

1.

Introdução**O discurso da desobediência**

A poesia de Juan Carlos Mestre se caracteriza por sua vocação renovadora e dessacralizadora, por incorporar em cada um dos seus livros o acontecimento aleatório — o câmbio, o risco, o acaso, o “errôneo” — perante a inércia das poéticas predominantes, pela constituição de um corpus onde memória pessoal e memória coletiva entrelaçam-se com o afã de restituir as vozes silenciadas pelos discursos de ordem e dominação. Sua obra encontra-se inserida dentro de uma tradição que continua a linhagem do romantismo visionário, o *modernismo*¹, as vanguardas hispano-americanas, o surrealismo e os movimentos de ruptura da segunda metade do século XX. Embora trate-se de uma obra que continua em crescimento, a poesia de Mestre tem já uma importância capital no panorama espanhol e hispano-americano, tanto pelo fato de constituir uma “poética da consciência” que a transforma em um referente das circunstâncias históricas, sociológicas e literárias da sua época, como pelo crescente interesse por parte dos leitores no mundo hispanófono.

Sobre o primeiro aspecto, a obra de Mestre apresenta-se como denúncia da catástrofe civil, sua poesia explora os espaços e fenômenos do trauma, as grandes feridas produzidas pelo “sonho da razão”: o stalinismo, a *Shoah*, maio de 1968, a Guerra Civil Espanhola, a ditadura chilena, a crise do sistema capitalista. Assim, a sua poesia afirma-se na memória como dispositivo de criação de um “monumento intangível”, daí que seu livro mais recente (ainda inédito) se intitule *Museo de la clase obrera*: a poesia como um lugar onde as

¹ Nos referimos aqui ao modernismo hispano-americano, que corresponde a outro contexto histórico anterior ao modernismo brasileiro, e que foi definido por Federico de Onís como “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy”. (ONÍS, 1934)

vítimas, ao mesmo tempo que são reivindicadas, assumem a tarefa de “avisadores do fogo”, esconjurando a materialidade do poder e dos discursos autoritários. “Los poetas trabajan con la memoria”, diz o poeta, e eis a constante da sua obra: memória e poesia como resistência perante o que Walter Benjamin identifica como a regra geral do seu tempo (e que é perfeitamente válido para o nosso): o “estado de exceção”² (BENJAMIN, 1987:26). Na visão mestreana, efetivamente, vivemos em um estado de exceção onde os mercados constituem o novo fascismo que relega a condição humana do sujeito a de cidadão de segunda categoria, outorgando-lhe valor na medida em que vira um membro ativo na lógica comercial:

Frente a la violenta propaganda con que la sociedad de libre mercado usurpa las analogías metafóricas de la felicidad, el ejercicio poético acaso se constituya en un acto de legítima defensa contra la soberbia obstinación del poder para mentir, para oponerse al principal argumentativo del nuevo fascismo, la tendencia revisionista a reconvertir el concepto de la dignidad humana, amparada por el desarrollo de los derechos civiles de la persona, en cliente con acceso a la burocracia restringida de la hoja de reclamaciones del consumidor. La variación eufemística de lo denominado como explotación, sojuzgamiento, arbitrariedad, tortura sociológica, hipotecan el territorio de las ensoñaciones del porvenir. (MESTRE, 2013: 10)

Diante dos princípios opressores desse “nuevo fascismo”, Mestre assume a poesia como o “discurso de la desobediencia” (MESTRE, 2010). O fragmento do anjo da história de Walter Benjamin pode ser lido como metáfora de um discurso poético da desobediência, já que o progresso apresenta-se como uma tempestade que “sopra do paraíso e prende-se de suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu”. Assim, o anjo da história benjaminiano resiste ao curso habitual do progresso: “seu rosto está dirigido para o passado” (BENJAMIN, 1993: 226). Para Mestre, então, o poeta vem a ser esse historiador benjaminiano que “considera a

² Benjamin usa o termo na sua tese nº 8 sobre o conceito de história: “A tradição dos oprimidos ensina-nos que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é regra. Temos de chegar a um conceito de história que corresponda a esta ideia. Só então se perfilará diante dos nossos olhos, como nossa tarefa, a necessidade de provocar o verdadeiro estado de exceção; e assim a nossa posição na luta contra o fascismo melhorará”. (BENJAMIN, 1993: 245)

sua tarefa escovar a história a contrapelo” (*Ibid.*), em uma tentativa de examinar a história do ponto de vista dos vencidos.

A desobediência é, assim, uma forma de oposição perante o progresso precisamente porque este é a expressão de uma racionalidade que articula uma dialética controladora, opressora e sedimentadora, profundamente antipoética. Mestre não quer contar a história dos vencedores, mas inserir-se na “tradição dos oprimidos”, por isso sua poesia escruta o discurso com a finalidade de desvendar o rosto do poder (independente do seu âmbito, seja histórico, sociológico ou literário), desarticular sua normativa, sua finalidade classificadora. Para Mestre, ser poeta comporta “una actitud, una ética y una estética” (BOREL, 1987: VIII), ou seja, um ato de delicadeza e resistência civil perante a “soberbia obstinación del poder para mentir” (MESTRE, 2013: 10). Em um mundo onde a poesia aparece relegada ao lugar da excentricidade ou resulta um discurso inútil ou exercício de divagação, ou seja, onde *La poesía ha caído en desgracia*, como se intitula outro dos seus livros, o poeta assume uma função “revolucionária”, não apenas como discurso ingênuo ou panfletário nem como “arma cargada de futuro” (CELAYA, Gabriel: 58), mas como uma *Sublevación inmóvil*, segundo o título do primeiro livro de Antonio Gamoneda.

Mas quais seriam as implicações desse oximoro gamonediano e como se articulam dentro da obra de Mestre? Qual é a “revolução” ou “sublevação” da poesia em um mundo onde estas palavras estão associadas a uma ideia ultrapassada, corrompida, despojada da sua significação primigênia? É claro que a poesia de Mestre, pelos temas que aborda, pode parecer ancorada em uma programática social — o que não é necessariamente um demérito —, porém seu pensamento não se limita a simples denúncia, não é um poeta do “social pelo social”. O projeto mestreano apresenta-se como uma subversão semântica, uma dinamização da linguagem, um questionamento constante daquilo que se erige como “lógica” e ordenamento. É um ataque constante ao “centro” desde as margens, de tal forma que o discurso não se constitua como um construto que reproduz os princípios de racionalidade da sociedade burguesa contemporânea. Por isso, a sua poesia articula-se com as vozes dos sujeitos “que se ven obligados a aferrarse al relámpago con las manos desnudas, los implícitos en la intemperie de su intento de dar cuenta de lo otro con la categórica experiencia de las palabras” (MESTRE, 2013: 45). O poeta é mais uma voz entre as vozes que

desobedecem, é o sujeito inconformado, aquele que desestabiliza “a ordem do discurso” e seus mecanismos de controle. Como no início da Aula Inaugural no Collège de France de Michel Foucault (1996: 5-6), Mestre quer pronunciar um discurso onde a palavra permaneça flutuante, onde não se submeta ao paradoxo imposto pela formulação do próprio pensamento, uma palavra em liberdade, capaz de transmitir um conhecimento no tempo alheio às imposições, daí que para Mestre a poesia seja “la teoría menos humillante de la historia” (MESTRE: 2013: 50).

O seu discurso poético, então, aspira a criar um estado de liberdade onde o acaso, o delírio e o acontecimento aleatório constituem as principais manifestações da imaginação criadora. Sua poesia é *social* porque constrói um antidiscurso, ou seja, um discurso poético que desmembra “a ordem do discurso”. Por isso, na evolução da sua obra, merece especial relevância a sua adesão, ou melhor, a sua apropriação da poética de Nicanor Parra. Os primeiros livros de Mestre, desde *Siete poemas escritos junto a la lluvia* até *La tumba de Keats*, mantêm um tom mais elegante, inclusive solene, porém a partir de *La casa roja* incorpora a coloquialidade, a oralidade, o humor, a ironia, a antipoesia parriana, a fim de realizar uma subversão dentro da própria obra, de tal forma que o fato de desobedecer é uma conduta aplicada a si mesmo para evitar a sedimentação da sua estética. Tanto a poesia de Parra como a de Mestre são formas de oposição ao discurso da razão. Quando Parra afirma que “en un mundo desprovisto de racionalidad / la poesía no puede ser otra cosa que la mala conciencia de la época” (PARRA, 2011: 346) está fazendo uma crítica à racionalidade burguesa fundada nas noções de produtividade, trabalho, utilidade e acumulação de capital. Dessa forma, então, ele coloca a poesia como uma consciência crítica que não compactua com a irracionalidade do mundo. Eis o lugar onde pretende chegar a poesia de Mestre, todo seu discurso desobediente, sua ruptura com ideias e estéticas dominantes, toda sua imaginação desbordada e dinamizadora: o espaço da consciência. Da mesma forma que para Roland Barthes “o poder é o parasita de um organismo trans-social” que “desde toda eternidade humana” inscreve-se na linguagem para estabelecer o seu domínio (BARTHES, 2010: 10), Mestre acredita que a poesia seria o seu reverso, ou seja, um “organismo trans-social” que se inscreve na linguagem e que age como

liberador da consciência. De fato, para ele “un libro de poemas, como toda obra de arte, es una pequeña caja de herramientas al servicio de la conciencia de los hombres” (TEMPORELLI, 2007: 22). A poesia seria também um devir, no sentido em que como instrumento “al servicio de la conciencia” é também finalidade, ou seja, consciência ela mesma:

La poesía es conciencia, acaso la conciencia de algo de lo que no podemos tener conciencia de ninguna otra manera que no sea a través de la poesía. Ni la política, ni la ideología, ni el saber científico y tecnológico han aportado desde la sola voz de un hombre la conciencia súbita que cualifica la intensidad del saber que hay en un poema de San Juan de la Cruz, Walt Whitman o Antonio Gamoneda. (VIÑAS, 2009)

Adquire sentido, então, a noção gamonediana de “sublevación inmóvil” na obra de Mestre, já que se trata de uma experiência que ativa as zonas vedadas do pensamento. O próprio Gamoneda explica que “la experiencia de la emisión —o la recepción— de la poesía intensifica mi vida y yo vivo esta intensificación como una forma de placer” (GAMONEDA, 1997: 24). E esse prazer, tantas vezes condenado pela racionalidade, constitui uma forma de conhecimento do mundo e uma tomada de consciência do indivíduo que abre as portas da percepção para uma outra realidade (o mundo dos sonhos, da imaginação, da experiência espiritual). Mas isto não implica uma evasão da realidade objetiva, pelo contrário: a poesia comparece como força transformadora da realidade, já que

todo poema es una compleja red de diálogos, de comunicaciones, de rechazos, de aproximaciones y de distanciamientos con la materia de lo misterioso; y entre ella, la memoria ocupa un lugar esencial en la activación del proyecto espiritual. Sí, efectivamente, desde lo que es mi experiencia de vida, la poesía está hecha a partes iguales del vértigo de la memoria y del apasionamiento de la imaginación, es decir, colocar las palabras al norte del porvenir, en la tensión ética de lo vivido, entre el pulso de la atención estética de lo soñado. (MESTRE, 2013)

O segundo aspecto que destacamos no início desta introdução diz respeito ao interesse que a poesia de Mestre tem suscitado no âmbito da literatura espanhola e hispano-americana. Efetivamente, a fortuna crítica é vasta e tem sido acompanhada por múltiplos prêmios, entre os quais destacam-se o Premio

Adonáis, o Premio Nacional de Poesía e o Premio de la Crítica de Poesía Castellana.

Entre os textos que analisam sua poesia, caberia mencionar o estudo panorâmico de Juan Manuel Molina Damiani intitulado “La poesía bella y cruel de lo real”, onde destaca a existência de um vitalismo, na poesia de Mestre, que “se significa como un espacio cuya credibilidad obedece a que cartografía un territorio, por más que esté cargado de utopía, no solo verosímil sino, antes bien, verdadero, [...] que remite a un lugar sagrado donde la poesía se equipara a la vida porque sirve para reactivarla suscitando sus emociones y depurando sus experiencias” (MOLINA DAMIANI, 2008: 4). Outro trabalho que deve ser destacado é o de Sultana Wahnón, “Desgracia y esperanza de la poesía”, que apesar de concentrar-se somente em *La poesía ha caído en desgracia*, proporciona interessantes chaves de leitura sobre a importância da palavra como formuladora de um discurso que se opõe ao “espacio de la precariedad” de um mundo em ruínas onde o silêncio torna-se imposição em um tempo de incertezas (WHANÓN, 1995: 23). Também resulta interessante o trabalho “Paráfrasis de una lingüística poética sobre la poesía de Juan Carlos Mestre” de Cristina Asenjo, da Universidad de León, onde analisa a “lingüística poética”, o “idealismo-textualismo” e o “mundo verbal” em uma etapa da obra de Mestre que abrange até a publicação de *La tumba de Keats* (1999). Temos que destacar a oportuna leitura de Tomás Sánchez Santiago em “La responsabilidad de la imaginación”, onde expõe a poética de Mestre como a metáfora de uma crise: “crisis de un arraigo en lo ancestral, crisis de una civilización traicionada por sus propios edecanes, crisis de las significaciones, crisis, por fin, del lenguaje, concebido como actividad en las afueras de los idiomas utilitarios” (MESTRE, 2007: 13). De igual forma, os ensaios e resenhas de María Nieves Alonso y Gilberto Triviños da Universidad de Concepción são imprescindíveis para entender o desenvolvimento e a influência da obra mestreana no contexto chileno, especialmente na introdução da antologia *Las plumas del colibrí*, mas também em outros trabalhos publicados nas revistas *Atenea* e *Ínsula*, que serão citados ao longo desta dissertação. Finalmente, o ensaio “Futuridad contemporánea de las artes” de Antonio García Berrio, de recente publicação na *Revista de Occidente*, utiliza como referência à obra poética de Mestre para explicar a “dialéctica de continuismo y cambio prolongable a la futuridad contemporánea”, precisamente

pela “novedad moderna y amplio calado extensivo” que subjaz no seu “irracionalismo vanguardista” (GARCÍA BERRIO, 2013: 30).

Outro fator determinante na difusão da obra de Mestre é sua presença nos diversos festivais de poesia tanto na Europa como em quase todos os países da América Latina, o que tem derivado em um interesse crescente que se manifesta na publicação de antologias. Entre estas últimas, cabe salientar a realizada por Miguel Ángel Muñoz Sanjuán intitulada *Las estrellas para quien las trabaja* (Edilesa), publicada em 2007, na Espanha, e depois em Havana, em 2009, em um livro “reversível”: de um lado *Amor a primera vista* do poeta cubano Víctor Casaus e do outro o livro de Mestre; a antologia italiana de Rafaella Marzano e Guadalupe Grande, que adotam o mesmo título mas com outra seleção, *Le stelle a chi le lavora* (Casa della Poesia, 2012); a de Manuel Ramos Van Dick para o projeto “Sarita Cartonera” intitulada *La imagen de otro espacio* (Lima, Peru, 2013); a de Xavier Oquendo Troncoso, intitulada *Tierra de los significados* (Quito, Equador, 2014); e este ano a antologia realizada por Jesús Auguado intitulada *Historia natural de la felicidad*, editada pelo Fondo de Cultura Económica (no México e na Espanha)³.

Contudo, devemos dizer que ainda está faltando um estudo mais profundo da obra de Mestre, onde se unifiquem ou se ampliem as diversas vertentes do seu ideário estético. Nosso trabalho concentra-se em uma vertente que quer aportar uma chave de leitura até agora não explorada na sua poesia: pretendemos analisar a sua trajetória poética a partir da noção de *erro*. Queremos relacionar esta noção com a ocorrência do acaso, mas também com a concepção de uma conduta e de uma poética. Acreditamos que o erro é mais uma forma de “consciência” e “desobediência”, e por isso interessa-nos destacar o fato de que essa consciência *errônea* que reside na poesia de Mestre extrapola a simples construção textual para manifestar-se em sua vida. Se a viagem apresenta-se como elemento constitutivo da vida do nosso autor — pelas suas estadas em várias cidades cuja geografia e contexto influem de forma determinante na sua obra — o *erro* constitui a premissa, o ponto de partida do conhecimento poético.

³ Nesta lista de antologias podemos acrescentar a que realizei em 2013 intitulada *Un poema no es una misa cantada*, editada no contexto do II Festival Internacional de Poesía de Lima, realizado entre 4 e 7 de julho desse ano (MESTRE, 2013).

Nesse sentido, alguns versos de *Subida del Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz resultam ilustrativos para entender a noção de *erro* na obra de Mestre:

Para venir a lo que no sabes,
has de ir por donde no sabes.
Para venir a lo que no posees,
has de ir por donde no posees.
Para venir a lo que no eres,
has de ir por donde no eres.

(CRUZ, 2003:170)

Da mesma forma que para San Juan de la Cruz o caminho do conhecimento espiritual está mediado pela exploração daquilo que é desconhecido a cada um, para Mestre o caminho poético é extravio, ou seja, o caminho é perder o caminho, um sair da rota como forma de encontrar a revelação poética.

A seguir, então, analisaremos sua trajetória e algumas constantes na sua obra a partir do dado errôneo. Nosso trabalho divide-se conforme as estadas da trajetória do poeta (Villafranca, Barcelona, Concepción, Madrid, Roma), já que cada uma destas coincide com as publicações dos seus livros ou com outros textos importantes da sua produção. A escolha da diacronia em nosso ensaio obedece também ao aspecto biográfico que queremos apresentar como uma viagem física que atravessa “rituais de iniciação” e situações relacionadas à natureza do devir poético. No caso de fragmentos, entrevistas, poemas ou simples trechos, tanto de Mestre como de outros autores de língua espanhola, temos optado por mantê-los no idioma original, sem tradução nas notas, devido à proximidade linguística.

Finalmente, queremos mencionar que a poesia de Mestre ainda não foi difundida no Brasil. Isto obedece a vários fatores: o primeiro, certamente, deve-se à natureza da própria poesia que, a nosso entender, carece da condição de “objeto de consumo”, o que implica que, dentro de uma sociedade eminentemente utilitária, não tem “valor”; outra razão, mais específica, é o fato de um isolamento simultâneo, o afastamento mútuo, entre as literaturas de língua espanhola e portuguesa: da mesma forma que poetas como Murilo Mendes e Jorge de Lima são quase desconhecidos nos países hispano-falantes, poetas como César Vallejo e César Moro — para citar dois peruanos imprescindíveis na

poesia em língua espanhola — são quase inexistentes para o público brasileiro. Talvez outra razão, que deriva na falta de tradução, vincula-se à própria dificuldade que a poesia de Mestre apresenta na sua própria língua, o que está relacionado ao caráter “hermético” de grande parte da sua obra. Porém, ainda que de forma fragmentária, a poesia de Mestre foi traduzida pelo poeta Ronaldo Costa Fernandes na *Revista Brasileira* da Academia Brasileira de Letras (COSTA FERNANDES, 2010: 258-277). Assim, esperamos que nosso trabalho, sendo o primeiro sobre a obra de Mestre no Brasil, seja a continuidade desse intercâmbio entre a poesia de ambas línguas.