

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MATHEUS RODRIGUES GONÇALVES

**BOSSA BROSSIANA: RELAÇÕES E RECEPÇÕES DO POETA CATALÃO  
JOAN BROSSA NO BRASIL**

Porto Alegre  
2021

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**BOSSA BROSSIANA: RELAÇÕES E RECEPÇÕES DO POETA CATALÃO**  
**JOAN BROSSA NO BRASIL**

Dissertação de Mestrado

**MATHEUS RODRIGUES GONÇALVES**

**Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Eunice Moreira**

Orientadora

**Prof.<sup>a</sup> Dra. Glòria Bordons de Porrata-Doria**

Coorientadora

Porto Alegre

2021

MATHEUS RODRIGUES GONÇALVES

**BOSSA BROSSIANA: RELAÇÕES E RECEPÇÕES DO POETA CATALÃO**  
**JOAN BROSSA NO BRASIL**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre

2021

## Ficha Catalográfica

G643b Gonçalves, Matheus Rodrigues

Bossa Brossiana : Relações e recepções do poeta catalão Joan Brossa no Brasil / Matheus Rodrigues Gonçalves. – 2021.

137.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Eunice Moreira.

Co-orientadora: Profa. Dra. Glòria Bordons de Porrata-Doria.

1. Literatura Catalã. 2. Literatura Brasileira. 3. Brasil. 4. Espanha. 5. Poesia. I. Moreira, Maria Eunice. II. Porrata-Doria, Glòria Bordons de. III. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

MATHEUS RODRIGUES GONÇALVES

**BOSSA BROSSIANA: RELAÇÕES E RECEPÇÕES DO POETA CATALÃO**

JOAN BROSSA NO BRASIL

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Charles Monteiro – PUCRS

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Alva Martínez Teixeira – Universidade de Lisboa

PORTO ALEGRE – RS

2021

A mim mesmo e à História

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por todo o carinho e compreensão, mas sobretudo pela paciência para aturar os meus “sumiços” e compromissos proporcionados pela vida acadêmica.

À professora Maria Eunice Moreira, por, durante seis anos, ser minha orientadora nos mais diversos âmbitos de minha trajetória acadêmica, sendo uma de minhas maiores inspirações na profissão. Agradeço também por ser os olhos e ouvidos do processo de escrita deste trabalho.

À professora Glòria Bordons, da Universitat de Barcelona, pelo imenso carinho e disposição com que sempre tratou a mim e às minhas propostas. Sem ela este trabalho de investigação seria mais homérico.

Ao meu namorado, Lucas Dewes, por acreditar em meus sonhos e por me incentivar a cada vez ir mais adiante.

Aos meus amigos, Anderson Smirdale, Diana Silveira e Bruna Reis, por serem os melhores que um pesquisador poderia ter, e por me ajudarem a quebrar o gelo em todas as situações, especialmente durante estes tempos nebulosos de pandemia.

Aos amigos professores catalães Pere Comellas e Joan Alzina pela amizade intercontinental, pelos diálogos e pelos cafés na Barcelona pré-quarentena.

À toda a equipe do Centre d'Estudis i Documentació, do MACBA, pelo atendimento sempre sorridente e prestativo, e em especial ao bibliotecário Llorenç Bancells, por ser o fiel guardião da memória de Joan Brossa.

À professora Ascensión Rivas Hernández, da Universidad de Salamanca, pelo carinho, pela amizade e por sua contribuição para esta pesquisa.

À professora Alva Teixeira, da Universidade de Lisboa, e ao professor Charles Monteiro, da PUCRS, por dedicarem seus tempos para a leitura crítica deste trabalho de Mestrado.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por ter me proporcionado os recursos necessários para a realização de meus estudos.

## HISTÒRIA<sup>1</sup>

Aquí és un home

Aquí és un cadàver

Aquí és una estàtua

(Joan Brossa)

---

<sup>1</sup> Història: Aquí está um homem/ Aquí está um cadáver/ Aquí está uma estátua.



## RESUMO

O seguinte trabalho trata das relações do poeta catalão Joan Brossa com intelectuais brasileiros, tendo como foco quatro momentos de grande relevância para a história dessas relações: 1) a amizade entre Joan Brossa e o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, em Barcelona, durante a década de 1950; 2) a primeira viagem de Brossa ao Brasil, no ano de 1993, por ocasião do evento *Enciclopédia da virada do século/milênio*; 3) a segunda visita de Brossa ao Brasil, em 1994, para a sua participação na XXII Bienal de São Paulo; 4) a publicação de uma edição brasileira de *Poemes Civils*, em 1998. Para que o trabalho pudesse recuperar maiores detalhes a respeito dos eventos citados, nos baseamos nas teorias de Burke (2005), Pesavento (2012) e Serna e Pons (2013), do campo de estudos da História Cultural, bem como nas colaborações de Kossoy (2012) e Fontcuberta (1993), aplicadas a um *corpus* constituído de documentos (correspondências, fotografias, manuscritos) disponíveis no acervo do autor (Fons Joan Brossa), depositado no Centre d'Estudis i Documentació do Museu d'Art Contemporani de Barcelona (CED-MACBA), e de matérias de jornal presentes em acervos jornalísticos brasileiros disponíveis no âmbito digital. A pesquisa permitiu explorar a rede de contatos do intelectual no país, analisar os eventos em que esteve presente e ainda refletir sobre o lugar que o artista catalão ocupa no cenário cultural brasileiro da contemporaneidade.

Palavras-chave: Literatura catalã. Literatura brasileira. Brasil. Espanha. Poesia

## RESUMEN

El siguiente trabajo trata de las relaciones del poeta catalán Joan Brossa con los intelectuales brasileños, centrándose en cuatro momentos de gran relevancia para la historia de esas relaciones: 1) la amistad entre Joan Brossa y el poeta brasileño João Cabral de Melo Neto, en Barcelona, durante la década de 1950; 2) el primer viaje de Brossa a Brasil, en 1993, con motivo del evento *Enciclopédia da virada do século/milênio*; 3) la segunda visita de Brossa a Brasil, en 1994, cuando participó en la XXII Bienal de São Paulo; 4) la publicación de una edición brasileña de *Poemes Civils*, en 1998. Para que el trabajo pudiera recuperar más detalles sobre los hechos citados, nos basamos en las teorías de Burke (2005), Pesavento (2012) y Serna y Pons (2013), del campo de los estudios de Historia Cultural, además de las colaboraciones de Kossoy (2012) y Fontcuberta (1993), aplicadas a un *corpus* compuesto por documentos disponibles en el archivo del autor (Fons Joan Brossa) depositado en el Centre d'Estudis i Documentació del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (CED-MACBA), y por artículos periodísticos presentes en acervos periodísticos brasileños disponibles en el ámbito digital. La investigación permitió explorar la red de contactos del intelectual en Brasil, analizar los hechos en los que estuvo presente y también reflexionar sobre el lugar que ocupa el artista catalán en el panorama cultural brasileño contemporáneo.

Palabras clave: Literatura catalana. Literatura brasileña. Brasil. España. Poesía

## ABSTRACT

In this study, we discuss Catalan poet Joan Brossa's relationship with Brazilian intellectuals, focusing on four moments of great relevance to the history of these relationships: 1) the friendship between Joan Brossa and the Brazilian poet João Cabral de Melo Neto, in Barcelona, during the 1950s; 2) Brossa's first travel to Brazil, in 1993, on the occasion of the *Enciclopédia da virada do século/milênio* event; 3) Brossa's second visit to Brazil, in 1994, for his participation in the *XXII São Paulo Biennial*; 4) the publication of a Brazilian edition of *Poemes Cívils*, in 1998. To retrieve more details on the events, the analysis is based on theories from Burke (2005), Pesavento (2012) and Serna and Pons (2013), from the field of Cultural History, in addition to the collaborations of Kossoy (2012) and Fontcuberta (1993), applied to a *corpus* made of documents (correspondences, photographs, manuscripts and news) available at the author's archive (Fons Joan Brossa), stored in the Centre d'Estudis i Documentació of Barcelona's Museum of Art Contemporani (CED-MACBA), and in Brazilian journalistic archives available online. This study allowed us to explore the intellectual's network of contacts, to analyze the events he attended, and to reflect on the Catalan artist's place in the Brazilian contemporary cultural scene.

Keywords: Catalan literature. Brazilian literature. Brazil. Spain. Poetry

## LISTA DE FIGURAS E TABELAS

<b>Figura 1</b> - Fachada do prédio do Centre d'Estudis i Documentació do MACBA .....	22
<b>Figura 2</b> – Entrada do espaço reservado do acervo .....	23
<b>Figura 3</b> – Vista do acervo .....	24
<b>Figura 4</b> – Vista dos documentos atualizados .....	24
<b>Figura 5</b> – Monument al llibre, Barcelona, Espanha.....	32
<b>Figura 6</b> – Jardins de Joan Brossa, situada em Montjuïc, Barcelona, Espanha.....	32
<b>Figura 7</b> – Capa de uma versão teste de Sonets de Caruixa .....	38
<b>Figura 8</b> – Capa da primeira edição de <i>Em va fer Joan Brossa</i> . .....	38
<b>Figura 9</b> – Capa da edição francesa de <i>Poèmes de Nazim Hikmet</i> enviada por João Cabral a Joan Brossa.....	44
<b>Figura 10</b> – Convite da Enciclopédia da virada do século/milênio .....	49
<b>Figura 11</b> – Cópias dos passaportes de Joan Brossa e Josefa “Peppa” Llopis .....	53
<b>Figura 12</b> – Encontro entre Joan Brossa e João Cabral no Hotel Rio Palace.....	56
<b>Figura 13</b> – Joan Brossa, João Cabral e os Sonets de Caruixa, .....	57
<b>Figura 14</b> – Performance de Joan Brossa .....	60
<b>Figura 15</b> – (Da direita para a esquerda) Joan Brossa, a esposa Josefa, e o amigo Jaume no Rio de Janeiro .....	61
<b>Figura 16</b> – Parte das anotações dos nomes científicos das plantas encontradas por Joan Brossa no Jardim Botânico do Rio de Janeiro .....	63
<b>Figura 17</b> – Presentes dados pelo artista Alex Hamburguer a Joan Brossa .....	64
<b>Figura 18</b> – Presentes para Joan Brossa .....	65
<b>Figura 19</b> – Presente do artista Mauricio Ruiz para Joan Brossa.....	65
<b>Figura 20</b> – Presente do artista Aimberê César para Joan Brossa.....	66
<b>Figura 21</b> – Presentes do poeta e artista plástico Wally Salomão para Joan Brossa.....	66
<b>Figura 22</b> – Presente da artista Ana Durães para Joan Brossa .....	67
<b>Figura 23</b> – Presente da artista plástica Lygia Pape para Joan Brossa .....	67
<b>Figura 24</b> – “Joan Brossa 5 x 1”.....	68
<b>Figura 25</b> – Joan Brossa recebendo presentes dos artistas plásticos Brasileiros .....	69
<b>Figura 26</b> – Nota sobre o retorno de Brossa em um jornal espanhol .....	70
<b>Figura 27</b> – Cartaz da XXII Bienal Internacional de São Paulo .....	77
<b>Figura 28</b> – Recorte de Jornal .....	80
<b>Figura 29</b> – Os “três roteiros para encurtar a visita”, escritos por Daniel Piza .....	83
<b>Figura 30</b> – Planta do segundo piso do pavilhão Ciccillo Matarazzo na ocasião da XXII Bienal de São Paulo.....	84
<b>Figura 31</b> – (supostos) Poemas experimentais apresentados na Bienal .....	86
<b>Figura 32</b> – Poemas-objeto Guant Correu (dir.) e Burocràcia (esq.) .....	86
<b>Figura 33</b> – Poema-objeto Nupcial .....	87
<b>Figura 34</b> – Instalação El terrat son les banyes .....	87
<b>Figura 35</b> – Catálogo da joalheria H.Stern.....	88
<b>Figura 36</b> – Capa da edição brasileira de Poemes Civils e colofão.....	99
<b>Figura 37</b> – Recorte parcial da matéria publicada no Estado de Minas .....	102
<b>Figura 38</b> – Joan Brossa na capa da <i>Cult</i> .....	110
<b>Figura 39</b> – Poema-visual de João Bandeira .....	116
<b>Figura 40</b> – Brossa no terraço do Hotel Palace, no Rio de Janeiro .....	125

**Tabela 1 - Levantamento das obras presentes na exposição de Joan Brossa na XII Bienal de São Paulo**  
..... 85

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1 – JOAN BROSSA SOB OLHARES BRASILEIROS .....</b>	<b>12</b>
1.1 OS FUNDAMENTOS.....	16
1.2 AS FONTES.....	18
1.3 O ACERVO .....	21
<b>CAPÍTULO 2 – JOAN BROSSA E SUAS ARTES.....</b>	<b>26</b>
2.1 O POETA .....	27
2.2 O ARTISTA MÚLTIPLO.....	29
<b>CAPÍTULO 3 – O JOAN CATALÃO E O JOÃO BRASILEIRO .....</b>	<b>34</b>
3.1 A AMIZADE E O DEVIR.....	36
3.2 A AMIZADE SEM FRONTEIRAS.....	42
<b>CAPÍTULO 4 – JOAN BROSSA NA “ENCICLOPÉDIA DA VIRADA DO SÉCULO/MILÊNIO” .....</b>	<b>48</b>
4.1 O CONVITE .....	49
4.2 O REENCONTRO .....	54
4.3 O EVENTO.....	57
4.4 O POETA E O RIO.....	60
4.4 O ADEUS.....	63
4.5 A SAUDADE.....	69
4.6 O <i>STRIP-TEASE</i> .....	71
<b>CAPÍTULO 5 – JOAN BROSSA NA BIENAL DE SÃO PAULO .....</b>	<b>75</b>
5.1 A BIENAL DA RUPTURA.....	75
5.2 A FACE CATALÃ DA ARTE ESPANHOLA.....	77
5.3 O PIQUE DA BIENAL.....	81
5.4 A EXPOSIÇÃO .....	84
5.5 A SÃO PAULO EXPOSTA.....	87
<b>CAPÍTULO 6 – AS PALAVRAS DE JOAN BROSSA NO BRASIL.....</b>	<b>92</b>
6.1 OS <i>POEMES CIVILS</i> .....	92
6.2 O ADEUS AO POETA.....	96
6.3 OS <i>POEMAS CIVIS</i> .....	98
<b>CAPÍTULO 7 – JOAN BROSSA NA CAPA DA <i>CULT</i> .....</b>	<b>105</b>
7.1 O OUTRO AMIGO JOÃO .....	105
7.2 A HOMENAGEM NA <i>CULT</i> .....	109
<b>CAPÍTULO 8 – BROSSA E BRASIL, UMA AMIZADE PARA ALÉM DOS SÉCULOS....</b>	<b>119</b>
8.1 A BOSSA BROSSIANA .....	121
8.2 MAS, AFINAL, QUEM FOI JOAN BROSSA?.....	124

## CAPÍTULO 1 – JOAN BROSSA SOB OLHARES BRASILEIROS

Muitos daqueles que transitam pela rua Joan Brossa, localizada no bairro Jardim Santa Lucrecia, na Grande São Paulo, talvez não saibam explicar quem um dia foi a pessoa que dá nome àquela pequena e estreita rua do subúrbio paulista. Seria algum imigrante importante? Uma socialite, que dividia o nome com tantas outras *Joans* de Hollywood? Um político de outras épocas? Um militar? Muitas poderiam ser as especulações em torno de um nome tão *diferente*, como muitos que ilustram as placas de tantas ruas por todo o Brasil e que nos passam muitas vezes despercebidas. Se tivéssemos que responder a esses transeuntes hipotéticos quem foi Joan Brossa, a verdade é que não faltariam definições e poderíamos lhes apresentar diversas percepções sobre uma mesma figura. Trago essa hipótese ilustrativa para dizer que este trabalho também tem sua gênese na mesma questão: “Quem foi Joan Brossa?”

No final do ano de 2017, nos noticiários brasileiros, a Catalunha figurava como o palco para uma série de revoltas e protestos por parte de seu povo, enquanto, no *Netflix*, a cidade de Barcelona já havia se tornado o cenário para as “merlinadas” do professor Merlí, do seriado homônimo produzido pela Televisió de Catalunya. Naquele final de ano, eu já me preparava para os meus últimos semestres da graduação em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, após quatro anos intensos, dos quais três foram dedicados à iniciação científica no acervo do poeta e artista gaúcho Pedro Geraldo Escosteguy. Ainda em 2017, eu pensava no tema que iria abordar em meu trabalho de conclusão de curso e, ao mesmo tempo, era bombardeado por informações dos protestos na Catalunha. Em 2018 eu já ria e me emocionava com Merlí e seus alunos *peripatéticos* e não demorou muito para que eu fosse atrás de informações a respeito da história da Catalunha, das razões para aqueles protestos, para a história dos anos sangrentos da Guerra Civil espanhola e também das repressões sofridas pelos povos do território espanhol durante os anos da ditadura de Franco.

Como um jovem pesquisador que vinha estudando a produção artística de um intelectual brasileiro que viveu durante os anos da ditadura militar, já era de imaginar que as minhas curiosidades a respeito de todas essas repressões logo chegassem às histórias e às produções dos artistas *revoltados*, isso é, aos vanguardistas, que munidos da arte, essa arma orgânica e sempre afiada, fizeram o possível e o impossível para driblar os censores e expor suas vozes e identidades durante aqueles anos de incapacidade de expressão. Foi quando um dia, enquanto pesquisava a respeito desses artistas e poetas, que me deparei com uma curiosa figura de idade avançada, óculos escuros e cartola. Ao que tudo indicava, havia sido um poeta da vanguarda

catalã, que se recusava a escrever em castelhano, que havia sido iniciado, em parte, pelo grande João Cabral de Melo Neto ainda nos tempos da ditadura franquista. Descobri também que lhe encantava o universo das mágicas e do ilusionismo, que tinha um escritório abarrotado de papéis que iam do chão ao teto, e que além de poeta era também dramaturgo e artista plástico. Eu havia descoberto Joan Brossa, ou ele me descobriu, como um mágico escolhe a dedo o assistente na plateia. E eu aceitei fazer parte de seu grande espetáculo.

“Quem foi Joan Brossa?” eu me perguntava ainda depois de haver revisado sua biografia básica e me inteirado de suas obras de poesia visual e de alguns de seus poemas, que estavam disponíveis na internet. Mesmo com essa e outras dúvidas, eu já havia decidido que abordaria a obra de Brossa em meu trabalho de conclusão, mas não apenas a dele, pois não poderia ser um entendedor de sua complexa e multifacetada obra em tão pouco tempo, portanto optei por abordar sua obra de poesia e artes visuais em comparação às do já citado Pedro Geraldo Escosteguy. Ambos haviam sido poetas e artistas plásticos, ambos haviam denunciado, por meio de suas artes, períodos de ditadura, ambos tinham um senso estético *teatral*, sem contar o viés marxista que permeava suas obras. No entanto, havendo tão pouco material disponível no Brasil a respeito desse sujeito Joan Brossa, e com uma viagem à Espanha que seria um presente pela conclusão de minha graduação, precisei apelar para aquela que parecia ser a forma mais sábia de inteirar-me a respeito do universo brossiano, bem como das possibilidades de trabalhar com esse intelectual e dos materiais necessários para isso: resolvi entrar em contato com algum especialista de sua obra no território espanhol. Foi quando conheci a professora pesquisadora Glòria Bordons, da Universitat de Barcelona, atualmente a maior estudiosa da obra de Joan Brossa. Ainda por e-mail, ela me tirou muitas dúvidas a respeito desse poeta multifacetado. Desde aquele primeiro contato, ela esteve disponível para me auxiliar no que fosse possível para minha pesquisa. Informada de que eu passaria alguns dias em Barcelona ainda no mês de julho daquele ano, marcamos de nos encontrar pessoalmente na sede da Fundació Joan Brossa, na Carrer de la Seca. Na ocasião, a professora não apenas me tirou aquelas e outras dúvidas, como também me “muniu” com leituras necessárias para a pesquisa, além de se dispor a me orientar em futuras incursões no universo mágico de Brossa.

O trabalho de conclusão de curso esteve muito bem encaminhado, obtendo nota máxima na disciplina e me deixando com mais ganas para seguir explorando as diferentes facetas e histórias que permeavam esse autor catalão de vanguarda. Naquele momento, quando eu me perguntava “Quem foi Joan Brossa?” eu já tinha respostas mais definidas, mas ainda tinha outras curiosidades a respeito de sua pessoa. Por exemplo, já era sabido por mim que Brossa



teve relações com o Brasil mediante a sua amizade com João Cabral, que ele havia feito duas viagens ao Brasil e que algumas de suas obras haviam sido traduzidas por Ronald Polito e Sérgio Alcides, nos anos 1990. Mas mesmo naqueles lugares onde eu lia a respeito dessas relações ainda parecia faltar alguma coisa, faltava algo que ilustrasse, que pusesse essas relações de forma mais explícita, que mostrasse a “voz” da mídia, a possível visão das fotografias e a confiança das cartas. Eu sabia que havia informações, e fontes, mas faltava estarem organizadas.

Pensando em ingressar no Mestrado, comentei à professora Maria Eunice Moreira a respeito de minha intenção em explorar as relações e as recepções de Joan Brossa no Brasil, dando ênfase em outras relações além daquelas da sua amizade com João Cabral na época do franquismo. Como a professora Maria Eunice sempre foi minha referência no mundo da História da Literatura, das pesquisas em acervo, e das histórias de mulheres e homens que se dedicaram ao ofício da escrita, eu sabia que estaria bem encaminhado nesse sentido<sup>2</sup>. Ela achou aquela uma ideia apropriada e se pôs à disposição para me orientar em mais uma aventura pelos rastros de Brossa.

Já quanto à parte do projeto que dizia respeito a Joan Brossa, sua vida, suas relações e as possibilidades de pesquisa em seus documentos, eu não poderia ter pensado duas vezes antes de contatar a professora Glòria Bordons, que já havia se mostrado disponível para o meu então eventual trabalho de mestrado. E ela aceitou essa proposta. Este trabalho, portanto, é, primeiramente, o resultado de um contato bem-sucedido entre Brasil e Espanha, mais especificamente entre um jovem aluno da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e uma professora da Universitat de Barcelona, contando, primeiramente, com todo o incentivo possível por parte de uma professora orientadora brasileira que há muito me acompanha nessa jornada.

Como não caberia ao espaço formal de um trabalho de mestrado a quase exaustiva tentativa de levantar uma por uma as relações de Brossa com o Brasil durante os seus setenta e nove anos de vida, este trabalho trata das relações e recepções do poeta catalão Joan Brossa no Brasil, tendo como foco para essa análise quatro importantes eventos da vida de Brossa envolvendo o país. São estes cinco eventos: 1) o vínculo de amizade estabelecido por Joan Brossa e João Cabral de Melo Neto na Espanha, na segunda metade da década de 1940; 2) a

---

<sup>2</sup> Durante os três anos em que trabalhamos no acervo de PGE, no DELFOS, ela foi a responsável por me ensinar muitas das indagações que um pesquisador deve ter diante dos documentos. No meu último ano de pesquisa, foi de extrema importância as suas colaborações para a escrita de meu artigo a respeito da tradução de um livro de Yasunari Kawabata pelo intelectual Paulo Hecker Filho.

primeira viagem de Brossa ao Brasil, no ano de 1994, em função do evento “Enciclopédia da virada do século/milênio”; 3) a segunda viagem do intelectual ao Brasil, no ano de 1995, em função de sua participação na XII Bienal de São Paulo; 4) a publicação de uma tradução brasileira de seu livro *Poemes Civils*, no ano de 1999;

Mas, até aqui, a pergunta “Quem foi Joan Brossa?” segue sem respostas, e difícil seria se tivéssemos uma resposta definitiva para essa questão que permeia a figura do poeta catalão e também de qualquer outro intelectual na História da Literatura. O que este trabalho propõe, em certa medida, é, também, responder a essa questão através de diferentes pontos de vista, evocados por meio dos documentos presentes no acervo de Joan Brossa, disponível no Centre d’estudis i Documentació do Museu d’art Contemporani de Barcelona (CED-MACBA), o que envolve correspondências com intelectuais e instituições brasileiras, bem como fotografias de sua viagem. No âmbito dos acervos jornalísticos: as entrevistas, notas e matérias de jornal publicadas em periódicos na época das viagens de Brossa ao Brasil, a respeito das recepções e relações do poeta.

Portanto, uma das propostas deste trabalho, retomando uma das questões que me instigaram a trabalhar estas relações neste formato, é organizar uma espécie de *dossiê* que, além de analisar e explicitar as relações e andanças de Brossa pelo Brasil, também possa criar, por meio de diferentes vozes e fontes, uma resposta brasileira àquela questão “Quem foi Joan Brossa?” outrora levantada, servindo de base para futuros pesquisadores brasileiros da obra do artista catalão que também se sintam instigados pela faísca das relações de Brossa com o seu país.

A fim de abordar essas trocas intelectuais entre os dois territórios, tendo como base os eventos anteriormente citados, o seguinte trabalho está organizado em oito capítulos, sendo este primeiro, introdutório, voltado para questões em torno das teorias e fontes utilizadas para o desenvolvimento do conteúdo desta pesquisa; o segundo capítulo, intitulado, “**Joan Brossa e as suas artes**”, visa recuperar brevemente dados e partes relevantes da biografia do artista catalão, como numa jornada ao indivíduo Brossa, levando em conta a sua trajetória de artista multifacetado; o terceiro, “**O Joan catalão e o João brasileiro**”, trata da gênese das relações de Brossa com o Brasil por meio de sua amizade e de suas trocas culturais com João Cabral de Melo Neto ainda no final da década de 1940; o quarto, “**Joan Brossa na Enciclopédia da virada do século/milênio**”, trata da primeira viagem de Brossa ao Brasil, no ano de 1993, em função do evento de arte denominado “Enciclopédia da virada do século/milênio”, no qual figurou ao lado de João Cabral de Melo Neto e John Ashbery; o quinto, “**Joan Brossa na Bienal de São**

**Paulo**, trata da segunda vinda do poeta ao Brasil em função da XXII Bienal de São Paulo, e que também narra aspectos técnicos e críticos a respeito do evento de arte; o sexto “**As palavras de Joan Brossa no Brasil**”, retoma a história da tradução e da publicação de *Poemes Civils* no Brasil, no ano de 1999, após a morte do autor; o sétimo, “**Joan Brossa na capa da Cult**”, busca explicitar as trocas intelectuais em torno da publicação de um dossiê em homenagem a Joan Brossa na revista brasileira *Cult*; por último, o oitavo capítulo, “**Brossa e Brasil, uma amizade para além dos séculos**”, propõe uma reflexão acerca dos tópicos introduzidos e abordados nos capítulos anteriores, de forma a enaltecer certos pontos das relações do autor com o país e também de instigar futuras abordagens.

Assim sendo, seguimos para as informações condizentes à metodologia e às fontes utilizadas para a elaboração desta proposta, retomando a literatura necessária para aquilo que tange a escrita de um trabalho de História da Literatura, pautado por diferentes fontes documentais.

## 1.1 OS FUNDAMENTOS

Ao tratar da história das relações do poeta Joan Brossa com o Brasil, este trabalho aproxima-se dos preceitos da História Cultural, uma vez que esse ramo da História se ocupa de temas como os da recepção de literatura e artes (BURKE, 2004, p. 104)<sup>3</sup>, das representações (BURKE, 2004, p. 99), bem como do intelectual e das atividades institucionais (FALCON, 2002. p. 99).

No que diz respeito à proposta geral deste trabalho, guio-me por aquilo que Peter Burke chamou, em seu *O que é História cultural?*, de “construção de Identidades individuais”. Essas construções são, para o autor, o resultado de “um interesse cada vez maior em documentos pessoais, [...] *documentos-ego*” (BURKE, 2004, p.116). Ainda segundo Burke (2004, p.116), esses seriam textos escritos na primeira pessoa, sejam cartas ou narrativas de viagens, diários e até mesmo autobiografias. No entanto, apesar de o conceito de Burke abranger, mais especificamente, documentos de cunho autobiográfico, o que aqui se sugere é um caminho inverso, no qual me proponho a narrar os acontecimentos em torno das viagens de Joan Brossa ao Brasil ao mesmo tempo em que também viso explicitar a forma como a imagem do poeta foi construída por diferentes textos, logo, partidos das percepções de terceiros — como a percepção de poetas sobre a sua figura (como no caso de João Cabral e seu poema sobre Brossa),

---

<sup>3</sup> Apesar de Burke utilizar deste recorte para falar sobre os estudos de Michael Cocteau, o tema insere-se em seu panorama geral que contempla os temas e objetos científicos da História cultural ao longo do tempo.

ou de artistas plásticos e jornalistas brasileiros<sup>4</sup>. Percepções que, aqui somadas, servem para construir uma visão única a respeito do intelectual catalão e ainda, se assim quisermos pensar, uma versão em terceira-pessoa do que seria uma narrativa de suas viagens ao Brasil.

Para que possam ser evidenciadas essas histórias e relações, assim como essas recepções, este trabalho faz uso de fontes documentais, que formam um *corpus* constituído por matérias jornalísticas, correspondências, fotografias e objetos. Tais fontes, objetos materiais, para estudiosos da História Cultural como Justo Serna e Anacleto Pons, são elementos de grande importância para as pesquisas nesse campo de estudos:

La mejor historia cultural estudia estas cosas, estos objetos materiales (aquellos que son soporte de textos e imágenes, principalmente). De otros tiempos han quedado como vestigio, como restos. Justamente por eso, si queremos captar su significado debemos desarrollar complejos procesos de investigación: hay que remontarse a la época de los objetos y hay que examinar ese resto o huella material tiempo después, cuando el historiador accede y observa (SERNA; PONS, 2013, p. 13)

As noções apresentadas pelos autores dizem mais respeito, de forma abrangente, ao uso dos *objetos materiais* como objetos de pesquisa, o que, no caso da História Cultural, muitas vezes, será o objeto científico daqueles que se ocupam das histórias materiais (como em uma História Cultural dos *envelopes*, ou das *molduras*, por exemplo). Todavia, mais do que exaltar a importância dos objetos nesse campo da História, também Serna e Pons dão pistas de como operar, isto é, de como deve ser o *modus operandi* de quem trabalha com objetos e fontes de outros tempos. A esse *modus* agregam-se as contribuições da historiadora Sandra Pesavento, para quem “o Historiador da Cultura se dispõe a fazer as coisas falarem” (PESAVENTO, 2012, p. 91), numa ideia similar à de Serna e Pons a respeito do historiador que, diante do material, “accede y observa”. Pesavento, no entanto, atribui uma noção mais detalhada a respeito das *fontes*, quando diz:

fontes são marcas do que foi, são traços, cacos, fragmentos, registros, vestígios do passado que chegam até nós, revelados como documento pelas indagações trazidas pela História. Nessa medida, elas são fruto de uma renovada descoberta, pois só se tornam fontes quando contêm pistas de sentido para a solução de um enigma proposto. São, sem dúvida, dados objetivos de um outro tempo, mas que dependem do historiador para revelar sentidos. Elas são, a rigor, uma construção do pesquisador e é por elas que se acessa o passado.

E complementa situando a importância das questões para a interpretação das fontes:

---

<sup>4</sup> No entanto, as declarações do próprio Brossa — aqui objeto de pesquisa —, em entrevistas, ora surgem como apoio para garantir ou questionar algumas dessas percepções.

Caso contrário, são apenas traços de um outro tempo, material velho, na melhor das hipóteses, vestígios de algo antigo, e, por isso, sempre interessantes, a estabelecer a estranheza do diferente diante da contemporaneidade... Mas, sem a questão posta, sem a formulação do problema, não serão fonte, na acepção íntima do termo : nascente, aquilo que origina ou produz, o que, no caso da História, propicia uma resposta, uma explicação e uma interpretação. (PESAVENTO, 2012, p. 91)

Partindo das percepções de Pesavento, podemos entender que os vestígios do passado, inúmeros em acervos intelectuais, bibliotecas ou sítios arqueológicos, só ganham o *status* de *fonte* quando tornam-se *chave* para o esclarecimento de uma questão específica. Daí mais uma vez a importância dos pesquisadores que sobre elas se debruçam a fim de esclarecer questões propostas, uma vez que apenas eles podem revelar os sentidos escondidos por trás de simples “restos do passado”. A autora joga com o termo *fonte* para designar aquilo que seria uma postura menos passiva do objeto, que apesar de ser consultado/pesquisado, muitas vezes é também o produtor/gerador da questão.

Este trabalho, portanto, é o fruto de uma pesquisa realizada sob os preceitos da História Cultural, o que implica a extrema importância dos documentos para o panorama de relações que visou levantar: as do poeta Joan Brossa e o Brasil. Apenas as fontes, através de uma hermenêutica assentada em bibliografias externas, podem servir de apoio para reconstruir cenários, eventos, bem como especular ideias, sentimentos e atos de cada uma das pessoas envolvidas nas histórias que permeiam as relações brasileiras de Joan Brossa.

## 1.2 AS FONTES

Grande parte do *corpus* de pesquisa deste trabalho é proveniente do *Fons Joan Brossa*, acervo do intelectual catalão, depositado no Centre d’Estudis i Documentació do Museu d’Art Contemporani de Barcelona, do qual trataremos especificamente mais adiante. Desse acervo provêm correspondências, fotografias, livros, algumas das matérias de jornais, entrevistas e também objetos presentes nesse *corpus*. No que tange aos textos jornalísticos publicados em território brasileiro, fez-se necessária uma busca nos acervos digitais dos jornais *A Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, de São Paulo, e *Jornal do Brasil* e *O Globo*, do Rio de Janeiro. Esses quatro periódicos foram escolhidos devido a suas grandes circulações editoriais, pela relevância no cenário cultural nacional e ainda pela possibilidade de acesso por meio de suas plataformas arquivísticas presentes no âmbito virtual.

Começando pelas correspondências, podemos dizer que elas se fazem relevantes ao que aqui se propõe, uma vez que é a partir delas que teremos acesso ao espaço íntimo das relações do artista com outros intelectuais ou entidades brasileiras. É de Marcos Antonio de Moraes, segundo Regina Kohlrausch, as noções de um caráter de “acesso ao biográfico” ou ainda de “acesso aos bastidores” possibilitados pelas correspondências:

a correspondência de escritores, artistas plásticos, músicos e intelectuais das diversas áreas de conhecimento abre-se para “três perspectivas de estudo”. A primeira possibilidade de exploração do gênero epistolar consiste em “recuperar na carta a expressão testemunhal que define um perfil biográfico” porque, segundo Moraes, “confidências e impressões espalhadas pela correspondência de um artista, contam a trajetória de uma vida, delineando uma psicologia singular que ajudam a compreender os meandros da criação literária”. A segunda perspectiva é a que possibilita “apreender a movimentação nos bastidores da vida artística de um determinado período”, porque “as estratégias de divulgação de um projeto estético, as dissensões nos grupos e os comentários acerca da produção contemporânea aos diálogos contribuem para que se possa compreender que a cena artística tem raízes profundas nos ‘bastidores’, onde, muitas vezes, situam-se as linhas de força do movimento”, explica Moraes. A terceira possibilidade interpretativa é a que “vê o gênero epistolar como ‘arquivo de criação’, espaço onde se encontram fixadas a gênese e as diversas etapas de elaboração de uma obra artística, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica favorecendo a sua eventual reelaboração”. Nesse sentido, conclui Moraes, “a carta ocupa o estatuto de crônica da obra de arte”. (KOHLRAUSCH, 2015, p. 150)

Sendo, portanto, as correspondências uma espécie de *acesso*, elas também logo remetem aos documentos enquanto *acesso*, para Pesavento, e ainda ao papel dos *documentos-ego* outrora citados por Peter Burke, relevantes na construção das identidades individuais, e, aqui, na reconstrução de todo um cenário já “perdido” no tempo. “Documentos-ego”, ou “Crônicas da obra de arte”, as correspondências, enquanto fontes para uma pesquisa de cunho histórico-cultural, possibilitam ainda o delinear do mundo interno, íntimo, e do mundo externo, dos bastidores, a fim de compor o quadro geral proposto pelo pesquisador.

Quanto às matérias de jornal, elas servem como alicerces para a reconstrução de cenários, eventos e ocasiões das relações que aqui se busca explorar. Trabalhar com o texto jornalístico nesta proposta logo remete à ideia da doutora em jornalismo e comunicação, Mar de Fontcuberta, que afirma que “el acontecimiento no tiene el mismo sentido para el historiador que para el periodista, ya que sus puntos de vista difieren: el primero busca una serie de hechos cuando el segundo espera encontrar el hecho único” (FONTCUBERTA, 1993, p. 18). Nesse sentido, os jornalistas, aqui podem ser vistos como uma espécie de coro para os episódios trazidos, uma vez que é a partir da visão de cada um desses profissionais, mediante diferentes textos a respeito dos acontecimentos, que muitas vezes teremos acessos a menores detalhes a

respeito de um evento envolvendo Brossa e o Brasil. Assim, baseado em Fontcuberta, os acontecimentos únicos, outrora narrados pelos jornalistas, servirão para o resgate de uma série de acontecimentos que aqui busco aprofundar enquanto pesquisador-historiador.

As fotografias, mais do que ilustrações e marcas concretas da passagem do intelectual pelo Brasil, também serão pontos passíveis de uma hermenêutica pela qual buscar-se-á enriquecer e lançar novos detalhes a momentos já passados. Para isso, concordaremos com as noções de Bóris Kossoy, para quem “toda fotografia representa em seu conteúdo uma *interrupção* do tempo, e, portanto, da vida” (KOSSOY, 2012, p. 47, grifo do autor), sendo, portanto, ainda segundo o autor, um *resíduo do passado*, “Um artefato que contém em si um fragmento da realidade registrado fotograficamente” (KOSSOY, 2012, p. 47). Por ser a fotografia um material, *a priori*, ligado com o tempo passado, carrega em si o potencial de ser analisado e aplicado no âmbito da História. Enquanto fonte para a pesquisa historiográfica, as fotografias operam como documentos que permitem o acesso a uma determinada representação partida do plano do real, mediante a visão singular de um fotógrafo que a capta. Para Kossoy (2012, p. 68), ao trabalhar com a fotografia enquanto documento histórico, interessa, além da localização da fonte fotográfica, também a localização de outras fontes documentais que atestem sua história e elementos. Mais especificamente, no caso de “fotografias perdidas no tempo”, “devem ser localizadas outras fontes que possam transmitir informações acerca dos *assuntos* que foram objeto de registro em dado momento histórico, dos *fotógrafos* que atuaram nos diferentes espaços e períodos e das *tecnologias* particulares empregadas nas várias épocas” (KOSSOY, 2012, p. 68). Os estudos de Kossoy dizem respeito, mais estritamente, a uma história da fotografia, que levaria em conta detalhes técnicos e iconográficos, porém, em nosso trabalho, caberá apenas a leitura iconográfica das fotografias introduzidas, especulando questões referentes à técnica e aos autores quando possível e necessário para a compreensão de algum evento.

Os diferentes tipos de documentos abordados neste trabalho, portanto, servem como fontes que permitem validar acontecimentos, fatos e temas, mas que também, a partir de suas características únicas, definidas por seus diferentes formatos (correspondências, fotografias, matérias de jornal, manuscritos etc), somadas à sua capacidade de, enquanto fontes, serem documentos de *acesso*, permitem ainda que figurem como diferentes “pontos de acesso” para acontecimentos, emoções, percepções e visões envolvendo Joan Brossa e seus contatos com o Brasil.

### 1.3 O ACERVO

Foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho o acervo de Joan Brossa, disponível no *Centre d'Estudis i Documentació del Museu d'Art contemporani de Barcelona* (CED-MACBA), haja vista que grande parte das fontes introduzidas nesta pesquisa provém deste acervo.

Inaugurado no ano de 2007, o CED-MACBA foi uma iniciativa do Museu de Arte para preservar os mais diversos tipos de fontes documentais, o que inclui “arquivos de pessoas e entidades, publicações de artistas, cartazes, fotografias, convites e folhetos etc, além de bibliografia de referência e documentos audiovisuais”<sup>5</sup>, vinculados direta ou indiretamente ao mundo das artes. Para isso, o CED-MACBA conta com um arquivo que dispõe de mais de 300.000<sup>6</sup> documentos conservados e que carregam anos de histórias, servindo como fonte de pesquisa para pesquisadores do mundo todo. O CED-MACBA também possui uma biblioteca na qual estão catalogados cerca de 90.000 exemplares de livros de cunhos bibliográfico e audiovisual.

O edifício do *Centre de Estudis* (Figura 1) está localizando na *Plaça dels Angels*, em Barcelona, espaço que divide com o monumental MACBA. O prédio de tijolos opacos e de janelas estreitas e tímidas contrasta com seu companheiro envidraçado e imponente, numa união entre o passado e o contemporâneo, que dividem a mesma praça.

O CED-MACBA conta com uma série de fundos documentais doados por pessoas e entidades interessadas em manter a memória artística-cultural. Assim, contêm arquivos pessoais “de artistas e críticos de arte, bem como arquivos de galerias de arte, coleções artísticas e o próprio arquivo institucional do MACBA”<sup>7</sup>. Entre esses fundos e coleções documentais, pode-se citar o *Fons Històric MACBA*, no qual estão compilados documentos como aqueles referentes às exposições, programas e eventos realizados pelo Museu d'Art Contemporani de Barcelona; o *Conjunt documental sobre les performances d'Eshter Ferrer*, que, por iniciativa de Ferrer, visa reunir uma coleção digital de vídeos e fotografias de performances realizadas pela artista; o *Fons Galeria Ciento*, que reúne documentos da galeria barcelonesa que operou

---

<sup>5</sup> No original: “arxius de persones i entitats, publicacions d'artista, cartells, fotografies, invitacions i fullers, etc., a més de bibliografia de referència i documents audiovisuals” (Tradução nossa). Disponível em: <<https://www.macba.cat/ca/aprendre-investigar/centre-estudis-documentacio>>

<sup>6</sup> Dados retirados de uma postagem publicada em: <<https://artquariumreview.com/el-centro-de-estudios-y-documentacion-del-macba-cumple-diez-anos-dedicados-al-patrimonio-documental-de-las-practicas-artisticas-contemporaneas/>>

<sup>7</sup> No original: “d'artistes i crítics d'art, així com arxius de galeries d'art, col·lectius artístics i el mateix arxiu institucional del MACBA” (Tradução nossa). Disponível em: <<https://www.macba.cat/ca/aprendre-investigar/arxiu>>



de 1974 a 1991; o *Fons Nervo Optico / Espaço N. O.*, doado numa colaboração entre o CED-MACBA e a Fundação Vera Chaves Barcellos, de Porto Alegre, que reúne documentos do grupo de artistas gaúchos dos anos 1970.

**Figura 1** - Fachada do prédio do Centre d'Estudis i Documentació do MACBA



Fonte: o autor (2020)

Entre outros fundos e coleções, o CED-MACBA também conta com o *Fons Joan Brossa*, do qual provém boa parte das fontes que constituem este trabalho. Sobre o *Fons*, ele é o resultado de um acordo, estabelecido em 2012, entre o CED-MACBA, o Ajuntament de Barcelona e a Fundació Joan Brossa, essa última sendo a instituição que outrora abrigava estes materiais. O fundo reúne diversos documentos da trajetória artística de Joan Brossa, que, dada a heterogeneidade de atividades do intelectual, somam em torno de 52.000 documentos de arquivo, 6.000 números de publicações em série e 120 de seus poemas visuais<sup>8</sup>. Os documentos que constituem o fundo, conforme consta na página do Museu, estão divididos em grandes áreas: manuscritos; esboços de artes plásticas; obras editadas; traduções de obras; eventos; biblioteca pessoal e outras coleções; correspondência; administração; aspectos biográficos e recepções da obra; fotografias; participação política e social; obras de outros autores. Cada uma dessas áreas abriga ainda áreas menores.

---

<sup>8</sup> Estimativa feita a partir de números presentes na página do fons Joan Brossa, disponível em: <<https://www.macba.cat/ca/aprendre-investigar/arxiu/fons-joan-brossa>>

O *Fons Joan Brossa* é preservado e catalogado mediante os cuidados de uma equipe que conta com bibliotecários e restauradores, entre outros técnicos especializados. O bibliotecário Llorenç Bancells trabalha com o material desde o ano de 2001, quando o acervo do autor foi enviado à então recente *Fundació Joan Brossa*. Bancells foi o encarregado de localizar e disponibilizar os documentos necessários para esta pesquisa. Sua agilidade, atenção e compromisso refletem o conhecimento de alguém que conhece cada uma das diversas áreas que contemplam o acervo do artista multifacetado.

O espaço físico do acervo, o *arxiu*, está localizado em uma área reservada do CED-MACBA (Figura 2), tendo acesso disponível apenas para a equipe técnica e pessoas credenciadas. O acervo está composto por dezenas de caixas e pastas nas quais estão arquivados os documentos de Joan Brossa por ordens pré-estabelecidas (Figura 3).

**Figura 2** – Entrada do espaço reservado do acervo



Fonte: o autor (2020)

Os documentos mais antigos, isto é, aqueles provindos da *Fundació Joan Brossa*, encontram-se hoje em caixas-arquivo de papelão, mas atualmente estão em processo de transferência para um novo tipo de caixa, de material mais resistente, com reserva alcalina<sup>9</sup>. Essas novas caixas seguem um padrão do CED-MACBA (Figura 4) e, segundo Bancells, são

---

<sup>9</sup> Parte dessas informações foram fornecidas por Isabel Ayala, responsável pela conservação e restauração dos documentos do *Centre d'Estudis*, em Barcelona, em março de 2020.

de custo muito mais elevado que as anteriores. Dentro de cada uma, os documentos estão acondicionados em envelopes de papel cinza que, assim como as caixas, levam impresso o logotipo do CED-MACBA, seguindo o modelo novo.

**Figura 3 – Vista do acervo**



Fonte: o autor (2020)

**Figura 4 – Vista dos documentos atualizados**



Fonte: O autor (2020)

Estive realizando esta pesquisa documental no CED-MACBA durante quatro manhãs, entre as semanas do dia 02 e 09 de março<sup>10</sup> do ano de 2020. O espaço de trabalho que me foi oferecido pelo *Centre d'Estudis* ocupava uma pequena sala de vidro em meio a um dos pisos da biblioteca, permitindo assim a fácil comunicação com os funcionários e ainda um ambiente livre de ruídos. Durante todas essas manhãs, ao chegar ao prédio, solicitava a colaboração de Bancells, que trazia todos os documentos necessários para a pesquisa. É importante também ressaltar que, como pesquisador, me foi disponibilizado pelo bibliotecário uma cópia impressa da planilha com todos os materiais levantados na fase anterior à minha chegada, o que me ajudou a manter a ordem e a organização do ambiente de trabalho.

O tempo em que estive no CED-MACBA está, portanto, materializado nesta pesquisa. Ele também reflete o trabalho árduo de bibliotecários e arquivistas e, acima de tudo, a importância das instituições que visam à preservação da memória cultural, assim como a dos países que investem nesse setor da história e da cultura.

---

<sup>10</sup> O horário de pesquisa do Centre d'Estudis, durante este período, era de segunda a quinta-feira, das 9h às 14h.

## CAPÍTULO 2 – JOAN BROSSA E SUAS ARTES<sup>11</sup>

Nascido na Carrer de Wagner, na cidade de Barcelona, no ano de 1919, Joan Brossa i Cuervo foi um homem simples, poeta do povo e para o povo, mas que apesar da simplicidade e do jeito até mesmo tímido — como se pode ver em entrevistas dadas à televisão espanhola ou até mesmo em relatos daqueles que puderam com ele conviver —, nunca deixou de se manifestar como um homem inquieto. Suas maiores motivações artísticas estão refletidas em suas paixões pela literatura, teatro, música e artes plásticas e, tendo transitado direta e indiretamente por essas áreas, manifestou suas inquietações em todas elas. Cresceu durante uma época em que a língua catalã não possuía *status* de língua oficial, estando, portanto, excluída dos currículos escolares. Foi alfabetizado em catalão, em casa, pelo pai, que também o “alfabetizara” em outras de suas paixões, como a música e o cinema. Daí em diante seu gosto pelo mundo dos espetáculos apenas aumentou, nutrindo forte paixão pelo ilusionismo, pelas personagens da *Commedia dell'Arte*, e ainda pelo transformista italiano Leopoldo Fregoli. Todas essas admirações encontram-se manifestadas em sua produção artística.

Participou da guerra civil espanhola, momento em que teve um de seus olhos ferido por estilhaços de um morteiro; mais tarde, seguindo o que era imposto naquela época, serviu ao exército franquista em Salamanca. O ingresso de Brossa no mundo das letras, pode-se dizer, ocorreu formalmente no ano de 1938, quando participava da guerra civil e publicou um relato no *Butlletí de la 30 divisió*. O texto, intitulado *Infiltración*, relata, em língua castelhana, uma briga ocorrida no fronte da 30 Divisió, e é tido como o primeiro texto narrativo de Brossa.

Brossa escreveu todos os seus textos em língua catalã, como forma de resistência, assim, parte de sua produção esteve “engavetadas”, ou foi “podada” pelos fios dos censores, ou ainda publicada de forma clandestina. Sua produção literária apenas pôde encontrar a liberdade criativa na segunda metade dos anos 1970, após a morte do general Franco, momento que marcou também a permanência de Brossa para a cultura letrada de sua região.

Como artista múltiplo, sua vasta produção divide-se em diferentes eixos, os quais partilham de um mesmo caráter poético. São eles: Poesia (Literatura); Poesia-visual (Arte visual); Poesia objetual (Artes plásticas); Poesia Corpórea (Artes plásticas); Poesia cênica (Teatro).

---

<sup>11</sup> Este capítulo biográfico apoia-se em três textos a respeito da trajetória biográfica e bibliográfica de Joan Brossa, sendo dois de autoria da professora e pesquisadora da vida e da obra de Joan Brossa, Glòria Bordóns, e um da autoria de Pilar Palomer. Os textos encontram-se, respectivamente, no catálogo “Joan Brossa: Desde Barcelona ao Novo Mundo” (2005); no livro *Poesia Vista* (2005) e no catálogo “Joan Brossa, o la revuelta poética” (2001). As referências completas dessas obras encontram-se na seção de referências, ao final deste trabalho.



## 2.1 O POETA

Foi na década de 1940 que Brossa iniciou formalmente como poeta. Seus primeiros livros de poesia são *La bola i l'escabarat* (1941-1943) e *Fogall de sonets* (1943-1948), frutos das trocas de experiências com os amigos intelectuais Josep Vicenç Foix, Joan Miró e Joan Prats. Segundo a crítica e especialista na obra de Brossa, Glòria Bordons, esses dois primeiros livros foram “livros de sonetos cheios de imagens oníricas encadeadas umas nas outras por associações inconscientes.” (2005, p. 235). Em 1947, junto aos também amigos Joan Ponç, Arnau Puig e Antoni Tàpies, criou o projeto da revista literária *Algol*, que rendeu uma única edição. Um ano após o projeto, juntou-se aos mesmos amigos para a criação do grupo vanguardista *Dau al set*, que se baseava na elaboração de uma revista literária de idêntico nome.

Escolhido pelo próprio Joan Brossa, o nome significava, em catalão, a “sétima face do dado”, título que demonstrava o caráter vanguardista e surreal do grupo. Segundo Glòria Bordons (2005, p. 6), no ano de 1951 a revista já contava também com as colaborações de Modest Cuixart e Joan-Josep Tharrats, este último diretor da publicação até o ano de 1956. A publicação, ainda segundo Bordons (2005, p. 235) buscava lançar um espaço de diálogo no ambiente culturalmente fechado do período da ditadura de Franco. Apoiada em preceitos surrealistas, foi bem-sucedida, pois “uniu uma arte e uma literatura essencialmente mágicas a uma informação musical e plástica atual, a qual lhe deu uma projeção internacional” (2005, p. 236). A revista reunia poesia, prosa, crítica e artes visuais em seu conteúdo editorial e foi por meio desse veículo que Brossa veio a publicar alguns de seus títulos. O período *Dau al set* do poeta foi também importante para a sua formação como artista múltiplo, uma vez que foi a partir deste contato com diferentes fazeres artísticos, de suas trocas intelectuais com os amigos artistas-plásticos, bem como suas experimentações em poesia, teatro e prosa<sup>12</sup>, que começou a formar algumas características que permearam muitas de suas obras. Na poesia, mais especificamente, os “saltos ao vazio, digressões absurdas ou o tom bíblico ou de oráculo” (BORDONS, 2005, p. 236).

No final da década de 1940, Brossa e o seu fazer poético estiveram em contato com o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, que naquele tempo trabalhava no consulado geral do Brasil, na cidade de Barcelona. As ideias trazidas de fora, por Cabral, e suas lições acerca dos compromissos do poeta enquanto um ser inserido no espaço social, lançaram à poesia de Brossa um novo sentido, agora com toques de revolta. A amizade entre os dois poetas se

---

<sup>12</sup> Sobre a prosa deste período, segundo Bordons, destacam-se os livros *Proses de Carnaval* (1949) e a “pseudonovela” *Carnaval escampat o la invasió desfeta* (1949)

consolidou nesse período e Cabral veio a ser o editor de um pequeno livro com uma seleção de sonetos do livro *Sonets de Caruixa* (1949). Nesse mesmo período, Brossa traduziu alguns poemas de Cabral para um número de *Dau al set*. Já na década de 1950, o catalão escreveu *Em va fer Joan Brossa* (1951), fruto desses diálogos com Cabral, que contou ainda com um prólogo do poeta pernambucano.

Na década de 1960, publicou livros como *Poemes Civils* (1960) e *El saltamartí* (1963), representantes de uma época na qual “o poeta estabelece constantemente uma reflexão sobre a relação entre o significado e o significante da palavra e, em especial, sobre a relatividade deste último” (BORDONS, 2005, p. 238). Nessa mesma década, Brossa começou a concretizar os seus experimentos com a poesia visual, iniciados ainda na década anterior, por meio de sua *Suites de poesia visual* “poemas soltos no espaço e no tempo, compostos de materiais frágeis e simples, mas sobretudo de letras” (BORDONS, 2005, p. 238). Nesse período, a poesia visual passou a surgir nas páginas de alguns de seus livros e, a partir de então, tornou-se um dos principais enfoques do artista. *Quadern de poemes* (1969) é “o primeiro livro de poesia visual em catalão” (BORDONS, 2005, p. 238). No final dessa década, talvez inspirado pelo apelo visual de suas novas experimentações, o poeta deu segmento também às suas incursões na arte objetual, dando forma aos seus *poemas-objeto*.

Nos anos 1970, o artista seguiu na produção, quase vertiginosa, de poemas visuais. Nesse período também colaborou em trabalhos envolvendo poesia e imagem, juntamente com os amigos Antoni Tàpies e Joan Miró. Entre imagens e palavras, ainda no ano de 1970, foi publicado o volume *Poesia Rasa*, composto de 17 livros escritos entre 1964 e 1970 (BORDONS, 2005, p. 5). Em 1972, o poeta realizou a sua primeira exposição de poemas-objeto e então distanciou-se rapidamente do universo das letras para brincar com essa forma de arte-plástica na qual provocava os espectadores por meio de mensagens rápidas entre *objetos*, *conceitos* e *espectador*. Em 1976, após a morte de Francisco Franco, o poeta retomou o fôlego de seu fazer literário e retornou com as odes sáficas, sonetos políticos e, pela primeira vez, com as sextinas, nas quais fez uso da dura métrica medieval para seus jogos de cunho surrealista e de compromisso social. Nesse sentido, ainda no ano da morte de Franco, publicou *Sextines 76*.

Sobre a figura do poeta Joan Brossa após a retomada da democracia, Glòria Bordons afirma:

O fim da ditadura franquista e o reconhecimento por parte dos escritores mais jovens do momento são fatos que contribuem para uma maior difusão de sua obra e da personalidade de Brossa. A sua prolífica produção torna-o um dos escritores catalães com obra mais volumosas. (BORDONS, 2005, p. 6)

No final dos anos 1970, o autor começou uma fase no qual impera a reflexão sobre a vida humana, tema que, segundo Bordons (2005, p. 240) foi o eixo dos últimos livros do poeta, mas que, diferente das reflexões desta índole, que sempre permearam a sua criação, aqui poderia ser encarada como algo mais sério, uma vez que também refletiria as percepções de um autor que já se via no final do caminho. Essa fase seguiria desde o final de 1970 até o fim da vida do poeta, que faleceu no ano de 1999. Dela destaca-se *Qui diu foc diu llama* (1978), *Furgó de Cua* (1989-1991), *Suíte tràmpol o el compte enrera* (1992) e *Sumari Astral* (1997), esse último, póstumo, no qual, segundo Bordons, introduz em sua primeira parte “uma composição grande de versos livres, apresenta uma série de reflexões sobrepostas, que constituem o testamento literário do poeta” (BORDONS, 2005, p. 241). No entanto, Bordons ainda ressalta que por mais que este tenha sido um tema frequente na produção deste período, nele Brossa também seguiu com suas experimentações com a sextina, que “se alternou com os poemas cotidianos curtos, (...) os poemas visuais e objetos”.

## 2.2 O ARTISTA MÚLTIPLO

Além daquilo que contempla a sua grande produção poético-literária, Brossa também se destacou devido à sua grande versatilidade artística que o permitiu transitar entre o mundo da poesia, do teatro, do cinema, das artes plásticas e até mesmo da música, de onde tomou certas inspirações para seus outros fazeres. Transitando por todas essas formas de arte, o artista nunca deixou de adicionar a todas um toque de espetáculo — ora burlesco, ora circense—, a marca de sua produção artística, da sua estética *brossiana* que salta aos olhos daqueles que com ela entram em contato uma ou inúmeras vezes.

No campo do teatro, produziu diversas peças teatrais, denominadas *poemas cênicos*; essa dramaturgia de Brossa fez uso de *sketches*, *strip-tease*, tomou inspirações em Fregoli, no ilusionismo, no teatro do absurdo e nos concertos de música. A poesia-cênica de Joan Brossa expunha a mesma sagacidade e absurdez de seus poemas mais sucintos. Entre centenas de textos de teatro do autor, podemos destacar *Nocturns encontres* (1951) e *Or i sal* (1963), ademais de suas rápidas e chaplianas *ações-espetáculo*, ou dos ousados e ferinos números de *strip-tease*, que mesclam preceitos da performance sensual com travestismo e política.

No campo do cinema, por sua vez, produziu roteiros onde imperavam temas semelhantes ao de sua dramaturgia, que são também temas presentes em toda composição artística *brossiana*, como as críticas sociais com toques de absurdo ou surrealismo. Brossa escreveu roteiros desde os tempos do *Dau al set*, mas uma vez que o cinema é uma arte que



depende de outros materiais, além de lápis e papel, e muitos outros além daqueles de que o poeta dispunha, também, para o seu fazer artístico-visual, estes roteiros viriam a ser trabalhados apenas alguns anos depois, em colaborações com diretores como Pere Portabella, Carlos Atanes, Hermann Bonnín e Frederic Amat. O autor teve os seguintes roteiros cinematográficos levados ao cinema: *Foc al càntir* (1948), *Gart* (1948), *No compteu amb els dits* (1967), *Nocturn 29* (1968), *Cua de cuc* (1969) e *Els peixos argentats a la peixera* (1991).

Nas artes visuais, destacou-se como o pioneiro da poesia visual na Catalunha. A sagacidade por trás das mensagens compostas pelos aspectos verbais-visuais dos poemas dialogam diretamente com seus preceitos políticos de revolta. No universo poético-estético da poesia visual brossiana, as letras, os naipes de baralho, o travestismo à Fregoli, as personagens da *Commedia dell'arte* e as serigrafias medievais formam, em sua totalidade, uma espécie de espetáculo no qual entram e saem de cena, a cada obra, para propor jogos de linguagem, de ilusão, de crítica social ou tudo isso de uma única vez. As experimentações com as letras do alfabeto, principalmente com as letras “A” e “B” permanecem até hoje como uma de suas marcas no mundo das artes. Além dos poemas-visuais, Brossa também foi um excelente desenhista de cartazes de eventos, nos quais deixava transparecer os mesmos gostos e preceitos estéticos de suas obras mais “formais”, assim, revalidando a forte identidade visual, bem como os *mitos* do universo brossiano.

Também no universo artístico-plástico, Brossa foi o responsável por aquilo que chamou *poemas corpóreos*, que nada mais são que uma forma de poesia visual que saltaram do papel para ganhar as ruas. Esses poemas “monumentais” encontram-se hoje espalhados por diferentes pontos da cidade de Barcelona, como o “Homenatge al llibre” (1994), do *Passeig de Gràcia*, a escultura “*Rellotge il·lusori*” (1985), situada no teatro Poliorama, e ainda em outros locais, como na cidade catalã de Mollet del Valles, onde uma gigantesca letra “A” irrompe na fachada do prédio da prefeitura, ou no município de Badalona, onde as letras do nome da cidade parecem equilibrar-se na escultura “*On es Bada l’ona*” (1987). Entre esses se destaca também a obra “*Poema visual transitable en tres temps: naixement, camí — amb pauses i entonacions — i destrucció*” (1984), constituído de diferentes “fases da vida” de uma letra “A” de 12 metros, situada nos Jardins de Marià Cañardo, em Barcelona.

Ainda no que diz respeito às suas incursões no mundo das artes plásticas, Brossa também foi o criador dos “poemas-objeto”, forma de arte na qual o artista utilizou de objetos do cotidiano para compor uma nova leitura/significação para seus conceitos estritos, muitas vezes apoiando-se nos códigos verbais ou ainda na justaposição de um objeto e outro. No

âmbito estético dos poemas-objetos imperam as críticas políticas, as sátiras, o *estranhamento* e até mesmo aleatoriedade por parte dos objetos do autor. Como artista plástico, teve suas obras expostas em importantes centros de artes da Espanha, em demais países da Europa e ainda em países da América, como os Estados Unidos e o Brasil.

Em termos borgianos, podemos dizer que Joan Brossa foi um poeta babilônico, no que diz respeito à sua produção artística. De forma mais engajada, poderíamos pensar que foi como uma espécie de flor que germinou e cresceu no duro asfalto da ditadura franquista. Aqui pode-se arriscar dizer que parte do sucesso de Brossa, e aqui não me refiro a um sentido comercial, mas sim artístico, deu-se pelo fato de ter sido um bom aluno e ouvinte de todos os amigos com os quais compartilhou desses assuntos de arte e literatura — e aqui cabe lembrar de alguns como Foix, Ponç, Tàpies, Miró e Cabral. Brossa é, em certa medida, a prova de que *u no es ningú*<sup>13</sup>, como aponta o título de um de seus livros em colaboração com Miró. Essa percepção a respeito de Brossa poderia estar ligada até mesmo ao seu modo de encarar a criação artística. Um único poeta é o mesmo que nenhum poeta, precisa ser mais do que um único poeta e fazer poesia também com outras coisas, o que no caso de Brossa resultou, ademais de seus primeiros poemas literários, em inúmeros poemas-objetos, poemas-cênicos, poemas-cartazes e poemas-visuais.

Joan Brossa faleceu em 30 de dezembro do ano de 1998, a vinte dias de completar 80 anos de idade. Na ocasião, Brossa descia as escadas de um de seus estúdios quando sofreu uma queda que provocou graves lesões em seu cérebro, que levaram a uma parada cardíaca. A perda de Brossa foi lamentada em periódicos espanhóis e até mesmo nos jornais brasileiros, devido à relevância de suas então recentes relações com o país. O poeta, que foi cremado, teve suas cinzas espalhadas em Montnegre, na Catalunha, num gesto significativo para a compreensão de sua paixão por sua terra e sua cultura. Doze anos após o falecimento de Brossa foi constituída a Fundació Joan Brossa, presidida por Pepa Llopis, viúva do autor.

Nos dias de hoje, a memória de Brossa tem importante destaque na história da cultura catalã, sendo um dos grandes nomes associados à vanguarda daquela terra. Um exemplo dessa relevância pode ser visto a partir das diversas esculturas da autoria do artista espalhadas pelos espaços urbanos, os já mencionados *poemas corpóreos*, ou ainda de espaços dedicados à memória do intelectual. Entre tantas obras e lugares que exprimem a relevância do poeta em

---

<sup>13</sup> O título é uma referência a um refrão popular, comum em países de cultura hispânica, que diz “Uno no es ninguno/ dos son la mitad/ Tres son uno/ Y como uno no es ninguno/ volvemos a empezar”, comumente utilizado em situações que envolvem a alimentação.

sua cidade, destacam-se a grande escultura intitulada “Homenatge al llibre”, em formato de livro, situada no famoso *Passeig de Gràcia*; a *Placeta de Joan Brossa*, situada na carrer de Rosseló; os *Jardins de Joan Brossa*, na montanha de Montjuïc e a escultura “Bàrcino”, situada na *Plaza Nueva*, do *Barri Gòtic* de Barcelona.

**Figura 5** – Monument al llibre, Barcelona, Espanha



Fonte: O autor (2020)

**Figura 6** – *Jardins de Joan Brossa*, situada em Montjuïc, Barcelona, Espanha



Fonte: O autor (2020)

Por meio das inúmeras obras do autor, bem como pelo trabalho e os esforços da *Fundació Joan Brossa*, e atualmente os cuidados de conservação do CED-MACBA, o artista permanece ainda hoje na memória cultural de sua terra, a Região Autônoma da Catalunha, bem como em todo o resto do território da Espanha, como um poeta multifacetado, inquieto, vanguardista, que deixou sua marca no mundo das letras, do teatro, do cinema, das artes plásticas e também na cidade que foi o seu berço e o seu leito.

### CAPÍTULO 3 – O JOAN CATALÃO E O JOÃO BRASILEIRO

No cenário das letras brasileiras, o poeta João Cabral de Melo Neto ocupa lugar de prestígio. Foi autor de importantes livros que compuseram a literatura brasileira do século XX, como *O cão sem plumas* (1950), *A educação pela pedra* (1963) e *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta* (1966), destaques de uma vasta bibliografia que inclui dezenas de trabalhos entre a poesia, a prosa e o ensaio. Por esse afinco e pela força de seus versos, foi nomeado membro da Academia Brasileira de Letras, no ano de 1969, ocupando a cadeira de número cinco, anteriormente ocupada pelo jornalista e escritor Assis Chateaubriand<sup>14</sup>. Além de poeta, foi também diplomata, título conquistado no ano de 1945, após submeter-se ao concurso realizado pelo Instituto Rio Branco. Por conta do cargo, esteve em países como Espanha, Suíça, Honduras e Senegal.

A primeira parada diplomática de João Cabral de Melo Neto ocorreu no ano de 1947, quando o poeta e embaixador brasileiro foi nomeado ao cargo de vice-cônsul do Consulado Geral do Brasil, em Barcelona, apenas dois anos após ser aprovado no concurso de carreira diplomática. Naquela época, no Brasil, já havia publicado os livros *Pedra do sono* (1942), *Os Três mal-amados* (1943) e *O engenheiro* (1945). Cabral permaneceu na cidade de Barcelona até o ano de 1950, quando foi transferido para o Consulado Geral do Brasil, em Londres.

Durante o tempo em que esteve na capital da Catalunha, João Cabral logo misturou-se aos jovens e inquietos intelectuais daquela cidade, estando em contato com muitos daqueles que posteriormente viriam a ser grandes intelectuais da Espanha daquele tempo. Essas relações se deram mediante a imersão do poeta brasileiro no cenário artístico de uma Barcelona que vivia sob os olhos e as garras da ditadura de Franco. Em seu primeiro ano na cidade, João Cabral frequentou espaços como a livraria Argos, então administrada pelo escritor Eduardo Cirlot, local onde também conheceu os pintores García Vilella e Pere Tort (CARVALHO, 2013, n.p) e não demorou muito até que passasse a frequentar reuniões intelectuais organizadas pelo pintor Joan Prats, nas quais acabou conhecendo o pintor Ramon Rogent, que posteriormente veio a lhe apresentar a Joan Miró (CARVALHO, 2013, n.p). Especificamente com Miró, estabeleceu uma longa amizade, tendo acesso ao ateliê do pintor e, mais adiante, em 1950, lhe compôs um ensaio-crítico intitulado “Joan Miró”, que versava sobre as obras do pintor catalão.

Nessas andanças intelectuais conheceu o crítico de arte Rafael Santos Torroella, que estava encarregado do editorial da revista *Cobalto 49*, que “surgiu na esteira de recuperação da

---

<sup>14</sup> Mais tarde, após a morte de João Cabral, a cadeira viria a ser ocupada pelo escritor Ivan Junqueira.

arte moderna no pós-guerra espanhol, potencializando a renovação cultural em Barcelona” (CARVALHO, 2013, p. 68). Torroella foi o responsável por convidar Cabral a ser colaborador da revista, sendo cotado para ser um dos encarregados na área que cobriria eventos em museus e conferências. É importante ressaltar que, em certa ocasião, a revista, juntamente com o Instituto Francês de Barcelona, organizou uma exposição com os artistas Tàpies, Ponç e Modest Cuixart (VILARDAGA, 1995), intitulada “Un aspecto de la joven pintura. Tàpies, Cuixart, Ponç”. O texto para essa exposição ficou a cargo do brasileiro, que, além de ser um autor que já contava com três publicações em sua terra natal, também era estrangeiro e, portanto, trazia “ares” de fora. A essa participação de Cabral no contexto e nos pressupostos da *Cobalto 49*, destaca Carvalho:

Ainda sobre a participação de estrangeiros na iniciativa Cobalto 49 naquele contexto de reconstrução pós-guerra e de retomada da vida cultural apesar da restritiva política franquista é importante ressaltar a aproximação que Rafael Santos Torroella promovia por meio da divulgação de textos de intelectuais de outros países (CARVALHO, 2015, p.69)

A participação de Cabral nas propostas vanguardistas da revista, juntamente com os propósitos de internacionalização de Torroella, representariam, também, uma oportunidade de o autor exercer seu *devoir* marxista por meio de suas habilidades de intelectual. Nesse sentido, as circulações de Cabral pelos territórios intelectuais daquela época, mais especificamente pelos de uma vanguarda juvenil que começava a despertar, poderiam representar uma espécie de *germinação* dessas ideias sociais em voga naquele período inicial da Guerra Fria — e totalmente censuradas na Espanha de Franco. Nesse sentido, ressalta-se a importância do papel de diplomata de João Cabral na fomentação de uma resistência artístico-intelectual do território espanhol, uma vez que com o cargo que ocupava, gozava da proteção do Estado brasileiro. A respeito disso, Castro (2012) comenta que durante o seu tempo como diplomata em Barcelona, João Cabral “Desarrolló una importante labor dinamizadora en la cultura catalana, en cuya apertura al mundo libre contribuyó de manera decisiva” (p. 16).

Sobre essas “germinações”, acrescenta-se ainda o fato de Cabral ter adquirido uma imprensa artesanal Minerva logo em seus primeiros meses em Barcelona (FARRÉS, 2015, p. 160), o que lhe permitiu, durante o período em que esteve naquela cidade, a publicação de duas de suas obras mais conhecidas, *Psicologia da Composição*, em 1947, e *O cão sem plumas*, em 1950. Além desses dois trabalhos de sua autoria, imprimiu também outros doze títulos

(SANSEVERINO, 2011, p.2) de autores brasileiros e espanhóis<sup>15</sup>, todos sob o selo editorial “Livro inconsútil”.

Para muitos escritores daquela Catalunha que vivia sob as sombras dos censores, a imprensa e o selo de Cabral representaram uma tomada de ar, uma oportunidade de publicar escritos em língua catalã e, portanto, uma empreitada ousada. Entre os que se beneficiaram dessa empreitada, estava o inquieto Joan Brossa i Cuervo.

### 3.1 A AMIZADE E O DEVIR

O *Dau al set* foi um grupo, e uma publicação, de cunho artístico e literário da vanguarda catalã do período do pós-guerra. Iniciado em 1938, segundo aponta Castro (2012, p. 16), o grupo se inspirava na vanguarda pré-guerra na esperança de dar certa continuidade ao movimento político-estético. Juntamente com Joan Brossa, a revista contou com a participação dos artistas e escritores Joan Ponç, Arnau Puig, Antoni Tàpies, Modest Cuixart e Joan-Josep Tharrats. Ainda segundo Castro (2012, p. 16), a diversidade de ideias e de atitudes expressas pelos membros do grupo, bem como as suas discrepâncias, e as pequenas aberturas culturais que iam surgindo ao longo do tempo, fizeram com que o grupo fosse se dissolvendo aos poucos.

Supõe-se que o contato dos membros do *Dau al set* com João Cabral de Melo Neto tenha se dado a partir dos vínculos do brasileiro com Joan Miró ou com outros intelectuais do cenário barcelonês, possivelmente frequentadores das reuniões de Joan Prats. Em uma entrevista que concedeu ao jornal *O Estado de São Paulo* (1993) no período em que esteve no Brasil, Brossa confidenciou, entre outras coisas, que não lembrava exatamente quando conheceu Cabral, e que as experiências anteriores do intelectual brasileiro com alguns poetas espanhóis haviam sido “frustrantes”, por conta de certo arcaísmo poético por parte de certos escritores de Barcelona. Quanto a isso, Subirachs (2018, p. 38) comenta que João Cabral definiu a poesia catalã do final dos anos 1940 como uma poesia “mais de professores e filólogos do que de jornalistas, de conscientes mais do que de inspirados” (Melo Neto, 1949 APUD Subirachs, 2018, p. 38).

Mas se Cabral havia saído frustrado de suas experiências anteriores com poetas catalães, nesse grupo foi onde ele encontrou a veia moderna que buscava, figurando ainda como uma espécie de *mentor* para os seus novos amigos. Seu já citado privilégio de diplomata fez de Cabral uma espécie de *ponte* entre a censura e o mundo exterior.

---

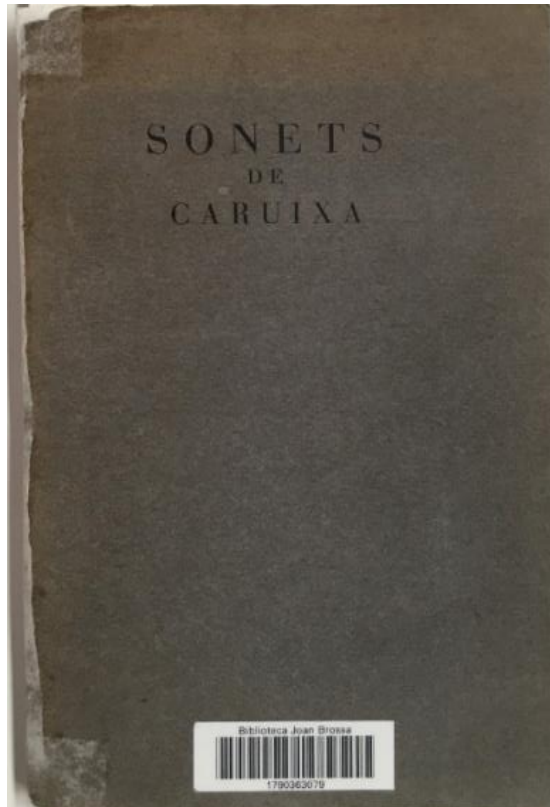
<sup>15</sup> Aqui omitida a tradução de Baudelaire pelo escritor brasileiro Osório Dutra

Podemos dizer, portanto, que o ano de 1949 foi o ano das trocas intelectuais nessa amizade entre João e Joan. Nesse ano, Brossa traduziu três poemas de Cabral à língua catalã — “A bailarina”, “As nuvens” e “A paisagem zero” — três poemas presentes no livro *O engenheiro*, de João Cabral. As traduções foram publicadas no número oito da revista *Dau al set* daquele ano (FARRÉS, 2015, p. 160). Já João Cabral, por meio de sua imprensa Minerva, e sob o seu selo editorial “Livro inconsútil”, imprimiu sete sonetos de Brossa, elegidos pelo amigo brasileiro, sob o título de *Caruixa*, numa edição livro-plaqueta que mais tarde acabou por se tornar *Sonets de Caruixa* (CASTRO, 2012, p. 17), apresentando então uma maior seleção de sonetos do poeta catalão (Figura 7). Segundo o próprio Joan Brossa “foi a primeira coisa minha que vi em letra impressa” (BROSSA, Caderno 2, p. 1).

Além de ter sido o editor e impressor dessa obra do amigo barcelonês, Cabral também foi o responsável pelo prólogo de outra publicação do poeta catalão, no ano de 1950, *Em va fer Joan Brossa* (Figura 8). O livro, uma publicação que sucedia *Sonets de Caruixa* e *Romancets de Dragolí*, foi editado pela editora Cobalto, da qual Rafael Torrella era um dos responsáveis, e contou com a experiência de Cabral para a sua produção editorial. Também o livro, segundo o próprio Brossa (BROSSA apud ROBAYNA, 2001, p. 108) “comprendre la possibilitat que hi havia d’evolució de les formes neo-surrealistes aplicades cap a un sentit progressista-social. Com a conseqüència de totes aquestes converses amb en Cabral va sorgir *Em va fer Joan Brossa*”, tendo sido, portanto, os diálogos com o poeta brasileiro um ponto importante para a fundamentação e para os rumos estéticos da obra.

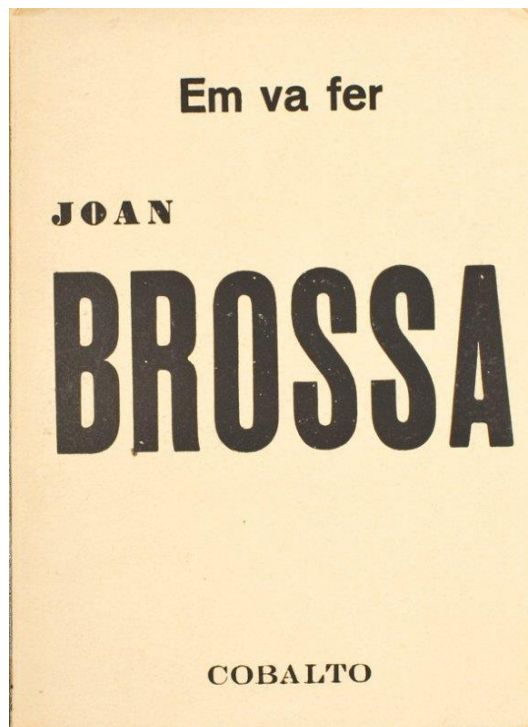


**Figura 7** – Capa de uma versão teste de *Sonets de Caruixa*



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

**Figura 8** – Capa da primeira edição de *Em va fer* Joan Brossa.



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

Quanto a esses diálogos, Brossa sempre fez questão de falar abertamente sobre eles em diferentes ocasiões, principalmente quando era perguntado sobre as raízes de sua poesia voltada ao social. Em um trecho da já citada entrevista de Joan Brossa para o jornal *O Estado de São Paulo*, ao ter sido indagado diretamente sobre a influência de seus diálogos com Cabral em sua obra, Brossa respondeu:

O contato com Cabral mudou muito minha maneira de pensar e trabalhar. Ele vivia sua época e a gente não. A Espanha era mais ou menos como um campo de concentração, tudo era proibido. A minha formação, além disso, não tinha sido das melhores. As ideias dele modificaram minha poesia. Por causa de sua influência abandonei o excesso de retórica e de imaginação. Passei a fazer uma poesia mais simples e enxuta. Mas fiz a coisa da minha maneira, sem copiar ninguém. (BROSSA, Caderno 2, p.1)

Fica mais uma vez reforçada a ideia de Cabral como um *agente da liberdade* naquele cenário franquista, bem como sua imagem de *mentor* e *guia* para o poeta catalão. É importante ressaltarmos os pontos de transformação apontados por Brossa: o abandono da retórica excessiva e da imaginação sem limites, dois fatores que também acompanham a poética das obras de João Cabral. Ainda nesse sentido estético instigado por Cabral, podemos citar outro ponto da mesma entrevista, quando foi questionado a Brossa se Cabral tinha razão em ter se sentido frustrado por suas experiências anteriores com poetas barceloneses. Brossa respondeu:

Tinha. O que se fazia aqui era uma coisa muito acadêmica. Quando me conheceu, ele se surpreendeu. Comecei a ir ao seu apartamento, junto com Joan Ponç, e conversávamos muito. Cabral dizia que minha poesia era cósmica e tinha força, mas que eu vivia numa sociedade e não podia me esquecer disso. Eu devia usar essa força para mudar a sociedade. Era necessário marcar um caminho, colocar uma pequena flecha, um ponto de crítica, que ligasse a poesia à realidade e orientasse o leitor. Bastava um verso. (BROSSA, Caderno 2, p.1)

Essa declaração mostra não apenas aquilo que seria o caminho de uma “nova mirada” para Brossa, como também o devir militante de João Cabral. Por meio da fala de Brossa, fica mais explícito que Cabral trazia consigo a crença vanguardista, marxista, do poeta enquanto sujeito de um determinado meio social. A lição do amigo brasileiro, portanto, era a de que não bastava uma poesia ser forte ou cósmica, ela precisava também ser engajada em seu meio real, o meio social onde o poeta e o poema circulam. Nesse sentido, podemos reconhecer que João Cabral não apenas visava germinar suas ideias como também que seus companheiros a germinassem, numa propagação do conhecimento dentro de uma sociedade fechada a essas

ideias. Quando perguntado sobre a sugestão de Cabral, se Brossa a teria seguido, o poeta respondeu:

Cabral não sugeria que eu fizesse uma poesia realista, mas que deixasse pistas de uma intenção crítica. Era Genial. Dizia que existia uma poesia de revolta e uma de revolução. Nós não podíamos fazer uma arte de revolução porque não tínhamos conhecimento suficiente para isso e, além do mais, havia o controle franquista. (Brossa, 1993, Caderno 2, p.1)

A linha a ser seguida pelo catalão de “força cósmica”, para João Cabral, era a de uma poesia de revolta, uma vez que era o que lhe era permitido naquele meio. A revolta, naquele cenário, era possível e quiçá cotidiana, já a revolução encontraria diversos obstáculos. João Cabral tinha conhecimento disso, pois avaliava aquele campo como alguém de fora. Assim, não é de se estranhar que, para Brossa, Cabral “era um elo de contato com o mundo, num país estagnado e reprimido” (Brossa, 1993, Caderno 2, n.p). Brossa, portanto, sempre teve consciência de que foi Cabral quem “me fez introduzir elementos de rigor e política na poesia” (Brossa, 1993, n.p), sendo o brasileiro quem lhe ajudou a *fazer-se Joan Brossa*.

Fruto desses valiosos diálogos, o livro *Em va fer Joan Brossa*, foi, conseqüentemente, um marco importante para a trajetória literária do poeta catalão, pois foi a partir dele que Brossa passou a assumir uma poética mais voltada ao âmbito social, na qual trabalhou diretamente com a questão do povo e do meio no qual ele mesmo estava inserido, uma poesia que foi também, estilisticamente, mais *livre*, diferente de suas publicações anteriores, que até então trabalhavam com uma poesia de caráter mais tradicional, pautada pelas métricas, como o soneto. Nesse sentido, ao tratar do que foi “novidade” na poesia presente em *Em va fer Joan Brossa*, o crítico espanhol Andrés Sánchez Robayna assim avalia:

Brossa no *escogía* un vocabulario concreto: bastaba con reproducir fielmente el habla, principalmente el habla de las clases populares. El efecto que se lograba era desconcertante, pues no solo parecía decírse nos que el habla coloquial era ya, en si misma, poética, sino que (...) lo poético no estaba necesariamente ligado a determinados patrones retóricos (ROBAYNA, 2001, p.104)

A observação de Robayna elucida essa que é uma das novidades presentes na poesia de *Em va fer Joan Brossa*, a novidade do diálogo com o meio social, o diálogo com o *popular*. A observação de Robayna também contribui para que se possa avaliar a motivação de Brossa à luz dos preceitos estéticos do próprio João Cabral de Melo Neto, cuja poesia é conhecida pela racionalidade e pelo diálogo com o cotidiano popular. Esse ponto mais uma vez reforça a

importância dos diálogos de Brossa com Cabral durante a produção desta poesia brotada em *Em va fer Joan Brossa*.

Enquanto ao prólogo que Cabral redigiu para a publicação, segundo Robayna (2001, p.108), “se ha convertido en una de las piezas centrales de la bibliografía crítica de nuestro poeta”. Esse prólogo simboliza, além do diálogo concreto entre dois amigos e poetas, a preparação de um fator de relevância para Brossa na cena literária local. A crítica feita por um outro poeta, que já gozava de renome em seu país de origem e que era engajado nos pensamentos de vanguarda, representavam um “pontapé inicial”, ou um batismo, como anteriormente dito, “de peso” para um poeta que ainda buscava sua voz poética em um meio preparado para suprimi-la. A respeito do prólogo, e também do trabalho final de *Em va fer Joan Brossa*, em uma entrevista à revista espanhola *El Viejo Topo*, Brossa comentou que “Para *Em va fer Joan Brossa*, Cabral hizo un prólogo sensacional (...). A Cabral le complació mucho mi nueva actitud. Decía: Hay que convertir los monstruos metafísicos en monstruos sociales” (Brossa, 1978, *El Viejo Topo*, p.31).

Entre as questões apontadas por João Cabral, estava a inovação por parte de Brossa em introduzir uma poesia de linguagem cotidiana, destoante na produção literária da Catalunha daquele tempo, bem como a nova mirada de Brossa à realidade de seu entorno:

Contrariamente a toda poesia catalã atual, preocupada sempre com o vocábulo nobre, pouco corrente, erudito ou arcaico, e na realidade mais humilde, no léxico de cozinha, de feira e de oficina, onde Brossa ia buscar o material para elaborar suas complicadas mitologias. Por isso é compreensível que, ao pressentir a falsidade de toda sua temática anterior, tenha encarado seu vocabulário concreto e, para ele, a realidade de cozinha, de feira e de oficina, onde o havia encontrado. (CABRAL, 2005, p. 59)

As percepções de João Cabral sobre a poesia do amigo narram ao mesmo tempo uma história do livro que inicia e também a progressão literária de Brossa até chegar àquele resultado. As odes e sonetos anteriores teriam dado espaço a uma poesia retirada de lugares mais humildes. As reflexões de Cabral a respeito do fazer literário de Brossa se repetirão mais adiante, como veremos no subcapítulo seguinte, quando o poeta brasileiro traça um perfil de Brossa em um de seus poemas. O prólogo de Cabral se encerra com as seguintes considerações, nas quais se pode perceber claramente o João Cabral mentor:

Esse livro reúne os primeiros passos que Brossa fez fora da atmosfera impregnada de magia de cartão-pedra. A evolução dessa nova tendência de sua poesia, cujo nascimento assistimos com esse livro, frágil como a fonte de onde emana um rio, deveria prosseguir posteriormente: prossegue posteriormente. Sinto cada dia mais robusto e forte o que aqui ainda é vacilante e unicamente aponta. Em consequência, o

livro ganha um novo interesse psicológico, já que põe a mostra o processo absolutamente exemplar seguido por Joan Brossa e que me orgulho de ter podido acompanhar. (CABRAL, 2005, p. 59)

O livro *Em va fer Joan Brossa*, portanto, marcou um ponto da trajetória artística de Brossa no qual o poeta voltou-se para questões de cunho mais realistas, com mais preocupações pelo âmbito social. No entanto, *Em va fer* figura na trajetória do poeta como um momento de experimentações, uma vez que a poesia de Brossa posterior a essa obra segue atribuindo elementos oníricos e surrealistas em seus versos. As lições de João Cabral, aparecem mais vivas em *Em va fer Joan Brossa*, mas é inegável que em toda a obra poética de Joan Brossa, mesmo em suas outras formas de arte, restou algo daquela flecha da revolta apresentada pelo amigo.

A amizade entre Brossa e Cabral surgiu por meio de pessoas e situações que circulavam em torno de um mesmo assunto em comum: a arte. Essa amizade foi um caso de sorte, pode-se dizer, no qual João Cabral buscava por outros poetas e artistas que partilhassem de seu senso crítico, social e modernista: de seu devir; enquanto que Brossa já tinha aspirações artísticas inquietas e uma arte literária que era potente, lhe faltando apenas uma causa, um devir que lhe era inacessível naquele solo infértil a essas ideias. Cabral insere-se nessa história das relações de Brossa com o Brasil como o mentor do poeta catalão, como um importante contato com o mundo “de fora”, e a tal mentoria seguiu como parte dessa amizade mesmo depois que Cabral de Melo Neto já havia partido de Barcelona.

### 3.2 A AMIZADE SEM FRONTEIRAS

No ano de 1950, após haver colaborado para a publicação de *Em va fer Joan Brossa*, bem como publicado o ensaio “Miró”, João Cabral de Melo Neto foi transferido de seu posto de diplomata em Barcelona para o Consulado Geral do Brasil na cidade de Londres, local onde viveu até o ano de 1952 (CARVALHO, 2011, p.32).

Ao longo do tempo em que esteve distante de Brossa, a amizade entre ambos os poetas manteve-se por meio de correspondências nas quais comentavam seus cotidianos e preceitos estéticos. Ao que diz respeito às cartas trocadas entre ambos, elas tornam explícita a forma amigável como Cabral se dirigia a Brossa e ainda a permanência do papel de Cabral como mentor para as ideias “de revolta” do amigo catalão. Nesse sentido, podemos citar uma

correspondência, na qual Cabral, que já vivia em Londres<sup>16</sup>, responde a um postal de Brossa<sup>17</sup>. Na carta, redigida em português, começa por responder questões referentes a *Em va fer Joan Brossa*, e o trabalho do editor Santos Tortella, e logo salta para uma curiosidade em saber como segue o trabalho de poeta de Brossa, o que abre espaço para o brasileiro instigar uma espécie de diálogo de mentoria estética:

Você me fala que tem continuado a escrever. Não se pode ter uma cópia dessas últimas coisas? Você começou um caminho e já não o pode abandonar. Há dias atrás lhe mandei um livro do Nazim Hikmet, que a estar horas você já terá recebido. Vou mandar outras coisas. Nós, formalistas, temos de renovar completamente nossa sensibilidade. Este é mesmo o primeiro passo que temos de fazer para poder criar outra coisa, nova e não cadáver. (CABRAL, 1950?)

Essa carta de João Cabral, e esse trecho, é um bom exemplo de como eram os diálogos trocados entre os dois poetas durante os tempos da estada do brasileiro na Espanha. Cabral lembra Brossa de seu *devoir*, ao dizer que “começou um caminho e já não o pode abandonar”, pois Brossa era um poeta e naquela altura já era um poeta publicado, o que mais uma vez remete ao prólogo de João Cabral como um batismo — o debutar de Brossa. Por “começou um caminho”, podemos pensar em uma escola que foi começada por Brossa a partir da publicação de *Em va fer Joan Brossa*, o que quiçá nos faça pensar no poeta como o fundador de um caminho formalista em Barcelona a partir das ideias de João Cabral. Ademais, Cabral fala de uma leitura de Nazim Hikmet<sup>18</sup> (Figura 9) que estava sendo enviada ao amigo. Nazim Hikmet (1901 – 1963) foi um poeta turco, membro do Partido Comunista Turco e exilado na URSS, havendo escrito poemas que versavam sobre temas como o do homem, o amor e as guerras. A leitura de Hikmet, para João Cabral, ajudaria a renovar as sensibilidades de artistas formalistas e engajados como eram ele e o amigo. O livro que estava sendo enviado por Cabral encontra-se hoje no acervo de Brossa.

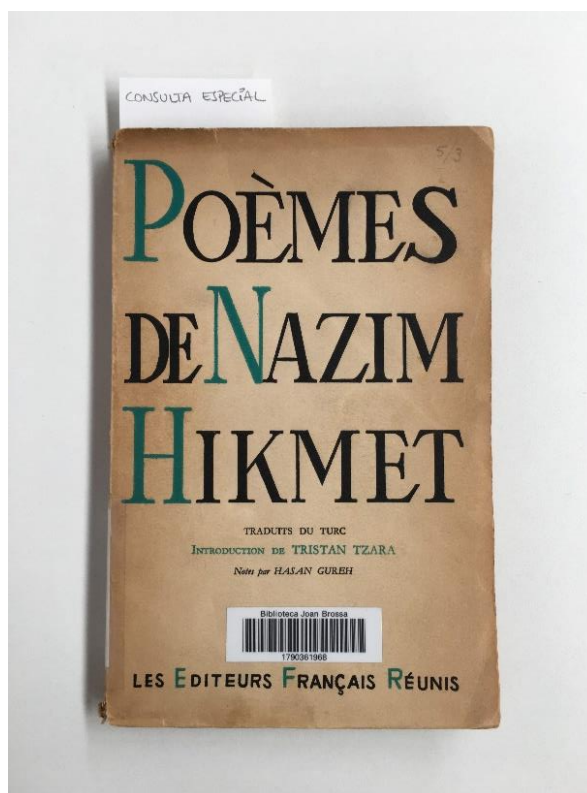
---

<sup>16</sup> Apesar de o documento não apresentar a data específica, a correspondência está escrita em papel do Brazilian Consulate General, de Londres, e pelo seu conteúdo indica ser dos anos 1950.

<sup>17</sup> Não há evidências do postal enviado por Brossa.

<sup>18</sup> O livro que estava sendo enviado por Cabral encontra-se hoje no acervo de Brossa.

**Figura 9** – Capa da edição francesa de *Poèmes de Nazim Hikmet* enviada por João Cabral a Joan Brossa



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

Em outra correspondência de João Cabral, aparentemente anterior<sup>19</sup> à do exemplar de Hikmet, datada de 8 de agosto de 1950, o pernambucano enviou notícias de seus primeiros meses em Londres, onde estava muito atarefado, e contou de um recente encontro que tivera com os amigos Modest Cuixart e Antoni Tàpies, em Paris, ocasião na qual compraram livros: “Ainda há poucos dias, quando estive em Paris falei de você com o Cuixart e com o Tàpies. Compramos juntos alguns livros e combinamos que, depois de lidos, eles os enviariam a você a fim de que os faça circular por aí.” (CABRAL, 1950). Este trecho da carta demonstra o vínculo afetivo de João Cabral com Brossa. Também nessa carta se pode perceber o intento revolucionário de Cabral em eleger livros que deveriam circular pelo território censurado, e aqui se supõe que o exemplar francês de Hikmet que Cabral regalou a Brossa tenha vindo entre essa leva de livros comprados em Paris junto aos outros amigos. Assim, Hikmet era essencial para aguçar o sentido formalista de Brossa e também símbolo de uma ideia que atravessava as trincheiras franquistas.

Brossa havia internalizado tanto os ideais do amigo brasileiro que essas surgiam até mesmo em conversas direcionadas a outros membros do grupo, como fica explícito em uma

---

<sup>19</sup> A carta faz uma referência aos primeiros meses de Cabral em Londres.

espécie de poema-correspondência de Brossa para Antoni Tàpies, datada de 1 de maio de 1951, na qual comentou ao amigo “(...) os déspotas não hão de esmagar a terra. Temos que mudar – como me escreveu o Cabral – temos que ter a certeza de que temos que mudar” (Brossa, 2005, p.89), em uma forte sentença que complementa alguns comentários que tecia sobre a situação de repressão da ditadura de Franco, que para Brossa, nessa mesma carta-poema, era como uma “cobra que ainda rasteja”.

A essas trocas entre Brossa e Cabral, que seguiam mesmo após a partida do poeta cônsul, também cabe evocar a publicação do já bastante conhecido poema “Fábula de Joan Brossa”, de João Cabral, que está presente no livro *Paisagem com figuras*, do ano de 1956. Nesse poema, o poeta brasileiro tece uma espécie de retrato literário do catalão, mesclando dados biográficos e literários para criar uma fábula do amigo:

#### FÁBULA DE JOAN BROSSA

Joan Brossa, poeta frugal,  
que só come tomate e pão,  
que sobre papel de estiva  
compõe versos a carvão,  
nas feiras de Barcelona,  
Joan Brossa, poeta buscão,  
as sete caras do dado,  
as cinco patas do cão  
antes buscava, Joan Brossa,  
místico da aberração,  
buscava encontrar nas feiras  
sua poética sem-razão.  
Mas porém como buscava  
onde é o sol mais temporão,  
pelo Clot, Hospitalet,  
onde as vidas de artesão,  
por bairros onde as semanas  
sobram da vara do pão  
e o horário é mais comprido  
que fio de tecelão,  
acabou vendo, Joan Brossa,  
que os verbos do catalão  
tinham coisas por detrás  
eram só palavras, não.  
Agora os olhos, Joan Brossa,  
(sua trocada instalação),  
voltou às coisas espessas  
que a gravidez pesa ao chão  
e escreveu um Dragãozinho  
denso, de copa e fogão,  
que combate as mercearias  
com ênfase de dragão.  
(CABRAL, 2001, p. 151-152)



Cabral parece tecer um Joan Brossa constituído por dados biográficos e literários, uma vez que a personagem Brossa é traçada por uma série de detalhes que ora parecem íntimos e confidentes ao eu-lírico, ora saltam para algo maior, como o caso de um Brossa “que só come tomate e pão”, numa clara referência ao tradicional *pan amb tomaquet* catalão, o que atestaria um hábito que era tanto do amigo quanto da personagem Brossa, mas que ao mesmo tempo também diria respeito à identidade da personagem e possivelmente à resistência do amigo em apenas escrever na língua de seu povo; em “as sete caras do dado”, uma caracterização surrealista à personagem e uma referência ao *Dau al set* ao amigo. Percebe-se que ambas referências poderiam parecer meras descrições curiosas, mas que acabam sendo íntimas ao mesmo tempo que universais, pois fazem parte do biográfico do Brossa amigo e do conceito da personagem Brossa traçada por Cabral. Somam-se ainda a essas confidências descritivas os olhos “trocada instalação” em referência ao olho ferido ainda nos tempos da guerra-civil; o “Dragãozinho”, com inicial em maiúscula, em referência ao livro “Romancets de Dragolí”, de 1948. A fábula de Brossa toma outro sentido quando a personagem opta por buscar poesia em diferentes lugares que não aqueles onde permanecia “sem-razão”. É também o ponto no qual o autor se intromete na narrativa íntima, mas não na descritiva, pois sabemos a essa altura que teria sido pelos diálogos com Cabral que Brossa acabou vendo que “os versos do catalão tinham coisas por detrás/ eram só palavras, não”, mencionando o devir social que fizera com que Brossa percebesse a poesia além das palavras, na busca cotidiana em meio a vida que circulava nos espaços urbanos (e daí as menções aos bairros *El Clot* e *Hospitalet de Llobregat...*).

A fábula do amigo catalão, escrita por Cabral e publicada seis anos após sua primeira estada na Espanha, é, para aqueles que não conhecem o poeta barcelonês, a história de um escritor esquisito que descobre uma outra função para a linguagem quando sai a procurá-la pelas ruas de Barcelona; para os que conhecem Brossa, uma ficcionalização de amadurecimento literário a partir de seus diálogos ideológicos com Cabral e, portanto, uma marca do percurso e da permanência dessa amizade. Uma fábula que não fala apenas sobre Brossa, mas também sobre Cabral. Essa fábula está intimamente ligada às percepções introduzidas por Cabral a respeito da poesia de Brossa.

A história das relações de Brossa com Brasil deverá sempre ser analisada a partir desses primeiros diálogos do poeta catalão com João Cabral, sem os quais talvez estas histórias, assim como este trabalho, não existissem. Como veremos nos capítulos seguintes, o contato com Cabral será relevante também para a criação dos demais laços estabelecidos por Brossa com intelectuais brasileiros. Cabral, portanto, será por muito tempo o vínculo afetivo de Brossa com

o Brasil, sendo também o poeta pernambucano o principal motivo para que Brossa resolva deixar a Catalunha por alguns dias para uma visita ao país do amigo brasileiro que tanto estimou.

## CAPÍTULO 4 – JOAN BROSSA NA “ENCICLOPÉDIA DA VIRADA DO SÉCULO/MILÊNIO”

A primeira viagem de Joan Brossa ao Brasil aconteceu no ano de 1993 e resultou de um convite para o evento intitulado “Enciclopédia da virada do século/milênio”, “uma prestigiosa série de quatro encontros – patrocinados pelo Banco Nacional – entre personalidades internacionais do mundo artístico e nomes de prestígio do cenário intelectual brasileiro” (*O Estado de S. Paulo*, 1993, s.n). O evento, que ocorreu entre os dias 25 e 28 de outubro de 1993, no Rio de Janeiro, havia sido planejado pelos poetas Wally Salomão e Antonio Cicero. Cicero, quando questionado sobre os propósitos do encontro, disse que o conceito enciclopédico combinava com as intenções uma vez que visava “congregar as mais diferentes áreas do saber.” (*O Estado de S. Paulo*, 1993, s.n) e ainda explicou que “Os convidados falam sobre suas especialidades como se montassem um verbete oral, ou seja, uma enciclopédia viva e dinâmica”. (*O Estado de S. Paulo*, 1993, s.n). O evento da enciclopédia visava ainda ter edições até os anos 2000, cumprindo assim com seu compromisso de criar verbetes e lançar luzes para um novo tempo. Apenas naquela primeira edição, no ano de 1993, contou com quatro atividades: uma conferência com os poetas Joao Cabral de Melo Neto, Joan Brossa e John Ashbery, para discutir a poesia contemporânea; um encontro entre Caetano Veloso, Arnaldo Antunes, Hernano Viana e João Baldo Ribeiro par debater música popular; uma apresentação do diretor de teatro Peter Sellars, que falaria sobre o tema “Teatro Duplo do Mundo” e, no último dia, um debate sobre o cinema nacional com Arnaldo Jabor. Na página seguinte, uma reprodução do convite oficial da “Enciclopédia” mostra os pormenores das atrações e das participações (Figura 10).

Na ocasião da *Enciclopédia da virada do século/milênio*, Brossa teria a chance de dividir os holofotes com o poeta John Ashbery e também com o seu grande amigo de longa data, João Cabral, o qual provavelmente queria muito rever.

Figura 10 – Convite da Enciclopédia da virada do século/milênio

Projeto Cultural  
**NACIONAL**  
O Banco que está a seu lado  
apresenta

**ENCICLOPEDIA  
DA  
VIRADA  
DO  
SÉCULO  
MILÊNIO**

25 de outubro - 20hs  
**POESIA**  
conferencistas:  
**John Ashbery**  
**Joan Brossa**  
**João Cabral de Mello Neto**  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

26 de outubro - 20hs  
**MÚSICA**  
conferencista:  
**Caetano Veloso**  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

27 de outubro - 20hs  
**TEATRO**  
conferencista:  
**Peter Sellars**  
Espaço Banco Nacional de Cinema

28 de outubro - 20hs  
**CINEMA**  
conferencista:  
**Arnaldo Jabor**  
Espaço Banco Nacional de Cinema

**RIO DE JANEIRO** **SÃO PAULO**

TRIANFANTE  
RIO DE JANEIRO  
ZZZ Jorge Zahar Editor  
ANJARA

Fonte: Acervo digital do Jornal *Folha de São Paulo* (2020)

#### 4.1 O CONVITE

Segundo relatou Antonio Cícero (CÍCERO, 2008, n.p) em uma postagem de seu *blog* pessoal, em 2008, intitulada “Meu contato com Joan Brossa”<sup>20</sup>, a ideia de convidar o catalão para o evento da *Enciclopédia da virada do século/milênio* foi fruto de um encontro que o brasileiro teve com a obra de Brossa ainda no ano de 1992, quando esteve em uma mesa-redonda a respeito da obra do artista-plástico Hélio Oiticica, junto com o amigo Wally Salomão, na Fundação Antoni Tàpies. Segundo Cícero, na ocasião do evento na fundação ele descobriu

<sup>20</sup> Segundo Antonio Cícero, o texto da postagem é o mesmo que foi enviado ao suplemento cultural do jornal *Diário Catarinense*, de 8 de março de 2008, a pedido do então mestrando em literatura da UFSC, Leonardo da Rosa, que compôs uma dissertação de mestrado sobre a obra de Brossa.

um catálogo de uma mostra de poesia visual de Brossa, ficou encantado com o que viu e decidiu comprá-lo para levar ao Brasil. A partir daquele catálogo, Cícero descobriu a arte de Joan Brossa e também alguns detalhes de sua trajetória, como por exemplo, a amizade do artista com João Cabral de Melo Neto.

A repentina descoberta da obra de Brossa, e da amizade mantida entre o artista barcelonês e o poeta brasileiro foi algo levado em consideração mais tarde, quando Cícero e Salomão ficaram encarregados de organizar os ciclos internacionais de cultura que viriam a formar o evento da *Enciclopédia da virada do século/milênio*. Cícero e o amigo tinham planos de convidar o poeta João Cabral de Melo Neto para participar em uma das atividades do evento, uma vez que, naquele tempo, João Cabral era “o maior poeta brasileiro vivo” (CÍCERO, 2008, n.p). Em seguida, pensando em outras duas atrações para compor uma mesa sobre poesia, Cícero conta que: “o nome de João nos lembrou de seu velho amigo, Joan Brossa” (CÍCERO, 2008, n.p) e que ademais dos dois velhos amigos, lembrou-se ainda do poeta americano John Ashbery. Segundo Cícero relata em seu *blog*, ele e Salomão optaram por entrar em contato com Brossa e Ashbery antes mesmo de convidar João Cabral, que naquela época “andava bastante recluso”. Tanto Brossa quanto Ashbery, por carta, aceitaram receber a visita da dupla de intelectuais brasileiros.

O convite pessoal para a ida de Brossa ao Rio de Janeiro, no entanto, teve altos e baixos. Segundo narra uma matéria especial escrita por Mario Jaguaribe e publicada no jornal *Folha de São Paulo*, do dia 24 de outubro de 1993, intitulada “ABC de poetas”, a visita de Salomão e Cícero para a participação de Brossa no evento da *Enciclopédia* foi um tanto peculiar. A matéria conta que a visita ocorreu com o intermédio de Ana Ramires, funcionária da *Fundació Tàpies*, que havia marcado o encontro entre os poetas brasileiros e o velho poeta catalão. Segundo esclarece a matéria, quando em Barcelona, Salomão e Cícero partiram em busca da residência de Brossa no dia e no horário marcados pelo poeta, mas não encontraram o local e tampouco obtiveram respostas quando tentaram ligar para o telefone de Brossa, o que deixou ambos desconcertados e até mesmo duvidosos quanto à intenção do poeta para com a visita. Os poetas brasileiros relataram ao jornalista que foram tomados por certo desespero, pois até chegaram a cogitar que Brossa já tivesse falecido, pois um homem a quem recorreram em busca de informações teria lhes dito que “hace unos años aí vivia un poeta, pero creo que ya se murió”<sup>21</sup> (JAGUARÍBE, 1993, p. 6). Mais tarde, Cícero discorreu sobre a situação em seu *blog*:

---

<sup>21</sup> Foi mantida a grafia do original.

Sentimos-nos mergulhados em pleno surrealismo catalão. Pela última vez, ligamos para o número de Brossa e falamos com a secretária eletrônica. Usando toda a sua capacidade dramática, Waly apelou para o sentimentalismo: havíamos atravessado o oceano Atlântico, dois pobres poetas, só para encontrar o grande Joan Brossa. Que desolação voltar para casa sem ao menos trocar duas palavras com o nosso ídolo! (CÍCERO, 2008, n.p)

Por sorte, não tardou muito e Pepa Llópis, esposa de Joan Brossa, os atendeu à porta do edifício. Ainda segundo Cícero, a mulher os confidenciou que Brossa teria se arrependido de ter aceitado a visita, mas que ela “não tendo resistido ao rompante sentimental de Waly, decidira que, querendo ou não, ele nos receberia” (CÍCERO, 2008, n.p). Quanto ao primeiro encontro dos poetas com Joan Brossa, bem como sua primeira reação ao convite de ir ao Brasil, a matéria de Jaguaribe narra o acontecimento com mais detalhes:

Brossa demorou a vir à sala, chegou casmurro e disse que detestava viajar pois, mesmo quando ia a Valência, se sentia des centrado. Não via possibilidade de tomar um jato para o Brasil. Os dois brasileiros então desviaram a conversa para Apollinaire e Salvat-papasseit e ele lhes contou casos sobre seus caros amigos Miró, Foix, Tàpies e, finalmente, João Cabral, autor do famoso prólogo ao livro “Me hizo Joan Brossa”. (JAGUARIBE, 1993, p. 6-4)

Ao que tudo indica, o poeta não tinha mais intenções de entrar em um avião para uma longa viagem até o Brasil, no outro lado do Atlântico. A situação mudou, porém, a partir do momento em que a lembrança do amigo João Cabral foi trazida à conversa entre os poetas:

A conversa pegou fogo. Os olhos do catalão brilhavam atrás dos óculos de grossas lentes. Segundo ele, João Cabral foi quem o liberou do Visgo subjetivista que herdara da tradição surrealista. Logo lhes perguntou: “Mas onde eu ficaria se resolvesse mesmo ir ao Rio de Janeiro?” Naquela mesma tarde, o poeta a seco, como ele mesmo se denomina, acabou tão impaciente para viajar que já lamentava não poder embarcar com os dois.

Agora, toda vez que eles ligam para Barcelona, Brossa, aflito, lhes comunica que já está de malas prontas. (JAGUARIBE, 1993, p. 6-4)

Por meio dessas duas narrativas escritas a partir da experiência dos dois poetas brasileiros, percebe-se tanto a excentricidade da figura de Brossa bem como seu afeto pelos amigos intelectuais, principalmente por João Cabral. Os relatos de Cícero permitem mais uma vez destacar a relevância de João Cabral na trajetória intelectual de Brossa e também na construção dos vínculos do poeta catalão com intelectuais brasileiros. Nesse contato com os organizadores da *Enciclopédia da virada do século/milênio*, Brossa ganhou mais dois amigos poetas do país de João Cabral.

Cabral foi, portanto, o ponto decisivo para que Brossa decidisse viajar ao Brasil naquele ano de 1993. A mídia também quis ressaltar isso talvez como forma de tornar explícito o quão

forte era a amizade e admiração do catalão pelo brasileiro, como, por exemplo, em uma matéria da *Folha*, na qual é destacada uma declaração de Brossa, que diz: “Só vim ao Brasil porque queria rever João Cabral. Apesar de termos convivido há tempos atrás e de sua pessoa estar tão presente para mim, por vezes cheguei a duvidar da existência dele” (MASSI, 1993). Essa manifestação de Brossa mostra ainda a potência da pessoa de Cabral em seu próprio *eu*, isso é, em sua própria pessoa, o que mais uma vez nos leva à ideia de um Cabral que “o fez Joan Brossa”.

Ainda quanto ao convite feito a Brossa, no que tange às questões mais institucionais, a versão oficial foi emitida pela Secretaria de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro em 2 de agosto de 1993, redigida e assinada por Helena Maria Porto Severo da Costa, então Secretária da Cultura da cidade. O ofício tratou, além do convite formal, das questões que envolveriam o evento, o reconhecimento e a estada do artista no país, começando por informar a respeito dos demais convidados que dividiriam “palco” com ele na ocasião, nesse caso: João Cabral, John Ashbery e Caetano Veloso. O ofício ainda informou sobre as apresentações e intervenções feitas pelos poetas, que contariam com tradução simultânea para um auditório de “aproximadamente 300 pessoas”, além de uma exibição do evento no pátio do museu, por meio de uma tela, para os demais espectadores. Também garantiu os direitos legais dos autores para a tradução e a publicação dessas apresentações/poemas no Brasil. Quanto aos honorários, foi estabelecida a quantia de quatro mil dólares americanos para cada participante, além de passagens aéreas de ida e volta em primeira classe e hospedagem em um hotel cinco estrelas no Rio de Janeiro, e, ainda, de um carro com motorista à disposição do poeta. A resposta a todas essas regalias, somadas à oportunidade de reencontrar o velho amigo e mentor de seus tempos de revolta, não poderia ser outra senão um sim. Brossa, quiçá, nem tenha percebido a castelhanização do destinatário, já que a carta se direcionava a um “Sr. Juan Brossa”.

Um dos “sim” de Brossa foi por meio de um fax direcionado a Jeffrey Neale, responsável pela empresa publicitária *Dueto*, responsável pela organização do evento da *Enciclopédia da virada do século/milênio*. No fax, que respondia a uma requisição<sup>22</sup> do aceite e dos dados bancários, Brossa escreveu:

Amigo Jeffrey Neale:

Por la presente confirmo a Vdes. mi viaje a Rio de Janeiro, para tomar parte en el encuentro “El Mundo desde el Fin”, en fecha del 23 al 28 de oct. del presente año.  
(Brossa, 1993)

---

<sup>22</sup> A respeito dessa correspondência, imagina-se que primeiramente tenha sido um fax enviado por Neale, mas do qual no acervo de Brossa consta apenas uma versão redigida a mão, e em catalão, que, supõe-se, tenha sido traduzida em Barcelona para o melhor entendimento de Brossa.

Para a viagem, Brossa teve o direito de levar sua esposa, Joseffa (Pepa) Llopis como companhia. Brossa e Pepa, que naquela época tinham, respectivamente, 74 e 68 anos de idade, no entanto, não pareciam ter muita experiência em se tratando de aeroportos e viagens, principalmente no caso de uma viagem tão longa como aquela que faria o trajeto Barcelona-Rio. A respeito desse pequeno problema, uma correspondência datada de 1 de outubro de 1993 mostra como Brossa tinha preocupações com a falta de experiência do casal, o que os levou a cogitar a ida do professor e amigo Jaume Josa para que lhes ajudasse com os trâmites necessários para uma viagem tão grande. Após Brossa ter pedido maiores detalhes a respeito do voo e do preço, bem como do hotel e das estadas em faxes anteriores, escreveu a Jeffrey Neale para lhe confirmar que “Nuestro amigo, professor Jaume Josa nos acompañará en nuestra visita a Rio, cosa que nos alegra y tranquiliza.” (Brossa, 1993) e também para enviar a cópia do passaporte do amigo, como já havia sido feito anteriormente pelo casal.

As cópias dos passaportes, impressas naquela ocasião, encontram-se no acervo do autor (Figura 11). Na cópia do passaporte de Brossa, o poeta aparece de óculos escuros e ares rebeldes e vê-se também a famosa assinatura de Brossa, que hoje é a marca de muitas de suas obras:

**Figura 11** – Cópias dos passaportes de Joan Brossa e Josefa “Peppa” Llopis



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

Após ter resolvido as questões que antecediam a sua ida ao Brasil e agora contando com mais um amigo, Brossa estava pronto para a longa viagem rumo a um novo mundo que já contava com nomes e rostos conhecidos.



## 4.2 O REENCONTRO

Pode-se dizer que Brossa desfrutou a sua estada no Rio de Janeiro e que se realmente não gostava de viajar, talvez fosse mais pela parte burocrática do que pela parte prática, pois a verdade é que mesmo contando com apenas quatro dias que lhe foram reservados para o evento, Brossa, sua mulher Peppa e o amigo Jaume puderam aproveitar bem os dias na cidade maravilhosa. Também Brossa pôde desfrutar o contato com Cabral, e com novos amigos e intelectuais que conheceu durante aqueles dias ensolarados.

Quanto a esse reencontro com o velho amigo dos tempos sombrios da Espanha franquista, e dos tempos de sonho e surrealismo do *Dau al set*, podemos imaginar que talvez tenha sido um momento de muita emoção entre os dois colegas de pluma. Uma matéria, aqui já citada anteriormente, publicada na *Folha de São Paulo* em 25 de outubro de 1993, a mesma na qual Brossa diz que só havia ido até o Rio de Janeiro por causa de João Cabral, parece dar conta dessa lacuna do reencontro entre os amigos, ocorrido no hotel Rio Palace, e também dos contatos pré-evento:

Assim que os dois amigos sentaram, ontem, no saguão do hotel Rio Palace, e se puseram a falar, como bons setentões, o fio da conversa começou a desenrolar uma série de recordações sobre a época em que se conheceram (...). O contraste entre os dois poetas era no mínimo curioso. A presença de João Cabral, em clima “JoãoGilbertiano”, de terno, falando sempre num tom abaixo, contrastava com a figura de Joan Brossa, que calçava sapatos tão gastos e furados que estavam bastante próximos aos trabalhos conceituais de seu amigo Tàpies. (MASSI, 1993)

O trecho da matéria destaca a intimidade entre ambos os poetas, mesmo depois de muitos anos de distância, referindo-se aos jovens amigos de outrora como “bons setentões”. Na matéria, o articulista destaca as vestimentas dos dois poetas, indivíduos que se inserem socialmente de formas distintas. Cabral e seu clima “JoãoGilbertiano” dialogariam com o rigor da bossa nova brasileira dos anos 1960, um rigor estético e nacional, reforçado ainda por parte de seu tom “sempre abaixo” como o do cantor; já o amigo estrangeiro, por sua vez, estaria relegado a uma imagem mais urbana e rebelde, revoltada com códigos sociais, como indicariam seus sapatos, e também ligada a certo vanguardismo catalão, dos quais viriam a menção às obras do amigo Tàpies<sup>23</sup>.

Ainda nessa matéria de Massi, o jornalista revela quais seriam as pretensões dos poetas para o evento a ser realizado mais tarde naquele mesmo dia:

---

<sup>23</sup> Aqui, provavelmente, a referência seria às obras como a escultura *Calcein*, de Antoni Tàpies, na qual é representado um pé de meia esfarrapado.

Perguntados sobre o que iriam fazer, Cabral disse que responderia às perguntas formuladas com antecedência pelos organizadores do evento, Antonio Cicero e Waly Salomão, mas já adiantou que não tem intenção de ler poemas, pois acha que sua voz soa como a de um sacristão.

Enquanto a Brossa, o jornalista relatou:

Brossa, por sua vez, perguntou em tom de brincadeira: “você também não vão formular as respostas? Logo a seguir o poeta catalão disse que pretendia realizar uma “ação” e que para isso iria necessitar de algum material, solicitando então uma mesa pequena, um bico de pena com tinteiro, um envelope e uma porta (“para que eu possa entrar e sair”) (MASSI, 1993, p. 1-11)

Esses relatos, além de informar o possível público interessado no evento, também, mais uma vez, ilustram as diferenças entre Cabral e Brossa. Cabral é sistemático e não perde tempo, quer ir diretamente ao ponto e sabe o que quer e o que não quer. Brossa é mais debochado e questionador, mas também não perde tempo e sabe o que quer, e quer tudo. A matéria ainda comenta sobre um almoço na casa de Caetano Veloso, que reuniria também Ashbery e Peter Sellars, e que seguiria esse encontro no Hotel Palace Rio, mas no qual Cabral não participaria para poupar sua voz, segundo Massi, “como um jogador de futebol antes da partida”.

Uma outra matéria, de autoria de Teresa Karabtchevsky, e publicada no *Jornal do Brasil* de 25 de outubro de 1993, também cobriu a ocasião do encontro entre os dois poetas e, entre tantos pontos que aqui já foram destacados em relação a esse reencontro — como os sentimentos de Brossa por Cabral e suas relações no tempo do *Dau al set* — a jornalista ainda narrou a segunda parte desse encontro, que, como previsto pela matéria de Massi, seguiu até a casa de Caetano Veloso e Paula Lavigne, onde foi servida uma feijoada, no melhor estilo carioca e brasileiro, para os três poetas e para o cineasta Peter Sellars, também atração convidada para o evento, além também de Regina Casé e Hermano Vianna (KARABATCHEVSKY, 1993, p.2). Segundo a jornalista, a “feijoada” havia sido uma “rasgação de seda total”, não apenas por parte de um Peter Sellars, encantado pela personalidade da atriz Regina Casé, mas também de um Joan Brossa que vibrara “ao descobrir que Sellars era o diretor da versão contemporânea de *Bodas de Fígaro*, vaiada pela sociedade da Catalunha, há dois anos”(KARABATCHEVSKY, 1993, p. 2).

Retornando ao tópico da ocasião do reencontro entre os poetas no Hotel Palace Rio, há algumas fotos dessa ocasião, presentes no acervo de Brossa. Em uma dessas fotos (Figura 12) Brossa e Cabral conversam, alheios à câmera, tendo como pano de fundo uma magnífica vista da Lagoa Rodrigo de Freitas e do Pão de Açúcar. Nessa foto, percebe-se o rigor

“João Gilbertiano” visto por Massi na figura de Cabral, assim como um Brossa de sorriso tímido, olhar mais baixo, mãos escondidas dentro dos bolsos, com um traje mais simples que o do amigo, o que compõe uma imagem na qual é fácil perceber Brossa como uma personagem externa, subitamente inserida naquela cena de uma aquarela carioca.

**Figura 12** – Encontro entre Joan Brossa e João Cabral no Hotel Rio Palace



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

Em outra foto (Figura 13), Brossa e Cabral parecem conversar em torno de um exemplar de *Sonets de Caruixa*, ao qual tanto o poeta catalão quanto o brasileiro têm os olhos e os corpos voltados. A imagem do livro, bem como a posição que ela ocupa na fotografia, estando entre os dois, aqui torna-se totalmente simbólica, pois torna-se uma espécie de artefato da gênese daquela relação, um artefato que sobreviveu a tempos obscuros e de impossibilidade de autonomia e expressão, mas que agora encontrava-se posto sobre uma mesa de hotel cinco estrelas, na cidade do Rio de Janeiro, diante do autor e do editor das palavras que ali se encontram. Um livro-artefato que, assim como a amizade, sobreviveu para aquele momento.

**Figura 13** – Joan Brossa, João Cabral e os *Sonets de Caruixa*,



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

#### 4.3 O EVENTO

Quanto ao evento da *Enciclopédia da virada do século/milênio*, pode-se dizer que cumpriu com aquilo a que se propunha. Em matéria publicada na edição da *Folha de São Paulo* do dia 27 de outubro de 1993, escrita por Arnaldo Jabor sob o título “Encontro no Rio parecia CPI da poesia”. A matéria recuperou todos os acontecimentos do encontro entre Brossa, Cabral e Ashbery, ocorrido na noite do último dia 25. O jornalista escolhe o termo CPI para classificar o momento em que os “Três Joões” se dedicaram a discutir poesia, buscando “responder aos desejos do público” (JABOR, 1993). Partindo desse jogo entre o encontro e uma CPI, Jabor falou sobre o crime e o mistério que rondaria a poesia, mistério esse que os próprios poetas convidados assumiram diante da dificuldade em explicar a arte poética. Para Jabor, “os três poetas se puseram ali na opacidade de suas experiências. E o lindo, o emocionante, foi justamente ver um evento sem preocupação de uma fácil apreensão. A poesia como objeto difícil” (JABOR, 1993). O jornalista então escreveu sobre Ashbery e suas pretensões poéticas e inspirações, bem como o seu estilo; o mesmo fez a respeito de João Cabral, o qual o jornalista acreditava ter sido

o dono daquela noite. Quanto a Brossa, narrou a performance que havia sido planejada pelo poeta para aquela noite:

Joan Brossa, na tradição catalã da anarquia, (...) partia para uma performance. Doce velhinho se ergue e vai buscar uma pena de pato fora do palco. Entra com a pena e molha-a num tinteiro. Vai escrever poesia fora do palco. Volta, molha a pena, sai. Até que vem com uma carta fechada na mão. Chama uma mulher na primeira fila (era Renata Sorrah!) e pede que a atriz segure-a durante três minutos e só abra-a depois. Ao abrir a carta, está escrito: “Fim”. Joan Brossa parece uma extensão mais humorística e querida de João Cabral. Amigo, não contendor. (JABOR, 1993)

A essa leitura da “Enciclopédia” pode-se perceber mais uma vez a ideia de Brossa como um representante do vanguardismo e da rebeldia catalã, ideias que surgirão novamente no subcapítulo destinado à interpretação do tratamento dado pela mídia brasileira à figura de Brossa. O interessante aqui é enxergar o olhar de testemunha do jornalista sobre a performance do poeta, o qual se manifestou para Jabor como um “doce velhinho” bem-humorado. A performance parece ter ocorrido em movimentos rápidos, e a presença do nome de Renata Sorrah, seguida de uma exclamação, no meio do texto, faz com que tudo ganhe ares de surpresa e de espetáculo. Ao ter concluído a narrativa da performance, Jabor também concluiu um perfil de Brossa que “parece uma extensão mais humorística e querida de João Cabral”, o que novamente reforçaria a ideia de os dois poetas estarem interligados por algo maior, e se Brossa era uma “extensão”, então é porque vinha diretamente de Cabral e o complementaria de alguma forma.

Uma outra “leitura” do evento foi publicada pelo jornalista Hugo Sukman, na edição do *Jornal do Brasil*, de 27 de outubro de 1993. A matéria foi intitulada “Noite do poeta João”, que mesmo com a chamada “Cabral brilha no debate com Brossa e Ashbery no auditório do MAM”, poderia ainda ter se referido a qualquer um dos três distintos “joões” presentes na ocasião. Para Sukman, a ocasião foi como uma conversa “sem-cerimônia de quem discute futebol no botequim da esquina, o que favoreceu a intimidade com a plateia” (SUKMAN, 1993. p. 4). O jornalista não poupou elogios a Cabral, reforçando as palavras de Jabor que acreditava que “João Cabral provou que é o maior poeta do mundo”. Quanto a Brossa, Sukman contou que “fez uma performance intitulada *Accion espetáculo*<sup>24</sup> e esbanjou simpatia” (SUKMAN, 1993, p. 4), o que vem reforçar a já comentada percepção de Jabor à figura de um Brossa doce e bem-humorado. Nessa matéria, no entanto, há uma melhor definição da performance realizada por Brossa:

---

<sup>24</sup> O termo correto seria *acció spectacle*, dada a resistência cultural de Brossa em apenas escrever em língua catalã.

Seu amigo Joan Brossa foi mais exuberante. Começou sua palestra com uma *Accion espetáculo*. Ou seja: saiu de cena seis vezes trazendo uma pena que molhava no tinteiro; no final deixou uma carta nas mãos de uma emocionada Renata Sorrah e pediu que ela só abrisse a carta em três minutos, período que ficou fora da sala. Caetano marcou atentamente os três minutos, quando a ansiosa Renata abriu a carta e caiu na gargalhada ao ler o que estava escrito: “Fim”. (SUKMAN, 1993, p. 4)

Quanto à performance em si, Brossa disse posteriormente, a uma publicação espanhola, que a escolheu porque cada um dos convidados queria explicar suas preocupações poéticas e que, portanto, a ele lhe “ocurrió hacer una acción que es como una forma de lectura moderna.” (BROSSA, 1993). Também é sabido que essa performance trata de uma adaptação de uma das peças de *acció spectacle* de Brossa, mais precisamente a “Cinquanta-unena acció spectacle”, cujo curto texto abaixo reproduzo:

#### **CINQUANTA-UNENA ACCIÓ ESPECTACLE<sup>25</sup>**

Habitació blanca. El públic entra i s'asseu en unes cadires negres situades en cercle. Al mig, una tauleta amb un tinter. Pausa. Entra un Escrivent, alt i prim, amb una ploma que suca al tinter. Se'n torna. Pausa. Reapareix, i igual. Així set vegades. A l'últim ve amb un sobre tancat, el dóna al públic i recomana que l'obrin al cap d'un quart. Després se'n torna. El sobre conté un paper de carta només amb el mot FI (BROSSA, 2014, p. 105)

Como logo se pode perceber, a performance teve que ser adaptada para aquela ocasião, mas isso não fez com que ela causasse menos furor aos espectadores.

No acervo de Joan Brossa, há fotografias da performance realizada na “Enciclopédia” (Figura 14, sup. esq., sup. dir.) e nelas pode-se perceber os materiais anteriormente requisitados pelo artista, bem como a sua postura quase circense, teatral; (Figura 14, inf. esq.) Renata Sorrah segurando o envelope entregue por um Brossa que gesticula com os dedos, talvez sinalizasse os três minutos até a abertura do objeto – um curioso Ashbery assiste à cena; (Figura 14, inf. dir.)

---

<sup>25</sup> Quarto branco. O público entra e se senta em umas cadeiras pretas organizadas em círculo. Ao centro, uma mesinha com um tinteiro. Pausa. Entra um Escrevente, alto e magro, com uma pluma que logo mergulha no tinteiro. Se vai. Pausa. Reaparece e faz tudo de novo. Faz assim sete vezes. Na última, vem com um envelope fechado, o entrega ao público e recomenda que o abra em quinze minutos. Depois se vai. O envelope contém um papel de carta com nada mais que a palavra FIM. (Tradução minha).

Figura 14 – Performance de Joan Brossa



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

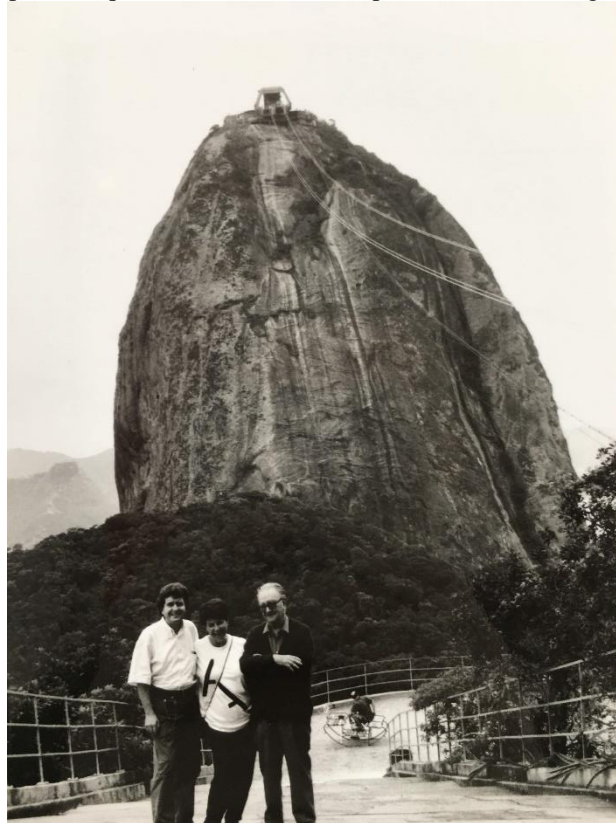
#### 4.4 O POETA E O RIO

Apesar de curta, a vinda de Brossa ao Rio de Janeiro estava muito longe de ter passado despercebida, tanto num âmbito externo, o que diria respeito à atenção dada pela mídia ao poeta na cobertura do evento da *Enciclopédia*, como também num âmbito interno, das relações reforçadas com o amigo Cabral; a criação de novos contatos e amizades; passeios turísticos e até mesmo, colocando em termos mais românticos, inspiração poética.

As movimentações de Brossa pelo cenário carioca seriam difíceis de ser recuperadas se não fossem as fotografias da viagem, que se encontram em seu acervo. Um bom exemplo das andanças de Brossa pela cidade maravilhosa é uma fotografia (Figura 15) na qual o poeta, a esposa Josefa e o amigo Jaume posam para a câmera tendo como pano de fundo o Pão de Açúcar. Brossa se destaca com a postura tímida, o olhar baixo e os braços cruzados de seus companheiros de viagem, sorridentes e maravilhados. A esposa, com uma camiseta que carrega estampada a reprodução de um dos *poemes visuals* do marido, parece fazer as vezes de alguém que veio vestido para torcer pelo time de seu país.



**Figura 15** – (Da direita para a esquerda) Joan Brossa, a esposa Josefa, e o amigo Jaume no Rio de Janeiro



Fonte: Fons Joan Brossa, (2020)

Um outro momento da viagem, que vale ser comentado, foi a visita que Brossa fez ao Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Não se poderia afirmar se a visita foi ideia do amigo Jaume, um professor biólogo, no entanto supõe-se que Brossa teria ficado encantado com as diferentes espécies de plantas e árvores que viu durante aquele passeio. O resultado dessa visita ao Jardim Botânico encontra-se no poema “Jardí exòtic”, presente no livro *Passat festes* (1993 – 1995):

### **JARDÍ EXÒTIC**

Pau-brasil  
Canafístula-amarela  
Canela-batata  
Palmare Roystonea  
Sambaíba  
Faveira-do-baixio  
Guatambu-amarelo  
Cabelo-de-negro  
Jacarandá-roxo  
Cedro-branco  
Etcètera.

*Rio, octubre de 1993*

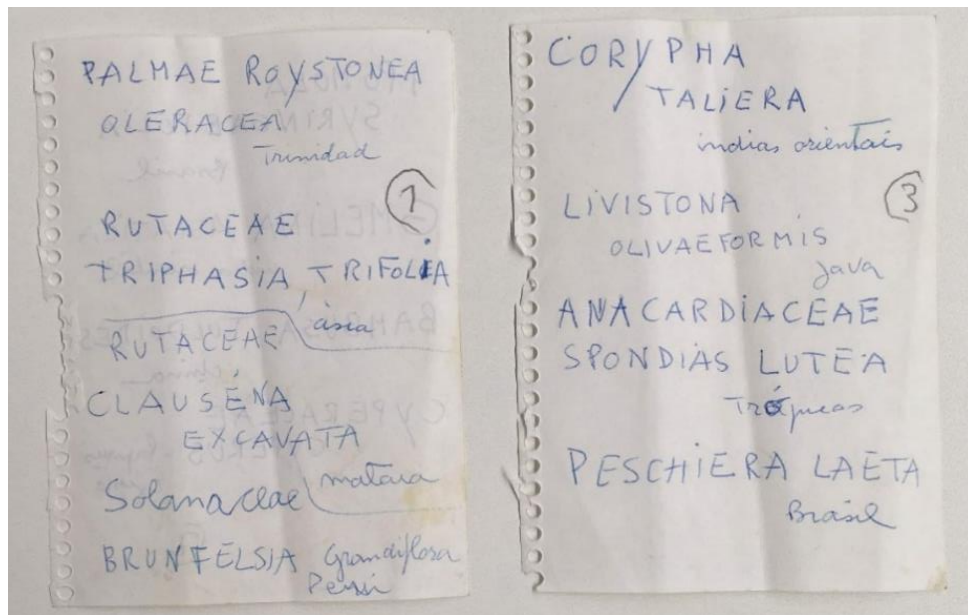


O poema resume-se a uma espécie de lista de plantas e árvores que, juntas e misturadas, formam aquilo que seria um jardim exótico (*Jardí Exòtic*), mas que poderia ser também um postal do Rio de Janeiro, como indica a data logo abaixo dos versos.

Talvez a intenção escape ao leitor brasileiro mais entendido do assunto, mas, ao que tudo indica, a proposta do exotismo encontra-se na própria denominação das plantas que, em língua portuguesa ou ainda em língua indígena nativo-brasileira, formam um leque de nomes estranhos e curiosos, naturalmente repleto de sílabas como são as palavras de origem indígena. O poema inicia pelo “Pau-Brasil” (*Caesalpinia echinata*), árvore que, simbolicamente, está na gênese da história do país e vai terminar em um “Etcètera” que indica a grande variedade de nomes que o poeta não poderia listar porque lhe escapam, quase como se houvesse se dado por vencido, ou ainda buscasse terminar para aproveitar fisicamente aquele espaço do jardim exótico. Os primeiros leitores estrangeiros que bateram o olho nesse pequeno-grande-jardim de onze versos, provavelmente se viram diante de um novo mundo totalmente desconhecido, privados de significados para tantos significantes como aqueles que por essas terras andaram durante a era dos descobrimentos – e também como o poeta que, maravilhado, decidiu apreender aquelas maravilhas exóticas às suas páginas.

No acervo de Brossa constam as anotações (Figura 16) feitas durante o passeio pelo Jardim Botânico, bem como rascunhos do poema, nos quais riscou e substituiu palavras até chegar ao resultado que aqui foi reproduzido. Nem todas as árvores e plantas as quais Brossa tomou nota foram inseridas no poema ou nos rascunhos anteriores, o que leva a crer que havia uma preocupação estética, talvez de cunho mais sonoro/rítmico do que imagético, que o fez pinçar as onze plantas uma por uma para a composição daquilo que constituía a parte do jardim que se revelava ao leitor, um procedimento quase botânico.

**Figura 16** – Parte das anotações dos nomes científicos das plantas encontradas por Joan Brossa no Jardim Botânico do Rio de Janeiro



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

#### 4.4 O ADEUS

Na noite de 28 de outubro de 1993, chegou ao fim a tão calorosa viagem de Brossa, sua esposa e seu amigo pelo Rio de Janeiro. Foram dias de bastante ação e novidades, e o poeta, provavelmente, levaria consigo muito mais do que apenas uma palestra para o currículo. Uma matéria, da autoria de Apoenan Rodrigues, publicada na edição do *Jornal do Brasil* de 28 de outubro de 1993, e que tratou do debate entre Peter Sellars e José Celso Correa, trouxe ainda uma nota intitulada “Adeus para Joan Brossa”, na qual narrou os acontecimentos de uma pequena homenagem de despedida, feita por artistas como Lygia Pape e Chacal, na noite que antecedia o último dia de Brossa no país. Segundo a matéria, o pequeno encontro ocorreu nas imediações da piscina do Hotel Rio Palace e, além dos anfitriões, contou com a presença de artistas plásticos, poetas e intelectuais como Ana Durães, Alex Hamburger e Márcia X. Ainda durante a pequena celebração, segundo a matéria, foram regaladas obras de cada um dos artistas para Brossa, além de terem sido tiradas uma série de fotos do poeta “feitas na hora com duas máquinas polaroid, focalizando partes do seu corpo, como a nuca ou o seu sapato direito furado – o Joan Brossa retrato 5 x 1” (RODRIGUES, 1993, p. 4) para as quais Brossa dizia, segundo Rodrigues (1993, p.4) “Es una buena idea” enquanto mostrava a língua para as lentes das câmeras.

As obras e lembrancinhas, que foram presenteadas por cada um dos artistas presentes na pequena reunião, hoje fazem parte do acervo do poeta e desempenham um papel especial nessa história das relações de Brossa com o Brasil. Começando pelos presentes dados pelos artistas, eles se resumem a obras de diferentes tamanhos e dimensões, e que parecem funcionar também como uma espécie de cartão de visitas de cada um, como uma forma de fazer com que Brossa se lembrasse deles através de um sentimento em comum: a arte.

Alex Hamburger presenteou Brossa com uma cópia de seus livros de artista “Biologia de um mineiroslavo” (Figura 17, esq.) e “Grafemas”, na qual ainda escreveu um autógrafo em que diz: “Para Brossa e Pepa em sua passagem na virada do Século/Milênio em Rio. De Alex Hamburger”<sup>26</sup> (Figura 17, dir)

**Figura 17** – Presentes dados pelo artista Alex Hamburger a Joan Brossa



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

A artista Márcia X presenteou-o com uma cópia de seu livro de artista feito em parceria com Alex Hamburger e intitulado “Fotossínteses” (Figura 18, esq.), e ainda uma cópia do convite da sua exposição “Fabrica fallus” (Figura 18, dir.)

<sup>26</sup> Mantida a grafia original do documento.

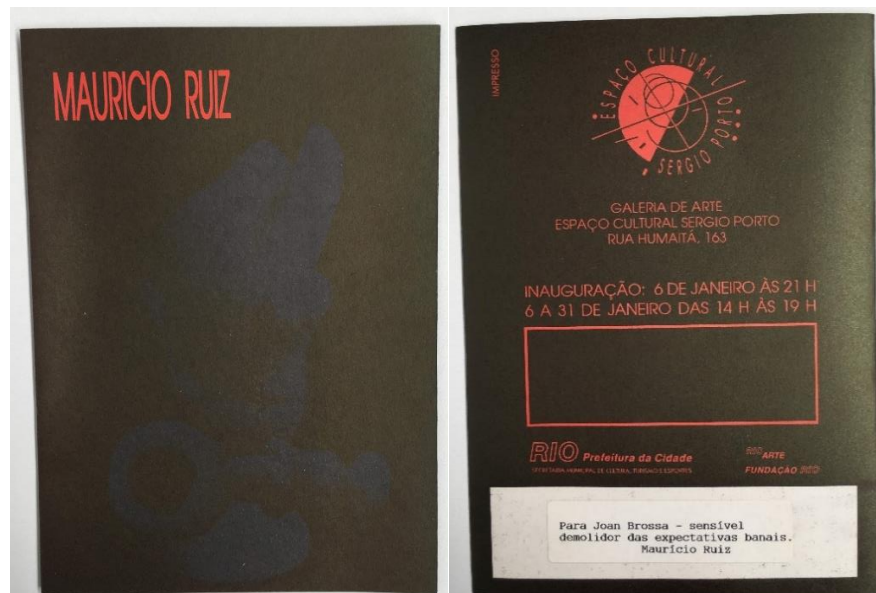
**Figura 18** – Presentes para Joan Brossa



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

O artista plástico Mauricio Ruiz entregou ao catalão um folheto de uma de suas exposições (Figura 19, dir.). No verso, há uma mensagem para o poeta, que diz “Para Joan Brossa – sensível demolidor das expectativas banais. Mauricio Ruiz” (Figura 19, esq.)

**Figura 19** – Presente do artista Mauricio Ruiz para Joan Brossa

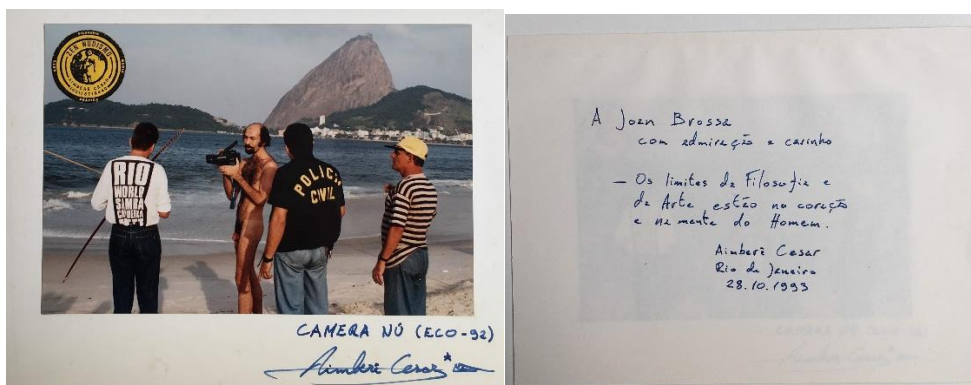


Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

O artista e *performer* Aimberê César, por sua vez, regalou um envelope contendo uma fotografia de uma de suas performances de *Zen nudismo*, intitulada “Câmera nu”, realizada na ocasião da *Eco-92* (Figura 20, esq.). Autografado pelo artista, o envelope ainda contém a

dedicatória “A Joan Brossa com dedicação e carinho – os limites da filosofia e da arte estão no coração e na mente do homem. Aimberê Cesar, Rio de Janeiro. 28.10.1993” (Figura 20, dir.)

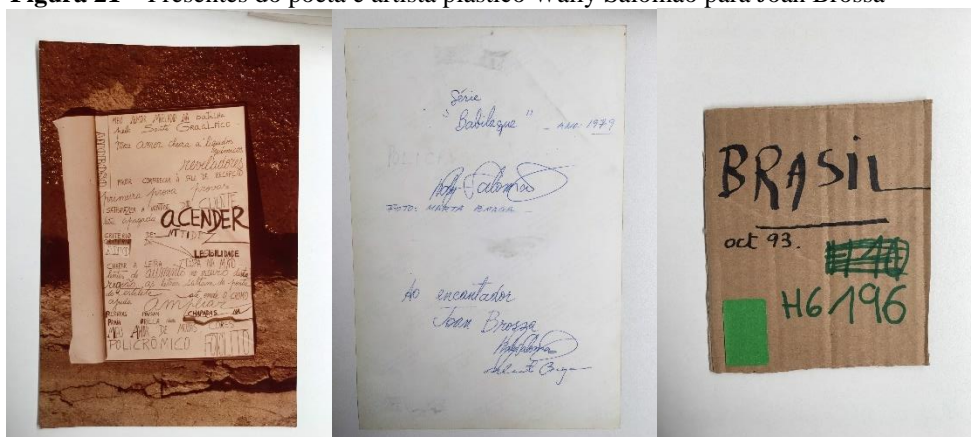
**Figura 20** – Presente do artista Aimberê César para Joan Brossa



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

O amigo Wally Salomão, um dos organizadores do evento da *Enciclopédia da virada do século/milênio*, presenteou Brossa com uma fotografia (Figura 21) de uma de suas obras da série *Babilique*. No verso, aparece a mensagem “ao encantador Joan Brossa”, além dos créditos da obra e o autógrafo de Salomão e Marta Braga, que fotografaram a peça (Figura 21, cent.). Também consta no acervo uma pequena obra (Figura 21, esq.), feita em papelão, que parece ser também da autoria de Salomão e que traz a palavra *Brasil* seguida do mês e do ano. Uma espécie de *souvenir* que talvez tenha sido feito naquela ocasião.

**Figura 21** – Presentes do poeta e artista plástico Wally Salomão para Joan Brossa



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

O presente da artista Ana Durães veio por meio de um pequeno e tímido envelope de papel reciclado, com a dedicatória “Para Joan Brossa, de Ana Durães. Rio 1993”, o qual continha uma pequena caixa de fósforos, também em papel reciclado (Figura 22).



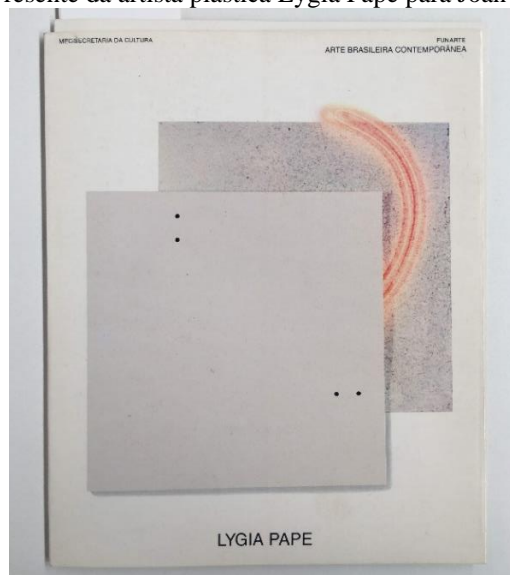
**Figura 22** – Presente da artista Ana Durães para Joan Brossa



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

Segundo a matéria de Rodrigues, a anfitriã Lygia Pape teria sido mais discreta, tendo preferido presentear o poeta após as performances e celebrações em sua homenagem. A jornalista ainda contou que a artista plástica teria subido ao quarto do poeta e da esposa “onde lhe deu um catálogo de suas obras e um exemplar do seu *Livro da Criação*, de 1960” (RODRIGUES, 1993, p. 4). O catálogo de Pape (Figura 23) encontra-se na biblioteca pessoal do artista, disponível em seu acervo.

**Figura 23** – Presente da artista plástica Lygia Pape para Joan Brossa



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

Quanto à informal “performance” das polaroides, também citadas na matéria da despedida do poeta, pode-se dizer que elas foram muitas e que, reforçando as palavras da jornalista, registraram fragmentos de Joan Brossa, divididos entre partes do corpo, caretas,

gestos turvos, imagens de costas, perfil ou ainda em interação com objetos (Figura 24)<sup>27</sup>. Todas as polaroides, depositadas em um envelope, contêm os dizeres “Joan Brossa 5x 1” e a assinatura dos artistas presentes no evento de despedida:

**Figura 24** – “Joan Brossa 5 x 1”



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

A partir de outras fotografias arquivadas no acervo, pode-se ver a interação do poeta com os demais artistas que estavam no encontro. A exemplo, podemos citar duas fotografias que comprovam como havia sido o momento em que Brossa havia recebido os presentes dos amigos artistas, assim como o momento das polaroides. Numa das fotografias (Figura 25, esq.), um sorridente Joan Brossa, por trás dos óculos escuros, olha para os objetos que lhe foram dados pelos novos amigos brasileiros — aqui, especificamente, pode-se reconhecer os presentes de Márcia X, Alex Hamburger e Ana Durães sobre a mesa. Em outra fotografia (Figura 25, dir.), Alex Hamburger e Marcia X dispõem as polaroides sobre a mesa para Joan Brossa, que parece entusiasmado com o resultado das fotografias.

<sup>27</sup> As polaroides aqui reproduzidas representam apenas algumas das muitas tiradas naquela ocasião. Todas encontram-se no acervo do autor, disponível no CED-MACBA.

**Figura 25** – Joan Brossa recebendo presentes dos artistas plásticos Brasileiros



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

As imagens evidenciam o sentimento de diversão e carinho trocado pelos artistas brasileiros e o catalão durante aquela tarde na piscina do Hotel Rio Palace. Podemos dizer que esse evento serviu para “encerrar a viagem de Brossa ao Brasil”.

Brossa era um artista visual de revolta ao qual encantava as atitudes ousadas na arte e aqui não caberia discutir a afinidade estética entre a arte de Brossa e a que havia sido produzida pelos artistas brasileiros presentes naquela ocasião, mas podemos, no entanto, destacar a fala da artista Ana Durães: “Nós trabalhamos na mesma linha que ele. O que nos une é o espírito da provocação visual. Nossa motivação básica é a quebra de expectativas.” (RODRIGUES, 1993, p. 4) ou ainda de Lygia Pape, para quem “Ele é um dos artistas com os quais me identifico. [...] Me considero sua irmãzinha” (RODRIGUES, 1993, p. 4).

#### 4.5 A SAUDADE

Após a calorosa despedida, Brossa retornou para Barcelona, deixando para trás a terra de João Cabral e também dos novos amigos. Aliás, aquele evento com os colegas artistas plásticos teria sido como uma espécie de prévia para a próxima aventura do artista catalão em terras brasileiras, o que será tema do próximo capítulo.



Ainda quanto a sua primeira viagem ao Brasil, Brossa ficou encantado com tudo o que viu. A respeito disso, uma nota jornalística com o idealizado título “Joan Brossa en Copacabana”, publicada num periódico espanhol daquele ano, informava o retorno do poeta à sua terra. Na nota, que narrou rapidamente os feitos de Brossa pelo país, há uma declaração em que Brossa diz haver estado em “una playa de millonarios que había visto en el cine” (BROSSA, 1993, n.p). O autor da matéria ainda acrescenta que o poeta ficou impressionado com o Brasil e com a vegetação da terra brasileira, o que faz com que o jornalista conclua indagando se haveria algo de Brasil em uma exposição que estava sendo preparada para março do ano seguinte, no país de Brossa (Figura 26).

Figura 26 – Nota sobre o retorno de Brossa em um jornal espanhol



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

Em uma entrevista concedida por Brossa à revista brasileira *Cult*, e publicada apenas depois da morte do poeta, em 1999, quando indagado sobre qual impressão o país lhe causou durante suas duas viagens às terras brasileiras, Brossa respondeu, entre outras coisas: “Conheci Rio e São Paulo, e o que mais me surpreendeu foi a natureza, sua exuberância. Quando voltei a Barcelona, pensei que a natureza daqui, tão pobre em comparação, tinha Aids.” (BROSSA, 1999, p. 53).

Essa é, claro, a percepção polêmica de um poeta que nunca teve papas na língua, mas que de uma forma ou de outra não escondeu a admiração que teve pelo Brasil, pelos brasileiros e principalmente pelas belezas naturais da terra. Brossa talvez não tivesse incorporado ares cariocas em seus trabalhos posteriormente exibidos no *Palau de la Virreina*, no ano seguinte, mas sabemos que entre sua antologia poética haverá sempre espaço para um jardim exótico.

Acabado o evento da *Enciclopédia*, Brossa não teve tanto tempo para provar da saudade, pois voltaria ao Brasil logo no seguinte ano de 1994.

#### 4.6 O *STRIP-TEASE*

Podemos dizer que Brossa esteve duas vezes no Brasil, em 1994. A visita mais grandiosa foi aquela ocorrida pela ocasião da XXII Bienal Internacional de São Paulo, na qual figurou como um dos representantes da arte espanhola contemporânea, evento sobre o qual o próximo capítulo se debruça. A segunda “visita” de Brossa, que não poderia ser deixada para trás, diz respeito à montagem de um de seus *sketches* de teatro, ocorrido em um evento de artes-cênicas no Rio de Janeiro. Brossa não esteve presente na ocasião, daí que essa “visita” está muito mais ligada à sua arte do que à sua presença.

Segundo mostram as matérias publicadas nos jornais *O Globo* e *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, o evento em questão, se desenrolou como um “Encontro de teatro contemporâneo espanhol e brasileiro”, em formato de ciclo de leituras. O “Encontro”, ocorrido no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, no mês de março de 1994, contou com a presença dos atores do Centro de Demolição e Construção de Espetáculos, para as performances de leitura. O evento também propôs uma exposição de livros de autores espanhóis, que, segundo uma matéria de Luiz Fernando Vianna (1994, p. 28), apresentou 350 publicações teatrais publicadas desde o ano de 1975, pós-franquismo.

O “Encontro de Teatro Contemporâneo” foi organizado pelo Teatro Carlos Gomes juntamente com a Sociedad General de Autores de España. No que tange ao ciclo de leituras, parte que mais interessa para à proposta deste trabalho, a partir de Vianna (1994, p. 28) sabe-se que ele teve a duração de duas semanas e que as peças lidas haviam sido traduzidas por escritores e dramaturgos brasileiros. Constando na programação da segunda semana do evento, a obra de Brossa que foi escolhida para a ocasião foi *Strip-tease*, e teve sua tradução feita pela escritora brasileira Edla Van Steen. Também, ao que indicam as matérias de Hugo Sukman (1994, p. 5) e de Luís Fernando Vianna (1994, p. 5), a leitura do texto de Brossa contou com a participação de *Strippers* do Cinema Íris<sup>28</sup>.

Em se tratando das *sketches* brossianas de *Strip-tease*, nelas há um forte apelo ao visual por meio da nudez, como é da natureza original dessa forma de performance, mas que em

---

<sup>28</sup> O número de *strippers* difere de uma matéria para a outra. Sukman diz terem sido quatro, Vianna diz terem sido duas

Brossa serve também como uma espécie de “descaracterização social” das personagens e ao mesmo tempo como isca visual para o espectador. A respeito disso, Eduard Planas afirma:

No hay en estos números comercio ni consumo de cuerpos, exhibicionismo enfermizo, intoxicación erótica o satisfacción lasciva; sino que más allá de toda perversión, Brossa reivindica la atracción ancestral de la desnudez, su potencia subversiva, su poder de encantamiento y seducción. La fuerza de un ritual de conocimiento y de aproximación que, transcronológico y anterior a la cultura, mediante una especie de juego lúdico, iguala a los seres en su primigenia condición. Es por eso que en sus *strip-teases* predomina la fascinación del acercamiento y no de la posesión; el valor-placer de la trama festiva y no de su resolución; el insospechado ejercicio de transformismo mediante el cual el cuerpo-objeto se convierte – de nuevo – en ser humano. (PLANAS, 2005, p. 305)

E complementa, explorando as questões políticas do corpo brossiano:

Por otra parte, consciente de que en la dimensión y en la explotación sexual del desnudo se ocultan elementos alienadores y también estrategias de poder, Brossa estigmatiza sus *números* con el compromiso ideológico que caracteriza el conjunto de su producción; una arma con la cual son sólo las formas y los agentes de la opresión, aquello que es sucio de la condición humana y la hipocresía de los que esperaban otra cosa que la metáfora poética y la magia de la escena, los únicos que quedan desvestidos. (PLANAS, 2005, p. 305)

Ao falar sobre esse ciclo de leituras na mídia, percebe-se que, entre tantas outras obras apresentadas, deu-se certa importância para a leitura da obra de Brossa. Parte disso está no fato de que não se perdeu a oportunidade de, a partir dos preceitos de *Strip-tease*, mesclar comentários artísticos com o cotidiano político do Brasil. Em duas diferentes matérias sobre o “Encontro de Teatro”, os jornalistas, a fim de criticar os últimos acontecimentos, aproveitaram o então recém ocorrido episódio envolvendo a modelo Lilian Ramos e o então presidente Itamar Franco, no qual a modelo teria sido fotografada, ao lado do presidente, num camarote de carnaval, com as partes íntimas à mostra. O ocorrido serviu como ponto para um intertexto, primeiramente, numa matéria de Hugo Sukman, publicada na edição de 25 de fevereiro de 1994 do *Jornal do Brasil*, ainda no calor do acontecimento de Carnaval. O jornalista abriu a matéria sobre o retorno do Teatro Carlos Gomes da seguinte maneira:

Um presidente da República entra pela direita e começa a assistir ao espetáculo. A artista deste espetáculo entra pela esquerda, abraça o presidente e sua curta camiseta não consegue esconder a genitália desnuda. Isso aconteceu de fato, mas bem que poderia fazer parte da peça *Strip Tease*, escrita pelo poeta catalão Joan Brossa e que terá uma leitura dramática inusitada na próxima terça-feira no Teatro Carlos Gomes. (SUKMAN, 1994, p. 5)

Sukman, que já havia escrito sobre Brossa durante a presença do poeta no evento do Rio, no ano anterior, sabia bem em que território estava pisando ao tratar de um texto do intelectual catalão. A ousadia artística do teatro de Brossa, foi posta cara-a-cara com um ocorrido do cotidiano, e um ocorrido de cunho, sobretudo, político. O tom teatral com que narrou o episódio entre o presidente e a “artista” também procuraria equiparar realidade e absurdo, de forma semelhante a toda a poética brossiana.

Na matéria em que Luiz Fernando Vianna comenta sobre as atrações finais daquele evento do Teatro Carlos Gomes, anunciou a leitura de *Strip-tease*, a ocorrer na tarde do dia daquela publicação. Citando a participação de *strippers*, o que desde já poderia garantir certo exotismo ou absurdo para o público, o jornalista logo reproduziu os dizeres de Aderbal Freire-Filho, que, além de diretor do teatro, também dirigiria as leituras. Em sua fala, o diretor também não deixou escapar o fio da recente polêmica política e, portanto, a respeito do texto de Brossa, disse:

— A última cena reproduz o que aconteceu no camarote do carnaval, mas não precisamos acrescentar nada. O texto já falava de um homem de topete que vai se desnudando ao mesmo tempo em que sua acompanhante se despe — diverte-se Aderbal Freire-Filho [...] (VIANNA, 1993, p. 28)

Diferente de Sukman, que preferiu “teatralizar” o ocorrido, Freire-Filho preferiu ser um pouco mais indiscreto, mencionando o local onde ocorreu o episódio. O texto de Brossa surge como uma forma de validar a ideia do diretor, que acreditava que “não precisamos acrescentar nada”, o que mais uma vez implica o diálogo do absurdo do texto brossiano com a realidade do país no qual estava circulando.

Apesar de Brossa não ter estado presente na ocasião, pelo menos não fisicamente, o conhecimento sobre esse evento é relevante para a história das relações aqui trabalhadas, uma vez que a partir dele é possível enxergar diferentes aspectos de seus contatos com o país, como o fato de ter tido uma de suas poesias-cênicas, de *Strip-tease*, lida em um evento brasileiro, o que implica sua relevância nos âmbitos brasileiro e espanhol, haja vista que o evento contemplava entidades de ambos os países; também é relevante o fato de ter sido traduzido pela escritora brasileira Edla Van Steen, e ainda de ter sua obra servido como uma espécie de espelho para a realidade brasileira.

O caso específico da recepção dos números de *streap-tease* pela mídia jornalística do Rio de Janeiro, em 1995, também nos lembra como a poética de Brossa, retirada do cotidiano, também funciona quando o cotidiano busca ser compreendido por meio dela. Os números de *strip-tease* de Joan Brossa retornaram ao Brasil posteriormente, entre os anos de 2000 e 2001,

a partir da montagem do espetáculo “Strip-tease e teatro irregular”, baseado na obra homônima do autor, dirigido pelo ator Daniel Dantas. O interesse desse tipo de espetáculo brossiano no Brasil chama a atenção por este se tratar de um país com fortes culturas ligadas ao corpo, como as culturas de praia, carnaval, dança e futebol. Dessa forma, o episódio do *strip-tease* brossiano no teatro do Rio de Janeiro pode servir como instigador para uma reflexão sobre o quanto não apenas Brossa dialogava com o Brasil, mas sua obra também, e em que medida isso explicaria suas relações com o país e com o público brasileiro.

## CAPÍTULO 5 – JOAN BROSSA NA BIENAL DE SÃO PAULO

### 5.1 A BIENAL DA RUPTURA

No ano de 1994, na cidade de São Paulo, ocorreu a vigésima segunda *Bienal Internacional de Arte de São Paulo*, evento que acontecia bianualmente, em anos ímpares, desde o ano de 1951. A edição daquele ano, no entanto, ocorreu três anos após a sua edição anterior, e quebrou com a tradição dos ímpares, passando a ocorrer, desde então, em anos pares. Esse detalhe poderia ser simples curiosidade técnica, não fosse o fato de que a “quebra” na tradição foi uma espécie de “licença poética” para que a Bienal de São Paulo coincidissem com a Bienal de Veneza, que completaria o seu centenário no ano seguinte, formando uma espécie de homenagem à sua predecessora (FERREIRA, 1994, p. 18). Fora esse detalhe técnico, essa “quebra” também parecia coincidir com o tema da exposição daquele ano: *A ruptura com o suporte na arte contemporânea*, tema que o presidente da Fundação Bienal de São Paulo, Edegar Cid Ferreira, acreditava ter se mostrado o “mais pertinente nos dias de hoje” (FERREIRA, 1994, p. 18). Ainda segundo Ferreira, a curadoria teria escolhido “artistas contemporâneos capazes de iluminar essa trilha” (FERREIRA, 1994, p. 18), o que envolvia artistas brasileiros como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel, mencionados no texto de abertura do catálogo da exposição, intitulado “Honrar e renovar a tradição”.

A proposta do evento ainda pretendia expor obras de Kasimir Malevich, Diego Rivera, Piet Mondrian, Torres García e Rufino Tamayo (CURY, 1994, p.6), postas em salas especiais, como aconteceria também com os homenageados brasileiros Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel. Numa matéria de Helio Harda (1994, p. 6), para o jornal *O Globo*, intitulada “A Bienal da Revanche” o jornalista acreditava que a Bienal tinha o potencial para ser uma “vingadora” da sua edição anterior, que fora considerada um fracasso por parte dos curadores estrangeiros. Na mesma matéria, Harda evocou as palavras da italiana Lucilla Sacá, responsável pela curadoria dos representantes de sua nacionalidade. Na ocasião, Sacá relatou que via potencial naquele retorno da Bienal:

A Bienal de São Paulo teve Picasso numa de suas primeiras edições. Agora, com a curadoria de Néelson Aguillar, acredito que a seriedade voltou. A discussão da quebra do suporte tradicional recoloca esta Bienal, juntamente com a de Veneza e a Documenta de Kassel, ao lado dos maiores eventos das artes plásticas no mundo (HARDA, 1994, p. 6)

As palavras da curadora serviriam como uma espécie de promessa ou reforço para o objetivo de seus curadores. A Bienal, no entanto, parecia desacreditada até mesmo por artistas como Iberê Camargo que, entrevistado anteriormente por João Wady Cury, em maio daquele ano, havia declarado que não iria, primeiramente, “porque não tenho vontade. Segundo, porque não posso mais perder tempo com esse tipo de coisa. O tempo avança e não posso desperdiçá-lo” (CURY, 1993, p. 3). Naquela época, Iberê lutava contra um câncer e ademais da falta de motivação para a Bienal, também renegava a proposta de uma sala especial, em homenagem aos seus 80 anos. Essa declaração “deslocada” pode ser vista como uma forma de sensacionalismo por parte da imprensa, para causar uma sensação de incerteza quanto ao evento. Dois meses após aquela entrevista, Iberê acabou falecendo em consequência de sua enfermidade, e a tal sala especial em sua homenagem foi montada no pavilhão do evento.

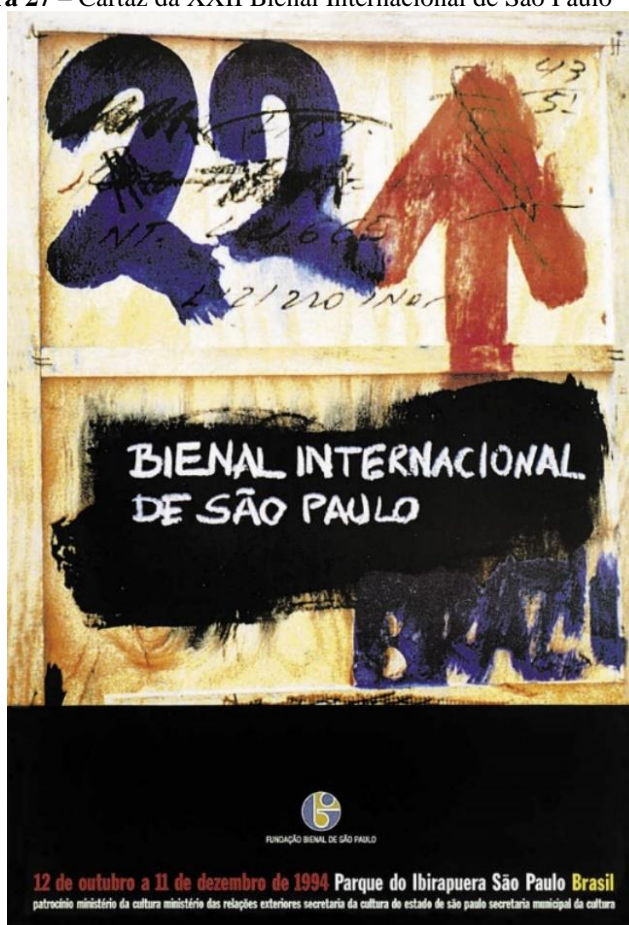
A Bienal (Figura 27) ocorreu entre os dias 12 de outubro e 11 de dezembro, no Parque do Ibirapuera, onde está localizado o tradicional Pavilhão Cicilio Matarazzo, popularmente conhecido como “pavilhão da Bienal” e contou com a participação de 202 artistas, de 70 países e que, no total, apresentaram 972 obras ao público<sup>29</sup>. Segundo aponta uma matéria de João Wady Cury (1994, p. 6), estava previsto um custo total de 4,5 milhões de reais e a estimativa era de cerca de um milhão de pessoas circulando entre obras de arte do mundo todo. Nesse sentido, uma das estratégias de marketing da Bienal era atrair a crítica internacional, a fim de “tornar o evento globalmente aceito” o que implicou o convite de “cerca de mil visitantes estrangeiros, entre críticos e curadores”. Entre as precauções da edição, também estava aquela que dizia respeito ao calor no prédio, que era um “problema que atinge quase todas as edições da Bienal” (CURY, 1994, p. 6), e que, segundo registra a mesma matéria, seria resolvido mediante a instalação de exaustores nos tetos e poliuretano em algumas paredes.

Mesmo com tantas precauções e receios, a Bienal de 1994 ainda tinha um compromisso a cumprir e, para que fosse cumprido, precisava contar, antes da opinião dos críticos e do público geral, com a presença de seus artistas convidados.

---

<sup>29</sup> Números retirados do site da 22ª Bienal de São Paulo, disponível no site da Bienal. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/22bienal>> Acessado em: 13/07/2020

**Figura 27** – Cartaz da XXII Bienal Internacional de São Paulo



Fonte: *website* da Bienal de São Paulo (2020)

## 5.2 A FACE CATALÃ DA ARTE ESPANHOLA

Entre 202 artistas do mundo inteiro, o artista catalão Joan Brossa foi uma das atrações convidadas para a Bienal da “ruptura”. Na ocasião, Brossa figurou como um dos três artistas que representariam a Espanha, juntamente com o basco Juan Luiz Moraza e a valenciana Ana Prada. Os três artistas vinham de diferentes regiões espanholas e tinham em comum a estética que rompia com os suportes tradicionais. Brossa era o mais velho do trio e também o mais famoso, por assim dizer, uma vez que, antes de ser reconhecido como artista em solo brasileiro, já havia sido reconhecido por sua literatura no evento em que figurara no ano anterior ao da Bienal.

A respeito dessas presenças espanholas na edição daquele ano, sabe-se que a curadoria ficou por conta da professora e pesquisadora de arte Estrella de Diego, responsável pelo texto de curadoria, intitulado “Olhar depois de ver: três artistas espanhóis na 22ª Bienal Internacional de São Paulo”, presente no catálogo internacional da exposição. O texto de Estrella de Diego (1994, p. 213) apontava para a “fascinação” de uma “arte para ser olhada” o que seria o



elemento que os artistas compartilhavam em suas obras de cunho imagético e verbal. Para Estrella de Diego, “Os três artistas – O consagrado poeta catalão Joan Brossa e dois artistas jovens, Juan Luis Moraza e Ana Prada – procuram portanto um espectador que seja, sobretudo, cúmplice de seus processos textuais.” (DIEGO, 1994, p. 213).

É interessante a forma como Brossa surge entre os “dois artistas jovens” como o “consagrado poeta catalão”, o que nos faz pensar na ambiguidade da figura de poeta de Brossa, que ora parece dizer respeito ao literário e ora ao artístico-plástico, ou ainda na de um Brossa que, antes de poetizar com o visual, já poetizava com o verbal. No entanto, no que diz respeito ao intelectual, à sua arte, e ainda sobre as obras que estariam na exposição, Estrella discorre, no texto de sua autoria:

Joan Brossa, ligado em suas origens ao grupo *Dau au Set*, há anos vem trabalhando com a palavra em suas diversas possibilidades, servindo-se dos objetos como materialização do poema através do uso diversificado das técnicas, nunca como fim e sempre como meio de transmissão poética. Letras, números, coisas só na aparência encontradas - como prova a sutilíssima relação que se estabelece entre elas -, propõem uma contraposição mental imediata em sua lucidez e configuram o riquíssimo universo em que os "poemas-objeto" deixam de ser obras de arte para se converterem em materialização da palavra. A seleção das peças - poemas-objeto, instalações, serigrafias - procura mostrar o processo criativo do poeta desde os anos 40 até o momento atual, deixando patente a frescura imperecível de cada uma de suas obras. (DIEGO, 1994, p. 213)

Tratando-se de um texto de curadoria disposto no catálogo internacional da exposição, o trabalho de Estrella serviu também como uma espécie de cartão de visita desses artistas até então desconhecidos ao público do evento. O Brossa analisado por Estrella tem suas raízes artísticas no surrealismo vanguardista do *Dau al set*, o que por si só, também o colocaria na mesma vertente de Antoni Tàpies e Joan Ponç, fato que poderia agradar ao público mais *avant-garde* da Bienal. O *corpus* artístico que constitui a mostra do artista no evento também é um ponto a ser ressaltado, pois agregou *poemas-objeto*, instalações e serigrafias que remontam sua trajetória.

Já sendo conhecido em terras brasileiras e não havendo passado tanto tempo desde seus últimos diálogos com o país — em um sentido midiático — não demorou muito para que a imprensa local começasse a anunciar a vinda do poeta catalão que participaria da XXII Bienal. Este é o caso de uma pequena matéria publicada no jornal *Folha de São Paulo*, de junho daquele ano, intitulada “Bienal mostra arte conceitual do poeta espanhol Joan Brossa”, no qual o jornalista Bernardo Carvalho fez o anúncio da atração que viria da Espanha: “O celebrado poeta catalão Joan Brossa, 75, será a grande atração da representação espanhola na 22ª Bienal de São Paulo, que começa em outubro.” (CARVALHO, 1994, p.5)

A curadora paulista foi convidada pelo jornalista a falar sobre cada um dos representantes de seu país. A respeito de Brossa, disse: “Ele é muito excêntrico. Nunca viaja. Quando soube que era para o Brasil, ficou muito animado e disse que talvez venha fazer uma performance” (CARVALHO, 1994, p.5)

Brossa, portanto, já era visto como “a grande atração da representação espanhola” da Bienal. As palavras de Estrella de Diego sobre a disposição de Brossa em viajar a trabalho logo remetem à mesma situação enfrentada por Waly Salomão e Antonio Cicero que tentavam convencer o artista a sair de sua casa, para o evento da *Enciclopédia da Virada do século/milênio*, o que mais uma vez nos torna explícito o afeto que Brossa tinha pelo país. Independentemente de qual fosse a cidade, bastava um convite ao país do amigo Cabral para que Brossa logo se pusesse pronto para embarcar, de malas e de performance preparadas. Claro que parte disso, provavelmente, também se deu por consequência das relações que o poeta havia estabelecido com os jovens artistas no Rio no ano anterior<sup>30</sup>. Percebe-se ainda no título da matéria a presença do gentílico *espanhol* para se referir a Brossa como “poeta espanhol”, destoando do gentílico *catalão* que geralmente lhe era atribuído nas matérias. Ainda segundo o texto do jornalista, estava preparado para a exposição cerca de “13 objetos representativos de toda a sua carreira”. Para fins de ilustração, a matéria trouxe uma foto do *poema-objeto* “Artrista”<sup>31</sup>, da autoria de Brossa, no qual uma coroa de flores encontra-se posta sobre um cavalete de pintura.

Uma outra matéria, publicada na edição de 23 de agosto daquele ano, no jornal *O Estado de S. Paulo*, intitulada “Joan Brossa agita a Bienal com força catalã”, da autoria de Carlos Graieb, dedicou uma página inteira da seção *Caderno 2* ao artista, com direito à reprodução de uma fotografia na qual Brossa, quase de perfil, aparecia de boca aberta sob uma cartola de mágico que pairava sobre sua cabeça, no melhor estilo circense (Figura 28). A matéria retomou pontos da trajetória de Brossa, suas relações com João Cabral — como já era costume por parte da mídia — e sua vinda ao Brasil no ano anterior. Também a matéria explorou brevemente a questão identitária de Brossa, ao relatar que:

Brossa, 75 anos, é anunciado como principal artista da representação espanhola na 22ª Bienal de São Paulo. Ele mesmo prefere outra classificação. A independência cultural da região da Catalunha tem sido a principal questão política em sua atividade cultural.

---

<sup>30</sup> Ao que tudo indica, nenhum dos artistas que participaram da despedida de Brossa no Rio de Janeiro, em 1993, expuseram suas obras na Bienal. No entanto, não se tem informações a respeito de possíveis contatos de Brossa com algum desses artistas durante sua viagem a São Paulo. No entanto, é de se imaginar que uma artista de relevância nacional, como Lygia Pape, estivesse naquele evento.

<sup>31</sup> O nome da obra é uma junção das palavras catalãs “artista” e “trist”.

“Sou um artista catalão, não espanhol”, diz ele. “Estou ligado à vertente mais subterrânea e visceral da arte catalã, aquela de Gaudí e Miró” (GRAIEB, 1993, p. 1)

Fica clara a postura de Brossa quanto a sua própria identidade que sempre seria catalã, o que ainda implicava, formalmente, ser tratado como catalão antes de ser tratado nacionalmente como espanhol. Quanto a isso, a própria página da matéria traz um destaque um tanto sensacionalista: “Ele não aceita representar a Espanha na exposição brasileira de arte”, o que, somado ao depoimento de Brossa, nos faz perceber certa postura crítica diante do evento que buscava representantes de diferentes nacionalidades. Brossa se considerava catalão antes de espanhol, portanto se fazia também representante da Catalunha antes de representante da Espanha. Mas à sua própria maneira, que tendia a ser revoltada antes de puramente revolucionária, claro.

Figura 28 – Recorte de jornal



Fonte: Acervo digital do Estadão (2020)

A entrevista ainda explorou os diálogos entre o trabalho poético e artístico de Brossa, o papel das vanguardas, das novas tecnologias, as influências das artes clássicas, e também as do modernista Duchamp, em sua obra. No que diz respeito ao evento da Bienal, aproveitando “a deixa” introduzida pelo tema de Duchamp, Graieb (1994, p.1) comentou a respeito do *poema-*

*objeto* “Burocracia” (1967)<sup>32</sup> e disse que esta seria uma das obras que iria a São Paulo para a ocasião da Bienal.

Por meio dessas matérias publicadas antes da ida de Brossa a São Paulo, podemos perceber que desde então já havia uma expectativa sobre sua presença na Bienal. Supõe-se, mais uma vez, que parte dessa expectativa tenha se dado por causa de sua viagem ao país no ano anterior, por sua já conhecida relação com o Brasil e também por sua obra que já era reconhecida em grande parte da Europa e principalmente no âmbito catalão. Sem dúvidas Brossa destoava bastante, em termos de trajetória e currículo, de seus outros companheiros da “delegação” espanhola, e já havia deixado sua marca no cenário intelectual brasileiro.

### 5.3 O PIQUE DA BIENAL

Iniciada no dia 11 de outubro de 1993, a XXII Bienal Internacional de Arte de São Paulo, como indicam diferentes matérias da cobertura feita pelo jornal *O Globo*, foi um evento de altos e baixos. E sobre esses baixos, podemos começar por citar a série de infortúnios que alguns artistas internacionais enfrentaram ainda antes da montagem de suas exposições.

Segundo foi relatado em numa pequena matéria publicada no jornal *O Globo* de 18 de outubro de 1994, intitulada “Desorganização e acidentes prejudicam Bienal”, da autoria de João Wady Cury<sup>33</sup>, “22ª Bienal Internacional de São Paulo pode ficar conhecida como a Bienal-vodu. Não é para menos. Afinal, um acúmulo de zicas vem ocorrendo desde a abertura da mostra, na quarta-feira da semana passada.” (CURY, 1993, p. 4).

Tudo teria começado na semana anterior, quando dois artistas iugoslavos teriam se acidentado a caminho do aeroporto, e então precisado ficar mais tempo no país, junto com as obras que atrasariam a chegar a São Paulo. A matéria também registrou a situação da sala especial com obras de Malévitch, Mondrian, Torres García e Diego Rivera, que teria sido interditada para a manutenção do ar-condicionado. Isso após dois dias de evento. Além disso, a sala especial de Marcel Broodthaers encontrava-se fechada e em reforma. Cury contou também que Hale Tenger, artista turca, abandonou a mostra após lhe ter sido negada a permissão de deixar uma lâmpada de querosene ligada em sua instalação intitulada *Portrait of Kant*. A artista “teria alegado que a Bienal não lhe ofereceu condições ideais de tratamento,

---

<sup>32</sup> Nesse *poema-objeto*, três folhas secas são conectadas por um *clip* de papel, numa alusão ao tempo tomado pela burocracia no cotidiano das sociedades.

<sup>33</sup> Ao que indica o vasto número de matérias do jornalista sobre o tema, Cury fora o responsável pela cobertura do evento no periódico.

decidiu ir embora. Fechou a porta de sua sala com um tapume e colou um longo aviso na parede explicando os motivos de sua desistência” (CURY, 1994, p. 4). Soma-se ainda o caso dos artistas namibianos, Josep Madisia e Peter Strack, cujas obras não teriam chegado a tempo em decorrência de um atraso burocrático, problema que também, segundo Cury, já teria ocorrido com o artista cubano Kcho. O jornalista ainda relatou que após os artistas Tunga e Nuno Ramos, brasileiros, terem suas obras danificadas, “vários artistas estrangeiros decidiram tomar algumas precauções. Foi o caso dos espanhóis Joan Brossa, Joan Luiz Moraza e da venezuelana Anna Maria Mazzei” (CURY, 1994, p. 4) que teriam “passado fita crepe na entrada de suas salas, para que o público veja as suas obras somente de uma grande distância” (CURY, 1994, p. 4).

Quanto aos *baixos* no âmbito crítico, podemos começar por exemplificá-los por um texto da crítica do *New York Times*, Roberta Smith, publicado em *O Globo* os últimos dias do evento. No texto crítico, Roberta Smith (1994, p. 4) apontou a Bienal como um “*megashow* que precisa escolher sua orientação”. A autora indagou se a exposição, à qual se referiu como uma “miscelânea de arte ruim e mensagens diversas” queria ser “como suas similares europeias, uma sondagem do *mainstream* artístico”. Roberta apontava:

A Bienal, que termina amanhã, está tentando claramente retornar o status que possuía nos anos 50 e 60, quando era tão comentada quanto a Documenta de Kassel e a Bienal de Veneza, mas não sabe como fazê-lo. Esta é uma mostra sem grandes estrelas, igualitária, a principal candidata a ser chamada de “a Bienal do Outro”. (SMITH, 1994, p. 4)

Roberta também tinha críticas ao formato do evento, que não apresentou nenhuma espécie de separação por países, fazendo de tudo aquilo um *melting pot* (SMITH, 1994, p. 4), assim como era o país anfitrião.

Se a Bienal de arte era mesmo um *megashow* sem orientação definida, ou não, em outra ocasião, na exposição pré-Bienal “Bienal Brasil Século XX”, a francesa Catherine David, então diretora da próxima edição da Documenta de Kassel, disse em entrevista ao *O Globo* que a Bienal “por bem ou por mal, é o maior evento de artes plásticas no Brasil e é a tentativa correta de se tentar pôr o país no circuito internacional” (CURY, 1994, p. 4). Catherine também acreditava que “a função principal da Bienal é a de cumprir o papel cultural. É preciso somente tomar muito cuidado para não a torná-la apenas *entertainment*” (CURY, 1994, p. 4)

Quanto à crítica nacional, podemos falar a respeito de uma matéria do jornalista Daniel Piza, intitulada “Seleção e montagem contrariam tese da Bienal”, publicada na *Folha de São Paulo* de 15 de outubro daquele ano. Na matéria, o jornalista começou por apontar uma ironia, que era “o contraste entre as salas especiais e as representações dos países na 22ª Bienal” (PIZA,

1994, p. 5). Piza acreditava que as salas especiais haviam sido o melhor de toda a edição, haja vista que essas escapavam do tema da ruptura do suporte, tema que para o autor da matéria era um fato inegável em termos de história da arte, mas que era duvidoso enquanto “dogma técnico” (PIZA, 1994, p. 5). O jornalista ainda fez críticas brandas e também diretas ao caráter cultural, social e institucional do evento, com direito à menção de um inevitável “ranço *ONU da arte*” (PIZA, 1994, p. 5). Ainda na discussão sobre a tese da ruptura, Piza acrescentou também que “há outro problema: a Bienal nem sequer confere persuasão à sua tese. A pouca pintura presente lá, por exemplo, é tosca na execução e pobre na imaginação” (PIZA, 1994, p. 5), e não deixou escapar sua clara predileção pelo suporte, ao compor as salas especiais como um espaço no qual “respira-se”, comparando as obras de Malévitch, Fontana, Mitchell e Torres García às de Lygia Clark e Hélio Oiticica — sendo as primeiras, para o jornalista, possivelmente mais estimulantes que as outras que encontravam-se sob os preceitos da ruptura.

Em comparação à edição anterior, para a qual, a edição de 1994 tentava fazer justiça, Piza teceu o seguinte comentário: “Claro fique que, na média, a 22ª não é um almoxarifado tão grotesco quanto foi a 21ª. Mas só uma sensibilidade de isopor não se enfastia com a primariedade de 90% dos trabalhos” (Piza, 1994, p. 5). Ao comentário, acrescentou, em parênteses, “veja ao lado três roteiros para encurtar a visita” (Figura 29).

Figura 29 – Os “três roteiros para encurtar a visita”, escritos por Daniel Piza



Fonte: Acervo digital da Folha de São Paulo (2020)

Esse roteiro chama a atenção, pois nele fica clara a intenção do crítico em lançar sua própria “curadoria”, pautada por seus gostos pessoais, para aquilo que chamou de “almoxarifado”. Os nomes dos roteiros já sugerem uma abordagem ferina. O roteiro “Vacas sagradas” traz nomes conhecidos no âmbito internacional, o “Anos 90”, mais sóbrio, uma lista

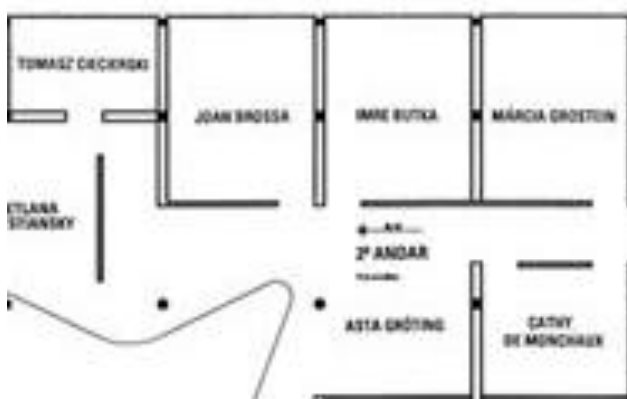
de nomes a serem conhecidos, enquanto que o “Playcenter”, as obras feitas para “brincar”, que requeriam interação do público e para as quais o jornalista distribuiu verbos imperativos para aqueles que quisessem seguir por esse roteiro.

No que toca à questão principal deste trabalho, é importante prestarmos atenção na presença de Joan Brossa como uma das “vacas sagradas” elegidas pelo crítico. Naquela seleção de “obras de grandes nomes”, o nome de Brossa figurava juntamente aos de Oiticica, Clark, Iberê, Mondrian, Malevitch e outros, e poderíamos dizer também que a presença de um contemporâneo como Brossa em meio a tantos grandes artistas já falecidos implicava seu caráter desde já *transgressor* e ainda a importância de sua arte. Se levarmos em conta as opiniões de Daniel Piza para com a “tese da ruptura” proposta pela curadoria e ainda a obra de Brossa, que explora diversos suportes, então poderíamos concluir que entre mais de duzentos artistas internacionais, Brossa era um dos poucos que estava totalmente afim com o tema daquela edição.

#### 5.4 A EXPOSIÇÃO

A exposição de Brossa estava situada no segundo andar do pavilhão Ciccillo Matarazzo, entre as salas do polonês Tomasz Ciecierski e do húngaro Imre Bukta, como mostra o detalhe da planta do segundo andar do pavilhão (Figura 30). É sabido, segundo o texto de curadoria de Estrella de Diego (1994, p. 213), que a exposição de Brossa visava uma espécie de retrospectiva de sua trajetória de artista plástico e, que para tal, contou com *poemas-objeto*, *instalações* e *serigrafias* do artista.

**Figura 30** – Planta do segundo piso do pavilhão Ciccillo Matarazzo na ocasião da XXII Bienal de São Paulo



Fonte: Website da Fundação Bienal (2020)

Tendo o caráter de retrospectiva permeado a curadoria da exposição, e baseando-se nas informações que constam no catálogo internacional da XII Bienal de São Paulo, sabe-se que as obras apresentadas na ocasião do evento eram representativas da produção artística de Brossa, o que contemplava, na ocasião, obras que datavam desde o ano de 1941 até o ano de 1994, totalizando em onze o número de trabalhos expostos na Bienal daquele ano. Como já era de se imaginar, dada a estética que permeia as artes de Brossa, todas as obras trouxeram diretamente o diálogo com a *ruptura com o suporte*.

Baseando-se nas informações contidas no catálogo do evento, abaixo listam-se os trabalhos de Joan Brossa expostos na XIII Bienal de São Paulo, respeitando a ordem cronológica de sua produção:

**Tabela 1** – Obras de Joan Brossa na XII Bienal de São Paulo

<b>TÍTULO</b>	<b>ANO</b>	<b>TIPO</b>
<i>Poema experimental</i>	1941	Lápis sobre papel
<i>Poema experimental</i>	1947	Lápis e agulhas sobre papel
<i>Quant Correu</i>	1967	Poema-objeto
<i>Burocràcia</i>	1967	Poema-objeto
<i>Poema visual</i>	1969-1978	Serigrafia
<i>Poeme-objecte</i>	1975	Poema-objeto
<i>Nupcial</i>	1984-1988	Poema-objeto
<i>Artrista</i>	1990	Poema-objeto
<i>La suor de la cadira</i>	1990	Poema-objeto
<i>Anfibi</i>	1991	Poema-objeto
<i>El terrar de les banyes</i>	1994	Técnica mista/instalação

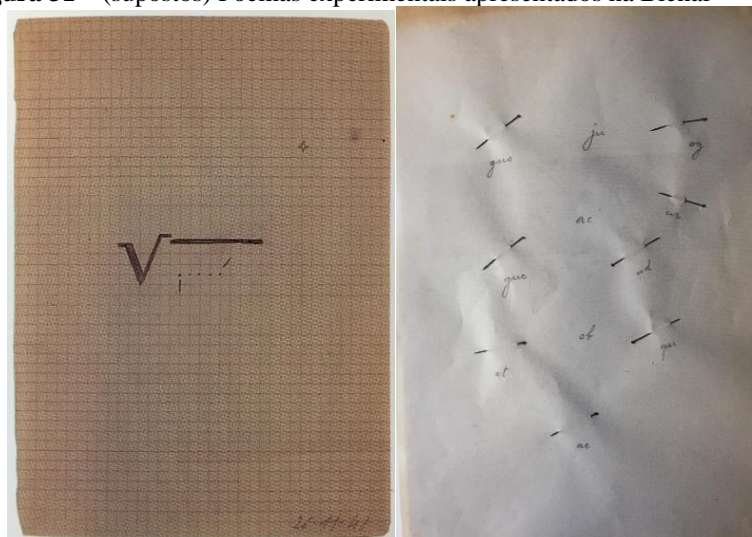
Fonte: O autor (2020)

Os visitantes certamente puderam perceber a progressão daquele que até então era apenas um catalão aspirante a literato, no mundo das artes plásticas. Desde os primeiros contatos, na década de 1940, por meio do que chamou *poesia-experimental* (Figura 31), obras na qual Brossa trabalhava com objetos tão simples ao cotidiano literário e doméstico, como o lápis, o papel, e também agulhas — no que nos poderia remeter a um caráter quase científico de explorar os limites do papel e do grafite através do instrumento pontiagudo; passando pelas



produções dos anos 1960 e 1970 (Figura 32), mais ousadas, de mensagem direta e de estética já bem-definida no contexto de sua arte; até chegar aos anos 1980 e 1990 (Figura 33), representados por obras de mensagens muito mais concretas, mas que transitam nos limites do *direto* e do *indireto* no âmbito do que propõe comunicar.

**Figura 31** – (supostos) Poemas experimentais apresentados na Bienal



Fonte: Fundació Joan Brossa (2005)

**Figura 32** – Poemas-objeto Guant Correu (dir.) e Burocràcia (esq.)



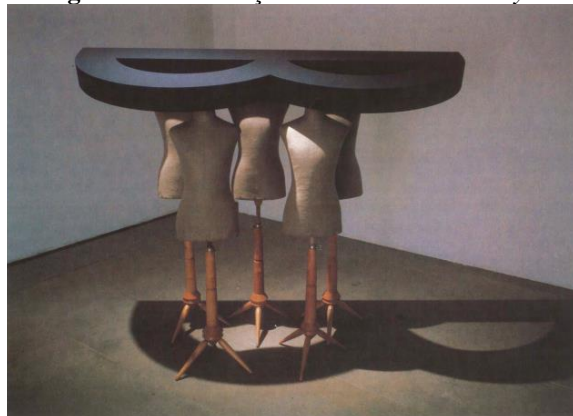
Fonte: Fundació Joan Brossa (2005)

**Figura 33** – Poema-objeto *Nupcial*



Fonte: Fundació Joan Brossa (2005)

**Figura 34** – Instalação *El terrat son les banyes*



Fonte: Fundação Bienal (1994)

Assim, podemos entender a proposta retrospectiva da montagem como um passeio não apenas introdutório ao universo brossiano, mas também como um passeio pelos limites do *objeto* desgarrado ao suporte, pelas experimentações de um Brossa que ao longo de diferentes décadas nunca chegou a uma definição única do que seria o fazer artístico com os objetos do cotidiano. Aliás, aqueles que visitaram, ou que apenas olharam, impedidos pela faixa de fita crepe posta na entrada da sala, o conjunto artístico de Brossa na Bienal, nem precisaram descobrir por João Cabral de Melo Neto que aquele poeta frugal buscava a sua poesia no cotidiano.

## 5.5 A SÃO PAULO EXPOSTA

Pouco se sabe a respeito dos passos de Brossa pela grande metrópole paulista durante o tempo em que esteve envolvido com a sua exposição na XII Bienal de São Paulo. A esta pesquisa faltam documentos referentes à estada do poeta em São Paulo e também a possíveis

passeios e trocas com intelectuais brasileiros. Porém, também temos que levar em conta a já conhecida “indisponibilidade” de Brossa para viagens, aqui já citada em dois momentos que antecediam suas idas ao Brasil. A isso agregam-se também as percepções de Glòria Bordons (2005, p. 26) a respeito de um Brossa “mau viajante”, que pouco teria se movido em suas viagens ao Brasil.

No acervo do poeta, encontra-se um curioso manuscrito do poema intitulado “Gran desig de conquista”, ou, em tradução portuguesa, “Grande desejo de conquista”, que traz acima do título o nome da cidade de São Paulo. A esse manuscrito soma-se um pequeno catálogo de joias da tradicional joalheria brasileira H. Stern, cujo catálogo leva o título: “Um grande desejo de conquista”. O catálogo em questão parece destinado aos turistas que visitavam a cidade, uma vez que a impressão apresenta texto em castelhano e comentários em outros idiomas, sem contar a presença de um *voucher* para retirada de um brinde. Essas características, assim como a presença do nome e do número do quarto de Brossa no objeto, fazem supor que o catálogo talvez fosse um promocional distribuído pelo hotel no qual o catalão esteve hospedado.

O texto do catálogo apresenta informações a respeito da história colonial do Estado e da cidade de São Paulo, e o título “Un enorme deseo de conquista”, seria uma referência aos bandeirantes e ao seu empenho em conquistar aquelas terras. Esse panorama histórico-cultural, quase didático, inclui ainda uma caixa de texto contendo informações, com dados demográficos, informando o número de habitantes da cidade, o número de passageiros diários no metrô etc., para inspirar a sensação de grandiosidade daquela que é uma das maiores cidades do mundo. Sobre as joias, o catálogo da H. Stern também traz informações a respeito de cada pedra preciosa encontrada em solo brasileiro e sua utilização na confecção de joias da marca.

**Figura 35** – Catálogo da joalheria H.Stern



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

Brossa, de humor ferino e de verve marxista, poeta dos objetos e situações do cotidiano, ao que tudo indica, viu naquele pequeno catálogo de joias a oportunidade de sacar poesia. O resultado dessa experiência brossiana transcreve-se abaixo, no idioma do manuscrito:

### Um gran desig de conquesta<sup>34</sup>

Maragdas, joies de la selva

Aguamarina

Turmalina

Ametista

Citrino

Diamant

225.790 empreses establerts

5.037 agències bancàries

2.200.000 passatgers diaris al metro

Però...<sup>35</sup>

O primeiro elemento que salta aos olhos do leitor que conhece o material de partida do poema é a versão em catalão para todos os termos que, no catálogo, encontravam-se em

<sup>34</sup> Esmeraldas, joias da selva/ água-marinha/ Turmalina/ Ametista / Citrino/ Diamante/ 225.790 empresas estabelecidas/ 5.037 agencias bancárias/ 2.200.000 passageiros diários no metrô/ Mas... (Tradução minha)

<sup>35</sup> Não há indícios de uma publicação desse poema.

castelhano. A abordagem nos remete ao poema *Jardí exòtic*, escrito a partir da vivência de Brossa no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, mas enquanto que o poema do Rio listava uma série de elementos naturais para formar o que seria um jardim exótico composto por palavras também exóticas, no de São Paulo o processo é similar pela maneira como lista elementos, mas difere pelo conteúdo que contempla objetos e dados grandiosos como as pedras preciosas, o número de empresas, agências bancárias e de tráfego humano diário da grande cidade. As duas produções marcam também a percepção do poeta acerca dos diferentes ritmos urbanos de Rio de Janeiro e São Paulo, pois enquanto que em “Jardí Exòtic” o poeta constrói uma espécie de Éden metalinguístico, fruto de um espaço urbano com forte contato com elementos naturais, em “Un gran desig de conquesta” temos o levantamento quase burocrático de bens materiais, ou de ações que levam à conquista desses bens. Em um, o ritmo paradisíaco; em outro, o ritmo agitado. E se em “Jardí exòtic” o jogo era puramente linguístico, em “Un gran desig de conquesta”, o poeta segue em sua linha instigada por João Cabral. Aqui, a conjunção *Però...* (mas...) serve como a “flecha”, ou como o “um verso” ao qual Brossa tanto se referia ao falar sobre a poesia de revolta ensinada pelo amigo brasileiro. Portanto, uma boa chave de leitura para esse poema é justamente aquela que diz respeito ao aspecto da revolta.

Em uma entrevista que concedeu ao jornalista Ricardo Calero, numa edição da *Lápiz: Revista internacional del arte*, do ano de 1994, Brossa e o entrevistador discutiram a respeito da sociedade, e dos rumos da arte e do mercado artístico. Entre as reflexões compartilhadas entre os dois, em certo momento Brossa acrescentou o seguinte comentário:

Pienso que la humanidad avanza un poco, pero veo mal que haya una situación que quien tendría que arreglarla, la gente que manda, no le interesa. **He estado en Brasil y hay gente que vive bien, pero hay gente que vive muy mal, y tendría que arreglar la situación la gente que vive bien, porque la que vive mal no puede hacer nada, y en general es así.** (BROSSA, 1994, p. 297, grifo meu)

O comentário de Brossa lança uma nova lente ao olhar do intelectual sobre o Brasil. Apesar de ter ficado encantado com as belezas naturais do país, pela primeira vez, temos também a presença de um olhar crítico, que expõe aquele que, ainda no momento da produção deste trabalho, é um dos grandes problemas do Brasil: a desigualdade social. O comentário de Brossa, portanto, serve como uma lente para melhor enxergar os elementos que compõem os versos de *Un gran desig de conquesta*. As preciosidades listadas, inúmeras, fúteis e de alto valor; a presença de milhares de empresas; a presença de milhares de agências bancárias e o grandioso número de pessoas que transitam no metrô. O “però...” de Brossa que irrompe como conjunção adversativa para dar indício de algo que está escondido em toda aquela riqueza e

grandiosidade é a marca de sua revolta. O que Brossa nos diz é que todos os elementos foram conquistados com grande desejo, mas que, no entanto, há uma parte que não surge na partilha.

Este poema, e o já citado *Jardí exòtic*, são de muita relevância para o ponto de vista da história das relações de Joan Brossa com o Brasil, haja vista que eles nos oferecem duas visões de Brasil, partidas de dois momentos distintos em que o poeta esteve no país. No primeiro, a fascinação pelo novo, pelo exótico que salta aos olhos, vindo em um momento no qual o poeta esteve inserido em um ambiente íntimo e de trocas afetuosas; no segundo, a verve crítica que escapa aos olhos dos turistas, a reflexão e o devir, surgidos em um momento talvez *agitado* de ritmo de Bienal, no qual o próprio artista sofreu problemas técnicos. Os dois poemas também compõem dois retratos de Brasil, o do *paraíso tropical* e o da *selva de pedra*.

Após ter suas obras observadas e analisadas pelo público brasileiro e estrangeiro que participou do evento da XXII Bienal, podemos pensar que Brossa compôs sua própria visão a respeito do país de seu público, num poema saído do próprio cotidiano brasileiro.

## CAPÍTULO 6 – AS PALAVRAS DE JOAN BROSSA NO BRASIL

O ano de 1998 foi, sem dúvida, marcante para a história e para a trajetória de Joan Brossa, pois foi o último de vida do autor. Depois dele, Brossa passaria de um poeta engajado, vanguardista, e um “arquivo-vivo” das épocas sombrias da Guerra-civil e da ditadura, para um símbolo de uma cultura — a catalã — e de uma geração marcada pela revolta e pela resistência.

No Brasil, em 1998, podemos dizer que Brossa já era um nome ilustre para certos artistas plásticos e escritores de vertente vanguardista; também a arte do intelectual já era conhecida do público brasileiro que teve a oportunidade de visitar a sua exposição na XXII Bienal, mesmo que por trás da barreira de fitas isolantes postas pelo artista. Naquela altura, o seu nome também já não devia ser estranho nem mesmo para o público mais antenado às atrações de teatro, pois seus *strip-teases* provocaram, por terras cariocas, muito mais do que a excitação de uma possível nudez, serviram também como um dedo para as feridas dos escândalos políticos da sociedade carnavalesca. Se, em solo brasileiro, Brossa já era conhecido por sua amizade com João Cabral, por sua arte crítica e engajada e ainda por seu teatro provocativo, então o ano de 1998 parecia o momento ideal para apresentar ao público do país uma outra faceta de Brossa: a de poeta.

### 6.1 OS POEMES CIVILIS

Brossa tinha uma poesia de qualidade, validada por instituições europeias, estava vivo e mantinha uma ótima relação com intelectuais brasileiros que apreciaram e divulgaram sua arte no país. Quem quisesse traduzi-lo parecia ter bons motivos e, por conseguinte, grandes chances de obter êxito no projeto. Assim, os poetas e tradutores brasileiros Ronald Polito e Sérgio Alcides foram os primeiros a se arriscar na tradução de um volume integral dos versos do poeta catalão para a língua portuguesa.

A escolha dos poetas tradutores foi o livro *Poemes Civilis*, de 1961, e a edição utilizada para o trabalho de tradução foi a presente no volume *Poemes de seny i cabell* (1977)<sup>36 37</sup>. A motivação por trás da escolha de *Poemes Civilis*, dentre as demais obras que contemplam o volume de *Seny i cabell*, foi implicitamente explicada pelos tradutores no texto do posfácio da

---

<sup>36</sup> Informações retiradas da ficha técnica da edição brasileira de *Poemas Civilis*.

<sup>37</sup> O volume, que em português significa algo como “Poemas de senso e cabelo”, contém sete livros de Brossa escritos entre os anos de 1957 e 1963, sendo eles *Poemes irregulars* (1957-1958); *O o U* (1959); *U, i no dos* (1959-1960); *Cau de poemes* (1960); *Poemes Civilis* (1960); *Els ulls i les orelles del poeta* (1961); *Llumenerada* (1961-1963) e *El saltamartí* (1963).

edição brasileira. Por um lado, parece haver uma valorização estética por parte dos tradutores, para os quais “*Poemas Civis*, no conjunto da obra poética de Joan Brossa, é talvez seu trabalho em que as questões políticas configuram-se de forma mais aguda” (ALCIDES; POLITO, 1998, p. 267); e de outro, uma possível universalidade dos temas trazidos por Brossa no livro de 1961 com aquele momento atual, uma vez que para Alcides e Polito, em toda a produção poética de Brossa, “os *Poemas civis* em especial nos parecem iluminadores quanto ao nosso tempo presente, considerando a incivilidade global atrelada ao individualismo exacerbado e inteiramente voltado para o consumo” (1998, p. 280). Assim, podemos imaginar que *Poemes Civils*, e o seu forte teor político e vanguardista, seriam dignos representantes da arte brossiana. O próprio título *Poemas Civis* poderia indicar ao leitor uma poesia comprometida socialmente, fazendo uma opção interessante para uma introdução da poesia de Brossa em território brasileiro, principalmente quando já havia sido fomentada pela mídia a sua imagem de catalão “moldado na tradição da anarquia”, bem como a sua amizade com o poeta de ideologias de esquerda.

Em *Poemes Civils*, Brossa apresenta uma série de poemas que vão desde aqueles puramente frutos de uma estética mais *non-sense*, de jogos com o acaso, até aqueles que João Cabral chamou de “poemas de revolta”, nos quais o poeta deveria indicar ou demonstrar os mecanismos de opressão, fazendo uso de uma linguagem e de recursos que são mais sutis e precisos do que aqueles utilizados em uma “poesia de revolução”, cujo propósito seria o de um ataque direto às instituições opressoras. Nos poemas presentes em *Poemes Civils*, a linguagem brinca e se mistura com artifícios minimalistas, surrealistas e do cotidiano, e neles Brossa trata de temas relativos às instituições religiosas, políticas, civis, o capitalismo, a identidade catalã e o nacionalismo espanhol, entre outros que se repetem nas demais obras do autor, sem nunca perder o fio da crítica.

A primeira edição do livro, publicada no ano de 1961, sofreu cortes por parte da censura franquista. Ao todo, onze poemas teriam sido escamoteados pelos censores, poemas esses que continham críticas à censura, ao militarismo, ao clericalismo e às questões de cunho histórico e cultural espanhóis. Os demais não tiveram o mesmo destino, mas mantiveram-se na obra por conta de sua estética quase-evasiva, que, como apontam Alcides e Polito (1998, p. 268) no texto do posfácio da edição brasileira, só poderia ser compreendida por alguém que compartilhasse do mesmo engajamento do autor. O livro apenas obteve sua liberdade artística após a morte do ditador Francisco Franco, em 1975, sendo então anexado ao volume *Poemes de seny i cabell*, de 1977.



Segundo relataram os tradutores, no posfácio de *Poemas Civis*, o primeiro contato de ambos com a obra de Joan Brossa havia se dado por meio de uma edição bilíngue de *Poemes Civils*, em catalão/castelhano. Alcides e Polito contaram que a imersão naquela cultura foi tanta que, além do projeto envolvendo a poesia de Brossa, no momento da escrita do prefácio já tinham planos para publicar uma tradução do *Liber natalis pueri parvuli Christi Jesu*<sup>38</sup>, do importante filósofo maiorquino do século XIII, Ramon Llul<sup>39</sup>. Os tradutores relataram também que ambos teriam iniciado o projeto de tradução de *Poemes Civils* ainda no ano de 1993, mas que por causa da distância entre um tradutor e o outro, que viviam em estados diferentes, bem como por suas ocupações em diferentes projetos, foi apenas em 1996 que uma primeira versão da tradução dos *Poemes* havia sido concluída. Um ano após, em 1997 os tradutores retomaram a revisão do projeto, iniciando também o processo de editoração do material.

No ano dedicado à revisão e à editoração do trabalho de tradução, os dois brasileiros contataram o próprio Joan Brossa, “primeiro por carta e depois por telefone” (ALCIDES; POLITO, 1998, p. 279), que lhes garantiu a possibilidade de traduzir e editar o livro em língua portuguesa. A dupla de tradutores relatou ainda que durante o período de editoração, foi feita a divulgação de alguns poemas do livro por meio de submissões de suas traduções para periódicos brasileiros de literatura<sup>40</sup>.

Em uma das cartas de Sérgio Alcides e Ronald Polito direcionadas a Brossa, datada de 4 de junho de 1997, os tradutores comentaram ao poeta sobre os seus recentes contatos com o professor catalão Esteve Jaulent, que na época lecionava na Universidade de São Paulo e havia sido o responsável por uma tradução do *Livro das bestas*, de Ramon Llul. Naquele momento, Jaulent estava ajudando os poetas nas questões relativas às traduções da língua catalã e também atuando como uma espécie de mediador numa possível negociação de recursos com o governo espanhol para o financiamento da tradução da obra em português. Ao comentarem sobre a ajuda de Jaulent, Alcides e Polito agradeceram pela disposição de Brossa em ajudar com possíveis dúvidas. Relataram ao poeta catalão que a edição ficaria a cargo da editora Sette Letras, que, como pontuam os tradutores, já havia sido responsável pela publicação de traduções brasileiras de poetas como Josef Brodsky e Rilke. Alcides e Polito informaram sobre a possibilidade de o livro ser publicado ainda no final do primeiro semestre do ano de 1998, e que seria possível

---

<sup>38</sup> O livro foi traduzido pelos poetas como “Do nascimento do Menino Jesus”, e encontra-se no volume “Escritos antiverroístas (1309-1311) : do nascimento do Menino Jesus : Livro da lamentação da filosofia”, EDIPUCRS, 2001.

<sup>39</sup> Conhecido também, em português, como Raimundo Lúlio.

<sup>40</sup> Os autores citam os periódicos: *Suplemento Literário de Minas Gerais*; *Magma* e *Inimigo Rumor: revista de poesia*.

trazer o poeta ao Brasil para aquela ocasião — se Brossa assim o quisesse. Na correspondência, a dupla ainda citou brevemente o não-retorno de uma tentativa de contatar Rodolfo Lopez Franco, que, ao que tudo indica, Brossa os teria informado que também possuía uma tradução já acabada de *Poemes civils* para a língua portuguesa. No entanto, os brasileiros disseram a Brossa que, uma vez que os diferentes tradutores já tinham suas versões prontas, não fazia sentido pensar em um trabalho conjunto naquele momento, e que não haveria problemas em existir duas traduções do livro circulando no mercado editorial. Ao que indica a correspondência, dois livros de poesia, um da autoria de Polito, e outro da de Alcides, publicados pela Sette Letras, estavam sendo enviados com aquela carta<sup>41</sup>.

Em uma outra carta, datada de 28 de maio de 1998, um ano após o contato em que os tradutores indicavam a editora responsável, Ronald Polito informou a Brossa sobre a data de publicação de *Poemas civis*, que agora contava com uma previsão de lançamento para dezembro. O tradutor também informou que a *Institució de les Lletres Catalanes* repassaria para a editora brasileira uma parte dos recursos necessários para a publicação, estando, portanto, o financiamento da publicação dividido entre a instituição e a editora, em 50% para cada uma das partes. Polito ainda comentou sobre um estudo introdutório que ele e Alcides fariam para a edição, para o qual necessitariam, posteriormente, marcar um telefonema com o Brossa, a fim de sanar algumas “dudas finales”. Na ocasião da carta, o tradutor agradeceu a Brossa pelos presentes, cartões e *folders* de exposição que ele os teria enviado em outro momento. Polito enviou o seu livro *Intervalos* juntamente com a correspondência.

No acervo de Brossa não está arquivada nenhuma cópia das correspondências enviadas pelo escritor aos dois poetas brasileiros, porém essas cartas deixam transparecer detalhes a respeito do processo de tradução de *Poemes civils* que poderiam passar despercebidos na história desta tradução. Por exemplo, elas nos permitem saber que, por mais que Alcides e Polito tenham começado a estudar a língua catalã em função desse projeto, como admitem no prefácio da tradução, eles contaram ainda com a ajuda de um catalão radicado no país para os momentos de dúvidas, o que nos permite perceber a relevância de alguém que serviu como intérprete de um idioma distante e inacessível no Brasil, e que também fez as vezes de mediador entre as duas terras, para o desenvolvimento do trabalho e da edição; também nos permitem perceber o quanto Brossa era uma figura acessível para os dois brasileiros, haja vista que havia se oferecido para ajudá-los com possíveis questões referentes à tradução, e que ainda presenteava livros,

---

<sup>41</sup> Os livros em questão são *Solo*, de Ronald Polito e *Nada a ver com a Lua*, de Sérgio Alcides. Ambas as publicações encontram-se na biblioteca pessoal do autor, depositada em seu acervo no CED-MACBA.

catálogos e *flyers* de suas exposições para os poetas que, por sua vez, tinham liberdade para enviar seus livros ao poeta catalão, numa interessante troca cultural; também a tentativa prévia de obter ajuda do Governo Espanhol para a publicação, e a posterior obtenção de um financiamento por parte da *Institució de les Lletres Catalanes* podem nos fazer pensar a respeito da relevância cultural do poeta enquanto “produto de exportação” para a região autônoma da Catalunha, e para a Espanha como um todo. A informação de uma outra tradução de *Poemes Civils* para a língua portuguesa, que estaria finalizada naquela mesma época, também deixa dúvidas a respeito de seu destino, uma vez que até o momento foi possível localizar apenas a edição de Alcides e Polito.

## 6.2 O ADEUS AO POETA

Em dezembro de 1998, a edição de *Poemas Civils* estava pronta para ser lançada no Brasil, que, com ela, viria a conhecer a outra faceta do catalão artista-plástico, dramaturgo e “amigo de João Cabral de Melo Neto”. Porém, foi naquele mesmo mês de dezembro que Brossa sofreu a fatídica queda em seu escritório, que acarretou graves lesões no seu cérebro e que seriam a causa da sua morte em 30 de dezembro de 1998, a poucos dias de completar 80 anos. Esse súbito ocorrido muito provavelmente mudou o tom de festividade em torno da publicação em terras brasileiras, haja vista que a possível vinda do autor ao país, para o lançamento do livro, não ocorreria, e até mesmo um dossiê em homenagem aos oitenta anos do escritor, que vinha sendo preparado pela revista *Cult*, agora ganharia ares de homenagem póstuma.

Como já podia se imaginar, a perda de Brossa não passou despercebida pelo círculo cultural brasileiro. Logo após ter sofrido o grave acidente em seu escritório, a jornalista Heloisa Tolipan, do *Jornal do Brasil*, publicou uma nota na edição de 30 de dezembro de 1998 do jornal, na qual informou aos leitores sobre a internação de Brossa na UTI do Hospital de Traumatologia de Vall d’Hebron na última segunda-feira (28)<sup>42</sup>. No dia seguinte à morte de Brossa, no dia 31, outros dois jornais emitiram pequenas notícias e condolências a respeito de Brossa. Na *Folha de São Paulo*, a nota intitulada “Espanha perde o poeta Joan Brossa” resumiu os últimos dias do escritor e também destacou a sua relevância para o cenário cultural espanhol; no *Estado de São Paulo*, a breve notícia “Morre o poeta catalão Joan Brossa”, informou a causa da morte do intelectual e também as suas contribuições para o mundo das artes-plásticas.

---

<sup>42</sup> Coincidentemente, Brossa veio a falecer no mesmo dia da publicação da nota.

Essas notas, apesar de serem pequenas em seu conteúdo, podem nos fazer pensar como Brossa era conhecido do público até aquele momento: como poeta, mas cuja relevância encontrava-se em sua carreira de artista plástico. O material também evidencia certa proximidade do meio cultural brasileiro para com a figura do artista. Nesse sentido, a notícia que informou a respeito da internação de Brossa é um bom exemplo de como o poeta ocupou um espaço na mídia que, apesar de pequeno, geralmente é atribuído a figuras de grande público — não por menos, a notícia de que Brossa havia sido encaminhado para a UTI dividiu espaço na página com uma nota sobre o final de ano do cantor Roberto Carlos e a visita de Albert de Mônaco à casa de Valeria Mazza. Destaca-se ainda o fato de que esses três jornais, *Folha de São Paulo*, *Estado de São Paulo* e *Jornal do Brasil*, foram os mesmos responsáveis pela cobertura das duas vindas do autor ao país.

Além do destaque por parte dos jornais, alguns dos intelectuais brasileiros que estavam mais próximos de Brossa, aos últimos meses, prestaram condolências à viúva Pepa Llopis, por meio de correspondências. Sérgio Alcides e Ronald Polito, que vinham trabalhando na edição de *Poemas Civis* e que, portanto, estavam em diálogo constante com Brossa, enviaram à Pepa, no dia 31 de dezembro, um telegrama em catalão no qual lamentavam a morte do amigo escritor e onde também informavam sobre o livro que havia sido impresso ainda naquele dia. O outro telegrama direcionado a Pepa partiu do poeta João Bandeira e da escritora Noemi Jaffe. João e Noemi lamentavam o ocorrido, desejando forças para a viúva. Os dois telegramas, de Alcides e Polito, Bandeira e Jaffe, reforçam a ideia de um Brossa acessível para com aqueles que se interessavam sobre sua obra. Os quatro eram jovens intelectuais com quem o poeta esteve aberto para o diálogo e para trocas.

Pepa, que por muitas vezes parecia fazer o papel de mediadora entre o mundo de Brossa e o mundo exterior, haja vista que muitas correspondências enviadas por Brossa tinham sua coautoria, também fazia parte das relações do poeta com esses intelectuais, sendo, portanto, uma figura muito querida por eles. Por isso, mesmo após a morte do marido, permaneceria como elo entre o mundo brossiano e o mundo de fora.

### 6.3 OS POEMAS CIVIS

Apesar da perda repentina de Joan Brossa, a edição de *Poemes civils*, traduzida por Sérgio Alcides e Ronald Polito, foi lançada em dezembro de 1998, formando oficialmente aquela que seria a primeira edição brasileira de uma obra de poesia de autor catalão.

A edição da editora Sette Letras trouxe uma capa em cor de papel-pardo, com uma reprodução de um trecho do mapa da cidade de Barcelona em vermelho, nos quais o título *Poemas Civis* surge em cor preta. O conjunto da capa, projetada pelo artista plástico Adolfo Montejo Navas<sup>43</sup>, faz lembrar a estética minimalista dos panfletos clandestinos de propaganda, o que parece reforçar o engajamento social do título e da obra. A contracapa da edição traz o poema “Fábula de Joan Brossa”, de João Cabral, bastante simbólico no contexto dessa publicação que marcou o *debut* do Brossa poeta no mercado literário brasileiro. O poema de João Cabral, parece fazer as vezes de um texto de curadoria, de um currículo ou até mesmo de um cartão de visitas. O público leitor das obras de João Cabral agora poderia ler o amigo que servira de musa para um de seus poemas, e se levasse em conta as menções a Cabral nas orelhas da edição — quatro, no total — e a história de sua amizade com o catalão, bem como a influência de seus diálogos para a sua obra, então não haveria admirador de João Cabral que não se interessasse por aqueles escritos.

A edição brasileira de *Poemes Civils* (Figura 36) teve uma tiragem de 600 exemplares, e em suas 291 páginas conta com a tradução dos 125 poemas que constituem a obra, apresentando ainda uma versão original de cada poema, formando uma edição bilíngue. A edição não apresenta prefácio, mas um posfácio da autoria de Sérgio Alcides e Ronald Polito, intitulado “A harpa viva: natureza, civilidade e poesia em Joan Brossa”, dividida em três subtópicos: o primeiro, “A sétima face do dado”, retoma a trajetória biográfica do poeta e sua formação artística; o segundo, “Joan Brossa nos fez”, acrescenta as opiniões estéticas pessoais de ambos os tradutores a respeito da arte de Joan Brossa em todas as áreas em que produziu; o terceiro, “Poemas dentro de um caleidoscópio”, diz respeito ao livro traduzido, *Poemes Civils*, no qual são retomadas as questões em torno da obra e seu tempo de publicação. Nessa terceira seção, os tradutores ainda acrescentam suas leituras a certos poemas que constituem a obra.

Outro texto de posfácio presente na edição intitula-se “Sobre a tradução” que, como aponta o título, relata aspectos do processo de tradução da obra. Nele são trazidos exemplos de dentro do texto para que o leitor possa entender melhor as dificuldades encontradas pelos

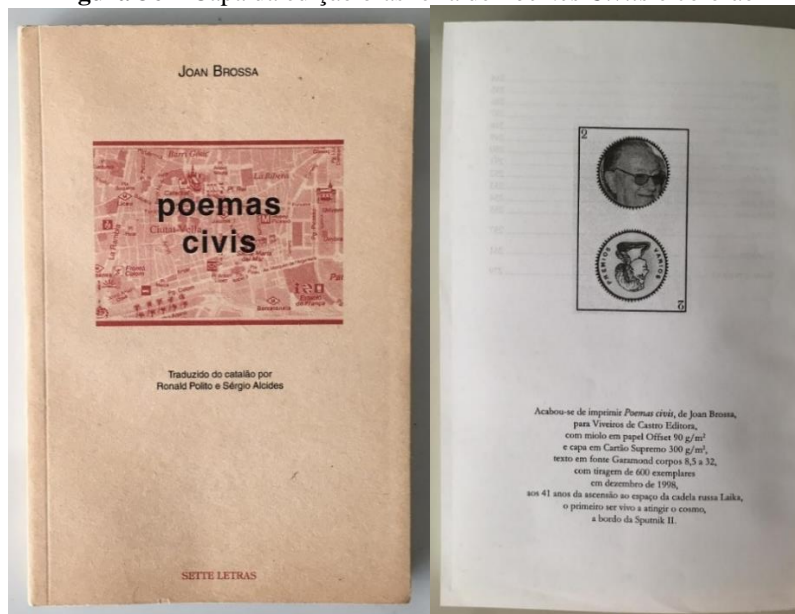
---

<sup>43</sup> Artista-plástico e poeta espanhol radicado no Brasil.

tradutores e as adaptações necessárias feitas por eles ao traduzir a poesia de Brossa da língua catalã para a língua portuguesa. A edição brasileira apresenta ainda uma seção de notas, na qual os tradutores acrescentaram comentários a respeito de alguns poemas, como, por exemplo, algumas diferenças do texto da edição de 1961 para o da edição de 1977, e a opção escolhida pelos tradutores; questões de censura e ainda traduções de versos em outras línguas...

Adolfo Montejo Navas, responsável pela capa, também produziu um elemento visual (Figura 37) que surge no colofão da edição. A imagem traz uma carta de dois de ouros, do baralho espanhol, na qual em uma das efigies está reproduzida uma foto do poeta. Abaixo, nas informações técnicas da edição, uma menção aos 41 anos do lançamento da Sputnik II surge de forma inesperada. Se esse era um recurso anteriormente já utilizado pela editora, ou não, a verdade é que, juntamente com a ilustração de Montejo Navas, o colofão de *Poemas Civis* ganhou ares brossianos tanto na imagem de carta de baralho, quanto na “cotidianização” do texto técnico.

**Figura 36** – Capa da edição brasileira de *Poemas Civis* e colofão



Fonte: O autor (2020)

A primeira edição brasileira de uma obra de Brossa não passou despercebida pelos periódicos. Na *Folha de São Paulo* de 14 de março de 1999, o poeta e crítico literário Régis Bonvicino apresentou um texto crítico intitulado “A harpa e o crocodilo” — em referência a um dos poemas do livro — no qual trouxe suas percepções acerca do trabalho de tradução realizado pela dupla de poetas, bem como sobre Brossa e a sua poesia apresentada em *Poemas*

*Civis*. Logo no início de sua análise, Bonvicino destacou pontos que julgara relevantes ao tratar dessa obra:

um conjunto de poemas não pode ser avaliado pelas origens históricas do autor ou suas referências, mas pelos seus resultados e pelo que "fala" para o momento, no caso, o brasileiro. A tradução, trazendo o outro, o estrangeiro, reafirma alguma brasilidade e por aqui se irradia. Muitas vezes o entusiasmo dos tradutores não corresponde, para mim, à qualidade dos poemas em catalão ou em português, porque, sim, bem vertidos. Brossa é um dos muitos poetas do século 20 que trabalham com a insuficiência, o que pode se materializar em bons ou maus resultados. (BONVICINO, 1999, s. p.)

A crítica de Bonvicino foi direta e visou tratar estritamente do texto, já que antes de chegar à análise dos poemas o autor apresentou a figura de Brossa e as influências presentes em sua formação artística, como o surrealismo, as tradições populares e Duchamp. Para Bonvicino, o momento da leitura dos *Poemas Civis* não deveria ser o momento da Espanha franquista, mas o do agora, de um Brasil que recebia os versos do poeta. A leitura do crítico ainda transparece diferentes pontos que ele julga bons e ruins na poética de Joan Brossa, pontos que ele preferiu tratar como “maus momentos” e “bons momentos” de sua poesia marcada pela estética da insuficiência. Entre os maus momentos, estavam os poemas em que “o *ready-made* se perde na mera descrição” (BONVICINO, 1999, s. p.), ou a recorrência de uma metalinguagem excessiva na poesia do poeta catalão, que, para o crítico, a torna “out of date” (BONVICINO, 1999, s. p). Bonvicino destacou que os melhores poemas da obra são aqueles nos quais “a mera descrição e a metalinguagem encontram transcendência” (BONVICINO, 1999, s. p), sendo esses, a maior parte da obra. Para Bonvicino, a poesia de Brossa é a poesia de um poeta conceitual que muitas vezes escapa da “página pura” e migra para a performance, — fazendo alusão aos seus poemas mais “instrucionais” — momentos em que, para o crítico, “suas palavras ganham sentidos mais densos” (BONVICINO, 1999, s. p.). Ao encerrar o texto, o crítico indicou o ponto onde se encontra a melhor realização poética do autor:

Embora sem o poder de fábula de um Lorca, Brossa tem o seu melhor momento, para mim, em “O crocodilo abre/ a boca para engolir o poeta./ Mas o poeta pega a harpa/ e a põe em pé na goela do monstro;/ o crocodilo não pode fechar a boca/ e fica transformado em uma/ harpa viva”. Operação de antropofagia em que as palavras “inúteis” do poeta vencem as utilidades monstruosas desse tempo, cada vez mais, sombrio. (BONVICINO, 1999, s. p.)

Apesar da deslocada comparação entre Brossa e Federico García Lorca, Bonvicino destacou o poema “El cocodril obre”<sup>44</sup> como o ponto mais alto do livro traduzido, e parece justa essa escolha, dado os seus critérios críticos anteriormente citados. A luta quase cartunesca do poeta contra o crocodilo carrega uma forte carga de ação e performance, e o próprio fim dado ao animal, que passa a ser objeto, aqui é um representante da carga de transformismo presente na poesia brossiana. Além disso, a luta contra o crocodilo também apresenta uma cena de revolta, na qual a personagem não utiliza do instrumento para atacar o animal, mas para impedir a boca que quer devorá-lo, transformando-o em um objeto favorável para si. O viés político do poeta enquanto produtor intelectual e do crocodilo enquanto monstro repreensivo lembram o crítico, e o leitor, da sociedade sombria de seu tempo. Esse “recado” final deixado por Bonvicino parece dar ao público o clima da poesia presente no livro, localizando-o no espaço brasileiro como uma poesia necessária para aquela época.

Em *O Estado de Minas*, os jornalistas Walter Sebastião e João Paulo foram os responsáveis por um texto a respeito de *Poemas Cívics*. O artigo intitulado “Civilidade através da poesia”, acompanhado da chamada “Primeiro livro de Joan Brossa traduzido em português recupera a força política do poeta catalão”, resgatou o currículo artístico do poeta, sua trajetória em meio ao franquismo e, claro, a sua relação com João Cabral de Melo Neto. Ademais dessa breve introdução, a matéria foi dividida pelos tópicos: “Trajetória de revolucionário”, que discorreu sobre a gênese da poesia de Brossa no cenário franquista, a sua rede de amizade com Miró, Ponç, Foix e sobre os tempos de *Dau al set*; “João e Joan além dos versos”, que versou brevemente sobre a amizade de João Cabral e Brossa durante os anos 1950; “Encontro ocasional com a obra do poeta”, que trazia os detalhes sobre a descoberta da obra de Brossa por parte de Sérgio Alcides e Ronald Polito, em 1993, quando estiveram em contato com a edição bilíngue catalão-castelhano de *Poemes Cívics* no tempo em que Alcides estudava espanhol no Rio de Janeiro.

---

<sup>44</sup> O poema, sem título, tem em sua versão original os seguintes versos em catalão: *El cocodril obre/ la boca per engolir el poeta./ Però el poeta agafa l'arpa/ i la posa dreta a la gola del monstre:/ el cocodril no pot tancar la boca/ i es queda transformat en una/ arpa viva.*



Figura 37 – Recorte parcial da matéria publicada no *Estado de Minas*



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

No âmbito de *Poemas Civis*, os autores enxergaram na obra esse engajamento político advindo da “trajetória de revolucionário” de Brossa. Os jornalistas reforçaram que a amizade de João Cabral e Brossa teria dado à poesia do catalão uma marca política que seria “a marca mais cabralina de sua obra”. Os autores ainda pontuaram aspectos estéticos da obra que eles julgaram relevantes, como a linguagem simples:

“os poemas do livro, todos curtos, compõem um conjunto que, se não chega a ser unitário, dialogam entre si propondo uma ética e uma estética próprias. Do ponto de vista artístico, seus versos utilizam palavras corriqueiras, em ritmo e tom coloquial, na ‘difícil’ facilidade da poesia contemporânea”. (SEBASTIÃO; PAULO, 1999, s. p)

Evocando ainda a influência de Cabral e da sua poesia de revolta, a dupla apontou que, em *Poemas Civis*, “Brossa perde o pudor em pôr o dedo na ferida e projetar criticamente sua visão de mundo. Ele ataca, acusa, avalia, propõe” (SEBASTIÃO; PAULO, 1999, s. p). Essa civilidade da poesia de Brossa, presente ainda no título da matéria, visou concentrar todo o engajamento de um intelectual atuante desde o período da Guerra Civil. Para os dois jornalistas, assim como para o crítico Bonvicino, no texto anteriormente visto, o poema da “harpa viva”, no qual o poeta enfrenta o crocodilo, é significativo para a obra. Para Sebastião e João Paulo, a melhor definição da poesia de Brossa estava nesse poema, pois, para eles, “O que o sistema não engole, se volta contra ele, de forma singela e direta, para decifrá-lo. Isto é política. Isto é poesia.” (SEBASTIÃO, PAULO, 1999, s. p.).

Da mesma forma, na edição de 27 de fevereiro de 1999 do *Jornal do Brasil*, o poeta Leonardo Martinelli<sup>45</sup> publicou a matéria “A voz da moderna Catalunha”, com a chamada: “Pela primeira vez é traduzido no Brasil um livro do poeta e artista catalão Joan Brossa, um irrequieto representante da vanguarda”. O texto de Martinelli ocupou uma página e meia do periódico, que trazia o que parece ser uma das fotografias de Brossa tiradas no Hotel Palace, do Rio<sup>46</sup>, sobre a legenda “O poeta Joan Brossa, morto no ano passado, visitou o Brasil em 1993 e foi amigo de João Cabral de Melo Neto”. Em seu texto, Martinelli retoma uma parte do percurso da Catalunha na história, dando ênfase ao seu histórico como nação ameaçada por invasões, e logo partindo para a história da própria língua: das suas raízes hispânico-provençais até o reconhecimento oficial e a posterior censura. Tudo até chegar na história da Guerra Civil e na figura de um Joan Brossa que iniciou o seu fazer poético nesse período conturbado. Martinelli recuperou o início da trajetória de Brossa no mundo das letras, desde o *Dau al set*, João Cabral e *Em va fer Joan Brossa*, até a publicação de *Poemes Civils*, em 1961. Sobre a poesia do livro que ganhava sua versão em português, Martinelli dedicou um subcapítulo intitulado “Poesia de Brossa dialoga com vanguarda brasileira”, no qual emitiu suas percepções a respeito de alguns poemas presentes na obra, mas sob um viés mais comparatista, pois atribuiu a alguns poemas de Brossa os vultos estéticos de poetas brasileiros de vanguarda, como Oswald de Andrade, Roberto Schwarz, Francisco Alvin e “o Ferreira Gullar das fases concreta e neoconcreta” (MARTINELLI, 1999, p. 2). Martinelli encerrou o texto deixando uma expectativa para os futuros leitores de *Poemas Civils*:

Diante de tantas facetas dessa poesia simples e surpreendente como um truque de mágica (outra das paixões de Brossa), os futuros leitores de *Poemas Civils* encontrarão motivos de sobra para se aventurarem pelos meandros criativos da obra escrita e visual do poeta. Quem sabe até estudar o catalão, como fez João Cabral – sem prever a enorme ressonância coletiva desse gesto individual – o que, aliás, costuma distinguir um grande artista. (MARTINELLI, 1999, p. 2)

Para Martinelli, parece evidente o potencial de divulgação da cultura catalã possibilitada pela poesia de Brossa, mas principalmente nesse caso de uma edição bilíngue que permitiria o contato do leitor com o original. João Cabral, que até então havia aparecido poucas vezes no texto de Martinelli, surge no encerramento, como uma forma de situar o leitor a respeito da gênese das relações de Brossa com o Brasil, que estavam intrinsecamente ligadas

---

<sup>45</sup> A fonte da matéria informa o nome de *Luciano Martinelli*, mas foi corrigido pela redação na edição seguinte.

<sup>46</sup> Essa suposição se dá devido à vestimenta do poeta e os objetos que o cercam no cenário, similares aos daquelas fotografias.

àquela tradução ali apresentada, fruto da ressonância do interesse particular de João Cabral pela cultura catalã nos tempos de repressão.

Parece relevante destacarmos que a recepção crítica da poesia de Brossa nos jornais brasileiros tende a enquadrar a poesia do autor no momento político em que ela está sendo publicada — de forma similar à proposta por Régis Bonvicino em sua crítica. Tanto o texto de Bonvicino, e sua menção a tempos sombrios, quanto o de Walter Sebastião e João Paulo, com sua referência à uma luta contra o sistema, quanto o de Martinelli e seu ousado exercício de leitura comparada entre vanguardas, comprovam a carga de universalidade da poesia de Joan Brossa e a sua capacidade de analisar e expor as opressões cotidianas dos sistemas através de sua poesia. Tudo isso partindo dessa única publicação, originalmente datada da década de 1960.

A publicação de *Poemas Civis* foi, sem dúvida, um momento importante para a história das relações de Brossa com o Brasil, haja vista que este foi um momento híbrido, no qual está representa a comunhão entre Brossa e os intelectuais do país, através do estreitamento de laços anteriormente estabelecidos, e ao mesmo tempo um momento de tristeza por conta de sua perda. A partir da publicação de *Poemas Civis* no Brasil, Brossa “vinha para ficar” no repertório intelectual do público brasileiro interessado em literatura, artes-plásticas e artes-cênicas. *Poemas Civis* não seria a última parada de sua poesia no Brasil, e tampouco a apresentação de *Strip-tease* no Rio de Janeiro, e a sua exposição de poemas-objeto na XXII Bienal seriam as últimas incursões de sua arte ao território brasileiro. As duas vindas de Brossa ao Brasil, e a presença de seu teatro e de sua poesia nos círculos culturais do país, lançaram sementes que germinariam e renderiam frutos ainda após a virada do século.

## CAPÍTULO 7 – JOAN BROSSA NA CAPA DA *CULT*

### 7.1 O OUTRO AMIGO JOÃO

Um ponto de partida para entendermos a permanência da memória de Joan Brossa no cenário cultural brasileiro encontra-se no dossiê em homenagem aos 80 anos do artista, organizado pela revista *Cult*, e publicado no ano de 1999. A ideia do dossiê teria partido do poeta João Bandeira<sup>47</sup>, que estivera em Barcelona no ano de 1998, por causa de uma viagem pela Europa com a namorada, a escritora Noemi Jaffe<sup>48</sup>. O encontro entre o jovem casal e o intelectual, símbolo da vanguarda catalã, lhes rendeu, além de uma entrevista que posteriormente seria o ponto de partida para o dossiê, um vínculo de carinho e amizade, estabelecido entre João Bandeira e Joan Brossa que, apesar de breve, marcou a trajetória do poeta brasileiro.

Na edição da *Folha de São Paulo*, de 1 de abril de 2012, na seção “Arquivo aberto: memórias que viram história”, João Bandeira e Noemi Jaffe apresentaram um texto intitulado “Brossa e os palhaços”, no qual o casal narra o seu primeiro contato com Joan Brossa, na ocasião de uma viagem que, originalmente, havia sido planejada para ser uma espécie de “tour”, passando por importantes cidades da Europa. O casal, entusiasta da literatura — ele, poeta; ela, naquele momento, pesquisadora acadêmica de literatura —, logo viu naquela viagem a oportunidade de entrevistar um escritor estrangeiro, a fim de posteriormente publicar o material em algum periódico. A escolha de Bandeira recaiu sobre Joan Brossa, da cidade de Barcelona, já conhecido no círculo cultural brasileiro. Segundo o poeta: “O nome de Joan Brossa não demorou a aparecer. Havia circulado com mais ênfase por aqui em 1993, pelas mãos de Antonio Cicero e Waly Salomão, que promoveram no Rio um reencontro dele com o velho amigo João Cabral de Melo Neto” (BANDEIRA; JAFFE, 2012, p. 9). Bandeira conta que, em Barcelona, teriam ido atrás do autor, um dia antes ao da entrevista, quando participaram de uma homenagem que estava sendo feita a ele no *Espai Escènic Joan Brossa*. O poeta brasileiro e a namorada esperaram até o local esvaziar para então propor uma visita ao catalão, que logo aceitou.

---

<sup>47</sup> João Carlos Maciel de Carvalho (Rio de Janeiro, 1960), de pseudônimo João Bandeira, é poeta, designer e músico. Como poeta, é autor de obras como *Au Ménage* (1990), *Rente* (1991), e *Quem quando queira* (2015). Atua promovendo a arte e a cultura em diferentes áreas.

<sup>48</sup> Noemi Jaffe (São Paulo, 1962) é escritora e doutora em literatura brasileira, além de crítica literária do jornal *Folha de S. Paulo*. Entre suas obras de literatura estão os livros *Todas as coisas pequenas* (2005), *O que os cegos estão sonhando?*, (2012), *O livro dos começos* (2016) e *O que ela sussurra* (2020).

No dia do encontro, João e Noemi teriam chegado alguns minutos atrasados, de forma que ninguém os esperava no local marcado — na portaria do prédio em que vivia Brossa. Bandeira conta o evento estranho, ou melhor, *brossiano*, ocorrido naquele momento:

Instantes depois, Pepa apareceu. Ansiosos, fomos até ela, que demorou a entender o que se passava. Meio desconcertada, contou que havia descido na hora marcada e que, num banco em frente ao prédio, estavam duas pessoas vestidas de palhaços. Achando que éramos nós, perguntou se queriam subir para ver Brossa, ao que, sem vacilar, responderam que claro, como não?

Para a alegria de Joan — apreciador de palhaços, mágicos e toda a gente de circo — os dois estavam lá agora falando com ele. Perdão, sabe como é, em se tratando de Brossa, ela disse sem se abalar, seria bem possível que aqueles fôssemos nós, palhaços vindos do Brasil. Pediu então que esperássemos um pouco mais, até que o poeta terminasse com eles. (BANDEIRA; JAFFE, 2012, p. 9)

A partir desse momento, Bandeira relata que a visita foi bastante proveitosa, que Brossa foi amigável, relembrando sua amizade com João Cabral, trocando livros, respondendo à entrevista e tirando fotos. Bandeira lembra que, ao posarem para uma fotografia, Brossa fez questão de pronunciar “Cabral”, dobrando a letra “L”, como no “Ll” catalão, ao invés de um costumeiro “*xis/cheese*”. O poeta ainda os teria apresentado o seu escritório/ateliê, com o qual Bandeira e Jaffe ficaram impressionados pela quantidade de livros, papéis e jornais acumulados, e mais ainda pelo conhecimento que Brossa tinha sobre a organização do espaço.

O casal de literatos havia participado de uma verdadeira experiência brossiana naquela tarde em Barcelona. A situação do encontro no horário marcado, unicamente, faz lembrar da visita de Waly e Cicero à casa de Brossa, em 1993, quando também pensaram que haviam se perdido e ficaram à espera do poeta e sua esposa no batente do prédio, o que para nós serve como um bom exemplo da teatralidade do cotidiano do poeta, e também da “aura” de absurdez que o rondava, isto é, de todo um horizonte de expectativas que se tinha ao tratar da figura de Brossa.

Fica evidente que a estética do autor já havia extrapolado a sua obra, e que, como um bom admirador da arte performática, o seu próprio cotidiano era uma extensão de seu trabalho e de seu propósito. Quanto à estranha situação com os palhaços, ela nos permite uma leitura ambígua a respeito daquele evento, uma vez que parece haver uma relação entre os brasileiros enquanto palhaços, num sentido mais positivo: alegre, festivo e brincalhão, e também num sentido mais negativo: submisso, burlão, tolo. Claro que, da parte de Brossa, podemos pensar que talvez sua leitura estivesse mais inclinada ao primeiro aspecto, devido às boas relações com o país, mas Bandeira não deixou de brincar com o segundo, quando, anos após aquela

experiência, concluiu ao final do texto: “Foi ficando então cada vez mais claro que, pensando bem, éramos mesmo aqueles palhaços” (BANDEIRA; JAFFE, 2012, p. 9).

A partir de documentos do acervo de Brossa, sabemos que, quando de volta ao Brasil, Bandeira escreveu uma carta ao poeta barcelonês, datada de 14 de setembro de 1998. Na correspondência, escrita em castelhano, o jovem escritor agradeceu o envio das fotografias tiradas durante a entrevista na casa do autor e da esposa, informou-o de uma visita que faria a Cabral, no Rio, a fim de entregar um livro — supõe-se que de Brossa. Contou ainda que o editor da revista *Cult*, Manuel da Costa Pinto, havia aceitado a ideia de publicar uma “gran reportaje sobre Joan Brossa” (BANDEIRA, 1998), que incluiria, além da entrevista, depoimentos de poetas brasileiros sobre a obra do escritor, fotos de suas obras visuais, além de alguns poemas que Bandeira se propôs a traduzir para a publicação. Bandeira ainda requisita ajuda de Brossa, para conseguir o contato do poeta espanhol Andre Sanchez Robayna, a fim de obter algum texto dele a respeito de Joan, e também algum possível depoimento, já existente, de Miró a respeito de sua amizade com Brossa. João Bandeira finalizou a carta informando ao catalão sobre suas recentes tentativas de obter algum apoio financeiro por parte do Consulado da Espanha em São Paulo, e da Generalitat de Catalunya, com o propósito de retornar à cidade de Barcelona para reunir novos materiais para a edição.

Uma outra correspondência, enviada por Brossa a João Bandeira, em 26 de setembro de 1998 tratou de responder ao contato do brasileiro. Nessa, que é uma pequena carta, Brossa agradeceu o interesse da revista pelo seu trabalho e dedicou algumas poucas linhas à sua relação de amizade com João Cabral, ressaltando o seu carinho para com o Brasil. Abaixo, transcrevo o conteúdo integral da correspondência:

João Bandeira

Amigo Joao: Agradezco el interés de la revista CULT por mis trabajos y seria muy de mi agrado recibirte de nuevo en Barcelona.

Nunca olvido la importancia que tuvo, en mi orientación primera, la amistad de Cabral de Melo Neto cuando residía en Barcelona. También guardo un recuerdo muy positivo de mi visita a Rio, en el año 93. con motivo de la Enciclopèdia da Virada do Seculo. Muy estimulante. Siento una gran estima por tu país.

Ya me tendrás al corriente de tus proyectos. En estos momentos estoy sumamente atareado y convendría planear una cita con anterioridad.

Muchos saludos a los amigos que me atendieron personalmente, a quienes estimo, aunque no recuerde su nombre y en especial para ti y Noemí.

¡Recuerdos para Cabral!

Brossa

(BROSSA, 1998)

O conteúdo dessa correspondência proporciona acesso a um diálogo direto e íntimo — por se tratar de uma carta — no qual Brossa versou sobre sua relação com o amigo brasileiro e

o país. Por meio do tom intimista da carta, podemos dizer que Brossa aparenta ser grato tanto à *Cult*, pelo interesse em seus trabalhos, quanto a Cabral, por ter sido o mediador entre ele e o país. A citação ao evento da Enciclopédia, que, como já vimos, foi importante para a relação do poeta com o amigo brasileiro, e ainda para a sua divulgação no Brasil, pode nos fazer pensar nas relações de Brossa com o Brasil, da parte do catalão, como uma série de relações que iam ganhando novas etapas, sendo aquela do dossiê da *Cult* o mais novo estágio. Portanto, era normal que Brossa olhasse para trás, em reconhecimento à gentileza daqueles intelectuais e suas iniciativas de divulgar e exaltar o seu trabalho. Algo a ser questionado é o apagamento de sua segunda viagem ao país, em 1994, para a Bienal, o que reforça a ideia de que aquela talvez tenha sido um tipo de “viagem de negócios” não muito proveitosa para Brossa, sendo também pouco representativa para as suas relações com o país pelo qual tinha “una gran estima”. A percepção do catalão sobre a amizade entre os dois poetas, e relevância que ela teve para a sua formação artística, bem como a sua lembrança da viagem ao Rio como momento “estimulante”, sua declaração de afeto ao Brasil, ou ainda o seu pedido de “recuerdos para Cabral”, fazem desse documento um dos últimos depoimentos de Brossa a respeito de João Cabral e também do Brasil.

A próxima correspondência de João Bandeira a Joan Brossa data do dia 1 de dezembro de 1998 e nela o poeta brasileiro enviou um resumo das últimas notícias a respeito dos trâmites para o seu possível regresso à Espanha e também sobre a publicação da revista *Cult*. Quanto ao primeiro, Bandeira justificou a sua “ausência” explicando que esteve, durante o período entre uma carta e outra, à espera de um retorno por parte dos contatos que ele estabelecera a fim de obter apoio para o seu regresso a Barcelona. Segundo informou na carta, de agosto a meados de novembro, ele, pessoalmente ou por meio da *Cult*, teria contatado diferentes pessoas e entidades, como Esteve Jaulent, que fazia parte do Instituto Ramón LLul de São Paulo; o Consulado da Espanha em São Paulo; a conselheira de cultura da Embaixada da Espanha em Brasília; companhias aéreas como Varig e Spainair, com a proposta de uma permuta na revista; e um empresário catalão, dono de uma agência publicitária brasileira, que investia na divulgação da cultura artística de sua região. O “resumo da ópera”, ou o “*resumen de la batalla*”, como escreveu Bandeira na correspondência, foi que “Mismo con un bon proyecto, e también las cartas de Brossa e del consul brasileño en Barcelona, nada he logrado” (BANDEIRA, 1999)<sup>49</sup>. Fica evidente a frustração de João Bandeira, pois logo após esse desfecho, confessou a Brossa que “parece que la poesia (la nuestra) continua en la margen de

---

<sup>49</sup> Foi mantida a grafia original do documento.

la Via Real de las Instituciones” (BANDEIRA, 1998), sendo, portanto, o fato de o país pouco investir ou importar-se com a literatura, ou melhor, com a poesia, como ele mesmo afirma, ser uma das causas para tanta negligência aos seus intentos. Logo após, Bandeira anunciou a previsão de publicação da revista, em fevereiro de 1999, e requisitou alguns materiais necessários para o desenvolvimento do dossiê a respeito do autor: uma versão em boa qualidade de uma fotografia que João e Noemi teriam visto numa exposição no Reina Sofía, na qual Brossa tira cartas de baralho de dentro da boca; a permissão para uma tradução de um texto que Brossa teria escrito a respeito de Miró; uma fotocópia de um texto de Miró a respeito de Brossa, originalmente publicado em um catálogo da Fundació Joan Miró; além de edições integrais, ou cópias, de alguns poemas dos livros *El saltamartí* e *Em va fer Joan Brossa*, que pretendia traduzir e incluir na publicação. Ao final da correspondência, Bandeira se desculpou por tantos pedidos direcionados a Brossa e a Pepa, e deixou um *post scriptum* no qual disse estar enviando alguns de seus trabalhos mais recentes em poesia visual.

Até onde se sabe, João Bandeira não obteve o apoio necessário para poder regressar a Barcelona e a própria carta, com diferentes pedidos de materiais a serem publicados na revista, parece indicar aquela que foi a abordagem mais possível de ser tomada, diante da impossibilidade de deslocamento: a de pedir as informações por correspondência. Além disso, como já sabemos, Brossa veio a falecer antes da virada do ano de 1998 para 1999, não tendo visto o dossiê da *Cult* em homenagem a sua trajetória. A publicação que comemoraria os seus 80 anos de vida, a serem completados em 19 de janeiro do ano seguinte, acabou por se tornar uma homenagem póstuma. De qualquer forma, os esforços realizados por João Bandeira e pela equipe da *Cult*, assim como os diferentes depoimentos presentes na publicação, conseguiram reunir e organizar um valioso material que deixa transparecer a intimidade e o carinho estabelecidos entre o poeta da Catalunha e os intelectuais do Brasil, e que sem dúvida constituiu um pequeno “monumento” das relações do poeta em terras brasileiras.

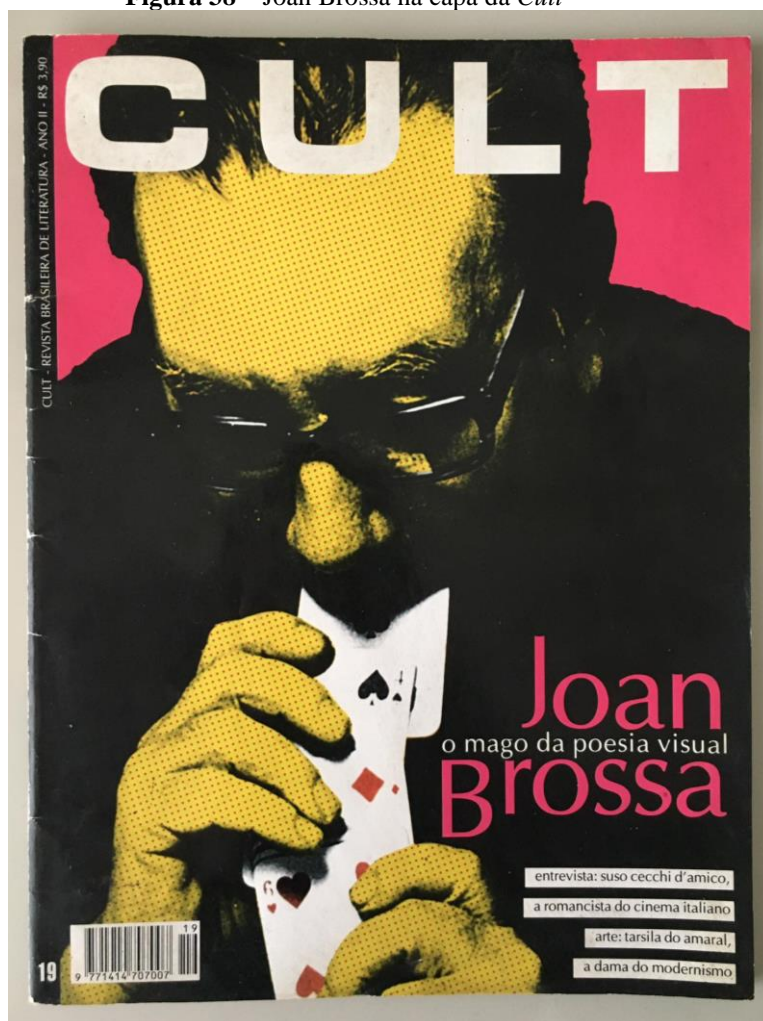
## 7.2 A HOMENAGEM NA *CULT*

A edição de número 19 da revista brasileira *Cult*, especializada em assuntos do mundo artístico e intelectual, traz na capa (Figura 39) a figura de Joan Brossa, com seus icônicos óculos escuros, tirando cartas de baralho de dentro da boca como um mágico circense. A imagem toda forma uma composição em tons de *pop-art*, com a silhueta sombria de Brossa contrastando com o fundo rosa-choque da capa, e a face e as mãos do poeta coloridas em amarelo, estampadas por bolinhas cor de rosa. No canto inferior direito, as palavras anunciam a atração principal



daquela edição, “Joan Brossa”, acompanhado pelo subtítulo “o mago da poesia visual”, numa instigante interação entre texto e imagem que, desde a capa, entregavam ao público a figura de um intelectual ousado, sagaz e mágico. A capa foi obra de Mauricio Domingues, que fizera a manipulação de imagem a partir da fotografia de Brossa tirada pelo fotógrafo argentino Humberto Rivas, em 1978.

**Figura 38** – Joan Brossa na capa da *Cult*



Fonte: O autor (2020)

Na chamada do dossiê, presente no *index* da edição, a revista informa “Cult homenageia o escritor catalão Joan Brossa, maior nome da poesia visual, morto recentemente em Barcelona”, deixando clara a grandiosidade do intelectual e também o potencial da homenagem. Pode-se dizer que toda a matéria esteve à altura da relevância artística de Brossa, pois reúne uma série de intelectuais conceituados e “de peso” na organização das entrevistas e dos depoimentos presentes na edição. A começar por João Bandeira, responsável pela iniciativa, que abriu aquela seção dedicada ao poeta catalão com uma compilação intitulada “Duas vezes

quarenta sobre Joan Brossa”, que levantou quarenta fatos e curiosidades sobre o escritor divididas entre informações biográficas, como “15. Joan Brossa sempre escreveu em catalão e esteve entre os artistas que resistiram à censura franquista” (BANDEIRA, 1999, p. 39); percepções íntimas, como “33. Joan Brossa vivia com Pepa Llopis, uma pessoa amorável” (BANDEIRA, 1999, p. 38); curiosidades, como “13. Joan Brossa também não está numa antologia de *poesia catalã*, organizada e publicada no Brasil em 1969” (BANDEIRA, 1999, p. 38); “80. Joan Brossa nasceu em 19.1.1919”<sup>50</sup> (BANDEIRA, 1999, p. 39); além de informações que citam João Cabral de Melo Neto, ou ainda percepções críticas, como “1. Joan Brossa é um poeta-personagem circundado por extenso e saboroso anedotário” (BANDEIRA, 1999, p. 38) e “Joan Brossa viveu ao pé da letra” (BANDEIRA, 1999, p. 39).

A “brincadeira literária” de Bandeira foi uma boa forma de iniciar o dossiê em homenagem a um poeta de humor tão afiado, pois trouxe um pouco da estética brossiana que, muito provavelmente, o poeta brasileiro quis evocar para introduzir o público leitor aos fatos e curiosidades da vida e da obra de Joan Brossa, divertindo-o e despertando a sua curiosidade. Esse texto de abertura repete-se ao final do dossiê, mas em uma versão em idioma catalão, que leva o título de *Dos vegades quarant sobre un Joan Brossa*”, encerrando a homenagem e aproximando as duas culturas, da mesma forma que aquela edição aproximou intelectuais de Brasil e Espanha em torno de uma mesma figura.

Seguindo no conteúdo do dossiê, o segundo material apresentado é a entrevista “Entre o semântico e o visual”, feita por João Bandeira e Noemi Jaffe, durante os dias em que viajaram pela Espanha e estiveram em contato com o autor. Na chamada da entrevista constam as seguintes considerações:

Numa de suas últimas entrevistas, concedida em seu estúdio de Barcelona ao poeta João Bandeira e à pesquisadora Noemi Jaffe, Joan Brossa fala sobre a poesia visual e sobre os seus poemas-objetos, diz que a poesia multimídia é uma “multimerda” e lembra sua amizade com João Cabral de Melo Neto (CULT, 1999, p. 40)

Essa chamada cumpre o seu propósito jornalístico de instigar o leitor ao conteúdo abordado, pois entre tantos assuntos tratados destacou-se aquilo que muito provavelmente chamaria mais a atenção do público leitor da *Cult*: 1) a percepção de Brossa acerca de um assunto literário que muito provavelmente estava em voga naquela virada do século, o da poesia multimídia, e, 2) o seu forte vínculo de amizade com aquele que era um dos maiores poetas brasileiros vivos naquele momento.

---

<sup>50</sup> A grafia original enumera o item como sendo o de número 80, apesar de ser sucedido pelo 40, na lista.

Na entrevista, Brossa falou a respeito da sua formação literária, de sua trajetória artística, do processo de criação de seus poemas visuais, de seus receios e de suas percepções criativas para com a “era da multimerda”, do apreço pela figura de García Lorca e, claro, dos tempos de resistência ao franquismo e do papel que teve a amizade de João Cabral naqueles tempos. Quando perguntado se ele conhecia o trabalho de poetas visuais brasileiros, Brossa respondeu: “Não muita coisa. Gosto do trabalho de alguns poetas de São Paulo, como se chama o grupo? Noigandres, não é? O que conheço foi João Cabral quem me mostrou” (BROSSA, 1999, p. 43). Esse depoimento poderia servir para pensarmos como o próprio João Cabral percebera a afinidade estética entre o trabalho concretista dos irmãos Campos e os realizados por Brossa, não de forma a questionar influências diretas, mas a pensar o caráter vanguardista de ambas as estéticas e os seus compromissos. Esse ponto da entrevista, no qual Brossa diz que Cabral teria sido quem lhe mostrou o trabalho do grupo Noigandres, configura o momento em que o poeta introduz o assunto de João Cabral à conversa, fazendo perceber como, mesmo quando não instigado pelos jornalistas, o próprio Brossa tratava de introduzir o tema da amizade entre os dois intelectuais.

A seguir, a compilação em homenagem a Brossa apresenta um texto ensaístico de Andrés Sanchez Robayna, no qual esse artista plástico espanhol elenca o que parece ser sete características ou propósitos por trás dos poemas-objeto de Brossa. No texto, Robayna abordou breves diálogos entre a arte objetual do catalão e a tradição surrealista, apontando divergências e convergências entre ambos, e evocando nomes como Man Ray, André Breton e Marcel Duchamp para compor sua análise. Para o artista, os objetos enquanto matéria do cotidiano, “estão na variedade do mundo”, e nesse sentido “O poema brossiano devolve-os à unidade. Mas é uma unidade que nos faz ver (ver verdadeiramente) a sua diversidade, a sua variedade no mundo” (ROBAYNA, 1999, p. 45). Os pontos levantados pelo espanhol constituem uma forma ampla de abordar os objetos de Brossa, tratando de questões caras ao surrealismo, como o da função do objeto. Ao ser contemplada em sua totalidade, a abordagem de Robayna acaba por tecer, uma ode à obra e à técnica do Joan Brossa artista-plástico.

Sucedendo o ensaio de Sanchez Robayna está o texto “Miró por Brossa”, que trata da reprodução de um pequeno ensaio em forma de relato escrito por Brossa em 1993, intitulado “Joan Miró de los abanicos”<sup>51</sup>, traduzido por João Bandeira. Ao longo do pequeno relato, Brossa contou alguns detalhes de sua amizade com o pintor catalão, comentando da importância

---

<sup>51</sup> Brossa comenta que o título do texto havia sido o mesmo que ele utilizara em um elogio que fizera a Miró, publicado em um número de *Dau al set* de 1949, por conta de uma exposição do pintor. Informações retiradas da própria edição da revista *Cult*.

de Joan Prats para a amizade dos dois, e exaltando o gênio criativo e artístico do amigo Miró. Entre as percepções de Brossa pode-se destacar, no início do texto, a confiança de que “Agora todo mundo sempre adorou Mirò, mas quando eu o conheci não era bem assim. Sua clareza evidente não maravilhava ninguém, com exceção de alguns poucos amigos” (BROSSA, 1999, p. 46) ou, ao final, quando trata de antigos diálogos a respeito das possibilidades do gênio e da arte de Miró, e confessa:

Duas ideias me entusiasmavam. A primeira, que Miró fizesse um filme de desenho animado claro e preciso. Walt Disney teria ficado para trás. A segunda era que projetasse uma queima de fogos de artifício para ser vista sob um céu estrelado. Prats gostava da ideia e Miró não a descartava, embora fosse diferente do seu trabalho habitual. Teria sido fantástico! A arte poética de Miró, uma obra de raízes tão profundas, tinha possibilidades infinitas. (BROSSA, 1999, p. 46)

O texto de Brossa a respeito de Miró, no espaço de um dossiê brasileiro em homenagem ao autor de *Poemes Civils*, parece ter a intenção de exaltar a imagem de Joan Brossa como símbolo de uma Espanha de resistência, engajado na vanguarda catalã, tendo relações estreitas com grandes figuras como Joan Miró, que era reconhecido mundialmente. O relato apresenta percepções íntimas a respeito da amizade entre os dois artistas catalães, entregando ao público brasileiro — mesmo que não tenha sido o público original do texto —, novos olhares a respeito de Miró, olhares de Joan Brossa.

Na mesma disposição de páginas, o texto seguinte, intitulado “Brossa por Cabral”, acrescenta ao dossiê a perspectiva do grande amigo brasileiro do escritor catalão. Segundo informa a revista, o texto constitui de um depoimento feito pelo próprio João Cabral de Melo Neto a João Bandeira, no qual João Cabral relatou sobre como conheceu Brossa durante o tempo em que trabalhou no serviço diplomático em Barcelona, falou dos intelectuais catalães daquele tempo, do *Dau al set* e da vertente surrealista que ainda pairava sobre o grupo, e que segundo João Cabral, em suas palavras, “eu já tinha ultrapassado” (CABRAL, 1999, p. 47). O poeta pernambucano comentou ainda a respeito das influências literárias catalãs que Brossa tinha naquele tempo, principalmente a de J. V. Foix, que o teria ensinado sobre a métrica tradicional, com a qual Brossa vinha trabalhando até o momento da publicação de *Em va fer Joan Brossa*, publicação que havia sido prefaciada por Cabral. A respeito dessa publicação, João Cabral dedicou as seguintes palavras:

A partir do livro *Em va fer Joan Brossa*, de 51, que eu prefaciei, ele deu uma virada, passou a fazer uma poesia social. E isso era visto como coisa e russos, não podia ser divulgado na Espanha daquela época. A censura franquista não era brincadeira, não

se podia publicar livros em catalão. Eu imprimi o livro dele de sonetos, fiquei com alguns exemplares e dei o resto a ele que distribuiu por conta própria para os amigos.

Ao falar da potencialidade da poesia de Joan Brossa no cenário da poesia catalã e castelhana, João Cabral não escondeu a sua predileção pelo amigo, quando afirmou: “do que conheço na poesia catalã, acho que a obra dele tem muitos elementos novos, é muito original, muito importante, inclusive se você comparar com o restante da poesia espanhola em castelhano.” (CABRAL, 1999, p. 47). Essa percepção, que encerra o depoimento do poeta, exalta a poesia de Brossa como algo novo em um meio literário que, ainda nos tempos do *Dau al set*, Cabral acreditava estar preso às repetições de formas e modelos antigos. Nesse sentido, a poesia de Brossa teria extrapolado os limites da censura política e dos moldes tradicionais. Assim, o depoimento de João Cabral implicitamente nos faz perceber o orgulho do poeta pernambucano, se não por ter feito parte daquela transformação, que acabou por criar algo inovador, em ter sido testemunha da evolução de um fenômeno das letras catalãs — ou ainda as duas coisas. Na página da revista, o depoimento de João Cabral está dividido pelo poema “Fábula de Joan Brossa”, o famigerado “monumento verbal “ de uma amizade entre dois grandes poetas.

Na página seguinte, o texto “O Chaplin catalão”, da autoria de Waly Salomão, e o texto “Uma arte verbovisual”, de Haroldo de Campos, dividem o mesmo espaço, separados por uma fotografia horizontal de Joan Brossa observando um de seus poemas-objeto. No texto de Salomão, o poeta comentou sobre o seu primeiro contato com a obra de Brossa, numa exposição em homenagem a Hélio Oiticica realizada na Fundació Antoni Tàpies, em 1992. Segundo o escritor baiano, o que ele vira em Joan Brossa foi “um poeta anárquico, que encarnava ao ponto máximo aquele irredentismo que é a grande marca da Catalunha” (SALOMÃO, 1999, p. 48). Salomão comentou detalhes a respeito da figura de Brossa que teriam acrescentado à sua admiração pelo artista, como os mitos a respeito de uma vida moribunda e ociosa levada pelo autor quando jovem, dedicado apenas à criação literária, bem como o seu lado circense, que o teria fisgado desde que havia assistido ao vídeo “Joan Brossa: Prestigiador de la paraula”, a partir do qual pôde testemunhar “aquele Chaplin catalão”. Quanto à poesia visual de Brossa, Salomão garantiu que nelas havia uma forma de linguagem leve e fluída, *livre*, que a tornava diferente daquela que vinha sendo trabalhada no Brasil naquele momento:

Nos poemas visuais dele encontrei uma liberdade que se contrapõe a um tipo de discurso dominante no Brasil de uns anos para cá, o discurso da seriedade, do sobrecenho carregado. A poesia é um assunto grave que tem de ser tratado de forma sobranceira, não pode ser exposta à galhofa. Então a poesia perdeu a leveza e assumiu

uma linguagem pesada. Os trabalhos do Brossa não. São aéreos, como um sopro, próximos da impermanência, da fluidez, da maleabilidade, permitem sempre a ironia. (SALOMÃO, 1999, p. 48)

Quanto a Haroldo de Campos, trata-se de mais um depoimento de caráter crítico do que um depoimento *crítico e íntimo*, como os que até agora haviam sido apresentados, uma vez que Haroldo e Brossa não chegaram a se conhecer, pelo menos não pessoalmente. O texto de Haroldo começou explorando a estética de Brossa e as suas relações com o surrealismo, assim como as pequenas diferenças. O poeta tratou ainda da presença da poesia concreta brasileira na Espanha, nos anos 1950, e sua propagação no espaço cultural espanhol, bem como a promoção por parte de grupos interessados naquela estética, em exposições, publicações etc. O que poderia soar como um tipo de *reivindicação* da originalidade da estética verbo-visual, da parte de Haroldo, logo tomou um caminho oposto:

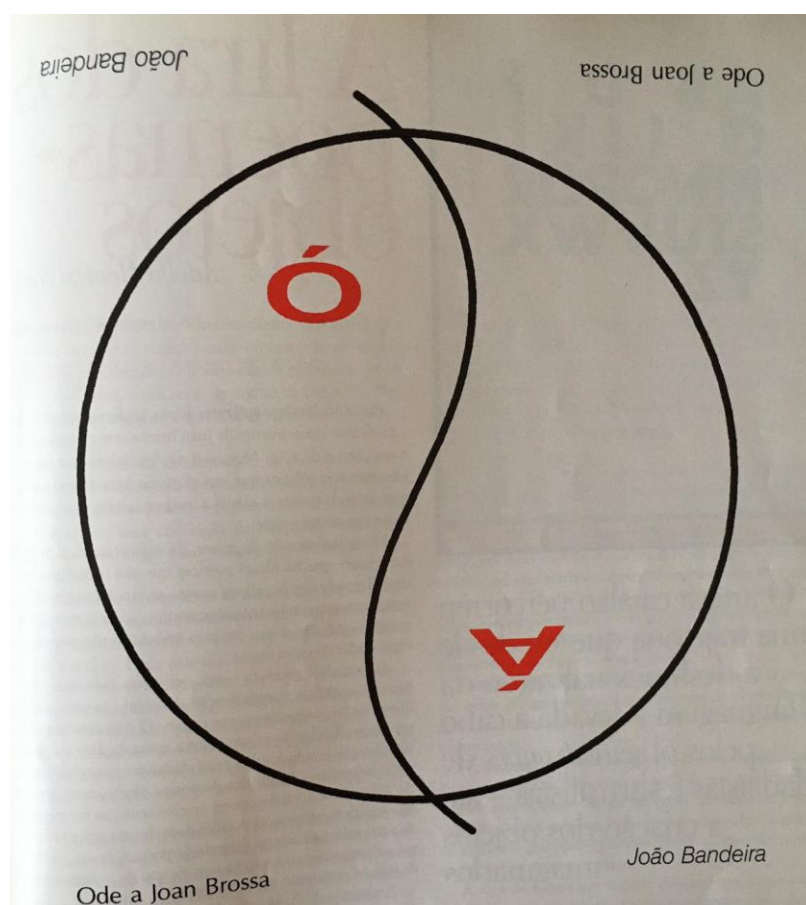
Mas de qualquer maneira esse pessoal já tinha um ponto de referência no próprio mundo hispânico que era o catalão Brossa. Ele fazia uma arte verbovisual, lidando, como nós, com a problemática de um objeto artístico que não se confinasse simplesmente ao literário. Enfim, essa abertura da palavra, saindo do campo estritamente beletrístico para irmanar-se com as outras artes e explorar outras dimensões que ela própria tem, já existia na Espanha, em Joan Brossa. (CAMPOS, 1999, p. 48)

As palavras de Haroldo de Campos parecem querer, por ora, deixar de lado qualquer ideia a respeito de uma possível influência da poesia concreta brasileira na obra do artista catalão. Por mais que a poesia concreta tenha se tornado uma estética da poesia brasileira que “ganhou o mundo”, tendo sido divulgada até mesmo na Espanha franquista, Haroldo preferiu assumir sua humildade perante Brossa, exaltando a obra do poeta catalão como um produto original de sua terra — a Catalunha—, feita a partir de suas próprias relações e experiências com as palavras. O que Haroldo deixou transparecer em seu depoimento foi uma ideia de que, independente da região geográfica, da formação ou dos recursos, poucos são os artistas que possuem uma visão que transcende as estruturas, sejam elas as das páginas, das palavras, das molduras ou dos pedestais. Foi o caso dele e do seu irmão, Augusto, e também o caso de Brossa.

O dossiê apresenta ainda uma bibliografia selecionada do autor catalão, com obras que reúnem os clássicos da trajetória do poeta, como *Sonets de Caruixa* (1949) e *Em va fer Joan Brossa* (1951), além também de uma antologia e volumes que contêm o teatro do autor ou suas obras visuais. Acima da pequena lista encontra-se uma reprodução de um poema visual da autoria de João Bandeira, intitulado “Ode a Joan Brossa” (Figura 39), que exhibe uma espécie de yin-yang de dois lados igualmente brancos, onde em um deles está uma letra “O”, acentuada

com o sinal agudo, e em outro uma letra “A”, acentuada da mesma maneira. O poema de João Bandeira utilizou de elementos verbais e os imagéticos para compor uma ode que é claramente inspirada nas diferentes odes de poesia visual que o próprio Brossa fez a diferentes personalidades, como em “Oda a Marx”, “Oda al Che” e “Oda a Miró”. A obra reforça a imersão que o poeta brasileiro teve no universo do autor catalão, deixando aos leitores da *Cult* a prova de que havia aprendido algo de poesia visual com aquele gigante. Nesse sentido, o poema visual de Bandeira representa a contribuição, o depoimento, do autor brasileiro sobre Joan Brossa no espaço da revista.

**Figura 39** – Poema-visual de João Bandeira



Fonte: Revista *Cult* (2020)

O texto intitulado “A lira dos poemas-objetos”, da autoria de Adolfo Montejo Navas, apresenta o último ensaio, na revista, acerca da obra de artista plástico de Brossa. Navas, um poeta espanhol radicado no Brasil, e que havia sido o responsável pela capa da edição brasileira de *Poemes Civils*, compôs esse ensaio crítico no qual investigava as bases e os limites dos poemas-objeto de Brossa, como se estivesse buscando por uma poética dessas obras. Em seu

texto crítico, Navas iniciou revisitando noções advindas do formalismo russo para tratar de questões metalinguísticas, depois permeou a história e as experiências de Brossa com os poemas-objeto, para só então chegar na questão intrínseca dos poemas. Para Navas (1999, p. 51) a arte objetual do catalão apresentaria uma correspondência com o real que seria um diferencial de sua obra, frente a de outros artistas. Para esse poeta paulista, “Há no trabalho de Brossa uma poética de conotação que é crítica, metafórica, analógica, como há uma poética de denotação que é crítica e humorística (um poema-objeto é sempre uma leitura irônica da realidade)” (NAVAS, 1999, p. 51). As contribuições de Adolfo Navas parecem acrescentar àquelas anteriormente trazidas por Sanchez Robayna, formando uma pequena fortuna-crítica da faceta de artista plástico de Brossa no espaço do dossiê.

Navas também foi o responsável pela última contribuição daquela homenagem, dessa vez como jornalista, na reprodução de uma entrevista que ele teria feito a Brossa, no ano anterior, em função da publicação de *Poemas Civis* no Brasil. Na ocasião, Navas e Brossa conversaram sobre a amizade do poeta barcelonês com João Cabral, sobre suas vindas ao Brasil, sobre os rumos da poesia e da tradição literária, assim como as influências particulares de Brossa. Sobre a amizade com Cabral, Brossa mais uma vez ressaltou a relevância que o poeta teve em sua formação poética, principalmente por ter sido seu mediador para as questões políticas em um cenário de repressão; quanto à viagem ao Brasil, foi nessa entrevista que Brossa disse ter ficado impressionado com a natureza do país, especialmente do Rio de Janeiro e São Paulo, e que, em comparação, teria ficado desanimado ao retornar a Barcelona e perceber a falta de árvores na área urbana; a respeito da poesia, Brossa creditou ao seu humor artístico o fato de ser um “poeta ateu”, enquanto os demais seriam “poetas católicos”, e que o seu humor estaria, portanto, na percepção do homem enquanto ser não-transcendente; ao tratar da dicotomia tradição x vanguarda, Brossa defendeu as ideias do espanhol Juan Ramón Jiménez, para o qual a tradição não seria algo herdado, mas conquistado, e que, portanto a tradição deveria estender-se como conquista que visa prolongar uma experiência sem repeti-la. Quanto às suas influências, Brossa escalou João Cabral de Melo Neto, mas, “pela parte catalã”, elencou os grandiosos Josep Vicent Foix e Salvat Papasseit, ressaltando a relevância que tiveram os três intelectuais para a sua formação de poeta. Retornando ao tópico da poesia, destaco um trecho da entrevista no qual Brossa explica sua visão sobre poesia e magia, quanto indagado por Navas:

CULT: Qual é a semelhança entre a poesia e a magia?

J. B.: Acho que a poesia e a magia têm muitas coisas em comum (as cartas, por exemplo, são um jogo de mãos e de palavras). O ruim é que os mágicos não o sabem,



e os poetas tampouco o praticam. Eu acho que a poesia é um transformismo e que a arte é metamorfose. (BROSSA, 1999, p. 52)

Brossa, imerso em seu compromisso estético, defendeu que a semelhança entre poesia e magia é algo presente nas duas atividades, de forma que os mágicos perderiam novas possibilidades de mágica por não saberem operar com a poesia (ou com o verbal) e os poetas perderiam novas percepções a respeito da linguagem por não praticar, isto é, por não terem contato com os truques de mágica. A última frase dita pelo poeta transformou-se em uma máxima no cabeçalho da entrevista: “Poesia é transformismo, arte é metamorfose”. Podemos pensar que essa foi uma forma impactante de fechar o conteúdo jornalístico do dossiê, com uma entrevista que deixou claro os princípios e os propósitos do poeta de vanguarda. Ao lado da entrevista, um *box* indica os detalhes técnicos e o valor da edição de *Poemas Civis*, traduzida por Ronald Polito e Sérgio Alcides, também três poemas retirados da obra ilustram a margem da página. Após ser introduzido àquela figura artisticamente transgressora, o público leitor muito provavelmente tinha diversos motivos para ir atrás de um exemplar da obra do “mago da poesia visual”.

O material organizado por João Bandeira e pela revista conseguiu cobrir detalhes relevantes da trajetória intelectual de Joan Brossa, com um “elenco” que provavelmente teria deixado Brossa muito contente. Podemos nos indagar a respeito da falta de questões, ou textos, referentes ao teatro e ao cinema do autor, ou ainda sobre a ausência de depoimentos de Ronald Polito e Sérgio Alcides, mas de uma forma ou outra, é inegável que o dossiê da *Cult*, em suas 18 páginas de conteúdo, conseguiu condensar um material rico para o entendimento das relações de Brossa com intelectuais brasileiros. Em uma época em que o acesso à internet não era tão propagado e no qual pouco se tinha escrito criticamente sobre a obra de Brossa no Brasil, e muito menos se traduzido, os textos que compõem a compilação organizada por João Bandeira, formaram um excelente ponto de introdução ao universo de Brossa, e podemos imaginar que um considerável número de admiradores de sua poesia, ou de sua arte, o conheceram por intermédio dessa publicação.

## **CAPÍTULO 8 – BROSSA E BRASIL, UMA AMIZADE PARA ALÉM DOS SÉCULOS**

Abordar a vida e a obra de Joan Brossa sempre resultará em um trabalho tão extenso quanto foi a sua produção artística, e nenhum de nós que tenha se aventurado pelos labirintos brossianos a partir dos anos 1999 contará com a mesma sorte que jovens intelectuais como João Bandeira tiveram de ter a ajuda do próprio mago das palavras na elaboração de seus trabalhos. A história que vim narrando até aqui, das relações de Joan Brossa com o Brasil, foi uma história fundada em momentos notáveis dessas relações. A amizade com Cabral na década de 1950, as duas viagens de Brossa ao Brasil na década de 1990 e os esforços dos intelectuais Sérgio Alcides, Ronald Polito e João Bandeira de, em um primeiro momento, o anterior à morte do artista, publicar materiais que divulgassem e enaltescessem o autor em terras brasileiras e, posteriormente, após a sua morte, de o divulgar e enaltecer, mas também de mantê-lo vivo na memória cultural, são momentos que claramente tocam em pontos cruciais para o entendimento dos vínculos estabelecidos por Brossa no Brasil e também para a compreensão daquilo que foi o fenômeno Joan Brossa.

Para o começo deste “fim de conversa”, creio que já ficou evidente a esta altura que ao tratar de Brossa e Brasil é indispensável tratar também de Brossa e João Cabral, pois seria impossível desvincular o poeta brasileiro de qualquer história envolvendo Brossa e os nossos intelectuais. Temos aqui uma relação que foi iniciada em um duro período da história, em um tempo de repressões e de impossibilidade de expressão artística livre. Temos um Joan Brossa que flertava com o acaso do surrealismo e as formas da tradição, e um João Cabral que buscava não só por poetas revoltados com aquele mundo ao redor, mas por poetas que tivessem a astúcia e a audácia de tomar aquele bravo touro pelos chifres, através da palavra. Os dois se encontraram e João Cabral conheceu a poesia de Joan Brossa, e ousou apresentar ao catalão a chave para a poesia de revolta. Brossa abraçou a ideia e incorporou esse elemento à sua poesia, dando a ela novos ares. Fez-se ali um novo elemento para a sua arte, além de uma relação que ecoa ainda hoje em todas as incursões da obra de Brossa. Essa será sempre a gênese das relações Brossa-Brasil, e sempre seremos gratos a João Cabral por introduzir o poeta da carrer de Wagner ao público brasileiro. Uma amizade assim tão significativa é um dos casos raros, notáveis e de merecida exaltação no meio cultural de Brasil e Espanha — mais especificamente a região da Catalunha —, e, portanto, uma relação que merece sempre ser lembrada na história das artes e da literatura daqueles tempos tão sombrios.

Quanto às incursões de Brossa ao Brasil, a sua viagem ao Rio de Janeiro em 1993 foi, com toda certeza, um momento marcante tanto para a sua amizade com João Cabral quanto para

a sua trajetória. Os contatos e as relações estabelecidas durante a sua primeira estada no Brasil, na ocasião do evento da “Enciclopédia”, foram cruciais para a sua posterior fomentação nesse país. Joan Brossa, arrisco dizer, foi um dos poucos escritores estrangeiros a estar tão próximo do grande cenário cultural brasileiro das últimas décadas, não apenas pela longa amizade com João Cabral, mas também pelos diálogos com grandes nomes de nossa cultura moderna, como Lygia Pape, Wally Salomão, Caetano Veloso, e até mesmo pelo seu número de *Acció spectacle* com ninguém menos que a atriz Renata Sorrah. Essas breves e concretas aproximações quiçá contribuíram para fomentar, no público brasileiro, uma visão do autor como um intelectual *palpável e próximo*. A exemplo, as fotografias de Joan Brossa com Renata Sorrah, hoje reconhecida a nível nacional por sua interpretação como Nazaré Tedesco, e pelo *meme* da personagem que circula na internet<sup>52</sup>, ou ainda a notícia de que o autor participou de uma feijoada na casa de Caetano Veloso, com a presença de Regina Casé, fazem com que imaginemos a passagem de Brossa pelo Brasil quase como a de um *superstar*. Claro que isso se deu, em grande parte, pelo fato de o próprio João Cabral introduzi-lo a essas figuras, uma vez que Brossa era um poeta estranho no país de Cabral, que naquela época era um dos grandes nomes ainda vivos e possuía diversos contatos no meio cultural brasileiro.

Porém, não foi apenas João Cabral o responsável por essa percepção de um Brossa celebridade, pois lembremos que o próprio poeta catalão era em si um personagem próprio, sendo então uma figura curiosa e interessante, um alvo fácil para o furor de uma mídia cultural que muito provavelmente já andava cansada de poetas comedidos, em terno e gravata, como John Ashbery, ou o próprio João Cabral. Se as viagens de Brossa ao Brasil ganharam ares da passagem de um fenômeno, foi porque a mídia não cansou de explorar cada ponto de sua vida e obra, expondo o poeta vanguardista que Brossa foi, sua relação próxima com João Cabral, e as suas opiniões polêmicas e excêntricas sobre as coisas, principalmente sobre a arte. Como venho dizendo desde o começo deste trabalho, sem o “coro da mídia” seria impossível resgatar tantas percepções e detalhes das recepções de Brossa no Brasil, pois todos aqueles que escreveram sobre Brossa e sua obra, seja na cobertura do evento da “Enciclopédia”, seja no evento da Bienal, na apresentação de *Strip-tease*, ou ainda nas notas, na homenagem póstuma ou no lançamento de seu primeiro livro no Brasil, agregaram diferentes pontos de vista a uma mesma figura, reforçando uma percepção a respeito de Brossa e sua obra que ainda hoje é

---

<sup>52</sup> O *meme*, conhecido como “Nazaré confusa”, mostra a personagem de Sorrah pensativa, diante de diversas fórmulas matemáticas posteriormente projetadas na cena. A imagem circula em diversas páginas de humor do Facebook e do Twitter.

familiar a todos aqueles que entram em contato com a poesia, o teatro, os objetos e o cinema do autor catalão.

## 8.1 A BOSSA BROSSIANA

Com isso podemos ressaltar que Brossa era a extensão de seu trabalho, ou o seu trabalho era a extensão de seu corpo e do seu cotidiano, e que por isso não é de se estranhar que muitas das personalidades brasileiras que estiveram em contato com a obra do autor acabaram surpreendidas ou sentiram-se como que “fisgadas” por algum elemento de sua arte. Relatos como o de Wally Salomão, que descobriu a obra de Brossa em um evento de arte, e que ao vê-lo em um documentário impressionou-se ao ver ali um “Chaplin catalão”; Antonio Cicero, que ficou por longos minutos à espera de Brossa junto ao amigo Salomão, em Barcelona, para depois adentrar a atmosfera de um escritório “místico” e abarrotado de livros; Polito e Alcides, que tiveram uma rápida identificação com os poemas do autor, o que os levou a explorar a obra de Brossa e também a própria cultura da Catalunha; ou ainda Bandeira e Jaffe, que, em Barcelona, esperaram por Brossa, que acabou por confundi-los com palhaços brasileiros. Todos esses relatos de um primeiro contato com Brossa estão intimamente ligados a uma primeira experiência com todo o seu universo poético, o que corrobora para a noção acerca de um Joan Brossa que trazia em si a essência de seus propósitos estéticos, seja por meio da vestimenta simples, dos óculos escuros, do escritório repleto de livros e papéis, do gosto pelos truques de mágica, da verve performática ou das atitudes de um “doce velhinho” “moldado na tradição catalã da anarquia”.

Além de todos os vínculos e contatos, e das celebrações e compromissos, o que Brossa nos deixou de mais concreto a respeito de sua relação com o país, e em suas próprias palavras, encontra-se hoje nos poemas e nas entrevistas, como aquelas anteriormente citadas. Não podemos falar por Brossa, nem por João Cabral, e tampouco nos interessaria buscar por testemunhas vivas das percepções do poeta catalão sobre o Brasil. Nossas testemunhas são os manuscritos, e nesse sentido eles tornam evidente o encanto e o assombro de Brossa com um país de dimensões tão grandes, tão naturalmente rico mas com forte desigualdade social; um país de uma flora exótica, de plantas com nomes curiosos, de ruas acobertadas por árvores — diferentemente de sua Barcelona, conforme ele mesmo afirmou —, mas que é palco de um grande desejo de conquista que pode ser visto diariamente no tráfego diário de pessoas pelas grandes metrópoles, um desejo de conquista que muitos brasileiros carregam, mas que poucos conseguem concretizar. Os olhares de Brossa sobre o Brasil mostram o quanto a sua estética de

revolta é uma estética que fala diretamente ao público brasileiro e latino-americano, pois além de ter sido germinada no seio de uma região autônoma da Espanha que foi fortemente censurada e oprimida por um estado maior e fascista, é também, em parte, irmã e enteada da poesia latino-americana de João Cabral de Melo Neto, e dos demais poetas brasileiros daquilo que hoje é conhecido como “terceira geração do modernismo”<sup>53</sup>. A poesia de Brossa, seu teatro e suas artes-plásticas foram moldadas em um sentimento de não-pertencimento a uma cultura latina que é fortemente cristã e belicista, que no seu caso é espanhola, mas que também se faz presente em toda a América hispânica e no Brasil.

Talvez por possuir um diálogo tão direto com esse povo do outro lado do Oceano Atlântico é que a estética e a obra de Joan Brossa permaneceram presentes no cenário cultural brasileiro mesmo após o início do século XXI. A exemplo disso, cabe citar alguns eventos ocorridos após a virada do milênio, como foi, em 2000, a montagem cênica de “Strip-tease e teatro irregular”, dirigido por Daniel Dantas; no ano de 2005, o lançamento de um pequeno volume intitulado *Poesia vista*<sup>54</sup>, traduzido por Vanderley Mendonça, que reuniu poemas verbais e visuais de Brossa; naquele mesmo ano, o evento “Brossa.Bross.Br”, dirigido por Vadim Nikitin, que explorou a criação cênica do intelectual a partir de leituras realizadas por um forte elenco de artistas como Arnaldo Antunes, Adriana Calcanhoto, Antonio Cicero, Cid Campos, Frederico Barbosa, Lenora de Campos e Tom Zé; ainda em 2005, a exposição “De Barcelona ao Novo Mundo”, de curadoria de Glòria Bordóns e Sérgio Gonzáles, que reuniu e expôs obras de diferentes períodos e áreas de atuação do artista catalão em São Paulo (Maria Antônia, USP) e Porto Alegre (MARGS); em 2006, foi lançada uma tradução de *Sumari Astral*<sup>55</sup>, feita por Ronald Polito e Pere Galceran, que entregou ao público brasileiro poemas do último livro que Brossa vinha trabalhando antes de sua morte; em 2009, foi impresso um volume intitulado “99 poemas de Joan Brossa”, traduzidos por Ronald Polito<sup>56</sup>; no ano de 2015, o Centro de referência Haroldo de Campos, situado na *Casa das Rosas*, realizou o evento “Poéticas da palavra e da imagem – A poesia de Joan Brossa entre a palavra e a imagem”, mediada por Julio Mendonça. Todas essas atividades denotam uma forte motivação por parte do meio cultural e um interesse do público brasileiro pela poética do escritor.

---

<sup>53</sup> A estética dos poetas da terceira geração do modernismo, entre outros fatores, abarcava jogos metalinguísticos, elementos do cotidiano, como a fala coloquial, a negação aos modelos burgueses e também preocupações de cunhos sociais e psicológicos.

<sup>54</sup> BROSSA, Joan. *Poesia Vista*. Tradução de Vanderley Mendonça. São Paulo: Amauta, 2005.

<sup>55</sup> BROSSA, Joan. *Sumário Astral*. Tradução de Ronald Polito e Pere Galceran. São Paulo: Amauta, 2006.

<sup>56</sup> BROSSA, Joan. *99 poemas de Joan Brossa*. Tradução de Ronald Polito. São Paulo: Demônio Negro, 2009.

O que os eventos citados também mostram é que, de uma forma ou outra, as divulgações e as recorrências da obra de Brossa no Brasil ainda estão relacionadas a um ou mais intelectuais que estiveram em contato com o poeta e sua obra durante os eventos que tratamos nesta pesquisa. Nesse sentido, personalidades como Antonio Cicero, Arnaldo Antunes (que era amigo de João Bandeira) e Ronald Polito, foram nomes que se fizeram presentes em algumas dessas incursões da obra do catalão no país após os anos 2000. Esse fato permite pensarmos a recorrência póstuma da obra de Brossa no Brasil como um fenômeno de cunho cultural, no sentido de proporcionar a divulgação da obra do artista no país, criando uma espécie de intercâmbio entre a cultura brasileira e a distante cultura catalã; político-estético, no sentido de fazer a arte do catalão dialogar com a percepção do público brasileiro; e ainda íntimo, que diz respeito aos intelectuais que tiveram contato com o artista e que estiveram ligados aos eventos de divulgação da obra de Brossa, para esses parece haver uma ligação íntima que os fazem querer manter Brossa e sua obra vivos por meio da cultura.

Os contatos diretos de Brossa com intelectuais brasileiros, ou ainda aqueles indiretos, póstumos, muito provavelmente instigados pelas diferentes promoções de sua obra no país, fizeram também com que Brossa acabasse se tornando uma espécie de referencial para alguns poetas. É o caso de João Bandeira, que ao lançar o seu livro de poemas *Quem quando queira* (2015) produziu um poema-diálogo (BRESSANE, 2015, p. 13) em homenagem ao amigo barcelonês, além de ter inserido o seu poema visual “Ode a Joan Brossa” no espaço da obra. Da mesma forma, a poeta Ana Martins Marques, em seu *Das artes das armadilhas* dedica no poema “A partilha”, um dos últimos da obra, o comentário “*d’après Joan Brossa, Pequena apoteose*”. No poema de versos curtos, a voz poética joga com a palavra ao dizer “Eu/ e você/ ao menos/ este poema/ dividimos/ meio-a-meio” (MARQUES, Ana Martins, 2011, p. 76), desenvolvendo um diálogo que apresenta interação direta com a linguagem brossiana, haja vista que utiliza da metalinguagem para materializar um elemento externo e físico, numa proposta semelhante àquela feita por Brossa em seu poema, “Pequena apoteose”, no qual o poeta escreveu os versos: “A noite/ O dia/ Partimos o poema meio/ a meio.” (BROSSA, 1985 apud BANDEIRA, 2005, p. 49-55. Tradução de João Bandeira).

Toda a presença póstuma da obra de Brossa em território nacional é a garantia de que a sua arte, a sua memória e as suas relações com o Brasil seguem vivas e em constante troca, seja por meio das promoções de seu trabalho, das traduções de sua poesia, ou da montagem de seus

textos de arte-cênica. A própria existência da, anteriormente citada, “Rua Joan Brossa”<sup>57</sup>, na cidade de São Paulo, evidencia a importância do autor catalão a nível nacional, sendo agora também, de certa forma, a memória do autor, parte do patrimônio da cidade. Por mais que as relações de Joan Brossa com o Brasil estejam fortemente ligadas às cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, mediante as viagens, as relações, as editoras e demais agências culturais que trouxeram sua arte engajada ao país, é inegável que o público leitor, dos quatro cantos do Brasil, viram e continuarão vendo no poeta catalão Joan Brossa a figura de um intelectual que teve contatos diretos com o seu país, o que faz dele, mais do que outros poetas estrangeiros, um amigo de longa data.

## 8.2 MAS, AFINAL, QUEM FOI JOAN BROSSA?

Chegar a essa figura icônica da vanguarda catalã implicará sempre essa pergunta, e por isso agora retomo a essa questão que, nos primórdios desta pesquisa, me instigou a ir atrás de informações que dessem conta de compreender a vida e a trajetória daquele que foi um fenômeno das letras catalãs.

Como este trabalho, entre tantos temas, ocupou-se de dar uma resposta brasileira à questão “quem foi Joan Brossa?”, nada mais justo do que, partindo de algumas das vozes aqui inseridas, buscar estabelecer uma resposta. Assim, respondendo àquela pergunta, podemos dizer que para o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, além de um amigo, Joan Brossa foi um “poeta frugal”; para o poeta baiano Waly Salomão, o “Chaplin Catalão”; para o artista plástico Maurício Ruiz, um “sensível demolidor das expectativas banais”; para a artista Ana Durães, Brossa era alguém que, como ela, era motivado pela “quebra de expectativas”; para a vanguardista Lygia Pape, um irmão mais velho com quem ela se identificava esteticamente; nas páginas do *Estado de São Paulo*, Brossa figurou como “a Catalunha feita em poesia”; no *Jornal do Brasil*, como “a voz da moderna Catalunha”; na *Folha de São Paulo*, pelas palavras de Arnaldo Jabor, como um “doce velhinho” anarquista; na capa da revista *Cult*, como “o mago da poesia visual”; e para João Bandeira, Joan Brossa foi alguém que, entre tantas coisas, “viveu ao pé da letra”.

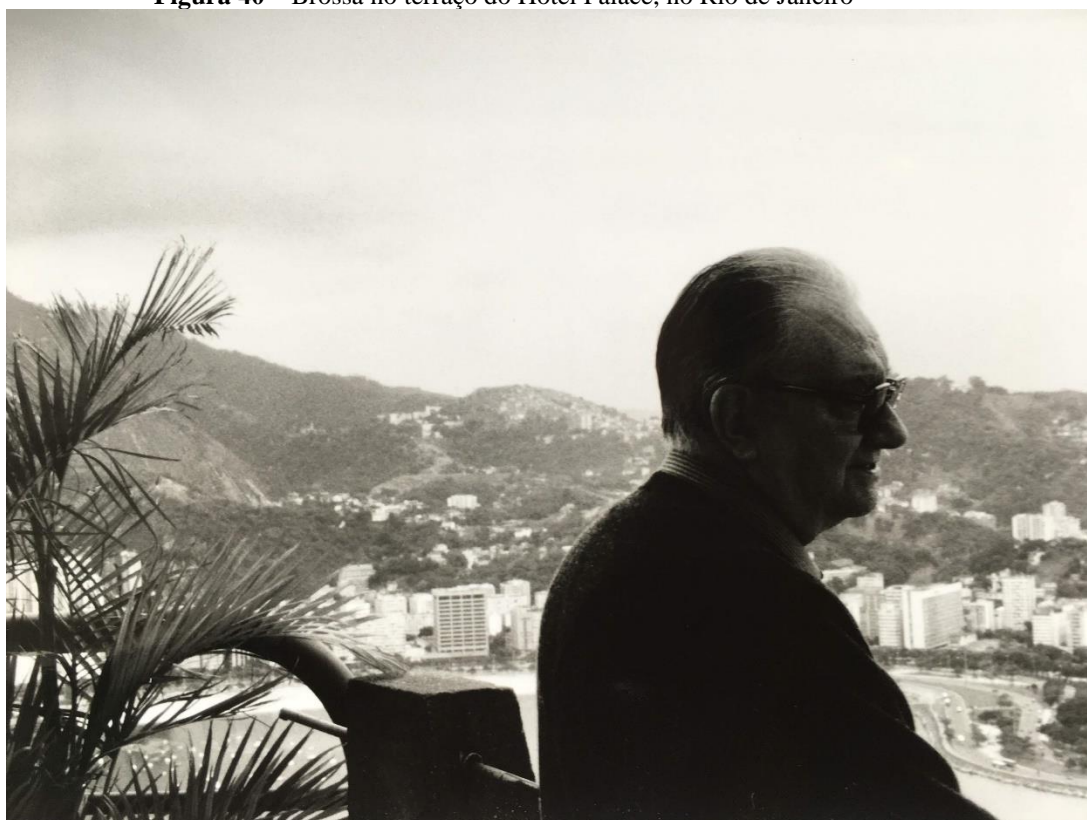
Essas diversas respostas possibilitadas pelos rastros deixados pelos documentos não permitem que possamos, de forma direta, chegar a uma única resposta à questão em torno de

---

<sup>57</sup> O nome da rua, que de acordo com o “Dicionário de ruas de São Paulo”, deu lugar ao anterior nome “Rua 8”, foi oficializada pela portaria de número 328/2007, de 04/09/2007. Informações disponíveis em: <<https://dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/logradouro/rua-joan-brossa>>. Acesso em 12/12/2020

quem foi o poeta catalão nascido na Carrer de Wagner, mas permite, sim, que possamos entender a multiplicidade de sua figura e de sua arte. No Brasil, tivemos respostas advindas do meio literário, do meio artístico-plástico, do teatro e da mídia jornalística a respeito de um único Joan Brossa, e todas elas, por mais que sejam opiniões íntimas, subjetivas e únicas, têm seu ponto de encontro na noção de Joan Brossa como um intelectual vanguardista, engajado, grande amigo de João Cabral de Melo Neto, inquieto, teatral, performático, mágico, atrevido, identitariamente catalão — mais do que isso, a própria Catalunha em texto. Com exceção da amizade entre os dois “Joões”, talvez essas palavras-chave que definem Brossa sejam as mesmas na Catalunha e em outras regiões da Espanha, mas que aqui ganham outro nível de significação por tratar-se de opiniões fundadas na passagem de um dos grandes nomes da literatura europeia do século XX por terras brasileiras. Nos anos 1990, Brossa descobriu o Brasil, e o Brasil descobriu Joan Brossa, que já havia sido avistado muitos anos antes por um Cabral.

**Figura 40** – Brossa no terraço do Hotel Palace, no Rio de Janeiro



Fonte: Fons Joan Brossa (2020)

Concordando com o pensamento de que as perguntas são mais importantes do que as respostas, lembremos que foram as perguntas em torno de Joan Brossa e das suas relações com



o Brasil e os intelectuais brasileiros as responsáveis por fazerem as fontes deste trabalho “falarem”. Foram diferentes documentos, manuscritos, matérias de jornais, revistas, fotografias e cartas as verdadeiras correspondentes à todas as questões anteriormente levantadas. A exemplo, podemos dizer que correspondências de Brossa, João Cabral e João Bandeira cumprem com seu papel de fonte, de permitir o acesso aos bastidores das relações aqui exploradas. As lições de Cabral, o carinho de Brossa e as preocupações de Bandeira nos revelam os sentimentos e as perspectivas “em primeira pessoa” de cada um dos envolvidos sobre os eventos ocorridos. As matérias de jornal mostram sempre a visão de um outro, que se dirige a um todo, fazendo com que deixemos de olhar a história das relações através dos olhos das “personagens” e passemos a enxergar a partir de diferentes olhares e vozes que testemunham. Todos os jornalistas aqui evocados contribuíram para a reconstituição de ocasiões que, se não fossem suas abordagens altamente descritivas e críticas, hoje seriam apenas fatos e especulações perdidas no tempo. As fotografias, de forma similar, nos deram o testemunho ocular dessas passadas ocasiões, permitiram o acesso quase físico do pesquisador e do leitor àqueles cenários distantes: como a sacada onde ocorreu o reencontro de dois velhos amigos, e também a despedida calorosa dos novos; o auditório onde o poeta-*performer* executou seu número teatral; o sorriso entusiasmado da atriz brasileira que serviu como assistente de palco para o mágico das artes; o poeta e os amigos a explorar a paisagem turística do Pão de Açúcar. As entrevistas nos permitem escutar conversas antigas entre intelectuais, opiniões passadas que corroboram para afirmar questões acerca daquilo que se investiga, trazem um jogo entre a segunda e a primeira pessoa que é sempre interessante para o curso da história que está sendo contada.

Acredito que, além deste trabalho, os próximos brasileiros apreciadores da obra e da vida de Joan Brossa possam contar também com essas e outras fontes disponíveis no Fons Joan Brossa, ou em periódicos nacionais, para uma melhor compreensão dos acontecimentos e das recepções do poeta no Brasil, ou ainda de sua trajetória artística. Nesse sentido, garanto que os eventos aqui trabalhados constituirão sempre pontos de partida, e nunca relações definitivas, pois ainda há muito o que ser tratado a respeito das relações de Joan Brossa com o Brasil, como situações, relações, citações e intertextos que, por ora, acabaram ficando de fora, por causa do pequeno espaço destinado a uma pesquisa deste nível, mas que mesmo que pudéssemos abordar, seguiriam sempre como uma versão mais recente do tema, dada a vastidão do objeto (Brossa, um artista por si só magnânimo) e a proximidade dos acontecimentos. Ao tratar das relações de Brossa com os intelectuais brasileiros, estamos abordando relações iniciadas nos

anos 1940, que ganharam novas ligações nos anos 1990, época recente, da qual muitos dos “personagens” aqui trazidos ainda hoje seguem contemporâneos nossos — alguns, como Polito, ainda trabalhando com a tradução da obra de Brossa.

Por isso seria audacioso demais dar por encerrada essa incursão ao universo das recepções de Brossa no Brasil, mesmo que no período que cobre os anos 1990, pois toda e qualquer futura abordagem pautada nos preceitos da história cultural revelará, a partir de velhas e novas fontes, diversas respostas para novas questões estipuladas por outros pesquisadores. Desse modo, apenas o tempo nos dirá dos rumos das relações de Joan Brossa com o Brasil, ou melhor, de seus frutos.

## REFERÊNCIAS

BANDEIRA, João. [Correspondência] Destinatário: Joan Brossa, São Paulo, 14 set. 1998. 1 carta.

BANDEIRA, João. [Correspondência] Destinatário: Joan Brossa, São Paulo, 5 dez. 1999. 1 carta.

BANDEIRA, João. Duas vezes quarenta sobre um Joan Brossa. **Cult**, São Paulo, n. 19, p. 38-39, fev. 1999.

BANDEIRA, João. Joan Brossa, escova e água de chuva. In: BORDONS, Glòria; PAIVA, Natasha (coord.). **Joan Brossa: desde Barcelona ao novo mundo**. Barcelona: Fundació Joan Brossa, 2005. p. 49-56.

BANDEIRA, João; JAFFE, Noemi. Brossa e os palhaços, Folha de São Paulo, São Paulo, 2012. p. 9.

BARROS, José D'Assunção. História Cultural e História das Idéias – Diálogos Historiográficos. In: Philomena Gebran (Org.) **História Cultural: Várias interpretações**. Goiânia: Editora Vieira, 2006.

BONVICINO, Régis. A harpa e o crocodilo, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 de março de 1999.

BORDONS, Glòria. Biografia de Joan Brossa. In: BORDONS, Glòria; PAIVA, Natasha (coord.). **Joan Brossa: desde Barcelona ao novo mundo**. Barcelona: Fundació Joan Brossa, 2005. p. 235-241.

BORDONS, Glòria. Joan Brossa: Poesia para ser vista. In: MENDONÇA, Vanderley. **Poesia Vista**. São Paulo: Ateliê; São Paulo: Amauta, 2005

BORDONS, Glòria. Um encontro poético entre dois mundos. In: BORDONS, Glòria; PAIVA, Natasha (coord.). **Joan Brossa: desde Barcelona ao novo mundo**. Barcelona: Fundació Joan Brossa, 2005. p. 21-35.

BROSSA, Joan. [Correspondência] Destinatário: João Bandeira, Barcelona, 26 set. 1998. 1 carta.

BROSSA, Joan. [Fax enviado à Secretária da Cultura]. Destinatário: Helena Maria Porto Severo. Barcelona, 1 out. 1993. 1 Fax.

BROSSA, Joan. [Fax enviado a um dos responsáveis]. Destinatário: Jeffrey Neale. Barcelona, 10 out. 1993. 1 Fax.

BROSSA, Joan. Antoni Tàpies. In: BORDONS, Glòria; PAIVA, Natasha (coord.). **Joan Brossa: desde Barcelona ao novo mundo**. Barcelona: Fundació Joan Brossa, 2005. p. 89.

BROSSA, Joan. Cinquanta-unena acció espetacle. In: BORDONS, Glòria. **Poesia escènica VIII: Postteatre i Teatre de carrer**. Barcelona: Arola, 2014. p. 105.

BROSSA, Joan. Entre o semântico e o visual. [Entrevista concedida a] João Bandeira; Noemi Jaffe. **Cult**, São Paulo, n. 19, p. 40-41, fev. 1999.

BROSSA, Joan. Jardí Exòtic. In: **Passat festes (1993-1995)**. Barcelona: Empúries, 1995. p. 165

BROSSA, Joan. Joan Brossa/Ricardo Calero, Ricardo Calero/Joan Brossa. [Entrevista concedida a] Ricardo Calero. **Lápiz: revista internacional del arte**. Espanha, n. 99-101, p. 294-299, 1999.

BROSSA, Joan. Miró por Brossa. **Cult**, São Paulo, v. 19, p. 46, fev. 1999.

BROSSA, Joan. **Poemas Cívicos**. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

BROSSA, Joan. Poesia é transformismo, arte é metamorfose. [Entrevista concedida a] Adolfo Montejo Navas. **Cult**. São Paulo, n. 19, p. 52-53, fev. 1999.

BROSSA, Joan. Poesia é transformismo, arte é metamorfose. [Entrevista concedida a] Adolfo Montejo Navas. **Cult**, São Paulo, v. 19, p. 52-53, fev. 1999.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. Uma arte verbovisual. **Cult**, São Paulo, v. 19, p. 48, fev. 1999.

CARVALHO, Alessandra Vargas de. Presença do poeta João Cabral de Melo Neto na Espanha: Relações literárias e em outros âmbitos da cultura. 2013. 544 f. Tese (Doutorado em Filologia) – Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013.

CARVALHO, Bernardo. Bienal mostra arte conceitual do poeta espanhol Joan Brossa. **O Globo**, São Paulo, 24 de junho de 1994. p. 5.

CASTRO, Basílio Losada. España en la poesia de Cabral de Melo Neto. In: HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas (org.). **João Cabral de Melo Neto: Poeta en la encrucijada**. Salamanca: Centro de estudios brasileños, 2012.

CÍCERO, Antonio. Meu contato com Joan Brossa. **Acontecimentos**, 11 de março de 2008. Disponível em: < <http://antoniocicero.blogspot.com/2008/03/meu-contato-com-joan-brossa.html>>. Acesso em: 27 de dezembro de 2020.

CURY, João Wady. Bienal terá mais público e menos calor. **O Globo**, São Paulo, 30 de Setembro de 1994, Matutina, Segundo Caderno, p. 6.

CURY, João Wady. Desorganização e acidentes prejudicam a Bienal. **O Globo**, São Paulo, 18 de Outubro de 1994, Matutina, Segundo Caderno, p. 4.

CURY, João Wady. Diretora da Documenta acha Bienal Brasil ambiciosa. **O Globo**, São Paulo, 03 de Maio de 1994, Matutina, Segundo Caderno, p. 4.

CURY, João Wady. Iberê avisa: não vai perder tempo com a Bienal de SP. **O Globo**, São Paulo, 15 de Maio de 1994, Matutina, Segundo Caderno, p. 3.

DIEGO, Estrella de. Olhar depois de ver: Três artistas espanhóis na 22 Bienal Internacional de São Paulo. In: **22 Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 212.

Espanha perde o poeta Joan Brossa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 de dezembro de 1998.

FALCON, Francisco José Calazans. **História Cultural**: Uma nova visão sobre a sociedade e a cultura. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

FARRÉS, Ramon. La recepción del poeta catalán Joan Brossa en Brasil. *Meta*, Montréal, 60, 1, 158-172, Abril, 2015. p.160.

FERREIRA, Edegar Cid. Honrar e renovar a tradição. In: **22 Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 19.

FONTCUBERTA, Mar de. **La noticia**: Pistas para percibir el mundo. Barcelona: Paidós, 1993.

GRAIEB, CARLOS. O catalão que rima política com estética. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, segunda-feira, 25 de outubro de 1993. Caderno 2.

HARDA, Helio. A Bienal da revanche. **O Globo**, São Paulo, 12 de Outubro de 1994, Matutina, Segundo Caderno, p. 1.

JABOR, Arnaldo. Encontro no Rio parecia CPI da poesia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 de outubro de 1993. p. 4.

JAGUARIBE, MARIO. ABC de poetas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 de outubro de 1993. Mais!. p.6-4.

KARABTCHEVSKY, Teresa. Nostalgia e amizade em reencontro poético. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Segunda-feira, 25 de outubro de 1993. B. p.2.

KOHLRAUSCH, Regina. **Gênero epistolar**: a carta na literatura, a literatura na carta, rede de sociabilidade, escrita de si. *Letrônica*, 8(1), 148-155. <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2015.1.21361>.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

MARQUES, Ana Martins. A partilha. In: *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 76

MARTINELLI, Leonardo. A voz da Moderna Catalunha. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1999.

MASSI, Augusto. João Cabral e Joan Brossa encontram-se no Rio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 de outubro de 1993. p.1-11.

MELO NETO, João Cabral de. [Correspondência]. Destinatário: Joan Brossa. [Londres?], 8 jan. 1950. 1 Carta.

MELO NETO, João Cabral de. [Correspondência]. Destinatário: Joan Brossa. Londres, [1950?]. 1 Carta.

MELO NETO, João Cabral de. “Fábula de Joan Brossa” in **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 151-152.

MELO NETO, João Cabral de. Brossa por Cabral. **Cult**, São Paulo, v. 19, p. 47, fev. 1999.

MELO NETO, João Cabral de. Me fez Joan Brossa. In: BORDONS, Glòria; PAIVA, Natasha (coord.). **Joan Brossa: desde Barcelona ao novo mundo**. Barcelona: Fundació Joan Brossa, 2005. p. 57-59.

Morre o poeta catalão Joan Brossa. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31 de dezembro de 1998.

NAVAS, Adolfo Montejo. A lira dos poemas-objetos. **Cult**, São Paulo, v. 19, p. 50, fev. 1999.

PAULO, João; Sebastião, Walter. Civilidade através da poesia, **Estado de Minas**, Minas Gerais, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte. Autêntica, 2012.

PIZA, Daniel. Seleção e montagem contrariam tese da Bienal. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 de outubro de 1994, p. 5.

PLANAS, Eduard. Poesía escénica o strip-tease. In: GUERRERO, Manuel (ed.). **Joan Brossa o la revuelta poética**. 2.ed. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2001. p. 304-305.

Poesia abre hoje os verbetes da enciclopédia viva. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 de outubro de 1993. Caderno 2.

POLITO, Ronald; ALCIDES, Sérgio. Sobre a tradução. In: Brossa, Joan. **Poemas Cívics**. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

ROBAYNA, Andrés Sánchez. Joan Brossa ou a visualidade paradoxal. **Cult**, São Paulo, v. 19, p. 44-45, fev. 1999.

ROBAYNA, Andrés Sánchez. Significación de *Em va fer Joan Brossa*. In: GUERRERO, Manuel (ed.). **Joan Brossa o la revuelta poética**. 2.ed. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2001. p. 104-110.

RODRIGUES, Apoenam. Adeus para Joan Brossa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1993. p. 4.

SALOMÃO, Wally. O Chaplin catalão. **Cult**, São Paulo, v. 19, p. 48, fev. 1999.

SANSEVERIVO, Antônio Marcos Vieira. **Livro inconsútil**: uma experiência editorial de João Cabral de Melo Neto.

SANSEVERIVO, Antônio Marcos Vieira. Livro inconsútil: uma experiência editorial de João Cabral de Melo Neto. In: XXXIV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Recife. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2993-1.pdf> sanseverino> Acesso em: 15 set. 2020.

SERNA, Justo; PONS, Anaclet. **La historia cultural**. Madrid: Akal, 2013.

SMITH, Roberta. Times diz que Bienal junta arte ruim e tenta imitar a Europa. **O Globo**, São Paulo, 10 de Dezembro de 1994, Matutina, Segundo Caderno, p. 4

SUBIRACHS, Jordi Cerdà. El Brasil en la Barcelona de postguerra. Dictatorships & Democracies. *Journal of History and Culture*, Barcelona, n. 6: p. 9–50, 2018.

SUKMAN, Hugo. Noite do poeta João. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 de outubro de 1993. p. 4.

SUKMAN, Hugo. O Carlos Gomes decola. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1994, p. 5.

TOLIPAN, Heloísa. Joan Brossa na UTI. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1998. p. 7.

VIANNA, Luiz Fernando. Com a assinatura do autor. **O Globo**, São Paulo, 28 de Janeiro de 1994, p. 28.

VIANNA, Luiz Fernando. Portas e ruas abertas para os artistas. **O Globo**, São Paulo, 21 de Março de 1994, p. 5.

VILARDAGA, VICENTE. Joan Brossa é a Catalunha feita em poesia. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 9, n. 3001, sexta-feira, 28 de abril de 1995.

## ACERVOS

[Acervo digital do jornal *Folha de São Paulo*]

[Acervo digital do jornal *O Estado de S. Paulo (Estadão)*]

[Acervo digital do jornal *O Globo*]

[Acervo digital do *Jornal do Brasil*, na Biblioteca Nacional Digital]

[*Fons Joan Brossa*, do CED-MACBA]





Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar  
Porto Alegre - RS - Brasil  
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564  
E-mail: [prograd@pucrs.br](mailto:prograd@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)