

**A PALAVRA SONHA A IMAGEM:
UM PERCURSO VISUAL PELA POESIA DE WISLAWA SZYMBORSKA**

**THE WORD DREAMS THE IMAGE:
A VISUAL JOURNEY THROUGH THE POETRY OF WISLAWA SZYMBORSKA**

DOI 10.20873/uft2179-3948.2022v13n3p66-83

**Andréa Pereira dos Santos¹
Angelita Pereira de Lima²
Luana Silva Borges³**

Resumo: Este artigo se dedicou à poesia da polonesa Wislawa Szymborska para tentar responder, ainda que de forma ensaística e não definitiva, a seguinte questão: o que é uma imagem-no-poema? Para isso, os poemas *Fotografia do 11 de setembro*, publicado pela primeira vez em 2002, e *Gente na ponte*, publicado em 1987, foram analisados em uma tessitura que se dedicou aos temas dos textos de Szymborska, sobretudo à recorrência da ideia de “morte em plena vida”. Sua poesia foi aqui entretida aos pensamentos de Alfredo Bosi, Didi-Huberman, Etienne Samain, Michel Collot e Walter Benjamin. Viu-se, a partir de Bosi, que a imagem no poema não é um ícone do objeto que se fixou na retina. Tampouco é um fantasma desrealizado produzido no devaneio. Mas ela se faz da linearidade temporal do discurso linguístico para subvertê-la. Assim subversiva, concluímos que a característica desta imagem é a de ser uma palavra-articulada que sonha o encanto de uma aparição simultânea aos nossos olhos; que produz uma “experiência vivida” ao leitor; que deixa nele um rastro e um vestígio, insinuando-se sem se dar por completo. Sua característica é a forma silente, lacunar.

Palavras-chave: Wislawa Szymborska; poesia; imagem; morte; experiência vivida.

Abstract: This article is dedicated to the poetry of the Polish Wislawa Szymborska to try to answer, in an essayistic and not definitive way, the following question: what is an image-in-poem? For this, the poems “Fotografia do 11 de Setembro”, published for the first time in 2002, and “Gente na Ponte”, published in 1987, were analyzed in this article. This analysis is dedicated to the themes of Szymborska’s texts, especially the recurrence of the idea of “death

¹ Professora Associada do curso de Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom/UFG). Doutora em Geografia e pós-doutora em Ciência da Informação. E-mail: andreabiblio@ufg.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5410-5500>

² Professora de Jornalismo Literário na Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás. Integrante do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Direitos Humanos (PPGIDH/UFG). Graduada em Jornalismo (UFG), mestre em Educação Brasileira FE/UFG e doutora em Geografia IESA/UFG. Atualmente é reitora da Universidade Federal de Goiás. E-mail: angelita_lima@ufg.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1175-8162>.

³ Professora substituta na Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás (FIC/UFG). Graduada em Jornalismo (UFG), mestre em Estudos Literários (PPGLL/UFG) e doutora em Comunicação (PPGCom/UFG). Integrante do grupo de estudos Dona Alzira - espaço, sujeito e existência (IESA/UFG). E-mail: luana.borges@ufg.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1602-6048>.

in full life". Her poetry was analyzed here with the thoughts of Alfredo Bosi, Didi-Huberman, Etienne Samain, Michel Collot and Walter Benjamin. It was seen, from Bosi, that the image in the poem is not an icon of the object that is fixed on the eyes. Nor is it an unrealized phantom produced in reverie. But it is made of the temporal linearity of linguistic discourse and then subverts it. Thus subversive, we conclude that the characteristic of this image is that it is an articulated and serialized word that, in paradox, dreams of the enchantment of a simultaneous and instantaneous appearance in our eyes, producing a "lived experience" for the reader, leaving a trace and a vestige, insinuating itself without giving itself completely. Its characteristics is the silent, lacunar form.

Keywords: Wislawa Szymborska; poetry; image; death; lived experience.

Introdução

Enquanto se lê os poemas de Wislawa Szymborska abre-se um universo de uma imagem indizível, não racionalizável por argumentos utilitários. Abre-se, sobretudo, um universo de uma imagem que arde em silêncio. Mas como essa imagem-indizível – pouco utilitária e que precisa do silêncio – opera na poesia desta polonesa, ganhadora do Nobel de Literatura de 1996 e de leitura recente no Brasil⁴?

Para Alfredo Bosi (1977, p.21), em *O ser e o tempo da poesia*, a imagem-no-poema "já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido no devaneio: é uma palavra articulada". Então como eu *imagino* através da substância-palavra no verso? Este artigo visa, pois, perseguir pistas que respondam, ainda que de forma mutante e provisória – mesmo ensaística –, a essas questões.

Atentemo-nos antes de tudo a uma entrelinha provocativa, essencial ao fio do texto que seguirá adiante: quando pergunto acerca de um "imagético" que se faz do "palavrado", filio-me a Etienne Samain (2012), que diz que a imagem, ao lado de nosso sistema sensorial, é a matriz da fala e da escrita. A poesia procuraria, então, este princípio matricial: ela buscaria o ato de ver sentindo o "visto", deixando-o falar em nós, rompendo a superfície desta imagem produzida a partir da leitura. Isso significa que a poesia está à procura daquilo que Chklovski

⁴ Parte da obra de Szymborska foi publicada pela Editora Companhia das Letras 12 anos atrás, no ano de 2011, com a obra [*poemas*]. Depois disso, em 2016, a mesma editora lançou [*um amor feliz*]. Em ambos os livros, as traduções são de Regina Przybycien. A tradutora, em seu prefácio no livro [*poemas*], explica que algumas poucas poesias de Szymborska já haviam sido traduzidas em língua portuguesa antes destas publicações: a polonesa apareceu na revista *Religião e Sociedade*, em julho de 1984, com traduções de Ana Cristina Cesar e Grazyna Drabik; na coletânea *Quatro poetas poloneses*, da Secretaria de Cultura de Curitiba, em 1994, com o trabalho de Henryk Siewierski; em *Céu aberto – 63 poetas eslavos*, com traduções de Aleksander Jovanovic, em 1996. Além disso, a própria Regina Przybycien já havia publicado, em português, poemas dispersos na revista *Oroboro*, em 2005; *Coyote*, 2008; *Piauí*, em 2007; e *Poesia Sempre*, em 2008 (PRZYBYCIEN, 2011, p.10).

chamou, ao tentar definir o procedimento da arte, de uma devolução da sensação do objeto *como visão* e não como mero reconhecimento rotineiro e automático:

O procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção em arte [...] deve ser prolongado. [...] Os objetos muitas vezes percebidos começam a ser percebidos como reconhecimento: o objeto se acha diante de nós, sabemos-lo, mas não o vemos. Por isso, nada podemos dizer sobre ele. Em arte, [há] a liberação do objeto do automatismo perceptivo [...] (CHKLOVSKI, 1976, p.45).

Um poema, sendo assim, pode fazer com que “desautomatizemos” nosso olhar, ou seja, pode fazer arder no leitor uma realidade antes vista de forma automática, antes sequer percebida. Assim a poesia de Szymborska opera: provocando-nos a visão outrora obscurecida; atijando-a para que nos espantemos com aquilo que, antes do poema, era apenas trivial; deixando-a queimar em nós até que suas cinzas nos marquem.

A partir dessas constatações, digo-lhes, antes de deixá-los prosseguir, que este texto se fia em uma linha que não estabelece hierarquias entre palavras e imagens. Até porque soa trivial, e mesmo vã, qualquer tentativa de estabelecer prioridades entre elas. Explico: se a busca do verso poético é a da singularização do olhar, tem-se que palavras e imagens são duas formas que estabelecem – e aqui nos inspiramos em Didi-Huberman (2012) – laços de co-naturalidade numa encruzilhada de caminhos e sentires.

Didi-Huberman (2012) oferece pistas para que, de fato, saibamos *ver*. O autor, por certo, refere-se a filmes, a fotografias... Mas talvez o que ele diga sobre essas formas caiba perfeitamente no poema, neste texto que nos faz desentranhar as *visões* a despeito de um mundo-automatizado. Segundo ele, a imagem não deve ser vista por aquele que, com autoridade de um investigador policial, quer saber quem é o responsável por ela. Ao contrário, ela deve ser vista como expressão de um sintoma, ou seja, como uma interrupção no saber pela qual se manifestam nossos lugares de crise, o escondido, a falta e a cinza que nos compõem: nas palavras do autor, deve ser vista de um lugar implicado em que nos fundimos na sua ardência, nos ardemos com ela (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214-215).

Assim também ocorre à imagem oniricamente produzida através da palavra-articulada no poema. Para Didi-Huberman (2012, p. 215), essa “chama que arde” seria a fuga ao analfabetismo da imagem, seria a fuga ao clichê visual, podendo nos levar à experiência. Como se dá, enfim, essa experiência vivida – *Erlebnis*, em um sentido benjaminiano, como explicarei adiante – na poesia de nossa autora?

Neste texto, virá à tona, a partir de algumas apropriações de Walter Benjamin, o que se entende como *Poesia-Experiência* em Szymborska. Além disso, proponho ainda, para tentar tocar a imagem fugidia a que nos provoca a poeta, o termo *Poesia-Rastro*, pelo qual faço uma associação entre Etienne Samain e Didi-Huberman para demonstrar como o verso desta polonesa se constitui de um interdito silencioso, mas insistente, de uma imagem muito mais inefável – sentida – do que explícita ou óbvia à primeira vista.

No mais, se esses meus dizeres introdutórios parecem abstratos demais a um leitor que ainda não tenha tido a sorte e o espanto de mergulhar em Szymborska, tudo ficará evidente quando eu apresentar a este interlocutor o primeiro poema.

1 Poemas escolhidos

Leremos juntos, por exemplo, os versos de *Fotografia do 11 de setembro*⁵. Quando chegarmos a eles, perceberemos que a poeta nos faz sair da história factual e exterior referente à queda das torres gêmeas nos Estados Unidos, no início deste século. Mais do que a simples exteriorização ou mera outridade, a poesia nos faz experimentar o “pulo” na nossa própria subjetividade: daqueles que também morreremos, que também vivemos de esconder o “insondável fim” para conseguir dar cabo das moedas e do relógio cotidianos. Há assim a impregnação, como veremos com Michel Collot (2012), entre o *fora* e o *dentro* em tecido inseparável.

A este texto foi somada a poesia *Gente na ponte*⁶. Ambos foram escolhidos porque tematizam, explicitamente, a experiência das “visões” de Chklovski. Ademais, ambos conseguem trazer, a um só tempo, a imagem-pictórica-concreta que, de acordo com Bosi (1977), é uma “plenitude que os olhos podem ver”; e a imagem-no-discurso, que requer uma serialidade linguística, uma sequência dirigida de palavras que produzirá uma imagem-final. Na poesia, tal produção imagética é a “conquista do discurso sobre a sua linearidade” (BOSI, 1977, p. 28).

Em *Fotografia do 11 de setembro*, traduz-se em linguagem poética uma foto trágica muito divulgada na imprensa ocidental⁷: a de um homem que, diante de um *World Trade Center* em chamas após o atentado de 2001 nos EUA, pula da janela do prédio, foge da ruína de uma construção claustrofóbica e chamuscada, decidindo-se pelo voo suicida, escolhendo atravessar a liberdade do ar. Isso antes da morte.

⁵ Poema publicado pela primeira vez em 2002, no livro *Instante*, de Wislawa Szymborska.

⁶ Poema publicado pela primeira vez em 1987, na obra homônima (*Gente na ponte*), por Wislawa Szymborska.

⁷ A autoria desta fotografia está explicitada na conclusão deste artigo.

Na outra poesia de nossa escolha, intitulada *Gente na ponte*, tematiza-se uma obra de Hiroshige Utagawa, pintor e gravador japonês em muito dedicado às paisagens do início do século XIX em terras nipônicas. Se o próprio artista converte o dia-a-dia daquela gente que caminha (para qual rumo?) em cenas de intimismo, ou em chuva carregada e lírica, a poeta Szymborska relê o quadro e nos faz montar uma paisagem à parte, independente da obra de Utagawa, embora tributária a ela: a sua gente na ponte subverte a morte? Dá nó na existência do tempo? Ou apenas caminha esquecida?

2 Do cotidiano banal às perguntas profundas

Percebe-se, pela breve descrição dos dois poemas, que ambos trazem à tona a experiência da morte no meio do dia⁸. A finitude em meio à vida. Tal temática, vista com ironia por Szymborska – como um “inescapável zombeteiro” –, é recorrente na obra desta polonesa. A fim de contextualizarmos brevemente quem é essa escritora – antes de chegarmos aos poemas –, vamos à noção barthesiana de “biografema”, pela qual “as imagens fragmentárias de alguns fatos da vida da autora podem ser tomadas como signos, fecundos em significações, para a interpretação literária” (BORGES, 2013, p. 87).

É como se, na literatura, se escrevesse uma vida com espaços vazios que serão preenchidos pelos leitores a partir da obra poética e do contexto extrapoético. Dessa maneira, a poesia não traria um “estereótipo da totalidade” do sujeito que escreve, mas, sim, faria emergir a imagem fragmentária deste escritor (BARTHES *apud* BORGES, 2013, p. 88), não mais *somente* pessoa física, mas sujeito lírico – é certo que corporificado em “gente” que goza e teme – externalizado aos leitores quando enxerga os pormenores do mundo através dos versos.

Nesse sentido, alguns fragmentos da vida de um autor podem ser “prelhos de um infrassaber” interessante para compor pequenas frações que iluminariam detalhes da obra. O

⁸ Sobre isso, componho aqui, aproveitando-me da natureza ensaística deste relato, uma rede de textos que dialogam em mim: escrevo parte deste artigo no dia 9 de dezembro de 2019, quando se completam 42 anos da morte de Clarice Lispector, prosadora brasileira que tanto se dedicou, assim como Szymborska nas letras polonesas, ao tema da morte e da cessação, vendo-os também como experiência de gozo fatal, vendo-os com alguma ironia. Se a novela *A hora da estrela* é a coroação final do protagonismo desta temática, com a morte de Macabéa e a tentativa de transfiguração de Rodrigo S.M., há tantos outros textos da autora em que a experiência da ruína em plena vida merece destaque – menção rápida aos contos *A quinta história* e *Perdoando Deus*, indicados como sugestão. Neste mesmo 9 de dezembro (todavia outro, por óbvio), quem escrevia sobre a finitude da própria Lispector era o poeta Ferreira Gullar: “Enquanto te enterravam no cemitério judeu/ do Caju/ (e o clarão de teu olhar soterrado/ resistindo ainda)/ o táxi corria comigo à borda da Lagoa/ na direção de Botafogo/ as pedras e as nuvens e as árvores/ no vento/ mostravam alegremente/ que não dependem de nós” (GULLAR, 2016). Percebe-se, nesse emaranhado de leituras minhas, que há entre os poetas a recorrência de uma morte impotente – que cessa sem cessar, pois as árvores e o mundo e o clarão do olho memorizado permanecem. Nesse sentido, tal poesia de Gullar se assemelha ao tom em Szymborska.

biografema se dá, portanto, no texto, que é vida na qual “se criam e se recriam, o tempo todo, pontes metafóricas entre realidade e ficção” (CEIA, *Dicionário de termos literários*). Tem-se, desta feita, que, nascida em 1923, Szymborska viveu a experiência traumática da segunda guerra mundial e, posteriormente, deparou-se com mais de quatro décadas de totalitarismo comunista.

Talvez por isso seus versos⁹ trazem à baila a experiência da reconstrução após “terra arrasada”, como em *Fim e Começo*; ou o horror silente de uma mãe que, em tempos de conflitos e soldados, só toma a voz, assertiva como uma onça, quando tem de defender os próprios filhos, em *Vietnã*. Há outros textos que tematizam a luta contra a cessação e a ruína que nos marcam: em *Museu*, por exemplo, o “humano” – a despeito de sua efemeridade – resiste e reexiste em um mundo de objetos perenes; em *Sobre a morte sem exagero*, o eu-lírico diz de todos os golpes falhos e das derrotas que a morte sofre, porque, a despeito dela, os esqueletos dos bebês insistem em crescer, os corações insistem em bater nos ovos e das sementes ainda brotam duas pequenas folhinhas (SZYMBORSKA, 2016, p. 177):

Quem afirma que ela é onipotente
é ele mesmo a prova viva
de que onipotente ela não é.
Não há vida
que pelo menos por um momento
não tenha sido imortal.

A morte
chega sempre atrasada àquele momento. (SZYMBORSKA, 2016, p. 177)

São comuns à poesia de Wislawa Szymborska, portanto, a experiência da guerra; a reexistência do humanamente “vívido” a despeito da dor; o correr do tempo e a finitude, marcados com alguma graça, com tom bem humorado. Vale dizer que tudo isso, como se viu no excerto acima, é escrito de forma simples, sem maneirismos verbais ou sintaxes complexas: escrito a partir do paradoxo de quem consegue anotar um trecho altamente filosófico em bilhete de linguagem prosaica, pregado à geladeira cotidiana.

No mais, antes de deixá-los ir aos poemas, faremos uma inferência rápida à tradução da obra, pois não a lemos direto do polonês. Por certo, um leitor atento reparou que há uma promessa adiada – a de dá-los à leitura das poesias – de que se alimenta esse texto: há mesmo

⁹ De acordo com a tradutora Regina Przybycien, não se sabe muito sobre a vida privada de Szymborska, que não se colocava no papel de celebridade literária, sendo avessa à badalação da crítica, não gostando de dar entrevistas. Numa fala que indica muito a nossa noção de biografema – que se dá pelo texto no qual se recriam, o tempo todo, pontes entre a realidade e a ficção –, Szymborska uma vez declarou: “Minha vida está em meus versos” (PRZYBYCIEN in SZYMBORSKA, 2011, p. 11)

um temor porque, após o verso dado, talvez haja pouco a dizer, já que poesias não são esgotáveis e totalizáveis em palavras lógicas:

No momento em que o discurso, fiel à sua lei interna de contínuas diferenciações, atingir o limiar da Lógica, estará ultrapassando o ponto de união franca e amorosa com a fantasia. Um passo adiante e esvai-se a substância mesma do processo mitopoético. Não é, pois, nessa via [...] que devemos seguir o discurso, mas pelas sendas nas quais persegue o encanto da simultaneidade (BOSI, 1977, p. 25).

Dito isso, o que almejo aqui, muito modestamente, é abrir-lhes alguns vestígios do que ardeu em mim quando li Szymborska: o encanto dessa imagem-aparição-insistente que, simultânea aos meus olhos e à minha leitura, faz emergir em mim um lugar insondável, mas sentido. E cheguei a esta poeta pelo olhar e pela letra da tradutora Regina Przybycien, que será considerada através de uma leitura, mais uma vez, biografemática: sabe-se que ela, filha de mãe polonesa, relata que a “experiência da tradução” também está relacionada a um luto, à reexistência diante do fim, tão comum à autora de sua dedicação.

Minha mãe falecera duas semanas antes de minha viagem à Polônia. Nessas circunstâncias, estudar a língua materna que me embalara na infância e que eu não falava havia quarenta anos causava-me emoções mistas. A linguagem do cotidiano, das coisas concretas, me acalentava, mas eu tinha dificuldade em aprender a linguagem intelectual, das abstrações, que me parecia fria, sem alma. Então as professoras do curso nos apresentaram alguns poemas de Szymborska. [...] A poesia de Szymborska foi a ponte que me permitiu unir a língua do sensível, língua lúdica de minha infância, com a língua lógica dos conceitos e das abstrações (PRZYBYCIEN *in* SZYMBORSKA, 2011, p. 22)

É nessa “combinação de sofisticação intelectual com um tom absolutamente coloquial”, como diz a própria Przybycien (SZYMBORSKA, 2011, p. 22), que mergulharemos adiante. Reitero aqui que nosso foco é perseguir as imagens que as palavras instauram – e o impacto delas na experiência do leitor.

3 O gap da palavra: eterna busca da imagem perdida

De antemão, digo-lhes que há um paradoxo atinente a toda manifestação poética. Quem bem o explica é Maurice Blanchot (2011), na obra *O espaço literário*. Para ele, “escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar” (BLANCHOT, 2011, p.18), do que insiste em nós, do que nos provoca. Nesse sentido, advém a realidade paradoxal da arte literária: sabemos, de forma muito trivial, que todo eco exige um silêncio no entorno. Pergunto-lhes: não é apenas assim que um grito poderá ecoar entre pedras, entre os prédios de uma cidade abandonada? A linguagem poética requer, pois, certa contenção, certo poder de apenas sugerir ou mostrar, sem jamais submeter o discurso à ordem lógica que tudo explica e nada cala. Ela

não é o poder de dizer. Não está disponível, de nada dispomos nela. Nunca é a linguagem que eu falo. Nela, jamais falo, jamais me dirijo a ti e jamais te interpele. Todos esses traços são de forma negativa. Mas essa negação somente mascara o fato mais essencial de que, nessa linguagem, tudo retorna à afirmação, que o que nega nela afirma-se. É que ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. (BLANCHOT, 2011, p. 47)

Desta feita, embora tecida por palavras e mais palavras, a poesia almeja o *além* do palavrado, o silêncio, o indizível, o inesgotável pela forma silábica. Faço aqui, neste último tópico antes da dedicação à lavra de Szymborska, uma articulação entre Blanchot e Bosi. Este último autor também se manifesta acerca do paradoxo do discurso poético. No capítulo intitulado *Imagem, discurso*, o estudioso explica que a poesia – que “é feita de *verbum* e só de *verbum*” – usa desta estrutura ôntica com o intuito mesmo de não se reter nela. O crítico explica que a expressão poética não pode ser redutível à palavra logicamente articulada, pois ela busca uma imagem reverberante, o encanto de uma aparição que nos arrebatava. Todavia – e exatamente aí está o “pulo do gato” – só há um caminho para isso: justamente aquele da expressão pela palavra.

É claro que há dificuldades, das quais decorre o labor do poeta. Sabe-se, e ainda estamos com Alfredo Bosi, que a imagem seduz com sua própria presença, com seu encanto de simultaneidade aos nossos olhos, que a imagem “impõe-se” e “arrebata” quando, de uma vez só, pulula diante de nós. E o discurso palavrado? Chega até nós através do curso de uma temporalidade do ato de ler ou de dizer, de uma serialidade, composta por predicções, que vem de forma lenta, penosa, sofrida... E pede “a quem o profere – e a quem o escuta – alguma paciência e a virtude da esperança” (BOSI, 1977, p. 25). Dito isso, passo então ao questionamento: seria esta diferença entre a “aparição-instantânea” e a “sequencialidade lenta” que geraria um *gap*, ou seja, um “espaço vazio” contra o qual luta a palavra a fim de se chegar ao espanto da imagem?

Para Bosi (1977, p. 25) aí se encontram, ao mesmo tempo, a força e a fraqueza da palavra no verso: sua fortaleza advém do fato de que o discurso linguístico é capaz de “pôr em crise, e até mesmo negar, a visão inicial do objeto”, do mundo, da gente. O antes e o depois, o causal, o possível e o impossível: tudo isso se origina de poderosas predicções e serialidades que ampliam, desbastam e colocam à prova os temas do mundo.

Mas aqui – antes que um leitor apressado leia erroneamente – vale um adendo: não estamos dizendo, obviamente, que a produção de uma fotografia ou de um filme abdique da serialidade. É claro que não. As escolhas de planos, a montagem de uma exposição, o roteiro

de uma obra cinematográfica, a sequencialidade temporal da narrativa, tudo isso advém de muito trabalho do artista na composição da trama. E, se acreditamos que o discurso linguístico tem a potência de “negar a visão inicial do objeto”, com suas predicções, vale dizer que o mesmo ocorre ao discurso imagético: ele jamais fica preso a uma aparição “apenas primeira”. Como vimos com Etienne Samain (2012, p. 21), “as imagens gostam de caçar na escuridão de nossas memórias”. Elas “não nos mostram o mundo, mas se oferecem aos nossos pensamentos”, dissolvendo-se e se recompondo em nosso imaginário, alojando-se “nas aberturas e nas frestas” deixadas por outras imagens, modificando-as, alterando a si mesmas a partir daquele outro repertório que temos acumulado (SAMAIN, 2012, p. 29).

O que estamos dizendo refere-se, portanto, apenas ao modo como a obra chega ao interlocutor: o ângulo de uma foto toma-nos *de uma vez*, enquanto o texto se parece com uma dança de palavras que pacientemente, mesmo lentamente, negaceia e se desenrola. Só conseguimos espacializar a palavra-no-poema, transformando-a em imagem que *surge*, depois de termos desvendado em que medida um verso se funde com outro, modificando-o. O que quer dizer que a imagem-no-discurso-poético não aparece *a priori* ao leitor, como aparece uma fotografia, mas apenas *a posteriori*. Talvez seja por causa desta “tardança-de-sentidos”, desta sequencialidade lenta, que escritores como Rubem Fonseca um dia sonharam: queriam ser cineastas!

E talvez seja por isso também que houve uma sorte de obras literárias, em meados do século XX – das quais o romance de Clarice Lispector, *Água Viva*, publicado em 1973, é um exemplo cabal –, que almejavam um paradoxo interessante: frases e frases tinham o objetivo de perseguir o indizível, o apenas sentido, o vazio pleno, a imagem-aquém-da-linguagem, o grito mudo, apenas um gesto imaginado, grito primeiro e desarticulado que não se organiza em sequências silábicas. A quem lê este romance clariceano afigura-se impossível explicá-lo: ao menos que se tente, paradoxalmente, articular palavras a respeito do espanto inarticulado.

Digo-lhes tudo isso para mostrar a vocês: a mensagem poética carrega um *gap*, composto por uma sequencialidade discursiva que, entretanto, almeja o espanto de um átimo *per se* não sequencial. Ela sonha o exato segundo do encantamento. Ela deseja a aparição às nossas mentes de uma imagem teimosa. Trata-se, pois, de uma linearidade que, para ser poética, anseia um fantasma silente que linha discursiva nenhuma capta. É esta, pois, a natureza lacunar e paradoxal do verbo poético: ele usa do discurso para romper com a serialidade do mesmo. Isso porque, de uma vez por todas, o poeta sabe e por isso sofre: se ele se bastar ao serial lógico, ao “*de curso*” do discurso, finda a poesia. E o seu fim é a morte de uma imagem falante e

insistente... galopante ao ritmo silencioso da leitura de frases, de palavras que, sem intenção nenhuma de explicar, apenas se insinuam sedutoras. O resto? É rastro no desejo do leitor.

4 A bruta chuva de uma poesia-rastro

Seguem abaixo os versos de Wislawa Szymborska, tão adiados e aqui dispostos lado a lado a fim de se garantir uma visualização dupla e complementar, que será fundamental à nossa análise:

Fotografia do 11 de setembro

Pularam dos andares em chamas —
um, dois, alguns outros,
acima, abaixo.
A fotografia os manteve em vida,
e agora os preserva
acima da terra rumo à terra.
Ainda estão completos,
cada um com seu próprio rosto
e sangue bem guardado.

Há tempo suficiente
para cabelos voarem,
para chaves e moedas
caírem dos bolsos.
Permanecem nos domínios do ar,
na esfera de lugares
que acabam de se abrir.
Só posso fazer duas coisas por eles —
descrever este voo
e não acrescentar o último verso.

Gente na ponte

Estranho planeta e nele essa gente estranha.
Sujeita ao tempo, não o reconhece.
Tem seu jeito de expressar seu desagrado.
Faz pequenas pinturas assim como esta:

Nada especial à primeira vista.
Vê-se a água.
Vê-se uma das suas margens.
Vê-se uma canoa forçando o seu curso contra a corrente.
Vê-se uma ponte sobre a água e vê-se gente na ponte.
Essa gente claramente apressa o passo,
porque de uma nuvem escura
começou a cair uma bruta chuva.

A questão é que ali nada mais acontece.
A nuvem não muda a cor nem a forma.
A chuva nem aumenta nem cessa.
A canoa navega sem se mover.
A gente na ponte corre
no mesmo lugar de ainda há pouco.

É difícil passar sem um comentário:
Esse não é de modo algum um quadro inocente.
Aqui o tempo foi suspenso.
Deixou-se de levar em conta suas leis.
Foi privado da influência no curso dos eventos.
Foi desrespeitado e insultado.

Por causa de um rebelde
um tal Hiroshige Utagawa,
(um ser que por sinal,
como sói acontecer, faz muito que se foi),
o tempo tropeçou e caiu.

Talvez seja só uma simples brincadeira,
uma travessura na escala de um par de galáxias,
em todo caso porém acrescentemos o seguinte:

Tem sido de bom-tom há gerações
ter a obra em alta conta,
deslumbrar-se e comover-se com ela.

Tem aqueles para quem nem isso basta.

Ouvem até o barulho da chuva,
sentem as gotas frias no pescoço e nas costas,
olham a ponte e as pessoas,
como se lá também se vissem,
na mesma corrida que nunca termina
na estrada sem fim, eternamente à frente
e acreditam, na sua desfaçatez,
que de fato é assim.

A partir desses dois poemas, a ideia que ensaiamos neste texto – em muito inspirada em Didi-Huberman e Etienne Samain – é a de que toda palavra escrita em poesia é a busca agonizante para se achar uma imagem perdida e que deixou algum rastro em nós. Não se trata de uma fotografia concreta esquecida no baú, ou deixada de lado nos moderníssimos sites hipermidiáticos¹⁰ da rede, mas se trata de uma imagem que é composta por tudo aquilo que já vimos-sentimos na vida. Entretanto, ela não decorre da *soma* dessas visões, mas, ao contrário, essa imagem é o que foi subtraído, é o que falta em nós, o não totalizável. Ela é inferida a partir das coisas já vistas, mas não se dispõe delas: dispõe-se ao contrário “do desejo”, que sempre arde com o *incompleto* e com o *ausente*, para usar aqui o que aprendi lendo a também poeta Hilda Hilst.

Talvez isso que lhes digo, por intuição de leitora crítica, tenha a ver com o que Samain (2012) teorizou como “o tempo anacrônico do qual as imagens participam”. Ele explica que o tempo das imagens “nunca será o da história”. Isso porque elas se remetem a outras imagens, de outros tempos; elas as contêm e as escondem: o que quer dizer que, quando vemos uma fotografia, por exemplo, acionamos em nós outras aparições do passado, como uma espécie de sobrevivência da memória. Por outro lado, neste mesmo ato de ver, há um prolongamento ao futuro, uma supervivência imagética, pois muitas imagens nos conduzem a “miraginar” o além. É o que explica Samain:

Nesse horizonte, diria que a imagem é uma “forma que pensa”, na medida em que as ideias por ela veiculadas e que ela faz nascer dentro de nós – quando a olhamos – são ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora [...]. Em outras palavras – pois temos de ir adiante – a imagem, toda imagem pertence a um tempo muito profundo, quase imemoriável [...]. Tempo muito longínquo, tempo mítico, que, por assim dizer, a fecundou, formou-a lentamente e

¹⁰ Santaella (2003) explica que a hipermídia compõe o nosso modo de leitura na internet. Quando lemos neste meio, um texto faz remissão a outros textos – mais antigos ou de outras fontes – que se referem ao mesmo assunto ou a temáticas similares e complementares. A isso se chamou hipertexto. No entanto, a hipermídia é mais do que os “nós” entre parágrafos. Ela se refere a uma forma de ler que percorre remissões, recuperações e ligações entre figuras gráficas, fotos artísticas, vídeos, animações, áudios, outros textos, *games* com mundos virtuais dinâmicos e toda sorte de produção semântica. É uma miríade de rotas de imagem, som e texto que irá responder ao desejo ansioso – pois forjado na rapidez instantânea – dos nossos cliques.

permanece capaz de fazê-la renascer e reviver um dia [*no futuro*] (SAMAIN, 2012, p. 33).

Assim, nesta superposição de tempos, acionamos a memória de nossas visões e vivências, que aparecem não somadas em nossa leitura de um discurso imagético, mas insinuadas. E com este passado-sentido buscamos uma reverberação do olhar que se prolonga rumo ao futuro: pensamos o porvir. Vale dizer que só caminhamos nesta leitura da imagem porque temos sempre de completar as lacunas. A lacuna é a atriz mais perdurável deste sistema de *ver*.

Mas dizer que o ato de ver revela uma agência nossa, dos vedores, que buscamos preencher uma *falta*, sem jamais cobri-la por completo, não significa dizer que a imagem envolva uma desrealização, um elemento apenas desejanste ou fantasioso. Para Didi-Huberman (2012, p. 209), é o contrário: ela “arde em seu contato com o real”. Trata-se aqui, como pondera o autor, de uma virada do pensamento filosófico: a imagem enquanto mentira, de acordo com a tradição platônica, transforma-se na “verdade como imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209).

Hoje, como nunca antes, a ordem do imagético está tão imbricada no real que ora ela é documento de verdades cruas, como nos jornais que estampam a dor de refugiados; ora, como diria Didi-Huberman (2012, p. 209), mente-nos e nos solicita nossa credulidade, nas constantes *fake news* da rede; ora se converte em objeto da ciência, nas cirurgias médicas que sempre a solicitam; ora se transforma em objeto de sonho, na linguagem lírica da poesia. Esses são apenas alguns dos usos das imagens. Entretanto, elas não nos revelam, de forma direta, os feitos e gestos do mundo: elas nos mostram apenas alguns de seus vestígios (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.210). Esta é a sua natureza lacunar:

Cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desapareção [...] Frequentemente, nos encontramos, portanto, diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar, de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.210-211)

Sendo assim, vez que as imagens revelam interditos, faz-se evidente que, se as colocarmos livremente lado a lado, em uma técnica de montagem associativa e livre, elas acionarão uma memória – mas tal memória não é uma “coleção de nossas recordações que une o cronista, mas sim a memória inconsciente, a que se deixa menos contar que interpretar seus sintomas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212). Quando as associamos assim, vem-nos uma

sorte anacrônica de lacunas e ligações temporais dispersas, traços de coisas sobreviventes, pensamentos heterogêneos quanto ao futuro, temporalidades contraditórias e jamais lineares.

E é nessa superposição temporal anacrônica, que vemos a *gente na ponte*. Em que data se passa este quadro que observamos pelo poema? Percebam: não é importante sabê-la. É aqui que o anacronismo de Didi-Huberman e Etienne Samain se fazem evidentes. A imagem-no-discurso, ela também, prescinde deste tempo histórico. Mas ela não só abre mão dele como também o subverte. A insurgência é grave e por isso nos incendeia. Ora, a chuva cai sem se mover. A nuvem potente descarrega sem se alterar. O rio não tem norte nem sul quando se arrasta. O fato é que os artistas – esses rebeldes! – conseguem iludir, através das formas fixas (a palavra e o traço à tinta), o movimento-do-tempo-que-corre. Essas formas permanecem à morte e fazem o efêmero tropeçar e cair! Por isso é de “bom tom” tomar a arte em alta conta. Afinal, ela persiste à nossa própria matéria.

Mas é mais do que isso. Quando nós *lemos-vemos* esta cena atemporal, somos levados a mergulhar nesta chuva torrencial eterna, nesta pressa eterna, nesta ponte-sem-fim: provamos essa imagem de um tempo longínquo – quase imemorial – que pode ter ocorrido em qualquer época, em qualquer lugar; e paradoxalmente sabemos, por outro lado, que não estamos apenas no passado – trata-se de cena que irá se repetir no eterno futuro, pois a natureza da chuva e do rio independe de nós, pois perenemente seremos apressados, já que a consciência da mortalidade – essa que nos faz tanto correr! – permanecerá pelos séculos.

É um mergulho, pois, no “infundável”, que faz com que o leitor dê um “risinho” irônico ao tempo sequencial que originará sua própria morte. É como se disséssemos a nós mesmos: “pois estamos aqui... e que travessia eterna!” Desta feita, não é somente a arte que persiste. A insurgência é maior do que isso. E é digna de nota: eternizamo-nos – nós! – no anacronismo desta imagem-no-poema. E acreditamos, na nossa desfaçatez, que de fato seja assim.

5 O pulo-mergulho em uma poesia-experiência

Experimentamos, a partir do poema *Gente na ponte*, uma imersão no anacronismo de uma imagem que subverte a morte. E intuímos que a recorrência ao tema da finitude, na poesia de Wislawa Szymborska, pode atualizar o sentido que Benjamin atribuiu à palavra experiência, reposicionando-o. Expliquemos. Walter Benjamin, em texto clássico sobre o narrador, diz-nos que “a arte de narrar está em vias de extinção” porque “as ações da experiência estão em baixa” (BENJAMIN, 1994, p. 197-198). Em um período entre guerras marcado pela progressão destrutiva do capitalismo moderno, esta constatação sobre o “depauperamento da arte de

contar”, feita na década de 1930, decorre do fato de que não há mais uma comunidade de vida – e de discurso – pela qual um mesmo relato transmite uma experiência comum ao narrador e ao ouvinte (GAGNEBIN *in* BENJAMIN, 1994).

Ora, a técnica de produção capitalista suplantou as formas artesanais de trabalho. Não há mais – como explica Jeane Marie Gagnebin em seu prefácio ao livro *Magia e técnica, arte e política* – um ritmo lento e orgânico do artesão que se inscreve em um tempo total, em que os sujeitos lançam suas mãos ao tear enquanto contam, escutam e moldam a matéria (da palavra e do artefato que produzem). Há, em oposição a este caráter holístico, um sistema fragmentário, um trabalho em cadeia demasiadamente rápido, o que gera uma “distância entre os grupos humanos” (GAGNEBIN *in* BENJAMIN, 1994). É por isso que a rapidez faz com que seja abismal a distância entre gerações: sem partilha e desaconselhado, para Benjamin (1994), o indivíduo se isola, desorienta-se e só pode ter como herói o personagem do romance – gênero que permite uma leitura silenciosa, apartada da coletividade; texto pelo qual o herói é ele mesmo um errante sem destino. Desiludido e sozinho.

Desta feita, perde-se a noção de experiência que, para Benjamin (1994), tem um sentido tradicional: funda-se naquele que *conta* a uma coletividade e, por isso, transmite a seus ouvintes uma sapiência, recebida com proveito por aqueles que escutam. Os narradores – tão em falta no capitalismo moderno! – têm autoridade e sabem aconselhar, o que não quer dizer interferir de forma inoportuna e alcoviteira na vida de alguém, mas “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (BENJAMIN, 1994, p. 200).

Sem a valorização da sabedoria advinda de uma experiência acumulada, com os conselhos sendo limitados pelo individualismo de uma vida tecnificada, o que ocorre? A narração e a velhice, que é o lugar dos narradores sábios, perdem o valor. Com tal desvalorização dos anciãos, todos os espaços passam a ser depurados para apartar qualquer ideia de morte. “Enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil” (GAGNEBIN *in* BENJAMIN, 1994, p. 10).

Nesse contexto, para Benjamin (1994, p. 207), a ideia de morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua “força de evocação” e sua “onipresença”. Sobre a sapiência do moribundo, este autor irá pontuar:

Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os

vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (BENJAMIN, 1994, p. 207-208)

Diante disso, pergunto-lhes: o que o pulo-suicida de Szymborska, em *Fotografia do 11 de setembro*, revela a vocês? Não seria exatamente a experiência daquele próximo da morte? É como se a autora nos obrigasse a prestar atenção no moribundo, no que ele conta antes da partida, no seu último ato e última coragem. E, ao fazer com que voltemos nossos olhos ao derradeiro da vida deste indivíduo, faz-nos a um só tempo perceber o derradeiro da vida da gente, da nossa própria história: afinal, a existência é esse pulo, rápido e insano, para todos nós, compondo-se de lugares que “acabam de se abrir” ante a nossa passagem e que, sim, findarão num baque abrupto, mas já sabido.

Tudo isso quer dizer que a poeta polonesa traz de volta a onipresença e a força de evocação – para retomar aqui palavras de Walter Benjamin – da morte. Assim, o eu-lírico se traveste da autoridade daquele que tem a sapiência de nos lembrar deste pulo. No entanto, ao “não acrescentar o último verso”, ele transforma a experiência fatal em trama impalavrável, como se dissesse: é a vida que merece narração, o sangue ainda bem guardado, o rosto ainda completo, as chaves e moedas – metáforas¹¹ para o cotidiano que se desenrola simples e sem fim.

Nesse sentido, há aí o seguinte paradoxo. Por um lado, permanece essa espécie de “purificação” do espaço da vida no que diz respeito à presença da morte, uma vez que o eu-lírico se recusa a *fazer-ver* o exato instante do fim. Todavia, por outro, apesar da vontade de se reter no “vívido”, este é marcado pelo rastro da finitude, onipresente a cada instante do pulo – mesmo a consequência de termos optado por *se jogar-viver*.

Sendo assim, lanço aqui uma questão: ao se revalorizar a ideia de morte, trazendo-a ao plano cotidiano, revaloriza-se assim a experiência, ou seja, a autoridade de quem *faz ver* uma história, dando-nos alguma consciência sobre a vida? Nossa hipótese é a de que sim. Mas vale dizer: não se trata, aqui, da experiência tradicional benjaminiana, calcada no coletivo e na possibilidade de insinuar – sempre – a continuidade das histórias, numa narrativa sem fim, exemplar, que toma a velhice com autoridade e distância.

Não tomemos a teoria benjaminiana apenas em sua dimensão nostálgica e romântica que diz respeito a uma organização social centrada no tempo da artesanaria de contar. É claro que

¹¹ Para Alfredo Bosi (1977, p. 28), o recurso linguístico da analogia – tal como ocorre em Szymborska, quando as chaves e moedas são análogas à ordem do cotidiano, metaforizando as atividades diárias – recupera, “no corpo da fala, o sabor da imagem”.

essa dimensão existe, mas ela não é exclusiva (GAGNEBIN *in* BENJAMIN, 1994, p. 10). Como pondera Gagnebin (*in* BENJAMIN, 1994, p. 10), Benjamin atinou a “formas sintéticas de narratividade” pelas quais o caráter particular e privado de uma experiência narrada – no poema, na fotografia, no romance... – transforma-se em uma busca universal, de todos nós, que pode, sim, conduzir à abertura de pensamentos e de histórias no interlocutor.

Não é isso, afinal, que os dois poemas nos mostram? A imagem-no-discurso – tanto o “pulo do prédio rumo à morte” como a “gente que corre da bruta chuva na ponte” – revela a experiência vivida, *Erlebnis*. Dela, Didi-Huberman irá dizer:

[a experiência] primeiro suportará suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, imporá a construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216)

Desconcertamo-nos não mais no âmbito da coletividade. Mas a leitura dos poemas se dá de forma silenciosa, transformando-se em experiência vivida, em coisa *nossa*. Por ela, buscamos a presença do passado no presente; vislumbramos a reverberação, no presente, de um porvir por vezes fatal. Lemos e assim nos transformamos.

6 O leitor de Wislawa Szymborska

O leitor de Szymborska, no poema *Fotografia do 11 de setembro*, está inclinado a buscar o belo frente a uma tragédia em que a dor e o desespero até então prevaleciam. Creio que a beleza ante a tragédia fosse mesmo uma intenção da autora: o poema eterniza, em cada linha, cada um dos momentos de uma vida que também é queda; nele, parte a parte a existência é desnudada, com nossas pequenas perdas se fazendo, as moedas e as chaves que nos escapam em meio à coragem de se lançar-viver. Em cada último momento, o ser está, à medida que vai caindo, se decompondo da vida.

Ao ler *Gente na Ponte*, a operação de caça do leitor (CERTÉAU, 2007) gira em torno da imaginação de que a ponte é um *locus* onde tudo pode acontecer: a morte, a vida, o encontro, o desencontro. Necessário ponderar que as várias imagens possíveis em uma mesma ponte nos fazem concordar com Chartier (1999) e Goulemont (2011): se o sentido do texto quem dá é o leitor, este pode variar conforme a história de vida ou “biblioteca vivida” de cada um.

Considerações finais

(abertura ao *fora-dentro*)

Michel Collot (2013), em *O sujeito lírico fora de si*, explica que há, na poesia da contemporaneidade da qual Szyborska é uma representante expressiva, uma impregnação lenta e profunda – sem dicotomias – do mundo exterior com o mundo interior. Ambos se entrecruzam juntos. Ambos são alheios a separações. A obra poética realiza, por isso, uma espécie de objetivação do mais íntimo, visto agora nas *coisas*, no “*de fora*”.

A história factual das Torres Gêmeas, dos andares em chamas, do cotidiano daqueles que correm na ponte, da paisagem debaixo de chuva torrencial, tudo isso, que é externo a nós, perturba o sujeito “no mais íntimo de si mesmo e o leva ao encontro do mundo e do outro” (COLLOT, 2013, p.222). Somos ligados, como pondera Collot (2013, p.223), a uma íntima estranheza, aquela que procuramos cutucar quando fazemos análise ou lemos poesia, e por isso buscamos, na outridade, este “estranho” que nos falta.

É deste pertencimento de que fala a imagem no poema: ela diz sobre o pertencer “ao mundo, ao outro, à linguagem, não no modo da exterioridade” – como se tudo isso não fosse modificado pela nossa forma de olhar –, mas em uma “relação de inclusão recíproca” que aceita o estranho e o insondável, que busca a si mesmo na alteridade (COLLOT, 2013, p.223).

Por fim, vale dizer: os leitores perceberam que aqui neste ensaio, propositalmente, não lhes dei a imagem-concreta a que as poesias se referem. Isso porque a imagem-no-discurso oferece-nos uma espécie de “foto da foto”, de “quadro do quadro”, uma vez que vemos mais do que o *flash* da imprensa ou a tinta do pintor, compomos em nós outras visões.

Percebemos os bolsos, os cabelos, o buraco no ar, o salto. Percebemos a água parada, a nuvem densa, a madeira da canoa, o pé movente. É como se a “palavra articulada”, que resulta em imagem-final, dialogasse com aquela foto midiática – tornando-a espantosa e lírica. Enfim, absurdando-a. A imagem poética traz-nos, pois, a experiência desconcertante de ver, de singularizar os objetos tão automatizados do mundo.

A linearidade da poesia com suas repetições de verbos (“*vê-se a água/ vê-se uma das suas margens/ vê-se uma canoa forçando o seu curso contra a corrente/ vê-se uma ponte sobre a água e vê-se gente na ponte*”) refaz o lirismo do quadro, compondo outra obra de arte. A recorrência de um termo é “o modo tático pelo qual a linguagem procura recuperar a sensação de simultaneidade”, diria Bosi (1977, p. 31). Tal repetição atua no sentido de trazer à tona o espanto da aparição da imagem.

Aos leitores que ansiavam uma imagem-concreta, digo-lhes: se quiserem montar, a partir destas imagens-no-discurso, uma comparação com a fotografia ou quadro de referência,

uma busca virtual resolve a questão. Não as ofereço aqui para lhes mostrar: se o sonho do poema é chegar ao espanto-aparição de uma visão insistente, de uma imagem recorrente e ao mesmo tempo inefável, Szymborska assim conseguiu. O mérito foi dela. A sorte é nossa.

Quando chegarmos a olhar a gravura de Hiroshige Utagawa ou quando chegarmos, por outra vez, à foto que ficou conhecida como *The Falling Man*, feita por Richard Drew, da *Associated Press*, em Nova Iorque, às 9h41 do dia 11 de setembro de 2001, uma manhã ensolarada, serão outras leituras... Compostas, é claro, por todos os sentires passados e acionados pelas poesias. O pretérito deste texto emergirá no presente da imagem, que arderá em nossa lacuna de existir e vai nos revelar apenas um vestígio possível.

Deixado no ar. Antes do fim...

Referências

- BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORGES, Luana Silva Borges. *Corpos ex-cêntricos: o feminino e a linguagem em A cidade sitiada e em A hora da estrela, de Clarice Lispector*. 185 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. Cultrix, EDUSP, 1977.
- CHKLOVSKI, Vitor. A arte como procedimento. In: *Teoria da Literatura – formalistas russos*. Porto Alegre, RS: Editora Globo, 1976.
- COLLOT, Michel. *O sujeito lírico fora de si*. Trad. Zênia de Faria e Patrícia Cesaro. In: REVISTA SIGNÓTICA. v. 25. n. 1. Jan-Jun 2013. Goiânia, Goiás: EDUEFG, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: REVISTA PÓS: BELO HORIZONTE, v 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.
- GULLAR, Ferreira. *Na vertigem do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. In: _____. *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2012.
- SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SZYMBORSKA, Wislawa. *[poemas]*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SZYMBORSKA, Wislawa. *[um amor feliz]*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Recebido em 04 de dezembro de 2022
Aceito em 17 de janeiro de 2023