

PRESENCIAS TRADUCIDAS

Maria Luiza Berwanger da Silva, UFRGS-Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

[...] A influência francesa foi benemérita [...], a que mais nos equilibra, a que mais nos permite o exercício da nossa verdade psicológica nacional, a que menos exige de nós a desistência de nós mesmos [...] (ANDRADE, 1936).

Na base da originalidade francesa, estavam exatamente o amor da introspecção, o senso da pesquisa realista, o gosto do exótico, o nacionalismo acendrado e o trabalho cheio de precauções que seriam para nós o caminho certo da afirmação nacional (ANDRADE, 1939).

Singular, esta reflexión de Mário de Andrade dispersada en textos de periódicos, tanto legitima el proyecto antropofágico de reinención de la presencia francesa, como anticipa el placer del arte brasileño contemporáneo vuelto para la invención; como si la memoria del extranjero, al destejer hilos residuales, con ellos tejiese distintas cartografías.

Examinada en su conjunto, la recepción francesa por los poetas brasileños se evidencia doblemente: no sólo por la fabricación del verso que dialoga con el Otro, celebrándolo, sino también en la voz que explicita este rito de celebración. En cuanto a transgredir la copia y la imitación: en la práctica contemporánea, el verso irrumpe en la página como evidencia irrefutable de la palabra híbrida, cuando el hibridismo constituye el grano textual de la singularidad francesa, de la cual la presencia no se figura como matriz o forma acabada. Perciben los poetas nacionales, en el soplo francés, justamente esta potencialidad del espacio que será reciclado, como cierto don que se desdobra en lúcida percepción, que marca la sensibilidad nacional por la doble faz de la reinención del extranjero y de la invención de la propia intimidad lírica. Y en un juego de raro ballet de escrituras dispares, reinención e invención, armonizan espacios, temporalidades y sujetos híbridos. Pues, si por el acto de recordar la lectura francesa, el local tropical se revitaliza, marcando su hacer a través de la conciencia del matiz, de la gama de colores y de cierta meta-geografía simbólica que redibuja al espacio nacional, por el acto de inventar, basado en trazos travestidos de la transparencia francesa, este constante ejercicio de aclimatación y de resimbolización del rastro

“Transfer” IV: 2 (noviembre 2009), pp. 28-39. ISSN: 1886-5542

de lo Ajeno por lo Propio les enseña a los poetas de la tierra la mirada de la revisión, cuando, decantado, esta mirada provoca la emergencia de figuraciones brasileñas todavía inexploradas.

De este modo, la confesión de Claude Lévi-Strauss, cuando dice:

Le Nouveau Monde pour Le navigateur qui s'en approche, s'impose d'abord comme un parfum, bien différent de celui suggéré dès Paris par une assonance verbale, et difficile à décrire à qui ne l'a pas respiré [...] Seuls comprendront ceux qui ont enfoui le nez au coeur d'un piment fraîchement éventré après avoir, dans quelque « botequim » du « sertão » brésilien, respiré la torsade mielleuse et noire du « fumo de rolo », feuilles de tabac fermentées et roulées en cordes de plusieurs mètres ; et qui, dans l'union de ces odeurs germaines, retrouvent cette Amérique qui fut, pendant des millénaires, seule à posséder leur secret (LÉVI-STRAUSS, 1955, pp. 83-84).

bien como la de Blaise Cendrars (1976), en las palabras : « Le Brésil est ma deuxième patrie, du moins spirituellement », resuenan en el pensamiento lapidar de Mário de Andrade en el estudio sobre Blaise Cendrars en la Revista do Brasil :

Amo, sobretudo, da poesia viva de França, Blaise Cendrars porque o mais rico de beneficios para mim. Ele me libertou da incompreensão do passado. Livrou-me do ritmo impessoal, dando-me não o seu, mas o meu ritmo, tão diferentes destes. Descobriu para mim as puras nascentes do lirismo, muito mais que escritos de estetas e experiências de laboratórios. Porque sempre foi caminhar estrada mais certa, em vez de cartas geográficas, ter um sagrado e sacudido companheiro de viagem... E, poeta francês, libertou-me da França (ANDRADE, 1924).

(Testimonio que, por sí solo, expresaría la productividad de la presencia de los poetas de Francia para la poesía brasileña.)

Memoria confesada bajo la forma de epígrafes, alusiones y nombres de autores celebrados y memoria inconfesada percibida en invisibles geografías, la recreación y la creación les donan a la subjetividad brasileña la disponibilidad de perspectivas teóricas, críticas y poéticas constitutivas de la dicción contemporánea. En este sentido, la imagen del « tupus » como marca imborrable a la que se refiere Paul Ricoeur en *Memória, História e Esquecimento* (2000), así como la de « ni passeurs ... ni passants » de Jacques Derrida (1987), con que define al traductor, componen algunos de los bastidores de la fértil presencia extranjera

para la articulación de la reflexividad artística. « Présence dans l’absence », dirá Maurice Blanchot en *L’Amitié* (1955), pero « la real presencia» completará la voz de Georges Steiner para quien leer corresponde a leer por encima del hombro del otro, como en *Passions Impunies* (1997). Sin embargo, es en la figura del perdón, diseminada por Paul Ricoeur, comprendida como la reconciliación con el Otro y como auto-reconciliación, que el intelectual brasileño de nuestros días extrae la seducción de la voz restituyéndola a todo el lector nacional, transnacional y virtual bajo la forma de archivo en el cual la memoria vivida cede espacio a la memoria por vivir.

Más dirigidos para la invención de lo que para la reinención, los poetas de hoy, como Ana Cristina César y José Horácio Costa, reverencian en sus producciones a la cultura francesa, en la medida en que esta palabra extranjera no les retrae la singularidad de los procesos de creación; en estos poetas, el conjunto de poemas sobre París ya permite ver esta imagen de la escritura como filtro multiplicado. Me refiero a los poemas de Ana Cristina César, como *Carta de Paris* (1999), en la que sentimientos de melancolía y soledad desconstruyen al mito de París en América Latina, lugar de otros lugares, pero aún, desde su punto de vista, sustituciones imperfectas de la seducción tropical; me refiero, igualmente, a *Morrer às margens de Sena*, de José Horácio Costa (1992), donde la rememoración de la comunidad poética latinoamericana de tránsito por París, cuyos cuerpos muertos que fluctúan en las aguas del Sena no son percibidos por la « foule », cargan el « consuelo de una flor o de una hierba / arrancados de las márgenes del río / (a) brotar de sus puños cerrados » (p. 153). En estos dos poetas, si la fuerza de la palabra traduce el deseo de un Brasil re-simbolizado, imágenes emblemáticas deshilachadas van componiendo la nueva fisonomía que despunta como deseo duplicado de guardar y de irradiar lo imaginario parisiense como para tornarlo un archivo de distancias subjetivas a relocalizar, por medio del matiz. Y es que matizar es, en síntesis, el espectro de la subjetividad francesa ficcionalizada y que se hace paralelo a la melodía brasileña contemporánea: sorberla para desconstruirla, desconstruirla para, una vez habiéndose adentrado en los bastidores de la forma y de las matrices de construcción, captar granos seminales, granos en los cuales la consciencia del residuo no estanca el placer de la fundación.

Pero es en la voz-síntesis de Ferreira Gullar que la cohabitación Brasil/Francia y Francia/Brasil encuentra el lugar de condensación y de expansión de figuraciones poéticas de las cuales la lucidez auto-reflexiva traduce al imaginario brasileño no sólo bajo la égida de la perplejidad antropofágica, sino también bajo el amparo de la invención contemporánea que sobrepone a la presencia del Otro asimilado, la fisonomía de un Sujeto pluralizado. Al lado y

más allá del « hombre cordial » este Sujeto compone nuevas cartografías para la poesía brasileña, imprimiendo sobre la página el entrelazamiento de campos de naturaleza artística y no-artística. Exponiendo la intimidad del proceso de transgresión de la copia, o de la influencia pasiva de un modelo, la composición de lo nuevo, de la palabra nueva, vista como evidencia irrefutable de cierto producto híbrido; es de este grano seminal del hibridismo que la obra multidisciplinaria de Ferreira Gullar se torna memoria viva.

Poeta transnacional para quien el arte del verso constituye el punto de convergencia de « muchas voces » próximas y lejanas, al recoger del cotidiano brasileño la matriz de la subjetividad nacional, Ferreira Gullar aclara la anticipación de Mário de Andrade sobre el rastro francés impreso en el paisaje intelectual brasileño. Evocarlo consiste en seguir el trazado de cierta doble línea que, al haber roto la « deuda de la aclimatación » (BROCCA, 1900), sorprende por el ballet de formas que provoca en el imaginario brasileño. Impacto, resonancia y respuesta a la voz francesa, los nomina Ferreira Gullar especialmente en los poemas: “Mancha” (del conjunto *Barulhos*), “Fotografía de Mallarmé” (de *Muitas Vozes*) y “Méditation sans bras de Rodin” (también de *Muitas Vozes*), tres poemas figurando al microcosmos de cierto taller de la creación literaria que, a medio camino entre las literaturas, artes y otros pensares no-artísticos y en el ejercicio de alternadas invenciones, auto-invenciones y ficcionalizaciones del sujeto, estampa el proceso lento y gradual de transformación de la fisonomía francesa revisitada y transmutada en voz genuina del lirismo brasileño; transmutarla en gesto teórico, crítico y poético que diluye y oculta la memoria residual, extrayendo de ella, la matriz de toda faz nueva a tejer y a fundar. Es ese el itinerario poético seguido en “Mancha”, en “Fotografía de Mallarmé” y en “Méditation sans bras de Rodin”; como si la pintura, fotografía y escultura donasen al lector nacional y transnacional la contemplación de una imagen inventada. En ella (en esta imagen), la dicción híbrida proyectada por una figura desdoblada en otras tres (la de la tela pintada, la de la fotografía y la de la escultura) trasluce las marcas francesas, al mismo tiempo en que las deslocaliza para relocalizarlas en otro lugar de nuestro imaginario, vasto y tropical. Así, en mancha de azul (*azur*), como evocación a Mallarmé y que el poeta configura como representación ejemplar de su intimidad lírica, al contraponer los versos de apertura como indagación y entrecruzamiento de dos dimensiones temporales:

Em que parte de mim ficou
aquela mancha azul?
ou melhor, esta
mancha

“Transfer” IV: 2 (noviembre 2009), pp. 28-39. ISSN: 1886-5542

de um azul que nenhum céu teria
ou teve ou mar?
[...]
(GULLAR, 2008, p. 306)

a los versos finales donde dice:

[...]
Mancha azul
que carrego comigo como carrego meus cabelos
ou uma lesão
oculta onde ninguém sabe (GULLAR, 2008, p. 307),

Este contrapunto configura la fisonomía francesa por la certeza de la continuidad y del acompañamiento de una voz paralela.

Así, en la fotografía de Mallarmé, donde la percepción del fondo como « punctum » barthesiano *La Chambre Claire* hace de la condensación la virtualidad del expandir del inagotable fluir, al lado y más allá, pues, del imaginar, cuando dice, en este poema:

FOTOGRAFIA DE MALLARMÉ

é uma foto
premeditada
como um crime

[...]

sabe-se
após o clique
a cena se desfez na
Rue de Rome a vida voltou
a fluir imperfeita
mas
isso a foto não
captou que a foto
é a pose a suspensão
do tempo
agora
meras manchas

“Transfer” IV: 2 (noviembre 2009), pp. 28-39. ISSN: 1886-5542

no papel raso
mas eis que
teu olhar
encontra o dele
(Mallarmé) que
ali
do fundo
da morte
olha (GULLAR, 2008, pp. 369-370)

Así en la escultura, donde el « sans bras », agregado al nombre original de la escultura de Rodin, intitulada *La Méditation*, al celebrar en la poética de la falta, el placer de la plenitud buscada por el deseo de poblar distancias y vacuidades, articula en el poeta-lector y en el lector-poeta el germen de la invención:

O corpo vem
do metal da treva
porejando luz na parte leprosa
da figura
onde falta o braço
arrancado
(sem nunca ter estado ali)
[...]
Ela medita
relâmpagos
sobre despojos (GULLAR, 2008, p. 397)

En este proceso inventivo, mancha, punto y ausencia aproximados vislumbran, en el efecto poético que los desencadenó, el nacimiento del arte a descifrar y retener bajo un trazo azul, bajo la mirada clandestina y bajo un espacio corporal dividido a dibujarse, o dicho de otro modo: presencia francesa decantada y campos de invención emergentes de la vivencia transdisciplinaria de un poeta para quien la definición espontánea de la literatura como hecho artístico, estético y cultural cosecha y enseña a cosechar de un jazmín el paisaje de la vida sublimada:

“**Transfer**” IV: 2 (noviembre 2009), pp. 28-39. ISSN: 1886-5542

O JASMIM

me invade as ventas
no limite do veneno

assim de muito perto
esse aroma rude é um oculto fogo verde
(quase fedor)
que me lesiona
as narinas

entre o orgasmo e a morte
mal pergunto
o que é isto, um cheiro?
quem o faz?
a flor e eu?
um invento

milénar da flora?
quando? desde quando?
já estaria na massa das estrelas o cheiro da alfazema?

Nasce o perfume com as florestas
um silêncio a inventar-se nas plantas
vindo da terra escura
como caules, talos ramos folhas
o aroma
que se torna o arbusto jasmineiro.

Nos jardins dos prédios (na Rua Senador Eusébio,
por exemplo), nos matagais,
são usinas de aromas
a fabricar jasmim anis alfazema

(alguns cheiros são perversos
como o anis
que a muitos poetas endoidou
durante a *belle-époque*;
já o da alfazema
dorme manso nas gavetas de roupas
em São Luís
e reacende o perdido)
Tudo isto para dizer que ontem à noite
arranquei flores de um jasmineiro
no Flamengo

“Transfer” IV: 2 (noviembre 2009), pp. 28-39. ISSN: 1886-5542

e vim com elas
– um lampejo entre as mãos –
pela rua
sorvendo-lhe o aroma selvagem
enquanto foguetes Tomahawk caíam sobre Bagdá.
(GULLAR, 2008, pp. 450-451)

Este grano del texto o este grano de la imagen que la palabra traduce, transfundiendo y diseminando, representa, pues, la seducción de la presencia que el magnetismo de lo diverso y ultramar teje en narrativas a descifrar; como si descifrarlas restituyese a la mano de lo Ajeno, que dona a lo Propio el azul, el fondo de la mirada y el torso incompleto, la certeza de la permanencia, como imborrable fondo residual a la que vuelve toda la composición inventada, rastro francés, por lo tanto, en que el poeta brasileño celebra el don recibido, vislumbrando lo real circundante de otra forma. Desafío de la lectura simbólica, que la fuerza de la palabra de Ferreira Gullar lanza para todo lector: lo de transnacionalizar el arte brasileño a través del movimiento de la mirada que valoriza lo propio nacional, cuando esta revalorización fija en el aprendizaje de la Alteridad, en el caso de la francesa, la práctica de captar de lo cotidiano cercano a la posibilidad de percibir en él, la virtualidad de venir a ser el lugar de otros lugares, proyectados entre una mancha, un punto y una falta.

Por lo tanto, soplar en el verso la voz combativa corresponde, en Ferreira Gullar, a mediar el « re-enchantement » de la Vida y del Arte entrecruzados por la fertilidad de un trazo mínimo. En él, la marca del extranjero como memoria imborrable no retrae el constante pulsar de un Sujeto que ve y que se ve. Al hacerlo y al filtrar, ampliando la sensibilidad del lector brasileño, le entrega otro concepto de tiempo y de espacio.

Si en “Mancha” y en “Fotografía de Mallarmé”, la alusión confesada a este simbolista francés remite a la conferencia de Manuel Bandeira para el Centenario del poeta del *Coup de dés*, en las palabras, cuando dice: « Mallarmé não nos ensinava. Mas fazia melhor que isso: pelo encanto de sua poesia e de sua palavra punha cada um de nós em estado de poesia », en “Méditation sans bras de Rodin”, de Ferreira Gullar, el arte de la escultura, como arte que, privilegiando el gesto de tallar para producir el efecto de la sugestión y del nominar lo indecible, encuentra en la reflexión de Rainer Maria Rilke sobre esta escultura de Rodin una de sus perspectivas críticas más ejemplares:

Sans cesse, dans ses nus, Rodin revenait à ce repliement sur soi, à cette façon tendue de prêter l’oreille à sa propre profondeur ; ainsi est conçue la figure merveilleuse qu’il a appelée *La Méditation* [...]. Jamais un corps humain n’a été aussi rassemblé autour de son for intérieur, aussi courbé sous le poids de sa propre âme et retenu juste à temps par la force élastique de son sang. Et la manière dont le cou se redresse un peu sur le corps profondément incliné de côté et s’étire en maintenant la tête au-dessus de la rumeur de la vie est sentie avec tant de force et d’intensité que l’on ne se souvient pas avoir jamais vu geste plus saisissant et plus intériorisé. Il est remarquable que les bras manquent. Rodin les ressentit dans ce cas-ci comme une solution trop facile à sa tâche, comme quelque chose qui n’appartient pas au corps, qui voudrait s’envelopper en lui-même sans aide extérieure. [...] (RILKE, 2006, p. 37)

Vistos bajo el ángulo de una lectura conjunta, (de la perspectiva del hilo memorial del Otro como voz que construye nuevos parajes), *Mancha, Fotografía de Mallarmé y Méditation sans bras de Rodin*, imprimiendo sobre la página la progresiva disminución de un trazo hasta su borradura, estos tres poemas exponen la vitalidad de espacios entrecruzados; evidencian la resonancia de la poeticidad, de la falta sobre el Sujeto, productor de significaciones, en el rastro del aprendizaje de modos y formas de percibir lo real captado del pensamiento francés. Se dimensiona, pues, el legado francés tanto por la constelación de mitos, temas y motivos donados al imaginario brasileño, como por el percibir, generando la nominación del proceso de la escritura poética. Luego, auto reflexividad e invención se entrelazan en la producción de Ferreira Gullar, vistos bajo la égida de la inteligencia francesa diseminada a lo largo de la cultura brasileña. Mancha azul, mirada fotográfica y cuerpo incompleto constituyen representaciones imagéticas y formales de un pensar y de un hacer que, de modo confesado e inconfesado, evocan, celebrando, la presencia francesa en la poesía contemporánea del Brasil.

En la base de esta celebración, la conciencia del Mismo como voz revitalizada por el Otro-francés le dona la fortuna de la partilla. « Don du poème », a que se refiere Mallarmé, este gesto de entrega y de restitución brasileña al imaginario francés identifica en la palabra dicha de Oswald de Andrade ecos que resuenan desde siempre como modulaciones discursivas de inestimable productividad para la lectura simbólica de esta amistad francesa.

Cuando, bajo la pulsión de la mirada distante, Oswald de Andrade pronuncia en París, en la Sorbonne, en 1923, en plena efervescencia modernista, por tanto, el estudio intitulado *L’Effort de l’Intellectuel Brésilien* donde traza la cartografía doble de la relación Brasil-Francia y Francia-Brasil, en este estudio, no solo se anticipa a la certeza de Mário de Andrade de la identidad preservada y

“**Transfer**” IV: 2 (noviembre 2009), pp. 28-39. ISSN: 1886-5542

revitalizada por la convivencia francesa, publicada posteriormente, sino también vislumbra, en esta complicidad, el propio dibujo del arte brasileño como producción literaria, estética y cultural. La decanta el diálogo de doble mano que estos dos pensares distintos, el brasileño y el francés, aproximados, irían a componer. De este modo, bajo el amplio análisis de la fertilidad nacional, en sus palabras cuando dice:

Dans la musique comme dans la littérature, le vingtième siècle est dirigé vers les réalités, remonte les sources émotives, découvre les origines, en même temps concrètes et métaphysiques de l’art. La France prend un nouvel élan avec l’air vif du dehors, apporté par Paul Claudel, Blaise Cendrars, André Gide, Valéry Larbaud et Paul Morand. Jamais on ne sentit si bien, dans l’ambiance de Paris, l’approche suggestive du tambour nègre et du chant de l’indien. Ces forces ethniques sont en pleine modernité.

Et là-bas, sous un ciel déiste, le Brésil prend conscience de son avenir. Dans un siècle, peut-être, il y aura deux cents millions d’habitants latins en Amérique. L’effort de la génération actuelle doit être de rattacher, non aux formules vides, mais à l’esprit des traditions classiques, les précieuses contributions nouvelles apportées à cette greffe de latinité par les éléments historiques de la conquête (ANDRADE, 1923, p. 207).

ya sella este rito de celebración del año Francia-Brasil (2009) por la imagen de renovado entrelazamiento de saberes artísticos y no artísticos relacionados. Configurar este entrelazamiento por la representación transnacional, considerándola irradiada por el espacio latinoamericano y ahí incluido el Brasil, significaba percibir en la presencia francesa la virtualidad de cierto paisaje para el cual el simbolismo de una « greffe », de la « greffe de latinité » como matriz o « tupus » impenetrable, guardaría, por el encantamiento de la música y de la mezcla de razas, el don con que un día el placer de la reciprocidad podría festejarse.

Cuando, del mismo modo, en texto inédito, Ferreira Gullar se refiere a la universalidad como dicción intersticial que tanto resuena el « esfuerzo » de Oswald de la transgresión de fronteras por el intelectual brasileño, cuanto lo hace, justamente, por el saber decantar de cierta artesanía extranjera, la propia fabricación del poema, redice, sintetizando, a su modo, la voz de homenaje al Otro:

[...] quando o poeta se espanta com o vaso de flores é que ele descobriu o que há de universal no vaso de flores. Só que, em vez de tentar inseri-lo na universalidade do conceito, busca o contrário: obriga o universal a se

“**Transfer**” IV: 2 (noviembre 2009), pp. 28-39. ISSN: 1886-5542

manifestar na particularidade do vaso de flores. E, assim, o universal deixa de ser mera abstração para, de repente, florescer no centro da mesa em nossa sala de jantar (GULLAR, 2008, p. 1080).

Cuando, del mismo modo todavía, por la mediación de Ferreira Gullar, evidenció en tres poemas sus, *Mancha*, *Fotografía de Mallarmé* y *Méditation sans bras de Rodin*, matices francesas de raro filtro y lucidez legitimadoras de la certeza modernista, reverenció, en este trazado casi imperceptible, el hilo de la amistad imborrable con que Ferreira Gullar imprime continuidad en la voz francesa, voz presente desde siempre en la subjetividad brasileña, la más íntima.

Por lo tanto, homenajear, hoy, esta voz francesa significa en ella reconocer nuestra posibilidad de eterno rehacer.

Referencias bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. (1924). *Blaise Cendrars*, en: “*Revista do Brasil*”. São Paulo: Monteiro Lobato e C. Ed., v. XXV, pp. 214-223, jan.-abr. 1924.
- _____. (1936). *Decadência da influência francesa no Brasil*, en: “*Diário da Manhã*”. Recife, 16 abr. 1936.
- _____. (1939). “*Diário de Notícias*”. Rio de Janeiro, 25 maio 1939.
- ANDRADE, Oswald de. (1923). *L’Effort Intellectuel du Brésil Contemporain*, en: “*Révue de l’Amérique Latine*”. Paris : Maison de l’Amérique Latine.
- BANDEIRA, Manuel. (1997). *O centenário de Stéphane Mallarmé*, en: *Seleção de prosa*. São Paulo: Nova Fronteira.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris.
- BLAISE CENDRARS ETC... ETC... (Um livro 100% brasileiro). São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BLANCHOT, Maurice. (1971). *L’Amitié*. Paris : Gallimard.
- BROCCA, Brito. (1900). *Vida Literária – O Brasil*. [s.n.t.].
- CÉSAR, Ana Cristina. (1999). *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 4. ed.
- COSTA, José Horácio. (2004). *Fracta*. São Paulo: Perspectiva.
- DERRIDA, Jacques. (1987). *Psyché*. Invention de l’Autre: Paris: Galilée.
- GULLAR, Ferreira. (2008). *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1955). *Tristes Tropiques*. Paris : Plon.
- RICOEUR, Paul. (2000). *La Mémoire, l’Histoire, l’Oubli*. Paris : Seuil.
- RILKE, Rainer Maria. (2006). *Auguste Rodin*. Trad. de Catherine Caron. Paris : s. n.
- STEINER, Georges. (1997). *Passions Impunies*. Paris : s. n.