



**MÁRCIO LUIZ OLIVEIRA PINHEIRO**

**AS ARTES VISUAIS, A MÚSICA E A CONSTRUÇÃO DE  
SENTIDOS NA EXPRESSÃO DO POETA DA ARGENTINA  
JORGE AULICINO**

**CAMPINAS,  
2014**





**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**MÁRCIO LUIZ OLIVEIRA PINHEIRO**

**AS ARTES VISUAIS, A MÚSICA E A CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS  
NA EXPRESSÃO DO POETA DA ARGENTINA JORGE AULICINO**

**Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de  
Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de  
Campinas para obtenção do título de Mestre em  
Teoria e História Literária, na área de: Teoria e  
Crítica Literária.**

**Orientadora: Prof(a). Dr(a). Silvana Mabel Serrani.**

**CAMPINAS,  
2014**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR  
TERESINHA DE JESUS JACINTHO - CRB 8/6879 – BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE  
ESTUDOS DA LINGUAGEM – UNICAMP

P655a Pinheiro, Márcio Luiz Oliveira, 1977-  
As artes visuais, a música e a construção de sentidos na  
expressão do poeta da Argentina Jorge Aulicino. / Márcio Luiz  
Oliveira Pinheiro. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Silvana Mabel Serrani.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Aulicino, Jorge Ricardo, 1949- - Crítica e interpretação. 2.  
Poesia. 3. Poesia argentina - História e crítica. 4. Objetividade na  
literatura. 5. Poética visuais. I. Serrani, Silvana Mabel, 1955-. II.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da  
Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Visual arts, music and construction of meanings in  
expression of Argentina poet Jorge Aulicino

**Palavras-chave em inglês:**

Aulicino, Jorge Ricardo, 1949- - Criticism and interpretation

Poetry

Argentina poetry - History and criticism

Objectivity in literature

Visual poetics

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária.

**Titulação:** Mestre em Teoria e História Literária.

**Banca examinadora:**

Silvana Mabel Serrani [Orientador]

Adriana Kanzepolsky

Marcos Aurélio Pinotti Catalão

Miriam Viviana Gárate

Pablo Fernando Gasparini

**Data de defesa:** 27-05-2014

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

## FOLHA DE APROVAÇÃO

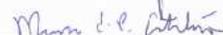
A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 27 de Maio de 2014, considerou o candidato Márcio Luiz Oliveira Pinheiro aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

Silvana Mabel Serrani



Marco Aurélio Pinotti Catalão



Adriana Kanzepolsky



Pablo Fernando Gasparini



Miriam Viviana Gárate



IEL/UNICAMP  
2014



Dedico este trabalho ao Sr Jesus Cristo que me tem sustentado nas horas de adversidade, enxugado as minhas lágrimas, sustentado a minha alma, me concedendo discernimento para executar as minhas atribuições.

À minha esposa Dulce Raquel pela companhia e pelo auxílio que me prestou na elaboração desta dissertação.



## AGRADECIMENTO

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>.Silvana Mabel Serrani pelo tempo que dedicou a este empreendimento e por sua contribuição em ideias e conhecimento, auxiliando-me a seguir em frente na realização deste trabalho científico.

Ao Poeta Jorge Ricardo Aulicino por ter me concedido uma entrevista em Julho de 2012 em que conversamos sobre sua obra e o contexto histórico cultural dos anos oitenta na Argentina, além da doação que me fez de um artigo de Martín Prieto sobre poesia argentina e do livro *Estación Finlandia* que reúne quase a totalidade da sua produção poética.

Aos Professores Doutores Adriana Kanzepolsky e Marco Aurélio Pinotti Catalão pelas sugestões que aportaram a este trabalho durante o exame de qualificação.

A Dulce Raquel Pereira Oliveira Pinheiro, minha esposa, pelo auxílio dado na tarefa de formatar o texto e de revisá-lo.

A todas as pessoas que participaram, contribuindo para realização deste trabalho, direta ou indiretamente, meu agradecimento.



- recorrer un camino hasta el final es difícil, es arduo
- recorrer dos caminos hasta donde se pueda es más arduo y difícil
- inventar un camino es mucho más arduo
- amar el camino es lo más arduo de todo
- quedarse en casa es la prueba decisiva

Jorge Aulicino



## RESUMO

Esta dissertação aborda a obra poética de Jorge Ricardo Aulicino, examinando elementos do Objetivismo argentino e marcas específicas na poética do autor. Dentre elas, a dissertação enfoca o cruzamento de linguagens com as artes visual e musical. Estudam-se o olhar, a construção de cenas poéticas e de sentidos, observando planos e focos na poetização, o tom dialogal construído por Aulicino e a articulação ou confronto de mundos presentes em seus poemas. Na última seção, é analisado um elemento crucial em sua poesia: o elemento narrativo-ficcional na construção da cena poética. Nas conclusões, depreende-se que o elemento dialogal na obra do Aulicino faz com que o jogo de vozes se dê com interlocutores concretos, sendo que uma das vozes pode não ser a de um interlocutor individual, mas uma voz genérica. O polifônico pode acontecer no poema em estilo linear ou não, nos termos bakhtinianos, associado à autorreflexão do eu lírico. Outro elemento recorrente na obra do Aulicino, e que podemos considerar característico de sua poética, é a contradição entre a concretude e a intangibilidade/imaterialidade, implícito em êxtases do cotidiano. A indagação poético-existencial integra a cena, revelando-nos a busca do eu-lírico pelas formas de captação da realidade. Na obra de Aulicino, o ponto de junção em que se dá a representação artística do que se quer expressar na cena poética tem por base a expressão da diversidade de sentimentos, vivenciados pelo sujeito-lírico, que iluminam o “mundo real”.

**Palavras-chave:** Poesia, Poesia argentina contemporânea, Objetivismo, Cruzamento de linguagens, Cena poética.



## ABSTRACT

This dissertation is about the poetic works of Jorge Ricardo Aulicino. It considers elements of the Argentinian Objectivism and specific brands of Aulicino's poetic. The focus of this work is on intersection of languages with the visual arts and music. The poetic view, the construction of poetic scenes and senses are studied by examining plans and focus in poetry, dialogue tone built by Aulicino and linkage or confrontation of worlds that happens in his poems. The last part considers a crucial element in his poetry: narrative-fiction element in the construction of the poetic scene. In the conclusion, it is seen that dialogue tone in Aulicino's poetic work make up a set of voices. It can be actual interlocutors included by the poet in dialogue's situations. Such situations are frequently associated with the self-reflection of a persona or, another voice that may not be a single interlocutor, but a generic voice, which may be included on poem in linear style or not, in Bakhtin terms. Others elements in Aulicino's work that we can consider characteristic of his poetry are the contradiction between the concreteness and the intangibility/immateriality, as well as ecstasies presents in every day life. In Aulicino, poetic-existential inquiries integrate the scene by revealing to us the persona's search for veracity of ways of sensing reality. In Aulicino's work, the expression of the diversity of feelings demonstrated by the persona who enlightens the "real world" is the point in which the artistic representation of what you want to express in the poetic scene happens.

**Key words:** Poetry, Argentina contemporary poetry, Objectivism, Intersection of languages, Poetic scenes.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I JORGE RICARDO AULICINO E O OBJETIVISMO NA ARGENTINA.....</b>	<b>5</b>
O Contexto da Produção Poética na Argentina dos Anos 80 e 90 .....	6
O Poeta e o Agente Cultural Jorge Aulicino.....	15
<b>CAPÍTULO II O CRUZAMENTO DE LINGUAGENS COM AS ARTES VISUAIS E A MÚSICA NA POESIA DO AULICINO .....</b>	<b>23</b>
Planos e Focos na Poetização de Sentidos.....	25
O Dialogal e a Articulação de Mundos nos Poemas .....	34
<b>CAPÍTULO III A IMAGEM E A CENA NA POESIA DE AULICINO .....</b>	<b>43</b>
O Olhar, a Cena e as Indagações Poéticas .....	44
O Elemento Narrativo-Ficcional na Construção da Cena no Poema.....	69
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>77</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>79</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>83</b>



## INTRODUÇÃO

A poética objetivista, inegavelmente fecunda no quadro da recente poesia hispanoamericana do Cone Sul, merece ainda maiores estudos no meio acadêmico brasileiro. Assim, esta dissertação discute os antecedentes do Objetivismo, as circunstâncias de seu surgimento no começo do último terço do século XX na Argentina e de seu desenvolvimento até a atualidade, concentrando-se na obra de Jorge Aulicino e dando atenção à sua especificidade, além da referida corrente poética. Concentrar-nos-emos no cruzamento de linguagens, nos planos e focos, no tom dialogal, na articulação de mundos, na composição da cena poética e no elemento narrativo ficcional. A seguir, apontaremos sinteticamente o que será discutido em pormenor nos capítulos da dissertação.

O capítulo I trata dos aspectos histórico-culturais que antecederam o Objetivismo e que formaram as condições para o seu surgimento. Entre eles está o fator político que com a instalação da ditadura em 1976 fez que a partir desses anos houvesse uma ruptura com a tradição poética argentina, gerando uma relação de isolamento entre os escritores. Essa circunstância mudou gradualmente após 1983 com o retorno do país à vida democrática. A partir de então, os escritores puderam reconstruir a relação com a tradição poética anterior, quer para apoiar-se nela ou para criticá-la, além de intensificar relações com os seus contemporâneos (FREIDEMBERG, 1984. p. 22). Até o início dos anos oitenta, vigorou entre as diferentes correntes poéticas uma relação de coexistência apesar das diferenças que havia entre elas, pois o que as unia era a presença da censura e de um agente controlador externo. Com o fim do estado de exceção, começou a haver enfrentamento entre as correntes, o que antes não havia de modo tão explícito. A partir de então, se considera à polarização entre o Neobarroco e o Objetivismo com a tradição, e entre si (AVELLANEDA, 1984. p. 28-34 e CÓFRECES, 1984. p. 19-21).

A corrente poética que dominou a cena após a redemocratização foi a neobarroca. A poesia produzida nesta linha explorou as diferentes relações que os sons suportam, para sugerir por intermédio deles e da exuberância expressiva diferentes significados e assim

rejeitava a ideia de que o discurso tivesse que cumprir com uma função social específica (HELDER, 1987. p. 24 e 25 e CARRERA, 1989. p. 17-19). Esta concepção de poesia que a corrente neobarroca formulou sofreu oposição. Os seus oponentes contra-argumentavam, estabelecendo uma série de elementos que a poesia deveria ter. Para eles a poesia deveria se basear “no substantivo mais preciso e no adjetivo menos acessório”, além de ter um tom coloquial, pois, segundo eles, a poesia tem por finalidade estabelecer uma comunicação fluída com o seu interlocutor, de modo que sua mensagem seja compreendida. Com o passar do tempo, o nome *objetivista* foi dado àqueles que discordavam do fazer poético neobarroco (FREIDEMBERG, 1993. p. 11 e AULICINO, 1991. p. 30).

O Capítulo I traz também uma breve apresentação do poeta Jorge Ricardo Aulicino, um dos principais poetas do Objetivismo e que o transcende. Após salientarmos fatos de sua trajetória que são relevantes para a consideração de sua obra poética que abrange mais de três décadas, discutimos em linhas gerais sua produção como um pano de fundo antes de concentrar-nos no tema específico do cruzamento de linguagens, ilustrando com a análise de poemas produzidos pelo autor em diferentes épocas.

Assim, o corpus específico do trabalho está composto pelos poemas que tem relações explícitas com as artes visuais ou com a música, seja no seu título ou no corpo do poema. Esta seleção está formada pelos seguintes poemas, que estão reproduzidos integralmente no corpo ou no apêndice desta dissertação: “Cézanne” do livro *Poeta Antiguo* (1980); “Michelangelo”, “Jan Vermeer”, “La poesía tiene una felicidad que le es propia” e “Ultima sinfonía” do livro *La Caída de los Cuerpos* (1983); “Habeas corpus” e “Coloristas” do livro *Paisaje con Autor* (1988); “Victoria Land (II)”, “Arte Fotográfico”, “Mirada en una foto color”, “Música para aeropuertos”, “Buenos momentos en el sanatorio”, “Donizetti” e “Un Canto” do livro *Hombre en un Restaurante* (1994); “Un Lírico” e “Intermezzo Interrotto (Bèla Bartók)” do livro *Almas en Movimiento* (1995); “404”, “Baja Resolución”, “Bach y un Cartel”, “Perros de Bach”, “Misa Brevis (Mozart)” e “La Rendición de Breda. El Prado, Madrid” do livro *Primera Junta* (1995-1996). “Whale’s Blow” do livro *Las Vegas* (2000) e “7- Caravaggio” e “Kyrie Eleison” do livro

*Hostias* (2004); “12”, de *Cierta Dureza en la Sintaxis* (2008) e “Los Náufragos de la Medusa” do livro *El Capital* (2010).

No capítulo II, apontamos que o cruzamento de linguagens presente na poesia do autor de *Estación Finlandia* estabelece uma relação com a música e com as artes visuais. Neste sentido, percebemos que o poema em sua relação com as artes visuais pode compreender a expressão de diferentes planos, a questão do enquadramento ou do efeito da cor. No que se refere à linguagem musical, nota-se que o poema pode estabelecer a realidade, valendo-se para tanto dos mesmos instrumentos usados pela música como associações e fugas. Neste capítulo, abordamos também a presença do tom dialogal e da heterogeneidade discursiva nos poemas do corpus, que, ao buscar a representação da fala no texto, deixa ver a presença de um personagem entendido como um observador imparcial e aponta para um enquadramento ficcional do discurso poético (AMARANTE e ELISSAGARAY, 2010. p. 18 a 27 e 179).

No Capítulo III, nos ocupamos da imagem e do olhar objetivista e suas relações com o tratamento poético do tempo, do espaço, das cores, das formas e das circunstâncias Marcelo Cohen (2000. p. 13). Quanto ao olhar, ele geralmente deixa aparecer a subjetividade do poeta em sua relação com o mundo exterior e com os objetos. As indagações do eu-lírico podem gerar olhares poéticos da mesma forma que olhares podem propiciar reflexões poéticas. No que se refere às imagens, percebe-se que elas são determinadas por meio de um marco ou suporte (ALESSANDRIA, 1996. p. 76). O elemento cena pode ser entendido como cena ficcional. Ele se faz presente na construção do poema, tendo em sua composição elementos como personagem, ficção, paisagem, cenário e uma situação concreta, concorrendo para suscitar indagações e para a percepção de determinadas situações ou objetos do mundo exterior (FONDEBRIDER, 2000. p. 117). Outro elemento que participa da criação da cena é o narrativo-ficcional. Ele é produzido mediante diálogos para expressar um determinado entendimento sobre a realidade ou, por meio da expressão de um pensamento íntimo oriundo de um conhecimento direto sobre as coisas. Para Amarante e Elissagaray (2010. p. 18 a 27) o elemento ficcional na poesia de

Aulicino é devido ao entendimento de que aquilo que os poetas escrevem é uma ficção devido à presença de um personagem e da escolha de uma determinada aventura.

Nas páginas posteriores, buscamos abordar a representação poética do mundo exterior e interior presentes na obra do Aulicino e de igual maneira, o cruzamento de linguagens presente na obra dele.

## **CAPÍTULO I**

### **JORGE RICARDO AULICINO E O OBJETIVISMO NA ARGENTINA**

## O Contexto da Produção Poética na Argentina dos Anos 80 e 90

A década de oitenta, devido ao contexto de liberdade política proporcionada pela redemocratização, permitiu a vinculação da composição poética com a tradição por meio de novos canais de divulgação. Neste novo ambiente, ocorreu a polêmica entre o Neobarroco e seus críticos, que posteriormente foram chamados de objetivistas nas páginas do *Diario de Poesía*. Jornal criado em 1986 que entre os seus fundadores contava com poetas como Daniel García Helder, Daniel Samoilovich, Daniel Freidemberg, Jorge Fondebrider e Jorge Ricardo Aulicino. Estes críticos, nas páginas do *Diario de Poesía*, fixaram os pontos do que posteriormente ficou conhecido como Objetivismo em seus textos críticos e no seu fazer poético.

Freidemberg (1993. p. 11) afirmava que a poesia posteriormente chamada de objetivista, era uma maneira de designar certa emergência que não encontrava para si um nome. Esta emergência se referia a algo que estaria por aí e que ao ser observado por certo olhar se transformaria em poesia, dando conta da “impessoalidade” e do correlato objetivo. No início dos anos oitenta, alguns poetas que se opuseram ao Neobarroco foram considerados inicialmente como coloquialistas, pois usavam uma linguagem cotidiana na poesia e acreditavam na função comunicacional dela. Para eles a poesia deveria comunicar algo de forma “clara” e “transparente”. Assim o Objetivismo foi definido como um ato de restrição diante dos excessos verbais de qualquer tipo.

O retorno à vida democrática no Rio da Prata fez com que o sentido da palavra se estendesse a ponto de se perder o sentido, ocasionando uma reação que gerou um princípio de restrição para se escrever em verso (LLACH, 2006. p. 194). As vertentes neobarroca e objetivista provocaram uma tensão e foram consideradas como um modo de aprendizagem geracional. Apesar da polêmica entre elas, havia uma concordância quanto à busca do sentido como uma das possíveis justificativas da existência da poesia. Assim, se por um lado é possível entender que o despontar do Objetivismo, na poesia argentina dos anos oitenta, no que se refere à busca pelo sentido, refletiu a necessidade de uma escrita que não estivesse centrada em sua própria exibição e de uma reação contra os excessos da estética

neobarroca que supostamente teria usado a linguagem como se fosse um código para iniciados, assim como a necessidade de se reagir contra os excessos de sentimentalismo e de transgressão autossatisfatória. Por outro lado, é possível entender que a poética neobarroca como consequência de um regime de exceção, na busca pelo sentido, exigia uma linguagem eufemística para escapar do controle ideológico que havia.

O Neobarroco argentino pode ser considerado um capítulo distante da história do Barroco que se inicia nas letras hispânicas no século XVII na Espanha, passando pelo século XIX nas letras hispânicas na figura do Modernismo e pelos anos trinta do século XX em Cuba, com a publicação em 1937, de *Muerte de Narciso* de autoria de Lezama Lima. O procedimento poético do Neobarroco engloba o gosto pelo frívolo, exótico, excesso de ornamentação, descrições exuberantes e transcrições pictóricas. Também forma parte do procedimento poético Neobarroco o gosto por ludibriar a relação existente entre o som e o seu significado através da proliferação, aliteração, anagramas e hipogramas. O Neobarroco em seu procedimento poético rejeita a ideia de que o discurso deva cumprir com uma função social relativa à utilidade ou à eficiência do discurso e por isso busca a elisão do significado conhecido pelo senso comum, através da prática de uma escritura de superfície que não busca uma referencialidade nem o fundo semântico predeterminado (IBARLUCÍA e FREIDEMBERG, 1990. p. 17 a 19).

Este ambiente de liberdade proporcionou a revalorização de poetas argentinos de décadas anteriores. Prieto (2007. p. 4) afirma que “*la obra de Léonidas Lamborghini deja marcas tanto en la de Perlongher como en la de Samoilovich; la de Alberto Girri, tanto en la de Carrera como en la Jorge Aulicino.*” No que se refere aos anos cinquenta, os poetas Aldo F. Oliva, Arnaldo Calveyra e Joaquín Giannuzzi foram revisitados pelos objetivistas, que se aproveitaram de alguns procedimentos como o de tratar de temas comuns, chamar as coisas por seu próprio nome, considerar um realismo sustentado por metáforas e imagens realizadas por repertório léxico próximo ao falar comum. O objetivismo incorporou ao seu fazer poético a influência de Giannuzzi e isso lhe permitiu ensaiar uma poesia realista desprovida de sentimentalismo, uma linguagem próxima ao falar do cotidiano e aplicar um princípio de restrição lexical.

Aulicino (1991. p. 30) relata que os objetivistas foram chamados pelos neobarrocos de “burocratas do sentido”, porque acreditavam que tudo, inclusive a poesia, deveria ter um sentido “claro”. Os objetivistas sugerem uma poesia baseada em percepções de um conhecimento direto, que considere o ficcional, o relato sobre percepções, a noção de efeito que implique no artifício e que considere o leitor como alguém que deve ser atraído. Uma poesia que recupere a função lírica, uma poesia de mínima baseada em substantivos precisos em adjetivos menos acessórios e uma poesia que se pergunte pelo real sentido. O Objetivismo enfatizou a subjetividade do poeta e venerou o que ela declarava, marcou a impessoalidade e a distância que o poeta toma a respeito daquilo que ele trata e considerou o poema como um lugar onde o poeta revela o que compreende da realidade.

Durante os anos oitenta, não houve a criação de manifestos e tampouco assinatura de manifestos. Os integrantes do Neobarroco foram criticados por atuarem como na época dos manifestos, pois entendiam que os poetas eram donos de uma originalidade absoluta e pertenciam a um grupo questionador e transgressivo. Esta atitude dos poetas neobarrocos foi rebatida por Aulicino, por entender que as palavras vanguarda e transgressão pertencem ao programa de outra época e não encontravam mais registro no período em questão. Estes conceitos são ferramentas de luta pelo poder que para Aulicino (1991. p. 30) “*Instalan (...) una polémica estéril (...)*”. Isto porque, o referido período não registra mais o termo vanguarda nem o seu oposto. Dentro desta perspectiva, as correntes poéticas, que surgiram na Argentina a partir dos anos setenta, não lutavam para aceder ao poder, uma vez que a partir de 1976 o exercício do poder estava muito bem definido e não havia espaço para que outros o exercessem fosse no âmbito social, político ou cultural. Tal contexto repele a ideia de vanguarda e de transgressão. Outro fato que contribui para a não aceitação da ideia de vanguarda é devido à suspeição que a corrente poética neorromântica tinha da modernidade e da sua ideia de progresso. No que se refere à poética neobarroca e à objetivista, tão pouco cabe tal ideia de vanguarda. Quando muito, o que há é uma crítica exercida pelo Objetivismo ao classificar a poética neobarroca, em palavras de Aulicino (1991. p. 30), como “*(...) una forma de construir poder (...)*”; porque, segundo ele, “*(...) Entrar en su mundo exige conocer un código (...)*”.

Nos anos oitenta, ainda havia uma tendência de isolamento entre os artistas, porém, ao longo da década, novos meios de divulgação começaram a surgir no intuito de corrigir tal atitude. Com isto apareceram novos meios de divulgação como as revistas literárias *Xul* e *La Danza del Ratón* que se juntaram à revista *Último Reino* como meio de divulgação e de vinculação à tradição poética argentina. As revistas *Xul* e *La Danza del Ratón*, de certa forma, assim se posicionavam: os coloquialistas se aproximavam da revista *La Danza del Ratón* e os concretistas se vinculavam a *Xul*. Tal classificação ocorria apesar de as revistas não serem consideradas representantes ou porta-vozes de grupos e por mais que suas manifestações doutrinárias fossem restritas aos próprios responsáveis pelas publicações e que os escritores que nelas publicavam não estivessem sujeitos às manifestações doutrinárias de cada uma delas e que a individualidade deles e suas diferenças fossem preservadas. O que havia de comum entre eles era o fato de que seus escritos participavam na transformação da lírica dominante (FONDEBRIDER, 2006. p. 21 a 28).

A revista *La Danza del Ratón* editada por Jonio González e Javier Cófreces teve o seu primeiro número publicado em abril de 1981. O projeto editorial dela era representado pelas edições de *Claraboya*. Robino e Schiavetta (1988) citados por Fondebrider (2006. p. 21) afirmam que a poesia nela se caracterizava pelo registro coloquial da linguagem, pelas estruturas lineares, pelo verso livre curto, pela busca do testemunho e pela busca dos fatos cotidianos e imediatos, sem excluir a fantasia, o humor, a confiança ou a reflexão existencial. A revista *La Danza del Ratón* se relacionava com a tradição ao se referir à poesia argentina e à poesia latino-americana dos anos sessenta, à poesia norte-americana e à poesia coloquial.

A revista *Xul* considerava a tradição como uma transformação constante por não estabelecer raízes. Seu projeto editorial era representado pela edição *Oliverio*. A revista *Xul* refletia sobre questões de poética e analisava a poesia contemporânea e diversos fenômenos do passado. Ela se relacionava com a tradição através do concretismo e das experiências de vanguarda. *Xul* se caracterizou por um rigor no tratamento dos temas, pela análise de fenômenos locais e estrangeiros do passado e do presente e por uma preocupação pela

forma e pela linguagem que refletia seu compromisso com a realidade (PEREDNIK, 1992. p. 17 a 19).

Durante a década de oitenta, houve a convivência de diferentes poéticas representadas pelas revistas acima referidas. No entanto, havia divergências entre elas. A revista *Xul* considerava a poesia dos poetas de *Último Reino* como uma poesia de temas homogêneos e de formas reveladoras de uma cosmovisão romântica distante de qualquer risco experimental que permitisse uma pluralidade de leituras. Em Fondebrider (2006. p. 22 e 23), lemos que os poemas vinculados a *Último Reino* se caracterizam pela redução do campo específico da realidade, por uma falta de referência ao mundo cotidiano, por palavras que perdem sua conotação concreta; objetos tangíveis nomeados pelas palavras aparecem diluídos, o que lhes dá uma função simbólica; um número limitado de palavras, por frases longas; por uma monotonia devido à ausência de dramatização: crescimento, tensão e resolução final; por uma linguagem culta e pela presença de exclamações e interrogações retóricas.

Segundo Fondebrider (2006. p. 25 e 26), no que se refere à poética dos membros de *La Danza del Ratón*, a revista *Xul* a considerava como uma proposta cognoscitiva que se dirigia a posteridade, como descoberta da condição presente e uma poética que privilegiava a função comunicante. Para ela, a poética de *La Danza del Ratón* era marcada pela presença do elemento oral e pela linguagem do colóquio característica do final dos anos cinquenta e influenciada pela geração *beatnik*. Nela, predominava um tom narrativo e a ação se desenvolvia dentro de uma concepção linear da trama poética. Na trama poética, o protagonista se apresentava como autor e recortava partes da experiência cotidiana. Havia, portanto, a crença de que pelo fragmento seria possível chegar à compreensão mais aproximada da realidade como um todo.

Com a redemocratização, houve o abandono de algumas correntes por parte dos poetas que integravam as revistas. Desta forma, não era mais possível falar de um neorromantismo por parte de *Último Reino* e tampouco de um coloquialismo por parte de *La Danza del Ratón*, porque a maioria dos poetas que as integravam passaram a escrever

segundo outros parâmetros. No que se refere à revista *Xul*, já não era mais possível usar o rótulo de concretista ou de vanguardista uma vez que ela passou a abrigar uma grande variedade de poéticas.

Em 1986, Daniel Samoilovich publicou o primeiro número de *Diario de Poesía*, que continuou sendo publicado durante toda a década de noventa. A revista tinha em sua redação poetas de distintas procedências e formação e que não se restringia a um credo poético comum. Aulicino (2006, p. 63) considera que a revista *Diario de Poesía* representou o enfoque jornalístico da época, deu consistência à prática da poesia e a crítica de poesia e representou um episódio inteligente de recapitulação e inovação. Fondebrider (2006, p. 30) acrescenta que *Diario de Poesía* era composto por uma entrevista com um poeta argentino e com um poeta estrangeiro, colunas de opinião, uma seção de poesia latino-americana, uma seção de poesia traduzida, uma seção de cidades vinculada à atividade, uma pesquisa de opinião sobre livros publicados durante o ano e, por fim, por um dossiê central sobre um determinado poeta argentino ou estrangeiro, sobre um movimento estético ou sobre problemas técnicos da poesia ou sobre uma revista em que se dava relevo à obra de um poeta argentino do passado que não tivesse recebido a atenção devida. *Diario de Poesía* se caracterizava por opiniões que revisava o lugar comum da poesia.

Mais importante do que determinar se houve este ou aquele movimento poético, segundo Freidemberg (2006, p. 170) é notar que eles são modos de conceber o fazer poético e dentro desta perspectiva pode-se afirmar que *Diario de Poesía* foi um importante meio de divulgação para tornar conhecido do grande público a poesia que se escrevia a época assim como o confronto de ideias no campo poético. Em suas páginas, se deu a controvérsia entre o Neobarroco e seus críticos que posteriormente foram designados de objetivistas por influência de leituras feitas de autores norte-americanos conforme se observa nas páginas de *Diario de Poesía* que dedicou um dossiê a Ezra Pound no número três em dezembro de 1986 e publicou as correspondências entre Marx e Eliot no número dois em setembro de 1986. Nas páginas de *Diario de Poesía*, alguns poetas como, por exemplo, Jorge Ricardo Aulicino e Daniel Freidemberg teorizaram sobre o que mais tarde foi chamado de Objetivismo (FONDEBRIDER, 2006, p. 39).

Ao analisar as páginas da revista *Diario de Poesía*, percebe-se que o Objetivismo argentino desenvolvido pelos colaboradores da revista foi influenciado pela leitura do poeta norte americano Ezra Pound. Para Porrúa (2011, p. 72) os poetas norte americanos, que apareceram nas páginas de *Diario de Poesía*, não foram figuras centrais do Objetivismo norte americano como George Oppen, Louis Zukfsky, Charles Reznikoff ou Carl Rakosi, mas sim, Ezra Pound no que diz respeito à inclusão da fala cotidiana no texto poético, de prescindir de toda palavra que não contribua para a apresentação e de tratar as coisas diretamente fossem subjetivas ou objetivas e de alguns princípios constantes da poesia de William Carlos Willians como o que se refere ao fato de as coisas virem antes das ideias, de fazer ver antes de pensar e de vermos e sentirmos antes de racionalizar (FONDEBRIDER 1986, p.14 e 15 e FAUSTINO 1986, p.17).

Durante a última década dos anos noventa, houve uma convivência de tendências e se afirmava que a nova poesia argentina era um conjunto de diferentes textos, mas que, de um modo geral, se inclinava ao profano e ao vulgar. Tal leitura aconteceu em um período marcado pela recessão econômica, desvalorização da moeda e queda aguda do poder aquisitivo. Os textos deste período dão conta de uma sensibilidade, eleição de vocabulário, predisposição sintática e uso preciso dos novos e velhos recursos poéticos. Neste viés, se encaixa boa parte de alguns dos poetas que começaram a publicar no referido período como Fabián Casas, Martín Gambarotta, Bárbara Belloc, Laura Wittner, Marina Mariasch, Cecilia Pavón e Martín Rodriguez (Llach, 2006. p. 193).

O ambiente dos anos 90 atualiza as palavras de Giannuzzi (In: FONDEBRIDER, 1986. p. 3).

*“Los jóvenes están más humillados por la historia. En el caso de ustedes, las razones de la época son más crueles que en nuestro caso. Supongo que todo va a determinar una poesía de fuerte acento trágico. Ya se la percibe. Los jóvenes son fieles a la realidad histórica, acusan los impactos de realidad con la sensibilidad agudizada.”*

Esta característica encontrada na poesia dos anos noventa reflete a vivência de um empobrecimento e de uma exclusão social e cultural sem precedentes da maior parte da população. Isso fez com que os jovens dos anos noventa voltassem a pensar a partir do incômodo gerado pela ausência de utopias e pela consciência da impossibilidade de uma postura autônoma da arte no que se refere à conflituosa relação entre poesia e política.

Nestes anos, a poesia argentina pode ser entendida a partir da metáfora de um olhar que não quer se prender à pobreza de seus objetos, de uma paisagem e de uma língua que renuncia registros cultos e de procedimentos visivelmente artísticos para filmar a realidade no mesmo caos e nos mesmos ruídos com que se manifesta. Dobry (2006. p. 121) considera que entre os procedimentos usados para conformar a poesia dos anos noventa está o uso do coloquialismo, da fala da rua, da gíria e de formas próximas aos *slogans* publicitários ou à canção popular. Isto mostra a preferência dos poetas deste período por escrever uma poesia baseada na palavra desgastada pelo uso cotidiano. Outro procedimento usado pela poesia dos anos noventa é a poética do ver que propõe um retorno aos objetos, como exercício de fixação do que é exterior ao sujeito quer sejam objetos da vida cotidiana marcados pelo uso, mercadorias ou restos de mercadoria.

Mallol (2006. p. 202) afirma que a poesia dos anos noventa foi bem delimitada pela crítica e conseguiu captar inclusive a atenção da mídia em geral. No que se refere à estética dos anos noventa, ela faz as seguintes considerações: nela, há a preeminência de estéticas que tendem a um realismo antipoético e antilírico. Ela se caracteriza por fazer uso de uma linguagem comum e se manifestar como herdeira do objetivismo. Nesta poesia, também se busca o banal, o gratuito, o *kitsch* e a fantasia. Nela, há também uma voz delicada, um efeito do pop, um humor e uns jogos de linguagem, que remetem ao Neobarroco. Nestes anos, houve também poéticas que apesar de qualquer desencanto com respeito às vanguardas ainda acreditavam numa possibilidade de revolução através da palavra e se consideravam como uma nova possibilidade ou reivindicavam alguma linha que fora deixada de lado.

Em Llach (2006. p. 192), podemos perceber que, nos anos noventa, além do destaque dado à continuidade editorial de *Diario de Poesía*, outras vozes ganharam espaço, tais como as revistas *18 Whiskys*, *Tsé-Tsé*, *Hablar de Poesía* e *Vox*. Para Aulicino (2006. p. 64) o principal acontecimento do período no campo da poesia foi o surgimento de dois números da revista *18 Whiskys* e dela partem três linhas:

*“una nueva poesía urbana que reconoce justamente la mixtura variable del paisaje urbano (la poesía urbana de los sesenta tenía instituciones urbanas, como el barrio y el crepúsculo, la elegancia cosmopolita; la nueva no las reconoce); una poesía de observación cuya severidad a menudo es dislocada por el pensamiento mágico y el comentario desmañado; una poesía de reflexión e imaginación lírico-épica.”*

Llach (2006. p. 192) acrescenta que a revista e editora *Tsé-Tsé* retomaram a bandeira da expressão barroca para produzir uma poesia que persistia na ideia da autonomia da arte. Já a revista *Hablar de Poesía* exibia textos novos que não se adaptavam à mesma ortodoxia da revista quanto ao verso medido e à pureza da linguagem e tampouco se alinhavam ao novo realismo. Por sua vez, a revista *Vox* editada em Bahía Blanca por Gustavo López e alguns colaboradores parecia confirmar a tese de que a poesia escrita durante os anos noventa pelos jovens parecia ter chegado ao seu auge.

A década de oitenta viu surgir uma nova proposta que marcou uma emergência do momento ao pensar a poesia que posteriormente foi denominada de Objetivismo, já a década de noventa presenciou a permanência desta proposta que absorveu traços que caracterizaram o momento vivido. Além do mais, ressalta-se ainda que, durante os anos 90, a revista prosseguiu em seu trabalho de divulgar novos poetas, fomentar o debate sobre o fazer poético e de resgatar os poetas que estavam “esquecidos” do grande público. O fazer poético e crítico de seus colaboradores como, por exemplo, Fabián Casas, Daniel García Helder e Aulicino fundamentou o que se chamou de Objetivismo. Dentro desta perspectiva

histórica se verá de um modo geral as características da poética de Jorge Ricardo Aulicino assim como os principais acontecimentos de sua atividade profissional.

### **O Poeta e o Agente Cultural Jorge Aulicino**

Jorge Ricardo Aulicino nasceu em 1949 em *Ciudadela* província de Buenos Aires e para Uranga (2011. p. 28), Amarante e Elissagaray (2010. p. 17, 29 e 31) ele é uma das vozes mais importantes do campo cultural argentino. Ele teve de fato, atividades destacadas como jornalista, tradutor e poeta, contribuindo para a criação de uma das correntes poéticas argentinas o Objetivismo.

Aulicino iniciou sua atividade jornalística durante os anos de militância política no partido comunista onde ele fazia um jornalismo partidário e isso ocorreu nos anos anteriores à ditadura iniciada em 24 de março de 1976. De 1974 a 1975, ele atuou no jornalismo comercial e político, colaborando com os jornais *La Calle* e *La Tarde*. De 1976 a 1979, atuou como correspondente da agência *TASS*, que era a agência oficial da antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. (AMARANTE e ELISSAGARAY, 2010. p. 28).

Como jornalista, ele atuou nos anos oitenta dirigindo a revista “*Generación 83*” e foi editor de política do jornal *El Ciudadano*, de 1986 a 1992; colaborou, em 1983, na revista *Argumento*, que era dirigida por Dante Caputo. Esta revista teve vida curta, pois fora concebida como uma estratégia pré-eleitoral; integrou de 1986 a 1992 o conselho editorial de *Diario de Poesía*; Após dez anos trabalhando em *El Clarín* de 1979 a 1989, se afasta por três anos para lá retornar em 1992. Ele foi editor chefe de *Espectáculos* em 2000 e atuou, entre 2005 e 2013, como editor adjunto da revista “*Ñ*”, do mesmo jornal. Em 2009, coordenou “*Argentarium*”, que é uma coletânea de versões de poemas breves de Ezra Pound.

Em seu trabalho de tradutor, verteu para o espanhol autores de língua inglesa e de língua italiana. Entre eles estão: Pier Paolo Pasolini, John Keats, Guido Cavalcanti, Dante

Alighieri e Marianne Moore. Para o poeta Aulicino, a poesia é em grande parte leitura e tradução e esta atividade tradutória caracteriza o *blog Otra Iglesia es Posible*, que administra desde 2006. Ele publicou uma tradução do “Inferno” de Dante e nesta obra o que chama sua atenção é a estrutura de céu-inferno que para o autor está ausente na poesia chinesa e que caracteriza uma visão ocidental de mundo (CHACÓN, 2013. p. 4).

Seus poemas foram traduzidos para o inglês, italiano e para o árabe e compõem algumas antologias como, por exemplo, *Antología de la Poesía Argentina del Siglo XX*, uma edição bilíngue, com seleção de Daniel Samoilovich e com tradução para o inglês de Andrew Graham-Yooll, publicada pelo Ministério de Relações Exteriores de Argentina, em 2010; *Antología della Poesia Argentina Contemporanea*, que é uma edição bilíngue publicada em Foggia, na Itália, pela editora Sentieri Meridiani, compilada por Silvia Beatriz Amarante e traduzida pelo poeta, hispanista e crítico Emilio Coco em 2007 e a antologia *Poesía Argentina Contemporanea*, seleção e tradução para o árabe de Edgardo Zuain y Sabah Zouein, publicada pela editora Nelson em Beirute no ano de 2011.

Ele atuou como jurado dos seguintes prêmios literários: o *Premio Nacional de Poesía* e *Premios Konex en Letras*. Em 2006, lhe foi concedido o *Premio Julio Cortázar* pela Câmara do livro devido o seu trabalho jornalístico de apoio ao livro e à cultura. Em 2007, a Fundação Argentina para a Poesia e a Associação de Entidades Jornalísticas Argentinas (ADEPA) o premiaram devido o seu trabalho na *Revista Ñ* e a Fundação Hispânica de Madri lhe concedeu um prêmio por sua trajetória jornalística e literária (AMARANTE e ELISSAGARAY, 2010. p. 189).

O próprio poeta nos informa que iniciou seu contato com a poesia ainda na infância por meio dos livros da coleção *Robin Hood* que lhe foram dados por uma conhecida. Posteriormente, durante sua vida escolar entrou em contato com a poesia clássica espanhola. Uranga (2012. p. 7) nos diz que a poesia mexera com o poeta de tal forma que o fizera entender “tudo” sobre a épica. Durante sua vida escolar, nosso poeta publicou seu primeiro poema num jornal estudantil e segundo ele este período corresponde a uma etapa definida como místico nerudiana (AMARANTE e ELISSAGARAY, 2010. p. 38). Jorge

Aulicino observa que a sua inclinação para escrever em versos vem da fascinação que ele tem pelo funcionamento da linguagem. Durante os anos setenta, participou da oficina de poesia *Taller Mario Jorge de Lellis* junto com Daniel Freidemberg, Marcelo Cohen e Irene Gruss, entre outros.

Para Aulicino sua obra forma uma história e um todo como se fosse um único livro, só que composto de diferentes etapas. *Ituzaingó* e *Primera Junta* são dois livros publicados *on line*. Os nomes deles têm a ver com a geografia de Buenos Aires e se caracterizam por serem livros de episódios. Segundo o poeta, a partir deles há um distanciamento de um fazer poético, marcado pelo objetivismo (URANGA, 2012. p.28). Alguns livros do poeta que tratamos como *La Nada*, *Hostias*, *Escolios* e *Cierta Dureza en la Sintaxis* se caracterizam por serem fragmentários, por serem bastante amplos e por se referirem à história. Em *La Linea del Coyote* (1999), se demonstra um interesse pela sensibilidade a meio caminho de uma infinidade de rumos que se bifurcam em dois âmbitos e que são reunidos para a formação de uma síntese. Desta forma, Aulicino amplia os limites de sua poesia, renovando os parâmetros de seu próprio fazer poético, uma vez que por debaixo dos conceitos de mal e de bem existe uma busca que retoma a experiência poética de um passado mítico no presente (SAMPO, 2012. p. 2). A busca do autor se caracteriza por ser uma busca ética e estética e por se assentar num trio inseparável que é o linguístico, o ontológico e o gnoseológico, quer dizer a linguagem, o ser, o conhecimento das coisas (AMARANTE e ELISSAGARAY, 2010. p. 21).

Ao observarmos o ano de edição das obras, é possível depreender que antes do regime de exceção nosso poeta havia publicado dois livros. Em 1969, a editora *Ediciones del Alto Sol* publicou *Reunión*. Na década de setenta; foram publicados os livros *Mejor Matar esa Lágrima* pela *Imprenta Colombo* em 1971 e *Vuelo Bajo* por *Ediciones El Escarabajo de Oro* em 1974. Entretanto, durante os anos de ditadura, houve uma redução por parte de nosso autor no lançamento de novos títulos, limitando-se apenas ao livro *Poeta antiguo* pela editora *Botella al Mar* em 1980.

Após 1983, com o fim da ditadura, a produção poética de nosso autor no que concerne a publicação de novos títulos se regulariza. A partir de então, foram publicados os seguintes livros: *La caída de los cuerpos*, por *El Lagrimal Trifurca* em 1983; *Paisaje con Autor* foi publicado por *Último Reino*, em 1988; *Magnificat* foi publicado, em 1993, por *Plaquetas de Mickey Mickeranno*; pela editora *Selecciones Amadeo Mandarino* foi publicado o livro *Hacia el Mal*, em 1999; pela editora *Casa Ediciones del Dock* foi publicado o livro: *La Línea del Coyote*, em 1999 e pela editora *Libros de Tierra Firme* foram publicados os livros: *Hombres en un restaurante*, em 1994 e *Almas en Movimiento*, em 1995.

Já nos anos dois mil, pela editora *Selecciones Amadeo Mandarino*, foram publicados os livros: *Las Vegas*, em 2000; *La Nada*, em 2003 e *Cierta Dureza en la Sintaxis*, em 2008; pela *Casa Ediciones del Dock* foram publicados os livros: *Hostias*, em 2004 e *Máquina de Faro*, em 2006; pela editora *Libros de Tierra Firme* foram publicados os livros: *La Poesía Era un Bello País* (antologia), em 2000 e *La Luz Checoslovaca*, em 2003. Em 2011, foi publicado *Libro del Engaño y del Desengaño* por *Ediciones en Danza* e, em 2012, foi publicado *Estación Finlandia. Poemas reunidos* por *Ediciones Bajo la Luna*.

A obra do Aulicino alcança mais de três décadas, que vai de 1964, data de publicação do primeiro livro, até 2012, data de publicação do último livro *Estación Finlandia*, que reúne sua obra. Ele vivenciou momentos da história argentina e de seus movimentos literários que deixaram impressões no seu fazer poético. De 1974 a 1983, Argentina vivenciou momentos de muita agitação política que desencadeou o golpe de Estado de 1976. Durante este período, o país passou por um momento de grande violência e, por causa disso, nosso poeta assinou com o nome de Jorge Ricardo os três primeiros livros: *Vuelo bajo*, 1974; *Poeta antiguo*, 1980 e *La Caída de los Cuerpos*, 1983. Em Fondebrider (2000. p. 111), se constata que esta atitude se deu, porque o pai do poeta pensava que, se o seu filho ocultasse o sobrenome, não haveria problemas com o regime.

A seguir abordaremos alguns livros do Aulicino de forma geral e não exaustiva: *Reunión* de (1969), *Mejor Matar esa Lágrima* de (1971), *Vuelo Bajo* de (1974), *Poeta*

*Antiguo* de (1980), *La Línea del Coyote* de (1999), *La Nada* de (2003) e *Cierta Dureza en La Sintaxis* de (2008). Quanto ao tema, Aulicino considera o livro *Reunión* de (1969) como portador de um espírito whitmaniano de comunhão universal e de otimismo histórico. O seu segundo livro *Mejor Matar esa Lágrima* de (1971) seria, para ele, portador de um sentimento *naïf* (AULICINO, em: AMARANTE e ELISSAGARAY, 2010. p. 180).

Quanto ao livro *Vuelo Bajo* de (1974), Marcelo Cohen (2000. p. 10) o aborda desde uma ideia de espaço, sugerindo que poesia seguiu um movimento ondulatório entre três âmbitos: o primeiro se relaciona com o mundo, englobando os feitos e os seus objetos que ao serem absorvidos pela historia representariam condições matérias do sofrimento; o segundo se refere ao sujeito, no tocante à consciência da existência e, nesse âmbito, o poeta é consciente de que se exige dele uma ação, apesar disso ele duvida de sua capacidade de agir por causa da recordação da perda e o terceiro âmbito diz respeito à arte que se relaciona com uma beleza forjada, representando o paraíso que reside na mente e nunca está de todo perdido.

Santiago Kovadloff (1980. p. 5), ao abordar o livro *Vuelo Bajo* de (1974), afirma que “(...) *cabe reconocer un desplazamiento fundamental: el que va de la comprensión de la subjetividad como centro emisor de mensajes a la comprensión de la subjetividad como meta de la exploración poética.*” Nele, está implícito um tom político que para Casas (2007. p. 8) junto com a busca pela simetria de significados, um entrecruzamento entre o plano material e o imaterial é uma das características da poesia de Aulicino.

*Poeta Antiguo* de (1980) é um livro que se aproxima do real ao conduzir o leitor a proceder uma busca através da incerteza por meio do dito e do não dito. Nele, as formas nítidas são reveladas pela força da palavra, atuando como um leito que vai até o seu definitivo reconhecimento. Para Kovadloff (1980. p. 5), *Poeta Antiguo* é um livro distinto por seu viés mais reflexivo em que há uma vinculação entre inquietude e um intenso anseio expressivo. Isto se dá porque para Kovadloff (1980. p. 7) o poeta escreve a partir de conjecturas e não mais baseado em certezas para conhecer o que quer dizer. O livro *Poeta Antiguo* se caracteriza pela ambiguidade como reconhecimento do difuso enquanto

instância do real, sendo uma característica sua a indeterminação da realidade.

Segundo Aulicino (em: AMARANTE e ELISSAGARAY, 2010. p. 181), o livro *La Línea del Coyote* (1999) foi concebido a partir da digressão de cenas que pode ser a de um menino num parque conforme o poema “1.3”<sup>1</sup>: “*y el chico en el parque se asusta y se fascina/* (Aulicino, J. Estación Finlandia, 2012. p. 219, verso 4)” ou a de uma pessoa num bar segundo o verso: */Mire ese hombre en un bar desde una distancia neutra/* (Aulicino, J. Estación Finlandia, 2012. p. 207, verso 5) ou de um velho que cuida de plantas consoante o poema “3.1”<sup>2</sup>: */El viejo rezongaba,/ y esto de orinar en el fondo entre plantas/que se pasaba cuidando inútilmente el día entero./* (Aulicino, J. Estación Finlandia, 2012. p. 221, versos 1, 8 e 9).

Em *La Nada* (2003), percebe-se um eixo temático desde o começo que se refere à ideia de um jogo infinito de digressões organizado em fragmentos, girando ao redor da imaginação de um ex-soldado que lê *National Geographic* em um bar (AULICINO, em: AMARANTE e ELISSAGARAY, 2010. p. 180 e 181). Isso pode ser observado nos versos 7 e 8 do poema “2-Diario”<sup>3</sup>: */El paseo por el parque termina en el bar, toma/una grapa y lee la National Geographic,/* (Aulicino, J. Estación Finlandia, 2012. p. 270) e nos versos 1 e 2 do poema “1-¡Oh espíritus o ángeles caídos!”<sup>4</sup>: */Mientras golpeaba la lluvia sobre los búnkers, Marisa,/yo no pensaba en vos ni en los chicos. La verdad,/* (Aulicino, J. Estación Finlandia, 2012. p. 269)

Em *Cierta Dureza en La Sintaxis* (2008), vemos outra característica da poesia de Aulicino que apresenta uma temática da história e do fracasso. A história caracterizada pela morte e o fracasso caracterizado pela persistência do pessimismo (SARA COHEN, 2012. p.14), a poesia é atravessada pela história e por cadáveres que são como os modos verbais elididos e mesmo que não estejam fisicamente impressos sobre o texto, percebe-se a presença deles por meio do sentido. Nota-se também, nele, um deslumbramento pela cidade

---

<sup>1</sup> anexo. p. 83

<sup>2</sup> anexo. p. 84

<sup>3</sup> anexo. p. 85

<sup>4</sup> anexo. p. 86

e seus mortos que passa pela presença da divindade, de uma poesia mais política dentro de uma instância político-partidária e, depois, gradualmente, para uma busca mais autônoma que, segundo ele, não exclui o político, pois acredita que em toda poesia sempre haverá elementos políticos marcados.



## **CAPÍTULO II**

### **O CRUZAMENTO DE LINGUAGENS COM AS ARTES VISUAIS E A MÚSICA NA POESIA DO AULICINO**

Na obra de Aulicino, podemos perceber a presença de relações entre as artes visuais e a música. Estas relações estão manifestas de diversas formas, por exemplo, seja em estrutura de livro, como no caso de *Hostias* (2004), seja em títulos de poemas, como por exemplo: “Cézanne” de *Poeta Antiguo* (1980); “Michelangelo”, “Jan Vermeer”, “Última Sinfonía” de *La Caída de los Cuerpos* (1983); “Coloristas” do livro *Paisaje con Autor* (1988); “Arte Fotográfico”, “Mirada en una Foto Color”, “Música para Aeropuertos”, “Donizetti” e “Un Canto” do livro *Hombres en un Restaurante* (1994); “Baja Resolución”, “Bach y un Cartel”, “Perros de Bach”, “Misa Brevis (Mozart)”, “La Rendición de Breda. El Prado, Madrid” e “404” de *Primera Junta* (1995-1996); “Intermezzo Interrotto (Bèla Bartók)” do livro *Almas en Movimiento* (1995); “7- Caravaggio” e “Kyrie Eleison” do livro *Hostias* (2004) e “Los Náufragos de la Medusa” do livro *El Capital*, (2010). E, obviamente, essa presença das artes visual e musical está na construção de imagens seja nos poemas em que essa presença está explícita no título ou em poemas que isso não acontece, como por exemplo: em “La Poesía Tiene una Felicidad que le es Propia”, de *La Caída de los Cuerpos* (1983); “Habeas corpus”, “Victoria Land (II)” e “Buenos Momentos en el Sanatorio”, de *Hombres en un Restaurante* (1994); “Un Lírico” e “Saludos Detras de una Postal de Berlín del Este” do livro *Almas en Movimiento* (1995); “Whale’s Blow” do livro *Las Vegas* (2000) e “12”, de *Cierta Dureza en la Sintaxis* (2008). Ao longo desta dissertação, os referidos poemas apresentados poderão ser consultados no corpo do trabalho ou no anexo.

Como apontado anteriormente há na estrutura do livro *Hostias* a presença do cruzamento de linguagens, especialmente com a musical. Ele está dividido em três partes *Dies Irae, Hostias e Communio*. Os títulos de cada uma das partes guarda semelhança com os movimentos do *Requiem* mozarteano. As partes do livro são *Dies Irae* associada ao movimento andante; *Hostias*, ao allegro e *Communio*, ao adágio. Para Aulicino (2006. p. 1), em *La infancia del procedimiento*<sup>5</sup>, o elemento musical que conforma o arcabouço do livro integra o segundo plano, pois quando se avança na leitura, percebe-se

---

<sup>5</sup> Disponível em: < <http://lainfanciadelprocedimiento.blogspot.com.br/2006/10/Jorge-aulicino.html> > Acessado em: 26.05.2012

que a religião e a história ocupam o primeiro plano ao tratar de temas como a comunhão e a morte, entre outros, que são abordados poeticamente em relação a apreensão da realidade.

A seguir, ocupar-nos-emos de discutir relações intersemióticas na construção das imagens e sentidos poéticos na obra do Aulicino.

### **Planos e Focos na Poetização de Sentidos**

Esta seção visa mostrar como a representação de planos e de focos atua na poetização dos sentidos por meio dos quais a realidade é captada por Aulicino e sua relação com a história, a religião, a arte, a intangibilidade/imaterialidade e ao mesmo tempo concretude da realidade. Esta percepção é ratificada pelo entendimento da Sara Cohen (2012. p. 14) ao afirmar que a representação da realidade na poesia de Aulicino se dá por meio de um entrecruzamento entre arte, história e religião, que podem estar dispostos em diferentes planos, sendo expressos por um observador apresentado como imparcial ao narrar os fatos. Para abordar a relação estabelecida com as artes pictórica e musical, faremos referência a dois poemas, um da década de 80 e outro dos anos 90: “Cézanne” (de *Poeta Antigo*, 1980) e “Donizetti” (de *Hombres en un Restaurante*, 1994).

*Cézanne*

*a Santiago Kovadloff*

*Sólo con inclinarme de derecha a izquierda,  
de izquierda a derecha, me basta,  
escribía Cézanne.*

*Podría pasarme la vida aquí  
inclinándome de derecha a izquierda,  
de izquierda a derecha  
y no agotaría la realidad, explicaba.*

*Espacios en blanco en las últimas telas de Cézanne  
indican a los expertos  
que había llevado su teoría hasta el último extremo.*

*Otros  
los atribuyen a dificultades de la vista:  
Cézanne dejó en blanco lo que no podía ver.  
En este caso (o en ambos),*

*¿por qué Cézanne no esforzó la imaginación?  
El interrogante debería hacer pensar  
a esoteristas vernáculos, a  
distintas especies de mistificadores.*

*¿Por qué Cézanne no quiso pintar lo que sus ojos  
-aun moviéndose con su cuerpo de derecha a izquierda,  
de izquierda a derecha- no podían ver?*

*¿Por qué escriben sobre lo que el corazón no ve?  
¿Por qué escriben sobre lo que la inteligencia no celebra o llora?*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p.45)

Percebemos que, em “Cézanne”, os focos estão postos na impossibilidade do artista (poeta/pintor) alcançar uma representação “total” da realidade e na incompletude da manifestação artística do captado pelo coração ou pela inteligência. No poema “Cézanne”, encontramos um eixo configurado pelo questionamento sobre os espaços em branco de algumas telas do pintor impressionista.

Para Kovadloff (1980. p. 9), Cézanne deixou em branco aquilo que não podia ver, uma vez que o ato de ver equivaleria a entender. Deste modo, Cézanne tem o ato de pintar como um modo de olhar (compreender) os objetos. Segundo Sara Cohen (2012. p. 2), o espaço em branco retratado é substancial tanto para o poema quanto para a pintura como registro daquilo que o artista decide não pintar. Logo, o que parece inesgotável no olhar do artista sobre a realidade vai ao encontro daquilo que não se vê. Deste modo, o não ver inevitavelmente reorientará o que é visto.

Segundo Marcelo Cohen (2000. p. 14) a questão dos espaços em branco que o poema traz ao tratar das últimas telas de Cézanne se refere ao pensamento de que o poeta deve trabalhar a partir dos fragmentos recolhidos pelos sentidos, confiando a verdade à incompletude das sensações. A poetização desses sentidos parece acontecer mediante três planos: a voz de Cézanne, a dos especialistas em arte e a do eu-lírico, em suas quatro questões cruciais no poema. Estas indagações sobre o inesgotável da realidade são reincidentes no poema “Donizetti”, publicado por Aulicino quatorze anos depois.

*Donizetti*

*Cómo pudo un hombre, cómo pudo,  
dice, imaginar esta música, sinécdoque,  
una parte por el todo, esa lágrima  
que flota, suspendida galaxia.  
Cómo pudo imaginar el sentido más allá  
y ponerlo luego acá, en esta música  
mediante la cual el árbol en la ventana,  
una taza sobre la mesa,  
parecen flotar en el principio  
pero también en el fin.  
Y a la vez el amor, ¡ palpitti, esos latidos  
que podrían hacer saltar todo y sólo lo prueban.  
Cómo pudo, dice, encontrar el sentido  
y decir furtiva lágrima en letra y música.  
Cómo se detiene un momento todo y es objeto  
la botella de plástico con agua mineral  
y las gotas condensadas en la botella y  
es objeto, satori, la lágrima entrevista.  
Cómo lo común estable se hizo inestable  
inminencia en esa música si se quiere  
en extremo triste,  
en extremo intolerable,  
en extremo  
dichosa.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 155)

Neste poema parece haver respostas, não desprovidas de surpresa ou admiração, àquelas perguntas em “Cézanne”, retomando o tema do inesgotável da representação da realidade, pela via da imaginação e de uma autorreflexão sobre o comum-estável transmutado pela música e seus sentidos contraditórios. Em “Donizetti”, a arte se faz presente na figura da música que parece ser o ponto de inunção do poema. Ele põe o foco na autorreflexão do eu-lírico sobre o *sentido* que pode ser entendido como se fosse a “força criadora” ou “a essência” que desestabiliza o mundo ao redor.

Esta desestabilização ocorre, porque, no poema, o mundo ao redor está sendo notado através da percepção deste *sentido* que é trazido pela música e apreendido pelo eu-lírico em

sua autorreflexão. Esta é expressa poeticamente, revelando-nos a presença de dois planos: o primeiro diz respeito a dois pontos: um se refere à questão musical que aparece primeiro, sendo o ponto que dá início ao poema e o outro, diz respeito ao eu-lírico no que se refere à expressão poética da autorreflexão; ambos englobam o âmbito do material. O segundo plano se refere à questão da “força criadora” ou da “essência”, na figura do *sentido*, que desestabiliza o mundo ao redor, englobando o âmbito do imaterial.

Entre a época da produção dos poemas “Cézanne” e “Donizetti”, podemos mencionar “Habeas Corpus”, do livro *Paisaje con autor* (1988), em que também se percebe a existência de uma relação direta à arte e em especial à arte pictórica.

*Habeas corpus*  
do livro *Paisaje con Autor*, (1988)

*Un cuerpo muere y estira su mano*  
(¿hacia un océano dorado, un invierno violáceo?; nadie lo sabe ni lo ve).

*Un pintor puede pintar la mano de Rembrandt sobre la sábana,*  
*pero no la agonía del cuerpo entre sus columnas de obsidiana.*  
*El cuerpo no se ve.*  
*Ni con los ojos de la mente ni*  
*con los ojos de la piel.*  
*Nadie pinta en realidad un cuerpo.*  
*Se ha pintado espuma en los ojos del que muere,*  
*lo entrevisto en el alba;*

*hipótesis, en todo caso, sobre el cuerpo.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p.104)

Em “Habeas Corpus,” há a presença de dois planos: o primeiro diz respeito à impossibilidade de representação de um corpo que está envolvido na intangibilidade da morte representada pela agonia (versos 1, 4 e 5). O segundo plano do poema diz respeito à representação da morte que ocorre, por exemplo, na figura da espuma, mas devido a sua intangibilidade nos permite apenas alcançar hipóteses sobre o corpo (versos 9, 10 e 12). Ambos os planos encontram eco no título do poema, pois a expressão latina *habeas corpus*, no mundo jurídico, diz respeito a um instrumento que tem por finalidade garantir a liberdade de alguém que se encontra preso (ALEXANDRE DE MORAES. 2000. p. 132);

assim, tal expressão pode ser entendida poeticamente como a representação da liberdade por meio da morte, expressando hipótese sobre o corpo.

Nos poemas “Arte Fotográfico” e “Victoria Land (II)”<sup>6</sup>, de *Hombres en un Restaurante* (1994), os planos e focos nas imagens são construídas principalmente em relação à arte da fotografia. Já no poema “La Rendición de Breda. El Prado, Madrid” os diferentes planos guardam relação com a arte pictórica na figura de um determinado quadro de Velázquez e o foco está posto no registro da hipocrisia de uma época.

*La Rendición de Breda. El Prado, Madrid*  
do livro *Primera Junta (1995-1996)*, (2009)

*¿No era de esperar que después de la batalla  
hubiese en las miradas de estos hombres  
una inteligencia estrábica y en sus ropas  
pingajos de sangre? Y en las lanzas y en  
las cabalgaduras, sangre también, y hasta vísceras.  
Sin embargo pactan la rendición en un amable abrazo  
mientras un soldado mira la cámara  
-la grupa de un caballo ocupa el primer plano  
y hay un papel, como volado de la escena, a la derecha-.  
He aquí mis compromisos cortesanos,  
parece decir Velázquez,  
en este efecto retablo en que se desarrolla  
la guerra pudorosa de unos nobles hipócritas.  
Pero advertid la mirada de este soldado  
solicitando  
consideréis la cuestión en su aspecto casual,  
estos colores, verdinegros marrones, por ejemplo,  
que caen por doquier,  
reptan al acaso, se mueven en una profundidad de mar  
o de plasmas, y donde en verdad descubrirán  
la lucha en que me pierdo.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 407)

Nele, se percebe também um entrecruzamento que oferece algumas possibilidades. A

---

<sup>6</sup>anexo. p. 87

primeira se refere a uma percepção objetiva do elemento material para a formação de uma imagem através do entrecruzamento da arte, em primeiro plano, com a história em segundo plano (versos de 1 a 6). O primeiro plano é formado pela arte que está explícito no título e se encontra presente no tema. O segundo plano é formado pela história que teve um dos seus atos imortalizado na tela do quadro e é sobre o registro deste ato por parte do pintor que o eu-lírico desenvolve o questionamento poético.

No corpo do poema “Arte fotográfico”, devemos prestar atenção ao verso 4 e à seleção de palavras ou expressões lexicais (“registrar”, verso 6; “fondo” e “fuera de foco”, versos 4, 5 e 7), pois vinculam o texto à arte fotográfica:

*Arte fotográfico*  
do livro *Hombres en un Restaurante*, (1994)

*Quería nada más que un gesto doliente,  
el gesto del dolor desconcertado,  
pero sabía que detrás habría algo  
porque las fotografías tienen fondo  
y el fondo es imprevisible si se trata  
de registrar un rostro desprevenido.  
El fondo fue una mano fuera de foco.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 143)

O poema expressa muito bem a imagem de diferentes planos na percepção. No primeiro plano, o eu-lírico aponta o gesto de dor, mas também destaca um segundo plano, do fundo, que se caracteriza pela imprevisão uma vez que aquilo que é retratado é algo que não se tinha em mente.

No poema “Victoria Land (II)” a seleção lexical se concentra no elemento do enquadramento fotográfico:

*No salgan del cuadro completamente  
no salgan del cuadro.  
Esta es la foto, no se salgan  
del cuadro.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 128)

Isso nos permite fazer uma vinculação entre planos, focos, fotografia e sentidos poéticos. Para o poema a foto só estará em sua plenitude se o objeto fotografado se posicionar num ponto de intercessão entre o dentro e o fora do quadro como se pode depreender da leitura dos versos 5 e 23:

*Si no entran completamente  
Pueden sentir el viento de los caminos.  
En la velocidad del viento escuchar voces y música  
de civilizaciones.  
(...)  
Mas allá de los pantanos verán la aurora boreal.  
(...)  
Y verán flores azules sobre el campo  
si no entran completamente en el cuadro.  
Los acompañará una música de geishas  
voces de esposas y madres  
amarán a las esposas como a geishas  
(...)  
mientras mantengan la marcha  
(...)  
no completamente fuera del cuadro*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 128)

Podemos dizer que os planos, focos e enquadramentos metaforizam a dimensão existencial e o mundo afetivo do sujeito lírico. O eu-lírico propõe um não entrar completamente “no quadro” para perceber os ventos, as músicas e as flores. Nesse andar do sujeito, a mulher acompanha e nessa caminhada o sentido poético é também o de não estar “*completamente fuera del cuadro*”.

O tema do inesgotável da representação da realidade pela via da imaginação ou pela via da autorreflexão está presente ao longo da obra do Aulicino. Por exemplo, em poemas como “Michelangelo” de (*La Caída de los Cuerpos*, 1983), “Whale’s Blow” de (*Las Vegas*, 2000) e “7- Caravaggio” de (*Hostias*, 2004).

Em “7-Caravaggio”<sup>7</sup>, o inesgotável da representação se faz presente na representação do esvaziamento do homem de sua humanidade e o inesgotável da realidade ocorre pela via da imaginação. Ele apresenta uma representação poética de *flashes* concretos de uma cidade da sociedade industrial contemporânea cujos espaços urbanos esvaziam as pessoas de sua humanidade, conforme os versos 9 a 11, 16 e 19:

*Y como una gota de sangre bajaría a los depósitos con luz cruda.  
Juntando el tono de millones de tonos y los restos de los vasos  
y la grasa de millones de papeles tirados a la calle.  
(...)  
El que está en el cuadro es ellos.  
(...)  
Ellos con teléfonos portátiles en las rotiserías.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 355).

Em “7- Caravaggio” há também alusões ao claro-escuro<sup>8</sup>, que o permeiam como um todo. Desta forma, percebe-se a presença de dois planos: a) o da intangibilidade/imaterialidade e b) o da concretude. O primeiro destes planos pode ser observado nos versos 5 a 8:

*Empezaría en lo inenarrable.  
En la calle empezaría la primera pincelada.  
Y como en un viaje de pájaros sonámbulos  
atravesaría las pequeñas fortalezas de los instintos”*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 355).

Em “Whale’s Blow”<sup>9</sup>, o inesgotável da realidade se faz presente tanto pela representação poética do que uma cidade tem de construído quanto pela via da imaginação

---

<sup>7</sup> anexo. p. 88

<sup>8</sup> Como se sabe, a obra de Caravaggio é marcada pelos contrastes de claro e escuro, sendo considerado um dos precursores da arte barroca (Lambert. 2008. p. 32 e 47).

<sup>9</sup> O poema “Whale’s blow” integra o livro *Las Vegas* que contém uma série de poemas que têm por título o nome de edifícios da cidade norte americana homônima ao título do livro. Ele foi escrito após a leitura de um livro sobre a arquitetura dos edifícios da referida cidade que era composto pela foto do edifício em questão seguido de explicações sobre sua arquitetura (AULICINO, 2006). Desta forma, ele pretendeu criar representações poéticas daquela cidade a partir daquilo que ela tem de construído.

no que se refere à sua representação. O título do poema é uma referência explícita ao que uma cidade tem de construído por se referir a um determinado edifício. Nele, a religião, na figura da divindade, comporia o segundo plano em foco e a música, na figura do trompetista, estaria no primeiro plano.

*Whale's Blow*

*A causa de la gente amontonada en la barra, no podía  
ver a los músicos, hasta que de pronto sorprendí  
la imagen del trompetista sobre el vidrio de un cuadro  
colocado de manera lateral  
y vi la trompeta anaranjada a causa de la mezcla de luces  
que comenzó a brillar cada vez más como si hubiese estado hecha  
de cobre en fundición.*

*Asistí a este espectáculo preparado por los dioses sólo para mí  
estrujando la caja de cigarrillos vacía, el pie sobre un charco de algo,  
dolor en las cervicales.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 264)

No que se refere ao inesgotável da realidade, em “Whale’s Blow”, ele é construído pela via da imaginação no que se refere à sua representação que pode ser notada por meio da conjugação dos sentidos diante da manifestação do acaso na figura dos deuses, pois a princípio o eu-lírico somente podia ouvir a apresentação, mas a partir do momento em que ele consegue conjugar os sentidos ocorre a construção da realidade com a qual ele interage.

Em “Michelangelo”<sup>10</sup>, o inesgotável da realidade está presente na representação de visões divergentes sobre a criação do mundo. A expressão poética desta oposição de entendimentos representados por diferentes planos nos dá uma imagem da composição pictórica representada no poema. O poema nos dá outra compreensão sobre o conceito de bem, mal e Deus que será considerado de um modo objetivo para a formação de uma imagem pelo entrecruzamento da religião, em primeiro plano, com a arte em segundo plano.

*Dios separó la luz de las tinieblas*

---

<sup>10</sup>anexo. p. 89

*y llamó Día a la luz y Noche a la penumbra  
y yo soy un escultor a quien príncipes y Papas  
confundieron con un topo sucio  
agazapado bajo la bóveda de la Capilla Sixtina.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 75, verso 1 a 5)

A religião compõe o primeiro plano do poema, que começa com o entendimento criacionista de mundo. O segundo plano do poema é composto pela arte representada pela composição das pinturas que decoram a capela Sistina. Com o entrecruzamento dos planos acima mencionados, temos a ocorrência de uma imagem cuja finalidade é a de representar a divergência sobre o entendimento criacionista como se pode perceber nos seis últimos versos.

*se expanden luces en las sombras  
y tinieblas en la luz cristalizada  
donde querría sumirme:  
la plenitud es una cuestión de formas  
que non parlano, babbo,  
Dios no ha separado nada*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 75, verso 18 ao 23)

## **O Dialogal e a Articulação de Mundos nos Poemas**

Esta seção tem por finalidade mostrar a presença do tom dialogal assim como a ocorrência da heterogeneidade discursiva em poemas do Aulicino. Podemos dizer que o tom dialogal é uma marca na poesia dele. Este e a heterogeneidade discursiva atuam tanto na representação do mundo e na construção de sentidos quanto nas indagações autorreflexivas do poeta a elas relacionadas; conforme se verá a seguir ao abordarmos os poemas: “Bach y un Cartel” e “La Rendición de Breda. El Prado, Madrid” (ambos do livro *Primera Junta* (1995-1996), 2009). Como é evidente, neste último, o cruzamento de

linguagens acontece pela ressonância do título do quadro do pintor espanhol Diego Velázquez.

Antes de apontarmos elementos da heterogeneidade discursiva em “Bach y un cartel”, relacionaremos esta noção com os estudos bakhtinianos; nos quais, Authier-Revuz (1990) se apoia. Desta forma, vemos que a heterogeneidade mostrada para Bakhtin (1988. p. 150) pode corresponder a um estilo linear ou a um estilo pictórico. A heterogeneidade marcada corresponderia ao estilo linear por criar contornos exteriores nítidos à volta do discurso citado. Já o estilo pictórico corresponderia à heterogeneidade marcada ou à heterogeneidade não marcada, pois permite ao autor atenuar os contornos exteriores da palavra de outrem para colori-lo com os seus sentimentos e para expor os seus comentários (AUTHIER-REVUZ. 1990. p. 36; SERRANI, S. 2008. p. 61).

### *Bach y un Cartel*

*“Suponiendo que huyera, sería preludio  
de algo mayor”. Estaba parado y daba la espalda  
a la puerta de aquel sitio público,  
muy interesado en demostrar que el juego  
con las palabras merecía respeto  
como la agonía de un tonto.  
Habló de Bach y de las asociaciones  
de fugas y preludios:  
modos de respuntar la realidad, reflexionó.  
Matemáticamente el jaque existe, contesté,  
¿por qué no colocarse en jaque de entrada?  
¿A qué huir, gotoso, o a qué tramar el mate ajeno?  
Respunteos los árboles, la espuma, las piedras, contestó.  
Bach para las cosas y el ajedrez para el hombre mortal.  
Podíamos haber quedado en paz,  
pero, más allá de los árboles, algo de neón faltaba.  
Se prendía y apagaba mientras se sentó, gozoso.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 415)

Nos dois primeiros versos do poema, a citação demarcada pelas aspas contém elementos de estilo linear, na perspectiva bakhtiniana (BAKHTIN, 1988. p. 150), ou seja aquele em que parece haver uma reprodução literal das palavras de outrem. Tal citação dá

início ao poema e nos prepara para a representação do dialogal, que, por sua vez, nos conduz às indagações autorreflexivas presentes nos versos 11 e 12. Estas atuam na construção do sentido poético segundo o qual deveríamos aceitar as coisas como elas se apresentam, pois ao tentar abordá-las sempre haverá uma representação que escapará a nossa percepção. O referido tom se sucede tendo como pano de fundo a representação do material e do imaterial.

O imaterial está representado pela ausência da luz no ato de piscar. Já o material está representado pela luz acesa e, na relação entre Bach e as coisas: as árvores, a espuma e as pedras. No poema, o nome de Bach está vinculado à representação do elemento musical que pode expressar a imaterialidade. Isto porque não há quem possa tocar materialmente a música enquanto objeto, mas todos podem, sim, ser tocados por ela no que se refere à imaterialidade dos sentimentos e sentidos por ela despertados nos ouvintes. Logo, nota-se que, em “Bach y un Cartel”, está em foco aquilo que escapa à representação na figura dos elementos musicais como fugas e prelúdios e do ato de piscar como sinônimo de ausência de luz.

Já, em “La Rendición de Breda. El Prado, Madrid”, a poetização de mundos implícitos que atravessam a obra artística compreende o entrecruzamento da arte com a história. Isto ocorre graças ao recurso da heterogeneidade discursiva mostrada (Authier, J 1990. p. 98), pelo qual o poeta introduz a representação da voz de Velázquez (verso 10), para mobilizar o efeito crucial de sentido no poema sobre a representação da nobreza e sua hipocrisia no quadro.

*La Rendición de Breda. El Prado, Madrid*  
do livro *Primera Junta (1995-1996)*, (2009)

*¿No era de esperar que después de la batalla  
hubiese en las miradas de estos hombres  
una inteligencia estrábica y en sus ropas  
pingajos de sangre? Y en las lanzas y en  
las cabalgaduras, sangre también, y hasta vísceras.  
Sin embargo pactan la rendición en un amable abrazo  
mientras un soldado mira la cámara  
-la grupa de un caballo ocupa el primer plano*

*y hay un papel, como volado de la escena, a la derecha-  
He aquí mis compromisos cortesanos,  
parece decir Velázquez,  
en este efecto retablo en que se desarrolla  
la guerra pudorosa de unos nobles hipócritas.  
Pero advertid la mirada de este soldado  
solicitando  
consideréis la cuestión en su aspecto casual,  
estos colores, verdinegros marrones, por ejemplo,  
que caen por doquier,  
reptan al acaso, se mueven en una profundidad de mar  
o de plasmas, y donde en verdad descubrirán  
la lucha en que me pierdo.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 407)

Os mundos implícitos que atravessam a obra de arte foram poetizados graças à presença da voz de Velázquez, que parece ratificar a impressão do eu-lírico de que, na representação pictórica da rendição, há uma falta de veracidade quanto à representação de um conflito bélico. Esta percepção se faz presente graças à não representação pictórica por parte de Velázquez de elementos como sangue, vísceras e expressões de angústia.

No referido poema, percebe-se que a expressão pictórica do conflito quando representada poeticamente parece transmutar o foco da obra de arte. Isto porque se, no quadro, o foco está posto na idealização do conflito; na expressão poética, ele compreende a origem de tal representação idealizada, a saber: “o compromisso cortês” (verso 10). Tal compromisso está representado pela voz de Velázquez por meio da heterogeneidade mostrada. Este recurso permite a presença no poema da linguagem visual representada pela voz de Velázquez (verso 11). Authier-Revuz (1990. p. 98) afirma que esta ocorre quando um fragmento do dizer inscreve um conjunto de formas na sequência do discurso. Para a autora a heterogeneidade mostrada se divide em marcada e não marcada.

“Neste conjunto de formas marcadas, distingo aqueles que mostram o lugar do outro de forma unívoca (discurso direto, aspas, itálicos, incisos de glosas) e aquelas não marcadas onde o outro é dado a reconhecer sem marcação unívoca discurso indireto livre, ironia, pastiche, imitação...”

(Authier-Revuz, 1990. p. 36)

No poema “La Rendición de Breda. El Prado, Madrid”, a voz de Velázquez parece ratificar o entendimento do eu-lírico de que a expressão pictórica daquele conflito é oriunda de uma representação falsamente pudorosa. Isso para Velázquez, no poema, significou dizer “*compromisos cortesanos*” e na tela, pintar um quadro cujo tema é um conflito armado com total ausência de consequências bélicas, a saber: a presença pictórica de sangue, vísceras, expressão de angústia ou de mortos.

Entre outros poemas que fazem uso do tom dialogal podemos ilustrar com: “Buenos Momentos en el Sanatorio” e “Un Canto” de (*Hombres en un Restaurante*, 1994), “Un Lírico” de (*Almas en Movimiento*, 1995) e “Kyrie Eléison” de (*Hostias*, 2004). Em “Buenos Momentos en el Sanatorio”, o dialogal está associado às relações sensíveis entre a arte e o êxtase produzido por ela ou por sensações da cotidianidade. Nele, temos a presença do estilo linear. Já nos poemas “Un Canto”, “Un Lírico” e “Kyrie Eléison”, ele está associado ao procedimento de autorreflexão para a composição da cena objetivista. Em “Un Lírico” e em “Un Canto”, há a presença do estilo linear e, em “Kyrie Eléison”, há a presença do estilo pictórico.

No sentido bakhtiniano, “Kyrie Eléison”<sup>14</sup> lança mão do estilo pictórico, fazendo com que os sentidos do poema e suas inquisições filosóficas se manifestem através de um tom dialógico. O poema se inicia com um tom narrativo e, no meio dele, há a presença de um tu e de um questionamento que montam a cena em que ocorre uma procura (versos 7 ao 11):

*la vida se parecía a lo que habías dicho, a la promesa  
de un infinito en el que las formas no tenían intimidad con nosotros.  
¿Qué sustancia era esa, qué sustancia, que te negabas a nombrarla  
y que en verdad no hubieses podido nombrar, porque tu reino era aquel,*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 336)

---

<sup>14</sup> anexo. p. 90

Em “Un Lírico”<sup>13</sup>, o estilo linear está associado ao procedimento de autorreflexão, atuando na construção da cena objetivista. No referido poema, alguns versos depois do jogo de vozes, o poeta introduz sua questão na forma de interrogação indireta (versos 12 ao 14):

*Entiendo esta parte del asunto, le dije,  
sin embargo, me gustaría saber  
qué cosa pintaría con esa mujer.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 189)

O poema “Un Lírico” tem por um de seus assuntos a representação pictórica e começa com uma imagem de citação cujo aparente discurso direto leva a quebra entre a representação do tradicional modo de pintar e o mundo visceral trazido pelo poema (versos 1 ao 3):

*Pintaría un cuadro con esa mujer, dijo,  
pero no tomándola como modelo,  
sino con sus vísceras, con la sangre de su sexo.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 189)

O dialogal concorre para o sentido do poema, porque o uso que o poema faz dele e da interrogação indireta é crucial para a construção do seu sentido.

Em poemas como “Buenos Momentos en el Sanatorio”<sup>11</sup> a outra voz não é a de um interlocutor individual, mas uma voz genérica, incluída no poema em estilo linear, nos termos bakhtinianos, com trechos entre aspas e outras marcas. (versos 7 a 14):

*“Este es un cuadro naturalista”, se dice,  
“puesto que Monet atrapó la felicidad de esos árboles  
¿O la felicidad de esos árboles sólo la vemos Monet y yo?  
Pero sin duda es la misma felicidad que yo veo en los árboles reales.”*

*De pronto se abre a su espalda una puerta  
y el pasillo es invadido por la fragancia del café.  
Como si abriera una grieta en su pensamiento*

---

<sup>13</sup>anexo. p. 91

<sup>11</sup>p. 71

*otro éxtasis.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 152)

O tom dialogal aqui é dado pela fala interna do eu lírico representada em uma voz geral “*se dice*” que permite poetizar sobre as relações sensíveis entre arte e êxtase produzidos pela arte ou por sensações da cotidianidade. Em “Un Canto”<sup>12</sup>, o dialogal funciona dialogicamente, representando a fala interna do eu, mas sem generalização, pois o eu lírico se mostra (versos de 3 a 8).

*Estos sonidos estarán – me digo – mucho tiempo grabados  
En cintas electromagnéticas y discos compactos:  
¿darán algún testimonio?  
Escuchados por seres de otro universo,  
¿qué querrán estos sonidos, qué dirán?  
¿Qué significará testimoniar?*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 156)

No poema acima, o tom dialogal é usado também como recurso para introduzir o mundo autorreflexivo. Deste modo, é possível perceber que o fazer poético de Aulicino abrange uma articulação de mundos, além do cruzamento de linguagens, que compreende a expressão de diferentes planos em que concorrem diferentes temas como se pode depreender de poemas como “7-Caravaggio” e “Un Canto”. Em “Un Canto”, há a presença de dois mundos: um é interno ao sujeito poético e o outro é exterior a ele. O mundo interior é caracterizado pela autorreflexão. Ela se deixa ver por meio da heterogeneidade mostrada marcada que dá o tom dialogal ao texto. Nele, podemos perceber o entrecruzamento de linguagens: a musical e a poética que configura a expressão de dois planos: um ligado ao mundo exterior e o outro vinculado ao mundo interior. O mundo exterior ao sujeito poético é caracterizado pela música de um grupo chamado *Bauhaus* (versos 1, 11 e 12) cuja sensação causada no eu-lírico abre caminho para a expressão do mundo interior que é caracterizado pela autorreflexão expressa poeticamente, versando tanto sobre o ato de testemunhar quanto sobre os sentimentos despertados pela música ou pelo passar do tempo

---

<sup>12</sup> anexo. p. 92

(versos 8 a 10 e 16 a 20).

“7-Caravaggio” é um dos poemas que compõe o livro *Hostias*, neste livro, a expressão de diferentes planos pode ser apontada pela representação da religião, na figura da comunhão como sugere o título dele e na sua vinculação com a arte que se faz presente pelo nome do pintor expresso no título do referido poema. Em “7-Caravaggio”, o cruzamento de linguagens possibilita a expressão de dois planos, um se refere à intangibilidade/imaterialidade e o outro diz respeito à concretude que pode englobar a arte, considerando o componente claro-escuro da representação que permeia o poema.

Amarante e Elissagaray (2010. p. 18 a 27 e 179) apontam como sendo outra característica da obra do Aulicino a presença de uma carga ficcional no seu discurso poético, geralmente mediante a presença de um personagem que faz as vezes de um observador imparcial com uso de uma língua ascética, impessoal, paradoxal e narrativa. Assim, no capítulo seguinte, concentrar-nos-emos na constituição da cena e da imagem nos poemas do autor de *Estación Finlandia*, bem como no emprego do elemento narrativo-ficcional para a construção da cena.



## **CAPÍTULO III**

### **A IMAGEM E A CENA NA POESIA DO AULICINO**

## O Olhar, a Cena e as Indagações Poéticas

Esta seção tem por objetivo apresentar a constituição de imagens na poética do autor de *Estación Finlandia*, que podem gerar indagações concernentes à obra de arte, seja em linguagem visual ou musical seja na arte poética. O olhar funciona diretamente relacionado ao registro poético e como um enquadramento na captação do objeto exterior e seus atributos: forma, cor, luminosidade, volume etc. Outro objetivo aqui é o de mostrar que o poema pode conter cena ficcional que engloba elementos como paisagem, cenário e situação concreta, gerando uma série de indagações ou percepções de um observador, assim como ela pode ser gerada graças a indagações ou percepções. Advertimos que, nesta seção, podem ser encontrados poemas anteriormente abordados só que aqui eles ilustrarão a constituição da cena, a função do olhar e o papel das indagações poéticas.

No conhecido poema “La poesía era un bello país”, do livro *La caída de los cuerpos* (1983), temos o olhar como o descortinar da realidade. Ele se dirige ao exterior através de uma perspectiva interna do eu-lírico, dando-nos a entender que, poeticamente, ele percebe o mundo com o olho interior.

*La Poesía Era un Bello País*  
de *La Caída de los Cuerpos*, 1983

*lo que no lleva el agua lo que queda en la pileta  
dando vueltas negándose girando resistiendo  
cáscaras de un huevo peladuras de papas  
lo que insiste en quedarse lo que no entra  
basura restos lavados resistiendo  
lo que se pega y despega  
lo lavado no chupado girando  
las cáscaras lo exterior resistiendo*

(Aulicino, J. *Estação Finlandia*, 2012. p. 87)

Por isso, no poema, entende-se que a realidade imediata - um resto de coisas que resiste a ser tragado pelo cano da pia – corresponde a uma realidade mediata – a representação do testemunho de uma época que se recusa a sair de cena –. Esta realidade

mediata é marcada pelo olhar interior do eu-lírico. Esta percepção também é compartilhada por Sánchez e Spiller (2004. p. 9) quando afirmam que o olhar está diretamente relacionado com a literatura. Nesta perspectiva, a poética do olhar pode se dirigir tanto para o exterior quanto para o interior, já que olhar significa perceber, se comunicar com o mundo e imaginar com o olho interno. Isto, por sua vez, nos remete ao intelecto e à contemplação, acentuando o movimento do olhar e da criatividade da imaginação no processo da comunicação literária.

No poema acima, a cena apresentada pelo eu-lírico de restos que resistem a ser sugados alude implicitamente a uma perspectiva histórica e política relativa à recente história da Argentina (Sara Cohen, 2012. p. 2). Por exemplo, na materialidade linguística a palavra “*chupado*” remete ao uso que era dado no contexto ditatorial para significar “desaparecido” ou “detidos forçosamente sem processo legal” e que resistem a sair de cena, sendo o testemunho de uma época.

O olhar como forma de perceber a realidade por meio de uma subjetividade como perspectiva interna do eu-lírico, também, pode ser percebido no poema já abordado “7-Caravaggio”<sup>15</sup>. Nele, nota-se que o olhar assim como o sujeito dão o enquadramento da percepção poetizada. O olhar, nesta perspectiva, funciona como um elemento que, ao enquadrar, delimita a percepção que se quer poetizar e, de igual modo, o sujeito age ao enquadrar os objetos (ALESSANDRIA, 1996. p. 77 e PORRÚA, 2011. p. 43). Assim, o modo de perceber o objeto e o exterior é a expressão da subjetividade num exercício de captação das formas, o que pode ser percebido nos versos 5 ao 8:

*Empezaría en lo inenarrable.  
En la calle empezaría la primera pincelada.  
Y como en un viaje de pájaros sonámbulos  
atravesaría las pequeñas fortalezas de los instintos.”*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 355)

---

<sup>15</sup> anexo. p. 88

De modo metaforizado, através da imagem da ação pictórica “*pincelada*”, depreende-se que é por meio da subjetividade que as imagens presentes no poema são percebidas. Na construção da percepção objetivista, o olhar e o registro poético desempenham funções entrelaçadas. Deste modo, o olhar se constitui em enquadramento da percepção e o registro poético se constitui em seu suporte. Alessandria (1996. p. 104), em seu estudo sobre imagem e metaimagem, afirma que “*Al ser la imagen un signo, y por lo tanto un objeto material, toda imagen tiene un soporte (...) la imagen se define por su marco y/o soporte*”. A imagem enunciada pela poesia é constituída pelo olhar e gravada no registro de pensamento do poeta que a enuncia; além de evidenciar a relação que há entre o eu-lírico e os objetos. Desta forma, as imagens podem nos remeter tanto a indagações concernentes à obra de arte quanto à experiência do êxtase entre outras questões. Entre as mesmas, encontra-se a remissão que as imagens podem fazer à apreensão poética da essência que forma os objetos, como, por exemplo, no poema “Coloristas” de *Paisaje con autor* (1988):

*Hay en ese bosque de Cézanne  
la impresión de que ese bosque no está  
ni estuvo.  
No porque sea sueño, trama de sueños,  
sino porque ha sido pintado en parte  
en una tela,  
en parte en la nada y, en gran parte,  
en el lugar donde vimos un bosque.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 111)

Ao apreender poeticamente a essência que forma os objetos, dá-se ao referido poema a evidência dos objetos que no caso em tela é um bosque, fazendo com que a cena seja composta por um elemento único a partir da percepção que se teve de suas características. Já a percepção que se tem do poema como se fosse cena em movimento se deve ao efeito de encavalgamento presente em seus versos e que representa a dimensão temporal inerente ao movimento. Assim, os objetos que ocupam o plano do visível no poema apontam ao invisível e os enunciados se desdobram e se sucedem uns aos outros como cenas em transcurso.

No que se refere às indagações concernentes à arte, para Carrera (2009. p. 63), o

poeta busca pelo sentido, situando-se, desta forma, no espaço entre o que a ciência diz que são as coisas e o que elas são. Este entendimento pode ser depreendido de poemas como “Un Lírico”<sup>16</sup> de (*Almas en Movimiento*, 1995), vejamos os versos 6 ao 12:

*“y suspiró por el cambio de estación.  
Un verdadero lírico.  
La inclinación del eje del planeta  
es un fenómeno, físico y por lo tanto indiferente,  
o bien un hecho místico, y sobre esto  
al arte nada tiene que agregar; razonó.  
Entiendo esta parte del asunto, le dije.”*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 189)

Vemos que se o poeta se filiar ao significado científico, isso não trará nada de novo, porém posicionar-se entre o objeto e a sua respectiva designação permitirá à arte acrescentar uma percepção diferente. A palavra enquanto imagem da coisa representada compreende o centro da poesia. A imagem enquanto termo abrange a comparação, a metáfora, a metonímia e outros recursos expressivos que contribuem para a sua construção (MOLINO E TAMINE. 1982. p. 169).

*« Pour le sens commun d’aujourd’hui, il est entendu que l’image est au coeur du poème, qu’un poème est un composé d’images, que la poésie n’est pas autre chose que l’utilisation systématique des images .»* (MOLINO e TAMINE, 1982. p. 169)

Como se sabe, a busca pelo sentido nos conduz a possibilidades de interpretação do poema a partir de suas palavras, que evocam em suas conotações vozes de diversos discursos e relações de acordo com seus sons ou derivações, pois como é muito sabido, as significações e especialmente as poéticas são sempre contextuais (WELLEK e WARREN, 1996. p. 209). Percebe-se, então, que as palavras não se fecham sobre as coisas, pois haverá sempre uma representação que escapa. Desta forma, apreender o sentido da imagem poética implica considerar os elementos de ordem linguística, tais como: “cor, luz, nuance, formas concretas, abstratas etc” que atuam em sua constituição (EAGLETON, 2007. p. 139).

---

<sup>16</sup>anexo. p. 91

Nos poemas objetivistas, a cor pode ser entendida como um elemento que concede vida às coisas e, segundo uma determinada subjetividade, expressa a impressão que elas deixam no mundo, fazendo da palavra uma totalidade enquanto imagem delimitada pelo olhar exposto por uma subjetividade e fixado em um determinado suporte em conformidade com o que diz Freidemberg (1994. p. 15) “(...) *La poesía te abre una rendija, te enseña a ver. (...)*”, ao analisar a imagem objetivista, percebe-se que o poeta escreve o que ele vê e aquilo que ele vê são as qualidades compositivas dos objetos. Isto pode ser percebido no já referido poema “Habeas Corpus”<sup>17</sup> (versos 2, 4, 9 e 12):

*(¿hacia un oceano dorado, un invierno violáceo?; nadie lo ve ni lo sabe)*  
(...)  
*Un pintor puede pintar la mano de Rembrandt sobre la sábana,*  
(...)  
*Nadie pinta en realidad un cuerpo.*  
(...)  
*Hipótesis, en todo caso, sobre el cuerpo.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 104)

Também, em poemas como “Misa Brevis (Mozart)”<sup>18</sup> de (*Primeira Junta 1995-1996, 2009*)<sup>17</sup> (versos 6 ao 9):

*la mente al gris y al pálido rosado y al violeta*  
*ayudaba a diseñar.*  
*Allí el chico de Salzburgo tal vez entrevió el Rostro*  
*que luego construyó*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 419)

Isto se dá porque a qualidade compositiva da imagem e a transformação da circunstância estão em evidência. Este entendimento da percepção da cor funcionando como representação da imagem para Porrúa (2007. p. 3) equivale dizer que a imagem objetivista é compreendida como “(...) *Lo que ve el pintor son colores, no solo objetos. Ve y describe algo que parece compuesto a partir de esta cualidad. (...)*” Desta forma, a imagem

---

<sup>17</sup>p. 28

<sup>18</sup>anexo. p.93

objetivista vai além dos objetos, pois nela o poeta vê cores e descreve os objetos a partir de suas qualidades e nuances, que são alteradas de acordo com a luminosidade, forma, superfície, volume, cor e outras sensações. O que está em evidência, na imagem objetivista para Porrúa (2011. p. 43) “(...) *es la transformación de la circunstancia en forma (...)*” que decorre do fato de o olhar objetivista destacar a cor, armando sucessões ou contrastes que se compõem a partir de traços, superfícies, planos ou volumes. Assim a qualidade pictórica da imagem objetivista é composta pela captação das formas por intermédio da síntese e do componente descritivo que fixa o objeto exterior.

Esta relação entre cores e imagem no que se refere à qualidade pictórica da imagem objetivista também pode ser apreendida da leitura do poema “Whale’s Blow”<sup>19</sup>, em que a representação da imagem ocorre por meio de variações de cor, luz e forma que são impressas nas sensações de quem a observa, podendo ser percebida nos versos 3 ao 7:

*la imagen del trompetista sobre el vidrio de un cuadro  
colocado de manera lateral  
y vi la trompeta anaranjada a causa de la mezcla de luces  
que comenzó a brillar cada vez más como si hubiese estado hecha  
de cobre en fundición.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 264)

A qualidade pictórica da imagem objetivista é composta pelo exercício construtivo de captação das formas que se caracteriza pela síntese e pela relação do componente descritivo que fixa o objeto exterior (PORRÚA, 2011. p. 80), como pode observar-se em “Jan Vermeer”<sup>20</sup> (de *La Caída de los Cuerpos*, 1983), nos versos 1, 3, 4, 15 e 16, em que o olhar objetivista destaca a cor que arma sucessões ou contrastes e se compõe a partir de traços, planos, superfície ou volume:

*si disuelvo a esa niña en su patio  
(...)  
a la mayor cota de disolución posible  
¿tengo la verdad?*

---

<sup>19</sup> p. 33

<sup>20</sup> anexo. p. 94

(...)  
*amor por el color por la luz*  
*pasión por lo unido transitorio ilusorio*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012, p. 76)

Percebe-se que a questão está posta na composição da imagem, cuja qualidade pictórica está centrada na relação de variação entre cor, luz e forma, evidenciando a transformação da circunstância em forma que torna o relato do sujeito circunstancial. Para Monteleone (2004, p. 32) uma das manifestações do olhar imaginário é a que se refere à faculdade por meio da qual o sujeito realiza suas eleições projetando-se no espaço. Isto se denomina de transposição figurativa que se refere aos objetos representados no poema e ao espaço imaginário de sua emergência e por meio deles se define o olhar que os representa e os compõe. Assim, a imagem do mundo é representada pelo olhar de um sujeito que se projeta na referida imagem.

Em “Baja Resolución”, notamos no título do poema de forma explícita a presença de algo de baixa qualidade. Esta percepção que nos dá o título é confirmada pela impressão cultural de que travestis integram um mundo a parte: um submundo. Eles encontram na escuridão da noite o seu espaço social. Tal impressão é confirmada pela cena que é apresentada pelo poema:

*Baja Resolución*  
do livro *Primera Junta (1995-1996)*, (2009)

*Detrás de los vidrios translúcidos y en tenue luz*  
*cuatro travestis brindan con champagne*  
*en una limousine blanca.*  
*Ausencia de spots y cámaras libran los cuerpos*  
*a una rara escena insustancial en la noche helada.*  
*Un grupo, ni muy apretado ni cómodo,*  
*rodea el auto sin preguntar de qué se trata.*  
*Se detuvieron, podrían seguir andando,*  
*sacos gastados, solapas levantadas,*  
*cuerpos que huelen mal.*  
*Ni risas ni estupor ante la escena que nadie filma.*  
*Joya caída de la tv opacándose en el frío lunar.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 410)

A presença de um observador apresenta uma cena segundo o seu próprio ponto de vista em que um grupo de travestis celebra no meio da noite. Tal celebração é percebida por outras pessoas que passavam por ali e que, ao verem os celebrantes, detém-se para acompanhar tal festividade. Esta perspectiva do ver e do ser visto presente em “Baja Resolución” tem no olhar uma fonte de sentido que percebe seus objetos graças a sua materialidade e contorno. Tal entendimento também é compartilhado por Jorge Monteleone (2004, p. 31) ao afirmar que uma rede de visibilidade estabelece coesão significativa e se fundamenta a partir do ato de ver e ser visto. Logo, toda intersubjetividade se baseia nessa rede. Então, como a poesia se propõe frequentemente como olho; o poema olha seu objeto com todos os seus constituintes como materialidade e contorno, propondo, assim, seu objeto como um modo de olhar. Desta forma, o movimento do olhar nos dá a cena e, nela, aquilo que é observado volta a acontecer.

Após apresentar-nos a cena, o eu-lírico, na figura de um observador imparcial, faz uma colocação sobre o ocorrido que pode nos parecer paradoxal, pois a ausência de uma pessoa que filme a cena – que no poema é dada pelo olhar dele, compreendendo seus objetos por sua materialidade e contorno – esta ausência é compensada pela presença dele - observador imparcial -, fazendo com que a cena aconteça novamente por meio dos seus versos à medida que a tv se apaga no meio do frio da noite. O apagar da televisão é o ponto de junção do poema, pois a partir de tal momento é que as palavras do eu-lírico fazem acontecer novamente a cena enquanto evento por ele narrado e descrito no poema.

Em “Baja Resolución”, o olhar se desloca do que ocorre numa *limousine* para fechar o ângulo, fixando-se sobre um grupo de pessoas que passa e se detém para ver o que está acontecendo. Nele, há a presença de um eu-lírico como um observador imparcial que narra o fato de um modo sóbrio e paradoxal. O paradoxo advém da impossibilidade do eu-lírico obter uma impessoalidade absoluta. Esta impossibilidade é devida ao fato de o observador ter um caráter e uma especificidade que não se anulam totalmente. O eu-lírico, no poema, é o personagem que faz às vezes de um observador impessoal e assim ele acaba por ser um

personagem do poema (FONDEBRIDER, 2000. p. 115 e 116).

Por vezes este movimento do olhar pode funcionar como a objetiva de uma câmara que esquadrinha o mundo, movendo-se de longe para perto e de um lado para o outro. Ele favorece o observador, concedendo-lhe mobilidade e tornando-o mais próximo, dando a impressão de que o poema se compõe de tomadas de cenas que constrói um todo. Aqui há um tratamento objetivo das coisas sejam materiais ou imateriais para representar a realidade. Ele pode ser percebido em poemas como “Intermezzo Interrotto (Bèla Bartok)” de (*Almas em Movimiento*, 1995)<sup>20</sup> nos versos 1 ao 3, 5, 6 e 9

*A las tres de la tarde nadie  
en la parrilla al paso junto a las vías  
sería capaz de hablar con el mozo  
hay migas sobre la mesa  
manchas de vino en la fórmica  
el mozo parece ofuscado*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 111)

No poema “*Mirada en una Foto Color*”<sup>21</sup> (versos 17 ao 20), o olhar pode expressar/registrar os elementos compositivos do mundo como odores e cores. Estes elementos são resultantes da observação/expressão do sujeito lírico e estabelecem um vínculo com o observado, permitindo expressar o que está dentro e fora do campo de visão. Em palavras de Monteleone (2004. p. 32), o olhar imaginário pertence ao sujeito da enunciação lírica. Desse modo, esse olhar compreende a faculdade pela qual o sujeito-lírico realiza suas escolhas e, por conseguinte, sua projeção no espaço. Assim, o olhar estabelece um vínculo com o mundo observado, permitindo estabelecer representações sobre o que está dentro e fora do campo de visão.

*La mirada de una mujer detiene el efecto color.  
Como si estuviese hecha de la sustancia de las hojas  
del agua y del pájaro*

---

<sup>20</sup>anexo. p.95

<sup>21</sup>anexo. p. 96

*antes de ser hojas, agua y pájaro de una foto*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 144)

No poema “Coloristas”<sup>22</sup> (versos 1, 2, 5 e 8), percebe-se uma representação do que compõem o campo de visão do eu-lírico, a saber: “*bosque*” que é considerado como objeto real. O exercício do olhar é o limite do poema enquanto possibilidade de se ajustar o objeto observado ao exterior, caracterizando uma transposição figurativa do olhar sobre os objetos (PORRÚA, 2011. p. 45). O olhar como ajuste do objeto ao exterior e como transposição figurativa é notado pelo sentimento de ausência que o objeto observado imprime no eu-lírico.

*Hay en ese bosque de Cézanne  
la impresión de que ese bosque no está  
(...)  
sino porque ha sido pintado en parte  
(...)  
en el lugar donde vimos un bosque.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 111)

Desta forma, o exercício do olhar põe-nos num espaço intermediário entre o real e a percepção. No poema em tela, o componente descritivo é o que situa o objeto e o exterior, assim entendemos que os objetos, no poema, ocupam o plano do visível e os enunciados se desdobram e se sucedem uns aos outros como cena em transcurso.

A imagem está delimitada pelo olhar do eu-lírico e fixada sobre um determinado suporte. Para Alessandria (1996. p. 76) isso equivale a dizer que “*La imagen, entonces, se define por su marco: el marco la delimita y le confiere su unidad. (...)*” e prossegue afirmando que “*(...) toda imagen tiene un soporte: lienzo, papel, pantalla, etc. (...) la imagen se define por su marco y/o soporte (...) el marco no es más que el reborde del soporte, una especie de ‘pliegue’ de este*” (1996. p. 104). A partir deste entendimento

---

<sup>22</sup> p. 46

podemos inferir que numa cultura oral o suporte do poema é a fala e numa cultura letrada o suporte do poema é a escrita e, em ambas, o olhar funciona como o enquadramento do poema delimitando o seu início e o seu término da mesma forma que o olhar delimita as margens da imagem. Isto para Porrúa (2011. p. 81) quer dizer que “*El ejercicio de la mirada (...) funciona como límite –cierre y apertura- del poema (...)*”.

No poema “Intermezzo Interotto (Bèla Bartok)”<sup>23</sup> (verso 1 ao 7), O olhar funciona como suporte (PORRÚA, 2011. p. 45). Nele, há a presença de uma imagem delimitada pelo olhar do eu-lírico, que funciona como moldura, definindo o espaço inicial e final da ação e conferindo-lhe unidade (ALESSANDRIA, 1996. p. 76 e 77).

*A las tres de la tarde nadie  
en la parilla al paso junto a las vías  
nadie sería capaz de hablar con el mozo.  
Zumban dos moscas pesadas,  
hay migas sobre la mesa,  
manchas de vino en la fórmica blanca  
opacada por los codos.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 197)

A imagem compreende, portanto, o intervalo – espaço de abertura e de fechamento do olhar – que funciona como enquadramento, sendo composta, também, por diferentes planos. O Plano marca distintos espaços numa mesma imagem e o enquadramento determina a imagem. Para Duarte (1998. p. 146) o enquadramento define a posição dos sujeitos em relação às margens que delimita o registro. O enquadramento pode ser percebido de forma bastante explícita no corpo do poema “Victoria Land (II)”<sup>24</sup> (versos 1, 5 ao 9), delimitando o espaço da ação e sua unidade espacial e temporal; além de seus diferentes planos complementários: o não completamente fora e o não completamente dentro, que ao se conjugarem formam um espaço intermediário que nos dá a ideia de totalidade deixando-nos ver a imagem por inteiro.

---

<sup>23</sup> anexo. p. 95

<sup>24</sup> anexo. p. 87

*No salgan del cuadro completamente  
(...)  
Si no entran completamente  
pueden sentir el viento de los caminos.  
En la velocidad del viento escuchar voces y música  
de civilizaciones.  
Estarán entrando en una ciudad*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 128)

A construção do sentido requer, portanto, que o interlocutor permaneça num ponto intermediário do enquadramento que corresponde a um determinado olhar, porque isto fará com que o acontecimento exposto no poema acima se torne possível.

Nos poemas objetivistas, há uma indagação acerca dos modos de olhar que detém o fluir das imagens e, outra sobre a circulação descontextualizada dos objetos que apresenta a relação do sujeito com eles e com o mundo que o rodeia, construindo a subjetividade. A ideia de uma subjetividade na poesia objetivista consiste na construção do olhar pautado por impressões culturais e históricas, sendo produzida interiormente e por instâncias individuais, coletivas e institucionais. A poesia pode ser percebida como uma emoção estética que em nós é gerada por causa de uma série de relações que estão presentes no poema. Em nosso caso, a emoção está fundamentada no cruzamento de linguagens, nas representações e nas referências às artes visuais e à música. A produção de uma cena no poema objetivista pode conceder ao poema a evidência de um objeto concreto por meio da emoção estética que ela ocasiona naqueles que com ela se relacionam (FONDEBRIDER e PRIETO, 1986).

*– En toda poesía la emoción es el fundamento. La poesía no se construye sobre simples juegos verbales, aunque los mismos formen parte de la emoción. La emoción no sólo le da sentido a la expresión poética, sino que es algo que emana de la poesía misma. Hablo, claro, de la emoción de orden estético. La emoción estética difiere de la emoción pura y simple en que exige una mediación formal. **Si un paisaje nos produce una emoción estética no es simplemente porque nosotros somos seres sensibles, sino porque estamos percibiendo toda una serie de relaciones que no analizamos en el momento de la percepción pero que crean un***

*objeto cuya exactitud produce ese sentimiento estético. Cuando nosotros nos emocionamos frente a una obra de arte, tenemos que ser capaces de fundamentar la emoción. La explicación, por otra parte, está implícita en la emoción.”* [grifo nosso] (FONDEBRIDER e PRIETO, 1986. p. 5)

A expressão da subjetividade se faz presente na relação que há entre o sujeito, os objetos e o mundo que nos rodeia. Tal relação compõe o olhar que é permeado pela subjetividade do eu-lírico. Como se pode ver nos versos 2 ao 4, 6, 10 ao 16 do poema “Saludos detrás de una Postal de Berlín del Este”<sup>25</sup>.

*La sustancia del paisaje en invierno  
era dada por las operaciones simultáneas  
de colores y luces  
(...)  
las alas tan blancas de las gaviotas  
(...)  
y por lo tanto a la luz  
a su vez más blanca, menos gris,  
gracias a la blancura de las gaviotas  
(...)  
y del río Spree,  
helado  
blanco, gris, verde,  
como si hubiese crecido sobre los bosques*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 179)

No poema acima, há a expressão poética da subjetividade que apreende uma imagem constituída a partir das qualidades que os objetos apresentam segundo as sensações por eles provocadas no eu-lírico.

Em “Última Sinfonia”<sup>26</sup> a expressão da subjetividade, também se faz presente, mas só que de outra forma; aqui, ela aparece na representação do ambiente urbano junto com os problemas inerente à cidade que são vistos pelo observador ao som da música de Mozart através das sensações que a contemplação da imagem matutina lhe revela, conforme os

---

<sup>25</sup> anexo. p. 97

<sup>26</sup> anexo. p. 98

versos 7 ao 13:

*junto a un poco de agua estancada*

*no se produce ningún cambio  
aunque el aire pueda llamarse  
-gracias a Mozart-  
Matinal  
la paz en la corrupción  
por un momento sea.”*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 88)

No âmbito das artes visuais e da música, a relação entre tempo e espaço que difere poesia de pintura pode aproximar a poesia das artes visuais se considerarmos o conceito referente à cena, pois tal conceito é composto pelo binômio tempo e espaço. Deste modo, para Aumont (2009. p. 45) a cena inicialmente tinha um valor espacial, designando a área de encenação e depois, por extensão, obteve um valor temporal, designando também o fragmento da ação que se desenrolava sobre uma determinada área. O conceito de cena que está presente nas artes visuais também se faz presente na obra poética de Aulicino como cena ficcional.

Sara Cohen (2012. p. 14) e Porrúa (2007. p. 03) consideram que, na poesia objetivista, a ficção pode ser enunciada por um observador imparcial, que se encontra numa cena escolhida. Isto pode ser notado quando Sara Cohen (2012. p. 14) afirma que “*La poesía de Jorge Aulicino explora un entrecruzamiento de planos (...) a través de una escena elegida en la que un personaje asumido como observador imparcial se hace cargo de la narración (...)*” e quando Porrúa (2007. p. 03), ao analisar os poemas “Interior” de Daniel García Helder e “A Mitad de la noche” de Fabián Casas, afirma que

*“En ambos casos hay una subjetividad depositada en los objetos, aunque en este último poema las cosas -también familiares- permanecen, pero dislocando la identidad del sujeto. La escena del despertar puede leerse como la imagen del proceso de*

*constitución de una poética. El objetivismo argentino de los 80 pareciera abrir por primera vez los ojos y buscar sus propias respuestas.”*

Tal percepção é confirmada pelo próprio poeta que diz (AMARANTE e ELISSAGARAY, 2010. p. 181) ter recorrido à digressão da cena de um menino no parque para compor *La Línea del Coyote*. Desta forma, percebe-se que, em sua poesia, há uma noção de cena ficcional o que é reforçado pela palavra do próprio poeta quando perguntado sobre quais seriam os elementos constitutivos de sua poesia, respondeu: “*La presencia de un personaje asumido como observador imparcial, la existencia de una ficción, (...)*”(AULICINO, em AMARANTE e ELISSAGARAY, 2010. p. 184). E ao afirmar que para ele a imagem visual compõe-se de paisagem, cenário e uma situação concreta (FONDEBRIDER, 2000. p. 117). O que está de acordo com a definição de Aumont (2009. p. 45) para cena, pois para ele a cena tem um valor espacial e temporal, assim o que forma a imagem visual, para Jorge Aulicino, é o que compõe a cena, pois a paisagem e o cenário se referem ao valor espacial da cena e a situação concreta enquanto ficção se refere ao elemento temporal enquanto desenrolar de uma determinada ação, dando-nos uma noção de cena ficcional.

As cenas poéticas podem estar vinculadas às indagações ou percepções de duas maneiras. As indagações podem constituir a cena da mesma forma que a cena pode abrir uma série de percepções ou indagações no observador; geralmente, o ponto de vista que compõe a cena será dado por uma terceira pessoa que nos diz tanto o que os seus olhos veem quanto às indagações que neles são formuladas. A cena será composta por uma unidade de tempo e de espaço e pelo ponto de vista do observador que pode ser o eu-lírico. A cena pode ser composta pela percepção que o observador tem do mundo real. Ela pode ser geradora de indagações. Estas duas possibilidades estão registradas nos poemas: “Misa Brevis (Mozart)”, “Intermezzo Interrotto (Bèla Bartok)”, “Himnos Corsarios”, “Última Sinfonía”, “Música para Aeropuerto”, “Caravaggio”, “404”, “Perros de Bach” e “Kyrie Eleison”

Em poemas como “Misa Brevis (Mozart)”<sup>27</sup> de (*Primera Junta (1995-1996)*, 2009), a cena da figueira dos fundos sob a qual a avó faz com que as galinhas se abriguem contra os perigos, consoante os versos 1, 8, 9, 11 e 12:

*En la higuera del fondo se dormían las gallinas*  
(...)  
*Allí el Chico de Salzburgo talvez entrevió el Rostro*  
*que luego construyó*  
(...)  
*la abuela*  
*obligaba a las gallinas a meterse a cubierto*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 419)

Tal cena abre a hipótese da seguinte indagação de ter sido naquele local onde o menino Mozart teria se dado conta do que ele viria a ser.

A cena, em “Intermezzo Interrotto (Bèla Bartok)”<sup>28</sup> (versos 2, 5, 6, 13 e 14) é construída de maneira direta e precisa pelo sujeito-lírico que funciona como um observador e, ao final, após mostrar-nos o que ele olhara, expressa poeticamente a percepção sobre o que poderia ter ocorrido ali onde funciona um restaurante.

*en la parrilla al paso junto a las vías*  
(...)  
*hay migas sobre la mesa,*  
*mancha de vino en la fòrmica blanca*  
(...)  
*Y se diría igual que aquí pudo haber ocurrido*  
*una carnicería y un entierro rápido.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 197)

No poema “Himnos Corsarios”<sup>29</sup> (versos 2 ao 4 e 13 ao 17), a cena poética proposta pelo sujeito lírico mostra duas pessoas que conversam sem pressa num restaurante

---

<sup>27</sup> anexo. p. 93

<sup>28</sup> anexo. p. 95

<sup>29</sup> anexo. p. 99

improvisado em que uma terceira escuta a conversa e sai de lá com algo novo.

*El poema se diría luego como quien conversa  
sin apuro en un restaurante provisorio.  
El que escuche se irá de allí con algo nuevo”.*  
(...)  
*El poema sería este:  
una ruta escarchada  
un auto  
bajo las tipas  
los rayos de sol*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 131)

O poema acima pode ser considerado um metapoema por apresentar-nos uma cena que ilustra uma percepção de composição poética que segue os parâmetros objetivistas de composição como, por exemplo, o uso de palavra que não seja meramente acessória.

Em “Última Sinfonía”<sup>30</sup> (versos 1, 4, 7, 8, 12 e 13), as percepções advém do ponto de vista do eu-lírico que atua como observador da cena, ouvindo Mozart, ele nos mostra poeticamente o lugar em que há água empoçada, fumaça sobre os telhados, um gato que se estica e um terreno árido.

*Sorprendido por Mozart a las 9*  
(...)  
*Miro el humo sobre los techos,*  
(...)  
*junto a un poco de agua estancada*  
(...)  
*la paz en la corrupción*  
*por un momento que sea*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 88)

O poema acima nos revela uma cena poética e, nela, há a representação do ambiente degradado, mas ao ouvir a música de Mozart, o sujeito-lírico experimenta uma sensação de paz que o faz sublimar o lugar degradado em que se encontra.

---

<sup>30</sup> anexo. p. 98

No poema “Música para Aeropuertos”<sup>31</sup>, (versos 1, 2, 17 ao 19) o observador apresenta uma cena em que há representação de uma cidade e o que ocorre nela.

*La ciudad es todos los ojos encendidos y el frio.  
Detrás de cada ojo hay vidas que no son conscientes de si misma  
(...)  
Porque esta civilización debe conocer su sentido,  
como el universo, aunque en realidad impresiona  
su inconsciencia del frio, del abismo.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 145)

Esta cena nos é mostrada poeticamente de acordo com o ponto de vista daquele que a enuncia, concluindo que a civilização não tem consciência do frio e do abismo.

Em “7-Caravaggio”<sup>32</sup> (versos 1, 2, 4, 6 e 12 ao 15), ocorre a representação poética da cena que registra tanto os atos preparatórios da composição de um quadro quanto o próprio quadro segundo o olhar do sujeito lírico.

*Empezaría después de todo en un viaje por la calle  
en las mareas de olores y colores artificiales, pero  
(...)  
y el mismo tono.  
(...)  
En la calle empezaría la primera pincelada  
(...)  
Por fin, una cara. Una mano con nudos.  
Un gesto apretado y plano porque comprendió la maquinaria.  
Ahora el cuadro habla, el color trasmutado por una alquimia  
que produjo sordera, un trabajo del que nadie es consciente.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 355)

No poema acima referido, percebe-se, portanto, que na composição poética da cena há elementos como cores, odores e tons que são realçados, evidenciando a importância de

---

<sup>31</sup> anexo. p. 100

<sup>32</sup> anexo. p. 88

tais elementos para a representação da realidade apresentada pela cena. Para sua integral compreensão, faz-se necessário, segundo o poema, conjugar os sentidos aparentemente contraditórios como a visão e a audição, mas que quando integrados ampliam nossa percepção do mundo que nos rodeia.

Em poemas como “404”<sup>33</sup> (versos 3, 12, 14, 17, 19 e 20), o ponto de vista do sujeito lírico nos mostra a cena poética em que temos a representação dos problemas mecânicos de um carro cuja finalidade é revelar-nos por intermédio deles o mundo em que estamos.

*el auto, un viejo Peugeot habitante  
(...)  
esa puerta que rebota  
(...)  
un canto como de agua de un buje  
(...)  
este concierto no está en tu cabeza,  
(...)  
te habla sobre el mundo  
mejor que la radio.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 418)

Na óptica do eu-lírico, a percepção de que os sons representativos de problemas mecânicos criam um concerto exterior a ele e funciona como um mero pretexto que revela a real intenção dele que é a de abordar o mundo em que vivemos e o faz, valendo-se de um velho carro.

No poema “Perros de Bach”<sup>34</sup> (versos 12 ao 15 e 26), a percepção do sujeito lírico mostra poeticamente a cena em que há a representação de cães que correrem atrás do próprio rabo personificam a representação da insistência.

*Si se insiste, plácido como Bach, dando  
vueltas corriendo como perros tras de sus colas,  
es quizás porque el vacío  
y el oído y el ojo absolutamente no son,*

---

<sup>33</sup> anexo. p. 101

<sup>34</sup> anexo. p.102

(...)  
*Nada pierde con probar aun sin convicción.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 417)

Esta cena poética gera a percepção de que os sentidos como a audição e a visão em absoluto, isolados em si mesmos, talvez não tenham a devida importância; apesar disso, é através da combinação dos sentidos que o mundo real é percebido e segundo o eu-lírico nada se perde em se provar mesmo sem convicção, portanto a cena dos cães serve de pretexto para que se aborde o tema da persistência por parte do homem e da necessidade de se buscar uma comprovação.

Em poemas como “Kyrie Eleison”<sup>35</sup>, a cena representa a busca pela serpente segundo o ponto de vista do observador por meio da primeira pessoa do plural, segundo os versos 1, 2, 9 e 22:

*Era del sur, donde los abismos sonaban a platería,  
que venía aquella serpiente encendida sobre el monte  
(...)  
¿Qué sustancia era esa, qué sustancia, que te negabas a nombrarla  
(...)  
Porque era nuestra obra para la gloria de Dios.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 336)

A cena, no referido poema, gera um questionamento voltado ao seu interlocutor sobre a busca empreendida para encontrar a serpente.

A cena pode ocorrer por meio de uma percepção sobre a música como em “Un Canto”, pelo cruzamento de sentidos como em “La Poesía Tiene una Felicidad que le es Propia”, pela indagação de uma composição musical como em “Donizetti”, por meio de uma suposição como em “Bach y un Cartel”, pela reflexão sobre a fotografia enquanto

---

<sup>35</sup> anexo. p. 90

técnica como em “Mirada en una Foto Color” ou pela percepção de uma paisagem invernal como em “Saludos Detrás de una Postal de Berlín de Este”.

O que se depreende de “Un Canto”<sup>36</sup> é que a cena pode se dar a partir da percepção gerada por uma música que estimulará a imaginação e que é a partir da cena que se levará a cabo a mensagem poética sobre a questão do tempo e do testemunhar, segundo os versos 1 ao 3.

*Bauhaus toca algo que suena al canto de unos monjes.  
Imagino claustros remotos y un páramo blanco.  
Estos sonidos estarán – me digo – mucho tiempo grabados*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 156)

Em “La Poesía Tiene una Felicidad que le es Propia”<sup>37</sup>, a cena pode ser composta a partir de um cruzamento de sentidos, como se verá nos versos abaixo a cena da casa representa o lugar em que ocorreu o encontro entre audição e visão e a partir daí a visão dá lugar à audição como sentido principal de percepção do mundo uma vez que tal representação visa reforçar a cegueira que acometeu o compositor Haendel o qual mesmo cego compôs o “Mesias” segundo os versos 1 ao 3, 6 e 7:

*Sobre el pentagrama Haendel  
señaló el momento en que comenzó a quedarse ciego  
Y el manuscrito yace ahora en su casa natal,  
(...)  
O lo que es igual, todo es sacudido por la música,  
hasta los clavecines y los pisos*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 74)

No poema “Donizetti”<sup>38</sup>, a cena representada nele advém da indagação acerca da composição musical e suas características, gerando uma cena em que tudo se apresenta de uma maneira instável por não ocupar o lugar que naturalmente lhe corresponderia; além de

---

<sup>36</sup> anexo. p. 92

<sup>37</sup> anexo. p. 103

<sup>38</sup> p. 27

revelar a capacidade que a música tem de alterar nossas emoções e sentimentos, consoantes os versos:

*mediante el cual el árbol en la ventana,  
una taza sobre la mesa,  
Parecen flotar en el principio  
Pero también en el fin.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 155, verso 7 ao 10)

Em “Bach y un Cartel”<sup>39</sup>, a indagação, enquanto, suposição origina a cena que pode ser a de um jogo de xadrez . Nele, um dos interlocutores prepara o ambiente para que o outro não escape ao diálogo. Na cena representada pelos versos abaixo, se dá o registro de uma série de percepções e de indagações a respeito da música de Bach e do jogo de xadrez como formas de representação da realidade.

*“Suponiendo que huyera, sería preludio  
de algo mayor”. Estaba parado y daba la espalda  
a la puerta de aquel sitio público,  
(...)  
Habló de Bach y de las asociaciones  
(...)  
¿A qué huir, gotoso, o a qué tramar el mate ajeno?  
(...)  
Bach para las cosas y el ajedrez para el hombre mortal.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 415, versos 1 ao 3, 7, 12 e 15)

Em “Mirada en una Foto Color”<sup>40</sup>, as reflexões sobre a técnica da fotografia colorida e da fotografia preto e branco constroem a cena. Esta cena construída pelas reflexões sobre os diferentes tipos de foto se dá o efeito da técnica da foto colorida, conforme os versos 15 ao 17 e 21:

*sobre lo que llamamos piedra,  
de espaldas a un lago y a un cielo con un pájaro,*

---

<sup>39</sup>p. 35

<sup>40</sup>anexo. p. 96

*la mirada de una mujer detiene el efecto color.*  
(...)  
*Llegamos a ese lago por caminos a través de las montañas;*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 144)

Em “Saludos detrás de una Postal de Berlín del Este”<sup>41</sup>, em que há a percepção de que a paisagem de inverno é dada graças a uma operação simultânea de luzes e de cores. Neste viés, a cena permite comprovar que as operações de luzes e de cores são os que compõem a paisagem de inverno além de deixar ver os momentos anteriores ao congelamento do rio (versos 2 ao 12, 13, 15 e 16):

*La sustancia del paisaje en invierno  
era dada por las operaciones simultáneas  
de colores y luces  
(...)  
gracias a la blancura de las gaviotas  
y del río Spree,  
(...)  
blanco, gris, verde,  
antes de enmudecer y brillar.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 179)

Em poemas como “Michelangelo”<sup>42</sup>, a expressão da autorreflexão compõe a cena do poema. Ela é oriunda da observação direta do exterior como resultado de um conhecimento direto. A autorreflexão enquanto expressão de um pensamento interior está centrada no eu-lírico que pode ser o próprio pintor como personagem histórico, dando um matiz de veracidade ao elemento ficcional do poema. No que se refere à pintura, a cena do poema está composta pela autorreflexão sobre a relação entre luz e sombra. Tal relação que compõe o real será definida pela percepção que os sentidos têm das formas. O que pode ser apreendido da leitura dos versos 18 ao 21.

*se expanden luces en las sombras  
y tinieblas en la luz cristalizada*

---

<sup>41</sup> anexo. p. 97

<sup>42</sup> anexo. p.89

*donde querría sumirme:  
la plenitud es una cuestión de formas*

(Aulicino, J. *Estação Finlândia*, 2012. p. 75)

No poema, percebe-se também que há uma negação da teoria criacionista de que Deus separou a luz das trevas e que chamou de Dia a luz e, de Noite as trevas além da percepção de que luz e sombra enquanto plenitude é apenas uma questão de forma e como tal a noção que se tem delas é dependente da percepção dos sentidos.

Tanto em “Un Canto”<sup>43</sup> quanto em “Donizetti”<sup>44</sup> é a pergunta retórica que compõe a cena, porém, em “Um canto”, esta pergunta é feita de forma direta e, em “Donizetti”, ela se dá de forma indireta. Diferentemente do que ocorre no poema “Jan Vermeer”<sup>45</sup> cuja pergunta retórica visa a confirmação de uma hipótese e do que ocorre em “La Rendición de Breda. El Prado, Madrid”<sup>46</sup>, porque nele a pergunta retórica visa recompor a representação de uma cena histórica, conforme se verá nos verso 16 ao 24 do poema “*Un Canto*”:

*¿les dirán qué efecto vertiginoso,  
cuánta vital melancolía, qué horrorosa ansiedad,  
qué placentero aniquilamiento producía  
la curva del tiempo oída en cualquier ciudad  
de las muchas dispersas entonces sobre la Tierra,  
entre habitantes que no se conocían,  
islas en la luz intolerable de una mañana  
de fines de 1990, o de 1393 o en el lluvioso verano de 1304  
en Buenos Aires, en Encalcat o en Florencia?*

(Aulicino, J. *Estação Finlândia*, 2012. p. 156)

Na pergunta retórica, a cena representa o efeito que a curva do tempo presente na música produz sobre os homens de distintas épocas, articulando mundos que iluminam e refletem o mundo real. Em “Donizetti”<sup>47</sup>, a pergunta retórica indireta compõe uma cena de

---

<sup>43</sup> anexo. p.92

<sup>44</sup> p. 27

<sup>45</sup> anexo. p. 94

<sup>46</sup> p. 29

<sup>47</sup> p. 27

instabilidade (versos 5 ao 10):

*Cómo pudo imaginar el sentido más allá  
y ponerlo luego acá, en esta música  
mediante la cual el árbol en la ventana,  
una taza sobre la mesa,  
parecen flotar en el principio  
pero también en el fin.*

(Aulicino, J. *Estação Finlândia*, 2012. p. 155)

Nesta cena de instabilidade, as coisas são apresentadas como fora de seu devido lugar natural por causa do sentido da música. Tal percepção é devida ao conhecimento direto que se tem das coisas por meio da observação. Em “Jan Vermeer”<sup>48</sup>, a pergunta retórica busca a confirmação de uma hipótese que cria uma cena de um pintor conforme os versos 1 ao 4, 16 e 23:

*si disuelvo a esa niña en su patio  
a la matrona en el cuarto interior  
a la mayor cota de disolución posible  
¿tengo la verdad?  
amor por el color por la luz  
lo que amamos: explosión de la luz/ realidad de la luz*

(Aulicino, J. *Estação Finlândia*, 2012. p. 76)

Percebe-se que o pintor visa por meio da dissolução buscar na cor e na luz a captação da realidade enquanto manifestação da verdade, renunciando a toda palavra que não seja fundamental à expressão do que se deseja registrar. Por conseguinte, em “La Rendición de Breda. El Prado, Madrid”<sup>49</sup>, há uma pergunta retórica que visa recompor a representação de uma cena histórica, conforme os versos 1 ao 5:

*¿No era de esperar que después de la batalla  
hubiese en las miradas de estos hombres  
una inteligencia estrábica y en sus ropas*

---

<sup>48</sup> anexo. p. 94

<sup>49</sup> p. 29

*pingajos de sangre? Y en las lanzas y en  
las cabalgaduras, sangre también, y hasta vísceras.*

(Aulicino, J. *Estação Finlândia*, 2012. p. 407)

Nota-se que, no referido poema, falta à cena histórica a veracidade dos elementos indicativos de um combate real, a saber: sangue e vísceras. Assim o poema retoma o sentido denotativo das palavras no intuito de registrar a realidade.

### **O Elemento Narrativo-Ficcional na Construção da Cena no Poema**

Advertimos que, nesta seção, podem ser encontrados poemas anteriormente abordados no intuito de mostrar como o elemento narrativo-ficcional atua na composição da cena. Esta pode conter uma representação da realidade, do diálogo, da autorreflexão ou da sensação. O elemento narrativo-ficcional corresponde, assim, ao ato pelo qual o poeta faz surgir um imaginário que adquire um predicado de realidade e se relaciona com ela no texto sem se confundir com o real. Fondebrider (2006), no artigo “*Treinta años de Poesía Argentina*”, ao abordar o objetivismo, traz alguns conceitos sobre esse tema retomando considerações de Aulicino (1991) e Freidemberg (1991), ambos publicados na revista *Diario de Poesía*. Em linhas gerais, Aulicino (1991. p. 30) expressa que a poesia compreende percepções, conhecimento direto a partir de uma consciência taoista e um interrogante por não haver nela uma conclusão definitiva. Para ele, a poesia também compreende a função lírica e considera a noção de efeito e de artifício sobre o leitor que se pretende conquistar. Uma poesia de “mínima” que é uma poesia que se pergunta pelo sentido e que se reivindica como *ficcional*.

Freidemberg (1991. p. 23) compreende que a poesia chamada de Objetivista traz consigo um exercício do olhar que vê o mundo como material de leitura, faz uso da narrativa e da descrição e considera a resistência das palavras, dispondo-as de modo a obter como resultado a expressão fiel do que se quer registrar. Para ele, esta poesia pretende criar situações, fatos e sensações poéticas, registrando as coisas visíveis do mundo por meio da potencialização máxima do sentido que já está estabelecido pelas palavras. A relação

existente entre poesia e elemento narrativo-ficcional em palavras de Eagleton (2007. p. 32 e 33) quer dizer que:

*“A poem is a statement released into the public world for us to make of it what we may. It is a piece of writing which could by definition never have just one meaning. Instead, it can mean anything we can plausibly interpret it to mean (...) Poetry is language trying to signify in the absence of material cues and constraints.*

*Many poems do not actually have an original context, since the experiences they portray are purely imaginary.”*

Freidemberg afirma que o elemento ficcional articula pequenos mundos com natureza própria que não se confundem com o mundo, mas que de alguma maneira iluminam-no e o refletem. Deste modo, quando os pequenos mundos passam a ser poema, eles deixam de ser mundos em si mesmos e se tornam mundos ficcionais. O elemento ficcional, portanto, faz surgir um imaginário que se relaciona com a realidade do texto. Nesta relação, ocorre uma transgressão de limites entre o imaginário e o real, pois o imaginário adquire um predicado de realidade. Desta forma, o mundo representado na cena poética não pretende ser o mundo efetivo, mas é representado como se fosse, indicando-nos a presença daquilo a que se refere (WOLFGANG ISER. IN: COSTA LIMA, 1983. p. 386).

O Objetivismo considera o poema como sendo o lugar onde o poeta revela o que compreende da realidade. Nele, a função lírica expressa sentimentos ou pensamentos íntimos oriundos de uma observação do exterior. Esta observação resulta do conhecimento direto que pode ser expresso por uma narrativa-ficcional que, por sua vez, visa construir uma representação do mundo que pode estar contida numa determinada cena. O elemento narrativo-ficcional atua na composição da cena seja pela reconstrução de uma apresentação musical, seja por meio da contemplação da realidade, seja por intermédio da representação de um diálogo, seja através da autorreflexão do eu-lírico, seja pela sensação da cegueira, seja por intermédio da audição de uma música ou pela expressão poética do processo pictórico conforme se verá a seguir.

Os poemas “Whale’s Blow” e “Buenos Momentos en el Sanatorio”, tratados anteriormente, ilustram a participação do elemento narrativo-ficcional na composição da cena, assim como a presença da representação de uma autorreflexão enquanto pensamento íntimo e de uma contemplação da realidade que abre caminho para a expressão do êxtase. Em “Whale’s Blow”<sup>50</sup>, o eu-lírico enquanto espectador *conta* como ele conseguiu assistir a uma apresentação musical. É possível perceber a expressão de um pensamento íntimo que versa sobre a divindade que é resultante do conhecimento direto em uma cena determinada.

No poema “Buenos Momentos en el Sanatorio” de (*Hombres en un Restaurante*, 1994), o elemento narrativo-ficcional constrói a cena em que ocorre a contemplação da realidade seja na figura de um quadro ou na de uma paisagem. Marcelo Cohen (2000. p. 16) considera este poema um bom exemplo do caráter narrativo da poesia de Aulicino e do fato de na poesia dele haver a presença de uma imagem mais visível. Este caráter narrativo está concebido como se fosse parábola em busca do seu significado. Percebe-se, na leitura do poema abaixo transcrito, que a contemplação da realidade, abre caminho para a ocorrência do êxtase através da percepção dos sentidos. Tal fato poético ocorre graças ao aroma do café.

*Buenos Momentos en el Sanatorio*  
do livro de *Hombres en un restaurante*, (1994)

*Se distrae en el sanatorio mirando  
reproducciones de Claude Monet.  
Se detiene frente a la de Pont d’Argenteuil  
que está frente a la cocina.  
No le interesa ya el “efecto Monet” que venía siguiendo  
sino la copa de esos árboles al otro lado del río.  
“Este es un cuadro naturalista”, se dice,  
“puesto que Monet atrapó la felicidad de esos árboles.  
¿O la felicidad de esos árboles sólo la vemos Monet y yo?  
Pero sin duda es la misma felicidad que yo veo en los árboles reales”.*

*De pronto se abre a su espalda una puerta  
y el pasillo es invadido por la fragancia del café.  
Como si abriera una grieta en su pensamiento  
otro éxtasis.*

---

<sup>50</sup>p. 33

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 152)

Em “Bach y un Cartel”<sup>51</sup>, o elemento narrativo-ficcional consiste na representação de um diálogo que revela uma compreensão de mundo segundo os versos 1 ao 10, 13 e 14:

*“Suponiendo que huyera, sería prelude  
de algo mayor”. Estaba parado y daba la espalda  
a la puerta de aquel sitio público,  
muy interesado en demostrar que el juego  
con las palabras merecía respeto  
como la agonía de un tonto.  
Habló de Bach y de las asociaciones  
de fugas y preludios:  
modos de respuntar la realidad, reflexionó.  
Matemáticamente el jaque existe, contesté,  
(...)  
Respunteos los árboles, la espuma, las piedras, contestó.  
Bach para las cosas y el ajedrez para el hombre mortal.*

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p.415)

Se aqui a compreensão de mundo é expressa pelo diálogo representado no poema que versa sobre os modos de alcançar/representar a realidade através de representações do jogo de xadrez e da música de Bach; em “Cézanne”<sup>52</sup>, o poema se torna o lugar em que o poeta expressa a sua compreensão da realidade, compondo uma cena por meio da autorreflexão do eu-lírico conforme os versos 1 ao 3, 15 e 19 ao 21:

*Sólo con inclinarme de derecha a izquierda,  
de izquierda a derecha, me basta,  
escribía Cézanne.  
(...)  
¿por qué Cézanne no esforzó la imaginación?  
(...)  
¿Por qué Cézanne no quiso pintar lo que sus ojos  
-aun moviéndose con su cuerpo de derecha a izquierda,  
de izquierda a derecha- no podían ver?*

---

<sup>51</sup> p. 35

<sup>52</sup> p. 25

(Aulicino, J. *Estação Finlândia*, 2012. p. 45)

Em “Cézanne”, o elemento narrativo-ficcional nos dá um matiz de veracidade ao valer-se da voz do pintor para expressar um entendimento sobre a representação da realidade. Em “La poesía tiene una felicidad que le es propia” de (*La caída de los Cuerpos*, 1983)<sup>53</sup>, o referido elemento ilumina o mundo de Haendel por meio da voz do eu-lírico - um observador imparcial presente na cena poética -. Através do seu relato, ele reconstrói a experiência do ficar cego que os visitantes são convidados a experimentar. O poema nos revela, portanto, que a composição de “Messias” reflete a experiência do ficar cego (versos 1, 2, 4, 5, 10 e 12):

*Sobre el pentagrama, Haendel  
señaló el momento en que comenzó a quedarse ciego  
(...)donde el visitante es invitado a sentarse y escuchar el furioso  
[advenimiento del Mesías  
(...)hay que cerrar los ojos  
y pensar en la música del caos;  
(...)  
pero que para Handel fue quedarse ciego,  
(...)*

(Aulicino, J. *Estação Finlândia*, 2012. p. 74)

No poema “Donizetti”, de (*Hombres en un Restaurante*, 1994)<sup>54</sup>, o elemento narrativo-ficcional, por meio da narrativa, nos apresenta uma impressão ficta que o poeta tem do mundo a sua volta. Tal impressão decorre da audição de uma música. Este ato faz com que o poeta perceba de forma poética as coisas do mundo. Esta narrativa constrói uma cena poética cujo intuito é o de nos mostrar, poeticamente, o que as coisas do mundo têm de instável segundo a leitura dos versos 5 ao 10.

*Cómo pudo imaginar el sentido más allá  
y ponerlo luego acá, en esta música  
mediante la cual el árbol en la ventana,  
una taza sobre la mesa,*

---

<sup>53</sup> anexo. p. 103

<sup>54</sup> p. 27

*parecen flotar en el principio  
pero también en el fin.*

(Aulicino, J. *Estação Finlândia*, 2012. p. 155)

Em “Los Náufragos de la Medusa” de (El Capital, 2010), o eu-lírico, atuando como um observador dos fatos representado em um quadro homônimo, faz uso do elemento narrativo-ficcional. Este representado por um modo peculiar de se contar uma história que começa não pelo início dos acontecimentos, mas sim em outro ponto da narrativa. Podemos depreender isto da leitura do poema e da expressão latina *in media res* (verso 7).

*Aun expirando en las playas, los ojos  
abiertos, perfiles de líneas cambiantes,  
un movimiento en las luces de la costa,  
titilaron en sus retinas y supieron  
que no había puro pensamiento sino  
siempre la realidad, siempre, siempre,  
la realidad, y que estuvieron vivos in media res.*

(Aulicino, J. *Estação Finlândia*, 2012. p. 476)

Desta forma, o eu-lírico, por meio do elemento narrativo-ficcional, reconstrói poeticamente a cena expressa pelo quadro homônimo em que se dá o registro da sobrevivência dos que naufragaram. Isso ocorre ao expressar a vida dos sobreviventes na praia por meio do ato de expirar e através da retina que reflete o movimento na luz. Esse movimento é o ponto de convergência do poema, porque a luz brilha nas retinas dos náufragos, dando-nos a conhecer o fato de que eles sabem que estão vivos.

Em “Jan Vermeer”<sup>55</sup> e em “12”, de *Cierta Dureza en la Sintaxis* (2008), o elemento ficcional apresenta uma cena em que se evidencia o processo de composição pictórica por meio de uma autorreflexão do eu-lírico. No poema “Jan Vermeer”, a cena poética é construída pela narrativa que compreende um relato ficcional do que seria o ato de pintar do artista.

---

<sup>55</sup>anexo. p.94

*Si disuelvo a esa niña un su patio  
a la matrona en el cuarto interior  
a la mayor cota de disolución posible  
¿tengo la verdad?  
Digo, no es sólido nada, todo es corpuscular  
y como llevo luz a los cuerpos, éstos  
estallan silenciosamente y tales creen  
estas viéndolas en sueños o en infancia  
(...)  
está  
lo que amamos: expresión de la luz/realidad de la luz*

(Aulicino, J. *Estação Finlandia*, 2012. p. 76, versos 1 ao 8 e 22 e 23)

No poema “12”, o eu-lírico age como um observador imparcial dos fatos e faz uso do elemento narrativo-ficcional para compor poeticamente a cena de um diálogo. Este procedimento tem por finalidade mostrar-nos outro entendimento que se refere à composição artística seja ela pictórica ou verbal. Desta forma, temos a representação ficcional do diálogo por ele presenciado que se diferencia por registrar apenas a intervenção de um dos interlocutores.

*Es un gran pintor Ezra, dijo el tío, sólo  
que cuando el pincel está ya sin pintura  
no vuelve a la paleta, lo aplica seco,  
pincelada tras pincelada, seco como el río  
de sus sueños, como la saturnal Castilla  
que no era el planeta de sus antepasados.  
De manera que no es un cuadro vacío  
sino seco, sobre el que pinta todo aquello que brota  
en el campo que es fantasma de su memoria, a  
veces con secas pinceladas, a veces con el color  
vivo de lo que ha sido vivo, ha tenido estatuto y código.*

*... y el sistema de cultivo  
se parecía a las leyes escritas por las que el hombre  
se regía: cortaba las espadañas, cegaba al que no veía,  
arroja a la zanja el estiércol de la palabra vana.*

(Aulicino, J. *Estação Finlandia*, 2012. p. 433)

Esse diálogo se reveste de um matiz de veracidade, porque se vale da voz de uma pessoa chamada de *tio* cujo nome não se dá a conhecer, sugerindo-nos uma maior proximidade/intimidade com o personagem referido. Em seu turno de fala, temos a representação poética da arte pictórica de Ezra como uma possibilidade de se representar a realidade o que também pode ser aplicado à composição da arte verbal que segundo ele deve se desfazer da palavra vã. A arte pictórica de Ezra é inerente ao pintor e oriunda dos fantasmas de sua própria memória, representando o âmago do seu ato de pintar. Este entendimento também pode ser estendido à composição verbal enquanto processo ficcional.

Nesta seção, podemos perceber que, no discurso poético, há a presença de um personagem que o ficcionaliza, fazendo da cena poética parte integrante de uma ficção. Desta forma, a poesia é percebida como uma obra ficcional que pode, por sua vez, refletir/esclarecer o “mundo real”, dando-nos outros matizes dele para uma “melhor” percepção dos fatos/atos. Logo, a poesia pode ser considerada como uma “história” que se destina a delinear o mapa dos sentidos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra do Aulicino está diretamente relacionada com o objetivismo poético argentino dos anos oitenta e noventa conforme exposto no primeiro capítulo deste trabalho. No entanto, sua poética transcende a existência de meros rótulos, como fica evidente no desenvolvimento posterior de seu fazer poético, que toma distância daquilo que se percebe como um desdobramento do Objetivismo durante os anos dois mil que se caracterizou por ser fragmentário, por se afastar da linguagem “cultura” e “prestigiosa” (EDWARDS. 2006. p. 246 e DOBRY 2006. p. 131). Como visto ao longo da dissertação, o cruzamento de linguagens é outra das marcas na poética do Aulicino. Quanto à linguagem musical, ela está mais presente na produção do autor nos anos oitenta e noventa. Na produção dos anos 2000, a referência à linguagem musical, embora menos evidente continua aparecendo como vimos, por exemplo, na estrutura do livro *Hostias*. No que tange às artes visuais, percebeu-se que elas, de igual modo, apareceram mais vezes durante a produção poética dos anos oitenta e noventa do que no período posterior, mas continua evidente em títulos de poemas como, por exemplo, “7-Caravaggio” de *Hostias* (2004) e “Los Naufragos de la Medusa” de *El Capital* (2010) e no corpo do poema como ocorre em “12” de *Cierta dureza en la sintaxis*, de 2008.

Especificamente, no que tange ao entrecruzamento de linguagem com as artes visuais e a música, ele é crucial na construção de sentidos na poética do Aulicino, tais como o inesgotável da realidade, a incompletude da captação dos sentidos, o papel da imaginação na expressão artística e a força criadora que desestabiliza a concretude do mundo (“Cézanne”; “Donizetti” “Whale’s blow”); os jogos de representação e os contextos de produção de sentidos em diferentes épocas (“La Rendición de Breda. Madrid. El Prado”). Outro elemento recorrente na obra do Aulicino e que podemos considerar característico de sua poética é a contradição entre a concretude e a intangibilidade/imaterialidade ou êxtases no cotidiano (“La poesía era un bello país”; “Coloristas”, “Buenos momentos en el sanatorio”, “Un lírico”, entre outros). Quanto ao elemento dialogal ou polifônico na obra do Aulicino, o jogo de vozes pode ser com interlocutores concretos, que o poeta inclui em situações dialogais frequentemente associadas à autorreflexão do eu lírico (“Un lírico”), ou

com uma outra voz que pode não ser a de um interlocutor individual, mas uma voz genérica, incluída no poema em estilo linear ou não, nos termos bakhtinianos, como vimos por exemplo no poema “Buenos momentos en el sanatorio”.

Na obra do nosso poeta, o ponto de junção em que se dá a representação artística do que se quer expressar na cena poética tem por base a expressão da diversidade de sentimentos demonstrados pelo sujeito-lírico que iluminam o “mundo real” (“Jean Vermeer”, entre outros). Assim, a qualidade compositiva das coisas acontece muitas vezes por meio do olhar que expressa a subjetividade fornecendo-nos a imagem que se faz delas (“Un lírico”). Em Aulicino, a indagação poético-existencial integra a cena, revelando-nos a busca do eu-lírico pela veracidade das formas de captação da realidade (“Intermezzo interroto (Bèla Bartok)”, “Victoria Land (II)”, entre muitos outros), tendo por base a afetividade do poeta pelos elementos que compõem a representação artística.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALESSANDRIA, Jorge. *Imagen y metaimagen*. C.B.C. Buenos Aires. 1996.

AMARANTE, Silvia Beatriz e ELISSAGARAY, Alejandro. *Conversaciones con Jorge Aulicino*. Editorial Nueva Generación. Buenos Aires. 2010

AULICINO, Jorge Ricardo. Lo que ocurre de veras. *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año 5, nº20, oct. 1991. p. 30.

\_\_\_\_\_. A la espera de estudios serios. In: FONDEBRIDER, Jorge (comp). *Tres Décadas de Poesía Argentina 1976-2006*. Libros del Rojas. Buenos Aires, 2006.

\_\_\_\_\_. *La infancia del procedimiento*. 31. oct. 2006. Disponível em <http://lainfanciadelprocedimiento.blogspot.com.br/2006/10/jorge-aulicino.html>>. Acesso em: 26 maio 2012.

\_\_\_\_\_. *Estación Finlandia. Poemas reunidos 1974-2011*. Bajo la luna. Buenos Aires. 2012.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Hétérogénéité(s) Énonciative(s)*. In: Langages, 19e année, nº73, 1984. pp.98-111. Disponível em: <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge\\_0458-726X\\_1984\\_num\\_19\\_73\\_1167](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726X_1984_num_19_73_1167)> Acesso em: 10 dez. 2012.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1990). *Heterogeneidade(s) Enunciativas(s)*. Tradução de Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldi. Cadernos de estudos linguísticos, jul/dez. Campinas. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/94562516/AUTHIER-REVUZ-Jacqueline-Heterogeneidade-s-enunciativa-s-In-Caderno-de-Estudos-linguisticos-19>> Acesso em: 10 dez. 2012.

AVELLANEDA, Andrés. Poesía argentina del setenta. *La danza del ratón*, Buenos Aires, ano. 4, n.6, diciembre 1984, p.28-34.

BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV, V. N.) *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Editora Hucitec. São Paulo. 1988.

CARRERA, Arturo. *Ensayos murmurados*. Mansalva. Buenos Aires. 2009.

CARRERA, Arturo. Barroco y Neo-barroco. *Dossier el estado de las cosas*. *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año 4, nº 14, diciembre. 1990, p. 17-19.

CASAS, Fabián. *Permanencia bajo el arce*. 11. feb. 2007. Disponível em: <<http://elseniordeabajo.blogspot.com.br/2007/02/permanencia-bajo-el-arce.html>> Acessado em: 01.de nov.12.

CÓFRECES, Javier. Poesía desde el golpe. *La Danza del ratón*, Buenos Aires, año 4, n.6, diciembre 1984, p.19-21.

COHEN, Marcelo. En el extremo veloz de una mirada. In Aulicino, Jorge Ricardo. *La Poesía era un Bello País*. Libros de Tierra Firme. Buenos Aires. 2000.

COHEN, Sara. *La evolución del lenguaje*. In: revista ñ. clarín (20.08.2012). Disponible em: <[http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Jorge-Aulicino-Estacion-Finlandia\\_0\\_757724243.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Jorge-Aulicino-Estacion-Finlandia_0_757724243.html) > Acceso em: 03 nov. 2012.

CHACÓN, Pablo. E. “*La poesía debería ser política*”. Disponible em: <<http://viejosomoking.blogspot.com.ar/>>. Acceso em: 20 jan. 2013.

DOBRY, Edgardo. *Poesía argentina actual: del Neo-barroco al Objetivismo (y más Allá)*. In: FONDEBRIDER, Jorge (comp). *Tres Décadas de Poesía Argentina 1976-2006*. Libros del Rojas. Buenos Aires. 2006.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Sobre o Texto Fotográfico. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia Meialves de; BRITO, Yvana Carla Fechine de. (org.). *Imagens técnicas*. São Paulo: Hacker Editores, 1998. p. 139-148.

EAGLETON, Terry. *How to Read a Poem*. Blackwell Publishing. Oxford. 2007.

EDWARDS, Rodolfo. *Extraña dama la poesía de la buena centuria*. In: FONDEBRIDER, Jorge (comp). *Tres Décadas de Poesía Argentina 1976-2006*. Libros del Riojas. Buenos Aires. 2006

FAUSTINO, Mario. Dossier Pound. *Guía para leer los “cantares”*. *Diario de Poesía*. año 01, n. 03, diciembre, 1986. p. 14. Tradução de Jorge Fondebrider.

FONDEBRIDER, Jorge. Juan Gelman y nuestra poesía. *La Danza del ratón*, Buenos Aires, año 04, n. 06, diciembre, 1984. p. 16-18.

\_\_\_\_\_. *Dossier Pound. Pound y nosotros*. *Diario de Poesía*. año 01, n. 03, diciembre, 1986. p. 14.

\_\_\_\_\_. Joaquín O. Giannuzzi: Señales de una causa personal. *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año 01, n. 02, septiembre, 1986. p. 3-5.

\_\_\_\_\_. *El universo es “Enigmático”, pero no “misterioso”*. In Jorge Aulicino. *La Poesía era un Bello País*. Libros de Tierra Firme. Buenos Aires. 2000.

\_\_\_\_\_. *Treinta años de poesía argentina*. In: FONDEBRIDER, Jorge (comp). *Tres Décadas de Poesía Argentina 1976-2006*. Libros del Rojas Buenos Aires. 2006.

FONDEBRIDER, Jorge e PRIETO, Martín. Juan José Saer: “La poesía es el arte literario

por excelencia”. *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año 01, n 03, dic. 1986. p.5.

FREIDEMBERG, Daniel. Para una situación de la poesía argentina. *La Danza del ratón*, Buenos Aires, año 04, n. 06, diciembre, 1984. p. 22-27.

\_\_\_\_\_. “El modo en las cosas”. Columna “Todos Bailan”, *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año 04, n.21, dici.1991.

\_\_\_\_\_. Para contribuir a la confusión general. *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año 06, n.26, abril, 1993. p. 11-12.

\_\_\_\_\_. “Un poeta standard”. Reportaje. Dossier Giannuzzi. *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año 09, n. 30, agosto, 1994. p. 14-15.

\_\_\_\_\_. Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más). In: FONDEBRIDER, Jorge (comp). *Tres Décadas de Poesía Argentina 1976-2006*. Libros del Rojas Buenos Aires. 2006.

HELDER, Daniel García. Ensayo. El neobarroco en la argentina. *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año 01, n.04, março, 1987, p.24-25.

ISER, Walfang. Os Atos de Fingir ou O Que É Fictício no Texto Ficcional. IN: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro. Francisco Alves. 1983.

KOVADLOFF, Santiago. *Poeta antiguo, poeta ambiguo*. In. AULICINO, Jorge Ricardo. *Poeta Antiguo*. Ediciones Botella al Mar. Buenos Aires.1980.

LLACH, Santiago. *Poesía en los noventa: una aproximación*. In: FONDEBRIDER, Jorge (comp). *Tres Décadas de Poesía Argentina 1976-2006*. Libros del Rojas. Buenos Aires. 2006.

LAMBERT, Gilles. *Caravaggio*. Taschen. Madrid. 2010.

MALLOL, Anahí. Para una sigilografía de los noventa. In: FONDEBRIDER, Jorge (comp). *Tres Décadas de Poesía Argentina 1976-2006*. Libros del Rojas. Buenos Aires. 2006.

MOLINO, Jean e TAMINE, Joëlle. *Introduction à l'analyse Linguistique de la Poésie*. Presse Universitaires de France. Paris. 1982.

MONTELEONE, Jorge. *Mirada e imaginario poético*. In: SÁNCHEZ, Yvette e SPILLER, Roland. *La Poética de La Mirada*. Visor Libros. Madrid. 2004

MORAES, Alexandre de. *Direito Constitucional*. Atlas. São Paulo. 2000.

PEREDNIK, Jorge Santiago. “Prólogo”, em *Nueva Poesía Argentina durante La dictadura (1976-1983)*, Ediciones Calle Abajo. Buenos Aires. 1992.

PORRÚA, Ana. *Caligrafía tonal ensayos sobre poesía*. Entropía. Buenos Aires. 2011.

\_\_\_\_\_. Poética de la mirada objetiva. *Crítica Cultural*, volumen 2, n. 2, jul/dez. 2007. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0202/03.htm>>. Acesso em: 04 maio 2012.

PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Taurus. Buenos Aires. 2006.

\_\_\_\_\_. Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina. *Cahiers de LI.RI.CO*, nº3, Université de Paris 8 – Université de Bretagne-Sud, Paris, 2007. Disponível em: <[http://www.revistavox.org.ar/virtual\\_23.htm#prieto](http://www.revistavox.org.ar/virtual_23.htm#prieto)>. Acesso em: 07 ago. 2012.

SÁNCHEZ, Yvette e SPILLER, Roland. *La poética de La mirada*. Visor Libros. Madrid. 2004

SAMOILOVICH, Daniel. Barroco y neo-barroco. *Diario de poesía*, n. 14, verano, 1990. Dossier El estado de las cosas, p. 17.

SAMPO, Diego. “*Aulicino irracional*”. Disponível em: <<http://viejosomoking.blogspot.com.ar/>> . Acessado em: 21. jan.2013.

SERRANI, Silvana. Antologia Discurso e Memória Cultural e Dialogismo em Compilações Bilíngues de Poesia Argentina. *Revista Aletria – Estudos Comparados em Literaturas, Artes e Culturas de Expressão Hispânica*, Belo horizonte, v. 17, p. 51-66, Jan-Jun. 2008.

URANGA, Ignacio. “*Entrevista con Jorge Aulicino*”. Disponível em: <<http://viejosomoking.blogspot.com.ar/>>. Acesso em: 20. jan.2013.

WELLEK, René ; WARREN, Austin. *Teoría literaria*. Gredos. Madrid. 1996.

## ANEXO

1.3

do libro *La Línea del Coyote* (1999)

Tememos las ciudades, grandes escorpiones,  
o inesperadas amebas gigantescas en la pampa.  
Desciende el pájaro negro desde el árbol  
y el chico en el parque se asusta y se fascina.  
El pájaro sin duda le habló girando a veces su cabeza  
hacia lo profundo del parque,  
se diría desde lejos le indicaba cuántos de promesa  
de bosque tenía la fronda ahí,  
pero también en ese punto empezaba una fábula tenebrosa  
de chicos y brujas, migas de pan y ogros (se sabe).  
No hay salida, ¿no lo ven? por todas partes  
el miedo, el horror, el éxtasis, hicieron sonar  
sus aturdidoras matracas. También nosotros  
fuimos arrojados desde los cortinados del bien.  
Y ahora nos excluyen las galerías de Occidente  
que el capital construye como deidad sin deus  
y más allá de él.  
no fornicarás madre ni padre ni agustina hermana.  
Darás al César.  
Pero si leíste los libros, si leíste todos esos libros,  
vago, fantástico, inútil, en ese maldito cuarto en desorden  
sin dedicarse a trabajar, si los leíste  
leíste el único libro y no comprenderás.  
La suma, la resta, la división, los logaritmos,  
las fuerzas de la historia considerada como mecánica  
de los cuerpos en el tiempo y ante la muerte  
y todo aquello que pueda deducirse de esta palabra,  
tienen por regla la inclusión.

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 219)

3.1

do livro *La Línea del Coyote* (1999)

El viejo rezongaba,  
sus costumbres eran insufribles.  
Animadas por una lógica sencilla,  
escapaban sin embargo al entendimiento.  
Todo en el viejo era imposible  
porque habíase hecho sujeto sin oración.

Salido del mercado, no era signo que pudiera leerse.  
Y esto de orinar en el fondo entre las plantas  
que se pasaba cuidando inútilmente el día entero,  
o el rezongo como una respiración del cuerpo,  
lo tornaron destituido como el verde,  
las fotos que tomó -¿para qué?- a lo largo  
de setenta y ocho años  
y la jarra de un vino que nada alborotaba en él.  
Distinto al ocio, el tiempo del viejo,  
entre un árbol arruinado y los tomates,  
el crepúsculo de la fe, el triunfo  
de una razón que se alimenta de sí.

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 221)

2-Diario  
do livro *La Nada*, (2003)

No tengo chance de convertirme en veterano de guerra.  
No daré vueltas con dos perros y mi capote por el parque:  
“Allá va aquél, el de las heridas, su cabeza una calabaza  
en la que suenan los silbidos agudos de los rayos Gamma.  
Ahora tiene una antigua casa sobre el acantilado,  
le gusta la madera vieja y las cañerías que resuenan”.  
El paseo por el parque termina en el bar, toma  
una grapa y lee la *National Geographic*,  
los perros echados debajo de la mesa.

Nada de eso. La lucha no tendrá retorno.  
No nos esperan la muerte de lustrosos bronces,  
el panteón o la dulce vejez que reencanta el mundo.  
Los ojos echan raíces y el aliento mecánico no falla.

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 270)

1- ¡Oh espíritus o ángeles caídos!  
do livro *La Nada*, (2003)

Mientras golpeaba la lluvia sobre los búnkers, Marisa,  
yo no pensaba en vos ni en los chicos. La verdad,  
tampoco pensaba si los rayos de aquel enemigo omnipresente  
me alcanzarían esa noche o la noche siguiente o cuándo.  
No pensaba en ustedes ni en mí, aunque puedas considerar  
una forma de egoísmo que pasara las horas deslumbrado  
por este fenómeno por este fenómeno: los rayos, cuando atravesaban el cielo  
o caían sobre un edificio cercano y lo reducían a ceniza,  
iluminaban el paisaje con una claridad activa,  
como la que pocas veces se vislumbra en el fondo  
de un pensamiento; como la calidad del pensamiento  
cuando contiene la verdad desnuda y parpadeante.

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 269)

Victoria Land (II)  
do livro *Hombres en un Restaurante*, (1994)

No salgan del cuadro completamente,  
no salgan del cuadro.  
Esta es la foto, no se salgan  
del cuadro.  
Si no entran completamente  
pueden sentir el viento de los caminos.  
En la velocidad del viento escuchar voces y músicas  
de civilizaciones.  
Estarán entrando a una ciudad,  
sentirán el peso de las cimitarras en las cabalgaduras.  
Más allá de los pantanos verán la aurora boreal.  
No entren completamente en el cuadro.  
Miren el barro en las orugas de guerra  
y en las manos y miren los rostros sudados.  
Y verán flores azules sobre el campo  
si no entran completamente en el cuadro.  
Los acompañará una música de geishas  
voces de esposas y madres.  
Amarán a las esposas como a geishas  
y lo escrito será  
mientras mantengan la marcha  
-sólo en la marcha-  
no completamente fuera del cuadro.

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p.128)

7- Caravaggio  
de *Hostias*, (2004)

Empezaría después de todo en un viaje por la calle  
en las mareas de olores y colores artificiales, pero  
en las mareas de mañana y tardes con el mismo motor  
y el mismo tono.

Empezaría en lo inenarrable.  
En la calle empezaría la primera pincelada.  
Y como en un viaje de pájaros sonámbulos  
atravesaría las pequeñas fortalezas de los instintos.  
Y como una gota de sangre bajaría a los depósitos con luz cruda.  
Juntando el tono de millones de tonos y los restos de los vasos  
y la grasa de millones de papeles tirados a la calle.

Por fin, una cara. Una mano con nudos.  
Un gesto apretado y plano porque comprendió la maquinaria.  
Ahora el cuadro habla, el color trasmutado por una alquimia  
que produjo sordera, un trabajo del que nadie es consciente.  
El que está en el cuadro es ellos.  
Ellos después de haber atravesado los infiernos.  
Ellos como si en las tiendas baratas colgaran cuerpos en lugar de ropa.  
Ellos con teléfonos portátiles en las rotiserías.  
Como la res verdadera cuya sangre tiene el color de las nubes  
sobre el lugar donde hubo frigoríficos y estaciones.

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 355)

Michelangelo  
do livro *La Caída de los Cuerpos*, (1983)

Dios separó la luz de las tinieblas  
y llamó Día a la luz y Noche a la penumbra  
y yo soy un escultor a quien príncipes y Papas  
confundieron con un topo sucio  
agazapado bajo la bóveda de la Capilla Sixtina.  
No conozco sino la muerte que me diste,  
he nacido para la luz de la escultura  
y soy maldito por el Papa que amenaza  
con arrojarme del andamio  
si continúo demorando la creación del universo  
-¿pero qué podría crear Dios en esta posición?--;  
me estalla la nuca pagarán los imbéciles  
aguanten habrá dinero.  
(He terminado, *babbo*, la capilla que estaba pintando:  
el Papa satisfecho;  
yo escupo la mentira humana  
porque aprendí a morir de tu muerte);

se expanden luces en las sombras  
y tinieblas en la luz cristalizada  
donde querría sumirme:  
la plenitud es una cuestión de formas  
que *non parlano, babbo*,  
Dios no ha separado nada.

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p.75)

Kyrie eléison  
do livro *Hostias*, (2004)

Era del sur, donde los abismos sonaban a platería,  
que venía aquella serpiente encendida sobre el monte.  
Pero más al sur, el de las cuestas ásperas y amarillas;  
lejos, más lejos – campos de lava o de yodo,  
plumas desprendidas de un sueño inhabitable  
de tan vasto y pleno de ozono-,  
la vida se parecía a lo que habías dicho, a la promesa  
de un infinito en el que las formas no tenían intimidad con nosotros.  
¿Qué sustancia era esa, qué sustancia, que te negabas a nombrarla  
y que en verdad no hubieses podido nombrar, porque tu reino era aquel,

el de la absoluta falta de nombre?  
Fuimos contra Midgardsormr, la serpiente,  
y sabíamos que la prueba mayor de nuestras armas  
sería hollar el lugar donde, previste, fallaría tu cálculo.  
Pondríamos el pie donde se alzaba la voz sin alfabeto;  
en la lava reseca de tu pensamiento difuso,  
en el vértice de los caminos de tu orgullo,  
en el sitio increado.

Fuimos, entre quebradas sulfurosas,  
y a través del húmedo país de los muertos,  
a revelar, para tu espíritu, tu propio designio.  
Porque era nuestra obra para la gloria de Dios.

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 336)

Un Lírico  
do libro *Almas en movimiento*, (1995).

Pintaría un cuadro con esa mujer, dijo,  
pero no tomándola como modelo,  
sino con sus vísceras, con la sangre de su sexo.  
Luego miró hacia la calle  
sobre la que había llovido repentinamente  
y suspiró por el cambio de estación.  
Un verdadero lírico.  
La inclinación del eje del planeta  
es un fenómeno, físico y por lo tanto indiferente,  
o bien un hecho místico, y sobre esto  
al arte nada tiene que agregar, razonó.  
Entiendo esta parte del asunto, le dije,  
sin embargo, me gustaría saber  
qué cosa pintaría con esa mujer.  
Los ojos rieron bajo los anteojos húmedos.  
¿Qué pintaría? ¿Qué cree usted que pintaría?, dijo.  
Dígame, qué pintó el aduanero Rousseau  
o el pintor que se le ocurra.

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 189)

Un canto  
do livro *Hombres en un restaurante*, (1994)

Bauhaus toca algo que suena al canto de unos monjes.  
Imagino claustros remotos y un páramo blanco.  
Estos sonidos estarán –me digo- mucho tiempo grabados  
en cintas electromagnéticas y discos compactos:  
¿darán un testimonio?  
Escuchados por seres de otro universo,  
¿qué querrán estos sonidos, qué dirán?  
¿Qué significará testimoniar?  
¿Los extraños sentirán que el tiempo era algo grave  
para aquellos hombres extinguidos sobre el planeta?  
El arco que funde el tiempo entre Bauhaus  
-un grupo inglés del siglo veinte-  
y unos monjes del siglo trece en Encalcat;  
el círculo que cierra, la ida y la vuelta  
de esas remotas voces  
¿les dirán qué efecto vertiginoso,  
cuánta vital melancolía, qué horrorosa ansiedad,  
qué placentero aniquilamiento producía  
la curva del tiempo oída un cualquier ciudad  
de las muchas dispersas entonces sobre la Tierra,  
entre habitantes que no se conocían,  
islas en la luz intolerable de una mañana  
de fines de 1990, o de 1393 o en el lluvioso verano de 1304  
en Buenos Aires, en Encalcat o en Florencia?  
¿Les dirán cómo habían aprendido a estremecerse  
o a hacerse daño en su finitud  
y cómo la eternidad estaba parcialmente en ellos  
y ahora algo de ellos vigila a los extraños  
desde ruinas carbonizadas?

(Aulicino, J., *Estación Finlandia*, 2012. p.156)

Misa Brevis (Mozart)  
do livro *Primera Junta (1995-1996)*, (2009)

En la higuera del fondo se dormían las gallinas,  
pero el cielo, ese coro de la materia,  
no hacía distingos entre cosas sublimes y triviales:  
llamaradas, voces, monstruos,  
honduras y cavernas y siniestras,  
la mente al gris y al pálido rosado y al violeta  
ayudaba a diseñar.  
Allí el chico de Salzburgo tal vez entrevió el Rostro  
que luego construyó  
con matemáticos vislumbres, justamente.  
La abuela  
obligaba a las gallinas a meterse a cubierto  
para resguardarlas de gatos, embozados  
y tormentas.

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 419)

Jan Vermeer  
do livro *La Caída de los Cuerpos*, 1983.

si disuelvo a esa niña en su patio  
a la matrona en el cuarto interior  
a la mayor cota de disolución posible  
¿tengo la verdad?

Digo, no es sólido nada, todo es corpuscular  
y como llevo luz a la cuerpos, éstos  
estallan silenciosamente y todos creen  
estar viéndolos en sueños o en infancia

pero no: es esta la realidad  
no los sostiene amor ni índole mágica  
andan juntos por estupor o retinas  
mi amor, mi hija querida,  
la matrona de la planta baja,  
el patio egregio

llanto por el color por la luz  
amor por el color por la luz  
pasión por lo unido transitorio ilusorio  
galaxias andan por allí por acá  
los rostros galácticos las constelaciones corpusculares  
confunden  
lo que amamos  
está  
lo que amamos: explosión de la luz/ realidad de la luz

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p.76)

Intermezzo interrotto (Bèla Bartók)  
do livro *Almas en Movimiento*, (1995)

A las tres de la tarde nadie  
en la parrilla al paso junto a las vías  
sería capaz de hablar con el mozo.  
Zumban dos moscas pesadas,  
hay migas sobre las mesas,  
manchas de vino en la fórmica blanca  
opacada por los codos.  
En la devastación que sigue al banquete barato  
el mozo parece ofuscado  
aunque está tranquilo,  
todo terminó otra vez,  
queda limpiar de dos golpes los restos.  
Y se diría igual que aquí pudo haber ocurrido  
una carnicería y un entierro rápido.

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 197)

Mirada en una Foto Color  
do livro *Hombres en un Restaurante*, (1994)

Algo más que una lejana foto  
porque no es foto, en el sentido antiguo,  
ni tiene complicidad con el pasado  
como el blanco y negro.  
Es otro tipo de fotografía.  
La técnica se burla del tiempo en este género  
que llaman foto color.  
Superficies brillantes,  
ni reales ni abstractas ni con ligera estética,  
sino una vida donde la vida  
es difícil de capturar, como los pensamientos.  
Ideas de inutilidad,  
ésta es la impresión de una foto color.  
Y, sin embargo, en esta foto,  
sobre lo que llamamos piedra,  
de espaldas a un lago y a un cielo con un pájaro,  
la mirada de una mujer detiene el efecto color.  
Como si estuviese hecha de la sustancia de las hojas  
del agua y del pájaro  
antes de ser hojas, agua y pájaro de una foto.

Llegamos a ese lago por caminos a través de las montañas;  
había colores reflejados en el pavimento,  
gotas en el vidrio y piedras que golpeaban los guardabarros.

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 144)

Saludos detrás de una Postal de Berlín del Este  
do libro *Almas en Movimiento*, (1995)

Berlín del Este.

La sustancia del paisaje en invierno  
era dada por las operaciones simultáneas  
de colores y luces  
provenientes del río helado,  
las alas tan blancas de las gaviotas,  
el óxido austero, irrevocable,  
de hierros amurados al muelle,  
que se transmitía a los ladrillos  
y por lo tanto a la luz  
a su vez más blanca, menos gris,  
gracias a la blancura de las gaviotas  
y del río Spree,  
helado,  
blanco, gris, verde,  
como si hubiese crecido sobre los bosques  
antes de enmudecer y brillar.

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 179)

Última Sinfonía  
do livro *La Caída de los cuerpos*, (1983).

Sorprendido por Mozart a las 9  
En un callejón a bordo  
De un viejo automóvil,  
Miro el humo sobre los techos,  
El árido terraplén,  
Un gato que se desentumece  
Junto a un poco de agua estancada.

No se produce ningún cambio  
Aunque el aire pueda llamarse  
-gracias a Mozart-  
Matinal;  
La paz en la corrupción  
por un momento sea.

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 88)

Himnos corsarios  
do livro *Hombres en un restaurante*, (1994)

4

“Harás con algunas palabras tus palabras.  
El poema se diría luego como quien conversa  
sin apuro en un restaurante provisorio.  
El que escuchara se iría de allí con algo nuevo”.  
Muerte es, entonces, una de ellas.  
Muerte, la palabra fascinada.  
Luego estarían aliento o nogal  
y creo que la palabra charco  
sería de aquella que me fueron dadas.  
Pero podría decir la palabra óxido  
y la palabra siesta, oro o cimitarra.  
sin embargo, creo que todo estaría en las nubes en un vidrio.  
El poema sería este:  
una ruta escarchada/ un auto  
bajo las tipas/ los rayos de sol  
de invierno / la rueda en la banquina  
y la palabra a humo.

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p.129)

Música para Aeropuertos  
do livro *Hombres en un Restaurante*, (1994)

La ciudad es todos los ojos encendidos en la niebla y el frío.  
Detrás de cada ojo hay vidas que no son conscientes de sí mismas  
o no tanto como el hombre que mira los ojos amarillos desde la calle.  
Este hombre tiene frío y siente el aire húmedo subiendo por sus piernas  
Es el único que escucha los últimos ruidos de los autos  
y le parecen raros un camión estacionado  
y el tambor de desperdicios en la vereda del bar.  
En la noche de un día que no tenía previsto,  
es quizás el único verdadero testigo de la civilización.  
El que podría decir son grandes estos ruidos;  
estos ojos, extraños; el frío es real y no es humano;  
esta civilización, que en una foto satelital es sólo grumos,  
unas trazas, una de esas figuras de los microscopios,  
ha vivido, se ha alzado en edificios de ventanas luminosas  
y por las noches abandona las calles a inimaginables visitantes:  
quizás es su deleite.  
Porque esta civilización debe conocer su sentido,  
como el universo, aunque en realidad impresiona  
su inconsciencia del frío, del abismo.

A solas este hombre en su cuarto mirará el diario del día  
anterior como un documento raro.  
Saldrá todavía muchas noches para convencerse.  
Probablemente no se convenza. Su voluntad de hierro  
lo hará insistir. Porque hay, dirá, debe haber un sentido  
en todas esas ventanas que se encienden de noche y  
en el vacío de las calles y en la trepidación de los sótanos.

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 145)

404

do libro (*Primera Junta (1995-1996)*, 2009)

Un poco más acá de lo que dicen  
las señales indicadoras  
el auto, un viejo Peugeot habitante  
de talleres mecánicos,  
pero capaz de deslizarse suavemente  
como un viejo poeta sobre los cojinetes  
pulidos de todas sus palabras,  
un auto viejo  
que sigue su diagrama,  
su código  
de ruidos acompasados:  
esa puerta que rebota  
a intervalos sobre sus goznes,  
un canto como de agua de un buje,  
golpes de aspas y chirridos sincopados  
de la carrocería:  
este concierto no está en tu cabeza,  
su mecánica casual  
te habla sobre el mundo  
mejor que la radio.

(Aulicino, J. Estación Finlandia, 2012. p. 418)

Perros de Bach  
do livro *Primera Junta (1995-1996)*, (2009)

No puedo creer que algo esté sostenido  
en telarañas de cables coaxiales;  
formen parte de sostén del mundo  
el hilado de las madre selvas  
en un recuerdo mítico,  
las virutas finas de una puerta lijada  
con esfuerzo mortal.

Pero he de creer al fin, dijo, en un vacío  
en cierto modo limitado por hilos de saliva,  
pulsos de corriente eléctrica deslizándose  
día y noche.

Si se insiste, plácido como Bach, dando  
vueltas corriendo como perros tras de sus colas,  
es quizás porque el vacío  
y el oído y el ojo absolutos no son,  
porque nada acabadamente es.

Doy  
crédito al que prueba con instrumentos temperados  
o con reunir en las retinas ramas,  
antenas, manchas de la lluvia,  
las propuestas del campo,  
que las envuelven y las dejan a la vez entrever.  
Y al que no se convence sea una cárcel  
el sucederse de estaciones, carteles, días,  
plantas, redes.

Nada pierde con probar aun sin convicción.  
Nada gana con –ni puede realmente- renunciar.  
Así, ahora comerás, y más tarde...

(Aulicino, J. *Estación Finlandia*, 2012. p. 417)

“La poesía tiene una felicidad que le es propia”\*  
do livro *La caída de los cuerpos*, (1983)

Sobre el pentagrama, Haendel  
señaló el momento en que comenzó a quedarse ciego  
y el manuscrito yace ahora en su casa natal donde  
el visitante es invitado a sentarse y escuchar el furioso advenimiento del Mesías.  
o lo que es igual, todo es sacudido por la música,  
hasta los clavecines y los pisos donde Haendel jugueteó de niño  
mientras la inscripción marginal señala que hay que cerrar los ojos  
y pensar en la música del caos, algo  
que ignoran los astronautas o que conozco  
por repetidas incursiones a la realidad  
pero que para Haendel fue quedarse ciego,  
tentar el borde de la cama, probar el vacío a cada paso  
con el orinal en la mano por esos pasillos de Dios.

(Aulicino, J., *Estación Finlandia*, 2012. p. 74)