

A DEMONOLOGIA DISJUNTIVA DE GARCÍA LORCA

POR

CARLOS EDUARDO SCHMIDT CAPELA
UFSC – CNPq

INVOCAÇÃO

Face às circunstâncias políticas desse momento histórico que a nós todos concerne, com suas inclinações autoritárias camufladas sob a máscara transtornada de democracias muito mal ditas liberais, refletir com e a partir de Federico García Lorca é mais que oportuno. Torna-se quiçá obrigatório, inclusive por ele ter sido vítima de um impulso autoritário de extirpar diferenças, isto é, de evitar a qualquer preço a ampliação do leque dos possíveis conseguida através da realização de impossíveis. Impossibilidades também poéticas, no caso, já que a poesia, em sentido amplo, jamais deixou de ser expressão da liberdade de pensar e ensaiar articulações tidas outrora como inauditas.

No caso de Lorca os algozes não consumaram o ódio com o assassinio. Sobrevivendo à efetuação da morte, o rancor os levou a atentar contra o próprio cadáver. Extremada, a violência não se restringiu a dar cabo do poeta, e com isso extinguir-lhe o canto, executá-lo no sentido ignóbil da expressão. Tratou ainda de suprimir seu corpo, desde então desaparecido, motivada talvez pela crença, ou esperança tétrica, de que ocultá-lo acarretaria o silenciamento das palavras que por ele passaram e através dele grassaram.

A escrita poética, contudo, errante, órfica e órfã, não se conforma aos corpos ou com os corpos. Ela não se funde e tampouco se confunde com eles. Avesa a incorporações definitivas, transita entre o mundo das concretudes, ao qual empresta expressões, e o mundo das abstrações, no qual modula miríades de expressantes por ela transportados e postos em circulação tanto aqui como alhures. Esses mundos passam a contar com atributos que de outra forma não poderiam conter. O primeiro ganha o suplemento de presenças ausentes, o segundo de ausências presentes.

Abstrair a matéria e materializar o abstrato constituem operações, mágicas de todo modo, que demandam os atos de separar ou fracionar, de desorganizar antigas totalidades para então reorganizá-las. Em âmbitos para elas invulgares, porém, assim insinuados e de quebra mesclados, já que as situações revogadas continuam em certa

medida vigentes. Com tais incessantes gestualidades a poesia assegura o plural, ou seja, a textura libertária sem a qual as contingências democráticas arriscam, no mínimo, a desandar. Pois a democracia “é o regime da escrita”, resume Jacques Rancière, que parágrafos depois reitera um argumento com o qual questiona imposturas unitaristas. Nele conjugados, literatura e democracia são postos como maneiras, ou procedimentos, que garantem a

invenção de quase-corpos ou de incorpóreos cujo dispositivo fragiliza as encarnações e as identificações que ligam uma ordem do discurso a uma ordem das condições. Essa comunidade estética da separação é uma comunidade política da deslegitimação. (Rancière 15)¹

Embora contrariando Rancière, não deixa de ser razoável afirmar que na poesia de Lorca as imagens verbais encarnam, porém no sentido atribuído por Marie-José Mondzain ao processo. Isto é, elas dão a “carne e não [o] corpo” que lhes permite suprir a “ausência das coisas”, fornecendo “*carnação* e visibilidade” (Mondzain 26 -itálico do original) a um *corpus* de sensações, emoções e pensamentos que atuam à revelia da ausência do corpo do poeta. Não é então de espantar ser possível encontrar uma abjeção similar a essa que o ultrajou ecoando, *a priori*, em alguns dos versos por ele mesmo firmados.

Aqueles, por exemplo, presentes na estrofe final de “Fábula y rueda de los tres amigos”, do *Poeta en Nueva York*, nos quais o sumiço de um outro cadáver assassinado não impede a voz que nele demorava de ao menos conseguir compreender, e enunciar, seu estar propriamente morto. No poema a morte é ademais recompensada por uma fantástica memória marítima, que retira do limbo os nomes de uma multidão de esquecidos. A espetacular redenção, também especular, é anunciada por um impessoal “soube-se”, que ocupa o lugar deixado vago pela supressão do sujeito lírico, do ‘eu’ que toma consciência de seu pleno desencontro após se deparar com “formas puras”, ou seja, inumanas, em processo de “fusão” (termo por sua vez ambíguo dado referir-se no mínimo às ideias pouco condizentes de ‘associação’ e ‘dissolução’).

Em contraste com o desaparecimento da primeira pessoa nos versos se faz audível, pelos ‘eles’ e ‘elas’ indeterminados cuja busca infrutífera é não sem ironia coroada pelo sucesso em garimpar “dentes de ouro”, um rumor no qual a inusitada escapada de uma sexta lua no contrafluxo da corrente da fatalidade é articulada ao evento formidável de

¹ Imediatamente antes Rancière sublinha que a natureza insuficiente de palavras e enunciados ativa mecanismos de desrealizações pluralistas: “Há democracia – e política, consequentemente – porque há palavras sobrando, palavras sem referentes e enunciados sem pais que desfazem qualquer lei de correspondência entre a ordem das palavras e das coisas. A deserção democrática da incorporação comunitária é solidária da deserção literária da encarnação” (15).

o mar conseguir, num átimo, relembrar o nome de todos nele afogados, que com isso recuperam a potência da sobrevivência. No âmbito da letra, quando menos, que leva adiante o movimento das contestações:

Cuando se hundieron las formas puras
 bajo el cricri de las margaritas,
 comprendí que me habían asesinado.
 Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias.
 Abrieron los toneles y los armarios.
 Destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro.
 Ya no me encontraron.
 ¿No me encontraron?
 No. No me encontraron.
 Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba,
 y que el mar recordó ¡de pronto!
 los nombres de todos sus ahogados. (García Lorca 32)²

O evento surpreendente da rememoração dos nomes dos esquecidos, cujos cadáveres vagaram ao sabor das correntes oceânicas, justaposto à imagem da ousadia da “sexta lua” enfrentando o escoamento habitual que governa os destinos no mundo, rompe a sucessiva cadeia mortal cantada até aí no poema. O descaminho da moral da “fábula” e a desconjunção da “roda” cobram, todavia, um preço elevado. Os “três amigos” estão definitivamente “gelados”, “queimados” e “enterrados”. “Lorenzo” descansa no terreno do mito, “Emílio” flutua nos líquidos embriagantes enquanto “Enrique” se dissolve na natureza, “mumificados” todos. Uma “quinta lua” fora de resto assassinada pelo próprio eu que declina as palavras, ele mesmo por seu turno executado.

Antecedendo a estrofe derradeira, todavia, dois versos introduzem um significante até aí inédito, o verbo “poder”, no presente do indicativo. O distico apresenta uma inquietante potência transmigratória que alinhava seres e entes, encadeando-os: “Pode a pedra branca pulsar no sangue do cervo / e o cervo pode sonhar pelos olhos de um cavalo”. Torna-se impossível, nesse contexto proposto pelo poema, não evocar um comentário de Walter Benjamin em complemento a uma longa citação de Bertold Brecht, no qual este reclama a introdução do assombro entre as categorias aristotélicas referentes aos efeitos da tragédia. Tendo Brecht definido o assombro como “uma capacidade que pode ser aprendida”, Benjamin acrescenta:

Quando o fluxo real da vida é represado, o instante em que seu curso é interrompido é sentido como um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse

² Nas demais citações, provenientes todas desta edição, a indicação das páginas em que figuram aparecerá doravante no corpo do texto, entre parênteses.

assombro é a dialética em estado de repouso. Ele é o rochedo do qual contemplamos a torrente das coisas, do qual se conhece, na cidade de Jehoo, “sempre cheia, mas onde ninguém permanece”, uma canção que começa assim:

Não te demores nas ondas
Que se quebram a teus pés; enquanto
Estiverem na água, novas ondas
Se quebrarão neles.

Se, porém, a torrente das coisas se quebra nesse rochedo de assombro, não existe nenhuma diferença entre a vida humana e a palavra. (Benjamin, *Magia e técnica, arte e política* 95)

Refletir com e a partir das palavras de Lorca pode e deve ser visto, em sintonia com a ideia de assombro, como uma maneira adequada de reagir à inseminação e disseminação de discursos e práticas fundamentadas em insensatos ímpetos destrutivos, rancorosos senão ressentidos. Cujas mira alveja não apenas o princípio de soberania sobre as vidas e os corpos que até prova em contrário ainda nos suportam, mas também o direito de postular e compartilhar ideias, entre elas as poéticas.

VIOLÊNCIAS

Truculência nunca rimou e jamais rimará com entendimento, ousadia e criatividade, tampouco com sutileza, requinte e delicadeza. Sobretudo porque essas, ao contrário daquela, são votadas ao comum da alteridade. Veiculadas por linguagens várias, almejam criar comunidades pautadas por uma política do dom, que nada têm de próprio, de imobilizado, de estéril ou histórico.³ E porque a truculência, ao contrário delas, define-se positivamente e atua agressivamente. A força das armas que autoriza e dos golpes que desfere é a cifra de sua brutalidade, cuja matriz pode ser encontrada em Carl Schmitt, entre outros. Ela opera a partir de um grosseiro sistema binário que prioriza a determinação de partidos em detrimento da diversificação de posições.⁴ Decorre daí o estabelecimento não de conceitos ou noções conjugados conforme o compasso dos acontecimentos, mas de pré-conceitos e pré-juízos rígidos, indiferenciáveis e por conseguinte alheios aos revolvimentos da história. Não à toa a violência prega, seja

³ Em acordo com o que sustenta, entre outros, Roberto Esposito: “Por lo tanto, *communitas* es el conjunto de personas a las que une, no una ‘propiedad’, sino justamente un deber o una deuda. Conjunto de personas unidas no por un ‘más’, sino por un ‘menos’, una falta, un límite que se configura como un gravamen, o incluso una modalidad carencial, para quién está ‘afectado’, a diferencia de aquel que está ‘exento’ o ‘eximido’ (Esposito 29-30).

⁴ “Ali onde o *partido* impõe a condição preliminar de uma *partida* em detrimento de outras, a *posição* supõe uma copresença eficaz e conflituosa, uma dialética das *multiplicidades* entre si” (Didi-Huberman 113).

em caixa-alta, seja aos brados, os diversos negacionismos obedientes a um único feixe de direções pressupostas.

A unidade da violência é função de um ou mais grupos eleitos como inimigos, aos quais feroz se contrapõe, o que ao mesmo tempo lhe assegura a mesquinha razão de ser. Seu projeto e propósito se resumem à limitação de todos vistos como indignos de fazer parte de suas hostes, a que soma a liquidação dos insubmissos, ou seja, daqueles que não aceitam se subordinar à cartilha elementar da fixação de identidades. A violência é tautológica, egoísta, ensimesmada. Não admite o Outro, que deve ser logo e sempre contido, em caso contrário exterminado, fins absolutos para cujo cumprimento os meios pouco importam, desde que eficazes.

O infame assassinato de Lorca nos alerta para isso, e o desrespeito devotado a seu corpo indicia a preocupação tirânica de providenciar a destruição de quaisquer vestígios que possam manter vivos, quando menos no plano da recordação, imagens incômodas e pensamentos inconformados. Como no nazismo e em seus êmulos todos que ainda nos assombra e perseguem, a verdade da violência procura sequestrar, e anular, a imprescindível violência da verdade.⁵

A verdade da violência faz de tudo para esterilizar e minar os terrenos nos quais poderiam vicejar a reflexão, a imaginação e as demais proposições que tornam mais nuançado e suportável este cosmos e suas *caosidades*. E não por acaso são estes fazeres e afazeres que facultam entrever outros mundos possíveis e passíveis de desencantamentos e desencadeamentos. Vale voltar a Bertolt Brecht, que em *A vida de Galileu* dramatiza às maravilhas essa tensa oscilação entre conhecimento e crença, entre saber e poder, cuja progressiva e perigosa união é motivo da atenção de um bom número de escritores, pensadores e artistas, já há bastante tempo.

O aviltado corpo de Lorca não repousa em um túmulo dotado de uma lápide onde está inscrito seu nome. Não existe um jazigo – mesmo deslocado, como o de Gramsci, cujo isolamento aponta para o exílio que conforma um real que jamais deixa de ser ex-crito, “um exílio tão tenaz que concerne também aos mortos” (Badiou 41) – onde poderíamos depositar flores ou diante do qual meditar. O corpo que foi dele

⁵ “A verdade da violência impõe à verdade a conduta da violência, e a esgota. Ela a esmaga e se esmaga a si mesma. Ela se manifesta por aquilo que ela é: nada mais que a verdade da agressão, da arma, da densa estupidez. Completamente outra é a violência da verdade: ela desencadeia a violência na própria verdade, e deste modo ali a contém. Ela é violência que se retira em sua própria irrupção, e, dado esta irrupção constituir um retraimento, ela abre um espaço e o libera para a apresentação manifesta do verdadeiro”. (Nancy, *Au fond des images* 40-41). No original: “La vérité de la violence réduit la vérité au mode de la violence, et l’épuise. Elle écrase et s’écrase elle-même. Elle se manifeste elle-même pour ce qu’elle est: rien d’autre que vérité du poing, de l’arme, de la connerie épaisse. Toute autre est la violence de la vérité: elle déchaîne la violence dans la vérité même, et ainsi l’y contient. Elle est violence qui se retire dans son irruption même, et parce que cette irruption elle-même est un retrait, qui ouvre un espace et qui le libère pour la présentation manifeste du vrai”.

sintomaticamente se decompôs além dos muros da cidade dos mortos, na simples natureza, e ao modo de um espectro nela e com ela flutua.

Temos, no entanto, em grata compensação, o *corpus* que o corpo negado de Lorca nos legou como herança. Ler esse *corpus*, tomando-o como um mausoléu que, ao modo de um mosaico, é composto por palavras e imagens combinadas pelo poeta, não significa dignificar o seu corpo ausente? Não implica torná-lo presente, fazê-lo vibrar, de algum modo revigorá-lo?

TRANSPOSIÇÕES

Mas como para compor um buquê é preciso escolher as flores que em dado momento nos cativam, desse *corpus* considerável escolhi uma coletânea de poemas que já por ocasião da primeira leitura me impressionaram: *Poeta en Nueva York*.⁶ Desde então a admiração súbita despertou o desejo de ler alguns estudos referentes aos poemas ali reunidos, e, ao mesmo tempo, o prazer de refletir acerca das disposições poéticas forjadas pelo poeta em Nova York. Já que graças a essas atividades a admiração inicial foi ganhando mais e mais consistência, creio ser relevante apresentar alguns dos motivos que levaram a tamanha, e persistente, fascinação.

Um deles: ao percorrer ensaios e resenhas sobre o *Poeta en Nueva York* constatei que os poemas são amiúde qualificados como “enigmáticos”, “herméticos”⁷ ou simplesmente rubricados como “surrealistas”, sem que o sentido e o alcance das atribuições sejam por vezes explicitados com suficiente propriedade. A alusão ao caráter pouco decifrável de textos que compete à crítica analisar, após discuti-los, demonstra uma concepção ingênua da literatura, sob a qual mal e mal se disfarça uma recusa a se deixar enredar pelos mistérios poéticos, pelos desenganos, desesperos e desencontros neles intrincados. O fracasso da tentativa de encontrar a verdade crua ou o sentido definitivo de poemas e versos reafirma, nesses casos, o que eles não cansam de revelar: a inexistência de algo a ser revelado.

Quanto à mera indicação da filiação a dada tendência vanguardista, o surrealismo, ela parece servir de pretexto, inclusive por conta de seu verniz erudito, para uma recensão difusa e superficial que, bem considerada, constitui um índice de resignação frente a uma categoria não raro pouco ou nada precisa, nem precisada. E na medida em que conglomerados como tais tendem a ser considerados transparentes e auto-suficientes, dotados de uma impertinente “autonomia”, as ponderações com base no material literário, isto é, aos ditados das poesias, arriscam se restringir a meras operações de etiquetagem.

⁶ Postumamente publicada em 1940, a coletânea ganhou em 2013 uma nova versão, fiel ao manuscrito que Lorca destinou a José Bergamín, em 1936, pouco mais de um mês antes de sua execução.

⁷ Ambos qualificativos são empregados por Hugo Friedrich para caracterizar em termos gerais toda a produção poética de García Lorca (Friedrich 145).

Uma série de questões básicas, logo fundamentais, são assim desprezadas. No que diz respeito ao selo “surrealista” anteposto ao *Poeta en Nueva York*, as mais singelas talvez sejam: o que se entende por surrealismo? Há um único surrealismo? E o que seria um poema surrealista? E daí uma enxurrada delas: é possível relacionar poemas ditos surreais com outras modalidades de criação tidas como surrealistas? Se sim, como isso poderia ser feito? Se não, por que isso não poderia ser feito? Que elementos, recursos poéticos e características presentes em poemas assinados por Lorca evidenciarão tal pertencimento, ou não-pertencimento? Em que medida e como o evidenciarão? A filiação, caso de fato demonstrada, implicaria em quê, do ponto de vista do exercício poético proposto por Lorca? E do ponto de vista das atividades críticas e teóricas? Ela possibilitaria a instauração de uma escrita e de uma apreensão de imagens-mundo distintas com relação a escritas e apreensões não-surrealistas que tratassem ou explorassem temas, cenários ou situações mais ou menos similares? São algumas das perguntas que me fiz, e que gostaria de ver tratadas com o devido fôlego no universo da poética lorquiana.

Outro dos motivos: como seu título anuncia, *Poeta en Nueva York* acena para o circunstancial, para uma estadia que pressupõe dualidades, ou melhor, ambiguidades e movimentações. A cidade não constitui um mero ponto, uma abstração a que se funde um sujeito poético alienado de tudo mais. Constitui, bem ao contrário, um território no qual a poesia, passeando com o poeta, erra, um lugar onde ela adentra ou de onde foge após aconchegar estranhamentos.

Nova York abre um espaço para que ela, liquefeita, extravase nos mais diversos sentidos irradiados por um cenário, feérico e fremente, a que sem pudor co-responde. A metrópole plural, irredutível e circunscrita, embora tentacular, é surpreendida pelo implante, em seu interior, de um singular embrião, de uma semente dotada de potência de vidas que se estendem e se interconectam tais rizomas. O em-si da cidade sai de si, sua centralidade exterioriza-se por intermédio de versos dispostos por um sujeito lírico ele mesmo saído de si, já que atento, entregue ao que lhe é exterior.⁸

A leitura deleuziana dos jogos de olhares entre personagens de *La Révocation de l'Édit de Nantes*, de Pierre Klossowski, pode muito bem ser deslocada para pensar a situação do poeta envolvido pela urbe, que tal como aquelas se mostra dissoluto “porque

⁸ “Estar *fora de si* é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si. Pelo menos desde Platão, sabe-se que o sujeito lírico não se possui, na medida em que ele é possuído por uma instância ao mesmo tempo a mais íntima de si e radicalmente estrangeira. Essa possessão e esse desapossamento são tradicionalmente referidos à ação de um Outro, quer se trate, no lirismo místico ou erótico, de um deus ou do ser amado, no lirismo elegíaco, à ação do Tempo, ou ao chamado do mundo que arrebatou o poeta cósmico. Essa ação não se separa da que exerce o próprio canto, que mais se apodera do poeta do que dele próprio emana” (Collot 166 – itálico do original).

antes foi dissolvido: [pois] não apenas o eu que foi olhado perde sua identidade sob o olhar, mas aquele que olha também se coloca fora de si e se multiplica em seu olhar” (Deleuze 329).⁹⁹

O *Poeta en Nueva York* verseja na cidade e arredores, estendendo-se até Cuba, geografias naturais, sociais e líricas que o perpassam desde muito, desde então e ainda agora. A metrópole, ali, não pode ser vista como um conglomerado de particularidades que através dos poemas são colocadas, ao menos potencial e virtualmente, em relações dinâmicas e diversas, sendo ela assim transformada em um ajuntamento fora-de-si de incontáveis e imponderáveis saídas-de-si, o ‘si’ assim obliterado?

Uma terceira razão: a admirável expressividade e vitalidade das imagens poéticas espalhadas por toda a coletânea, entendendo-se imagem poética em conformidade à sugestão de Jean-Luc Nancy no fragmento há pouco transcrito em nota. Isto é, como imagens que livram espaços para a manifesta *apresentação* do verdadeiro. Não como revelação ou representação do que já está presente aqui ou acolá, mas introdução ou descortino de paisagens e sensações pouco ou nada percebidas, de conjunções desconhecidas ou inexploradas. Imagens que não se resignam a explicar ou chancelar o existente, mas que, ao revés, possuem o poder de suscitar existências, fazê-las pulsar de modo a tornar possível aos leitores experimentá-las por vias, e canais, tanto mais propriamente sensórios quanto cognitivos, por seus aspectos semânticos e a partir dos sensíveis estimulados.

A coletânea, afinal, é repleta de fulgurações inusuais, inegavelmente expressivas e perturbadoras, que projetam a cidade sobre o mundo, seu porto atuando ao modo de um limiar cujo transpasse articula contrapontos. Algumas delas:

Cajas que guardan silencio de cangrejos devorados. (24)

[...] cielos yertos, en declive, donde las colonias de planetas
rueden por las playas con los objetos abandonados. (42)

Se fueron los camellos de carne desgarrada
y los valles de luz que el cisne levantaba con el pico. (54)

El aire de la llanura, empujado por los pastores,
Temblaba con un miedo de molusco sin concha. (58)

La Tierra con sus puertas de siempre
que llevan al rubor de los frutos. (80)

⁹⁹ No original: “le moi n’est “dissolu” que parce que, d’abord, il est dissous: non seulement le moi qui est regardé, qui perd son identité sous le regard, mais celui qui regarde, et qui se met aussi hors de soi, qui se multiplie dans son regard”.

Este fuego casto para mi deseo.
Esta confusión por anhelo de equilibrio. (130)

[...] y el judío empujó la verja con el pudor helado
del interior de las lechugas. (140)¹⁰

Um último motivo da força impactante do livro se deve à perturbação produzida pela constatação de que ele, pondo de lado paratextos e títulos, principia com a palavra “asesinado”, e se encerra com o termo “cementérios” – isso caso seja posto de lado o derradeiro poema nele estampado, “La luna pudo detenerse al fin”, obliteração justificável posto se tratar de uma versão com pequenas diferenças de “Crucifixión”, texto integrado a “Vuelta a la ciudad”, a sétima de suas dez seções. Num extremo a menção ao ato que, uma vez acontecido, interromperia a vida e a poesia de Lorca. No extremo oposto a cidade de que seu corpo foi privado. Entre eles, no intervalo deixado em branco por dois parênteses confrontados, o livro no qual explode, livre, um clamor inextinguível.

ASSOMBROS

Se o *Poeta en Nueva York* não agasalha os despojos mortais do poeta, não logrando substituir um cemitério ausente, a coletânea, no entanto, preserva o vigor de múltiplas vozes, com seus protestos, promessas, anseios e frustrações. Desentranhadas depois de nele terem se embrenhado, são sensibilidades que ainda nos falam, tocam e co-movem. As vibrações do e-mocionar fazem de nós cúmplices das imagens e dos pensamentos perpassados em seus cantos. No plural sussurrante e insinuante audível ao longo de todo o livro, produzido por versos nos quais as palavras respiram, os **corpos** assinalados emanam os enigmas de um **sopro** através do qual os poemas roçam fimbrias de sentidos.¹¹

A imaginação poética de García Lorca, manifesta pela intensa fantasia lírica assomada em seus escritos, prima pelo arrojo com que agencia eventos ou elementos díspares, nos quais diferenças são entrelaçadas e contrapontos justamente realçados. Tomando como base as três espécies de sínteses discutidas por Gilles Deleuze numa das séries da *Lógica do sentido*, as conectivas, as conjuntivas e as disjuntivas, fica claro que na coletânea predominam as disjunções. Ao contrário daquelas, a síntese

¹⁰ Os versos provêm dos seguintes poemas: “1910 (Intermedio)”, “El rey de Harlem”, “Danza de la muerte”, “Panorama ciego de Nueva York”, “Luna y panorama de los insectos (Poema de amor)”, “Nueva York (Oficina y denuncia)”.

¹¹ Jean-Luc Nancy: “Se compreendemos, se acessamos de uma maneira ou de outra, uma orla de sentido, é de modo poético. Isso não quer dizer que qualquer espécie de poesia constitua um *médium* ou um meio de acesso. Isso quer dizer – e é quase o contrário – que só esse acesso define a poesia, e que ela só acontece quando esse acesso acontece” (Nancy, *Demandas* 145).

disjuntiva, que se avizinha da análise, não se reduz “a uma conjunção, ela permanece sendo uma disjunção, pois introduz e continua a introduzir uma divergência enquanto tal”. Nela os atributos divagam, “cada “coisa” se abre ao infinito dos predicados pelos quais ela passa, ao mesmo tempo em que ela perde seu centro, ou seja, sua identidade como conceito ou como eu” (Deleuze 204).¹² Resulta uma ressonância que medeia os contatos e contágios entre os nomes apreendidos. Em função do descentramento que perfura a carapaça de qualquer ensimesmamento, a presunção da existência de um *locus* original que pudesse reunir os possíveis e os sentidos é estilhaçada. A síntese disjuntiva constitui uma “potência afirmativa e afirmada” cuja atuação, apartada do plano divino, se dá em conformidade “a um princípio e um uso diabólicos” (344).¹³

Ao traçar algumas perspectivas para uma “antropologia literária”, Wolfgang Iser, por sua vez, no capítulo de *O fictício e o imaginário* em que propõe uma arqueologia da ideia de fantasia, desdobrada nas de imaginação e imaginário, chama do mesmo modo a atenção para o caráter demoníaco com frequência atribuído a tais potências. Referindo-se diretamente à primeira, após realçar que nos discursos que a fundam é a ela atribuído “sempre [o] caráter de evento”, qualifica sua ação como “contrafactual em relação à imperfeição”, isso na medida em que ela “modifica o mundo em que se insere; [ela] vaga na consciência e rompe resistências”. A despeito de seu aspecto insubstancial, a fantasia se deixa perceber por suas atividades, suas inervações e intervenções. Ela “antecede o que é, ainda que seja capaz de se mostrar apenas no que existe”.

Posta em segundo plano em relação à consciência, à razão factual, a fantasia, caso seja desconectada de fins e contextos específicos, escapa a definições positivas. O ímpeto incontrolável que lhe é próprio salta então para o primeiro plano. Iser se apoia em Hume, que acentua seu pendor canibalesco de se voltar contra si mesma, e Goethe. Este, nas palavras do crítico, “entendia a imaginação como faculdade dividida que, sendo incomparável em relação à apreensão criativa da experiência, torna-se uma fonte de terror no momento em que é desvinculada de toda organização”. A partir daí conclui:

Se a fantasia pode ser uma fonte de terror ou até se autodestruir, suas várias definições parecem se relacionar menos a qualidades do que a *agentes* que ditam sua aplicação. Nesse caso, a história do fundamento se confundiria com a história da domaçaõ da fantasia. Tal duplicidade, que transparece através do discurso fundante, se comprovaria como duplicidade própria à fantasia. Se suspendermos o contexto em que se torna operacional, ela se volta contra si mesma. Por isso, sua história se mostra como a tentativa sempre cambiante de pô-la a serviço de fins para que se mantenha o seu

¹² No original: “La disjonction n’est pas du tout réduite à une conjonction, elle reste une disjonction puisqu’elle porte et continue à porter sur une divergence en tant que telle”, e “chaque ‘chose’ s’ouvre à l’infini des prédicats par lesquels elle passe, en même temps qu’elle perd son centre, c’est-à-dire son identité comme concept ou comme moi”.

¹³ No original: “puissance affirmative et affirmée” e “à un principe et à un usage diaboliques”.

controle. Pois ela parece ter um potencial ambíguo, fonte de sua história. (Iser 240-41 – Itálico meu)

Fantasia, imaginação e imaginário são instâncias mediadoras. Constroem pontes entre os aquéns e os aléns que emolduram apresentações de inúmeras formas de vida. Através delas sensações e percepções são motivadas. Como argumenta Fabián Ludueña Romandini, a exemplo da aura tal como ideada por Walter Benjamin, elas se mostram capazes de colocar em contato interioridades e exterioridades, concretudes e abstrações, deslocando sujeitos e objetos. Pois

a percepção acontece graças a uma *medialidade* que se produz pela intersecção do fogo interior que emana do sujeito com o fogo exterior que emana dos objetos. Dessa maneira, não se conhece um objeto em sua facticidade, senão, ao contrário, como produto do fogo imaginal que emana deste, assim como um sujeito tampouco percebe por nenhum tipo de *a priori* em suas potências sensitivas, mas sim, estritamente, pela fusão de seu raio interior com o raio exterior. (Ludueña Romandini 103)

Ludueña descreve passos cruciais do processo pelo qual a inteligência inventou, para dar conta dessa medialidade, “uma potência divina quase impessoal que podia ser associada ao destino” (Ludueña Romandini 60), o *daímon*. Dotado da habilidade de tomar controle dos humanos, os demônios exprimem “as regras – não humanas e sim divinas – que regem o funcionamento moral do cosmos” (62). Mas como as vontades humanas se contrapõem às demoníacas, os transportes proporcionados pelos demônios rompem as fronteiras que separam interno e externo. Fundam com isso “um espaço intermédio, não humano, mas tampouco próprio da *physis*, onde uma força demônica se intersecta com uma vontade humana” (60).

Ao procurar compreender o papel do *daímon*, Platão, em *O banquete*, considera-o como um “intermediário (*metaxú*) entre deus e mortal” (Ludueña Romandini 63). Graças a sua atuação “as potências divinas entram no mundo humano e [...] as vozes dos homens podem ter acesso ao reino divino” (64). Nas linguagens que percorrem os mundos, com isso, devem ser ouvidos, e imaginados, “um número infinito de Vozes [e imagens] que a[s] determinam e excedem o campo do humano para adentrar nas regiões do inumerável, dos demônios indefinidos cuja linguagem primordial de signos deve ser decifrada”(75).

Já que “as próprias ideias que um homem tem não provêm dele mesmo”, mas desses lugares fantásticos, Ludueña conclui que

se há um ponto de imputação subjetiva em sentido estrito, ele não coincide com a ação despersonalizada do *daímon* nem com a vontade eletiva da parte racional da alma, mas com esse ponto intermediário, precisamente onde uma Voz demoníaca é assumida como própria por *Homo*. Contudo, o ato do assentimento não muda o conteúdo

demônico das ideias e, portanto, toda a ação humana é, por definição, uma forma de *metaxú*. No espaço intermediário e sempre evasivo onde uma Voz exterior coincide com uma escolha interior, é possível dizer que *Homo* põe em jogo seu destino sem que esse possa ser imputado a uma individualidade autossustentada, e sim às vontades que atuam em uma região ontológica intermediária que liga uma alma a seu *dáimon*. (Ludueña Romandini 70-1)

Diante de um quadro como tal, em que o deslumbramento pelo inconciliável alterna com o desejo de contê-lo, será possível duvidar da força poética dos duendes tão estimados e elogiados por García Lorca, que o acompanham e não se confundem com o “demônio teológico da dúvida”, com o “diabo católico, destruidor e pouco inteligente”, e tampouco com os anjos ou as musas, seres estes que unicamente “vêm de fora”? (García Lorca 92-3).

CONFRONTAÇÕES

Quando alguém chega a uma cidade desconhecida a cortesia recomenda ao visitante apresentar-se. É o que faz o polido *Poeta en Nueva York* nos quatro poemas da seção inicial, “Poemas de la soledad en Columbia University”, que dizem respeito a esse eu que ali adentra. Claro que o fazem segundo o signo da indecidibilidade, presente já no título do primeiro deles, “Vuelta de paseo”, no qual é de antemão impossível saber se se trata de um retorno definitivo ou de um simples volteio de passeio, ele mesmo sinuoso, perseverante. Nada anormal, então, que o eu entre entre entres, e em tais intervalos erre também entre entes e seres de mais a mais enigmáticos.

Na medida em que no poema o demoníaco se insinua de um lado e a pureza de outro, diante de um destino assassino resta a esse eu prometer manter viva uma parte de si, expressiva e versátil tais as palavras que insistem em se fazer audíveis a despeito das tantas condições adversas. Sem hipocrisia o eu se diz dividido, fragmentado nesse espaço inóspito no qual o caminhar em meio a uma série de entidades caracterizadas por suas carências implica em tropeçar nas próprias metamorfoses:

Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.

Con el árbol de muñones que no canta
y el niño con el blanco rostro de huevo.

Con los animalitos de cabeza rota
y el agua harapienta de los pies secos.

Con todo lo que tiene cansancio sordomudo
y mariposa ahogada en el tintero.

Tropezando con mi rostro distinto de cada día.
¡Asesinado por el cielo! (22)

Aí proliferam disjunções, passíveis de ampliação na medida em que giram todas ao redor de um núcleo tão paradoxalmente esterilizante que o possível de uma coleção de impossibilidades brota da esterilidade, e ocupa o vazio. O eu cuja entrada nada tem de triunfal se ocupa do vazio. E ao nele tropeçar lhe fornece uma perturbadora consistência.

Na sequência um *intermezzo* se anuncia, referente ao ano de “1910”. O eu em construção continua a mariposar em volta de si. Agora foca o passado, e encara o sentimento de perda suscitado pelo retorno interdito – o tempo, afinal, nos conduz a passeios só de ida. A negatividade delineada no poema anterior robustece. Há um antes, bem delimitado, e um depois, a princípio incerto. O advérbio de negação tenta ludibriar fazendo de conta que não há um depois ainda mais incerto do que aquele primeiro incerto depois. Os olhos de 1910 não viram mortos sendo enterrados, tampouco feiras ltuosas e corações tremidos. Viram, porém, um conjunto de outras cenas e figurações, e tudo isso é visto pelos mesmos olhos que viram antes, viram depois e mantêm o poder de ver depois de depois.

Anacronismo e sincretismo são deste modo conjugados no jogo poemático levado a efeito pelo *Poeta en Nueva York*. A espiral dali resultante é atravessada por evocações do passado que se encontram com um agora no qual instantaneidades explodem, desocultando invisibilidades. A “sexta luna [que] huyó torrente arriba” e o mar que “recordó ¡de pronto! los nombres de todos sus ahogados” já se intrometem, de tocaia, dois poemas antes de finalmente entrarem em cena.¹⁴

Comum aos dois primeiros poemas do livro é a menção ao tropeço, nesse caso aplicada para sugerir o dolorido encontro da realidade com o sonho que a sustém e entretém. O ver, então, declinado no pretérito perfeito, perde sua dimensão temporal e

¹⁴ É possível escutar aqui um eco poético, e político, da conhecida proposição de Walter Benjamin: “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo. O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a *transmissão* da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la. Pois o Messias não vem somente como redentor; ele vem como vencedor do Anticristo. O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (qtd. In Löwi 65 – primeiro grifo meu).

designa o perceber de uma percepção transformada em convicção. A certeza assassinando a interrogação, sobra a reiteração do sentimento do vazio, que se disfarça vestindo-se.

1910
(Intermédio)

Aquellos ojos míos de mil novecientos
diez no vieron enterrar a los muertos,
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado como un
[caballito de mar.

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
vieron la blanca pared donde orinaban las niñas,
el hocico del toro, la seta venenosa
y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones
los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas.

[...]

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos.
Cajas que guardan silencio de cangrejos devorados
en el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.
Allí mis pequeños ojos.

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo! (22-24)

Como as coisas vão ao encontro de seu vácuo, a seu desaparecimento nas palavras que lhes roubam os traços de sua presumida substância no instante mesmo em que as pronunciam, se as coisas apenas podem ir ao encontro de seu esvaziamento, o reino governado pelas palavras possui por sua parte propriedades especiais.¹⁵ Delas todas os

¹⁵ Maurice Blanchot observa, acerca deste poder que detém a palavra de também sair de si, de desviar e fugir: “A linguagem corrente chama um gato de gato, como se o gato vivo e seu nome fossem idênticos, como se o fato de nomear não consistisse em reter dele somente a ausência, o que ele não é. Todavia, a linguagem corrente tem momentaneamente razão nisto: a palavra, se exclui a existência do que designa, remete-se ainda a ela pela inexistência que se tornou a essência dessa coisa. Nomear o gato é, se o quisermos, fazer dele um não-gato, um gato que cessou de existir, de ser um gato vivo, mas não por isso fazer dele um cão, nem mesmo um não-cão. Essa é a primeira diferença entre a linguagem comum e a linguagem literária. A primeira admite que a não-existência do gato, uma vez passada para a palavra,

poetas se valem, caso mais evidente dos acentos e pausas, das assonâncias e aliterações, dos ritmos congruentes ou contrapostos, das disposições gráficas quando escritas, entre outras. Mas as palavras possibilitam a criação de outras espécies de sentidos que não aqueles unicamente baseados em sonoridades e visualidades. Elas derivam não só em torno de núcleos acionais como verbos, ou substanciais como nomes, mas ainda ao redor de buracos, quiçá negros e energéticos, que ao absorvê-las libertam pulsações virtuais nelas latentes, e tais pulsações podem se enredar a pulsares e quasares provenientes de outras tantas delas. Assim nascem conglomerados como as alegorias, encadeamentos de sentido em cujo consórcio convivem palavras e imagens nelas e por elas acordadas.

Há formidáveis poetas alegoristas. Mallarmé é um deles, com seus poemas e versos que se dobram e desdobram em torno de leques, recifes, sereias, naus... Trabalhados com uma paciência medieval, ou monacal, nas mãos de Mallarmé termos como tais vão tendo alargado o campo de sentidos que a princípio atiçavam. Possibilitam, com isso, o estabelecimento de toda uma sintaxe singular através da qual vêm a ser relacionados a toda uma constelação de imaginações, sensações e percepções díspares, jamais prescrições. Tal prática é digna herdeira do fervor alegórico barroco.¹⁶

ECOAR, ESCOAR

Caso os poemas do *Poeta en Nueva York* não exponham nítidos complexos alegóricos, instituem quando menos iluminações recíprocas entre certas palavras precisas, cujos sentidos a um só tempo se complementam, convencionalmente, mas também derivam, expressivamente. As frequentes menções a máscaras e à nudez, aos cristais, a agulhas e alfinetes, à aurora, aos cães, aos vãos e aos buracos, aos marinheiros, aos arcos e às desembocaduras, entre outras mais, correspondem a esse princípio. Que por

leva a que o próprio gato ressuscite plena e certamente como sua ideia (seu ser) e como seu sentido: a palavra lhe restitui, no plano de ser (da ideia) toda a certeza que ele tinha no plano da existência. [...] Mas a linguagem literária é feita de inquietude, é feita também de contradições. Sua posição é pouco estável e pouco sólida. [...] A palavra não basta para a verdade que ela contém. Fazamos um esforço para ouvir uma palavra: nela o nada luta e trabalha, sem descanso cava, se esforça, procurando uma saída, tornando nulo o que aprisiona, infinita inquietude, vigilância sem forma nem nome. O laque que retinha esse nada nos limites da palavra e sob as espécies do seu sentido se partiu; eis aberto o acesso a outros nomes, menos fixos, ainda indecisos, mais capazes de se reconciliar com a liberdade selvagem da essência negativa, dos conjuntos instáveis, não mais dos termos, mas de seu movimento, deslizamento sem fim de “expressões” que não chegam a lugar nenhum” (Blanchot 313-14).

¹⁶ Walter Benjamin assinala o caráter diabólico da alegoria, que é “as duas coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagonísticas. Mas assim como a doutrina barroca compreendia a história em geral como uma sucessão de eventos criados, a alegoria em particular, embora uma convenção como qualquer escrita, era vista como criada, da mesma forma que a escrita sagrada. A alegoria do século XVII não é convenção da expressão, mas expressão da convenção”, isto é, inconveniência (Benjamin, *Origem do drama barroco alemão* 197).

sua vez depende de um esforço reflexivo sem o qual as disjunções diabólicas perdem o melhor de sua efetividade enquanto propositoras de ressonâncias inusuais.

São muitos os versos em que tal procedimento é atualizado. Com menções a máscaras e nudez, por exemplo:

Tropezando con mi rostro distinto de cada día. (22)

[...] y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo! (24)

Tu soledad esquivo en los hoteles
y tu máscara pura de otro signo. (24)

Pero yo he de buscar por los rincones
tu alma tibia sin ti que no te entiende,
con el dolo de Apolo retenido
con que he roto la máscara que llevas. (26)

Cuando el chino lloraba en el tejado
sin encontrar el desnudo de su mujer,
[...] el mascarón llegaba a Wall Street. (56)

Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía.
Esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol. (62)

Pero si alguien tiene por la noche exceso
[de musgo en las sienas,
abrid los escotillones para que vea bajo la luna
las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros. (76)¹⁷

Ou à aurora, signo de passagem que é ali misturado com outros elementos evasivos, tais como o vazio, a desembocadura ou o disfarce:

Me defiendo con esta mirada
que mana de las ondas por donde el alba no se atreve. (62)

Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.
Alba no. Fábula inerte.
Sólo esto: Desembocadura. (70-72)

¹⁷ Os versos provêm dos seguintes poemas: “Vuelta de paseo”, “1910 (intermedio)”, “Tu infancia en Menton”, “Danza de la muerte”, “Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Conney Island)”, “Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)”.

La aurora llega y nadie la recibe en su boca
 porque allí no hay mañana ni esperanza posible:
 A veces las monedas en enjambres furiosos
 taladran y devoran abandonados niños. (82)

Vuelo fresco de siempre sobre lechos vacíos.
 Sobre grupos de brisas y barcos encallados.
 Tropiezo vacilante por la dura eternidad fija
 y amor al fin sin alba. Amor. ¡Amor visible! (92)

Un río que viene cantando
 [...] en el alba mentida de New York. (136)¹⁸

Após se apresentar à cidade o *Poeta en Nueva York* divaga por ela, pela região e pelo norte dos Estados Unidos. O que por vezes encontra lhe desagrada: assassinatos, mortes, solidão, desolação, calculismo e frieza acentuam um mal-estar decorrente da identificação de buracos que atravessam os corpos distintos e de alfinetes que os perfuram, que os fixam, inanimados. Saber e poder, ciência, economia e política, com seus cálculos e métodos, dão acesso a aspectos dispares da natureza, inclusive humana. Mas ao preço de domá-la, aviltá-la, às vezes aniquilá-la. Cenários e paisagens incorporam matizes de violência, insuflada pela crise financeira:

Era la gran reunión de los animales muertos,
 traspasados por las espadas de la luz.
 La alegría eterna del hipopótamo con las pezuñas de ceniza
 y de la gacela con una siempreviva en la garganta.

[...]

y el director del banco observaba el manómetro
 que mide el cruel silencio de la moneda.

[...]

El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico,
 ignorantes en su frenesí de la luz original.

Porque si la rueda olvida su fórmula,
 ya puede cantar desnuda con las manadas de caballos

¹⁸ Os versos provêm dos seguintes poemas: “Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Conney Island)”, “Navidad en el Hudson”, “La aurora”, “Cielo vivo”, “Nueva York (Oficina y denuncia)”.

y si una llama quema los helados proyectos
el cielo tendrá que huir ante el tumulto de las ventanas. (54-56)

No importa que el niño calle cuando le claven
[el último alfiler.
No importa la derrota de la brisa en la corola del algodón.
Porque hay un mundo de la muerte con
[marineros definitivos
que se asomarán a los arcos y os helarán por
[detrás de los árboles. (66)

Una uña que aprieta el tallo.
Un alfiler que bucea
hasta encontrar las raicillas del grito.
Y el mar deja de moverse. (68)

Otro día
veremos la resurrección de las mariposas disecadas
y aun andando por un paisaje de esponjas
[grises y barcos mudos
veremos brillar nuestro anillo y manar rosas
[de nuestra lengua. (74).

No nos salvan las solitarias en los vidrios,
ni los herbolarios donde el metafísico
encuentra las otras vertientes del cielo. (128)

Debajo de las multiplicaciones
hay una gota de sangre de pato;
Debajo de las divisiones
hay una gota de sangre de marinero;
Debajo de las sumas, un río de sangre tierna. (136)¹⁹

É evidente a valorização, pelo *Poeta en Nueva York*, de um léxico emprestado do mundo natural, que com sutileza se imiscui e invade as paisagens poéticas esboçadas no livro, com frequência em tons sombrios, dignos de um Francisco Goya. Uma maneira de realçar o contraste entre estas e os espaços idealizados e redimidos, nos quais a amplitude dos vôos contrasta com os territórios delimitados pela certeza. Trata-se de

¹⁹ Os versos provêm dos seguintes poemas: “Danza de la muerte”, “Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)”, “Asesinato (Dos voces de madrugada en Riverside Drive)”, “Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)”, “Luna y panorama de los insectos (Poema de amor)”, “Nueva York (Oficina y denuncia)”.

mundos infantis, inocentes pouco importa se naturais ou objetais, por isso mesmo silenciados e desprezados pelos “homens de branco”: heterotopias esmagadas pelas distopias fatalmente realizadas. Um ali, um além onde as palavras se encontram libertas da opressão do sentido imposto pelas ordens de todos os santos dias. Vislumbram-se intersecções entre contextos e situações apartadas:

Quiero llorar porque me da la gana,
como lloran los niños del último banco,
porque yo no soy un hombre, ni un poeta,
[ni una hoja,
pero sí un pulso herido que sonda las cosas del
[otro lado.

Quiero llorar diciendo mi nombre,
rosa, niño y abeto a la orilla de este lago,
para decir mi verdad de hombre de sangre
matando en mí la burla y la sugestión del vocablo.

No, no, yo no pregunto, yo deseo.
Voz mía libertada que me lames las manos.
En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe
la luna de castigo y el reloj encenizado.

Así hablaba yo.
Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes
y la bruma y el Sueño y la Muerte me estaban buscando.
Me estaban buscando
allí donde mugen las vacas que tienen patitas de paje
y allí donde flota mi cuerpo
[entre los equilibrios contrarios. (88)

Yo no podré quejarme
si no encontré lo que buscaba.
Cerca de las piedras sin jugo y los insectos vacíos
no veré el duelo del sol con las criaturas en
[carne viva.

Pero me iré al primer paisaje
de choques, líquidos y rumores
que trasmina a niño recién nacido
y donde toda superficie es evitada,
para entender que lo que busco tendrá su blanco de alegría
cuando yo vuela mezclado con el amor y las arenas.

Allí no llega la escarcha de los ojos apagados
ni el mugido del árbol asesinado por la oruga.
Allí todas las formas guardan entrelazadas
una sola expresión frenética de avance.

[...]

Allí bajo las raíces y en la médula del aire
se comprende la verdad de las cosas equivocadas.
El nadador de níquel que acecha la onda más fina
y el rebaño de vacas nocturnas con rojas
[patitas de mujer. (90)]

¡Oh, mi Stanton, idiota y bello entre los
[pequeños animalitos,
con tu madre fracturada por los herreros de las aldeas,
con un hermano bajo los arcos,
otro comido por los hormigueros,
y el cáncer sin alambradas latiendo por las habitaciones!

[...]

Stanton, vete al bosque con tus arpas judías,
vete para aprender celestiales palabras
que duermen en los troncos, en nubes, en tortugas,
en los perros dormidos, en el plomo, en el viento,
en lirios que no duermen, en aguas que no copian,
para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida. (96-98)

Yo denuncié a toda la gente
que ignora la otra mitad,
la mitad irredimible
que levanta sus montes de cemento
donde laten los corazones
de los animalitos que se olvidan
y donde caeremos todos
en la última fiesta de los taladros.

Os escupo en la cara.
La otra mitad me escucha
devorando, cantando, volando en su pureza
como los niños de las porterías
que llevan frágiles palitos
a los huecos donde se oxidan

las antenas de los insectos.
 No es el infierno, es la calle.
 No es la muerte, es la tienda de frutas.
 Hay un mundo de ríos quebrados y distancias
 [inasibles
 en la patita de ese gato quebrada por el automóvil,
 y yo oigo el canto de la lombriz
 en el corazón de muchas niñas.
 Óxido, fermento, tierra estremecida.
 Tierra tú mismo que nadas por los números de la oficina.
 ¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?
 ¿Ordenar los amores que luego son fotografías,
 que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre? (138-140)²⁰

Eros era um *daímon*, tal como o são os duendes. A exemplo de Hermes, não o Trimegisto, personagem de que deriva a ideia de hermetismo, os demônios possibilitam contato com diversos complexos espaço-temporais. Ao presenciá-los o *Poeta en Nueva York* anuncia possibilidades insuspeitadas de encontros, em um outro conglomerado cósmico, que talvez pudessem tornar mais habitáveis e agradáveis essa *caosidades* nas quais cada decisão acarreta uma quebra, uma perda. Algo que há tempos urge: o esforço para aprender a se perder, bússolas à parte.

REFERÊNCIAS

- Badiou, Alain. *Em busca do real perdido*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas v. 1, 8ª ed. revista). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- Blanchot, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- Collot, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. *Terceira Margem*. Trad. Alberto Pucheu. VIII/11 (2004): 165-177.
- Deleuze, Giles. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.
- Didi-Huberman, Georges. *Quando as imagens tomam posição* (O olho da história, I). Trad. Cleonice P. Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

²⁰ Os versos provêm dos seguintes poemas: “Poema duplo del Lago Edén”, “Cielo vivo”, “El niño Stanton”, “Nueva York (Oficina y denuncia)”.

- Esposito, Roberto. *Comunitas (Origen y destino de la comunidad)*. Trad. Carlos Rodolfo M. Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Friedrich, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- Iser, Wolfgang. *O fictício e o imaginário (Perspectivas de uma antropologia literária)*. Trad. Johannes Kretschmer. 2ª ed. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.
- Lorca, Federico García. *Poeta en Nueva York* (edição bilingue). Trad. Renato Tapado. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2003.
- _____. *Prosa viva / Ideário coligido*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1975.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio (Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”)*. Trad. Wanda N. C. Brant [Trad. das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller]. São Paulo: Boitempo, 2005.
- Mondzain, Marie-José. *A imagem pode matar?* Trad. Susana Mouzinho. Lisboa: Nova Veja, 2009.
- Nancy, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.
- _____. *Demandas*. Trad. João Camillo Penna et al. Florianópolis/Chapecó: UFSC/Argos, 2016.
- Rancière, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete et al. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- Romandini, Fabián Ludueña. *Principios de espectrologia (A comunidade dos espectros II)*. Trad. de Leonardo D’Avila e Marco Antonio Valentim. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2018.

Palavras-chave: Federico García Lorca; *Poeta en Nueva York*; modernidade; espectralidade.

Recibido: agosto 2019

Aprobado: octubre 2019