

Topografía, corpografía: naturaleza, arte y técnica en la poesía de Josely Vianna Baptista

Celia Pedrosa
Universidade Federal Fluminense
Brasil
artecelia@gmail.com

Resumen: Este trabajo se propone analizar “Na tela rútila das pálpebras”, una producción digital en la que Josely Vianna Baptista articula palabra y voz poéticas a imágenes visuales de diferentes tipos, registros y orígenes, asociadas, a su vez, a investigaciones históricas, geográficas y geológicas. En esta obra de Josely buscamos apuntar un carácter simultáneamente corpográfico y topográfico, en la medida en que la relación entre subjetividad y espacio es tramada por un modo de mirar que se constituye como gesto sensitivo y memorioso, atravesado por alteridades, haciendo de la poesía una voz singular en la medida misma en que es impropia.

Palabras clave: poesía, corpografía, topografía.

Topography, Corpography: Nature, Art and Technique in the Poetry of Josely Vianna Baptista

Abstract: This paper analyzes Josely Vianna Baptista’s “Na tela rútila das pálpebras”, a digital work associating poetic word and voice with visual images of different kinds, registers, and origins, which in turn are related to historical, geographic, and geological research. The work’s dual character –corpographical and topographical– is pointed out, the relation between subjectivity and space being defined by a way of looking involving both sensitivity and memory, marked by alterities, making poetry a singular voice, a singularity deriving from its own improper nature.

Keywords: Poetry, Corpography, Topography.

Fecha de recepción: 23/ 04/26

Fecha de aceptación: 02/ 06/ 26

Na Tela Rútila das Pálpebras [En la Tela Rútila de las Pálpebras] es un sitio-proyecto multimedia desarrollado por Josely Vianna Baptista –con un equipo que reunía un fotógrafo, un creador de videos, un traductor, un dibujante, un geógrafo, un arqueólogo y dos historiadores–, durante 2015 y 2016, y publicado como producción digital en 2019. De esta producción, debe decirse desde luego que, respecto a sus singularidades, radicaliza características presentes en todo el trabajo de *escritura* de Josely. Con esta designación –*escritura*– pretendemos en él enfatizar la articulación de una red de actividades y lenguajes no solo simultáneos sino también sustitutos; como poeta, traductora, artista visual, investigadora de la cultura de los pueblos amerindios y organizadora de antologías poéticas.

En todas estas actividades, la tensión entre palabra e imagen es motivación fundamental de un movimiento a través del cual lo poético parece definirse, conforme quería Jean-Luc Nancy, como “renúncia persistente em deixar a poesia identificar-se com qualquer gênero ou modo” (Nancy 2005: 13)]. Este esfuerzo de *desidentificación* implica un valor estético y político intrínsecamente ligado al de asociación de lo poético a una *voz impropia*; noción tomada de la crítica argentina Ana Porrúa para definir aquella voz cuya “propiedad, en este caso, es la desapropiación del yo poético hablando en el círculo seguro del poema y la reapropiación de lo que suena por afuera de ese círculo” (Porrúa 2016: 248). La impropiedad, de este modo, se expresa tanto en una potencia de desestabilización de la forma como en la convivencia en ella de diferentes fuerzas de subjetividad.

Así ocurre con sus primeras publicaciones, los libros de poemas *AR* y *Corpografia*, de 1991 y 1992,¹ respectivamente, marcados por el procedimiento por ella llamado de *aeração* de palabras y versos, que actualiza el “labirinto cúbico” barroco para componer una “estrofação sensível” (en la cual “a dispersão das letras quer desautomatizar o olhar e trazer o fôlego do leitor ao centro mesmo do poema” (Baptista 2016). Tal dispersión se inscribe en bloques cerrados de texto, configurados por lo que podríamos llamar encabalgamientos prosaicos, que imprimen en los versos isomórficos el carácter de *línea*, haciendo un híbrido entre lo semántico y lo semiótico, tal como lo considera Henri Meschonnic (1982). En ese juego entre ampliación horizontal y contención vertical se abre también espacio para la inscripción laberíntica y citacional de otras obras y autores. Y tal inscripción va a reafirmar el poema/bloque/corpográfico –tejido de voz, respiración, visión– en su *porosidad*,² como pasaje más allá de sus propios límites, mostrando que estos deben ser antes pensados como *confines*, *umbrales*. En la visión de Massimo Cacciari, que

¹ Estos libros fueron reunidos en *Sol sobre Nuvens*, publicación del 2007 que incluye también las secciones “Os poros flóridos”, “Poemas esparsos” y “Apêndice I” (de la edición original de *Corpografia*) y “Apêndice II” (de la edición original de *Os poros flóridos*).

² Imagen comúnmente usada por Josely, ella da nombre incluso a un libro y a uno de sus poemas, *Os poros flóridos*, referido en la nota de arriba.

permite desarrollar la noción benjaminiana de *pasaje*,

confim se pode dizer de muitas maneiras. Em geral, o termo parece indicar a “linha” ao longo da qual dois domínios se tocam: *cum-finis*. Dessa forma, o confim distingue, tornando comum; estabelece uma distinção determinando uma ad-finitas, fixado o finis (e em finis ressoa provavelmente a mesma raiz de *figere*), “inexoravelmente” se determina um “contato”. (Cacciari 2000: 73)

En el libro *Corpografia*, cuyo subtítulo es justamente “Autópsia poética das passagens” [Autopsia poética de los pasajes], podemos ver/leer un cuerpo/poema, al mismo tiempo fijado y móvil, nominado como “Colosso impenetrável”³ [Coloso impenetrable], y acompañado, como los demás, de un dibujo en grafito de Francisco Faría –compañero constante de las obras de Josely– en que diferentes tonos de ceniza componen una imagen en la cual mar, piedra, olas-pliegues se confunden porosamente:

e n a d a é n a d a , n e m n é v o a
- n a d a : o p r a t a e m p r e t o , o
b r i l h o e m b r e u , o r i s c o e
m f a l h a , e e n t r e o p r e t o e
o p r a t a : b r e u , e e n t r e o b
r e u e o b r i l h o : p r a t a , e e
n t r e o p r a t a e o p r e t o : f a
l h a , e e n t r e a f a l h a , o e u
: c i s a l h a - o l h o s s e m l a s t
r o , r a s t r o d e p l â n c t o n , l ú
z i o à d e r i v a s e m l u m e o u l
e m e n o b r e u - b e r i l o , u l t r
a m a r i n o , e o p r e t o e m p r a
t a e o b r e u e m b r i l h o , s ó
t e u s o r r i s o e m m e i o a o n a
d a , a n u v e m n e g r a e m b r a
n c a s n ú v e n s , o g u m e - l u m b
r e e a b r u m a - l a s c a . e e u m
e v o l t e i e u e v i n é v o a - n a d
a s o b o s o l : n a a r e i a a é r e
a d a d e s m e m ó r i a , a p a l a v r
a l u z g r a v a d a n a p e d r a

(Baptista 1992: 57)

³ En este título se trama un juego citacional que optamos por no explorar y que remite tanto a la mitología clásica como a la poesía moderna de Sylvia Plath que titula *Colosso*, su primer libro de poemas, publicado en 1960, y también a una personaje mutante de serie televisiva. Sin embargo, importa resaltar cuánto esta referencia puede contribuir para entender el juego entre monumentalización e desmonumentalización en la construcción verticalmente porosa de este y de otros poemas de Josely.

Y si escogemos tal pasaje del poema, en el doble sentido de ese término por lo tanto, es porque en él el espaciamento gráfico y citacional se hace ahí junto con la solicitud, marcada en cursiva, del gesto de traducir y transcribir de Haroldo de Campos, dirigido a un discurso cosmogónico de la tradición occidental, el *Eclesiastés* (Campos 1990). Mezcla de escrituras, de voces y de temporalidades, ese pasaje puede ser entonces considerado una cosmogonía que se desdobra en genealogía, asociando lo poético, lo mítico, lo histórico en torno y a partir de la construcción bifásica *névoa-nada* [niebla-nada].

Esta relación continúa sustentando la última publicación de Josely Vianna Baptista, donde nos topamos de nuevo sintomáticamente con una traducción, de nuevo la traducción de un discurso cosmogónico, esta vez amerindio, el *Popol Vuh* del pueblo Maya-Quiché (Baptista 2019). En este texto, a su vez, la autora va a considerar justo el difrasismo como un procedimiento fundamental, así como la dispersión de repeticiones y paralelismos poéticos en un río de prosa.⁴ Y va a caracterizar aún más su hasta ahora libro de poemas más conocido, *Roça Barroca*, cuya escritura se teje también en el cruce de imaginación, traducción y citación. En título de la sección dedicada a poemas de su autoría, la imagen “moradas nômade” contribuye para relativizar la idea propia de la autoría, así como las de pertenencia y enraizamiento, azarosas ya por la convivencia de los poemas en este libro con traducciones de mitos guaraní, un elucidario de los términos de estos mitos, una lectura interpretativa e histórica de la cultura guaraní, titulada “Em busca do tempo dos longos sóis eternos” [En busca del tiempo de los largos soles eternos], y las “Notas sobre um percurso compartilhado” [Notas sobre un recorrido compartido], escritas por Francisco Faria. Esta imagen y esta organización del libro actualizan una vez más el valor de *confín/porosidad/pasaje*, como ocurre también ya con la imagen cronotópica de la “roça barroca”. En ambas se funden cultivo y recorrido, enraizamiento y dislocamiento, naturaleza y cultura, por diferentes espacios y tiempos, asociando el mito guaraní de la búsqueda nómada de la tierra sin mal a la promesa política de un mundo aún por venir y concretizando una vez más, de este modo, una poética impropia. Como considera el investigador americano Malcom Mcnee:

Conceptually, it gives voice to the increasingly urgent search for and cultivation of cosmovisions by which to imagine responses to environmental crisis and degradation at both local and planetary scales. Her engagement with the Mbyá cosmogonic songs positions them as part of a counter conquest poetics, not only in the sense of a poetics of resistance to the colonial conquest of peoples and territory, but also as a cosmovision that is

⁴ Cf. su presentación de esta traducción, “Jogo de espelhos de obsidiana” (2019: 17-27). Obsidiana es el nombre dado a una piedra vítrea de origen volcánica, usada en la cultura maya, entre otras.

counter to that of conquest and control that has largely figured as the conception of nature in modernity (2014: 97)

De la experiencia de traducción del *Popol Vuh*, comparable en este sentido a todas las escrituras aquí citadas anteriormente, Josely, retomando y desdoblando el paradigma espacio-temporal de la tierra y de su cultivo-recorrido, comenta que fue un esfuerzo laberíntico, interminable, una obsesión poético-interpretativa para reconfigurar una *topografía*, para la cual “percorreu variada *cartografia* de estudos, códices e dicionários” (*idem*) [recorrió una variada cartografía de estudios, códices y diccionarios]. Podemos asociar entonces la escritura poética y de traducción, en su condición de pasaje e inacabamiento, a un mismo gesto que, escenificando una *força operacional dos começos*⁵ [fuerza operacional de los comienzos] –y de nuevo remitiendo a Haroldo de Campos y su galaxia neobarroca– hace que lo originario continúe viviendo, en pervivencia, conforme la traducción de este poeta para el término alemán “Fortleben”, con que Walter Benjamin define justamente el efecto de la tarea del traductor (Campos 1969).⁶

No sería entonces del todo gratuito recordar aquí la primera traducción publicada por Josely, en 1985, la novela *Los pasos perdidos*, del escritor cubano Alejo Carpentier, donde se narra el contraste entre cultura occidental y amerindia, a través de las aventuras de un músico europeo que viene a investigar en la selva amazónica instrumentos musicales originarios. Si ese recorrido produce pérdidas y desconsuelos, abre también las potencialidades indeterminadas e interminables, de las cuales es testigo la propia escritura del libro, el modo cómo termina, dejando en suspenso el fin del recorrido, su traducción, los desdoblamientos de esta traducción en los futuros trabajos de Josely y el modo cómo en ellos la confrontación con la diferencia, la pérdida y la ruina se transforma en un ademán insistente para el otro, para el otro de sí mismo.

Y es bastante sugestivo percibir más desdoblamientos de este potencial en el trabajo de otro escritor que, como Josely, invierte en las relaciones entre cosmogonía y genealogía, entre cultura occidental y cultura amerindia, Sérgio Medeiros. Pues él también traduce el *Popol Vuh*, y como una de las introducciones a esta publicación inscribe, en fascinante coincidencia, un ensayo donde reflexiona sobre el significado de la experiencia, esta vez real, del músico “futurista” francés Edgar

⁵ Esta expresión fue usada en la exposición sobre la obra de Haroldo de Campos, y en referencia a libro *Galáxias*, realizada en São Paulo, en 2016, con curaduría de Julio Mendonça. La expresión sintetiza muy bien las tesis sobre el origen no originario barroco discutidas por el autor en el ensayo “Da razão antropofágica” (1992).

⁶ Cf. a propósito, Scramim, Susana: “Mais além da grande saudade, mais aquém da constatação da catástrofe” (2014: 24-33).

Varèse. Este, en 1915, redescubre, a partir de una estadía en Nueva York, el potencial vanguardista de la percusión de los pueblos amerindios “primitivos”, que Sérgio, citando aún con relación entre Varèse, Villa-lobos y, no por casualidad, Carpentier, va a apuntar como tema posterior de las reflexiones de un John Cage, entre otros (Medeiros 2003).⁷

Las imágenes del *cultivo* y del *recorrido*, relacionando entonces la escritura poética y la traducción a la experiencia de la/en la tierra como simultáneamente suelo y lámina, nos permiten trazar nuevamente una tela discursiva usada tanto para componer estos y otros textos como para definirlos objetiva, conceptual y también metafóricamente. De hecho, *Na Tela Rútila das Pálpebras* está el subtítulo *Uma topografia dos campos gerais do Paraná* [*Una topografía de los campos generales del Paraná*]. *Topografía* y también *cartografía*, usadas por ella, como se ve, recurrentemente, indican allí esta relación entre escritura, enraizamiento y dislocamiento como, también, “afloramiento” a la superficie de diferentes camadas temporales; el texto y la tierra como *palimpsestos* a ser continua e interminablemente revueltos, descifrados, traducidos, como Josely afirma en las “Anotações” [Anotaciones] iniciales sobre su proyecto.

Na tela rútila das pálpebras então surgiu, à primeira vista, de uma vontade minha de mergulhar nessa paisagem fascinante e de raspar a pátina, a densa nuvem de névoas que eu deitara sobre a terra e a imagem da família. [...] então foi quase natural eu imaginar uma viagem por essas topografias cambiantes, por esse lugar que em sonhos me parecia um palimpsesto intraduzível – que ao ser raspado deixava à mostra ora desertos, ora mares, rastilhos de lava brutalmente aflorados, vales, breu de profundezas, moldes de pedra e uma forja de magmas. [*Na tela rútila das pálpebras* entonces surgió, a primera vista, de un deseo mío de sumergirme en ese paisaje fascinante y de lijar la pátina, la densa nube de nieblas que yo acostara sobre la tierra y la imagen de la familia. [...] entonces fue casi natural que yo imaginara un viaje por estas topografias cambiantes, por este lugar que en sueños me parecía un palimpsesto intraducible – que al ser lijado dejaba como muestra o bien desertos, o bien mares, detonadores de lava brutalmente aflorados, valles, brea de la profundidad, moldes de piedra y una forja de magmas.]⁸ (Baptista 2016)

Cultivo y recorrido, en la medida en que son nombrados también como cartografía y topografía confirman que este interminable descifrar se produce a través de la articulación verbo-visual de arte y ciencia, naturaleza y técnica que solicita –recordando el uso derridiano

⁷ Sin duda es importante reflexionar, a partir de la comparación entre estas narrativas, esas traducciones y su recepción, sobre los diferentes modos de pensar la relación entre subjetividad y alteridad que en la literatura latinoamericana fueron discutidos a lo largo del siglo XX. Y en qué medida en ellos la relación entre literatura, mitología y antropología puede significar una propuesta de inscripción transcultural o problematización de un discurso universal hegemónico, como referimos arriba respecto de Josely. Cf. a propósito, el ensayo de Marcos Natali sobre José María Arguedas, “José María Arguedas aquém da literatura” (2005).

⁸ Todas las versiones citadas de la obra de Josely Vianna Baptista en este texto fueron hechas por el poeta Reynaldo Jiménez y pertenecen al volumen *En la tela rútila de las pálpebras*, próximo a salir en España, durante este 2026, en Libros de la Resistencia, obra en la cual se reúne por primera vez en español la producción hasta ahora publicada por la poeta brasileña.

de este verbo– la propia noción de *campo*. Ahora, en cuanto a *campos generales*, la autora hace resonar allí también la simultáneamente mítica, geográfica e histórica naturaleza del sertón de Guimarães Rosa en su indeterminado “nonada” y “redemunho”, desestabilizando las fronteras epistemológicas que esta noción impone a las prácticas artísticas y científicas de Occidente.⁹

De hecho, y ahora en estos campos generales de la producción digital aquí abordada, conviven con el poema de Josely titulado “Fábula”, los poemas “Dádiva”, del cubano José Kozzer y “Río del cielo”, del mapuche chileno Leonel Lienlaf –ambos en su versión original y en la traducción hecha por ella–, y un poema recuperado de Augusto dos Anjos, sobre “A derrubada de uma árvore”, además de citas de diversos poetas. A estos poemas se le suman un glosario histórico-geográfico, fotografías originales y reproducciones de diferentes épocas, dibujos, un vídeo acompañado del performance vocal de poemas, mapas geográficos y topográficos. Y también lo que Josely nomina como “palimpsestos visuales”, cuyo conjunto llamará “Itororó”, palabra indígena que significa “rio barulhento” [río ruidoso], como esa cambiante cascada de voces e imágenes en que, según ella “fluem memória histórica e memória amorosa” (*ibidem*) [fluyen memoria historia y memoria amorosa]. Estas imágenes son construidas por la superposición de fotogramas de paisajes, de fragmentos de fotos, cartas, memorias y poemas; por ello podemos considerarlas como síntesis miniaturizadas, emblemas móviles de esta producción, que retrabaja en campos/palimpsestos verbo-visuales el mecanismo de hiperinformación característico de internet.¹⁰

Podemos recuperar aquí entonces el doble valor de la noción de *voz impropia*, referida anteriormente. Y en ella enfatizar la convivencia heterogénea de lenguajes, culturas, subjetividades, puntos de vista, discursos, inclusive ahora los de las ciencias “naturales” y “exactas”. Sucede allí también un deslizamiento ontológico de las fronteras entre lo humano y lo no-humano, así como entre lo técnico y lo natural, fronteras ahora tornadas umbrales. De un lado, la comprensión de la naturaleza como sistema cultural revela residuos fáticos inalterables, impenetrables; de otro lado, las visiones por ella provocadas en la *tela rútila de las pálpabras* evidencian el arte como provincia que las explicaciones naturalistas no consiguen agotar, como bien considera el antropólogo francés Philippe Descola (2011).

Tal vez este doble movimiento pueda ser considerado la motivación y el efecto más singular del uso de la palabra para representar lo que podríamos llamar como fenomenología

⁹ Cf. en las “Anotações”, el pasaje sobre “fotogramas do sertão metafísico de Guimarães Rosa, das lonjuras existenciais dos pampas de Jorge Luis Borges, das montanhas fabulosas e dos rios andinos de José María Arguedas”.

¹⁰ Al respecto del uso del término emblema, cf. el texto de Osvaldo Silvestre (2017) sobre la poesía de Carlito Azevedo. Recuérdese que el emblema es un procedimiento verbo-visual típicamente barroco al que ya nos referimos arriba, aunque sin identificarlo como tal, cuando hablamos sobre el laberinto cúbico de los poemas de Josely.

de la imagen y del que ya apuntamos, más arriba, como una de las principales características de la obra de Josely, si no es acaso la principal. “Como gostaria de poder ver o poder ver” [Como me gustaría ver el poder ver], nos dice otra escritora brasileña contemporánea, Julia de Carvalho Hansen (2016: 13), en que esta fenomenología aparece también asociada, por otras vías, a una recuperación mito-poética-científica de la naturaleza a partir de la cual en verdad se produce una subjetividad despersonificada, extraña de sí misma, como *fábula invertida*, a contrapelo de su personificación romántico-moderna. Y performada, en las palabras de Josely, como “um impulso de ver outros tempos dentro do meu tempo, outro(s) sentido(s) para meus sentidos, como o indício de um rosto inteiro vislumbrado nas lascas de um espelho quebrado em mil pedaços” (Baptista 2016) [un impulso de ver otros tiempos dentro de mi tiempo, otro(s) sentido(s) para mis sentidos, como el indicio de un rostro entero vislumbrado en las astillas de un espejo roto en mil pedazos].

No es casualidad que el poema “Fábula”, producido “na tela rútila das pálpebras”, tenga un flujo marcado por comienzos-recomienzos estróficos siempre movilizados por un juego simultáneo de negación e interrogación que escenifica la mirada en un espacio-tiempo lejos de toda plenitud subjetiva u objetiva, onírica, artística o científica. Y su retornar sobre sí mismo, abriéndolo también a la escritura, al lector/espectador, llamándolo para este interior/exterior que es también el del poema y el de la imagen, de la piedra, del río, del viento, para ver y aprender a poder ver en su superficie “naturalmente visível” [naturalmente visible], “pétreos afloramentos que evocam ruínas” [pétreos afloramientos que evocan ruinas], “rios míticos de muita história confluindo” [río míticos de mucha historia confluyendo], “o sol sombrio arborescendo avessos” [el sol sombrío arboreciendo reversos]; evidencias que son también enigmas, vestigios de aguas, piedras, eras anteriores.

*De que lugar você fala?
Sob esse solo raso e arenoso
hibernam bulbos,
sob esse charco podre
se emaranham gemas de rizomas,
lugares onde tudo pode ser um começo,
frutos de futuros.*

*[¿Desde qué lugar hablas?
Bajo ese suelo raso y arenoso
hibernan bulbos, bajo ese charco podre
se enmarañan gemas de rizomas,
lugares donde todo puede ser un comienzo,
frutos de futuros].*

En este sentido, y como indicaba ya el uso del término guaraní “Itororó”, el flujo de palabras y

de imágenes implica intrínsecamente la interrupción y la deriva como la de un río con piedras, de “margens férteis de formas” [márgenes fértiles de formas], que se concentra y dispersa, pudiendo elidirse, llover y evaporarse. “Não vê o roteiro dos rios / correndo para o oeste? / O sol sombrio arborescendo avessos / no burburinho dos arroios?” [¿No ves el itinerario de los ríos / corriendo hacia el oeste? / ¿El sol sombrío arboreciendo reversos en el bullicio de los arroyos?], “Rios e abismos não demarcam fronteiras. / São caminhos. / No céu as constelações se movem como águias, / onças pintadas, pássaros nômades. / Nada está fora do lugar. / Você vê?” [Ríos y abismos no demarcan fronteras. / Son caminos. En el cielo las constelaciones se mueven como águilas, / onzas-pintadas, pájaros nómades. / Nada está fuera de lugar. / ¿Lo ves?]

Este movimiento en que una sintaxis del mirar se constituye como flujo continuo pero desestabilizado por interrogaciones y negaciones, constituye también la propia relación entre palabra, imagen y voz – “Que língua pode abrigar um broto / em seu instante de surto, / e significá-lo?” [¿Qué lengua puede abrigar un brote / en su instante de surgir, / y significarlo?], “Como descrever o veludo dessa flor / – desse novelo feito de minúsculos velos / em tons de seco que é essa flor?” [¿Cómo describir lo veludo de esta flor / —este ovillo hecho de mínimos vellones / de tonos secos, que es esta flor?]. Y nos remite a la interesante distinción apuntada por Didi-Huberman en el interior de la palabra francesa *tableaux*, que significa al mismo tiempo cuadro y mesa. El primero sería “superficie de inscripción de una obra que se cree definitiva ante la historia”, representa “lo limitado, lo cerrado sobre sí mismo” (2010). Por el contrario, la mesa sería soporte de un trabajo que siempre se puede modificar, evidenciando el principio de la porosidad. Así la escritora, transformando el paisaje de los campos en campo/mesa de montaje de lenguajes/técnicas variables, escenifica discursivamente el movimiento por el cual ve a través del abrir y cerrar de ojos, el párpado indicando allí tanto una mayor corporeidad de la visión, como también su carácter no continuo, no inmediato, es decir, corpográfico.

Es interesante aquí resaltar una vez más que la productividad de esta asociación entre cuerpo, palabra e imagen está relacionada con la posibilidad del cruce espaciotemporal de espacios, tiempos y voces. Tal vez esta fuerza voco-visual impropia pueda estar emblemizada por el modo en cómo Josely y sus colaboraciones actualizan la imagen de la nube/neblina/nada originaria, siempre cambiante, en movimiento, como dice también a propósito de la presencia del poema amerindio-chileno “Río del cielo”, que define como “nuvem/ voz que chove sobre a /tela/poema”, que fructifica así en no siendo más solo suyo/suya:

Por acaso a palavra llaillai
guarda o murmúrio dos rios em treliça
que correm em desfiladeiros, sobre os lajedos? [...]
Sob o Sol o rio ascende em nuvem,

que descende em chuva, que
mergulha na Terra (em suas
grutas fundas) e depois sobe em
neblina
propícia para sementeiras.

[¿Acaso la palabra *llaillai*
guarda el murmullo de los ríos en celosía
que corren por desfiladeros, sobre lajas? [...]
Bajo el Sol el río asciende en nube,
que desciende en lluvia,
que se sumerge en la Tierra
(en sus grutas hondas)
y después sube en neblina,
propicia a las siembras]

Na tela rútila das pálpebras, por lo tanto, actualiza un trabajo individual y colectivo con visiones técnicas y afectivas, en que, de ojos abiertos/cerrados, la imaginación se produce y se coloca, según una definición de Didi-Huberman, como capaz de otorgarnos “un conocimiento por su potencia intrínseca de montaje (consistente en descubrir –precisamente allí donde rechaza los vínculos suscitados por las semejanzas obvias– vínculos que la observación directa es incapaz de discernir” (2010).



FÁBULA: na tela rútila das pálpebras

Pedro Jerónimo Vaz de Faria: Fotografia, fotogramas e
quase-imagens (palimpsestos) para poema de
Josely Vianna Baptista

Palimpsestos digitais executados por Gui
Zamaner

Bibliografía

- Antelo, Raul (2008), "Lindes, limites, limiares", in *Boletim de Pesquisa do NELIC*, Florianópolis, UFSC, Edição Especial Lindes.
- Baptista, Josely Vianna (2019), *Popol Vuh*. Tradução crítica e notas, São Paulo, Ubu Editora/Fondo de Cultura Económica/Embaixada do México no Brasil.
- (2016), Na tela rútila das pálpebras. <www.natelarutiladaspalpebras>, último acesso em out.2019.
- (2007), *Sol sobre nuvens*, São Paulo: Perspectiva.
- (1992), *Corpografia*, São Paulo, Iluminuras.
- Cacciari, Massimo (2000), "Nome di luogo: confini", in *aut-aut*, nº 299-300, Milão, 73-74.
- Campos, Haroldo de (1969), "A Poética da tradução", in *A arte no Horizonte do Provável*, São Paulo, Perspectiva: 93-130.
- (1990), *Qohélet/O-que-sabe - Ecclesiastes*, tradução e notas, São Paulo, Perspectiva.
- (1992), "Da razão antropofágica", in *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo, Perspectiva.
- Didi-Huberman, Georges (2010), "Dispar(at)es 'Leer lo nunca escrito'", in *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cues-tas?*, Madrid, MNCERS: 14-58.
- Descola, Phillipe (2011), "Más allá de la naturaleza y de la cultura", in *Cultura y Naturaleza*, Bogotá, Jardín Botánico de Bogotá, José Celestino Mutis: 75-96.
- Hansen, Julia de Carvalho (2016), *Seiva veneno ou fruto*, Belo Horizonte, Chão da Feira.
- McNee, Malcolm (2014), "Sérgio Medeiros and Josely Vianna Baptista: meta-landscape and the (re)-turn of the native", in *The Environmental Imaginary in Brazilian Poetry and Art*, Pallgrave McMillan: 71-99.
- Medeiros, Sérgio (2003), "O Popol vuh eletrônico: mito e vanguarda", in Wataguin, Lucia, *Brasil e Itália: Vanguardas*, São Paulo, Ateliê: 90-100.
- Meschonnic, Henri (1982), *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.
- Nancy, Jean-Luc (2005), *Resistência da poesia*, São Paulo, Vendaval.
- Natali, Marcos (2005), "José Maria Arguedas aquém da literatura", in *Revista de Estudos Avançados*, nº 55, Dossiê América Latina, São Paulo, USP.
- Porrúa, Ana (2016), "La voz impropia: poesia e política", in *Revista Crítica Cultural*, v.11, nº2, Florianópolis, UFSC: 241-249.
- Rancière, Jacques (1996), *O Desentendimento: Política e Filosofia*, São Paulo, Editora 34.
- Scramim, Susana (2014), "Para além da grande saudade, para aquém da constatação da catástrofe", in *Sobrevivência e devir da leitura*, Belo Horizonte.

Silvestre, Osvaldo (2017), “A poesia e a condição pós-média: o caso de Monodrama, de Carlito Azevedo”, in *Revista Texto Poético*, v.19, n° 23, ANPOLL.

Celia Pedrosa es investigadora 1 del CNPq y profesora asociada de Literatura Brasileña y Literatura Comparada en la Universidade Federal Fluminense, donde coordina los Grupos de investigación “Poesia e contemporaneidade” y “Pensamento teórico-crítico do contemporâneo”. Coordinó el convenio CAPES-FCT entre la UFF y la Universidade do Porto y actualmente entre la UFF y la Universidad Tres de Febrero (Buenos Aires), integrando también el equipo de convenio con la Universidade Nova de Lisboa. Ha publicados los libros *Antonio Candido: a palavra empenhada* (EdUSP/EdUFF) y *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade*, además de, como organizadora, cinco colecciones de ensayos sobre poesía y crítica contemporáneas.