

**Poéticas da alteridade e visões da América do Sul e da Europa
em *Débarcadères*, de Jules Supervielle**

**Poetics of alterity and visions of South America and Europe
in *Débarcadères*, by Jules Supervielle**

Augusto Darde¹

RESUMO: Jules Supervielle foi um poeta de expressão francesa nascido em Montevideu. Iniciou a carreira literária nas primeiras décadas do século XX, momento chave da reflexão sobre a poesia. Assim, sua obra é marcada por um ambiente de rupturas estéticas. O livro *Débarcadères*, de 1922, tematiza a viagem entre a América do Sul e a Europa, trazendo paisagens desse deslocamento através do olhar de um eu-lírico viajante. O presente trabalho irá, em um primeiro momento, apresentar o percurso de formação de Jules Supervielle, destacando um de seus projetos com *Débarcadères*. Em seguida, alguns poemas serão analisados para observar de que maneira seu eu-lírico coloca em diálogo diferentes espaços culturais, estéticos e temporais, desenvolvendo uma poética da alteridade e se aproximando de uma reflexão moderna em poesia. Serão focalizados os espaços da América do Sul e da Europa representados na obra, refletindo sobre as escolhas semânticas que separam os dois continentes.

PALAVRAS-CHAVE: Supervielle; poesia; modernidade.

ABSTRACT: Jules Supervielle was a French-speaking poet born in Montevideo. He began his literary career in the first decades of the twentieth century, an important moment of the reflection on poetry. Thus, his work is marked by an environment of aesthetic ruptures. The book *Débarcadères*, published in 1922, subjects the journey between South America and Europe, bringing various landscapes of this displacement through the eyes of a traveling lyrical first person. The present work will, in a first moment, present the poetic formation of Jules Supervielle, highlighting one of his projects with *Débarcadères*. Next, an analysis of some poems will be made to observe how his lyrical first person puts into dialogue different cultural, aesthetic and temporal spaces, developing a poetics of alterity and approaching a modern reflection in poetry. Finally, the spaces of South America and Europe represented in the book will be focused, reflecting on the semantic choices that separate the two continents.

KEYWORDS: Supervielle; poetry; modernity.

1 O autor e a obra

¹ Mestre e doutorando em Literatura Francesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

O universo poético de Jules Supervielle tem um ponto de partida relativamente claro, resumido por algumas palavras assinadas por ele²: “Nasci em Montevideú, mas, certo dia, com apenas oito meses completos, fui à França nos braços de minha mãe, que iria morrer aí na mesma semana que meu pai. Sim, tudo em uma só frase”³ (SUPERVIELLE, 2008, p. 2). Segundo Michel Collot (1997, p. 10), a obra do poeta, nascido em 1884 no Uruguai e falecido em 1960 na França, é marcada pelo tema do deslocamento e pelo esforço de conciliar dois universos: “Reunir, em uma só frase, o nascimento e a morte, o Uruguai e a França, não é situar a escrita em um afastamento ao mesmo tempo geográfico e existencial?”⁴.

A presença de Jules Supervielle na América do Sul se deu por uma travessia pouco antes de seu nascimento: Bernard, tio do poeta, funda um banco na capital uruguaia em sociedade com sua mulher Marie-Anne em 1880. A empresa logo se torna familiar: Bernard convida seu irmão Jules, pai do poeta, a vir juntar-se a ele. Ao chegar, casa-se com a irmã de Marie-Anne, Marie, esta que será a mãe de Jules Supervielle.

Então, dá-se o infeliz evento no mesmo ano de seu nascimento. O pequeno Jules e seus pais retornam à França para visitar a família. Em Oloron-Sainte-Marie, o casal morre tragicamente após ter bebido água contaminada em um passeio. A criança permanece por dois anos na casa da avó francesa, até voltar ao Uruguai para a casa dos tios, que dirigem o banco da família. As paisagens dessa parte da América do Sul em combinação com os costumes e a cultura locais irão povoar a imaginação e a nostalgia do poeta. Jacques Brenner (1989, p. 420) salienta que “sua primeira infância é feliz, sobretudo nas férias, quando vive na estância entre os bichos”⁵.

Após o choque emocional por descobrir ser filho adotivo dos tios, Jules instala-se com a família em Paris no ano de 1894. Aí, fará seus estudos secundários, onde descobrirá os clássicos românticos, dentre eles Lamartine, Hugo e Vigny. O século XX inicia com uma *Licence* em Letras-Espanhol. Pouco antes, em 1900, Supervielle publica um pequeno livro de poemas intitulado *Brumes du passé*. Em 1907, casa-se com Pilar Saavedra em viagem a Montevideú. Na década seguinte, o casal reside em Paris, o que não impedirá novas travessias do Atlântico, muitas vezes para visitar o Uruguai.

1.1 A busca estética e o livro *Débarcadères*

² Todas as citações com versão original em francês foram traduzidas por mim.

³ « Je suis né à Montevideo, mais j'avais à peine huit mois quand je partis un jour pour la France dans les bras de ma mère qui devait y mourir, la même semaine que mon père. Oui, tout cela en une même phrase ».

⁴ « Réunir en une seule phrase la naissance et la mort, l'Uruguay et la France, n'est-ce pas situer l'écriture dans un écart à la fois géographique et existentiel ? ».

⁵ « Sa première enfance s'écoule heureuse, surtout lors des vacances, quand on va vivre à l'estancia parmi les bêtes ».

Antes do início da Primeira Guerra Mundial, testemunhamos uma inquietação de ordem artística no escritor. Logo após sua *Licence* em Letras, o autor inicia a escrita de uma tese com o título *O sentimento da natureza na poesia hispano-americana*. Para tal, viaja à América e reúne uma vasta documentação de poesia argentina e uruguaia, do período clássico ao romântico. O poeta deseja saber se algum escritor nativo dali expressara, com maior força que na tradição francesa, o sentimento da natureza que ele mesmo experimentou no pampa uruguaio durante a infância.

Logo surge um descontentamento com o corpus literário encontrado para a escrita da tese, o que se justifica na forte influência de uma cultura greco-latina representando as paisagens do Novo Mundo: nos textos, ninfas e pastores povoam o cenário americano. Alguns poetas argentinos, como Esteban Echeverría e José Mármol, despertaram um verdadeiro reconhecimento em Supervielle, sobretudo por descreverem o pampa em poesia. Contudo, suas perspectivas ainda chocaram-se com as incongruências de algumas comparações. Michel Collot (1997, p. 13) observa que “à busca de uma originalidade hispano-americana, opõe-se para Supervielle a resistência do ‘bom gosto’ francês e um certo academicismo”⁶. Em consequência, abandona o projeto da tese e empenha-se no intuito de encontrar, através de sua própria poesia, o que buscava em textos alheios.

Após o Armistício, Supervielle irá centrar suas leituras nos poetas ditos modernos: Rimbaud, Lautréamont, Claudel, Apollinaire, entre outros. Em 1919, a publicação de seus *Poèmes de l'humour triste* chama a atenção de nomes importantes da intelectualidade artística francesa, particularmente pela influência moderna em sua escrita. Michel Collot, em outro estudo (1999, p. 996), observa que “essa liberação espetacular, proporcionada por Lautréamont e valendo a Supervielle a simpatia de Michaux e Max Jacob, substituía algumas facilidades no exotismo e na hipérbole”⁷.

O livro *Débarcadères*, publicado em 1922, é o resultado de seu esforço de pintar, com a própria pluma, a cor local de sua terra natal. O trabalho foi composto durante uma viagem à Argentina e ao Paraguai, além de uma longa estadia no Uruguai. Michel Collot (1997, p.14) afirma que suas leituras de poesia moderna tiveram aí um papel fundamental:

⁶ « à la recherche d'une originalité hispano-américaine s'oppose encore chez Supervielle la résistance du 'bon goût' français et d'un certain académisme ».

⁷ « Cette libération spectaculaire, qui s'autorise de Lautréamont, et vaut à Supervielle la sympathie de Michaux et de Max Jacob, laissait place à quelques facilités dans l'exotisme et dans l'hyperbole ».

Em vários poemas de *Débarcadères*, ele adota o versículo claudeliano, que lhe parece o único à altura dos grandes espaços americanos e relativamente maleável para acolher a estranheza dos vegetais e dos vocábulos uruguaios.⁸

A obra combina as formas clássica e moderna. É composta por 41 poemas ao todo, dentre os quais 6 não possuem título e 25 apresentam algumas regularidades. Desses, os versos são em maioria alexandrinos (destaca-se o poema “*Le gaucho*”, que é inteiramente escrito em alexandrinos espanhóis brancos), decassílabos, redondilhas e octossílabos. As estrofes variam, havendo quartetos em maioria. Em alguns dos poemas em que é possível reconhecer elementos de tradição formal, há também esquemas de rima. Entretanto, não há poemas fixos como sonetos ou baladas. O restante da obra, pouco menos da metade, apresenta poemas sem marcações evidentes, construídos pelos extensos versículos já apontados acima, além de apresentarem supressões na pontuação.

No que concerne ao aspecto semântico, o leitor testemunha travessias em navio através de paisagens, lembranças, impressões gerais de um viajante. Nesse deslocamento, os dois extremos do caminho – sobretudo a América Latina e a Europa – condicionam o olhar e a formação subjetiva do eu-lírico. “*Retour à l’Estancia*”, “*Marseille*”, “*Retour à Paris*”, “*Voyageur, voyageur*” são alguns títulos que anunciam uma dinâmica de viagem presente por todo o volume, o que lhe confere uma singular unidade.

Débarcadères não é a obra mais estudada de Jules Supervielle. *Gravitations*, publicada em 1925, reúne uma fortuna crítica mais expressiva, fato que Michel Collot (1997, p. 15) justifica:

Ao explorar os espaços intersiderais, Supervielle supera o que restava de exotismo em *Débarcadères*, resultando em uma verdadeira poesia cósmica. Ao reposicionar a Terra entre os outros planetas, ele relativiza a separação entre os continentes; ao dilema geográfico, substitui-se o sentimento de uma espécie de ubiquidade universal.⁹

Se o espaço cósmico e metafísico de *Gravitations* parece fundamental para a valorização da obra de Jules Supervielle, as características de exotismo e o dilema geográfico de *Débarcadères* apontados acima, ou seja, sua temática ligada principalmente ao espaço físico, trazem uma dualidade tanto do ponto de vista estético quanto da perspectiva cultural. Segundo minha leitura, essas qualidades representam pontos positivos e oferecem

⁸ « Dans plusieurs poèmes de *Débarcadères*, publié en 1922, il adopte le verset claudélien, qui lui paraît seul à la mesure des grands espaces américains, et assez souple pour accueillir l’étrangeté des végétaux et des vocables uruguayens ».

⁹ « En explorant les espaces intersidéraux, Supervielle dépasse ce qu’il restait d’exotisme dans *Débarcadères*, au profit d’une poésie vraiment cosmique. En resituant la Terre parmi les autres planètes, il relativise la séparation entre les continents ; au dilemme géographique se substitue le sentiment d’une sorte d’ubiquité universelle ».

possibilidades enriquecedoras de estudos de uma literatura produzida em um momento capital, em que os sentidos do *novo* e do *velho* estão em um embate intenso e importante.

2. O eu-lírico viajante

Ao se falar no tema da viagem, existe um espaço elementar a ser considerado, aquele onde o deslocamento se faz. No universo de *Débarcadères*, esse espaço é o mar, que já está subentendido no próprio título em sua relação com a navegação. O livro abre com um poema situando a leitura nesse espaço bem definido:

Como um boi babando no labor
o navio adentra na água penosa,
a onda apalpa duramente a proa de ferro,
experimenta sua força, cola-se, depois
rasgada,
afasta-se,
atrás a ferida branca e ruidosa,
picoteada pelas hélices,
estende-se multiplicada
e se fecha ao longe no deserto onduloso¹⁰ (SUPERVIELLE, 1966, p.19).

Além de descrever o movimento do navio no mar, logo em seguida, o eu-lírico se apresenta como parte do cenário: “e vibra com um som idêntico / ao choque de meu olhar que se separa de mim, / como uma gaivota, da margem”¹¹ (SUPERVIELLE, 1966, p. 19). Desde já, temos a fundação de um discurso que permanecerá, durante a totalidade da obra, uma voz em primeira pessoa que observa o espaço geográfico ao mesmo tempo em que o reconfigura através de impressões subjetivas, posicionando-se nele através da memória ou fisicamente.

Na tradição literária, dos épicos clássicos ao romantismo, o mar é um espaço repleto de mistérios, herdeiro das mitologias, de grandes perigos, uma importante via para explorações e conquistas, imensidão que, como o *azur* celeste, foi desde sempre uma região fértil para a imaginação humana. O poeta de Victor Hugo, nos versos que abrem suas *Contemplations*, nutre-se do espaço marinho:

- Poeta, tu fazes bem ! poeta da triste fronte,

¹⁰ « Comme un bœuf bavant au labour
le navire s'enfonce dans l'eau pénible,
la vague palpe durement la proue de fer,
éprouve sa force, s'accroche, puis
déchirée,
s'écarte,
à l'arrière la blessure blanche et bruissante,
déchiquetée par les hélices,
s'étire multipliée
et se referme au loin dans le désert houleux ».

¹¹ « et vibre d'un son identique / au choc de mon regard qui se sépare de moi, / comme un goéland, du rivage ».

Tu sonhas perto das ondas,
E tiras dos mares muitas coisas que estão
Sob as vagas profundas!¹² (HUGO, 1922, p. 17).

Inserido no tema da viagem, o mar é também uma espécie de entre-lugar. Segundo Lesbats (1982, p. 229), o oceano de Supervielle é um elemento de reconciliação entre cultura e experiência vivida, tradição e modernismo, “um espaço vago e imenso, eterno e cambiante”¹³.

No primeiro poema, que não possui título, há um mar genérico, servindo de esteira para o navio que avança. No segundo poema, intitulado “*Paquebot*” (“paquete” em português), o mar terá um nome e uma configuração espacial definidos:

Aí está o Atlântico que, por toda parte, generalizou-se há quinze dias,
com seu sal e seu odor velho como o mundo,
que abriga, marca as coisas a bordo,
alonga-se na câmara de queima, ronda pelo porão do carvão,
envolve esse barulho de forja, liga-se a sua chama tão terrestre,
entra em todas as cabines,
sobe para o fumódromo, misturando-se aos jogos de cartas,
costurando-se entre cada carta,
tão bem que todo o navio,
e até mesmo as cartas que estão nos envelopes cinco vezes carimbados em vermelho
no fundo das bolsas postais,
tudo se banha em um vapor, em uma confirmação marinha,
como esse pequeno pássaro das ilhas em sua gaiola das ilhas¹⁴ (SUPERVIELLE,
1966, p. 21).

Se, no poema anterior, destaca-se o navio agindo sobre o mar, aqui, o Atlântico penetra nas divisões do navio, sem no entanto, vale ressaltar o quadro, significar um naufrágio. O “vapor” e a “confirmação marinha” do penúltimo verso acima representam uma presença do mar nesse espaço “tão terrestre” do quinto verso. O trecho testemunha um encontro entre o que é do continente e o que é do mar.

Não surpreende que *Débarcadères* erga-se quase exaustivamente sobre diversas dicotomias. O tema da viagem, em si, proporciona um leque interminável de polos que, se não

¹² « - Poète, tu fais bien ! poète au triste front,
Tu rêves près des ondes,
Et tu tires des mers bien des choses qui sont
Sous les vagues profondes ! ».

¹³ « un espace vague et immense, éternel et changeant ».

¹⁴ « L’Atlantique est là qui, de toutes parts, s’est généralisé depuis quinze jours,
avec son sel et son odeur vieille comme le monde,
qui couvre, marque les choses du bord,
enveloppe ce bruit de forge, s’annexe sa flamme si terrestre,
entre dans toutes les cabines,
monte au fumoir, se mêlant aux jeux de cartes,
se faufilant entre chaque carte,
si bien que tout le navire,
et même les lettres qui sont dans les enveloppes cinq fois cachetées de rouge au fond des sacs postaux,
tout baigne dans une buée, dans une confirmation marine,
comme ce petit oiseau des îles dans sa cage des îles ».

são *a priori* opostos, surgem ali para movimentos de interpolação ou embate. Na imagem do viajante, especialmente de um eu-lírico, ou seja, de um *poeta-viajante*, há um universo de experiências, imagens, locais e deslocamentos observados, todos como contingências para dinâmicas através do discurso poético.

Ainda em “*Paquebot*”, existe um discurso de interrogação, que alimentará uma dicotomia em especial, presente em vários momentos no decorrer do livro, expressa aqui em um certo estranhamento entre o que é relativo ao mar e o que é relativo ao navio:

O que pretende este calendário, fixado, enquadrado, e que severamente anuncia
sábado 17 de julho,
este jornal comprado na última escala e que dá notícias dos povos,
este velho bilhete de bonde encontrado em meu bolso e que me propõe reatar
com a Cidade?¹⁵ (SUPERVIELLE, 1966, p. 22).

É importante notar que o estranhamento parte também do próprio mar, trazido em discurso indireto livre pela voz do eu-lírico. Uma espécie de consciência marítima analisa todos os objetos listados, relacionados, assim como o navio, ao que é do continente, da rotina da cidade – esta escrita em letra maiúscula, talvez para atribuir-lhe mais relevância. Ao final do poema, a subjetividade do Atlântico será marcada com maior evidência:

Mas ele saberia que existe
o homem que fuma cigarros
recostado no parapeito,
saberia isso o mar, esse cego de nascença,
que ainda não compreendeu o que é um afogado
virando-o e revirando-o sob suas interrogações?¹⁶ (SUPERVIELLE, 1966, p. 22).

Destaco a interrogação do mar, principalmente sua *ignorância* e sua *curiosidade* em relação a todos esses objetos que o percorrem, que se inserem em seu espaço, vindos da terra. Chama atenção a noção de alteridade nessa relação *mar/navio*; ela enquadra-se na dicotomia mais geral *eu/outro*, que poderia muito bem resumir os encontros espalhados por toda a obra. Assim, a constituição antropomórfica do mar observada acima acaba conferindo-lhe um nível de subjetividade o suficiente para o eu-lírico tomá-lo como um *outro*.

¹⁵ « Que prétend ce calendrier fixé, encadré, et qui sévèrement annonce samedi 17 juillet, ce journal acheté à la dernière escale et qui donne des nouvelles des peuples, ce vieux billet de tramway retrouvé dans ma poche et qui me propose de renouer avec la Ville? ».

¹⁶ « Mais sait-elle même qu’il existe l’homme qui fume ces cigares accoudé au bastingage, le sait-elle, la mer, cette aveugle de naissance, qui n’a pas compris encore ce que c’est un noyé et le tourne et le retourne sous ses interrogations? ».

Essa dinâmica da alteridade é mais patente em alguns outros poemas do livro, especialmente quando os dois polos da dicotomia são seres humanos – ou seja, *a priori* munidos de subjetividade. Vejamos os primeiros versos de “Colonos sobre o Alto-Paraná”:

O navio de dois andares treme até nos ganchos
de tanto quicar sobre a margem
sua frente na lama viva,
toda a sua força em freio.

Mas é para a terra, é para a terra que é preciso olhar.

Entre a rígida embalagem das paletas de cactos,
está um grupo de colonos invadidos por ásperos espaços,
vigilados por um exílio que a barraca não esconde,
Um homem montou em um cavalo grande,
segurando uma criança montada
e nada se mexe¹⁷ (SUPERVIELLE, 1966, p. 65).

Nesse poema, há um encontro de olhares pertencentes a espaços e culturas diferentes: o viajante no barco navegando sobre o rio Paraná e os colonos habitantes dos vilarejos na subdivisão do Alto Paraná, no Paraguai. O viajante está na voz e no olhar do eu-lírico, que abandona a descrição do barco e interessa-se pelo que se passa fora: “Mas é para a terra, é para a terra que é preciso olhar”. Essa *necessidade* de desviar a atenção, a maneira abrupta pela qual surge no verso único que divide duas estrofes, marcam discursivamente uma curiosidade por parte do eu-lírico. Tal elemento será evidente quando o olhar dos colonos for descrito pouco adiante:

Os colonos nos olham fixamente,
com todos os gestos anulados, suas atitudes nos fitam,
sua presença quer nos delimitar,
tentando não perder nada desses homens que nós somos,
que viram o grande porto vitorioso sobre o mar,
os mil cursos das ruas e o rio dos Domingos
e o bom estrondo das cidades preenchendo o homem até o limite¹⁸ (SUPERVIELLE, 1966, p. 66).

¹⁷ « Le navire à deux ponts tremble jusqu’aux agrès,
tant il pique sur la rive,
son avant dans la boue vive,
toute sa force en arrêt.

Mais c’est à terre, c’est à terre qu’il faut regarder.

Parmi le rigide envol des palettes de cactus,
c’est un groupe de colons envahis d’après espaces,
surveillés par un exil que ne cache pas la tente,
Un homme est monté sur un cheval long,
tenant un enfant à califourchon,
et nul ne bouge ».

¹⁸ « Les colons nous dévisagent,
tous leurs gestes annulés, leurs attitudes nous rivent,
leur présence veut nous cerner,
ne voulant rien laisser perdre de ces hommes que nous sommes,

Saliento a presença do *olhar* no texto de Supervielle, não apenas aqui, mas em boa parte da obra *Débarcadères*. Por exemplo, no poema “*Paquebot*”, temos a presença de um mar “cego de nascença”, privado do olhar. Em “*Colonos sobre o Alto-Paraná*”, o olhar dos colonos sobre os viajantes é de tal modo penetrante, que passa a delimitá-los, a fim de não perder nada do que os viajantes são e, sobretudo, do que eles *viram* no porto, no rio e na grande cidade. Assim, as identidades e as culturas parecem, em *Débarcadères*, fundar-se no olhar: tanto no que veem quanto na maneira com que olham.

É através desse canal do olhar que podemos observar um possível embate entre civilizações e tempo, entre culturas e épocas diversas. Para Adolfo Casais Monteiro (1950, p. 25), a questão do embate com o outro também repousa na própria evolução da escrita de Supervielle, entre o clássico e o moderno:

Folheando *Débarcadères*, tenho a impressão de contemplar a luta entre o poeta que acaba de nascer e o *outro*. Uma vez vence o outro, embora seja um *outro* amadurecido, que joga menos com as palavras e, se se diverte em arabescos graciosos, o faz com um mais amplo sentido da ironia, com um *humour* menos literário.

A demarcação de dicotomias em *Débarcadères* sugere várias naturezas de experiência do outro. Seja por embate ou afinidade, os olhares que se encontram demonstram uma valorização incontestável da alteridade.

2.1 Poéticas da alteridade

No âmbito da criação poética, o tema da alteridade é de grande importância, sobretudo nas reflexões surgidas em um momento de ruptura com os modelos estéticos clássicos. Charles Baudelaire, em seu ensaio *O pintor da vida moderna*, de 1863, apresenta o perfil do artista moderno e seu objeto, a modernidade. Esta, repousada no transitório, no fugidio, tem no *outro* uma de suas principais fontes. É assim que se define o novo artista, como um *flâneur* em meio à multidão da grande cidade. Ele é comparável a “um espelho tão imenso quanto essa multidão. A um caleidoscópio dotado de consciência”¹⁹ (BAUDELAIRE, 1885, p. 65). Na sua subjetividade, ele é “um *eu* insaciável do *não-eu*, que, a cada instante, transforma-o e

qui avons vu le grand port victorieux sur la mer,
les mille courants des rues et le fleuve des Dimanches
et le bon fracas des villes comblant l’homme jusqu’au bord ».

¹⁹ « un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience ».

o expressa em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugitiva”²⁰ (BAUDELAIRE, 1885, p. 65).

A fórmula “*eu* insaciável do *não-eu*”, cujos grifos são do próprio autor, apresenta muito bem o valor da alteridade para a inspiração artística moderna, o olhar do *eu* decifrando o *outro*. Mesmo que o ensaio defina um artista pintor, personificado em Constantin Guys, a poesia e a pintura são avizinhas em várias ocasiões por Baudelaire, como no trecho em que compara Guys com Balzac, “o gênio do artista pintor de costumes é de natureza mista, ou seja, um gênio em que entra uma boa parte de espírito literário. Observador, flanador, filósofo, chame-o como quiser”²¹ (BAUDELAIRE, 1885, p. 57), ou mesmo no título de um dos capítulos mais importantes de *Les Fleurs du mal*, os *Tableaux parisiens* (“Quadros parisienses”), sugerindo que os poemas apresentam-se como quadros da cidade moderna. Assim, não é equivocado afirmar que o poeta também pode ser um pintor da vida moderna.

Arthur Rimbaud, admirador de Baudelaire, pensou igualmente um novo perfil de artista seguindo o tema da alteridade. Em sua célebre carta enviada a Paul Demeny em maio de 1871, o jovem escritor apresenta as bases de uma formação poética. Sua fórmula “*Je est un autre*” (“Eu é um outro”) (RIMBAUD, 2010, p. 95) funda o *voyant* (“vidente”), um poeta obcecado pelo desconhecido. Nessa busca, até mesmo a própria subjetividade deve ser tratada como tal: “eu acompanho a eclosão de meu pensamento: eu o olho, eu o observo, eu o escuto”²² (RIMBAUD, 2010, p. 95). No momento em que o *eu* é um *outro*, o olhar parece atingir um nível de onisciência sobre a própria subjetividade, sabedoria com um ponto de partida e um objetivo claros: “O primeiro estudo do homem que deseja ser poeta é o seu próprio conhecimento, inteiro; ele procura sua alma, ele a inspeciona, ele a tenta, apreende-a. Ao conhecê-la, ele deve cultivá-la”²³ (RIMBAUD, 2010, p. 96).

Não pretendo afirmar que o eu-lírico viajante de *Débarcadères* é um vidente rimbaudiano ou um pintor da vida moderna baudelairiano. De todo modo, parece-me interessante perceber como a figura do viajante pode incorporar um *flâneur* do mundo, transcendendo o espaço urbano das multidões da cidade grande; e como a transposição do mar em uma subjetividade – vide análise do poema “*Paquebot*” – dialoga, talvez inversamente, com o movimento de abordar o *eu* como um *outro*.

²⁰ « un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l’exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive ».

²¹ « le génie de l’artiste peintre de mœurs est un génie d’une nature mixte, c’est-à-dire où il entre une bonne partie d’esprit littéraire. Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez ».

²² « j’assiste à l’éclosion de ma pensée : je la regarde, je l’écoute ».

²³ « La première étude de l’homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l’inspecte, il la tente, l’apprend. Dès qu’il la sait, il doit la cultiver ».

Seguro é afirmar que o eu-lírico de *Débarcadères* enquadra-se em um universo poético sensivelmente fundamentado no tema da alteridade, tendo como resultado uma poesia particular, ao mesmo tempo partidária de um jogo de subjetividades que marca uma atitude poética moderna.

3. *Visões da América do Sul e da Europa*

Seria um esforço infrutífero buscar enquadrar o eu-lírico de *Débarcadères* em alguma cultura local específica. Mesmo que o tenhamos como a voz inequívoca do próprio Jules Supervielle e suas experiências, não haveria indicadores seguros sobre o seu pertencimento a uma identidade de grupo: trata-se de um homem de família francesa nascido no Uruguai. Lesbats (1982, p. 229) observa que Supervielle foi um “Ulysses sem Ítaca, já que tinha moradia no início e no final da viagem, nas duas margens do Atlântico” e, assim, esteve em casa sempre “de passagem”²⁴.

Se o eu-lírico de *Débarcadères* não possui atrelado a si qualquer indício de pertencimento definitivo, os espaços que ele observa são bem definidos em sua constituição. Nos casos da Europa e da América do Sul, por exemplo, aquela é o lugar da civilização, enquanto esta acolhe elementos de exotismo, de natureza. Tal marcação é evidente na terceira estrofe de um poema sem título:

A América deu seu murmúrio ao meu coração.
Ainda vigiado por uma infância de dificuldades
Prudentes, não posso adorar um ardor
Sem nele misturar o amor pelas mangas e goiabas²⁵ (SUPERVIELLE, 1966, p. 53).

A estrofe acima parece responder à inquietação estética de Supervielle anunciada desde o seu projeto de tese, em que buscava o *sentimento da natureza* de sua terra natal ilustrado em poesia. Desde essa primeira busca, já parecia estar definido que, para o poeta, a América é o lugar da natureza, da nostalgia rústica, distante do universo civilizado, e assim será em todos os poemas de *Débarcadères* que retratam o espaço americano.

Analisando com maior aprofundamento as diferentes visões da Europa e da América do Sul na obra, inicio com o espaço europeu, através do poema sobre a cidade de “*Marseille*”:

²⁴ « Ulysse sans Ithaque, puisqu’il avait sa demeure au début et à la fin du voyage, sur les deux rives de l’Atlantique, Supervielle ne fut chez lui que dans l’état de passage ».

²⁵ « L’Amérique a donné son murmure à mon cœur.
Encore surveillé par l’enfance aux entraves
Prudentes, je ne puis adorer une ardeur
Sans y mêler l’amour de mangues et goyaves ».

Marselha, saída do mar, com seus peixes de rocha, suas conchas e o iodo,
E seus mastros em plena cidade que disputam os passantes,
Seus bondes com suas patas de crustáceos são iluminados de água marinha,
O belo encontro de viventes que levantam o braço como que para compartilhar o
céu,
E os cafés dão cria sobre a calçada a homens e mulheres de agora com seus olhos de
fósforo,
Seus copos, suas xícaras, seus baldes de gelo e seus álcoois,
E isso faz um barulho de pés e de cadeiras roçantes²⁶ (SUPERVIELLE, 1966, p. 56).

Esses bondes com patas de crustáceos lembram um verso do poema “Zona”, que abre *Alcools* de Apollinaire: “Pastora oh torre Eiffel o rebanho das pontes berra nesta manhã”²⁷ (APOLLINAIRE, 2008, p. 7). Bondes crustáceos e rebanhos de pontes, além de darem características de animais a elementos urbanos, articulam sentidos particulares. Em Apollinaire, tratar a torre Eiffel como pastora de um rebanho de pontes sugere que a cidade ainda vive sob signos da antiguidade greco-romana, como atestam os versos “Tu estás cansada de viver na antiguidade grega e romana / Aqui até os automóveis têm ar de serem antigos”²⁸ (APOLLINAIRE, 2008, p. 7). Já no caso de Supervielle, a porção crustácea do bonde se refere à sua localização na cidade portuária de Marselha, à beira do mar. O eu-lírico funde elementos de civilização e de espaço natural, como o sol, que “pensa bem alto, é uma grande luz que se mistura à conversação”²⁹ (SUPERVIELLE, 1966, p. 56) e mesmo afirmando, no primeiro verso, que a cidade originou-se do mar. Aqui, não há um embate entre dois polos: tudo resulta em uma harmonia entre o que é da natureza e o que é relativo à rotina do espaço urbano na costa do Mediterrâneo.

O poema finaliza com uma interpelação:

Marselha, escuta-me, eu te peço, sê atenciosa,
Eu gostaria de te puxar para um canto, falar-te com doçura,
Fica então tranquila para que nos olhemos um pouco
Oh tu sempre partindo
E que não pode ir embora
Por causa de todas essas âncoras que te mordem sob o mar³⁰ (SUPERVIELLE, 1966, p. 57).

²⁶ « Marseille sortie de la mer, avec ses poissons de roche, ses coquillages et l'iode,
Et ses mâts en pleine ville qui disputent les passants,
Ses tramways avec leurs pattes de crustacés sont luisants d'eau marine,
Le beau rendez-vous de vivants qui lèvent le bras comme pour se partager le ciel,
Et les cafés enfantent sur le trottoir hommes et femmes de maintenant avec leurs yeux de phosphore,
Leurs verres, leurs tasses, leurs seaux à glace et leurs alcools,
Et cela fait un bruit de pieds et de chaises frétilantes ».

²⁷ « Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin ».

²⁸ « Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine / Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes ».

²⁹ « pense tout haut, c'est une grande lumière qui se mêle à la conversation ».

³⁰ « Marseille, écoute-moi, je t'en prie, sois attentive,

Je voudrais te prendre dans un coin, te parler avec douceur,
Reste donc un peu tranquille que nous nous regardions un peu
O toi toujours en partance
Et qui ne peux t'en aller,
A cause de toutes ces ancres qui te mordillent sous la mer ».

A interpelação do viajante que não vê a cidade de Marselha senão de passagem, em breves encontros, atribui no entanto à terra a ação de partir. É como se Marselha herdasse o magnetismo fugidio da passante de Baudelaire na multidão da rua, “Oh, tu, que eu teria amado, oh, tu, que o sabia!”³¹ (BAUDELAIRE, 2012, p. 119). Testemunhamos em ambos a angústia do olhar que dura apenas instantes, o desejo de permanecer e estabelecer um diálogo – mesmo que seja apenas de olhares –, com a diferença de que, em *Débarcadères*, o eu-lírico está ciente da localidade daquela que passa, o viajante sabe onde a encontrar. A passante de Baudelaire, ao contrário, segue seu rumo sem previsão certa de um novo encontro: “Não te verei senão na eternidade? / Em outro lugar, bem longe daqui! tarde demais! *jamais* talvez!”³² (BAUDELAIRE, 2012, p. 119).

Nessa aproximação entre os textos de Apollinaire, Baudelaire e Supervielle, não pretendo afirmar ou verificar alguma medida de intertextualidade. Prefiro atentar à temática do ritmo urbano, a velocidade com que a cidade se dinamiza, o grande número de transeuntes, a brevidade dos encontros em seu espaço... Marselha, na Europa, é um espaço do moderno e da civilização. Além disso, a harmonia desses elementos com o mar acaba suprimindo aí qualquer ideia de exotismo ou distância do espaço natural.

Vejamos, agora, como a natureza é exposta no poema “*Retour à l’Estancia*”, no espaço sul-americano:

Eu me incorporo ao pampa, que não conhece a mitologia,
ao deserto orgulhoso de ser o deserto desde os tempos mais abstratos,
ele ignora os Deuses do Olimpo que ritmam ainda o velho mundo.
Eu me afundo na planície, que não tem história e estende por todos os lados sua pele
dura de vaca que sempre dormiu fora
e só tem por vegetação algumas talas, eritrinas, pitas,
que não conhecem nem o grego nem o latim,
mas sabem resistir ao vento afamado do polo,
com toda sua esperteza bárbara
opondo-lhe sua traseira concentrada de ramagem repleta de espinhos e suas folhas a
golpes de machado³³ (SUPERVIELLE, 1966, p. 30).

³¹ « Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais ! ».

³² « Ne te verrai-je plus que dans l’éternité ? / Ailleurs, bien loin d’ici ! trop tard ! *jamais* peut-être ! ».

³³ « Je fais corps avec la pampa qui ne connaît pas la mythologie,
avec le désert orgueilleux d’être le désert depuis les temps les plus abstraits,
il ignore les Dieux de l’Olympe qui rythment encore le vieux monde.
Je m’enfonce dans la plaine qui n’a pas d’histoire et tend de tous côtés sa peau dure de vache qui a toujours couché dehors
et n’a pour toute végétation que quelques talas, ceibos, pitas,
qui ne connaissent le grec ni le latin,
mais savent résister au vent affamé du pôle,
de toute leur ruse barbare
en lui opposant la croupe concentrée de leur branchage grouillant d’épines et leurs feuilles en coup de hache ».

De maneira diversa ao poema “Marselha”, a natureza, aqui, é relacionada a um exotismo, distante de qualquer cenário urbano. Além disso, destaquemos a relação do eu-lírico com o cenário: “Eu me incorporo ao pampa” e “Eu me afundo na planície” demonstram uma disposição de fundir-se com o espaço, o que será ainda mais significativo no verso seguinte ao trecho acima, “Eu me misturo a uma terra que não deve satisfação a ninguém e se exime de parecer com essas paisagens manufaturadas da Europa”³⁴ (SUPERVIELLE, 1966, p. 30). Essa atração do eu-lírico pelo espaço é uma característica do poeta-viajante, ainda atrelada à poética da alteridade, do indivíduo sedento pelo que está fora de si. No entanto, há em “Retorno à Estância” uma duração suficiente do olhar para que se faça a fusão sugerida pelos verbos *incorporar-se*, *afundar-se*, *misturar-se*. Se, no poema “Marselha”, o cenário está *de passagem*, o eu-lírico dispõe aqui do tempo que deseja para dialogar com o espaço, não há elementos discursivos que marquem uma certa frustração de não efetivar uma relação. Assim, o espaço urbano de Marselha e o espaço exótico do pampa condicionam, cada um a seu modo, também a duração do olhar poético.

“Retorno à Estância” não se restringe a um só continente. O poema elabora um embate entre o campo uruguaio e a Europa, respectivamente apresentados sob os signos do *exotismo* e da *civilização*. Diversamente do poema “Marselha”, essa civilização não é tida enquanto *espaço* urbano, mas como *tradição* greco-latina.

O eu-lírico realiza um julgamento de valores para cada um dos lados: no pampa, o deserto é orgulhoso, sua vegetação rala não conhece nem o grego, nem o latim, mas tem a sua qualidade de resistir ao vento gelado com uma *esperteza* bárbara. Em sua ignorância em relação às mitologias clássicas do velho mundo, ele também evita se parecer com as “paisagens manufaturadas” da Europa. Assim, o lado bárbaro é tido como positivo, ao contrário do velho mundo, que *ainda* é ritmado pelos Deuses do Olimpo e possui paisagens sem originalidade. Semelhante ao poema “Zona”, de Apollinaire, cujo eu-lírico afirma que “Aqui até os automóveis têm ar de serem antigos”³⁵ (APOLLINAIRE, 2008, p. 7), o eu-lírico de *Débarcadères*, penetrando no pampa uruguaio, atribui ao espaço europeu uma tradição ultrapassada, sustentada sobre a cultura greco-latina.

“Retorno à Estância”, essa ode em versículos longos à maneira de um Paul Claudel, estende um pampa singular: se alguns poetas hispano-americanos já haviam imortalizado as intermináveis planícies sul-americanas em poesia, é em Supervielle que encontramos uma focalização do olhar sobre a natureza concreta e, nela, uma legitimidade estética em não ser

³⁴ « Je me mêle à une terre qui ne rend de comptes à personne et se défend de ressembler à ces paysages manufacturés d'Europe ».

³⁵ « Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes ».

“manufaturada” como as paisagens europeias, uma planície “que não tem história” porque ignora o que lhe é externo, atestando sua existência em um silêncio bárbaro “desde os tempos mais abstratos”.

Ao tratar do espaço e do folclore sul-americano, o eu-lírico de *Débarcadères* deixa clara a ruptura com a cultura europeia. No poema “O gaúcho”, testemunhamos alguns momentos do dia deste personagem da cultura regional e inseparável do pampa em que habita. Sobre seu cavalo, o homem paralisa um touro “com as duas lanças do seu olhar”³⁶ (SUPERVIELLE, 1966, p.33), e o animal cai de joelhos para morrer. Nos últimos versos, ouve um acordeão e junta-se aos seus companheiros em torno de uma fogueira:

Rente ao solo lentamente alongou seu corpo magro
E sua alma pela noite ainda bem empedrada
Junto de seus companheiros virados em um sonho
Onde os anjos não entram e que tinham firme em mãos
Seus rudes cavalos ossudos sobre a pista de seus sonhos³⁷ (SUPERVIELLE, 1966, p. 34).

No sono do gaúcho, não há anjos; além de ser ignorante, como o pampa, em latim e em grego, ele também desconhece os símbolos e a moral da Igreja Católica. *Débarcadères* nos apresenta, pelo olhar do eu-lírico viajante, espaços da América do Sul que resistiram à influência do colonizador, um ambiente bárbaro e altivo ao negar uma suposta civilização estrangeira. Se o velho mundo insiste ainda em ser ritmado pelos Deuses do Olimpo, o gaúcho, até em seus sonhos, monta em seu cavalo e traça o pampa de uma ponta a outra, no espaço eterno de sua mitologia própria.

Conclusão

Com o presente trabalho, espero ter apresentado aspectos relevantes do livro *Débarcadères*, de Jules Supervielle, sobretudo no que concerne um dos projetos do autor com a obra, aquele de registrar o *sentimento da natureza* de sua terra natal em poesia. Procurei evidenciar como essa busca esteve atrelada a uma aproximação do autor para com a poesia moderna. Também foi verificada uma poética da alteridade no olhar do eu-lírico, herdeira de reflexões sobre arte moderna, portanto distanciada de modelos estéticos clássicos. Nesse

³⁶ « avec les deux lances de son regard ».

³⁷ « Au ras du sol lentement il allongea son corps maigre
Et son âme par la nuit encore toute empierrée
Auprès de ses compagnons renversés dans un sommeil
Où les anges n'entrent pas et qui tenaient bien en mains
Leurs rauques chevaux osseux sur la piste de leurs rêves ».

espaço de alteridade, percebe-se que Supervielle ora busca uma fusão entre dois polos de dicotomias, ora destaca suas diferenças e embates.

Por fim, proponho uma breve reflexão sobre as atribuições semânticas aos diferentes espaços geográficos. Chama a atenção a escolha de Supervielle em representar a América do Sul por signos de exotismo, focalizando o espaço da natureza distante do cenário da cidade. De outro lado, a Europa é representada em diversos espaços urbanos, como vimos no caso do poema “Marselha”, sendo também o caso dos títulos “Retorno a Paris” e “A escala portuguesa”.

Poderíamos nos perguntar por que o autor não incluiu em *Débarcadères* algum poema sobre a cidade de Montevideú, observando seu espaço urbano também repleto de bondes, cafés e transeuntes. Parece que, ao se tratar de cor local sul-americana, Supervielle explora os espaços que resistem a qualquer influência europeia. Assim, a natureza não é apenas o espaço do exótico, do não urbano e da nostalgia, mas também da ruptura – e do embate – cultural. O urbano sul-americano não convém ao projeto, já que também segue o ritmo e a técnica de uma civilização que ali instalou sua cultura, seus estabelecimentos, sua velocidade. Nesse caso, o olhar do eu-lírico não busca a fusão de dois lados dicotômicos, mas a sua diferença: o pampa e o gaúcho, ambos orgulhosamente pertencentes a um espaço bárbaro que desconhece até mesmo a existência da Europa, seriam a autêntica cor local.

REFERÊNCIAS

- APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Paris: Gallimard, 2008. (Poésie/Gallimard).
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Pocket, 2012.
- _____. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. Paris: Calmann Lévy, 1885.
- BRENNER, Jacques. Supervielle (Jules). In: LAFFONT, Robert; BOMPIANI, Valentino. *Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays*. Paris: Éditions Robert Laffont, coll. “Bouquins”, 1989. Vol. 4, p. 420-422.
- COLLOT, Michel. Jules Supervielle entre l’Amérique et l’Europe. In: *Coloquio Jules Supervielle*. Montevideú: Ediciones de la Banda Oriental, 1997, p. 09-19. Disponível em: <http://www.analisis.edu.uy/_media/materiales:coloquio_jules_supervielle_1995_.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2017.
- _____. Supervielle (Jules). In: LAFFONT-BOMPIANI. *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*. Paris: Éditions Robert Laffont, coll. “Bouquins”, 1999. p. 996-997.
- HUGO, Victor. *Les Contemplations*. Paris: Nelson, 1922.
- LESBATS, C. Jules Supervielle (1884-1960). In: DIASPRE, André; DÉCAUDIN, Michel. *Manuel d’histoire Littéraire de la France*. Tome VI: 1913-1976. Paris: Messidor/Éditions Sociales, 1982.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Jules Supervielle: estudo e antologia*. Lisboa: Confluência, 1950.
- RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris: Flammarion, 2010.
- SUPERVIELLE, Jules. *Gravitations précédé de Débarcadères*. Paris: Gallimard, coll. “Poésie”, 1966.

_____. *Uruguay*. Paris: Éditions des Équateurs, 2008.