



## Recension : « A poesia usina », livre de poèmes de Luzimar Gouvêa

GOUVÊA, L., [2013]. *A poesia usina*. Taubaté - SP/Brésil: Casa da Cultura.

Daniel Batista Lima Borges  
Université Paris Nanterre



[Illustration 1 : couverture - Karina Dias/gravures de la couverture - Mariana Ardito Abrão ]

Luzimar Goulart Gouvêa est l'auteur d'un ouvrage théorique, *Monteiro Lobato e Mazzaropi e o imaginário caipira* (Casa da cultura, 2013), et de deux recueils de poésie, *Poemas vagabundos* (Casa Cultura, 2013) et *A Poesia usina* (Casa Cultura, 2013). Il travaille actuellement à son troisième recueil, *O Sagrado coração da terra*<sup>1</sup>, faisant appel aux ressources de la poésie pour décrire trois quartiers ruraux de sa ville natales (Paraisópolis, dans l'état du Minas Gerais), les paysages, les personnes qu'il y a connu, leurs coutumes, leurs travaux, leurs jeux. Luzimar Gouvêa est par ailleurs professeur de littérature à l'université de Taubaté, dans l'état de São Paulo<sup>2</sup>.

1 « Le Cœur sacré de la terre », encore inédit en portugais.

2 Pour trouver des informations supplémentaires et pour l'achat de ses livres adresser un courrier à l'auteur : <[luzimarg@uol.com.br](mailto:luzimarg@uol.com.br)>.

Son recueil *La Poésie usine*<sup>3</sup>, qui n'a pas encore été traduit en français, et est orné d'une belle couverture élaborée par Karina Dias et comporte vingt-cinq poèmes, distribués en quatre « stations » : *Rememranças* (« Souvenirs »), *Carnação* (« Carnation »), *Alumbramentos* (« Illuminations ») et *Sagração* (« Consécration »). L'ensemble se structure comme un projet organique, où chaque poème occupe une place qui lui est propre ; les deux premières parties fonctionnent de concert, accumulant des images qui créent une sorte de mémoire artificielle à laquelle se réfère le lecteur des deux dernières parties.

En s'inscrivant dans la tradition de la poésie « mineira » (de l'état du Minas Gerais) et mémorialiste, dont Carlos Drummond des Andrade est le plus éminent représentant, l'auteur évite de caractériser de manière pittoresque la vie campagnarde : il écrit une poésie dense, saturée de réélaboration du moi grâce à la mémoire. Dans cette réélaboration de la matière mémorielle, le poète dialogue également avec l'écrivaine Maria Gabriela Lhansol, essayiste portugaise qui recherche de nouveaux horizons en questionnant son identité portugaise.

Dans la première station, intitulée « Souvenirs », le moi lyrique laisse sa mémoire affluer dans l'écriture. Ces flux viennent compléter la trame du livre. La relation avec la nature intime et bucolique, avec les images, les relations et les éléments de la « roça » (l'espace rural), tels que les merles, le fourrage, les rivières, construisent les soubassements qui seront par la suite explorés dans le recueil, servant de points de fuite vers de nouvelles formes d'existence. Les premiers poèmes recèlent une sorte d'innocence où transparait la sensibilité du moi lyrique ; la nature, grâce à ses paysages et aux êtres « du fin fond des bois », y joue le rôle de sujet ; la recherche du mot est mise en avant :

<p>Il est terrible de trouver le verbe plein chassant la substance qualificante totale] de tes noms, entre autres circonstances. (2013 : 13)</p>	<p>Terrível é achar o verbo pleno a caçar a substância adjetiva total de teus nomes, entre outras circunstâncias</p>
--	--

Dans le poème « Nature », la nature est également qualifiée de « circonstance » : le temps devient donc sujet à son tour. La nature n'est pas seulement un verbe – donc une manière d'être –, elle est aussi moment. La nature comme sujet ouvre ainsi en son sein un point de fuite vers la mémoire, constituant l'axe autour duquel se structure le recueil.

<p>Ils se sont attroupés autour de mon âme ces souvenir d'enfance.</p>	<p>Agregaram-se à minha alma essas infantis lembranças.</p>
--	---

3 Titre en portugais : « *A poesia usina* ».

Et, comme la courbe du chemin vaut le détour, ces rou-rous tissent des trames qui, au soir, s'en reviennent.	E, por só valer a viagem a curva do caminho, esses rou-rous tecem enredos que trazem refluxos à tarde (2013 : 15)
--	---

C'est le rythme de la mémoire qui dicte la logique de la cueillette, et ce rythme émerge peu à peu de la succession de poèmes. Des images de routes et de chemins font leur apparition dans cette première partie, aux côtés d'éléments rythmiques caractéristiques de la campagne, comme le « *monjolo*<sup>4</sup> » :

Au bord du chemin, naissent des champs de fleurs étiolées, où passe une harde de défunts anciens. Et moi, non-açaí, poids d'autres essences, je réédifie les fondations de tristesses inexplicables, devenues pilon qui tape, tape, tape comme une conscience (2013 : 15).	À beira da estrada, nascem capins de estioladas flores, por onde passa um tropel de antigos mortos. E eu, não-açaí, pesado de outras essências, reconverso o fundo de inexplicáveis tristezas, feito um monjolo batendo, batendo, batendo como uma consciência
---	--

Toujours dans la première partie, la mémoire prend aussi la forme d'un exil, créant ainsi une relation entre le petit garçon de la campagne et le moi lyrique citadin. Cette relation sera largement explorée dans d'autres poèmes :

J'étais un enfant  
et même dans un intervalle de la mémoire  
je connaissais les recoins de la petite rivière.<sup>5</sup>

La perspective est alors celle de la mémoire et de ses agencements propres ; ce sont les lieux et les personnes qui passent devant elle et c'est la poésie, peu à peu construite à partir de la matière verbale, qui tient le registre de leurs passages.

Les lieux (aujourd'hui disparus) étaient uniques  
et assistaient au passage des eaux.<sup>6</sup>

De même que l'écriture capte les agencements de la mémoire, le personnage de l'enfant est exploré dans ses manières d'être ; il correspond à une différence poétique ; sans être stéréotypé, il renferme de nouvelles possibilités d'existence :

4 Le « *monjolo* » est une machine hydraulique caractéristique de l'espace rural brésilien : elle est composée d'une lourde pièce de bois que le poids de l'eau accumulée fait basculer, écrasant ainsi comme un pilon des grains de céréales ou de café.

5 « Eu era criança/e mesmo num interregno de memória/sabia os lugares do ribeirãozinho. » (2013 : 17).

6 « Os lugares (hoje passados) eram únicos/e assistiam à passagem das águas. » (idem).

Et donc cet enfant, vêtu de flanelle  
entre les bamboueraies,  
pas très loin des yeux de sa mère,  
dans son illumination liquide<sup>7</sup>

Grâce à l'enfant, le moi lyrique transmet d'autres intensités, qui sont dépourvues de caractéristiques humaines, par exemple un devenir-eau :

Je suis l'eau destinée à visiter le monde  
et la douleur de l'enfant mort  
emplit mon existence de non-rivière.<sup>8</sup>

Les poèmes de la première partie fourmillent de ces agencements non-humains : ce n'est pas seulement l'enfant et son devenir-eau, mais aussi des devenirs-paysages et des devenirs-être de la nature qui forment des ensembles renvoyant à une manière de se souvenir qui accompagne le moi lyrique.

Les poèmes construisent aussi des régions affectives situées dans le passé, qui prennent la forme tangible d'épines douloureuses, permettant ainsi de recréer la perte de l'ami dans « Errant ou épines ». Le poème s'ouvre avec la belle image d'un personnage penché à sa fenêtre et qui se demande, en regardant les étoiles, ce que signifient ces lumières qui, même arrivées au terme de leur voyage, « sont encore là, chaudes, accoudées au parapet de nos paupières !<sup>9</sup> » La douleur d'avoir perdu un ami est représentée par une image aux accents bergsoniens : un fil de la vie qui altère les limites de l'instant. Pour Bergson, la vie est un flux et, paradoxalement, chaque être vivant crée une sorte d'enclos qui contient le flux vital et permet de s'individualiser. Chacun de ces instants constitutifs correspond alors à une retenue du flux vital.

L'inversion entre sujet et objet apparaît avec la description de la façon dont les choses extérieures s'agencent d'elles-même. Cet agencement correspond à une fonction assumée par la poésie, qui devient un théâtre des affects et un atelier de création de métaphores largement exploités dans la première partie du livre :

Je ne sais pas pleurer. Peut-être est-ce  
pour cela que j'aime autant la pluie.<sup>10</sup>

Dans la deuxième station, « Carnation », le thème de la mémoire est repris, mais comme si son origine se trouvait dans les choses en elles-mêmes, extérieures au moi lyrique. La mémoire

---

7 « Assim também aquele menino, em flanela/entre os bambuzeiros,/não muito distante dos olhos de sua mãe,/no seu líquido alumbramento » (idem).

8 « Sou água levada a visitar o mundo / e a dor do menino morto / enche a minha vida de não-rio. » (idem).

9 « ainda estão aqui, / quentes, no parapeito de nossas pálpebras! » (2013 : 19).

10 « Não sei chorar. Talvez isto explique porque gosto tanto da chuva. » (idem).

dépend de certaines choses extérieures à elle, de la même façon que le corps dépend de la chair. Les êtres avec lesquels le moi lyrique entre en interaction constituent la matière par rapport à laquelle le moi lyrique existe, individualisé. Le titre même, « Carnation », semble lié à ces mouvements d'individuation, toujours en cours d'élaboration, jamais statiques.

Dans « Carnation », certains éléments de la première station sont repris et réélaborés, ils servent à agencer les sensations et à permettre les sentiments. Ainsi, *les chants savants de ma mélancolie* ne sont possibles qu'en passant par *le merle* et les *bambouseraies*, et *l'agencement externe de l'objet, poétisé, est essentielle à la production du sentiment* :

Les bambouseraies et leur intériorité de merles,  
leurs chants savants de ma mélancolie.<sup>11</sup>

Le « réseau » formé par la première station, suspendu entre les souvenirs et le moi lyrique, commence à être habité. Le rythme de la mémoire se stabilise avec la remémoration de l'arrivée de la nuit campagnarde, qui se répète dans plusieurs poèmes. Elle correspond au moment où surgissent les souvenirs et l'expérience, l'épiphanie et les peurs. Elle révèle les angoisses qui découlent de la nécessité d'être en relation avec les choses afin d'atteindre des matières encore inconnues :

Ainsi, comme lire dans les signes la liberté et la prison de toutes les choses.<sup>12</sup>

Ce questionnement adressé au signe poétique semble se refléter dans le projet de « Carnation », puisque la poésie dépend des signes matériels pour pouvoir atteindre la liberté de créer quelque chose par ailleurs inaudible.

La station « Carnation » commence par une marque temporelle, « Une fois... », ce qui insère immédiatement le poème dans la forme prosaïque du *causo*<sup>13</sup> et des formes simples de l'oralité, qui sont largement présentes au quotidien dans les campagnes du Minas Gerais et relatent l'observation de faits extraordinaires ayant cependant lieu de manière habituelle. La perspective est celle de la mémoire racontée, comme si c'était elle qui permettait d'élaborer l'expérience. C'est ainsi que le moi lyrique s'approche d'une pierre « de la même façon que l'on aborde l'inconnu »<sup>14</sup> et décrit sa forme, qu'il appréhende en train de se transformer. Le poème reprend un autre sujet récurrent dans le recueil, celui de la révélation des secrets de l'existence, comme dans la « Machine du monde », de Carlos Drummond de Andrade.

---

11 « Os bambuzeiros e seu interior de sabiás seus insabidos cantos de minha saudade. » (2013 : 25).

12 « Assim como ler nos signos a liberdade e a prisão de todas as coisas. » (2013 : 25).

13 La forme simple *causo* est un genre de la littérature orale brésilienne et est structuré à partir du point de vue des paysans qu'en racontant ses récits à la communauté, transforme l'expérience en une chose immanente, concrète, importante et mémorable. (Sperber, S. F. [2009], *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: FAPESP, : 461).

14 « Como se acerca do desconhecido » (2013 : 23).

Et entre lichens et surprise, au milieu du sentiment de reconnaissance des choses déjà totalement finies – comme la mort, par exemple – (2013 : 23)	E entre liquens e surpresas, no meio do sentimento de reconhecimento das coisas já completamente acabadas – como a morte, por exemplo –
---	--

Mais cette révélation des êtres est présentée comme immanente, elle suit les modes d'existence de chaque chose observée, et transforme en poésie la manière de scander les signes des choses. Ainsi, il n'existe pas de forces transcendantes qui pourraient expliquer les phénomènes, au contraire, les révélations sur l'existence sont recherchées dans les façon d'être spécifiques de chaque chose. La poésie devient une sorte de technique, qui met en évidence des modes d'existence inconnus, défaisant toujours les chaînes d'affects et d'agencements du moi lyrique :

la fente révèle un intérieur, un écho triste et étrange. La terre, là, n'était rien de plus que quelques petits grains, quelques pointes fragiles et là, horriblement oubliés, rarement visités, quelques souvenirs d'enfance : le bras arraché d'une poupée.	a greta revelava um interior, um oco triste e estúrdio. A terra lá era pouco mais que uns grãozinhos, umas poucas débeis verdes hastes e lá, horrivelmente esquecidas, de visitas esparsas, umas lembranças de infância: o braço rasgado de uma boneca
---	---

Mais en lien avec les choses existent aussi l'enchantement et l'affect, au sens spinozien des choses qui nous affectent. Dans « Soif et rêve », les êtres apparaissent, brillent, tournent et surprennent. Une sorte de beauté de la chair des choses présentées en myriade à la perception. Et en même temps, à chaque élément de ce kaléidoscope d'impressions correspond un affect du moi lyrique :

La poire étincelante, la pente de la montagne, Les étincelles brunes dans tes yeux, Ma collection portative de douleurs changeantes. Tout tourne, et prétend, et s'inaugure : Voilà de nouveau la peur de l'enchantement. (2013 : 26)	A pera latejante, o esconso da montanha, As centelhas do castanho em teus olhos, Minha portátil coleção de dores cambiantes. Tudo gira e finge e se repete e se inaugura: É de novo o susto do encanto.
--	---

Le poème « Soif et rêve » met en scène l'unique affect capable de couper le flux de la mémoire et de créer lui-même de la mémoire : la soif du corps.

Les frémissements renversent rêve et mémoire.  
Les corps robustes sont pris par le plaisir.  
(Idem)

Ici, c'est le corps qui présentent les signes nécessaires à l'individuation du moi lyrique. Plus tard, dans « Chant », la condition du moi lyrique est déjà celle d'une recherche existentielle, une sublimation/modulation matérielle des plaisirs. À l'aide du mode subjonctif, à travers la poésie, la recherche d'autres territoires, inhumains, s'intensifie. On remarque la présence d'allitérations qui font surgir des flux sonores :

Si je pouvais tisser  
avec le nid mini  
d'autres micro cotons  
le lit des colibris serait meilleur.  
(2013 : 23)

Le poème est une ode adressé au chant lui-même, en tant que possibilité charnelle de l'existence :

La noce de la vie bonne,  
légèreté en nuances de bleu,  
cantique des cantiques.  
(2013 : 24)

La lecture des deux premières parties permet d'apprécier pleinement celle de la troisième partie du recueil, « Illuminations ». L'ingénuité d'un moi lyrique en phase d'individualisation n'est plus de mise : la matière des devenirs présentés au début du recueil est retravaillée par un usinage qui a lieu au sein même du code verbal. C'est comme si les territoires et les possibilités d'affects avaient été définis dès le début, et que le mot venait habiter la relation esquissée dans la première partie.

Dans *À la recherche du temps perdu*, le personnage de Mme Verdurin affirme qu'une valse de Mozart doit être écoutée deux fois : la première fois afin de créer le souvenir nécessaire pour profiter de la deuxième écoute. Le même effet se produit à la lecture de *La Poésie usine*, qui crée chez le lecteur une sorte de mémoire artificielle : c'est ainsi que des thèmes comme la « *saudade*<sup>15</sup> », l'amitié, l'exil, réapparaissent dans cette partie du livre comme une matière existentielle en mouvement. C'est un retravail de la matière, un usinage du mot, une recherche de beautés impossibles.

Je veux seulement les mots possibles dans les beautés impossibles : une gare sans adieu, la brume du fleuve qui ne voile pas notre vision,	Eu só quero as possíveis palavras nas impossíveis belezas: uma gare sem adeus, a bruma do rio a não neblinar nossa visão,
---	--

15 Saudade est un mot portugais, du latin solitas, atis qui exprime un sentiment complexe où se mêle mélancolie, nostalgie et espoir.

pouvoir voir dedans l'eau les poissons, lécher les lèvres rouges des routes, la fleur de l'herbe à molasse délimitant les talus. (2013 : 43)	poder ver dentro d'água os peixes, lamber os lábios vermelhos das estradas, a flor do capim gordura barrancos orlando.
---	--

La troisième station de *La Poésie usine*, « Illuminations », commence par la reprise du thème de la nuit, qui, selon le rythme de la mémoire, se présente comme l'heure attendue de la production poétique.

Les nuits produisent un décalque dans notre âme, accouché seulement du silence : copie si bien faite, cristal froid : dans l'éternité, la fabrication de copies excave notre douleur. (2013 : 33)	As noites produzem um decalque em nossa alma, feito parir somente do silêncio: cópia por demais bem feita, cristal frio: em eternidade, a construção de cópias vai mineirando a nossa dor.
--	--

Dans cette station, à part la nuit qui sert de rythme, rien n'est fixe. Le lecteur incarne une identité qui s'établit à partir des relations avec la mémoire au fur et à mesure que le poème progresse,

nuit après nuit, créant des matrices.  
Qui était le père, qui était le fils ?  
(Idem)

C'est le moment de la recherche d'autres territoires, selon une éthique de l'existence. Mais cette recherche passe avant tout par la suspension des dualités, en fonction d'une intertextualité qui convoque d'autres « poètes de la négation ». Si la naturalisation de l'humain est un territoire, la proposition est celle d'une déterritorialisation totale de soi :

Si créer relève de la nature humaine,  
nous devons dénaturer la vie.  
Ni ceci, ni cela.  
(2013 : 34)

La déterritorialisation est continue, découlant de rencontres intenses entre les mots. Comme dans le poème ironique « La Fureur », lorsque le diable, ému, achète l'âme du « gauche » (maladroit) :

La fureur Le diable ému acheta l'âme du maladroit et cela lui fit tant de bien et tant de mal de pouvoir converser d'égal à égal – celui à jamais perdu, nausées de l'enfer –, la séduction entre la garantie et le fugitif, qui a mâché des bords de bords,	A fúria O diabo comovido comprou a alma ao gauche e fez-lhe tanto bem e mal poder conversar de igual para igual – o para sempre perdido, engulhos do inferno –, a sedução entre a garantia e o fugidio, que mascou beiradas de potes,
--	---

fleur unique les fougères a poursuivi, un fou faussement affable, trésors vides dans la pierre : c'était le défaire incompréhensibles aux consécrationes – âme corrompue, moulue et sanglante (2013 : 35)	flor única às samambaias perseguiu, um louco falso manso, ocos tesouros em pedra: era o desfazer incompreensível às sagrações – alma avessa, moída e sangrada em vidro e no insituável. »
---	---

Dans cet extrait, le « défaire incompréhensible des consécrationes » peut être compris comme une expérimentation qui a recours aux mots en leur retirant leur sens évident, créant ainsi de nouvelles intensités. La non consécration est « gauche » (maladroite), de par son pouvoir de créer, elle est diabolique, au sens où elles empêchent les consécrationes d'être fixes : ce qui ne peut être situé ne peut être fixé.

Le poème « Un Faucon sur le poing » ouvre, comme son titre, une cartographie qui englobe bien plus que la relation entre les états de São Paulo et du Minas Gerais. Ce titre fait référence à la puissance dérangement de l'écrivaine Maria Gabriela Lhansol, dont la recherche de nouveaux assemblages grâce au thème de la « *saudade* » situe la mémoire poétique au milieu de forces continentales reliées entre elles. Ce thème est approfondi chez cette auteur selon plusieurs autres tonalités et questionne un Portugal bloqué dans ses ressassements du passé.

Le poème « Illumination » utilise comme matière des éléments de la vie campagnarde, mais sans tomber dans le pittoresque. La composition du paysage sert ainsi de matière pour faire avancer la vision du moi lyrique ; l'utilisation du discours indirect libre permet de faire pressentir la présence d'une première personne qui observe le quotidien épiphanique d'un petit garçon de la campagne. Son point de vue transmet une expérience emprunté au point de vue de l'enfant, qui colle son regard aux choses du quotidien :

L'enfant a brûlé de fièvre. La vache a erré sous la lune.  Les frères prenaient des manuels à l'école de Dona Maria Pinanti. Les parents furent voir la plantation de café. (2013 : 44)	o menino queimou em febre. A vaca vagou no luar da noite  Os irmãos tomavam cartilha na escola de Dona Maria Pinanti. Os pais foram ver o cafezal.
---	---

Il s'agit là de l'un des plus beaux poèmes du recueil, qui reprend avec force différents thèmes déjà travaillés, et voici que se présente à nous le souvenir artificielle de la campagne qu'avaient créée les deux premières stations. Survient un moment « événement, mythe, épopée, la poésie », élaboré dans l'épiphanie qui découle de l'instant où, dans la vie de l'enfant,

une vache saigna sur le nouveau-né

ses entrailles, la mère de ce corps.<sup>16</sup>  
(Idem)

C'est grâce à cette mémoire que le moi lyrique s'en va peu à peu vers la ville, imitant par son parcours les nombreux habitants du Minas Gerais qui quittèrent les champs pour aller habiter en ville à la recherche d'autres perspectives. La ville transmet une impression de référencialité brute ne comportant aucune vérité. La mémoire de la campagne, quant à elle, présente toujours une vérité qui peut être constatée dans l'élément poétique, comme une forme de résistance à la superficialité :

ici, immeubles et cinémas  
des cafés amères qui ne convainquent pas.  
Ah !<sup>17</sup>  
(2013 : 51)

Dans la quatrième et dernière partie de *La Poésie usine*, « Consécration », voici qu'intervient, en réponse à de nombreuses recherches et à de nombreux questionnements, la consécration de territoires enfin conquis au prix de nombreuses difficultés. Il s'agit de territoires qui relient le passé et le présent et qui produisent des valeurs permettant de comprendre la condition même du moi lyrique dans le présent. C'est la paix, à la mort du père :

La mort arrête l'erreur,  
Fait découvrir l'amour et, découvert,  
Cet amour ne se gâche pas<sup>18</sup>  
(2013. : 55)

C'est la marque de la force dans le dur orgueil du solitaire Jonas, dans le poème homonyme :

Là, solitaire, dur Dans une suie d'honneur, Au fond de l'Eau Ferrugineuse. (2013 : 57)	Ali, solitário, empedernido em fuligem e honra, no fundo da Água Férrea,
---	--

Le poème « Consécration », autre acmé du livre, vient satisfaire la patience du lecteur. La « *saudade* » et tous les éléments de la réalité de la campagne déjà travaillés confèrent fluidité et efficacité au poème. C'est seulement après un patient travail que l'auteur visite avec assurance le Minas Gerais de son enfance, en planant en rase-mottes au-dessus de la vie de la campagne

16 « A vaca sangrou na cria ».

17 « aqui, prédios e cinemas,/cafés amargos que não convencem. ».

18 « A morte cessa o engano,/Faz descoberto o amor e, descoberto,/Esse amor não se gasta, ».

(perspective cinématographique ?). La vie n'est pas arrêtée et elle est bien loin d'être la « vie bestiale de mon dieu »<sup>19</sup>.

<p>La forêt, l'usine, les auges,          Le grand marécage, la rivière claire,          Une fêtes de Pierres et de Maries,          Une joie, un rien n'allait, j'y allais,          Voir la Carmen du Juca de la Laura,          Avec le Juca, le Faucon, le Paysan,          Voir Vergínia, que je n'ai pas vu, le saci<sup>20</sup>,          Luzia entre les plantes grimpantes, j'allais.          (2013 : p.58)</p>	<p>La forêt, l'usine, les auges,          Le grand marécage, la rivière claire,          Une fêtes de Pierres et de Maries,          Une joie, un rien n'allait, j'y allais,          Voir la Carmen du Juca de la Laura,          Avec le Juca, le Faucon, le Paysan,          Voir Vergínia, que je n'ai pas vu, le saci,          Luzia entre les plantes grimpantes, j'allais.          (2013 : p.58)</p>
--	---

L'école de Dona Maria Pinanti révèle tout un territoire d'affects. Une visite de famille et d'amis a lieu, comme la véritable recherche de sorties vers d'autres « beautés impossibles ».

À l'ombre de mon amour pour eux,  
 de mon seul amour vivant.<sup>21</sup>  
 (2013 : 59)

Le poème « La Poésie III » vient soupçonner la poésie, il réclame

la valeur des chansons,  
 plutôt que de ses soldats<sup>22</sup>.  
 (2013 : 66)

La poésie vaut toujours mieux que nos « princes qui ne sont pas venus ». Un verbe est créé pour exprimer cette désillusion : « diadorinhar »<sup>23</sup> un théorème qui divise deux sexes en un même personnage, de même que

<p>les rossignols, les matins et les princesses          ont toujours su l'amour          même s'ils ressemblaient au dragon          barbes irrégulières d'un crapaud.          (2013 : 66)</p>	<p>No entanto, rouxinóis, manhãs e princesas          sempre souberam o amor,          mesmo cheirando a dragão,          ásperas barbas de um sapo.</p>
--	--

19 « Eta vida besta, meu Deus. », du poème « Cidadezinha qualquer », du poète brésilien Carlos Drummond de Andrade ([1930]. *Alguma poesia*. Edition indépendante.

20 Sací (IPA: [sa.'si]) est probablement l'un des personnages les plus populaires du folklore brésilien. Il est représenté comme un petit garçon noir unijambiste, qui fume la pipe et porte un chapeau rouge au pouvoir magique le faisant apparaître et disparaître où bon lui semble.

21 « À sombra de meu amor por eles, só do meu amor que vive ».

22 « Os soldados nunca valeram suas canções ».

23 Référence au personnage Diadorin, du roman *Grande Sertão : Veredas*, de l'écrivain Guimarães Rosa. Diadorin, né femme, est connue, d'entre autres aspects, pour agir dans la plupart du roman déguisée en homme.

C'est la perpétuation du projet du livre : la recherche de quelque chose que seule la poésie peut offrir exige de passer par la mémoire, par les choses, par les territoires et par les affects du monde. La présence de la mémoire n'est pas l'obsession de personnes bloquées dans le passé, mais la création rendue possible par cette mémoire dans le moment présent.