

Marcelo Cordeiro de Mello*

Universidade Federal de Minas Gerais

“Uma mensagem de vida e de fúria”: visualidade, espacialidade e intermediali- dade na obra do poeta galego Lois Pereiro

Resumo: Este artigo transita cronologicamente pela produção poética do escritor galego Lois Pereiro, dando ênfase aos problemas da visualidade, da espacialidade e do diálogo intermediático. Reivindicamos a relação da Galícia com o espaço literário lusófono.

Palavras-chave: Lois Pereiro, poesia, visualidade, espacialidade, intermedialidade

Abstract: This article analyses chronologically the poetic production of galician writer Lois Pereiro, focusing on questions of visuality, spatiality and intermedial dialogue. We affirm here the relation of Galicia with lusophone literary space.

Keywords: Lois Pereiro, poetry, visuality, spatiality, intermediality

Preâmbulo

A língua galega e a língua portuguesa têm uma origem comum. O território da Galícia fica ao norte de Portugal. Apesar de pertencer à Espanha, relaciona-se culturalmente com Portugal e com o mundo lusófono.

A obra do poeta galego Lois Pereiro (que nasceu em 1958 e morreu em 1996) não está traduzida em português, e é muito pouco conhecida pela crítica lusófona. Este nosso estudo busca preencher essa lacuna. Por um lado, apresentamos a tradução de alguns poemas de Lois Pereiro para o português – somando nosso esforço às traduções em inglês, italiano, búlgaro e castelhano. Por outro lado, empreendemos uma análise do problema da visualidade em Lois Pereiro, a partir de questões como o diálogo interartístico (ou intermediático) e o suporte material da poesia.

Embora, do ponto de vista técnico, obviamente Pereiro não seja um autor lusófono, é importante que a crítica lusófona se manifeste sobre um escritor da sua importância, sobretudo no momento atual, quando há uma identificação cada vez maior dos escritores

galegos com a língua portuguesa, a tal ponto que hoje “muitos escritores galegos contemporâneos optam por escrever diretamente em português” (Vargas 2009: 16). Embora escreva sempre em galego, Pereiro dialoga abertamente com autores lusófonos, como o próprio Camões. Vale lembrar que o Parlamento da Galícia aprovou em 2018 o apoio à adesão do país à Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP).

A poesia de Lois Pereiro é transgressora tanto no plano temático quanto no aspecto formal. Embora, de maneira geral, Lois Pereiro não possa ser considerado um poeta particularmente “visual” (no sentido que se costuma tomar o termo), muitas vezes, a criação poética de Pereiro chama insistentemente a atenção para a construção espacial do texto. Neste artigo, atentamos especialmente para os momentos em que o problema da visualidade aflora na obra de Pereiro. Cabe observar que a obra de Pereiro dialoga com a tradição da poesia universal e, em especial, com a galega – dentro da qual existe uma corrente de poesia visual (González Xil 1999 & 2001) em que Pereiro e seus companheiros da revista *Loia* costumam ser vistos como precursores.

Nossa proposta é repassar cronologicamente os três principais livros da obra poética de Pereiro, focando em poemas onde está presente o problema da visualidade. Os poemas serão analisados a partir de seu aspecto visual em diálogo com a tradição da crítica e da teoria literária, a partir de autores como Roland Barthes, Michel Melot, Georges Didi-Huberman, dentre outros. Esmiuçaremos a relação entre forma visual e conteúdo poético como processo estruturante da poesia de Lois Pereiro.

Trataremos das seguintes obras, escritas nos seguintes períodos, e publicadas pelas seguintes editoras:

- *Poemas para uma Loia* (de 1975 a 1978, editora Espiral Maior)
- *Poemas. 1981 / 1991* (Edicións Positivas)
- *Poesia Última de Amor e Enfermidade. 1992 a 1995* (Edicións Positivas)

O primeiro livro é uma reunião (organizada postumamente, e publicada em 1997) dos poemas de Lois Pereiro publicados na revista *Loia*. Como dissemos há pouco, *Loia* foi uma publicação que oscilava entre a poesia e as artes visuais, organizada por Lois Pereiro e seu círculo de amigos (além de seu irmão Xosé Manuel, também Manuel Rivas, Antón Patiño, Menchu Lamas e Delfín Mariño, entre outros).

A segunda publicação é uma reunião dos poemas de Lois Pereiro escritos entre 1981 e 1991. Embora tenha sido publicado em vida, o processo de edição do livro não parece ter contado com a participação direta do autor. O volume foi publicado em maio de 1992, e o paratexto da quarta capa afirma:

Este livro não é a sua última obra, nem é tampouco o fruto de um determinado período, não, este livro é toda a sua obra: todos os poemas que Lois Pereiro escreveu ao longo da sua vida como poeta estão nesse livro. Autor de obra reduzida e cuidada. (Pereiro 1992)

O terceiro e último livro de Lois Pereiro pode ser considerado sua obra mais importante: publicado em dezembro de 1995, *Poesia Última de Amor e Enfermidade* recolhe a poesia escrita por Pereiro entre o seu livro anterior até a sua morte, em 1996. O processo de edição foi determinado por uma curiosa organização, que consiste em criar na página da esquerda uma espécie de prefácio poético que serve como contraponto ao poema, que aparece na página da direita. A diferença é nítida em relação a seu livro anterior, em que as páginas esquerdas aparecem todas em branco, ao lado do poema na página direita.

Todas as traduções de Lois Pereiro apresentadas aqui foram feitas por Marcelo Cordeiro de Mello a partir do texto original em galego. Os títulos das obras e poemas de Lois Pereiro são citados na sua versão traduzida.

Poemas para uma Loia

Em galego, “loia” é uma palavra polissêmica, que pode se referir tanto ao nome de uma ave – a cotovia – até o sentido de um “rumor”, além de outras acepções. Por isso mantivemos no título esta palavra, que funciona como um neologismo em português, não apenas pela dificuldade de reproduzir em outras línguas a polissemia do galego, mas também por tratar-se do nome original da revista de onde foram retirados os poemas.

Como sabemos, *Loia* era uma publicação que misturava poesia e artes visuais. Acompanhando os textos poéticos, a revista publicava ilustrações originais ou colagens feitas a partir de imagens recuperadas de revistas antigas, trechos de jornal, fotografias de família, além de objetos diversos, como embalagens de chá e até folhas de árvores. Produção artesanal fotocopiada, a *Loia* tem o aspecto de uma revista experimental. Porém, nada disso fica visível nesta edição da Espiral Maior, que traz apenas os textos, sem nenhum suporte visual como os que havia originalmente na revista *Loia*. A única intervenção visual é uma mudança na coloração de algumas páginas: o manifesto *Modesta proposição para renunciar a fazer girar a roda hidráulica de uma cíclica história universal da infâmia* é publicado em páginas azuis, destacando-se do resto do miolo do livro.

Poemas 1981 / 1991 : O que é Galícia?

O primeiro texto poético de que trataremos em detalhe é um texto híbrido, pensado inicialmente como um roteiro televisivo. O roteiro chegou a ser realizado, numa produção para o canal Televisión de Galícia que foi ao ar em 25 de julho de 1988. Embora nossa pesquisa não tenha tido acesso a esse documento audiovisual baseado em Pereiro, a leitura do roteiro nos permite inferir algo a respeito das imagens e do som.

De forma geral, os textos de roteiros (televisivos ou cinematográficos) costumam trazer rubricas: as indicações cênicas que no teatro são chamadas de didascálias. Entretanto, este roteiro de Pereiro não tem tais características. Estruturado em forma de “verbetes” em ordem alfabética, como uma espécie de dicionário poético sobre a Galícia, o texto percorre o alfabeto explorando um léxico que diz respeito tanto à Galícia propriamente dita como

à relação de Pereiro com a Galícia e com a poesia. Os poemas são construídos a partir de palavras com as mesmas iniciais. Vejamos o primeiro “verbete”, da letra “a”:

a. Água. Ar

A Amnésia do vencido, a Atração do Abismo, a Árvore, o pé da Árvore, e a ledice do espaço circundante.

O Atlântico é a Alma e o Acantilado o corpo da sua chamada Atroz. (Pereiro 1992: 91)

Não é difícil imaginar os caminhos mais óbvios que teria um diretor diante deste texto de roteiro: é provável que recorresse à representação na tela dos elementos citados no roteiro (com iniciais maiúsculas): água, o Atlântico, árvore, e os “Acantilados” – palavra galega intraduzível que diz respeito a um tipo de escarpa (terreno em declive) comum no Atlântico norte. Quanto ao texto poético, é possível que aparecesse impresso em legendas na tela e / ou recitado na voz de um ator. Ainda no plano sonoro, é provável que o diretor recorresse a sons do mar e da água ou do farfalhar do vento na folhagem das árvores. Ao recusar incluir rubricas com indicações cênicas mais precisas, Pereiro parece deixar sugerido ao realizador uma relação de fruição estética com seu texto, relação que vai além do que se espera tradicionalmente de um roteiro cinematográfico.

O roteiro é comumente entendido como um tipo de texto objetivo por excelência, já que dele depende todo o processo do filme, desde o convencimento dos produtores, a organização das filmagens, a preparação dos atores, além de todo o processo de pós-produção, que envolve, entre outras etapas, a montagem.

Assim sendo, não é tão comum encontrar roteiros (televisivos ou cinematográficos) que assumam plenamente uma linguagem literária. Porém, além do roteiro técnico que conhecemos, existe também um outro tipo de roteiro que reivindica abertamente sua literariedade. Sem ter a pretensão de funcionar como uma ferramenta de filmagem, o chamado “roteiro literário” aprofunda a psicologia dos personagens e detalha as intrigas, ampliando assim o caráter mais restrito do roteiro técnico. Embora possa também servir (ou ter servido) à equipe do filme, o “roteiro literário” também é, naturalmente, o tipo de roteiro que costuma ser mais valorizado depois de concluída a filmagem. Por exemplo, o roteiro literário de *Andrei Rublión*, escrito por Andrei Tarkóvski, é reconhecidamente um objeto literário, enquanto o roteiro cinematográfico utilizado pela equipe (este outro, redigido por Tarkóvski em parceria Andrei Konchalóvski), restringe-se a apresentar a ordem das sequências, as indicações cênicas e os diálogos.

O estudioso de roteiros cinematográficos Ted Nannicelli se interroga sobre o caráter literário dos roteiros fílmicos e seu status de obra de arte no artigo “Why can’t screenplays be artworks?” (discussão que será desenvolvida depois por Nannicelli no capítulo “Objections and ontology: is the screenplay an autonomous work of art?” de seu livro *A Philosophy of the Screenplay*). Nannicelli responde à argumentação do filósofo da arte Noël Carroll que dizia que o *status* ontológico do roteiro cinematográfico não permitia

que ele fosse considerado uma obra de arte ou uma obra literária. Por um lado, Nannicelli reconhece que, nos estudos de cinema e de adaptação, o roteiro é frequentemente considerado um objeto essencialmente incompleto e intermediário (e não uma obra de arte independente do filme ao qual está associado). Porém, Nannicelli argumenta que os textos de peças teatrais também estão destinados à performance, e no entanto, as peças são incontestavelmente aceitas como obras literárias autônomas. Nannicelli também compara os roteiros à música: embora a partitura traga indicações que “dirigem” a música, ela não é a música.

O roteiro (televisivo ou fílmico) é um texto ambíguo: embora se beneficie até certo ponto da perspectiva logocêntrica do Ocidente, o fato de estar vinculado a imagens e sons acaba pesando em seu desfavor quando o assunto é o seu status literário-artístico. Leve-se em consideração também a “efemeridade” com que este tipo de texto costuma ser tratado, e tudo conspiraria para que *O que é Galícia?* fosse esquecido. Paradoxalmente, a ausência de rubricas – característica que levaria o texto a ser entendido como um mau roteiro técnico – é justamente o que hoje contribui para que o texto possa ser aceito como um roteiro literário.

A organização em formato de “verbetes” dá ao texto um aspecto de lista, que sublinha a ideia de verticalidade, assim como a leitura de um dicionário, geralmente, se dá verticalmente ao longo de colunas estreitas de texto. Como uma bússola, o roteiro literário (ou dicionário poético e audiovisual) de *O que é Galícia?* aponta um norte no seu sentido de leitura. Curiosamente, a situação geográfica da Galícia (ao Norte-Noroeste da Espanha) é enfatizada por Pereiro:

o. Oeste: “Galícia atende e obedece à chamada do Oeste” (R. Otero Pedrayo). Tantos séculos de Ofensas e Olvido criam anticorpos no Organismo de um povo, e essa contínua Ofensa da história vai gerar no orgulho deste povo pacífico ou destrutivo Oxigênio do Ódio, a Obsessão do fracasso e da culpa. (Pereiro, 1992: 92)

Os pontos cardeais são novamente mencionados com ironia no verbeito relativo à letra “j” – como sabemos, o jota não é utilizado na língua nem na ortografia galega: o breve texto do verbeito do jota diz apenas: “Som oriental. Rotundidade sulina”. A ideia do espalhamento do texto em direção aos quatro sentidos da página – numa espécie de rosa dos ventos da página – voltará a aparecer no livro seguinte de Lois Pereiro.

Poesia Última de Amor e Enfermidade

Nos anos 1990, a Espanha sofreu com uma tragédia coletiva que ficou conhecida como “a doença da canola”: uma carga de óleo de canola envenenado causou uma intoxicação alimentar em massa. Dentre as vítimas, estava Lois Pereiro: sua saúde já andava deteriorada desde que havia contraído o vírus HIV, e passou a se debilitar mais rapidamente em decorrência da “doença da canola”. Assim, o poeta viu sua expectativa de vida reduzir-se.

Poesia Última de Amor e Enfermidade é o livro de um poeta que sabe que sua morte está próxima, e redescobre no amor e na poesia um caminho para vivenciar de forma intensa seus últimos dias.

Os três poemas deste livro de que trataremos são:

- *Revisando os danos*;
- o décimo quinto poema da série *Luz e sombras de amor ressuscitado* (que é um “poema-útero”); e
- o poema que encerra o livro, *Poderia escolhê-lo como epitáfio*.

Também nesta etapa, foram selecionados poemas em que o aspecto visual assume características mais interessantes. Todos os poemas trazem indicações sobre a data de escrita, o que permite ao leitor acompanhar a mudança no estilo de Pereiro à medida que o escritor se aproximava da morte. Pereiro morreu poucos meses depois de ver seu último livro lançado.

O título da obra instaura uma provocação imediata: para elucidar a dúvida que ele coloca, é preciso conhecer o contexto de escrita da obra, que é o de um autor que, diante da morte iminente, redescobre o amor e a poesia. O teórico literário Gérard Genette observa que o título é um tipo de paratexto destinado a muito mais pessoas do que apenas os leitores do livro (Genette 2009: 89). Diante de um título-enigma como *Poesia Última de Amor e Enfermidade*, o leitor – que se depara com o livro, por exemplo, na prateleira de uma livraria – é imediatamente provocado a decifrar a charada.

O livro anterior de Pereiro consistia basicamente num volume de poemas recolhidos. Por outro lado, *Poesia Última de Amor e Enfermidade* é visivelmente um volume cuja organização foi minuciosamente planejada, e em que o autor explorou um conceito estruturante, e definiu um *modus operandi* de leitura.

O livro é dividido em três subpartes, segundo um critério temático e cronológico. Cada uma destas subpartes é introduzida por uma epígrafe poética. Uma característica recorrente de Lois Pereiro é a referência a outros escritores da tradição poética ocidental, especialmente a germânica-austriaca, da qual é considerado um “conhecedor” (Pereiro 1992).

Porém, o uso criativo da epígrafe é levado mais longe por Pereiro, na medida em que cada poema possui sua própria “introdução”, que aparece na página da esquerda. Já à direita, aparece o poema propriamente dito. Vale lembrar que no livro anterior de Pereiro, as páginas esquerdas apareciam sistematicamente em branco: os poemas relacionavam-se apenas com o vazio da página. Porém, em *Poesia Última de Amor e Enfermidade*, o poeta cria na página esquerda um campo heterotópico (Foucault 2013) em que aparece um texto híbrido, que às vezes apresenta citações de outros autores misturadas a considerações do próprio Pereiro (ou melhor, do eu-lírico?), funcionando, conforme vimos, como uma espécie de preâmbulo ou prefácio à leitura de cada poema. A palavra “prefácio” pode ser a

mais adequada, sobretudo se pensarmos em sua etimologia: na estrutura proposta por Pereiro, uma página oferece sua “face” à outra. Embora o sentido da leitura no Ocidente se dê da esquerda para a direita, não é difícil supor que a página esquerda possa ser lida (ou relida) após a leitura do poema, o que cria um diálogo intertextual circular (ou em quiasma).

Cabe observar ainda que a divisão entre as páginas esquerda e direita também define uma oposição entre o espaço de cima e o de baixo: ao longo do livro, o texto da página da esquerda fica recuado para baixo, enquanto o poema na página da direita começa na parte de cima. Como uma rosa dos ventos que apontasse nos quatro sentidos da página, o leitor vai navegando seu olhar pelas páginas de *Poesia Última de Amor e Enfermidade*.

Em ambas as páginas, transparecem procedimentos poéticos, como o uso da quebra de linha, comumente utilizada na poesia moderna para determinar uma marcação de ritmo. Também é utilizado de forma inventiva o recurso da pontuação, que permite dividir o texto em blocos, nos quais, geralmente, as epígrafes aparecem entre aspas, e as considerações do autor / eu-lírico aparecem entre parênteses.

Vejamos um exemplo. O poema *Revisando os danos* traz à sua esquerda uma citação do poeta Paul Valéry: “Le vent se lève. Il faut tenter de vivre...”. Na página da direita, aparece o poema de autoria de Pereiro:

A mão direita à direita do corpo
a mão esquerda à esquerda.
Em plenas faculdades
Tenho a cabeça no centro do mundo
e vou lhe trocando os argumentos
pelos meus sonhos escassos e prudentes. (Pereiro 2006: 21)

A estrutura de páginas em dístico remete às artes visuais, especialmente a pintura: de ícones religiosos antigos até a pintura renascentista, os dísticos foram usados para sublinhar ambiguidades e dualidades, para propor diálogos – de forma bastante semelhante ao dístico poético de Pereiro em *Poesia Última de Amor e Enfermidade*.

Cabe recordar que Pereiro não foi o primeiro poeta a recorrer ao uso da dupla página como componente estruturante de uma obra. Trata-se de uma tradição muito mais antiga. Já o *Coup de Dés* de Mallarmé dependia da “visão simultânea da página” (Mallarmé 1980: 151).

Em *Poesia Última de Amor e Enfermidade*, a oposição entre esquerda e direita remete indiretamente a uma preocupação da obra poética de Pereiro: a luta política. O panfleto poético-político *Modesta proposição para renunciar a fazer girar a roda hidráulica de uma cíclica história universal da infâmia* começa com a indagação “De que lado estou [?]” (Pereiro 1997: 43). O leitor lusófono não deixará de recordar o “gauche” drummondiano, figura do desajustado, mas também do artista esquerdista engajado. Uma pergunta bem

semelhante aparece na epígrafe que abre a primeira subparte do livro *Poesia Última de Amor e Enfermidade*: trata-se de uma citação do poeta José Ángel Valente, que aparece no original em castelhano: “Y tú, ¿de que lado de mi cuerpo estabas, alma, que no me socorrías?” (Pereiro 2006: 9).

O filósofo Georges Didi-Huberman, no ensaio *Quando as Imagens Tomam Posição*, analisa obras de Bertolt Brecht que misturam poesia e fotografia. Didi-Huberman se refere ao xadrez e ao jogo asiático do go para sugerir que a permutação entre poemas e fotografias proposta por Brecht gera diferentes sentidos dependendo dos arranjos. Na montagem destes elementos se instaura um jogo dialético, em que são revelados “sintomas”.

O cineasta soviético Serguei Eisenstein explica em *O Sentido do Filme* como a montagem estrutura e confere sentido à obra cinematográfica. Eisenstein propôs uma analogia com as operações matemáticas, sugerindo que aquela relação tinha mais a ver com a multiplicação do que com a adição de sentidos: “A justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto” (Eisenstein 1990: 16).

Aqui podemos pensar no texto do roteiro audiovisual poético *O que é Galícia?*, e em como o processo de direção seria guiado por uma relação entre palavra e imagem bastante diferente daquela estabelecida na éfrase típica dos roteiros cinematográficos “técnicos”. Por outro lado, podemos pensar em *Poesia Última de Amor e Enfermidade*, obra que aplica a ideia de montagem a partir de um jogo de sentidos – cabe lembrar que a palavra jogo também pode ter o sentido de “permutação”. O elemento lúdico foi essencial no processo criativo de vanguardas como o Surrealismo e o Dadaísmo – podemos recordar os jogos-de-palavras girando em espiral em *Anemic Cinema* do artista Marcel Duchamps. Movimentos literários mais recentes como o OuLiPo (Oficina de Literatura Potencial) levarão a proposta lúdica ainda mais adiante.

O uso de citações de outros escritores, como sabemos, é recorrente na obra de Pereiro. Este traço pode ser entendido para além do mero diálogo, também como uma espécie de apropriação literária – já que nem sempre é dado crédito ao autor: assim, as citações se tornam *ready-mades* que Pereiro manipula como se fossem (re)criações suas.

Muitas obras metaliterárias trataram do problema da página. O escritor Georges Perec abre o seu livro *Espèces d'espaces* com o capítulo “A Página” (“La Page”), subvertendo os limites que os editores costumam dar à página, e estabelecendo um jogo literário na passagem de uma página à outra. O autor utiliza uma éfrase do ato da escrita, que para ele é como “habitar a folha da papel”. A margem e o rodapé da página são tratados ironicamente.

O teórico literário Michel Melot enfatiza que a “dobra” é um elemento estruturante do livro ocidental: nela, a partir da espinha dorsal do livro, surge uma “terceira dimensão”: “a dobra enriquece a superfície por ela atingida ao organizá-la em partes iguais, que permanecerão ligadas umas às outras” (Melot 2012: 51).

A obra de Pereiro radicaliza problemas como os tratados por Perec e Melot, por exemplo, o dos limites da página, e o da dobra como fronteira entre metades.

A organização de *Poesia Última de Amor e Enfermidade* em página dupla estrutura o processo de leitura da obra: podemos recordar que Melot faz uma comparação do livro com uma máquina ou com um programa de computador (Melot 2012: 181). Neste caso, o autor (e co-editor) Lois Pereiro estabeleceu para o leitor um processo de leitura que pode ser executado de diferentes formas, em que todas já estão previamente calculadas. Neste organismo complexo que é o livro “programado”, cada elemento tem uma função autônoma mas, ao mesmo tempo, se relaciona com o conjunto ao qual pertence.

A página dupla é comumente usada em traduções bilíngues. Porém, o que o tradutor pode fazer quando o texto de partida já utiliza o procedimento de página dupla? Na “tradição” do *Coup de Dés* de Mallarmé realizada por Décio Pignatari e pelos irmãos Augusto e Haroldo Campos, os tradutores rejeitaram o uso do cotejamento das páginas esquerda e direita, comum em edições bilíngues: é possível supor que eles tenham nisso sido aconselhados pelos editores, já que o uso da página dupla concomitante traria dificuldades enormes para o editor. Por exemplo, o tradutor Álvaro Faleiros, ao verter para o português um poema dos *Caligramas* de Apollinaire que utiliza a página dupla (e que representa uma locomotiva), optou por uma página quádrupla, que se desdobra de forma semelhante a um pôster de revista, ou a uma janela sanfonada. Não por acaso, Faleiros é também o organizador do livro. Certamente, este tipo de solução coloca problemas para o editor.

O uso da página dupla define a estrutura de *Coup de Dés* e de *Poesia Última de Amor e Enfermidade*. Ambos os livros são inseparáveis da diagramação em que foram concebidos.

Ainda assim, em alguns casos, o editor opta por abrir mão desse procedimento estruturante, como um sacrifício que permitiria obter outro tipo de vantagem. Por exemplo, a edição da poesia de Pereiro traduzida ao espanhol optou por apresentar o texto original de *Poesia Última de Amor e Enfermidade* ao lado da tradução – mas, para tanto, sacrificou o procedimento da dupla página que havia no livro original, e simplesmente conectou os “prefácios” aos poemas.

Mas não são apenas as traduções bilíngues de *Poesia Última de Amor e Enfermidade* que dariam dor de cabeça aos editores. O que pensar de uma tradução para uma língua não-ocidental cujo sentido de leitura é o oposto do sentido “esquerda a direita”, ao qual estamos acostumados? Por exemplo, numa tradução desta obra de Pereiro para o árabe, faria sentido inverter a disposição das páginas, trocando a esquerda pela direita.

Embora dependa do diálogo entre as páginas da esquerda e da direita, como sabemos, *Poesia Última de Amor e Enfermidade* não é propriamente um livro de poesia visual. Ainda assim, é inegável que o livro trabalha de forma estrutural o problema da visualidade poética e da espacialidade da página. Porém, há um poema que radicaliza ainda mais o problema da visualidade.

Trata-se de um “poema-útero”, um caligrama (confessadamente inspirado de Apollinaire, conforme fica evidente na leitura da página à esquerda:

(Apollinaire?... apollinaire,
 apolligrama, caligraire Madame Sosostris
 botou-me as cartas. E fiz um poema
 em forma de útero.
 Devo sonhar desperto em
 tudo o que há de erótico na terra.
 Ser amável, levemente perverso:
 e aproveitar a gratuidade
 da Beleza.)
 (Pereiro 2006: 54)

Esta espécie de “prefácio poético” da página esquerda “explica” o processo criativo e traz até mesmo uma écfrase que deixa evidente a referência visual: “E fiz um poema / em forma de útero”. Fica radicalizado o problema da iconicidade da escrita: de forma comparável ao ideograma oriental, o sentido é reforçado pela imagem. Na página direita, aparece o poema propriamente dito:

Soir. La femme qui est derrière moi
 me regarde á travers du miroir que j’aie
 devant ma face. Soir. Et le soleil brule nos ames.
 Le désir chante. Et moi, maintenant, tout hereux d’être vivant.
 Amo-te. Soir. Serão. A mulher que está atrás de mim me observa
 através do espelho que está bem na minha frente. Serão.
 O sol está ardendo nas nossas almas. Canta
 o desejo. E eu, agora, feliz de continuar
 vivo. Je t’aime. Serão. Escrevo
 isto com calma e sigo
 sendo o mesmo, ou
 isso penso.
 Creio.
 (Pereiro 2006: 55)

Ora, enquanto a linguagem estética da revista *Loia* reivindicava abertamente a colagem e até o empastelamento entre texto e imagem, já o poema-útero, ao se apropriar do gênero do caligrama, remete à espacialidade do texto e à utilização do espaço pictórico da página. Obviamente, Pereiro está consciente de que o caligrama é um gênero poético de mais de um século, cujo caráter transgressor ficou no passado; mas seu uso aqui parece querer reinaugurar o gênero e repensar as suas possibilidades – dentro do que, o uso do recurso da página dupla levaria o caligrama um passo adiante. A fertilidade representada pelo útero pode simbolizar o renascimento da forma poética do caligrama.

A referência ao jogo de tarô remete à ideia de uma permutação em que a disposição e a ordem influenciam na leitura do conjunto. Podemos recordar como Didi-Huberman levanta o problema da montagem para a análise de uma obra pictural-poética de Brecht.

O pensador alemão Gotthold Ephraim Lessing traçou umas das primeiras comparações conhecidas entre meios e suportes artísticos. Lessing considera que na poesia existe uma simultaneidade do tempo, enquanto que na pintura, há uma justaposição do espaço (Moser 2006: 45). A proposta de Lois Pereiro em *Poesia Última de Amor e Enfermidade* parece ser a de criar uma simultaneidade espaço-temporal, elaborando uma obra de arte híbrida que não se explica facilmente pelo pensamento (importante, porém datado) de Lessing. Esta invenção poética, é claro, é feita a partir dos caligramas de Apollinaire; mas recebe um novo nome, o neologismo “apolligrama”. Ao fundir criador e criatura, Pereiro sugere que são indissociáveis a visualidade do poema e a função da linguagem como códice.

A imagem do útero é também certamente uma referência à concepção geral de *Poesia Última de Amor e Enfermidade*, um livro que se origina na ideia da redescoberta da vida, diante de uma morte iminente, por meio do amor e do erotismo. Contribui para essa interpretação o fato de esta série de poemas (“Luz e sombras de amor ressuscitado”) ser dedicada a Piedad Cabo, companheira de Lois Pereiro.

Poesia Última de Amor e Enfermidade coloca de forma radical o problema do suporte midiático da poesia, num momento em que a concepção de livro se afasta cada vez mais da tradicional brochura dobrada e costurada. Podemos imaginar a leitura desta obra num outro suporte, como uma tela de computador, um *tablet* ou um leitor de livros digitais (de tipo *kindle*): nestes casos, a divisão estanque das páginas não ficaria clara pela moldura das margens, uma vez que o texto é um *continuum* ao longo do qual os olhos do leitor oscilam verticalmente. Obviamente, nesses casos, o diálogo intertextual não fica tão evidente quanto no livro de página dupla.

O problema da plasticidade da poesia remete diretamente à questão do suporte midiático. Há exemplos notáveis em que o aspecto pictórico (e até escultural) da poesia foi extravasado: é o caso dos *Poemóviles* do poeta Augusto de Campos, que o artista plástico Julio Plaza retrabalhou formalmente, inspirado não apenas por seu aspecto pictórico, mas também por sua estrutura de significado.

O problema do suporte midiático da poesia já foi levado ao paroxismo por alguns escritores. É o caso do poeta chileno Raúl Zurita, que “escreveu” versos no céu – seu poema *La vida nueva* foi traçado com fumaça por aviões em Nova Iorque – e também no deserto do Atacama, onde retroescavadeiras grafaram, num extensão de 3 quilômetros, o verso “Ni pena ni miedo” (“nem dor nem medo”).

Conforme explicitamos, o livro *Poesia Última de Amor e Enfermidade* foi a obra que Lois Pereiro melhor pôde organizar estruturalmente. A opção pelo diálogo da página dupla, ao que tudo indica, foi metodicamente planejada pelo autor, conforme dá a entender a experiência da leitura do livro. Se por um lado, *Poesia Última de Amor e Enfermidade* destrói a estrutura tradicional do livro (em que cada página é considerada individualmente),

por outro lado, reafirma a força do objeto-livro, na medida em que a obra depende do formato do livro sanfonado para atingir sua plenitude. Neste sentido, *Poesia Última de Amor e Enfermidade* remete àquilo que o semiólogo Roland Barthes chama de “antilivro”, isto é, um livro que pretende “dizer Não ao livro por meio do livro” (Barthes 2005: 115).

Ainda dentro do pensamento de Barthes, podemos recordar a oposição que o autor propõe entre livro e álbum, e como ela pode ser aplicada à obra de Lois Pereiro: enquanto *Poemas 1981 / 1991* consiste num mero volume de poemas recolhidos – o que o encaixaria na concepção barthesiana de álbum – já *Poesia Última de Amor e Enfermidade* é claramente um “livro”, na medida em que se orienta por um método, e se erige de forma coesa, como um monumento.

É inegável que *Poesia Última de Amor e Enfermidade* é um livro que procura “chamar a atenção para si mesmo” (Butor 1974), para o seu próprio processo criativo – para retomar o que o escritor Michel Butor diz a respeito do livro-objeto.

Mas como pode terminar o livro de despedida de um autor que sabe que caminha para a morte? O último poema do livro é acompanhado, na página esquerda, por um prefácio poético em que a voz do eu-lírico comenta versos de T. S. Elliot. Já na página direita, vem o poema propriamente dito, o último texto desta *Poesia Última de Amor e Enfermidade*:

Poderia escolhê-lo como epitáfio

Cuspam-me em cima quando passarem
por diante do lugar em que eu repousar
enviando-me uma úmida mensagem
de vida e de fúria necessária.

Estes versos indisciplinados de Lois Pereiro testemunham o amor violento que sentia pela vida, e servem como provocação aos vivos, como uma espécie de “Memento Mori” – um *topos* da pintura europeia que, não por acaso, costuma ser abordado em dísticos, contrastando vida e morte.

Lois Pereiro morreu em 1996, em decorrência de duas enfermidades: a do HIV e a da canola. Seus restos mortais estão depositados num cemitério de Santa Cristina do Viso, Galícia. No túmulo de Lois Pereiro, estão gravados em pedra versos de seu poema-epitáfio: radicalização do problema do suporte midiático e dos limites da poesia. Enquanto o poeta Raúl Zurita foi do céu (com *La vida nueva*) à terra (com *Ni pena ni miedo*), a provocação de Lois Pereiro aos vivos também foi gravada no chão, no mesmo terreno que abriga seus restos mortais. Uma provocação aos vivos que homenageiam Pereiro.

O escritor Michel Butor considera que a obra inacabada incita o crítico a “prolongar” a invenção do autor (Butor 1974: 199). Por outro lado, como será que uma obra bem acabada e minuciosamente organizada como *Poesia Última de Amor e Enfermidade* pode interrogar a crítica?

Nos tempos pandêmicos atuais, a poesia de Lois Pereiro – encurralada entre duas enfermidades – interroga-nos de forma provocadora. Especialmente sua última obra, concluída com um epitáfio, *Poesia Última de Amor e Enfermidade*, funciona como uma espécie de testamento literário.

NOTA

* Marcelo Cordeiro de Mello é Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2019). Mestre em Línguas, Literaturas e Civilizações Estrangeiras pela Universidade Paris IV, Sorbonne (2011). Graduado pela Universidade de Brasília: Bacharel em Letras Português (2007) e Licenciado em Francês (2013). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura. Lecionou Língua portuguesa e respectiva literatura na Faculdade Evangélica de Brasília. Foi Leitor de Língua Portuguesa da Universidade de Bourgogne, França (2008-2010). Publicou artigos nas revistas *Aletria* (UFMG) e *Cinemas d'Amériques Latine*, entre outras.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland (2005), *A Preparação do Romance*, São Paulo, Martins Fontes.
- Butor, Michel (1974), *Repertório*, São Paulo, Ed. Perspectiva.
- Didi-Huberman, Georges (2017), *Quando as Imagens Tomam Posição. O olho da história*, I. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Eisenstein, Serguei (1990), *A Forma do Filme*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- Foucault, Michel (2013), *O Corpo Utópico; As Heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo, N-1 Edições.
- Genette, Gérard (2009), *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo, Ateliê Editorial.
- González Xil, Xosé María (1999), “Otras escrituras”, *Ínsula*, n. 629, Madrid, 24-26.
- (2001), “As relacións literatura-arte”, in *Historia da Literatura Galega*. Volume IV. Hércules Ediciones.

- Mallarmé, Stéphane (1980), *Mallarmé*. Organização e tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo, Editora Perspectiva.
- Melot, Michel (2012), “Assim pensa a dobra”, in *Livro*, Cotia, Ateliê Editorial.
- Moser, Walter (2006), “As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade”, *Aletria*, jul.-dez..
- Nannicelli, Ted (2011), “Why Can’t Screenplays Be Artworks?”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 69 (4), 405-414.
- Perec, Georges (1974), “La page”, in *Espèces d’espaces*. Galilée.
- Pereiro, Lois (1992), *Poemas 1981 / 1991*, Santiago de Compostela, Edicións Positivas.
- (1997), *Poemas para unha Loia*, A Corunha, Espiral Maior.
- (2006), *Poesía Última de Amor e Enfermidade (1992-1995)*, Santiago de Compostela, Edicións Positivas [1995].
- (2011), *Obra completa*. Edição bilíngue galego-castelhano. Tradução de Daniel Salgado. Barcelona, Libros del Silencio.
- Pereiro, Xosé Manuel (coord.) (2011), *Loia*, Homenaxe do Consello da Cultura Galega.
- Vargas, Fábio Aristimunho (2009), *Poesia Galega: das Origens à Guerra Civil*, São Paulo, Editora hedra.