negatividad. En Flora, y en la medida en que lo desértico se contamina también del brotar imprevisto de la vida, la negatividad se asocia, desde luego, con lo que ella considera una complejificación de la experiencia histórica, de la forma poética y de la experiencia subjetiva. En Sterzi vemos que la negatividad, a través del privilegio que se concede a una comprensión en principio más unívoca del desierto, se asocia con la aridez y la impotencia, vistas como condiciones de legitimación de la poética moderna.

La observación más detenida de estas diferencias, más allá de una simple confrontación, sirve para sacar a la luz el marco de contradicciones que siempre ha sostenido esa poética —actualmente mejor analizado por una parte significativa de la poesía y de su crítica, a contrapelo de idealizaciones convencionales en lo que respecta a la relación entre la autonomía, la negatividad y la función social. En este sentido, y tomando como referencia la reflexión del crítico y también poeta Marcos Siscar, puede decirse que el pensamiento y la creación, que antes se basaban en *cismas* dicotómicos, a partir de mediados del siglo xx pasen a hacer explícito y a valorar el *cisma* ante la incertidumbre y la indeterminación del arte y de la vida (Siscar, 2011).

En el ensayo de Flora puede verse, en este sentido, además de la relación entre lo desértico y lo fértil, una correlación entre el valor lírico y el valor constructivo —antes antagónicos— que le permite estrechar lazos entre poetas de filiación muy diversa, como Italo Moriconi y Ángela Melim, vinculados con la poesía de la experiencia de la así llamada generación marginal, y Duda Machado, cada vez más apreciado por su tendencia a la síntesis formal. En el ensayo de Sterzi, de una manera semejante, salta a la vista su señalamiento de que es necesario releer eso que él llama un corto circuito dialéctico entre la visión formal y la visión realista de la poética del desierto de João Cabral. O la problematizante inclusión de la *Zona de sombra* de Claudia Roquette-Pinto o de *A terra inculta*, de Marcos Siscar, entre títulos que ya señalarían la negatividad desértica. Y, además, observar su postulación de la poesía como un “ejercicio de imaginación de la tierra”, que puede ser al mismo tiempo devastada y prometida —en un movimiento interpretativo que, aunque apenas se esboce, va más allá de las paradojas de la impotencia y de la aridez, como puede verse en el libro emblemáticamente titulado *Novo endereço*, del poeta

Fábio Weintraub, mencionado previamente como ejemplo de negatividad por su título *Baque*.⁵

En un texto sobre el poeta portugués Ruy Belo, por cierto, escrito casi en el mismo período —ambos se publicaron casi una década después del de Flora— Sterzi comenta la imagen de la tierra en su triple significado de territorio y de suelo, materia de la que están hechos el cuerpo y el planeta que lleva su nombre (Sterzi, 2014). De este modo, aunque no desarrolle una reflexión en este sentido, Sterzi nos ayuda a notar que la tematización de la naturaleza en tanto tierra devastada pero también prometida, puede ampliar el movimiento de desterritorialización hacia una *perspectiva ecológica* que, justo en esta última década, tiende a adquirir cada vez más relevancia y amplitud, rebasando el significado estrictamente biológico con que se vinculaba con la noción de medio ambiente.

En este proceso, la perspectiva ecológica no deja de servir para hacer frente a la creciente desertificación que se convierte en el emblema de todas las catástrofes resultantes del desarrollo tecnocrático. Pero también pone en movimiento la experiencia de la falta y del final como piezas móviles de una reflexión más amplia sobre el estar en el mundo y sus posibilidades de cambio, articulando cuestiones de distintos órdenes⁶. En el caso brasileño, estos desdoblamientos pueden observarse en los renovados esfuerzos por articular antropología, filosofía y política, mismos que afectan simultáneamente las relecturas de la noción de *antropofagia*, resultando en una nueva forma de repensar nuestro origen en su relación cultural y estética con la naturaleza⁷.

En la producción poética, este esfuerzo renovado se hace evidente en dicciones tan distintas como las de, por ejemplo, Manoel de Barros, Sérgio Medeiros, Josely Vianna Baptista y Leonardo Fróes —en principio extrañamente desplazadas en un panorama en el que la idea dominante de actualidad estaba vinculada con la experiencia urbana. A diferencia de los poetas mencionados anteriormente, en quienes la figuración de la naturaleza era un procedimiento entre otros, en éstos, dicha figuración pasa a conformar ahora un *tropos* predominante, a veces casi único, de manera que parece intensificar y explicitar una potencialidad que hasta entonces la crítica había trabajado de un modo más tímido y puntual.

⁵ El tema de la tierra prometida ya había ido blanco de nuestro interés en ese primer libro de Weintraub, analizado, bajo otra perspectiva y, muy significativamente, precisamente en comparación con el uso de la imagen del río en la poesía de Italo Moriconi, en el ensayo mencionado (Pedrosa, 2007).

⁶ Muy significativo en este sentido es el texto de Marcos Siscar sobre la poética de la ecología en Michel Deguy (2014).

⁷ Es emblemática en este sentido la emergencia y la repercusión, en este período, de los trabajos del antropólogo Viveiros de Castro sobre su concepto de *perspectivismo amerindio* (2002). También es significativo el gran número de relecturas de la antropofagia modernista que salieron a la luz durante las dos últimas décadas.

Su extrañeza sin duda puede ser explicada y neutralizada por ciertas interpretaciones más unívocas de la relación entre poesía y experiencia. Tal es el caso del énfasis biográfico en la decisión de Manoel de Barros de vivir en el pantanal de Mato Grosso o en la decisión de Leonardo Fróes de dedicarse a la horticultura en una casa de campo en la sierra fluminense: ambas decisiones se asocian con una concepción lúdica o idílica y evasionista de la poesía y de la naturaleza. Estas lecturas se acercan, además, a la valorización, aunque mucho menos simplista, de Sérgio Medeiros y hasta Josely Vianna Baptista por su inscripción en el campo de una *etnopoésia* dirigida hacia una identificación entre la naturaleza y ciertas culturas originarias.⁸

Intentando seguir un camino distinto, consideramos que estos modos de figuración de la naturaleza retoman y al mismo tiempo desestabilizan su significado proto-moderno de una originariedad que funda una subjetividad y un lenguaje humanos auténticos, universales o particulares —un significado que ya se veía atravesado por una mezcla irónica e incierta de valores utópicos y escatológicos. Esto nos lleva hacia la definición del espacio y del tiempo como *confín*, que Raul Antelo toma prestada de Massimo Cacciari para resaltar en ella la *simultaneidad* como condición fundadora de la singularidad —una singularidad *simultas*, y no *similis* (formas distintas, derivadas de la raíz indoeuropea que significa *uno*) y, por lo tanto, constitutivamente impura, abierta a múltiples percances, desplazamientos y reinterpretaciones (Antelo, 2008).

Esta trama de singularidad y simultaneidad puede identificarse en el hibridismo que hoy provoca interesantes lagunas clasificatorias donde antes se erigían con facilidad distinciones, antagonismos y jerarquías. Por ella, el poeta y crítico Ricardo Domeneck llama la atención, en esta vuelta de siglo, hacia el desafío que plantea la lectura de poetas más antiguos, hasta entonces poco considerados, cuya emergencia, intempestiva por eso mismo, problematiza incluso la idea de contemporaneidad, como Orides Fontella, Torquato Neto, Sebastião Uchoa Leite, Roberto Piva e Leonardo Fróes (Domeneck, 2011). Hay un eco, aquí, de la reflexión de Marcos Siscar, ya mencionada, sobre la productiva tendencia al predominio del cisma sobre los cismas en un panorama en el que Siscar también subraya la extraña retracción que representaría, en poetas tan diferentes como Manoel de Barros y Arnaldo Antunes, el tema de lo primitivo, de lo edénico, incluso a través de elementos del paisaje natural provocadoramente asociados con diferentes apropiaciones de la técnica (Siscar, 2011).

⁸ El poeta y ensayista Antonio Risério recuerda el origen del término *etnopoésia*, que en los Estados Unidos de América de los años 60-70 tenía un sentido inicialmente contestatario, contracultural. Recordando la etimología griega de *etnoi* (otros), Risério cuestiona su uso culturalista actual, y considera, más ampliamente, que el poeta es siempre un otro, un otro respecto a Occidente, y que toda poesía, en este sentido, puede considerarse una etnopoésia (2014).

En el caso de Leonardo Fróes, en quien nos detenemos ahora, podemos desde ya subrayar la relación entre una tematización semejante y la fuerza singularizante de la simultaneidad que afecta su experiencia vital y poética. Nótese, entonces, que además de dedicarse al mismo tiempo a la poesía y a la reforestación y siembra agrícola en la casa de campo en que vive, Fróes trabaja como periodista y traduce a poetas y prosistas de lo más distintos, como D. H. Lawrence, Jonathan Swift, Virginia Woolf y Rabindranath Tagore. Se dedica, además, a la investigación naturalista, apostándole a la contaminación entre la imaginación y la ciencia, entre lo cercano y lo distante, entre lo íntimo y lo extraño, traduciendo libros como los del ornitólogo Helmut Sick y el mirmecólogo Edward O. Wilson.

Observada como una más entre todas estas actividades, la práctica poética de Fróes escapa del mito "rimbaudiano", persistente y neorromántico del joven rebelde que haría de la naturaleza y del arte un refugio al margen de los males de su tiempo, e incluso expone, al contrario, las contradicciones propias de la idea del exilio, de acuerdo con la discusión de Giorgio Agamben (1996). Pues estos datos nos hacen darnos cuenta, ante todo, de que la experiencia concreta de Fróes con la naturaleza conlleva recreación y cultivo, y se ubica además, geográficamente, en un lugar al mismo tiempo cercano y alejado de la vida urbana contemporánea: Secretário, un subdistrito de Itaipava, a solo una hora y media de Rio de Janeiro. En ese "entre-lugar" la experiencia de la escritura y de la lectura pone otra vez en escena una antigua herencia de los lazos entre percepción y erudición, imaginación y observación, arte y técnica. Tejidos en viajes reales y imaginarios emprendidos por sujetos que fueron, muchas veces, al mismo tiempo exploradores, científicos, pintores y escritores, responsables de la propagación del orden y de su contaminación por parte de la alteridad, estos lazos constituyen el paradójico e inestable fundamento de los diferentes sentidos que la cultura occidental moderna atribuye a la naturaleza⁹.

Su trabajo de traducción de textos de distintos géneros y orígenes geográficos, culturales y temporales confirma esta tesitura híbrida como un *a priori* inexorable de la relación entre poesía, lengua y naturaleza, independientemente de las identificaciones territorializadas, manteniendo, junto con el gesto de aproximación, un margen de diferencia, tensión y intraducibilidad. ¿De qué ecología nos habla realmente esta convivencia entre escritura y lectura, selva y sembradío, donde coexisten la ficción londinense y cosmopolita de Virginia Woolf, la música bengalí ancestral de Rabindranath Tagore y el estudio de pájaros y hormigas?

El último libro de Fróes, publicado en 2015, ofrece señales para profundizar en este sentido. Ante todo porque se trata de una antología en la que el autor reunió poemas inéditos y poemas que ya se habían publicado desde 1968.

⁹ Toda esta historia está magistralmente plasmada por el escritor argentino César Aira en una pequeña novela dedicada a la narración de un viaje del pintor alemán Rugendas por la Pampa argentina y a su técnica híbrida de imaginación, observación y clasificación científica (2006).

Éstos se organizan en una secuencia muy particular, que revuelve la cronología de las ediciones originales sin justificarlo o indicar otras formas de organización. Su título, *Trilha* [Sendero] es una palabra que originalmente se refiere a un camino estrecho, sinuoso, abierto y reabierto artesanal e intermitentemente a través de los accidentes de un paisaje. El sendero, que representa una alternativa a las formas más racionalmente planeadas de comunicación, exige un mayor esfuerzo en cuanto al gesto corporal y a sus interacciones y ritmos espacio-temporales, pues inviabiliza el uso de los medios tecnológicos de circulación.

Este conjunto de significados de la palabra *trilha* se desdobra de diferentes modos en el libro al que da nombre. De entrada puede asociarse con esta presentación del material poético que recuerda su producción, y que hace a un lado los lineamientos editoriales y cronológicos objetivos y previos. A partir de esta laguna, tanto la escritura como la lectura tienen que efectivarse como un trayecto sinuoso, sin direcciones claras. Mezclando espacios y momentos distintos, deconstruye la posible especificidad de cada libro, lo mismo que deconstruye valores como la inauguración, la innovación, la continuidad y la evolución, que normalmente orientarían la definición del conjunto de una obra.

En este sentido, la antología enfatiza el carácter fragmentario del poema, de libro de poemas, de su unidad autoral y de su inserción contextual, como, por cierto, puede hacer cualquier antología; sus relaciones intrínsecas con la edición poética son señaladas por Osvaldo Silvestre (2016). Esta antología vuelve a poner en escena la también intrínseca relación entre la escritura y la lectura, entre el escritor como lector de otros y de si mismo, y el texto en continuo desplazamiento, dirigido hacia un rumbo indeterminado, siempre camino y caminata, cuyo fin y finalidad escapan a una mirada clara y panorámica. No en vano, y desordenando una vez más el orden de las cosas, el poeta decide iniciar su antología con un poema tomado de su último libro (*Chinês com sono*, [Chino con sueño] de 2005), y que tiene por título "Leitora" [Lectora]; éste, de entrada, inscribe en una escena de inauguración dos marcas de posteridad que contaminan la pretendida originalidad de la naturaleza, del lenguaje del poema y, por supuesto, de la relación entre ambas.

Tão leve no seu vestido estampado,
solto e com uma alça caída,
sentada embaixo de uma árvore
em cuja sombra o sol penetra
com finas riscas langorosas,
a mulher lendo, emparedada pelo livro
que tem nas mãos,
nem demonstra sentir na pele doce
a chuva ou saraivada de insetos
que a percorre, caindo em linha reta
da árvore espaçosa, e pausa
nos seus ombros nus, nos braços

e no cabelo sedoso,
 para adornar-lhe o corpo pensativo
 como joias raras,
 como broches vivos (p.13) ¹⁰

El lenguaje simple, hecho de sintaxis coloquial y claras imágenes visuales, sugiere un registro perceptivo inmediato, "natural". Éste, sin embargo, en realidad se organiza alrededor de un doble pliegue, o *myse en abyme*. Primero, porque en el poema el paisaje y la chica están insertos en una red de mediaciones que los vincula con el libro y su lectura. Después, porque esa red, a su vez, remite a toda una tradición de escenas pictóricas de lectura, que el poema actualiza pero de un modo diferido, conformando, así, casi una écfrasis —el *casi* indica la presencia simultánea de percepción, imaginación y memoria verbal y visual, así como su margen de intraducibilidad.

En "Leitora", de hecho, parecen fundirse, desde el título, las escenas de "A leitura" ["La lectura"] y "Moça" ["Muchacha"], lienzos pintados por Almeida Jr. a fines del siglo XIX y posteriormente muy revisitados. En un primer momento, puede verse que el poema y las pinturas tienen en común eso que Flora Süssekind ya había mencionado en relación con las segundas: el anacronismo de la asociación entre lectura y soledad, reposo, disfrute y ensimismamiento, frente a las condiciones que empezaran a afectar al lector moderno: tensión, desidentificación y aceleración¹¹. Este descompás, un siglo después, en el poema de Fróes, se vuelve mucho más significativo. Y a él se suman además las consecuencias de la presencia de la naturaleza, que estaba ausente o era un simple telón de fondo casi invisible en las obras de Almeida Jr., y que ahora se convierte en un elemento central y activo.

Esos dos elementos anacrónicos, puestos juntos, sirven para crear de un ambiente que los problematiza a ambos. La soledad y el aislamiento podrían sugerir un contrapunto idílico y evasivista ante las amarguras de la vida moderna. Pero, al intercambiar la intimidad doméstica predominante en los cuadros de Almeida Jr. (e indicativa de su realismo) por la exposición al paisaje natural, el poema abre la escena del disfrute de la lectura a una serie de percances distintos. El árbol bajo el cual se sienta la lectora es acogedoramente espacioso y lleno de sombras, suavizando la luz del sol en "trazos lánguidos" que componen, junto con la piel dulce, los hombros desnudos y el pelo sedoso, una suave sensualidad. Pero es del árbol también

¹⁰ Tan ligera en su vestido estampado,/ suelto y con un tirante caído,/ sentada bajo un árbol/
 en cuya sombra el sol penetra/ con finos trazos lánguidos,/ la mujer leyendo, emparedada por
 el libro/ que tiene en las manos,/ no muestra ni sentir en su piel dulce/ la lluvia o granizada de
 insectos/ que la recorre, cayendo en línea recta/ del árbol espacioso, y se posa/ en sus
 hombros desnudos, en sus brazos/ y en su pelo sedoso,/ para adornarle el cuerpo pensativo/
 como joyas raras,/ como broches vivos.

¹¹ Flora Süssekind analiza éstas y otras escenas de lectura en la pintura brasileña en un ensayo que aborda los cambios de la crítica literaria a partir de la segunda mitad del siglo XX (1993).

de donde cae una "granizada de insectos", imagen que representa una molestia intensa, y que se asocia también, de un modo contradictorio, con una intensificación opuesta, al desplegarse como un elemento decorativo en la imagen de los "broches vivos".

Esta función desestabilizadora de la intensificación se repite también en el uso casi hiperbólico de la imagen del "emparedamiento", que llama la atención hacia aspectos positivos y negativos del disfrute propiciado por la lectura en medio del paisaje. Así, también, se complejiza la sensualidad en el "cuerpo pensativo", emparedado pero invadido, recorrido, atravesado, como el paisaje por un sendero, por la "granizada de insectos". El poema sorprende y plasma la lectura como un gesto al mismo tiempo tranquilo y discretamente tumultuoso, como la naturaleza que al mismo tiempo la envuelve y la agrade. En este gesto-sendero, la subjetividad poética (del poeta y de la lectora en la que éste se reduplica) se conforma como "observador observado" (p.20), en la inesperada reunión de sol y lluvia, broches y libros, árboles e insectos, reflexión y abandono, en un proceso que la inserta en una comunidad de especies varias, mezcla diferentes espacios y temporalidades, y rehúye las categorías distintivas de lo humano, lo vegetal y lo animal, lo natural y lo socio-cultural.

En este sentido, resulta ejemplar el poema "O império das formigas" ["El imperio de las hormigas"], que desde el título propone una hibridación entre cultura y naturaleza, humano y animal, grandeza y minimalismo, mirada y transfiguración, produciendo una vez más ese tono minimalista de *intensificación* y *exceso* que caracteriza a la poética de Fróes:

O império das formigas. A vaca
olha de longe o efêmero passante.
Os passarinhos atravessam
a estrada estreita, quieta e sinuosa
que segue o rio pelo vale.
O silêncio aglutina as criaturas
e os menores ruídos.
Vê-se a proliferação das espécies
Nos menores meandros./
Mundos inimagináveis se criam.
Mundos desaparecem
nas bocadas da vaca no capim generoso" (p.31)¹²

Como puede verse, en el poema resurge la imagen del sendero como un camino a largo del cual un "efímero transeúnte" (como podrían serlo el escritor y el lector) se inscribe simultáneamente como sujeto y como objeto en un

¹² "El imperio de las hormigas. La vaca/ mira de lejos al efímero transeúnte./ Los pajarillos cruzan/ la carretera estrecha, tranquila y sinuosa/ que acompaña al río por el valle./ El silencio aglutina las criaturas/ y los mínimos sonidos./ Se ve la proliferación de las especies/ en los mínimos meandros./ Mundos inimaginables se crean./ Mundos desaparecen/ en los morros de la vaca en la hierba generosa."

paisaje que desorganiza los parámetros de la percepción visual y auditiva distanciada y contemplativa. Proliferación y desaparición se funden, fragmentando la idea misma de la naturaleza en mundos y meandros, especies y criaturas, cuya posibilidad de conexión se da a contrapelo de un sentido, de una racionalidad comunicativa, mediante un lenguaje hecho de ruidos y silencio.

Esta imagen del camino incierto marca también el poema "Despovoação da pessoa" ["Despoblamiento de la persona"]:

Tudo que havia contribuído
para forjar, no tempo, uma pessoa,
tentando dar coerência
à sua instabilidade crônica,

tudo que, medido e marcado,
era um acréscimo de regulação/
para o funcionamento ordinário
-nome, renome, cadastro etc.-

foi de repente estilhaçado
e, como cacos de vento
no caminho incerto e novo,
nada do que a fazia persiste

na sensação de liberdade
que esta pessoa de perfil nulo conquista,
ou melhor, conhece, atravessada
por lufadas de pó.¹³

Aquí se retoma la asociación entre caminata y deconstrucción identitaria, incluso fundiendo la referencia individual y la colectiva, la persona y el pueblo, en un mismo proceso de "despoblamiento de la persona". El camino incierto y nuevo se presenta como una mezcla de vaciamiento y conquista de sí mismo, potencia y fragilidad, como el viento hecho en pedazos o, al contrario, el polvo que se alza en fuertes ráfagas. Esta mezcla de vaciamiento y fuerza reaparece también en el poema significativamente titulado "Ao sonhador, o inveterado" ["Al soñador, lo inveterado"]: "Lições de nada que me deixam vazio, no entanto imenso, participando desse quebra-cabeça sem finalidade na moldura infinita que não se encaixa".¹⁴

¹³ "Todo lo que había contribuido/ para forjar, en el tiempo, una persona,/ intentando dar coherencia/ a su inestabilidad crónica,/ todo lo que, medido y marcado,/ era un añadido de regulación/ para el funcionamiento ordinario/—nombre, renombre, registro, etc.—/ se astilló de pronto/ y, como trozos de viento/ en el camino incierto y nuevo,/ nada de lo que que la hacía persiste/ en la sensación de libertad/ que esta persona de perfil nulo conquista,/ o mejor, conoce, atravesada/ por ráfagas de polvo."

¹⁴ "Lecciones de nada que me dejan vacío, no obstante inmenso, participando en este rompecabezas sin finalidad en el marco infinito que no encaja".

El marco infinito que no encaja, el rompecabezas sin finalidad, el despoblamiento que provoca la nada y la inmensidad son imágenes que se aplican a la subjetividad y a la naturaleza, creando una ecología poética que enfrenta pero potencia el desconcierto, la finitud, la fragmentación. Esta ecología, que mezcla exceso y carencia, delicadeza y tumulto, pequeñez e intensificación, puede considerarse como una forma alternativa a las apropiaciones de la naturaleza que privilegian en ella la referencia unívoca, o bien a lo desértico, o bien a la “prolixa folharada” [prolijo hojerío], como diría João Cabral de Melo Neto¹⁵ —usados para simbolizar el antagonismo entre la estética romántica y la realista.

En este sentido, son muy significativas las imágenes de la ruina y del desierto producidas por esta ecología. En el poema “Urvento” [“Urviento”], la yuxtaposición que constituye el título acerca a la naturaleza y a la cultura e invoca una memoria híbrida que hace convivir a la potencia con la destrucción, la fertilidad y la desolación. Construido como una mezcla entre escena visual, narrativa y expresión lírica, el poema también mezcla, por eso mismo, como el viento, imperfecto y presente, figurando una conjunción entre lo mítico, lo histórico y lo geográfico, que tiene ecos tanto de la Ur bíblica como de la habitación del poeta, mezclando pasillos, oficinas, cerros y leones imponentes con un campo cotidiano de bambúes y pastizales:

Pois o vento ventava como aquilo que o vento faz quando venta. Aquela orquestra de barulhos [...] Eles, os deuses, soprando juntos com as bochechas vermelhas, como se fossem anjos do deserto, ases do fogo. Em plena seca (mas um dia ainda chove!) as sementes voavam nas suas asas sedosas se acamando na terra. As flores secas trabalhando e florindo. [...] O vento no bambuzal varre o mundo. Seus gestos no capinzal unânime que se sacode e dobra como uma onda. Sua massa momentânea numa travessia conjunta. Suas lufadas na noite enluarada para invadir os gabinetes e atirar nos tapetes os papéis arquivados, os apontamentos anêmicos, secos, desgastados. Ah, esses oboés do vento, ah suas velas desfraldadas ao vento, como se aquela noite tão bonita. Comigo dentro, e você tão perto, fosse uma arca-de-noé ao relento, sob os cavalos e os rebentos do vento, suas invisíveis galeras, suas imprevisíveis patadas!¹⁶

¹⁵ Con esta imagen nos referimos al célebre poema de de João Cabral, “Graciliano Ramos”, donde el novelista figura como símbolo de la poética realista y ascética que debe ser emulada.

¹⁶ Pues el viento ventaba como lo que el viento hace cuando venta. Esa orquesta de ruidos [...] Ellos, los dioses, soplando juntos con las mejillas rojas, como si fueran ángeles del desierto, ases del fuego. En plena sequía (ipero un día de estos va a llover!) las semillas volaban en sus alas sedosas acamándose en la tierra. Las flores secas trabajando y floreciendo. [...] El viento en la mata de bambúes barre el mundo. Sus gestos en el pastizal unánime que se sacude y dobla como una ola. Su masa momentânea en una travesía conjunta. Sus ráfagas en la noche de luna para penetrar en los despachos y arrojar a los tapetes los papeles archivados, las notas anémicas, secas, desgastadas. Ah, esos oboes del viento, ah sus velas desplegadas al viento, ah, como si aquella noche tan hermosa. Conmigo dentro, y contigo tan cerca, fuera un arca de Noé al relente, bajo los caballos y los retoños del viento, sus invisibles galeras, isus imprevisibles patadas!”

En este paisaje, el fuego y el agua aparecen juntos, con el viento, figurando la indisociabilidad del fin y del recomienzo a través de la dispersión de semillas y flores que, aunque secas, contienen también el anuncio de la lluvia. Este doble valor, de fin y de recomienzo, puede verse también en la imagen del arca de Noé y su aparición inesperada al final del poema. Hay que resaltar, allí, una vez más, el uso particular de imágenes del exceso y de procedimientos de intensificación, que en Fróes siempre están asociados de algún modo con el desconcierto y la fragilidad. Así, tenemos la repetición y la redundancia —“Pues el viento ventaba como lo que hace el viento cuando venta”, que introduce indeterminación y extrañamiento en una frase inicialmente sencilla y coloquial. Tenemos la repetición asociada con contaminaciones distintas y hasta antagónicas, como en “oboes del viento ah sus velas desplegadas al vento”, que recoge referencias sonoras dispersas a lo largo del texto y las asocia imprevisiblemente con la idea de velas y de olas, anticipando la imagen del diluvio.

Podría decirse que la ecología poética de Fróes se constituye como esta producción del exceso y de lo intenso, que no renuncia a lo simple ni a lo ambiguo de donde parte, ni a lo abierto y lo indeterminado hacia donde apunta. Esta ecología poética se reafirma en la forma a un tiempo suave y enfática con que se mezclan fragmentos de mundos, especies, paisajes y seres —y que se reproduce en la construcción al mismo tiempo sintáctica y paratáctica, coloquial y tumultuosa, de los versos, que acogen de un modo *casi* natural lo inesperado. Ricardo Domeneck, en su breve estudio, ya mencionado, sobre este poeta, llama la atención también hacia la convivencia sintáctica entre desdoblamiento y yuxtaposición, equivalente, en términos morfosemánticos, a la yuxtaposición de imágenes dispares, que da al poema un fuerte tono fanopeico, surrealista, que Domeneck acerca al de Murilo Mendes, y que sorprendemos aquí en esta aparición intempestiva del arca de Noé, bajo el sonido de los oboes y los caballos del viento.

En este poema en especial, esta dicción está vinculada con escenas que, una vez más, no podemos dejar de remitir a João Cabral; en este caso, a su importante serie sobre el viento en el cañaveral. Tampoco podemos dejar de remitir a Cabral la relación entre lo sintáctico y lo fanopeico, con su énfasis en el trabajo *casi* pictórico de la imagen verbal. Mediante el entretejido de estos procedimientos y referencias, la poesía de Fróes esboza un sendero para la relectura del poeta pernambucano y de la tradición de la relación entre naturaleza, contención y aridez que en gran medida se inspira en él¹⁷.

¹⁷ En este texto seminal, Silviano Santiago (1982) se enfocó en el libro *A escola das facas*, de Cabral a partir de la memoria afectiva, la incertidumbre y la ambigüedad, señalando la necesidad de reeleer al poeta, una necesidad que empieza a intensificarse a partir de los años 90 y de la fragilización de los parámetros dicotómicos, que ya comentamos. .

En Fróes este procedimiento sintáctico e imagético siempre provoca acercamientos contradictorios, como el de la intensidad promisorio de la sequía con la del diluvio. A partir de éste puede seguirse toda una recurrencia de imágenes que tienen que ver con el agua, con sus delicadezas de gota y sus excesos de aluvión, y con lo que éstos traen, como naturaleza, de habitación y desprotección, pérdida y promesa. En el poema "Dia de dilúvio" ["Día de diluvio"] el diluvio aparece al mismo tiempo como parte de una rutina natural y como indicador de una experiencia de vida que va más allá del presente, que actualiza una memoria y se abre hacia algo desconocido (como ocurre con la experiencia de lectura), configurando eso que Sergio Cohn, en la presentación de la antología, llama, sugerentemente, "tempo do quando" ["tiempo del cuando"]:

Quando chove assim tão seguidamente na serra
e começa pingar água na casa e a goteira
cresce e a pia entope e alaga o chão,
quando não cessa esse barulho insistente
de água penetrando em tudo e rolando,
sinto uma desproteção total e violenta
e eu mesmo sendo dissolvido também/
nessa casa alagada, não me acho
enquanto solidez: vou flutuando
como onda inconstante na correnteza (p.30).¹⁸

La lectura del poema "Chamas de mesa" ["Llamas de mesa"] podría funcionar bien, a manera de conclusión, para invitarnos a volver a leer y revisar estos procedimientos y recurrencias como elementos constitutivos de una perspectiva anacrónica y desterritorializada de la tematización de la naturaleza, mas allá de la dicotomía entre lo desértico y lo exuberante,:

há uma grande variedade de fósforos
-Queluz, Missões, Ypiranga-
na confusão organizada da mesa
em que trabalho há vários anos;
a luz entra por onde não sai um beija-flor.
Há lenços sujos, a lanterna amarela, uma ampulheta e um copo.
A quantidade de caixinhas de fósforos realmente me espanta
de eu ser de certo modo o ter abrido elas todas
sem me notar no movimento da pequena chama de cada
do qual eu participo ao riscar.
No tampo volátil dessa mesa há uma dureza encantada
que apenas me garante a presença, seus pressentimentos gratuitos.,
o instante de tocar uma coisa ou de limpar o nariz.
Alguns gestos são feitos sem retrato aqui

¹⁸ "Cuando llueve así tan enseguida en la sierra/ y empieza a gotear agua en la casa y la gotera/ crece y el fregadero se tapa y se encharca el suelo/ cuando no cesa ese ruido insistente/ de agua penetrando en todo y rodando,/ siento una desprotección total y violenta/ y yo mismo al disolverme también/ en esa casa inundada, no me hallo/ en tanto solidez: voy flotando/ como ola inconstante en la corriente."

mas existe no tampo a marca da memória marmórea.
Ela é uma grande mesa-balsa e por isso
pode também perfeitamente zarpar com seus pés de armar (p.55).¹⁹

En este poema, Fróes parece apropiarse una vez más de una escena emblemática de la poesía cabralina – la del poeta insomne ante la hoja en blanco donde debe hacer germinar el poema. Ahi está presente de nuevo la imagen de la mesa, que en Cabral es la base y condición de la continua y dura lucha por hacer frente a la física del susto diario y a los monstruos que nacen del tintero, y escribir el poema-máquina útil, como lo plantea en el célebre “Lição de poesia” [“Lección de poesía”].

Pero ahora, desde el título, esta escena se contamina de elementos de ambigüedad, en los que la creación y la desaparición se confunden, en una mesa en llamas que en realidad emerge al final del poema, como el arca de Noé en el anterior, lista para zarpar hacia un rumbo indeterminado. Esta transformación de la mesa en barca, o más bien, esta yuxtaposición híbrida, y por eso mismo un tanto surreal de mesa-barca con una cubierta volátil y una dureza encantada, donde se inscriben tanto una memoria marmórea como unos presentimientos gratuitos, contamina toda la enumeración metonímica y objetiva. Ésta, entonces, sirve para organizar y delimitar la escena pero también para llenarla de imprecisiones, como si la “física de sustos” cabralina se convirtiera realmente en el fundamento mismo, inestable e incontenible, de la escritura.

Como vimos antes en “O observador observado” [“El observador observado”], en este movimiento entre mesa y balsa, en que objeto y objetivo se revelan híbridos de concretud e imaginación, de “pés no chão” [pies en el suelo] y flotación libre (hibridez que reaparece en el juego entre la piedra y el río en “Ao ler no mundo flutuante” [“Al leer en el mundo flotante”], p.92), el poema también se desliza entre la nota visual-descriptiva y un registro expresivo en que la presencia discursiva del yo se afirma por la asociación del trabajo poético con gestos como el de tocar un pañuelo sucio y limpiarse la nariz. Se explicita, así, un movimiento de subjetivación y de corporeidad que subyace a la objetualidad metonímica y que sería interesante subrayar para repensar la oposición simplista entre lo lírico y lo antilírico, lo expresivo y lo desértico también en la metonimia cabralina.

¹⁹ “hay una gran cantidad de cerillos/ –Queluz, Missões, Ypiranga–/ en la confusión organizada de la mesa/ en que trabajo desde hace varios años;/ la luz entra por donde no sale un colibrí./ Hay pañuelos sucios, una linterna amarilla, una ampolleta y un vaso./ La cantidad de cajitas de cerillos realmente me asombra/ que yo de cierto modo haya abierto todas ellas/ en el movimiento de la pequeña llama de cada uno/ de lo cual yo participo al prender./ En la cubierta volátil de esta mesa hay una dureza encantada/ que sólo me asegura la presencia, sus presentimientos gratuitos,/ el instante de tocar una cosa o de limpiarme la nariz./ Algunos gestos se hacen sin retrato aquí/ pero existe en la cubierta la marca de la memoria marmórea./ Es una gran mesa-balsa y por eso/ puede también perfectamente zarpar con sus pies desarmables.”

Entre la mesa y la balsa, la llama y el agua, el poema presenta la escritura y la subjetividad como éxtimos, es decir, como entramados de su propia exterioridad. En esta trama es muy significativo el énfasis en la relación entre trabajo poético y luminosidad, referencia incontenible a la tematización cabralina de la relación entre escritura, visión solar e imágenes naturales de dureza y corte. Aquí, la naturaleza se presenta a través de la belleza delicada del colibrí, cuyo vuelo, sin embargo, está "emparedado" (recordando imagen del poema "Leitora"). Y la clara y amplia visión solar es sustituida por la visión difícil, intermitente, incluso inconsciente, propiciada por la llama de unos cerillos prosaicos, cuya necesidad se contrapone a la idealización romántica de lo nocturno y lo natural.

Esa valoración de la luz en tono menor se construye a través de la referencia a los prosaicos cerillos, que sirve realmente como arranque del poema y como eje de la experiencia de la escritura mediante el asombro ante el descubrimiento de una relación tan cercana y tan inconsciente con cada una de las pequeñas llamas que se encienden. Una vez más, ahora en relación con la luz, la intensificación se suma a la fragilidad, el encantamiento al prosaísmo y el exceso a la carencia en la imagen de muchas cajitas y en la importancia que se atribuye a la enumeración de sus marcas. La poesía como experiencia del aprendizaje de la sobrevivencia en un mundo en donde la naturaleza y la técnica conviven como fuentes de descubrimiento de lo precario y también de lo posible.²⁰

Referencias:

- AGAMBEN, Giorgio. "Política del exilio", en: *Archipiélago*, 1996, nº 26-7.
- AIRA, César. *Um acontecimento na vida do pintor viajante*. Trad. Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ANTELO, Raul. "Lindes, limites, limiares. En: Boletim de Pesquisa – NELIC - Edição Especial Linde. Florianópolis: UFSC, 2008.
- AZEVEDO, Carlito. "Uma outra prosa": Maurice Roche. En: *Collapsus linguae (poemas)*. Rio de Janeiro: Lynx, 1991.
- CABRAL DE MELO NETO, João. "Fábula de Anfion". En: *Poesia completa e prosa*. Org. Marly de Oliveira con asistencia del autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2011.
- DOMENECK, Ricardo. "Leonardo Fróes". Blog de la revista *Modo de usar*, abril de 2011.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: editora 34, 1992.
- LIMA, Manoel Ricardo de; TESSLER, Elida. *Falas inacabadas – Objetos e um poema*. Porto Alegre: Tomo, 2000.
- MACHADO, Duda. *Margem de uma onda*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- MELIM, Ângela. *Mais dia menos dia*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- MORICONI, Italo. *Quase sertão*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996.
- PEDROSA, Celia. "Poesia e paisagens da memória". En: *Cadernos de Literatura Comparada. Paisagens do eu: identidades em devir*. Porto: Universidade do Porto/Instituto de Literatura Comparada Margarida Llosa, n. 16, julho de 2007.

²⁰ Aquí cabría una reflexión basada en el pensamiento de Georges Didi-Huberman (2011) y su contraposición entre la luz de los reflectores la de las luciérnagas.

- RISÉRIO, Antônio. "Etno, otro: Unos". Entrevista a Josely Vianna Baptista y Francisco Faria. En: *Periodico de poesia*. UNAM, nº 71, julio-agosto de 2014.
- SANTIAGO, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano". En: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: perspectiva, 1978.
- _____. "As incertezas do sim". En: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SILVESTRE, Osvaldo. "Back to the future: o livro de poesia como crítica do livro em papel e do e-book". En: PEDROSA, Celia e ALVES, Ida (org.). *Poesia, imagem, materialidades*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2016.
- SISCAR, Marcos. "A Cisma da poesia brasileira" En: *Poesia e crise*. São Paulo: EdUNICAMP, 2011.
- _____. " O que termina apenas começou. Michel Deguy e a poética da ecologia". En: *Revista E-Lyra*. Poesia, natureza, técnica. nº3, 2014. Lyraempoetics.com.
- _____. *A terra inculta (1991-1994)*. En: *Metade da arte (1991-2002)*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *Não se diz*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999.
- STERZI, Eduardo. "Terra devastada: persistências de uma imagem". En: *Remate de Males*. Campinas-SP, (34.1): pp.95-111, enero/junio, 2014.
- _____. "A voz da Terra". Prefácio a Obra Poética de Ruy Belo. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.
- STIERLE, Karlheinz. "Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin". En: AZEGUINOLAZA, Fernando. *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco Libros, 1999.
- SUSSEKIND, Flora. "OU NÃO?". Notas sobre a crítica de Davi Arrigucci e Roberto Schwarz". En: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro EdUFRJ, 1993.
- SUSSEKIND, Flora. "Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana". En: *Literatura e sociedade*. São Paulo, USP/Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, 2005, nº 8.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- WEINTRAUB, Fabio. *Baque*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- _____. *Novo endereço*. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora: Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage, 2002.

