

## 2.

### A trajetória poética de Juan Carlos Mestre

#### 2.1.

##### Dados errôneos

Juan Carlos Mestre nasceu em Villafranca del Bierzo, um município da comarca de El Bierzo, situado no extremo noroeste da província de León, na confluência dos rios Burbia e Valcarce, em 15 de abril de 1957. Porém, pelo fato de ter nascido no transcurso da noite, a folha de atividades eclesiais de *La Parroquial Berciana*, uma singela publicação de caráter quinzenal da igreja do povoado, registrou por engano que o filho “de Emilio Pérez y M<sup>a</sup> de la Esperanza nació el 16 de abril, bautizado el 18 del mismo” (cf. anexo). Este desliz na data de nascimento, em aparência supérfluo, abrange um amplo espectro na obra de Mestre, se o analisamos à luz de uma poética que assume a noção de *erro* como pedra angular do seu ideário estético. Nesse sentido, a analogia com Edmond Jabès, um poeta admirado e citado por Mestre, resulta ilustrativa no que diz respeito às implicações do errôneo, não apenas como acontecimento do acaso no plano biográfico, mas também como dispositivo de subversão no plano poético. Jabès nasceu em 16 de abril de 1912 mas, por erro, seu pai o inscreveu no Registro Civil em 14 de abril. Sobre este aspecto, Jabès escreveu: “La première manifestation de mon existence fut celle d’une *absence* qui portait mon nom” (JABÈS, 1991: 227). Da mesma forma que o vazio entre as datas gerou uma reflexão existencial na obra do egípcio, o *erro* deixou sua marca na história poética de Mestre a partir do momento em que o seu nome e data de nascimento aparecem pela primeira vez em uma publicação. Assim, parafraseando um poema de Mestre intitulado “El pasaporte de Orfeo”, poderíamos dizer que “de una vida a otra *hay un error tipográfico* en el que Dios es viejo” (MESTRE, 2008: 101, grifo nosso). Além do biográfico, a marca do *erro* está ligada a uma conduta estética que, como veremos ao longo de sua trajetória, se apresenta como símbolo de uma subversão no território da linguagem e, portanto, na realidade que a própria linguagem revela. Mestre, que comparte com Jabès a origem

judaica, tem refletido em muitas ocasiões sobre o *erro* como afirmação de uma consciência poética: “Yo he visto el mundo real de la imaginación sobre la memoria de los errores” (MESTRE, 1999, p. 5), “he sido discípulo de los errores y la tradición de su tacto” (MESTRE, 2011, p. 33). De fato, quando é perguntado pelas razões que o levaram a reeditar alguns poemas da juventude, explica que não existe nisso “una voluntad de mejora en la escritura, sino una afirmación definitiva en el error” (MESTRE, 2011). Quando recebe o Premio de la Crítica, qualifica o acontecimento como “un gesto vinculado a la delicadeza del error”<sup>4</sup> (MESTRE, 2013). Em um poema intitulado “Autobiografía”, o poeta escreve uma linha auto-irônica que pode ser lida como uma forma de *erro* — do ponto de vista do acaso — pelo fato de ter nascido na mesma data que o polímata florentino: “Mi cumpleaños coincide con el de Leonardo da Vinci pero lo llevo con resignación” (MESTRE, 2012, p. 253).

Em múltiplas entrevistas, Mestre tem afirmado que a poesia é o discurso da desobediência, ou seja, uma conduta que esquiva-se do caminho “correto”, que rebela-se “contra el pensamiento estéril de la neutralidad” e que “siempre ha sido una insumisión frente al lenguaje normalizado”, (MESTRE, 2015). Seja como anedota relacionada com o acaso, como reivindicação, como ironia ou como vontade dinamizadora da linguagem, o erro apresenta-se como fundamento do seu destino como poeta: “No pienso rendirme, ningún poeta ha claudicado nunca de sus propios errores. El mío es este, entre otros, persistir en el encargo que nadie me ha hecho, vivir la vida tal como me gustaría ser recordado por mis antepasados pobres y analfabetos” (MESTRE, 2007: 20-21).

A origem da palavra “erro” fornece várias chaves para aceder à poesia de Mestre. O verbo latino *errāre*, de onde deriva nosso termo “erro”, significa “vagar, vagabundear, equivocarse” (COROMINAS, 1987: 240). Assim, sua primeira acepção refere-se à ideia de deslocamento: “ir al azar, vagar de un sitio para otro, ir sin rumbo fijo, [...] desviarse del camino recto” (SEGURA MUNGUÍA, 2014: 175). Por outro lado, o uso de *errāre* também vincula-se à ideia do “equivoco”: “apartarse de la verdad, estar en un error, errar, engañarse, equivocarse”. Lucrecio, no Livro III do seu *De rerum natura*, utiliza o verbo

---

<sup>4</sup> Mestre também tem afirmado que um prêmio “es un error por naturaleza. No se puede medir el arte, la literatura, la música. Decir que esto es mejor que aquello, si existe una obra portadora de verdad y sentido crítico”. (GRANT DEL RÍO, 2013)

tanto no sentido de “desvio” quanto no sentido de “equivoco”: *avius errat / saepe animus*, ou seja, “la mente se desvía y equivoca a menudo”. Dito fragmento procede de um trecho onde o poeta fala do quebrantamento das forças do corpo e da alma:

Huc accedit uti videamus, corpus ut ipsum  
 suscipere inmanis morbos durumque dolorem,  
 sic animum curas acris luctumque metumque;  
 quare participem leti quoque convenit esse.  
 quin etiam morbis in corporis *avius errat*  
*saepe animus; dementit enim deliraque fatur,*  
*inter dumque gravi lethargo fertur in altum*  
*aeternumque soporem oculis nutuque cadenti;*  
 unde neque exaudit voces nec noscere voltus  
 illorum potis est, ad vitam qui revocantes  
 circum stant lacrimis rorantes ora genasque<sup>5</sup>.

(LUCRECIO, 2012: 95)

Em uma primeira leitura, estes versos fazem referência a uma circunstância relacionada com a saúde, mas o que chama a atenção no fragmento de Lucrecio é a proximidade do verbo *errāre* com a ideia de *desvio da razão*. Assim, o decaimento do corpo por causa da doença e da dor é paralelo à apropriação que a *demência* e o *delírio* fazem da alma, levando esta até um *lethargo* que por sua vez conduz a um “sonho eterno”. Portanto, a definição de *erro* que usamos para indagar na poesia de Mestre relaciona-se às ditas derivações, que vão desde as ideias de equivoco e deslocamento até o desvio, o delírio e a divagação, o que também vincula-se com um estado aleatório ou inclusive com o acaso (“ir al azar”). De fato, essas circunstâncias não estão longe da última das quatro acepções que fornece a Real Academia Española sobre o verbo “errar”: “dicho del pensamiento, de la imaginación o de la atención: divagar”. Ao longo da obra de Mestre continuaremos vendo os desdobramentos dessas noções.

Resulta revelador que Mestre afirme a sua persistência no erro como “un encargo” e vincule dito pensamento à aliança com seus antepassados. É que

<sup>5</sup> Como del mismo cuerpo se apoderan / Dolor agudo, enfermedades graves, / Del espíritu así espanto y duelo / Y molestos cuidados luego debe / Participe como él ser de la muerte. / La razón se perturba en las dolencias / Del cuerpo muchas veces: se apodera / Del alma la demencia y el delirio: / Y a veces un letargo profundísimo / La hunde en un sopor alto y eterno, / Los párpados se caen y la cabeza: / Ni oye las voces, ni conoce el rostro / De aquellos que llamándola a la vida / La cercan y rodean derramando / Lágrimas en el rostro y las mejillas.

errar, emigrar, deslocar, são circunstâncias presentes na assunção do judaísmo na sua poesia, por isso o poema “Antepasados” expressa a herança de uma consciência da diáspora, aquilo que Marguerite Duras chama *l’errance courbe*: “les Juifs sont des gens qui partent et qui, en partant, emportent leur pays natal et pour qui celui-ci est toujours présent, plus violent que s’ils ne l’avaient jamais quitté” (DURAS, 1980: 83)<sup>6</sup>. Repare-se na recorrência quase anafórica que destaca precisamente a ideia de “vagar de un sitio para otro” procedente do nosso verbo latino:

Mis antepasados *cruzarón el mar* sobre una cruz de palo,  
pero no pidieron audiencia,  
así que *vagaron* por los legajos,  
como los erizos y los lagartos *vagan* por los senderos de las aldeas.  
[...]

Mis antepasados inventaron la Vía láctea,  
dieron a esa intemperie el nombre de la necesidad,  
*atravesaron el mar* sobre una cruz de palo.  
Entonces pusieron nombre al hambre para que el amo del hambre  
se llamara dueño de la casa del hambre  
y *vagaron* por los caminos,  
como los erizos y los lagartos *vagan* por los senderos de las aldeas.  
(MESTRE, 2008: 7, grifos nossos)

As relações travadas entre o *errar* e a evocação dos antepassados nos aproximam a um retrato familiar imprescindível para entender as origens da consciência poética de Mestre. Seu pai foi “el último de una saga de panaderos” (MESTRE, comunicação pessoal, outubro, 2014); sua mãe era filha de um alfaiate. Mestre afirma que seu avô materno foi um emigrante que embarcou no navio *Orcoma* da Steam Packet Company, no dia 21 de junho de 1920 rumo a Havana (MESTRE, 2008: 141), lugar onde aprendeu o ofício do corte e costura. Um fragmento dessa viagem aparece no poema “Retrato de familia”:

Ciego de Ávila, Provincia de Camagüey, Isla de Cuba. Mi abuelo  
tocaba el clarinete y tenía un cinturón con hebilla de oro.

Esto sucede en 1920, delante de una tela pintada con pájaros que  
habrían de ser multicolores.

<sup>6</sup> “Os judeus são essas pessoas que partem e que, ao partir, levam consigo o país natal e que para eles está mais presente, mais arraigado, do que se nunca o tivessem deixado”. [tradução nossa]

En una calle de La Habana, recién llegado de Vigo, Leonardo Mestre le compró a su novia una peineta de carey.

Están los dos, él lánguido de ojos y con un traje de lino. Ella, bajo la luz de los trópicos, es bella y me mira.

Entonces se han colocado para la fotografía y con ella, como el que es alegre y vencido por el amor, entran en el hermoso sueño de la vida.

Ya nada pudo separarlos, sólo ellos saben por qué fue aquel el instante preciso del milagro.

Yo podría continuar esta historia pero no sé si en 1920 había chevrolets en Cuba.

(MESTRE, 1986: 48-49)

No apelo anedótico e familiar do poema subjaz um aspecto significativo para estabelecer a diacronia do que seria a configuração do sujeito poético. O fato biográfico, mediado pela operação seletiva e até imaginária da memória, remete mais uma vez ao deslocamento, só que agora a viagem gera relações que não apenas constroem um núcleo primordial, mas também contêm o conceito de desvio da realidade para o sonho. Só que, diferente do *lethargo* de Lucrecio, este desvio manifesta-se como sonho criador. Deste modo, podemos dizer que é com estes personagens que começa a história poética do nosso autor, no momento em que “los sastres parten en barco hacia la tierra de las ensoñaciones” (MESTRE, 2012: 378), viajam para um lugar onde começa o “hermoso sueño de la vida”. Estas afirmações remetem, num primeiro momento, aos muitas vezes citados versos do “Monólogo de Segismundo” de Calderón de la Barca (“que toda la vida es sueño / y los sueños sueños son”) (CALDERÓN DE LA BARCA, 2005: 1149), mas se nos aprofundarmos nos conceitos e limites entre vida, sonho e poesia veremos que dissipam-se em ocasiões e complementam-se em outras, em uma operação de intercâmbios e conciliação de opostos. O símbolo da “vida-sonho” viria a ser, no pensamento poético de Mestre, afirmação da vontade criadora que denota atividade e subversão perante a inércia e o interdito da realidade governada pela razão, ou seja, mais um “desviarse del camino correcto”. O que os personagens do poema fazem é perder o rumo, sair da realidade para entrar no mundo do sonho. No primeiro *Manifeste du surréalisme* (1924), André Breton considerava a vigília como “un phénomène

d'interférence”<sup>7</sup> e acreditava em “la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire”<sup>8</sup> (BRETÓN, 2011, p. 24). De tal forma que os personagens do poema, ao posarem para a fotografia, entram nesse lugar onde a realidade e o sonho se unificam graças à intervenção do objeto que capta o instante. A fotografia resulta ser o testamento do “acidente congelado” (“el instante preciso del milagro”), assim como o próprio poema é o seu equivalente e portanto um retrato preservado pelo sonho criador do poeta. Saúl Yurkiévich afirma que “toda literatura es sueño proyectado sobre la escritura porque piensa por medio de imágenes, de mitos y de fábulas, la poesía se confunde con el sueño” (YURKIÉVICH, 2007, p. 181). Assim, toda poesia é sonho, subjetividade, zona habitada por seres redimidos pela memória, lugar de fundação, início de uma aventura no seu próprio mistério que acaba na “realidade absoluta”. Trata-se de um argumento tautológico na medida em que o poeta nasce no sonho, ou seja, nasce na poesia e da poesia; a poesia é sonho criador, objeto e lugar procurado pelo poeta ao longo de sua vida e obra: “Procedemos de un sueño y hacia otro sueño acudimos”, afirma Mestre (1994: 29). Em “Retrato de família” a viagem é o elemento-chave de uma dupla história (real/imaginária): por um lado, o primeiro estágio do antepassado protagonista (“recién llegado de Vigo”); por outro, a entrada no território do sonho que funciona como metáfora antecipatória de um poeta e de uma poética. A leitura de “Retrato de família” como metáfora de um balizamento biográfico, onde a poesia e o poeta têm a sua origem no sonho, pode ser complementada com alguns versos do poema “Lo que sé de mí”, onde o poeta afirma: “Yo he nacido entre las rosas que han muerto / y el mustio follaje de los jardines de un sueño” (MESTRE, 2004: 16). A ideia da preexistência no sonho se confirma quando mais adiante diz: “Yo he nacido aquí antes de que mi corazón se diera cuenta / y una dulce mujer se acercara a mi sombra como madre” (*Ibid*).

A recorrência da figura do alfaiate se explicita em vários dos seus livros. Em Antífona aparece no já citado “Antepasados”; em “El arca de los dones” de *La poesía ha caído en desgracia* retoma o mesmo motivo de “Antepasados”: “A

<sup>7</sup> “Um fenômeno de interferência”. [tradução nossa]

<sup>8</sup> “A futura resolução desses dois estados, contraditórios em aparência, o sonho e a realidade, em uma espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, por assim dizer-lo”. [tradução nossa]

la lápida de Leonardo Mestre, los sueños que no tuvo y que ya nunca sabrá. / [...] A La Habana de mis antepasados allá por 1920, la nieve”; em *La casa roja*, no poema “Reparto”, Leonardo Mestre aparece citado entre o público de uma peça de teatro onde comparece o barbeiro de Whitman, o marceneiro de Paul Klee, a empregada de Roosevelt, entre outros personagens humildes que o poeta procura enaltecer; em *La bicicleta del panadero*, a figura do alfaiate e tudo aquilo relacionado a este ofício costuma aparecer entre conotações melancólicas, mas sempre com um apelo positivo, em poemas como “La hija del sastre”, “Locomotora Singer”, “Tierra de las ensoñaciones”, “La sastrería”. A evocação do avô alfaiate aparece de novo em outro contexto que também guarda um caráter antecipatório na vida e obra de Mestre, especificamente no relato intitulado “La imposición de manos” presente no livro *Cuentos de la Cábila* de Antonio Pereira — uma das primeiras figuras tutelares do poeta. A família Pérez Mestre morava em um bairro de La Cábila, portanto eram vizinhos muito próximos dos Pereira. O conto de Pereira é interessante porque realiza um exercício memorialista no qual as transposições dos protagonistas funcionam como camadas geracionais: primeiro começa falando de Antonio Carvajal Álvarez de Toledo (1866-1956), poeta romântico que publicava seus sonetos no *Diario de León* e na revista cultural semanal *Las riberas del Eo*, depois relembra Leonardo Mestre e, finalmente, a filha deste último. A história acontece por volta de 1930: uma Pereira quase adolescente, com inquietações literárias, conversava frequentemente com Antonio Carvajal Álvarez de Toledo. O poeta visitava diariamente a loja de ferragens da família Pereira e às vezes “leía para sí sus versos, y luego, si no había apuro en la tienda, los leía en voz alta a quienes quisieran oírseles” (PEREIRA, 2000: 82). O avô de Mestre era uma das pessoas que paravam suas atividades cotidianas para escutar os versos do poeta:

El sastre, paredaño con la ferretería, venía sólo un momento, raramente levantaba la vista de su tarea, y no era avaricia, sino por dar ejemplo a sus aprendices y oficiales, que acudían de los pueblos del circundo y terminaban hablando —o sea, callando— y peinándose para atrás como el maestro de corte.

El sastre se llamaba don Leonardo. Había aprendido en Cuba, tenía una mirada emigrada y lánguida que se transmitía a sus vástagos.

(PEREIRA, 2000: 83)

A figura de Carvajal é predominante em todo o texto, mas Pereira faz um giro narrativo ao final para desvendar a última camada geracional e o verdadeiro protagonista do conto:

El poeta estaba a la puerta de nuestra tienda y por delante pasó una niña del sastre Leonardo Mestre. Una niña pequeña, aunque no sé calcularle los años. Don Antonio Carvajal Álvarez se fijó en ella y la detuvo. La niña no se asustó demasiado y miró al señor de la capa con los ojos heredados, del color y la liquidez del mar. Entonces el vate, el que vaticina, posó sus dos manos largas y huesudas sobre la cabeza de Esperancita, tantos años antes de que la niña pudiese ser madre, y allí las demoró. El gesto me conmovió sin saber por qué, y ahora no es ningún mérito hablar de anunciación. (*Ibid.*)

Mais uma vez lemos este encontro como uma ocorrência do *erro* no sentido do acaso criador. Assim, tanto a viagem do alfaiate para Cuba, como esta “imposição de mãos” na mãe do futuro poeta constituem uma pré-história marcada por viagens, casualidades e personagens humildes que comparecem aos lugares e instantes vinculados à concepção da poesia, o que é uma temática constante na obra mestreana.

## 2.2.

### Villafranca: revelação e tragédia

Durante a infância do poeta, o estímulo materno foi fundamental no aprendizado da leitura. Esperanza Mestre depositou todas suas expectativas na educação do filho que, como único varão, parecia destinado a herdar o ofício de padeiro que desempenhava o pai. Existia por parte da mãe um interesse decisivo na formação do filho, a ponto de começar as lições de leitura quando ele tinha apenas três anos. A criança se mostrava fascinada com o jeito simples com que sua progenitora lhe revelava o mundo através da palavra: juntando vogais e consoantes para nomear objetos da casa (“mi madre decía *v... vino... v... i... vi...*”) (MESTRE, comunicação pessoal, outubro, 2014), recitando canções de ninar, ensinando palavras nas bulas dos medicamentos: “En mi casa natal no es que hubiera una biblioteca mediocre, simplemente no había ningún libro, yo aprendí a leer muy pronto, prospectos de medicamentos y otros papeles así, palabras

mágicas destinadas a curar la enfermedad y consolar en el dolor” (CASTRILLÓN, 2012). Mas nesse período de deslumbramentos que a criança experimenta quando descobre a capacidade de nomear o mundo (como é o próprio fato criativo), uma palavra terá especial relevância pela sua súbita aparição:

La primera palabra de la que tengo recuerdo, fascinación e idea de aprendizaje fue “libélula”. Posiblemente la palabra pan o agua no formaban parte del descubrimiento sino de lo cotidiano. Un día entró una libélula en casa y empezó a revolotear en los cristales. Era yo muy niño, tendría unos cinco años, no lo olvidaré nunca: yo me asusté, porque era como una mosca gigante con aquellas alas azules, y mi madre me dijo: «No, ¡es una libélula! Li-bé-lu-la. Una libélula». Cuando llegó mi padre, le dije: «Entró una libélula». Y fui a casa de mis abuelos y les dije: «¡Entró una libélula, una libélula!». (MESTRE, comunicação pessoal, outubro, 2014)

O fascínio da criança é a descoberta inconsciente daquilo que Gilles Deleuze chama de “uma música da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras”, pois “é através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve” (DELEUZE, 2008: 9). Portanto, o encontro com esta palavra é um fato fundamental, que extrapola a anedota até uma espécie de poética do autor. Assim, o poema “El anzuelo de la libélula” estabelece as primeiras linhas de pensamento e percepção da realidade poética:

Yo tenía una libélula en el corazón como otros tienen una patria  
a la que adulan con la semilla de los ojos. [...]  
Cansadas como paraguas cerrados recogía las maderas auditivas  
de un mar inexistente y con ellas construía algo parecido a una  
casa.  
En aquellos días algo parecido a una casa eran las conversaciones,  
palabras relacionadas con la pestaña premonitoria, gatos en los  
cerezos.  
Yo desconocía los vínculos y toda oscuridad era para mí un  
obsequio,  
un rumor de la eternidad que se prestaba como un cuerpo desnudo  
a mi mano. [...]  
Yo tenía la costura de una libélula en el corazón  
pero las hojas cerebrales hacían crecer mis manos hacia dentro  
en busca de una palanca con la que desalojar la piedra del miedo.  
Sin esfuerzo comencé a llorar al revés, a confundir los sentidos  
que guían la gota gramática hacia una lengua extranjera.  
(MESTRE, 2008: 21)

Seguindo Deleuze, tanto o poema quanto o narrado por Mestre nos remetem ao conceito de devir. Para Deleuze, a escrita é inseparável do devir, é

“uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrevermos devimos-mulher, devimos-animal ou vegetal, devimos-molécula, até devir-imperceptível. Esses devires encadeiam-se uns aos outros, segundo uma linhagem particular” (DELEUZE, 2008: 11). Mas Deleuze esclarece que o devir “não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula” (*Ibid.*). Por isso, talvez, aquilo que o poeta faz perante a descoberta da palavra libélula não seja precisamente a representação (imitação) do vivido por meio de versos, senão a enunciação da zona de indiscernibilidade em que a criança devém animal e vegetal. Daí que tenha “la costura de una libélula en el corazón” e que, através da personificação, se transforme em árvore cujas “hojas cerebrales” fazem com que as “mãos cresçam para dentro”. É a palavra que entrou no coração, seu zumbido, a sua vibração, e através da palavra a criança descobre o mundo das sensações, as sinestésias, e por isso “llora al revés” e na “confusión de los sentidos” engendra uma língua estrangeira, uma língua poética. Nesse sentido, a epígrafe de Anna Akhmátova que precede ao poema é reveladora: “Me has inventado” (“Você me inventou”). A criança se assusta frente ao inseto, mas congratula-se com ele quando decifra suas sílabas (“li-bé-lu-la”, diz a mãe) e, finalmente, comemora a descoberta comunicando aos outros o achado (“entró una libélula”). O poeta, então, se transforma em libélula até se tornar imperceptível: “Está bien, las especies de la verdad son cosas difíciles de creer, / es probable que la *invisibilidad* y estos hechos / solo guarden relación con una libélula” (MESTRE, 2008: 21).

A experiência da linguagem que fascina Mestre em sua primeira infância é anulada quando começa o período de alfabetização formal no Colegio de la Compañía de Jesús de los Padres Paúles, em 1962. A delicada educação maternal é suplantada pela regra e a disciplina autoritária do sistema educacional da época. De fato, quando lembra desses anos, confronta o seu mundo afetivo com o ambiente da escola e afirma que a sua infância foi

Paradójica, contradictoria, hermosa y terrible. Nací en un medio familiar honrado y rodeado de afecto. Pero asistí a una escuela autoritaria franquista donde la negación de las expectativas de los sueños de los muchachos que abrían sus ojos al devenir del

conocimiento, del amor, del deseo, estaba llena de imposiciones, prohibiciones y ortodoxias terribles. Me sentía un pájaro preso en una jaula. El primer poema que aprendí de memoria fue “Romance del prisionero” (anónimo). Pero pronto descubrí que lo único que me gustaba leer de los libros era algo que estaba relacionado con la delicadeza. Mi único referente en el mundo era la delicadeza de mi madre que hablaba de la luna, de la primavera, y aquí ya establecí un vínculo estético, y por lo tanto, moral con la poesía. (MESTRE, 2010).

Só em 1970 os afetos serão restituídos pela relação com o poeta Gilberto Núñez Ursinos, amigo da família e de Antonio Pereira. Ursinos nasceu em 13 de agosto de 1935; era um poeta de impressões telúricas, profundamente apegado às suas raízes, herdeiro de uma tradição romântica e contemplativa, onde a natureza e a paisagem da sua terra natal se fundiam em uma visão melancólica da existência. Em 1969 ganhou o Premio González Alegre com um conjunto de poemas intitulado *Geografía incompleta*, mas o livro nunca chegou a ser publicado. No ano 2010, no volume 48-49 da revista *Tierras de León*, editada pela Diputación Provincial, aparece uma seleção com nove poemas daquele livro (cfr. URSINOS, 1971). Era um homem enfermiço, padecia de tuberculose e cuidava de um pequeno sítio da sua família, onde costumava semear plantas exóticas. Ocasionalmente publicava, com o pseudônimo Parsifal, resenhas e poemas em *Aquiana, semanario del Bierzo y Valdeorras*, um jornal local fundado em 1964 e dirigido pelo pintor Ignacio Fidalgo Piensos — que mais tarde participaria também da fundação do Instituto de Estudios Bercianos — até 2000, ano do fechamento. Assim Mestre lembra-se de Ursinos:

Fue el primer poeta que conocí, era amado por mucha gente de este pueblo, no menos que lo que él quería a los humildes, a los soñadores, a los que hablaban solos por la calle y pensaban que la vida carecía de sentido sin resistencia al mal. Vivía solo, con un gato al que llamaba Parsifal, y un aparato de radio con el que aprendía idiomas sintonizando emisoras extranjeras. Un milagro que solo sucede una vez cada cincuenta años cuando pasa sobre los valles el cometa de la iluminación y convierte en vino de dulzura la amargura de los pozos. (MESTRE, 2010)

Mas a relação de Ursinos com Mestre além do âmbito familiar, ou seja, como tutor do jovem poeta, não se desenvolveu até 1970. No final de 1969, com doze anos, Mestre tinha participado, sob pseudônimo, num concurso de poesia local, o “IV Mini-Certamen Poético de Villafranca”, com um poema intitulado

“Péndulo”. O ganhador seria anunciado no Dia de Reis. Entre os membros do júri desse ano estava Ursinos, que, ao abrir o envelope, deparou-se com o nome do filho do padeiro. Mestre relata o que aconteceu depois:

Entonces va directamente a mi casa, a hablar con mi padre. Estábamos comiendo —yo no lo olvidaré nunca— y Ursinos, desde la puerta, dice: «¡Emilio!, ¡Emilio!». Y mi padre: «Qué raro, pero si ya llevó el pan por la mañana». Yo pensaba que se había olvidado del pan.

—¿Qué pasa?

—No, ¿está el niño?

Mi padre mi miró y me dijo:

—¿Qué hiciste?

—Nada.

Pensaba que yo había hecho alguna tropelía.

—Sube, sube, Gil.

Y entró Gil en la cocina y dijo:

—¡Tienes un hijo poeta, le acabamos de dar un premio!

Y a partir de ahí comienza la relación, yo quedo con él no sé si esa misma tarde o al día siguiente.

(MESTRE, comunicação pessoal, outubro, 2014)

Era o poema de um menino de doze anos, mas nos seus incipientes versos se evidenciava a leitura do Federico García Lorca do *Romancero gitano* — um poeta ao qual a crítica recorre com frequência como precedente concomitante do ideário estético de Mestre —<sup>9</sup>; as aliterações e as prosopopeias do “Romance sonámbulo” faziam eco no poema “Péndulo”, onde Mestre imitava: “Viento violento, verde rama, / con mi pregunta al agua” (cfr. PARSIFAL, 1971). Começa assim um período de leituras fragmentárias e de diálogos em torno da poesia. Talvez porque já se passou um ano e ele conheceu mais textos de Mestre, em 1971, Ursinos decide incluí-lo em uma resenha intitulada “Nuevos valores poéticos” que escreve para *Aquiana*. A resenha ocupa a página inteira, mas o texto de Ursinos apenas completa uma das quatro colunas, já que nas três restantes aparecem um retrato do jovem poeta, o poema “Péndulo” e o conto “La gotera”<sup>10</sup> — ambos textos de Mestre. Eis as palavras de Ursinos:

<sup>9</sup> Em várias ocasiões Mestre tem homenageado a poesia de Lorca: em abril de 2014, apareceu o livro-disco *Poeta en Galicia* com músicas de Amancio Prada, para o qual Mestre realizou as ilustrações que recriam o universo poético lorquiano. Em 1999, participa no livro homenagem *Lorca vive, ¡Viva Lorca!*, editado e coordenado por María Nieves Alonso na Universidade de Concepción, Chile. Em 1998 participou na exposição coletiva *Ciento y... postálicas a Federico García Lorca*, no Museo Postal y Telegráfico de Madrid.

<sup>10</sup> Neste conto, o jovem poeta narra a descoberta de um livro do escritor romântico Enrique Gil y Carrasco, intitulado *El señor de Bembibre*. Para muitos, trata-se do melhor romance do

Efectivamente, una nueva generación de jóvenes poetas se está haciendo escuchar y, creemos, no pasará mucho tiempo sin que alguno de ellos haga que su voz traspase los límites regionales y provinciales para llegar hasta el plano nacional. De entre estos poetas de la nueva generación, cuatro sobre todo merecen nuestra atención y en ellos ciframos nuestras esperanzas: José Nieto, Alfredo F. Armesto, J. C. Bouzas y nuestro benjamín, Juan Carlos Pérez Mestre, quien llega a estas líneas con méritos propios. (*Ibid.*).

Não houve outras publicações relacionadas a Mestre durante esse ano, mas na mesma resenha anunciava-se que o jovem poeta tinha sido selecionado para o XI Concurso Nacional Coca Cola, um prêmio de redação que continua a realizar-se até hoje em parceria com a Real Academia Española. O concurso consistia em escrever pequenos relatos sobre um tema aleatório e era de caráter classificatório, ou seja, começava com uma primeira rodada provincial, depois uma regional e por último a nacional<sup>11</sup>.

O ano de 1972 está marcado por um acontecimento trágico e determinante na vida de Mestre. Na manhã do dia 2 de junho de 1972, quinta-feira, duas semanas antes da celebração da Fiesta de la Poesía<sup>12</sup>, os sinos da igreja de Villafranca del Bierzo anunciavam a morte de Gilberto Núñez Ursinos. No dia 1º, de manhã, Ursinos tinha passado pela padaria do pai de Mestre, onde deixou um pequeno pacote com uma única indicação escrita com lápis de cor azul: “Dáselo al niño”. Nessa mesma noite, Ursinos se suicida. Na sexta-feira é enterrado. Assim lembra Mestre numa entrevista radiofônica:

Gilberto Ursinos fue mi primer amigo en la poesía. Él decidió irse muy joven de la vida, [...] pero me dejó un regalo testamentario que para mí fue el encargo de una conducta. Me dejó, un día antes de su suicidio, un pequeño paquetito de libros atado con una cuerda de bramante azul —que yo nunca olvidaré— en la panadería de mi padre. [...] En ese paquetito, que yo abrí la

---

romantismo espanhol. Gil y Carrasco nasceu em Villafranca del Bierzo, em 1815, e morreu em Berlim em 1846. Ver: Enrique Gil y Carrasco: *El señor de Bembibre*, Madrid, Colección Austral, 2004.

<sup>11</sup> Como curiosidade, podemos mencionar que dois anos depois a poeta Blanca Andreu — uma das vozes que, com seu livro *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, inicia uma mudança radical na poesia contemporânea espanhola — ganharia o mesmo concurso.

<sup>12</sup> Naquela época, Victoriano Crémer, Antonio Pereira, Antonio Gamoneda, Ramón Carnicer — para nomear aos mais conhecidos ou que têm um espaço na historiografia literária espanhola — e Gilberto Núñez Ursinos organizavam o Premio Nacional de Poesía Villafranca del Bierzo, que se entregava durante a Fiesta de la Poesía, no segundo domingo da primavera.

mañana de su muerte, había cuatro libros. Quiero recordar hoy el primero que yo abrí. Era *Sublevación inmóvil*, de Antonio Gamoneda. Y el primer verso que leyó aquel niño en ese libro fue: «La belleza no es un lugar donde van a parar los cobardes»<sup>13</sup> (MESTRE, 2009).

Confunde-se Mestre na entrevista oral e fala de quatro livros. Na verdade, trata-se de três: o dito *Sublevación inmóvil* (1960) de Antonio Gamoneda, que continha uma dedicatória que, simbolicamente, poderia parecer premonitória já que Ursinos morre enforcado: “Para Gilberto Ursinos, compañero vertical de la poesía que avanza” (MESTRE, comunicação pessoal, outubro, 2014); um livro de Ezra Pound traduzido ao espanhol como *Los cantos pisanos* (1960); e *Anábasis* (1957) de Saint-John Perse, os três editados na coleção Adonáis entre 1957 e 1960. Os principais elementos que gravitam ao redor desses livros influíram em toda a produção de Mestre ao ponto de se tornarem características da sua poesia: a conduta ética e estética de Antonio Gamoneda, poeta que para Mestre “lo ha significado todo en la repoblación espiritual» da sua vida e «en los valores que han hecho de la resistencia estética contra el autoritarismo una conducta civil” (MESTRE, 2008), o tom elegíaco e memorioso de Perse e a escrita prolífica e abarcadora de Pound.

Após a morte de Ursinos, Mestre continua a sua formação seguindo os rastros de alguns poetas que encontra em antologias e nas escassas revistas literárias que chegam ao povoado, mas também na música de Amancio Prada e Paco Ibáñez que naquela época já interpretavam os versos de Luis de Góngora, Rosalía de Castro, Antonio Machado, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Miguel Hernández, Blas de Otero, Gabriel Celaya. Também, em 1973, entra no mundo do jornalismo como cronista do *Diario de León*, o que lhe permite ganhar algum dinheiro para comprar livros e assinar *La estafeta literaria*, revista que chegava no correio de Villafranca del Bierzo para o seu único assinante: Gilberto Núñez Ursinos. Mas neste período aparecem dois livros determinantes na articulação de uma genealogia das afinidades estéticas que atravessam a obra

<sup>13</sup> O poema onde está esse verso chama-se “Sublevación” e já na primeira estrofe fala do tema da valentia e do sofrimento no caminho da beleza: “Juro que la belleza / no proporciona dulces / sueños sino el insomnio / purísimo del hielo, / la dura indeclinable / materia del relámpago”. (Gamoneda, 1960, p. 24). A mesma ideia de valentia, que aparece em *Sublevación inmóvil* e que Mestre aceita como um encargo, encontra-se em alguns versos da *Geografía incompleta* de Ursinos, no poema “Valle del silencio”, onde diz: “Calla, sufre, combate y sé valiente, / sé sano ante el dolor y ante el fracasso / y haz de tu soledad torre y espada” (URSINOS, 1971).

mestreana — influenciada, em primeira instância, pelas vanguardas espanholas e hispano-americanas e pela poesia surrealista francesa; e, posteriormente, pelo romantismo inglês e pela poesia norte-americana de tradição whitmaniana<sup>14</sup>. O primeiro desses livros é a famosa antologia realizada por Gerardo Diego, publicada em 1932 com o título *Poesía española. Antología 1915-1931*, onde são incluídos poetas que naquela época eram quase desconhecidos, mas que passariam a formar parte das vozes imprescindíveis da poesia espanhola do século XX, entre eles: Emilio Prados, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre e Juan Larrea<sup>15</sup>. O livro, segundo o prólogo de Gerardo Diego, era “un libro colectivo, no solo en el contenido, sino en el gusto y la voluntad” (DIEGO, 1932: 8), daí o caráter histórico desta antologia que registra os primórdios da Geração de 27. A seleção dos poemas de cada participante vinha precedida de uma fotografia, uma síntese biográfica e uma poética, de tal forma que Mestre confessa que leu ali, pela primeira vez, poéticas de autor<sup>16</sup>. O segundo livro que forma este círculo de afinidades é também uma antologia: trata-se de *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970* de José Olivio Jiménez, cujo critério antológico se projeta sobre duas bases sucessivas do período contemporâneo: a vanguarda e a pós-vanguarda. É importante ressaltar que o conhecimento da poesia hispano-americana deste período — entre o público não especializado — se limitava, segundo Jiménez, a nomes como Pablo Neruda e César Vallejo, diferente do que acontecia com a poesia do modernismo hispano-americano, amplamente difundida em estudos e antologias (cf. JIMÉNEZ, 1972: 7). Portanto, este livro contém “un caudal importante de buena poesía, aproximadamente paralela en el tiempo [...] a la realizada en España por la generación del 25 ó del 27” [sic.] (*Ibid.*). Assim, a

<sup>14</sup> Sobre a influência do Romantismo e Walt Whitman, Mestre explica: “Mi proximidad con el Romanticismo en términos literarios eran las referencias heredadas de un escritor local y paisano: Enrique Gil y Carrasco. Sus versos forman parte de mis primeras lecturas. Si Keats es el gran poeta del Romanticismo inglés, Gil y Carrasco es el gran poeta del Romanticismo español. Pienso que Keats es un poeta de la misma estirpe que Walt Whitman, que es exactamente de la misma estirpe de Antonio Gamoneda. ¡Qué barbaridad! A mí me produce cercanía y encantamiento el diálogo con aquellos que han sabido borrarse de la civilización crítica del mundo para devenir en otro diferente que yo. Aquellos que han sido el reconocimiento de Otro”. Jairo Máximo: “El poeta carece de identidad”... loc. cit. Reproduzido em: <http://www.elsigloeuropa.es/siglo/historico/2010/866/866cultura.html>

<sup>15</sup> Completam a lista Miguel de Unamuno, Manuel Machado, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, o próprio Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti e Fernando Villalón.

<sup>16</sup> Entrevista oral realizada a Juan Carlos Mestre na sua casa em Madrid, 28 de outubro de 2014.

antologia hispano-americana aparece no momento em que a chamada “tradição da ruptura”, que Octavio Paz cartografou em *Los hijos del limo* (cfr. Paz, 1994: 461), começa a ter verdadeira difusão e preponderância no mundo hispano-falante. Na antologia destacam-se os nomes de Gabriela Mistral, Oliverio Girondo, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, os já citados Neruda e Vallejo, o próprio Octavio Paz, José Lezama Lima e Nicanor Parra, entre outros não menos importantes; mas estes mencionados terão decisiva presença na obra mestreana, aparecendo seja por citação, como personagens em alguns poemas ou influenciando de forma manifesta na poética do autor<sup>17</sup>. Portanto este livro constitui a primeira veia comunicante com a poesia do outro lado do oceano, se bem a leitura de Neruda já tinha sido adiantada por parte de Ursinos. Assim, se a antologia de Gerardo Diego resulta reveladora para aprofundar na vanguarda espanhola, a de José Olivio Jiménez amplia o horizonte da poesia que se escreve além da península.

### 2.3.

#### A Barcelona dos anos 70

Em setembro de 1973, três meses depois de finalizar os estudos de ensino médio e realizar o Curso de Orientación Universitaria (COU), Mestre se muda para Barcelona. Durante o COU, faz amizade com o professor César Cabezas,

---

<sup>17</sup> A epígrafe de Gabriela Mistral abre o poema “Ellas” de *La casa roja*; Oliverio Girondo é mencionado no “Poema doce” de *La bicicleta del panadero*; Vicente Huidobro abre com uma epígrafe o poema “Pupitre del inocente” e aparece em “McSonet” andando “con un par de vacas por el mundo”, ambos os poemas de *La casa roja*; também é citado em “Las tabas de la hechicera” de *La bicicleta del panadero*; Jorge Luis Borges aparece em um verso irônico de “McSonet” de *La casa roja*, onde aparece satisfeito “con un trocito de mala leche”, e é citado em “No hay enigma”, “Campo de Fiori”, “Aguafuerte”, “Las tabas de la hechicera” e “Sostiene Pereira”, de *La bicicleta del panadero*, mas também, por referência, no poema “El arca de los dones” de *La poesía ha caído en desgracia*, que guarda certas correspondências com “Poema de los dones” de Borges; Octavio Paz aparece no poema “Plaza del ángel” de *La casa roja*, o título faz referência a uns versos de *Piedra de sol* do poeta mexicano; José Lezama Lima aparece em “Ponencia”, de *La casa roja* e em “Noche a noche”, “Tarot de La Habana”, “El mayor circo del mundo”, “El imantado”, “Homenaje a los pieles rojas”, “Trocadero 162” e “Sostiene Pereira”, de *La bicicleta del panadero*; Nicanor Parra em “Los átomos almuerzan con Nicanor” de *La casa roja* y en “Cementerio de elefantes” de *La bicicleta del panadero*. Mas a presença destes dois últimos é ainda mais preponderante em *La casa roja*, livro onde a exuberância da imagem de Lezama se mistura com o coloquialismo e a oralidade da antipoesia de Parra, em um ato de ecletismo e conciliação de opostos.

que vinte e seis anos depois escreve, em coautoria com María Luisa Láinez e José Antonio P. Armesto, o livro *Bestiario apócrifo de Juan Carlos Mestre* (1999). Recém-chegado a Barcelona, começa a militância no Partido Socialista Unificado de Cataluña (naqueles dias federado ao Partido Comunista Español), integrando-se a uma das células clandestinas de agitação e propaganda de La Sagrega, “barrio donde llegué a ser responsable político unos años después” (MESTRE, comunicação pessoal, outubro, 2014)<sup>18</sup>. Como carecia de recursos econômicos para pagar os estudos universitários, nesse ano começou a trabalhar em uma loja de souvenirs situada no início da rua San Pablo, próxima a zona mais transitada do bairro chinês, enquanto nos finais de semana ia ao polígono alimentar da cidade para descarregar caminhões de legumes que chegavam de Murcia. Para Mestre, a Barcelona daqueles anos, aonde confluíam o comércio, o turismo, a prostituição, os mendigos, os imigrantes, resultava “fascinante, era una barroquización sociológica del mestizaje del margen” (MESTRE, comunicação pessoal, 2014), por isso a evocação no poema “Tribu”: “los poetas, las putas, los mendigos, los que conocen el mester del alba y saben cosas inútiles que salvan, la línea del abismo, el gesto, las rayas de la mano. Caridad y sabiduría, una misma limosna, un mismo dedal lleno de arañas” (MESTRE, 1992: 25). São várias as marcas biográficas que aparecem, sobre esta etapa, na sua poesia. Em “Última memoria del navegante”, por exemplo, fala sobre essa mesma zona portuária onde o mar é uma presença de fundo: “Al final de esta calle el mar era un caballo blanco que galopaba en la niebla. / Al final de esta calle está el mar de rodillas. / [...] Esta es una calle con tabernas cerradas y oscuros balleneros que arponean la noche con el meteoro del sueño” (*Ibid.*: 40). Esses anos também são evocados no poema “Historia de amor”, onde diz que “por aquel entonces todos los días se parecían a la revolución de los claveles” e “cada dos calles el azar hacía esquina con las avenidas de las sandalias chinas”, o poeta aparece no poema retratado como “un muchacho que vendía souvenirs en el puerto” (MESTRE, 2008: 110).

Em 1974 conhece a sua companheira de vida, a pintora e poeta chilena Alexandra Domínguez<sup>19</sup>, que tinha saído do seu país após o golpe de Estado de

<sup>18</sup> Entrevista oral realizada a Juan Carlos Mestre na sua casa em Madrid, 28 de outubro de 2014.

<sup>19</sup> Alexandra Domínguez, poeta e artista plástica. Publicou *La conquista del aire* (Premio Hispanoamericano de Poesía Juan Ramón Jiménez 2000) e *Algunos poemas para llevar en el*

Augusto Pinochet em setembro de 1973. Domínguez tinha realizado estudos de cinema em Madrid e, posteriormente, se fixou em Barcelona para cursar, de forma paralela, a carreira de jornalismo e Belas Artes. Ambos coincidem na Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Barcelona, sendo Mestre o primeiro da sua família a ter acesso à educação superior<sup>20</sup>. Nessa época, enquanto aprofunda o conhecimento de poesia espanhola, outra vez encontra duas antologias que lhe abrem novas perspectivas na poesia contemporânea: a *Antología de la poesía viva latinoamericana* (1966) e *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (1961), ambas realizadas por Aldo Pellegrini. É na primeira onde descobrirá os poetas surrealistas chilenos de La Madrugora (Jorge Cáceres, Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa Téofilo Cid, Gonzalo Rojas)<sup>21</sup>; os poetas argentinos do grupo Martín Fierro (fundamentalmente Macedonio Fernández e Oliverio Girondo), os poetas mexicanos que depois dos estridentistas se situam como uma “generación intermedia [...] entre los que se destacan José Gorostiza, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia y Alí Chumacero”; os peruanos Emilio Adolfo Westphalen e César Moro; entre outros latino-americanos que aparecem ao longo da obra de Mestre. Já a segunda antologia (André Breton, Paul Eluárd, Robert Desnos, Benjamin Peret...) vem a ser o vértice daquilo que no início deste trabalho identificamos como um primeiro grupo de leituras que formam as afinidades estéticas manifestas desde os primeiros livros de Mestre. Poderíamos acrescentar, como encerramento de uma primeira etapa formativa que abarca experiências e leituras em Villafranca del Bierzo e Barcelona, e que certamente está permeada por uma mais extensa lista, eclética e heterodoxa, de artistas e pensadores de diversas disciplinas, a aparição em 1977 de *Descripción de la mentira* de Antonio Gamoneda, um extenso poema que constitui o “primer libro poético recapitulativo de lo que pudiera ser una historia que empieza en julio del 36 y termina en el momento de la transición” (Gamoneda, 2007: 70). O livro de Gamoneda aparece dois anos

---

*bolsillo* (Premio Rincón de la Victoria in memoriam Salvador Rueda 2006). Ganhou o Gran Premio Nacional Salón Sur 1989.

<sup>20</sup> “Puedo ser um poeta mediocre, pero jamás seré un desclasado. Jamás olvidaré que soy hijo del panadero de Villafranca, que fui el primer Mestre que pudo estudiar”. Citado no jornal *Gente en León*, nº 514, semana do 9-15 de novembro, 2009, p. 24.

<sup>21</sup> Rojas abandonou o grupo em 1941. Em uma entrevista com Estrella Busto explica que se irritou e afastou do grupo porque “ellos querían el éxito y la gloria y querían aparecer con toda la figuración de los impacientes”. Ver: *Revista Iberoamericana*, 135-136, abril-setembro, 1986, p. 675.

depois da morte do ditador, em plena transição espanhola, e ainda que a recepção foi tardia por parte da crítica, para alguns poetas da nova geração não passou despercebido. Julio Llamazares refere que versos como “El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición. // El olvido entró en mi lengua y no tuve otra conducta que el olvido // y no acepté otro valor que la imposibilidad” ou “Los que sabían gemir fueron amordazados por los que resistían la verdad, pero la verdad conducía a la traición. // Algunos aprendieron a viajar con su mordaza y éstos fueron más hábiles y adivinaron un país donde la traición no es necesaria: un país sin verdad” resultavam para ele e seus amigos “toda una declaración” (LLAMAZARES, 2014: 210). Mestre faz uma reflexão sobre poesia de Gamoneda a partir de um verso (em itálico na citação) de *Descripción de la mentira*:

La utilidad de su sentido permanece inmóvil en la conciencia como una de las bellas formas de la redención: aquella de la que aun sin saber nombrarla heredamos misericordia, la íntima piedad de unas palabras que dieron aldea moral a los invisibles, compañía a los indescifrables desaparecidos, mediación de bondad ante el dolor absoluto de la intemperie humana. No existe mayor amistad que la de personificar en el propio destino la alianza que nos vincula con la desgracia del otro, la memoria de las huellas del bien, *como una madre sobre su pequeño que sueña con cuchillos*. (MESTRE, 2007: 17)

Se o fim dos anos setenta pode ser considerado como o limiar da etapa formativa de Mestre, a década de oitenta constitui um período que confirma sua vocação poética e o insere no panorama da literatura espanhola contemporânea. Nesta etapa começam as publicações e a materialização da sua experiência vital e poética. Em uma carta de fevereiro de 1981 que Mestre envia a Antonio Pereira comenta sobre as primeiras tentativas de formulação de um livro de poemas: “Te cuento que escribo ahora *Memoria de la ciudad amarga*, poemario en que trasluce la vivencia urbana de Barcelona, la nostalgia de ese ‘regreso’ a la tierra ‘fría pero hermosa’. Poemas neuróticos de la distancia, del tiempo que abraza con lejanías la raíz de mis cosas más queridas” (cf. PEREIRA, 1981, p. 13). No mês seguinte, o crítico Jesús García y García começa um ciclo denominado Aula de Poesía Berciana, que consistiria em oito tertúlias com poetas do âmbito villafranquino, alguns novos e outro mais conhecidos. Em uma resenha de 1985, García y García lembra que obrigou Mestre a “romper su modestia

presentándose ante el público en la segunda de aquellas Aulas de poesía [...], dije que lo presentaba inmediatamente después de Antonio Pereira, porque, para mí, Pereira y López Álvarez representaban la generación granada de la poesía actual del Bierzo y que Mestre junto con José Antonio Panero y acaso Antonio Merayo constituían la más firme esperanza” (GARCÍA Y GARCÍA, 1985: 24). Porém, o crítico confunde-se com a ordem das apresentações, já que em realidade a primeira daquelas tertúlias — realizada em março de 1981 — foi inaugurada por um inédito Mestre, enquanto na segunda o convidado foi Antonio Pereira. No texto de apresentação, García y García falava de três livros que até esse momento o poeta guardava para possível publicação: o já citado *Memoria de la ciudad amarga*, *Poemas del amante ausente* — livro que o próprio Mestre desestimou por considerá-lo “consoladoramente infantil” — e *La visita de Safo*<sup>22</sup>. Cabe salientar que na resenha do *Diario de León*, onde se reproduz integralmente o texto de apresentação da primeira Aula de Poesía Berciana, aparece um poema de Mestre intitulado “A Pier Paolo Pasolini”, figura que terá uma presença constante ao longo da sua obra.

Em 20 de maio de 1981, Mestre ganha o prêmio da XVI Fiesta de la Poesía com “Elegía en mayo”, um poema dedicado à memória do seu amigo Gilberto Núñez Ursinos<sup>23</sup>. Imediatamente, Antonio Pereira responde com uma “Carta abierta a un recomendado de Gilberto Ursinos” publicada na revista *Aquiana*:

Hacía tiempo, Mestre, que no me identificaba tanto con un poema premiado como esta vez. Y es que tus palabras han tenido para mí una función de reciclaje. Me has devuelto aquel mundo pletórico de ilusiones y fantasías en el que se movía Gilberto y que compartíamos cuantos éramos sus amigos. Pocos. Tú eras un chaval entonces. El chaval de la buena madera. El chaval que había fascinado a Ursinos. Y Gilberto, que depositaba su confianza en muy contadas personas y cosas, se había entregado con ilusión a soñar el futuro de *Aquiana* y el futuro de Mestre. (PEREIRA, 1981).

<sup>22</sup> É importante mencionar que no breve texto de apresentação, García y García já enuncia duas das características mais preponderantes na obra de Mestre: “La imaginación portentosa que domina por encima de la lógica” e “la riqueza léxica y complicación técnica”. Ambas características são precedidas de “la sensación de madurez” que o crítico destaca frente à ingenuidade dos poetas jovens da geração villafranquina de Mestre. (LINARES, 1980)

<sup>23</sup> O artista galego Antón Lamazares recupera o primeiro verso de “Elegía en mayo” em um quadro onde o reproduz com o seu “Alfabeto del fin”: “Porque hoy es mayo para ti, mi dolente amigo del silencio”.

Em setembro de 1981, Mestre ganha o prêmio Ciudad de Ponferrada com “Canción con uvas para Pablo Neruda”. Este poema e os já citados, “A Pier Paolo Pasolini” e “Elegia en mayo”, se somam a “Salutación a Amarilis”, “Pavana de cornatel”, “Hoy, día del resurgimiento”, “Memoria de la noche” y “Sermón de la ceniza” para formar o primeiro livro publicado por Mestre em dezembro de 1981, na incipiente coleção Amarilis. Embora sejam oito, o livro se intitula *Siete poemas escritos junto a la lluvia*, já que o primeiro, “Salutación a Amarilis”, é uma espécie de introito. A pequena edição de cem exemplares, numerados e assinados pelo autor, não teve eco nenhum, em parte porque se tratava de um livro quase artesanal que não chegou a ter distribuição comercial e em parte pelo caráter inacabado, não pela carência de qualidade, mas pelo fato de ser um opúsculo que mais tarde seria complementado com outros poemas. Assim, apenas obteve uma sucinta resenha no *Diario de León* de um conterrâneo de El Bierzo e a resposta por carta de alguns amigos que de forma pessoal celebraram a sua aparição. Ainda nesse ano, Mestre finaliza os seus estudos universitários com uma tese intitulada *Lenguaje escrito y realidad en el periodismo contemporáneo*, onde, entre outros autores, destaca a análise dos textos jornalísticos de José-Miguel Ullán, poeta com quem manteria uma longa amizade até 2008, ano em que morre o salmantino. Mestre o relembra como um dos poetas que lhe “enseñaron el camino de la conciencia y la identidad poética, la única posibilidad, el único camino de mi vida” (GANCEDO, 2009)<sup>24</sup>. Em dezembro de 1981, os textos de *Siete poemas escritos junto a la lluvia* passam a formar parte de *La visita de Safo*, livro que já tem um traço definitivo e que ganha uma menção de honra no Premio Rafael Morales, porém Mestre não consegue publicá-lo.

---

<sup>24</sup> Estas palavras de Mestre sobre Ullán não parecem simples retórica perante a opinião pública: o primeiro poema de *La casa roja*, intitulado “El adepto”, onde a dignidade é o tema central, começa com uma epígrafe de Ullán que diz: “Erguida estás, señal”.

## 2.4.

### Chile: entre a poesia e a ditadura

O poeta viaja para Chile no início de 1982 e de imediato se integra a vida cultural e universitária como jornalista na Dirección de Extensión da universidade de Concepción. A partir de então, realiza diferentes atividades vinculadas à cultura: escreve sobre música, pintura, poesia e temas diversos no jornal *El Sur*, organiza e participa de leituras de poesia, dirige um programa de rádio chamado *Encuentros* e se integra aos movimentos políticos e culturais contra a ditadura. Já em 1983, dia 14 de março, inaugura sua coluna jornalística em *La Discusión de Chillán*, onde escreve quase diariamente até o 7 de maio do mesmo ano. Foram cinquenta crônicas onde “celebramos los cumpleaños de la vida de Dalí y Joan Miró y aquí también los funerales y la eternidad de la Abuela Rosa y Pablo Picasso; cantaron por estas líneas sus versos los poetas, pasó el otoño, mayo y las ballenas; se subieron al caballo de la palabra las voces de los hombres y el eco de las cosas: cibernética y ecología, feminismo y literatura, el vendedor de manzanas y el gongorino, la vega y el universo, el aburrimiento, los charlatanes, la Gioconda y el tabaco, Gandhi y el extraterrestre, lo romántico y lo barroco, todo cabía en su caja de sastre, en la solapa del periódico, en la paciencia de los lectores amigos que disculpaban la prisa del verbo, la dudosa escritura, los errores de la tinta» (MESTRE, 1983). No mesmo ano, *La visita de Safo* fica finalista do prêmio VII Bienal de Poesía “Provincia de León”. O livro finalmente é publicado, por recomendação do júri<sup>25</sup>, na prestigiosa coleção Provincia, sob a direção de Antonio Gamoneda, que por aqueles anos tinha lançado, entre outros, títulos como *Sepulcro en Tarquinia* de Antonio Colinas, *Los trucos de la muerte* de Juan Luis Panero, *El viaje a Bizancio* de Luis

<sup>25</sup> O livro foi resenhado posteriormente por um dos membros do júri, Victoriano Crémer, quem não guardou elogios para o poeta: “cuando —y de esto hace ya algún tiempo— en un certamen de poesía, en el cual tomaba parte como miembro del jurado, dimos de consuno todos cuantos en él figurábamos en el libro de Juan Carlos Mestre, envuelto en el perceptivo anonimato que las bases imponían, nos sentimos sobrecogidos por la fragosidad, por la fluencia, por la riqueza, por la fulguración del lenguaje de un autor que concretamente para mí resultaba perfectamente desconocido. ¿De dónde salía esta voz, tan profundamente impostada en la más hermosa tradición cultural del Universo? ¿Quién podía ser aquel superdotado de la palabra, que de modo tan sorprendente venía a fijar nuestra atención? [...] No es tanto una recreación de la palabra, como un jubiloso descubrimiento de nuevas formas de expresión”. (CRÉMER, 1983)

Antonio de Villena, *La lentitud de los bueyes* de Julio Llamazares e *La rueca de los semblantes* de José Kozer.

Em *La visita de Safo* encontram-se as bases de uma poética que aponta as zonas onde o discurso condena as manifestações daquilo que é fugidio, desestabilizador, que esquiva-se dos princípios da ordem e cria fissuras no constructo racional. Por isso, o poeta fala sobre o prazer através dos sujeitos transgressores — Safo, Pasolini, Barthes, Heráclito, Mahler, Lai Po — dos sistemas que materializam o poder, cria um corpo textual onde a palavra se debruça para um espaço de liberdade, desvia-se das regras métricas cortando versos ou alongando-os até o versículo ou a prosa para criar uma música de harmonias dissonantes, de aparente *desordem*, daí a afinidade com Mahler. A figura de Mahler como sujeito transgressor guarda uma interessante concomitância com a obra mestreana se a examinamos à luz da análise de Theodor Adorno sobre a obra do músico:

Lo no domesticado en que la música de Mahler consciente en enfrascarse es al mismo tiempo arcaico, anticuado. Por eso la enemiga del compromiso se alió con el material tradicional. Le recordaba a las víctimas del progreso, incluidas las musicales; aquellos elementos del lenguaje que habían sido excluidos del proceso de racionalización y de dominación del material. Mahler no quería encontrar en aquel lenguaje la paz que el curso del mundo perturba, sino que se apoderó de él con violencia para con él resistirse a la violencia. Los míseros despojos del triunfo acusan a los triunfadores. Mahler esboza una imagen enigmática a partir de ese progreso que todavía no ha comenzado y de la regresión que ya no se tiene erróneamente a sí misma por origen. (ADORNO, 2008: 163-164)

Curiosamente, Gilberto Triviños destaca em *La visita de Safo* o mesmo elemento “inatural” e explica que “ahí reside paradójicamente su modernidad. [...] En el tempo del amor asesinado y del erotismo degradado, de la falta de luz y de contacto, la inatural visita de Safo con sus historias de festejo [...] equivale a una conspiración en la que se celebra una y otra vez el vértigo reprochado y condenado por el discurso cristiano: el vértigo de los cuerpos, el vértigo del placer” (TRIVIÑOS, 1986: 6). Assim, do mesmo modo que Mahler incorpora os elementos excluídos pela razão, Mestre rememora os sujeitos transgressores excluídos pela racionalidade do pensamento ocidental.

Em *La visita de Safo*, o poeta procura uma estimulação sensorial (o visual, o tátil, o gustativo, o musical) como desencadeante da fruição dos corpos: “Tu cuerpo sobre el serrín hervía: un hormiguero de lunares te hacía nuevamente irrepetible, salamandra, almendra. Yo solo y tú desnuda, ciega y húmeda madera para sonar cual cítara. Recuerda. Los membrillos te marcaban una tarde de dentera y en los labios el deseo nos crecía como hiedra” (MESTRE, 2011: 100). Assim, como texto de fruição<sup>26</sup>, *La visita de Safo* é um livro de sublevação perante uma “ordem do discurso” cuja produção, segundo Michel Foucault, “é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 1996: 9). Foucault refere-se a três “procedimentos de exclusão”: o interdito (a palavra proibida), a segregação da loucura e a vontade de verdade. O interdito é o procedimento mais exposto na denúncia de *La visita de Safo*, já que se trata de um procedimento proibitivo: “sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, em fim, não pode falar de qualquer coisa” (*Ibid.*: 21). Daí os versos de Pasolini que Mestre coloca como epígrafe e que entranham um protesto reclamo contra a interdição: “Solo porque estás muerto he podido hablarte como a un hombre, de otra manera tus leyes me lo hubieran impedido” (MESTRE, 2011: 41). Mario Rodríguez Fernández destaca o elemento subversivo do livro:

La convencionalidad erótica es destruida por el ansia y el anhelo sexual. Safo visita al poeta para anunciarle la buena nueva del triunfo de los cuerpos, el remordimiento del tabú sexual, la belleza de lo análogo, el encanto perturbador de “los ángeles erectos”, la atracción salvaje del sexo. En este último sentido, el texto de Mestre es profundamente subversivo, ya que el sexo no tiene cara ni condición social, por ende iguala a todos, destruyendo o paralizando el orden establecido. (RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 1986: V).

<sup>26</sup> Roland Barthes em *O prazer do texto* diferencia o que é um texto de prazer e um texto de fruição. O primeiro é “aquele que contenta, enche da euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura”. Já o texto de fruição é “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem”. Portanto, usamos o termo neste sentido para nos referirmos a *La visita de Safo*. (BARTHES, 1987: 20-22)

Igualar a todos, paralisar a ordem, dois fundamentos presentes em uns poemas de juventude que persistiriam no pensamento mestreano. O livro se reeditou em 2011, mas com um apêndice no título: *La visita de Safo y otros poemas para despedir a Lennon*. Trata-se de um livro *revisitado*, “no con la voluntad de una mejora en la escritura, sino de una afirmación definitiva en el error”, como dizemos no início deste trabalho. Eis a finalidade a que ambos livros convergem: o *erro* como representação dos sujeitos transgressores. Por essa razão, na edição de 2011, Mestre incorpora a John Lennon, Keats, Gilberto Ursinos, Neruda, todos iguados na diferença, na sedição contra os valores de uma sociedade opressora. Nesse sentido o primeiro poema do livro — uma breve biografia de Lennon — é muito significativo, precisamente porque o poeta destaca o caráter *excêntrico* ou *errôneo* do personagem:

Luego le dio por ponerse unas gafas redondas  
 Y hacerse una fotografía sujetando un cerdo.  
 John Winston conoció a una japonesa  
 Bastante poco atractiva pero que era la bomba.  
 John Winston se creía más popular que Jesucristo.  
 John Winston fue nombrado Caballero del Imperio Británico  
 Y le regaló la condecoración a tía Mimi  
 Que la colgó con orgullo en la pared, encima del televisor.  
 Un tal Chapman le pegó seis tiros el 8 de diciembre de 1980.  
 Esa misma noche, a las 23:15, John Winston fue declarado  
 ¿muerto?

(MESTRE, 2011: 9)

Assim, Mestre persiste no *erro* de reatualizar as vozes e as condutas rupturistas que confrontam os tabus de todas as épocas, indaga nas lacunas onde o discurso ocidental sanciona os signos do prazer, insiste em reivindicar as vozes dos silenciados. *La visita de Safo* é uma obra de espírito renovador e vocação dessacralizadora, ainda que pareça defasado no panorama da literatura espanhola dos anos oitenta, “ahí reside paradójicamente su modernidad”, como afirma Gilberto Triviños (1986: 6). Segundo Florencio Martínez Ruiz, este livro constitui uma “prehistoria consistente y compleja” (1986: X) na trajetória de Mestre. O que chama de “pré-história” está relacionado com o fato de ter sido uma edição pouco divulgada, em parte porque se tratava do primeiro livro de um jovem poeta e em parte porque Mestre encontrava-se em terras chilenas no

momento da sua publicação, de tal forma que *La visita de Safo* teve uma atenção crítica dividida entre Concepción e o próprio âmbito espanhol.

Dois anos depois da publicação de *La visita de Safo*, Mestre escreve *Antifona del otoño en el valle del Bierzo*, livro que ganha o Premio Adonáis 1985. Não existem publicações prévias destes poemas em revistas ou suplementos culturais, já que foi escrito em um brevíssimo lapso, durante a Semana Santa desse ano, e, após finalizado, o enviou de imediato ao concurso, cujo resultado foi divulgado no mês de dezembro. No inverno de 1986, Mestre viajou para Espanha a fim de receber o prêmio. Eis as suas palavras sobre a repercussão que teve a obtenção do Adonáis:

Hubo para mí cierta capacidad de asombro por la respuesta [...] hacia una obra y un poeta, que no siempre ha de ser por un premio, un premio no establece jerarquía de valores. [...] Uno no puede sustraerse a eso. Hace falta para colocar un libro en el mercado, por eso es importante la llegada así masiva a través de los medios de comunicación. Sin la promoción no tiene difusión un libro. (BOREL, 1987: VIII).

Se *La visita de Safo* é um livro cuja linguagem, no início da década dos oitenta, resulta tão arriscada quanto peculiar no contexto chileno, *Antifona* aparece em um contexto espanhol em que a nova geração está interessada “en la experiencia, en la emoción, en la percepción y en la inteligibilidad del texto; en la temática urbana y la cotidianidad; rechaza lo oscuro, lo frío y lo abstracto; abomina lo conceptual y opta por un discurso que no deriva en el lenguaje sino que libera su sentido en él” (SILES, 1991: 8-9). O livro de Mestre, no entanto, se caracteriza por uma linguagem que retomava alguns procedimentos vanguardistas como o versículo, o poema em prosa e as associações verbais inusitadas. Aliás, o âmbito rural é reivindicado, por meio da criação de um espaço mítico onde aparece “una milenaria civilización desaparecida de pastores y campesinos pobres [...] Una presoñada cultura de raíces nórdicas; de aguas y de bosques” (MESTRE, 1987). Assim resume Mestre a intenção do livro em uma entrevista realizada por María Borel:

Este es un texto de temática leonesa, de temática berciana. Es un poemario de paisaje en el que, de una u otra manera, yo recupero la memoria perdida, la historia civil o incivil de nuestra tierra, marcada por la pobreza, marcada por el designio histórico de la

lejanía, del destierro, de la emigración, y recuperada en esa contemplación de dignidad melancólica (BOREL: 1987: VIII).

A segunda edição espanhola de *Antífona* só aparece em 2004<sup>27</sup>. O livro ganhou três poemas — “Antepasados”, “Valle del alba” e “La citroneta azul” — que enfatizam na redenção, por meio da memória, das vozes situadas nas margens. Daí que o poema “Antepasados” funcione como o pórtico pelo qual ditas vozes se integram ao devir histórico. O poema aparece em publicações posteriores com uma epígrafe de Amos Oz revelando a consciência indagatória do poeta: “¿Dónde comienza mi memoria?”<sup>28</sup>. Portanto, a voz do sujeito poético é precisamente a antífona, ou seja, “a voz que responde”, a voz que também se integra ao canto de um povo que desaparece no esquecimento e que, perante a irrupção do apogeu urbano, preserva seu vínculo com as manifestações ancestrais da origem, do estelar, do telúrico, em uma atitude laboriosa, espiritualizada e introspectiva. Rafael Morales Barba faz alusão a esse fato e também ao contexto em que surge a poética de Mestre:

Lo humilde y olvidado como los palafitos de la Cabrera, *la multitud azul de la tristeza*, o los retratos de viejos alrededor de una fuente jugando a las tabas, sin frivolidad, sin modas, con la soledad de la muerte en una fonda o los muchachos humildes y la gente del río, pescadoras y escamadoras de truchas, le situaron frente a los antólogos del realismo y de la poesía urbana, que le excluyeron de las antologías tanto por las modas y el auge urbanita-realista, como por sus propios merodeos despulsados o logolálicos en ocasiones. Y también porque algunos de ellos defenestraban mucho de lo que venía de Adonáis. (MORALES BARBA, 2008, p. 183).

Na sua volta ao Chile, Mestre publica um conjunto de dez poemas sob o título *Las páginas del fuego*, precedidos por um epígrafe de Antonio Gamoneda que anunciava a consciência crítica do conteúdo: “Y hubo negación en los niños y en los que resisten la tortura por causas justas y en los que estaban poseídos por la amistad” (GAMONEDA, 2004: 192). O livro aparece na editora Letra Nueva, na coleção Cuadernos de Movilización Literaria, que dirigia o poeta Marcos Cabal. Já o termo “mobilização” aludia a uma linha abertamente

<sup>27</sup> Existe uma edição chilena do livro, que apareceu em março de 1987 em Ediciones Letra Nueva, editora de Concepción.

<sup>28</sup> A epígrafe pertence ao capítulo trinta de *Una historia de amor y oscuridad*, romance em clave autobiográfica de Amos Oz.

subversiva aos olhos de uma ditadura que desde seus inícios, além das sabidas detenções, assassinatos, torturas e desapareções perpetradas contra os seus opositores, tinha demonstrado um marcado desprezo pelas manifestações artísticas e culturais, impondo a vigilância ideológica nas universidades, o expurgo de bibliotecas e até a queima de livros<sup>29</sup>. Daí que o título, *Las páginas del fuego*, funcionava como uma declaração de princípios éticos e poéticos: a poesia se manifestava como páginas de denúncia mesmo que estivessem destinadas ao fogo, a poesia como ato de resistência civil e testemunha política daquela cruenta ditadura. O poema VI daquele livro narra de forma aberta as agressões cotidianas da época:

Buscan, baten, borran, burlan, blanden,  
 suben, salen, sudan, sedan, saben,  
 pueden, piden, pudren, pisan, pasan,  
 ríen, roban, roen, rajan,  
 cercan, cierran, cortan, cubren, capan,  
 matan, medran, mienten, mofan, marcan,  
 doman, dicen, duelen, duran, datan,  
 viven, vuelven, vetan, vagan,  
 fuerzan, fingen, forman, fosan,  
 juegan, juran, judas, juzgan,  
 zumban, zarpan, zapan, zanzan.  
 (MESTRE, 1986: 6)

Nesse ano, Mestre é afastado de seu cargo na Universidad de Concepción devido a uma “actitud de discrepancia y disidencia frente a la impostura de determinadas políticas de trabajo impuestas en la difusión universitaria” (cf. BOREL, 1987: VIII). O poeta denunciava a censura na difusão cultural e a exclusão de artistas e intelectuais que estavam vetados na universidade, “como

<sup>29</sup> No relatório da Tercera Sesión de la Comisión Internacional de Investigación de los Crímenes de la Junta Militar en Chile, Jules Borker, abogado perante a Corte de Casación de Francia, afirma que “la Junta Militar publicó en ‘El Mercurio’ [sic.] del 18 de octubre de 1973 una lista de textos escolares y otros libros, cuya utilización quedó estrictamente prohibida y a comienzos del año escolar 1974 anunció que emprendió ‘una completa depuración de los manuales escolares’. [...] La Junta prohibió obras clásicas de la literatura universal tales como ‘El Quijote de la Mancha’ [sic.] y el ‘Poema del Cid’” [sic.]. Ver: “Crímenes contra la juventud”, em *Denuncia y testimonio*, Ciudad de México, 18-21 de febrero de 1975, edição digital: <http://www.blest.eu/biblio/comision/index.html>. Por outro lado, está o famoso caso do livro de Gabriel García Márquez intitulado *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*, cuja edição de quinze mil exemplares, segundo Arturo Navarro, representante em Chile da editora, foi confiscada e queimada pelo regime. Este fato aconteceu em 1986, época em que supostamente a censura tinha sido flexibilizada. Ver: <http://diario.latercera.com/2014/04/26/01/contenido/reportajes/25-163066-9-el-dia-que-garcia-marquez-no-paso-la-aduana.shtml>

Roberto Bravo, Enrique Lihn, Nicanor Parra, Nemesio Antúnez. Hay películas cuestionadas, al igual que programas radiofónicos que yo editaba. Entonces no faltaron las objeciones a mi intento por abrir espacios de reflexión democrática” (*Ibid.*). Assim, entre os setores conservadores, era acusado de “comunista disfrazado” (*Ibid.*) e de ter falado na Espanha sobre a falta de liberdade no Chile, ao que Mestre responde:

Creo que el viaje a España fue una excusa para alejar a una persona que resultaba molesta. Como siempre, la acusación que gravitaba sobre mí era maniquea, la de ser socialista. Es una acusación que adolece de un principio de torpeza. Yo no puedo asumir como culpa lo que mantengo como principio de dignidad. Por lo tanto, la acusación con que intentaron denigrarme, me honra. (*Ibid.*).

A isso temos que acrescentar a sua colaboração, através do Comité por las Elecciones Libres de Concepción (CEL), na campanha a favor do “No”. O CEL tinha, no princípio, o propósito de realizar uma reforma para substituir por eleições livres o plebiscito instaurado estrategicamente pela ditadura na constituição de 1980 a fim de perpetuar-se no poder. Essa constituição estabelecia dois períodos de governo: um de 1981 até 1989, sob o mandato de Augusto Pinochet, e outro de 1990 até 1997, sendo que este último seria ratificado por meio do dito plebiscito, garantindo assim a continuação do regime (a legislação estabelecia a possibilidade de que os comandantes das Forças Armadas apresentassem e ratificassem um candidato único, que no caso seria o próprio Pinochet). Como a ditadura se encontrava em um aparente auge econômico e absoluto domínio institucional, o plebiscito encerrava o temor de uma continuidade por mais sete anos. Após várias tentativas de negociação, a proposta de eleições livres foi frustrada e a oposição não teve outra alternativa que se submeter ao dispositivo constitucional instaurado pelo regime. Porém, uma aliança democrática — Concertación de Partidos por la Democracia — foi articulada com o desafio de convocar os cidadãos para se somarem à campanha a favor do “No” definitivo à continuidade de Pinochet. Assim se pronunciava a aliança por meio de uma “Declaração”:

A pesar de las reiteradas propuestas y demandas emanadas de los más diversos y mayoritarios sectores de la vida nacional para que

se realicen elecciones libres, el actual Gobierno ha persistido empecinadamente en su decisión de convocar a plebiscito.

Ante esta continuada negativa oficial, llamamos a los chilenos a votar NO y así derrotar a Pinochet y al régimen en el plebiscito. [...] Estamos convencidos de que tendremos la capacidad suficiente para contrarrestar la abrumadora publicidad y la desembozada presión oficial. Asimismo, estableceremos un sistema de fiscalización y control democrático del proceso plebiscitario incluyendo votaciones y escrutinios, lo que junto con la movilización que produciremos, permitirá hacer frente a los intentos de amedrentamiento contra los que se pronuncian por el NO. (cf. ORTEGA R. e MORENO B., 2002: 167-68 ).

Entre as múltiplas iniciativas de campanha para “contrarrestar la abrumadora publicidad” oficial, foi criado o logotipo da Concertación de los Partidos por el No, que continha um arco-íris (ver anexo) representando a união das forças políticas da oposição. O arco-íris teve a sua origem em um desenho realizado por Mestre em 1987, no qual aparecia também uma figura humana se equilibrando sobre um avião que exhibia o letreiro: “Buenos días, libertad”. Sobre o logotipo, Mestre comenta em uma entrevista intitulada “La verdadera historia del arcoíris del No”:

Recuerdo que discutíamos como podía ser la idea de la campaña del No. Había compañeros que decían que había que sacar las banderas rojas, había ideas de todo tipo. Yo pensaba que había que decir un No que transformara de alguna manera. Que estuviera vinculado a esa delicadeza de lo que se ofrecía frente a los actos de fuerza, porque ya se iba a encargar el régimen de sacar y manipular las imágenes de los coches ardiendo y de las barricadas previas a las algaradas del año 1973. Entonces se discutía mucho, se hacían bocetos y fotografías, había una chicha, Ester Fierro, de Concepción, una magnífica fotógrafa que trabajó con nosotros, al final no había manera de llegar, cómo poder explicar la idea, y una noche me puse a dibujar un cartel, el cartel decía No, con un arcoíris. [...] Se hizo en Concepción, lo hizo el Comité por las Elecciones Libres de Concepción, y lo hice yo. Después se hicieron muchos bocetos a partir de ese afiche, hubo uno que salió en Concepción y que fue una idea que se llevó a Santiago. (cf. MALDONADO, 2012).

## 2.5.

### Madrid, ecos de Chile

Assim, finaliza a estada de Mestre em Chile. No ano seguinte foi o histórico triunfo do “No” e o poeta voltou para radicar-se em Madrid. Durante um tempo trabalha na Compañía Nacional de Teatro até ganhar, em 1991, uma bolsa de criação literária do Ministerio de Cultura Español. Com isso, retoma alguns poemas de *Las páginas del fuego* e começa a articular um livro em que a consciência civil, balizada pelas marcas da experiência chilena, adere a um pensamento crítico que o levará a “un lugar rayano con el escepticismo” (TEMPORELLI, 2007: 23), sobretudo perante a poesia espanhola do momento:

Había regresado de América Latina en un periodo complejo, difícil, en el que la poesía cumplía la función de un faro de la utopía. Había vivido en Chile, un país donde los poetas y la poesía representaban algo más que una conducta. Llegué a España y percibí que la poesía había caído en desgracia. Que había dejado de cumplir la función de recordar el camino de los errantes, [...] de convertirse en un discurso dialéctico de la tensión ética y estética —una alianza moral con el pensamiento—, para convertirse en un decorado poco crítico donde los poetas estaban más preocupados por ocupar un escalafón que en lo que representaba la poesía, la palabra en la sociedad actual (*Ibid.*).

Nesse contexto publica *La poesía ha caído en desgracia*, livro que em 1992 ganha o Premio Jaime Gil de Biedma com um júri presidido por Rafael Alberti<sup>30</sup>. Em 2014 é reeditado e ampliado: aos quarenta poemas da primeira edição, se somam os dez de *Las páginas del fuego* e outros 50 inéditos até esse momento. Estes últimos se diferenciam dos anteriores por um tom de ironia e coloquialidade próprio da poesia mais recente de Mestre. O poeta *reatualiza* o discurso poético, como no caso de *La visita de Safo y otros poemas para despedir a Lennon*, sempre à contracorrente do discurso dominante, o que implica uma vontade redentora e dinamizadora. Redentora porque insiste em lembrar os atos de barbárie e manter “inmaculada y pura la sonrisa de los muertos” (AGUDO, 2009), daí que o livro de 2014 seja no fundo uma *nova*

<sup>30</sup> Naquele ano, Alberti era, entre os incluídos por Gerardo Diego em *Poesía española*, o único membro da Geração do 27 ainda vivo. Segundo Víctor García de la Concha foi Alberti “quien entre los muchos libros candidatos al premio Jaime Gil de Biedma fijó e hizo fijar la atención, al escucharlos, los versos de *La poesía ha caído en desgracia*. (GARCÍA DE LA CONCHA, 1993: 8).

publicação mais do que uma reedição; assim, os poemas de 2014 recuperam os de 1992 que, por sua vez, recuperam os da etapa chilena de 1986. Os poemas, então, funcionariam como correlatos objetivos das vítimas, de modo que quando recupera-se um poema, se recupera a memória de um homem, de um fato, de um pensamento, de uma ferida: “Tal vez, detrás de las desconsoladas ruinas de la historia, bajo el campo yermo de las ideologías agrestes, la poesía, la lenta germinación de la semilla de un sueño, pueda recordar algún día a los hombres donde estuvo la casa de las palabras” (MESTRE, 1994: 29). Assim, insistindo na ideia de que recuperar um poema é recuperar a memória, o poeta aloca neste livro “Retrato de família” e “La citroneta azul”, que procedem de *Antífona del otoño en el valle del Bierzo*. No mesmo sentido, volta também a ferida fundacional, a sombra redimida de Gilberto Núñez Ursinos:

En los baldíos de mi corazón, entre dos mitades de sombra y de peligro, con una gabardina negra y un bastón de alpaca está Gilberto Ursinos deshaciendo un nudo. [...] Sal de tu casa, enlutado, ven a mi sombra, inocente, que aún respira el lejano esquilas bajo su frente. Espejos, lirios, señales, campanas sin funerales el que volvió de la muerte. El que volvió y es la vida, hebra de luz en el aire, voz en mi voz, transparente. (MESTRE, 2014: 126)

O mesmo acontece com poemas como “Testigo de la noche” (o sétimo dos que integram *Las páginas del fuego*, onde rende homenagem a Sebastián Acevedo<sup>31</sup> e lembra a sua imolação como protesto perante a ditadura) e “1986” (que agora traz a mesma epígrafe de Gamoneda colocada em *Las páginas del*

<sup>31</sup> Sebastián Acevedo foi um obreiro, filho de obreiro de ferrovias. Quando era apenas uma criança foi torturado para que falasse o paradeiro do seu pai, que era membro do Partido Comunista. Em novembro de 1983, a Central Nacional de Informações (CNI) enviou um grupo especial de Santiago de Chile para ativar as repressões em Concepción. No dia 9 desse mês, a CNI invadiu sua casa. Civis armados levaram a dois dos seus quatro filhos, Galo e Candelaria, que passaram a integrar a lista de 25 detidos durante a primeira quinzena de novembro. Entre os detidos estava também Víctor Hugo Huerta Bieza, que foi torturado e depois assassinado com um tiro entre os olhos. Perante a desesperante situação e após dois dias de procurar os filhos, Sebastián Acevedo se encharcou de gasolina e parafina frente à Catedral de la Santísima Concepción e ateou fogo em sinal de protesto perante as autoridades. (ALDUNATE, 2004: 177-180) Em “Testigo de la noche”, Mestre evoca o ato de protesto de Acevedo: “Nada lo consume, la fiebre es un pétalo suave, que aroma de laurel su digna frente. Yace y resplandece, se alza de lo inmóvil el vulnerado y súbito testigo de la noche. Es el contemplado que en su llama resiste, el que tallado en silencio preguntó a su ceniza por la herida inclemente de todos los que sufren”. (MESTRE, 1987: 11). Também Gonzalo Rojas escreve um poema intitulado “Sebastián Acevedo”: “Sólo veo al inmolado de Concepción que hizo humo / de su carne y ardió por Chile entero en las gradas / de la catedral frente a la tropa sin / pestañear, sin llorar, encendido y / estallado por un grisú que no es de este Mundo: sólo / veo al inmolado”. (ROJAS, 2000: 412)

*fuego* e que assinala o golpe de Estado do 11 de setembro de 1973). Daí que, unindo a memória coletiva (marcada pelos traumas sociais como a ditadura) e a memória pessoal (marcada pelos traumas pessoais, como o suicídio de Ursinos), afirme: “Detrás de mi memoria está la destrucción como un caballo inmóvil, la muerte indestructible, la noche temerosa que habita lo vehemente y manso de la tierra. / Detrás de mi memoria *las páginas del fuego, la llaga del suicida* envuelta en cristales” (MESTRE, 1992: 72).

Temos mencionado, aliás, uma vontade dinamizadora neste livro, um ânimo delirante, que se explicita em uma expressão desbordada, não apenas na disposição em prosa dos poemas, mas em uma sucessão de imagens cuja força emotiva procede da capacidade de aproximar realidades distantes, tal como Pierre Reverdy expunha em 1918 na revista *Nord-Sud*: “L’Image est une création pure de l’esprit. Elle ne peut naître d’une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l’image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique”<sup>32</sup> (BRETON, 2011: 38). A recorrência imagética de Mestre cria assim um lugar de delírio — o poema — onde a palavra é, como diria Octavio Paz, “libertad que se inventa y me inventa” (PAZ, 1988: 72). Dizemos delírio no sentido atribuído por Deleuze, ou seja uma *doença* “a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não pára de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura” (DELEUZE, 2008: 15). Em *La poesía ha caído en desgracia* — e por extensão em toda a obra de Mestre — a produção excessiva de imagens é um procedimento de “cura” na medida em que se resiste à inércia da linguagem normalizada, à poesia meramente “clara” e “racional”. Mas também é resistência perante essa raça dominante que assinala Deleuze, daí que os poemas do livro, além da denúncia à ditadura chilena, reabram a ferida do Holocausto por meio de um poema como “Fechado en Auschwitz”. A poesia, então, é, para o discurso dominante, uma doença (delírio), mas uma doença que se torna saúde para a literatura na medida em que o delírio

<sup>32</sup> “A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não nasce de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais as relações entre as duas realidades forem distantes e exatas, mais forte será a imagem”. [tradução nossa]

se agita perante a racionalidade opressora, o que remete ao pensamento de Novalis: “A poesia cura as feridas provocadas pela razão” (1978: 814). É por isso que na edição de 2014, Mestre incorpora outros poemas que com novas tonalidades expandem o “espaço do delírio” na sua poesia, daí que Niall Binns ressalte a “carnadura verbal más ágil, más flexible y a ratos humorística en el engarce proliferante y siempre deslumbrante de sus imágenes” em contraste com os poemas de 1992, onde predomina um tom de “gravedad elegíaca de una época de sombras” (cfr. MESTRE, 2014, solapa do livro). O poema “Lugar” ilustra perfeitamente a ideia do poema como um espaço de delírio, ou seja, dessa força dinamizadora produtora de “saúde” na literatura:

Esta es la casa de los taxidermistas, el pabellón de las enfermeras y los matemáticos, de todos los que tienen obsesiones blancas bajo los sauces de la vejez y el remordimiento.

Pero esta es también la cueva de los cazadores y los bellos animales que sangran melancólicamente cerca del fuego frío de la muerte.

Este es el poema, el resplandor erigido en la libertad de la jaula, la cicatriz en la médula de este tiempo que pasa sin duración en nosotros. (MESTRE, 1992: 64)

Assim, com *La poesía ha caído en desgracia*, Mestre fecha um ciclo em que as bases da sua poética estão delimitadas pela sua aliança com os sujeitos relegados as margens. Até aqui, é possível dividir a poesia de Mestre em uma etapa de “iniciação”, caracterizada por uma escrita polifónica e “dissonante” que abarcaria *Siete poemas escritos junto a la lluvia* e *La visita de Safo*, e uma segunda etapa que chamaremos de “definição”, onde a voz do poeta incorpora-se as vozes que constituem sua memória pessoal e sua memória coletiva, como temos visto em *Antífona* e *La poesía ha caído en desgracia*.

## 2.6.

### Uma tumba em Roma

Antes de nos aproximarmos da terceira e mais recente etapa da poesia de Mestre, devemos mencionar um ponto de virada, de “transição”, marcado por apenas um livro, *La tumba de Keats*, que vem a constituir uma espécie de

maturidade poética. O túmulo de Keats está situado no Cimiterio Acattolico — também conhecido como Cimitero degli Inglesi — onde, aliás, encontram-se os túmulos de outras figuras admiradas e citadas na obra de Mestre: Gregory Corso, Antonio Gramsci e Percy Byssche Shelley<sup>33</sup>. O fato de ser um cemitério situado fora da cidade pode ser tomado como uma metáfora que dialoga com a visão mestreana da margem e do *errôneo* como desvio do discurso da razão:

Ese cementerio, [...] donde eran enterrados los agnósticos, los ateos, los incipientes anarquistas desobedientes del Vaticano y los poetas, representa, en la memoria de la cultura occidental y en el palimpsesto de culturas de lo que representa Roma, uno de los signos [...] del principio de la poesía como un discurso desobediente a todo orden y a todo poder, la voz que desde más allá de la muerte sigue recordando a los hombres que la lucha por la dignidad humana, la lucha por el derecho a la diferencia, la palabra en el tiempo de la poesía, esas palabras inútiles que se oponen permanentemente a la gran autoridad autoritaria de los valores del mercado, sigue siendo una vieja consigna utópica, tan viva como las mariposas que siguen vivas, cada mañana, sobre la tumba de John Keats. (MESTRE, 2007)

No outono de 1995, Mestre viaja para Itália como bolsista da Academia de España en Roma, com o propósito de escrever um outro livro de poesia. Mas novamente surge o elemento *errôneo*, como uma forma de desvio do projeto previsto. “La poesía, la escritura, aparece”, explica o poeta, [ela] “decide cuándo y cómo, no obedece a proyectos” (MESTRE, 2007: 23). Quando Mestre chegou a Roma, no dia 2 de outubro daquele ano, a primeira coisa que fez foi “cumplir con el encargo de los ritos” (MESTRE, 2007), assim que se dirigiu ao cemitério protestante onde está sepultado Keats. A seguir, repare-se que, na reflexão

<sup>33</sup> Três figuras amplamente conhecidas, cujas consciências se inscrevem na poética de Mestre precisamente no sentido de desvio do discurso da razão, não apenas pelas suas obras, mas também pelas suas condutas perante os seus respectivos contextos. Apenas queremos salientar uns breves dados a modo de exemplo: Corso teve uma infância complexa, foi mandado para vários reformatórios e orfanatos, passou cinco meses na New York City “Jail” (que era conhecida como The Tombs) e posteriormente foi colocado em observação no hospital psiquiátrico de Bellevue; no caso Gramsci, é conhecida sua participação como fundador do Partido Comunista d’Italia e seu encarceramento pelo regime fascista de Benito Mussolini; Shelley foi também um sedicioso da sua época; basta lembrar seu texto de 1811 intitulado *The Necessity of Atheism* (que lhe custou a expulsão de Oxford) e sua admiração pelas ideias anarquistas de William Godwin. Em uma carta enviada a Godwin em 1812 escreve: “It is now a period of more than two years since first I saw your inestimable book on *Political Justice*: it opened to my mind fresh and more extensive views; it materially influenced my character, and I rose from its perusal a wiser and better man. I was no longer the votery of romance; till then I had existed in an ideal world — now I found that in this universe of ours was enough to excite the interest of the heart, enough to employ the discussions of reason; I beheld, in short, that I had duties to perform”. (SHELLEY, 1965: 239-240)

poética suscitada por aquela visita, Mestre faz referência a uma circunstância que novamente podemos ler como deslocamento:

[El libro] se me dio como una suerte de encargo. Encargo que nadie me había hecho. El día que llegué a Roma me fui a ver la tumba de mi admirado Keats y ahí tuve la sensación de que *se me giró la cabeza*, me abandonó la lírica, se diluyó. Empecé a escuchar, al pasar por el gueto de Roma, las voces de los hebreos; empecé a ver las fauces del fascismo, las ruinas del imperio. Empecé a escuchar la metáfora: la poesía desapareció para convertirse en la metamorfosis viva de las piedras, de los hechos, de la memoria viva que estaba imantada y que yo creía que era la conducta de la poesía. [...] Entonces *se me desmoronó todo lo que yo tenía en la cabeza, se me desmoronaron la retórica, las estéticas, todo*. No tuve otra posibilidad. (*Ibid.*, grifos nossos)

Cabe recordar que, quando Mestre chega a Roma, tem trinta e oito anos, uma idade que não teria maior relevância se não fosse pela relação que podemos estabelecer entre *La tumba de Keats* e a obra de Dante Alighieri. Lembremos os primeiros versos de *A Divina Comédia*:

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura  
ché la diritta via era smarrita.

(DANTE, 2009: 31)

Partindo destes versos, Jorge Luis Borges explica: “a los treinta y cinco años ‘me encontré en mitad de una selva oscura’ que puede ser alegórica pero en la cual creemos físicamente: a los treinta y cinco años porque la Biblia aconseja la edad de setenta a los hombres prudentes” (BORGES, 2000: 16). Assim, podemos dizer que, com uma leve diferença de anos, Mestre chega a Roma “nel mezzo del cammin”. Hélio Pellegrino, em uma carta escrita para seu amigo Fernando Sabino, oferece-nos uma reflexão que se encaixa muito bem na significação dessa etapa do homem:

O homem, quando jovem, é só, apesar de suas múltiplas experiências. Ele pretende, nessa época, conformar a realidade com suas mãos, servindo-se dela, pois acredita que ganhando o mundo, conseguirá ganhar-se a si próprio. Acontece, entretanto, que nascemos para o encontro com o outro, e não o seu domínio. Encontrá-lo é perdê-lo, é contemplá-lo na sua total e gratuita inutilidade. O começo da sabedoria consiste em perceber que temos e teremos mãos vazias, na medida em que tenhamos ganho

ou pretendamos ganhar o mundo. Neste momento, a solidão nos atravessa como um dardo. É meio-dia em nossa vida, e a face do outro nos contempla como um enigma. Feliz daquele que, ao meio-dia, se percebe em plena treva, pobre e nu. Este é o preço do encontro, do possível encontro com o outro. A construção de tal possibilidade passa a ser, desde então, o trabalho do homem que merece o seu nome. (SABINO, 1986: 5)

Este fragmento da carta de Pellegrino aparece como epígrafe do livro *O encontro marcado*, um romance em que a errância é uma constante no desenvolvimento da vida do personagem Eduardo Marciano (alter ego de Sabino), um jovem que vaga pelas ruas de Belo Horizonte, como um *flâneur* na busca sensorial do mundo. No próprio romance, Sabino diz sobre o seu personagem uma frase que também resulta relevante para nossa leitura sobre a obra de Mestre: “Fazer da queda um passo de dança, do medo uma escada, do sono uma ponte, da procura um encontro” (SABINO, 1986: 145). Todavia, voltando à relação com Dante, o que chama a atenção na carta de Pellegrino é a reflexão não apenas sobre o encontro com o outro (uma constante na poética mestreana), mas principalmente o fato de que esse encontro acontece quando é “meio-dia em nossa vida”, ou seja, no “mezzo del cammin”. Dante diz “mi ritrovai per una selva oscura”, mas esse “mi ritrovai” não está isento de ambiguidade, já que por um lado pode-se ler e traduzir como um “andava por uma selva oscura”, como também poderíamos entendê-lo no sentido daquele vai ao encontro de si (“me encontrei”). Isto remete-nos aos versos de San Juan de la Cruz que citamos na introdução deste trabalho: “para venir a lo que no sabes, / has de ir por donde no sabes”<sup>34</sup>. Podemos ler também o pensamento de Dante à luz do pensamento pré-socrático: “Eu me procurei a mim mesmo”, diz Heráclito (2009: 66) no seu fragmento XXXII<sup>35</sup>. Por isso, José Ángel Cilleruelo observa em *La tumba de Keats* que “la meditación se inicia en el momento en que el

<sup>34</sup> É também, de alguma forma, o meio-dia do próprio livro: o poeta vem de um longo silêncio de quatro anos e encontra-se, em certa forma, em uma “selva oscura”: lembremos que *La poesía ha caído en desgracia* foi publicada em 1992, mas foi apresentada a concurso em 1991. Portanto o tempo que existe entre a finalização de *La poesía ha caído en desgracia* e a publicação em 1999 de *La tumba de Keats* é de oito anos. Mestre chega em Roma no final de 1995, no “mezzo del cammin” desse intervalo.

<sup>35</sup> Sobre este fragmento de Heráclito, Werner Jaeger em *Paideia* explica que “la auto-observación de que habla nada tiene que ver con la investigación psicológica de sus peculiaridades e idiosincrasia personal. Significa simplemente que al lado de la intuición sensible y el pensamiento racional, que han sido hasta aquí los únicos caminos de la filosofía, se revela un mundo nuevo a las tareas del conocimiento mediante la vuelta del alma a sí misma”. (Jaeger, 2001: 176-177)

poeta se detiene a juzgar quién es, qué sabe del mundo, [...] qué diálogo ha de entablar con las fuerzas que lo mueven” (CILLERUELO, 2000: 45). Com efeito, Mestre detém-se para meditar sobre a sua realidade, mas o resultado desta pausa apenas será para tomar um novo caminho, que remete novamente a Dante, só que desta vez ao último verso do terceto: “che la diritta via era smaritta”. Trata-se então de mais um desvio do pensamento que inicia um abalo; sua experiência é, portanto, a de uma consciência que se (des)estabiliza, por isso diz que teve a sensação de “que se me giró la cabeza”. Mas esse movimento giratório, no meio-dia da vida, não pode acontecer sem certa “violência”: não obedece a um fluxo “natural”, realiza-se à contracorrente da sua própria história e da Historia. É assim que podemos entender os versos que iniciam o livro:

Esto sucede ante la *hora izquierda* en que mi vida,  
violenta juventud contra el poder de un príncipe,  
llama jauría a la verdad y belleza a los puentes derrumbados.  
Llama flor del frío a la tumba de los naufragos,  
astrolabio muerto a la nieve de los locos.  
Hornea un talco negro el hambre de la muerte,  
la edad de los sentidos, el obstinado aliento  
de la cansada luz de octubre en el baúl de abejas.

(MESTRE, 1999: 9)

Inverte-se o tempo: o percurso não tem o sentido horário, no “meio-dia da vida” a conta começa para trás, para “la hora izquierda”, por isso dizemos que é um movimento violento, de “violenta juventud”. Mestre pega o caminho *errado*, onde a beleza e a verdade são as ruínas de uma civilização fascista que “hornea un talco negro”, a mesma que fazia “um túmulo nos ares”, como diria Paul Celan (2009: 63), o mesmo “talco negro” fluindo das câmeras de gás de Auschwitz (daí a leitura dantesca). As palavras de María Nieves Alonso resumem essa leitura:

Ciclo de despedida e inicio, canon estético de la madurez, acto moral contra el olvido, está aquí presente la idea de la literatura no sólo como consolación sino como salud, sanación y resistencia. Resistencia a las voces de la destrucción. [...] Escritura, pues, de la conciencia de Auschwitz marcada a látigo de nieve a través del hombre de las diecisiete generaciones de Jacob, el reloj de arena y la escuadra masónica, el cálculo perfecto del poder y la muerte, carne de Cristo para el delito de Estado... *La tumba de Keats*, el libro recorrido por un *ethos* occidental, europeo y judío, trabaja con las ruinas lexicalizadas y tópicas, con los grandes relatos del

horror, para buscar obstinadamente, en ese mismo espacio, un resquicio que comunique con la vida y permita el reencuentro de un rostro despejado de la vergüenza, consolado y sano. (ALONSO, 2001)

“Ciclo de despedida e inicio”, diz Alonso, e essa afirmação constata-se na própria estrutura do livro: tudo começa no túmulo de Keats e tudo volta ali: uma viagem com uma curva de descida, uma estação na história poética de Mestre, ou seja, uma viagem dentro da viagem, em espiral, um descenso pelos cercos do Inferno romano. O poeta encontra-se no umbral, mas ali onde Dante depara-se com um sentencioso “Per me si va nella città dolente. / Per me si va nell’ eterno dolore, / Per me si va tra la perduta gente” (DANTE, 2009: 37), Mestre encontra um epitáfio carregado de “beleza e verdade”: “Here lies one whose name was writ in water”. Como Virgílio no caso de Dante, Keats é o mestre de Mestre, mais um entre “la perduta gente”, o enterrado no cemitério dos *protestantes*. Onde Dante encontra uma advertência ameaçante (“Lasciate ogni speranza voi che entrate”), Mestre sente “la vibración de los metales, el hedor de los escombros y la grasa”. Mas o guia do caminho está ali para dizer: “Qui si convien lasciare ogne sospetto; ogne viltà convien che qui sia morta”. Daí o discurso destemido de Mestre, que assume sua condição de “pecador”, de errante e dissidente:

He vagado por ahí, irrevocable, alegre, desmedido,  
 he ofendido con voluntad a los jearcas,  
 y al atónito perpetuo en su torre de herrumbre.  
 De lo mismo que me acusan yo me acuso, jamás mis amuletos me  
 abandonan.  
 De vez en cuando me asocio con proscritos,  
 Encuentro a mi amigo en la revuelta, me hospedo en un lugar  
 impenetrable. [...]  
 Nadie me ha ayudado a *equivocarme*, yo mismo he abolido mis  
 derechos.

(MESTRE, 1999: grifo nosso)

O poeta manifesta uma atitude tão desafiante quanto solidária, uma profunda expropriação do seu eu: ele é o outro, mais uma vítima no mundo da ordem distópica, mas é também o herege determinado a não submeter-se a obstinada normativa do inferno racional. E esta atitude guarda estreita relação com o pensamento poético do Lorca de *Poeta en Nueva York*. Lembremos que a

estrutura de *Poeta en Nueva York* também obedece a de uma viagem circunscrita fundamentalmente ao exame e a denúncia de uma cidade que adoece dos mesmos princípios de exclusão e racionalidade que encontramos em *La tumba de Keats*. Assim como Lorca chega a Nova York “asesinado por el cielo” (LORCA, 1968: 487), Mestre chega a Roma como aquele que “entra en la muerte”, “el derrocado por la ley de los príncipes” (MESTRE, 2007: 76). Portanto, igualado pela condição de vítima e excluído, pela debilidade e a diferença, assim como por uma sensação de sacra orfandade, consciente de ser “el nieto del sastre que a los cuarenta años reconoce a su tribu por los signos de la desgracia”, entra nos “infalibles círculos” de uma cidade infernal, “cercada por el alambre negro de la extorción fascista”. Tanto Lorca quanto Mestre situam-se ao lado dos oprimidos, criticam a desumanização do mundo industrializado, as desigualdades sociais, a segregação em suas múltiplas facetas (sexuais, raciais, religiosas), a alienação econômica do sistema capitalista. Ambos livros são discursos da margem, onde comparecem os negros, os mendigos, os judeus, os loucos, as prostitutas, os homossexuais. Lorca referia-se a seu livro como “interpretación personal, abstracción impersonal, sin lugar ni tempo dentro de aquella ciudad mundo. Un símbolo patético: sufrimiento” (GARCÍA LORCA, 1969: 89). De igual forma, *La tumba de Keats* constrói-se sobre o mesmo símbolo, por isso a Roma de Mestre é a “città dolente”, “la ciudad [que] exalta su destrucción en la lengua de Dante” (MESTRE, 1999: 49), onde os *pecadores* que desafiaram a razão são na verdade as vítimas destinadas ao castigo da miséria:

El sufrimiento son ahora los cuerpos cubiertos con cartón,  
la melancolía de los enfermos a la puerta de los hospitales, los  
bares inmundos,  
todo lo que la transparente ideología de los gestos llama tribu de la  
noche,  
la multitud indolente ante las verjas cerradas, el vapor de la  
pesadumbre.  
Roma y las basílicas de Roma encapadas de oro, la alhaja de los  
poderosos  
contra la divinidad de los justos, el resplandor de los privilegios  
seráficos.  
Roma como una piedra hambrienta en el cortejo diabólico.  
(MESTRE, 1999: 30)

A viagem poética implícita em *La tumba de Keats* tem, então, uma finalidade redentora. À “multitud que vive en las movedizas playas del sacrificio

humano” (MESTRE, 1999: 21) somam-se as vozes da história pessoal: aqui evoca-se ao avô alfaiate, “las manos de mi padre encendiendo el fuego” (MESTRE, 1999: 111), a chuva que cai “sobre mi madre” (MESTRE, 1999: 26) e também, mais uma vez, o amigo suicida Gilberto Núñez Ursinos, cujos versos Mestre insere no último trecho do livro: “no importa ya vivir sino la vida” (MESTRE, 1999: 112). Somam-se mais uma vez as vozes dos que desafiam o autoritarismo ideológico: “Oscar Wilde con su jergón de presidiário a rayas” (MESTRE, 1999: 39), “Pasolini a la derecha del suspiro del Padre” (MESTRE, 1999: 42), “las cenizas de Gramsci”<sup>36</sup> (MESTRE, 1999: 74), “Tadeusz Kantor con su apólogo implacable sobre las generaciones muertas” e “Giorgio de Chirico ante lo huérfano” (MESTRE, 1999: 95). São todos os *equivocados*, os dissidentes, os reivindicados no *erro* ao final do livro: “poco importa el método correcto la equivocación de los seres comunes si ante el tribunal de los vivos asume cada cual el lugar de su propio deseo” (MESTRE, 1999: 111). O poeta, então, continua uma linha que se insere na “tradição dos oprimidos” que Benjamin apontava nas suas teses sobre o conceito de história (BENJAMIN, 1993: 245). Por isso, o movimento de Mestre é regressivo, um exame “a contrapelo”. Compreende-se então o sentido para a “hora izquierda”: se as horas fazem um percurso invertido no relógio da história, isso significa que a interrogação desse passado é também interrogação do futuro, daí que, para Molina Damiani, a metáfora do túmulo de Keats funcione como antecipação ou advertência dos perigos de uma cultura sob ameaçada de extinção:

Así, fundando la tradición de una Roma desde la que nos sea posible resistir, sabiéndose que acaso sea el antepasado vidente de una cultura futura que pudiera no llegar a ser jamás, Mestre se abraza a la tumba de Keats, lugar de una conciencia superromántica, para defender un vitalismo materialista fundado en el hombre concreto que habita el infierno del mundo de hoy, un infierno mortal que es preciso destruir desde el paraíso aún inconcretado de un nuevo modelo de ciudadanía.

(MOLINA DAMIANI, 2008: 6)

O périplo de Mestre finaliza em 1996. O poeta voltará a Madrid e *La tumba de Keats* ganhará o Premio Jaén de Poesía em 1999. Em uma entrevista de 2010 intitulada “El poeta carece de identidad”, cujo enunciado faz referência à

<sup>36</sup> Faz referência ao livro de Pasolini: *Le ceneri di Gramsci*.

carta de 27 de outubro de 1818 que John Keats enviou para seu amigo Richard Woodhouse, Mestre afirma que “en estos viajes hacia la identidad del otro se va identificando en el camino con aquellos que va encontrando, con los senderos de la diferencia, con las márgenes de la razón. [...] Y en esta alianza uno deviene permanentemente en Otro” (MESTRE, 2010). Lembremos que o último verso de *La tumba de Keats* não foi escrito por Mestre. É o verso antes mencionado inscrito na lápide do poeta inglês: “Here lies one whose name was writ in water”. Assim, se no início da viagem o poeta era consciente do “encargo”, no final entende que “poeta es el que se borra” (Mestre, 2009: 131), aquele que, escrevendo o seu nome na água, desaparece para não “significar”, para “esvaziar-se” da sua identidade a fim de que a voz do outro o ocupe. Viagem e aliança: dois elementos que remetem ao ponto de início do livro. Aqui cabe lembrar mais uma vez a última parte de *Poeta en Nueva York*, uns versos que dialogam com a leitura que viemos fazendo da trajetória mestreana, tanto pelo dado *errôneo* como pela específica relação com o cemitério onde se revela o livro de Mestre: “Equivocar el camino / es llegar a la nieve / y llegar a la nieve / es paecer durante veinte siglos las hierbas de los cementerios” (GARCÍA LORCA, 1968: 531). É precisamente o que acontece com Mestre: erra o caminho, perde-se nas margens de Roma, encontra no túmulo de Keats “una vivienda donde los herejes hacen ruido con el Apocalipsis” (Mestre, 1999: 13). Mestre es “el errante que bajo el cielo de agosto llama a este sitio lugar donde él quisiera vivir” (Mestre, 1999: 41). Por isso afirmará: “Este es mi país, madre del barro, un litoral inglés junto a los muros de Roma” (Mestre, 1999: 23).

## 2.7.

### Uma casa de hóspedes

Nove anos após de *La tumba de Keats*, Mestre publica *La casa roja*, livro que ganha o Premio Nacional de Poesía em 2009. Não surpreende esta demora se consideramos o extenso e “(des)acertado” projeto poético que significou sua entrega anterior. De fato, em 2013, nos resultados de uma enquete realizada pela revista *Quimera* a cinquenta e oito críticos, *La tumba de Keats* apareceu entre os dez livros de poesia espanhola mais importantes dos últimos trinta e cinco anos.

Com *La casa roja*, então, começa uma etapa, a terceira na obra de Mestre, que poderíamos chamar de “deslocamento”. Trata-se de uma etapa em que o poeta transita entre a continuidade do seu ideário estético e o *desvio* para uma poética que extravasa os limites do literário por meio de um discurso irônico. Se a experiência romana gerou uma virada que “desmoronó todo lo que yo tenía en la cabeza”, ao ponto de criar uma experiência do desassossego, onde o poeta se achava “perdido en la noche de un laberinto eléctrico” (Mestre, 1999: 30) e proferia um “permítase al perdido vagar hasta encontrarse” (MESTRE, 1999: 71), *La casa roja* será não apenas uma estância escritural para o *errante*, mas também um lugar de resistência e “resignificación de lo invisible” (LARRETXEA, 2013), ou seja, um lugar situado no território da linguagem:

La casa, el territorio de la poesía, puede ser la realidad de la imaginación, el misterioso lenguaje con el que el poeta tiende un puente de palabras, los símbolos del pensamiento, entre la realidad conocida y lo real desconocido. El poema, así, lo será en cuanto posibilidad de poder revelarnos una realidad, su nueva realidad en la experiencia del lenguaje. La casa de la poesía, como metáfora ideal de la unidad de lo diverso, ha sido construida en la intemperie, ha sido levantada con las voces corales de la impaciencia, con los fragmentos de todos los naufragios, con el eco de todas las voces, con el pretexto de todos los textos. (MESTRE, 1994: 29)

A metáfora da casa como “unidade de lo diverso” e construção das “vozes corales de la impaciencia” encontra-se implícita desde o título *La visita de Safo*; continua em *Antífona* como origem e como domínio perdido do poeta e dos antepassados errantes; torna-se mais explícita em *La poesía ha caído en desgracia*, em poemas como “La casa” e “El arca de los dones”, onde evoca-se um lugar de comunhão; afirma-se em *La tumba de Keats* como ideal habitável, e articula-se em *La casa roja* como “una casa de huéspedes para los hablantes de la imaginación crítica, los descontentos y los débiles, las víctimas cuya última oportunidad de restitución de justicia ya solo reside en el imperativo moral de la memoria” (VIÑAS, 2015).

Com tudo, queremos ressaltar um dado imprescindível para a compreensão deste livro, e que se encontra na origem do título. Certamente a metáfora da poesia como uma casa da imaginação e espaço de reflexão crítica da realidade e da linguagem é explícita ao longo dos poemas, assim como o exame

da catástrofe, especialmente de Auschwitz como o grande “erro da razão”. Porém, o título resulta ainda mais revelador se o analisamos à luz da sua procedência: teríamos que recorrer a outro livro de profundo sentido humanista como *La tregua* de Primo Levi para desvendar as significações implícitas em *La casa roja*. Em *La tregua* conta-se a odisséia de mil quatrocentos judeus italianos, entre os que estava Levi, que sobreviveram e ficaram abandonados à própria sorte em Auschwitz, uma vez que os nazistas foram obrigados a abandonar os campos de concentração. Assim, empreenderam a viagem de retorno para Itália, que compreendia mais de mil quilômetros a pé até Turim. Eis um trecho da errância de Levi onde encontramos a origem do nosso título:

Staryje Doroghi fue una sorpresa. No era una aldea; o mejor dicho, había una aldea minúscula, en medio del bosque, no muy apartada de la carretera: pero lo supimos más adelante; y también nos enteramos de que su nombre significa «Viejos caminos». Pero el acuartelamiento que nos estaba destinado a nosotros, a los mil cuatrocientos italianos, era en un único y gigantesco edificio, aislado en la orilla de la carretera en medio de los campos sin cultivar y en el extremo del bosque. Se llamaba «Krsnyj Dom», la Casa Roja, y efectivamente era roja por dentro y por fuera, sin paliativos. (LEVI, 2012: 642)

Em consequência, os hóspedes de *La casa roja* são “os afogados e os sobreviventes”, as vítimas da barbárie, os despojados da sua condição humana, as testemunhas da degradação e a aniquilação sistemática. *La casa roja* é então a metáfora de um refúgio, a metáfora da poesia como anelado lugar de consolação: “Alguien anda diciendo que en las afueras de la ciudad hay una casa roja. Una casa cuya ilusión está llena de peces. [...] Mi casa es una casa roja bajo la fibra de un rayo, mi casa es la beldad y la visión de una isla” (Mestre, 2009: 13). Quando anteriormente sugeríamos que este livro significou uma saída do “inferno romano”, denunciado em *La tumba de Keats*, também nos referíamos ao fato de que representava — representa — uma ressignificação do humano em todos os sentidos, uma restituição da dignidade tantas vezes ameaçada pelos autoritarismos, uma vindicação do indivíduo e de sua singularidade colocada em perigo pela imposição de um pensamento único que, como em Auschwitz, iguala a todos por meio da morte. É por isso que as vozes das vítimas são acompanhadas por outras vozes que ao longo da história tem desobedecido, em conduta ou pensamento, ao autoritário domínio da razão, daí as constantes

menções a poetas e pensadores que aparecem como citações ou personagens ao longo do livro (Pico della Mirandola, Giordano Bruno, Oscar Wilde, Boris Pasternak, Henri Michaux, Antonio Gamoneda, entre outros). Essas figuras dialogam, como diz Miguel Ángel Muñoz Sanjuán, em uma “asamblea de voces que convocadas desde diferentes registros y épocas pretenden dar cuenta de un voluntario desorden: aquel que convoca la propia conciencia del autor en su percepción —resistente a todo encasillamiento— del discurso poético” (Mestre, 2007: 16). Todavía, essa desordem leva-nos de volta à origem de *La casa roja*. Basta ver a descrição que Primo Levi faz daquela “Krsnyj Dom”:

Una construcción verdaderamente singular, crecida *sin ningún orden en todas las direcciones* como los materiales de una explosión volcánica: *no se sabía si obra de muchos arquitectos en desacuerdo entre sí o de uno solo pero loco*. El núcleo más antiguo, ya superado y sofocado por las alas y los cuerpos construidos confusamente más tarde, estaba formado por un bloque de tres plantas, subdivididas en pequeñas habitaciones probablemente destinadas en otro tiempo a oficinas militares o administrativas. Pero alrededor de él había de todo: una sala de conferencias o reuniones, una serie de aulas de clase, cocinas, lavabos, un teatro con mil asientos por lo menos, una enfermería, un gimnasio; junto a la puerta principal un ropero... (LEVI, 2012: 642-643.)

Estes trechos, então, revelam-nos tanto a origem do título quanto a “arquitetura” de *La casa roja*, como também nos remetem as ideias de “deslocamento” e “desvio da razão”. O livro, como dissemos antes, é, por um lado, a culminação de uma errância, e, por outro, a “obra de muchos arquitectos en desacuerdo entre sí o de uno solo pero loco”. Assim o constatam as palavras do próprio autor quando diz que “la poesía es, a mi modo de intuir, alguna semejanza de su conducta, un discurso republicano donde todas sus partes son ciudadanos libres dispuestos a ejercer el derecho a estar *en desacuerdo entre sí*” (PERA, 2012). A consciência do autor como um “arquiteto loco” esclarece-se ainda mais quando lemos um poema de tom coloquial intitulado “La cabeza”, onde diz: “Se me ha ido la cabeza / No soy el primero ni el último a quien de repente se le va la cabeza / Un día te levantas y no hay nadie sobre los hombros” (MESTRE, 2009: 137). A mesma ideia é reforçada em “Atrapasueños”: “Hasta donde sé mi cabeza es un pie y anda / Hasta donde sé mi cabeza es la tumba de

Chéjov / Hasta donde sé mi cabeza es el capítulo 33 del libro de Job” (MESTRE, 2009: 131).

Se o livro está projetado desde a desordem em tanto “desvio da razão” é porque obedece em certa forma a uma noção de “escritura del desastre”, seguindo a dialética de Maurice Blanchot no que diz respeito a uma escrita fragmentada, fraturada, pois “cuando todo está dicho, lo que queda por decir es el desastre, ruina del habla, desfallecimiento de la escritura, rumor que murmura: lo que queda sin sobra (lo fragmentario)” (BLANCHOT, 1980: 35), uma escrita, em fim, que assume o desmoronamento como poeticidade ameaçada. Mestre, então, instala-se em uma poética situada no exterior da estrutura discursiva, nas zonas de tensão dos limites, onde a escrita transgride todos os preceitos e torna-se digressão, delírio que desmantela todo “desejo de agarrar” do discurso (BARTHES, 2010: 10). Em palavras do autor, “una práctica poética menos susceptible de ser absorbida por las estructuras de dominación y en cuyo acto de pensar se actualice el debate sobre la emancipación ética de su tarea, de haberla, como lenguaje de la otredad” (MESTRE, 2013: 9). É por isso que, no seu caráter insubmisso, os poemas deste livro manifestam uma prolixidade imagética e uma vontade multiplicadora das vozes da diferença que fogem de toda lógica normativa. Nesse sentido, Javier Bello diz: “*La casa roja* hospeda los múltiples y mutables sujetos de la poesía contemporánea, sus discursos y hablantes se enuncian, contradicen y superponen por medio de sucesivas máscaras productoras de la otredad” (MESTRE, 2008). Produtoras, portanto, de “responsabilidade”, se seguimos o pensamento de Emmanuel Levinas, já que estas vozes enunciam-se desde uma voz em liberdade, e devemos lembrar que “el hombre libre está consagrado al prójimo, nadie puede salvarse sin los otros [...] Nadie puede quedarse en sí mismo: la humanidad del hombre, la subjetividad es una responsabilidad por los otros” (LEVINAS, 2009:130). De fato, a epígrafe que abre o livro manifesta essa multiplicidade e mutabilidade de sujeitos que aponta Bello na perspectiva da outredade: “¿Qué oyes, Walt Whitman?” (“What do you hear, Walt Whitman”). Esta citação, que procede do poema “Salut au Monde”, de *Leaves of Grass*, não é apenas um gesto: o resto do poema de Whitman — que Mestre não transcreve, mas *escreve* ao longo do livro — explicita uma declaração de princípios que regem a articulação de *La casa roja*. Diz Whitman:

I hear the workman singing, and the farmer's wife singing;  
 I hear in the distance the sounds of children, and of animals early in the  
 day;  
 I hear fierce French liberty songs;  
 I hear of the Italian boat-sculler the musical recitative of old poems;  
 I hear the chirp of the Mexican muleteer, and the bells of the mule;  
 I hear the Arab muezzin, calling from the top of the mosque;  
 I hear the cry of the Cossack, and the sailor's voice, putting to sea at  
 Okotsk;  
 I hear the wheeze of the slave-coffle, as the slaves march on—as the  
 husky gangs pass on by twos and threes, fasten'd together with  
 wrist-chains and ankle-chains;  
 I hear the Hebrew reading his records and psalms.  
 (WHITMAN, 2011: 244-245)

Ou seja, quando Mestre coloca esse “What do you hear, Walt Whitman?” está não apenas interrogando-se, mas interrogando ao leitor, está falando de escutar ao homem comum whitmaniano: o trabalhador, o sujeito silenciado, esse “rumor que murmura” na corporeidade do desastre. Trata-se da mesma coletividade que Mestre convoca no poema “Reparto”, onde também aparece o seu antepassado:

El barbero de Whitman, Abraham Milton Rossell, muerto en la aldea de Brooklyn a los 38 por causas desconocidas.  
 Hermann Keller, carpintero de Paul Klee, desaparecido en Berna la noche del 24 de abril de 1910 sin dejar otro rastro que una carta de despedida a los pájaros del parque Gurten.  
 Manetto Mazzini, genovés, hijo de Renzo y Alessia, quien relacionó por primera vez la armonía tonal con el lenguaje de los delfines.  
 Rubén Azócar, hermano de Albertina, maestro elemental, corrector de pruebas, amigo de Neftalí Reyes Basoalto, más conocido como Pablo Neruda.  
 Norberto Beberide, pintor, pastelero, mago. Isabelle Eberhardt, exploradora del Sahara, amiga de los camaleones, [...]  
 Leonardo Mestre, de profesión sastre, emigrante, de estatura regular, pelo negro, ojos castaños, un lunar en la mejilla, embarcado para La Habana el 21 de junio de 1920 [...].

Convém lembrar também, pelo desdobramento da voz e pelo que implica como responsabilidade, o poema “Song of Myself”, onde Whitman, cantando a si mesmo, canta ao outro, aos outros (“I celebrate myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you”) (Whitman, 2011: 23). Whitman fala para o homem comum, o celebra, o reivindica, e para isso, como diz Borges, ele “decidió ser todos los

hombres” (BORGES, 2005: 285). Jean-Paul Sartre diz que “não há um único dos nossos atos que, criando o homem que queremos ser, não esteja criando, simultaneamente, uma imagem do homem tal como julgamos que ele deva ser” (1987: 4-5). Assim, Mestre assume a tarefa de cantar ao homem do porvir, aquele que deve surgir de um novo humanismo, aquele que é chamado para construir a grande “tierra de los significados”.

Como mencionamos no início desta seção, e como temos observado em *La casa roja*, Mestre da continuidade ao pensamento poético desenvolvido nos livros anteriores. Porém, falamos que com este livro existe também um deslocamento, um *desvio* para uma poética que caracteriza-se pelo uso da ironia. Mario Rodríguez Fernández (2010) alude a uma operação de desarraigo que o próprio Mestre faz com a sua língua poética. Este deslocamento o leva a um “espacio de gran variabilidad”, onde a palavra produz uma intensidade, uma sonoridade e um *afeto* que deriva em uma sobriedade linguística, instalando assim uma língua cotidiana dentro de uma poesia caracterizada pela tensão do uso metafórico, simbólico, arquetípico e cabalístico da linguagem. Essa língua cotidiana é a que define, segundo o crítico, a poesia chilena, e nesse sentido propõe que a dicção poética de Mestre está permeada pela estada em Chile e a consequente proximidade com poetas pós-parrianos. Os comentários de Rodríguez Fernández poderiam vincular-se com aquilo que María Ángeles Pérez López destaca como características na obra de Parra, isto é, “ruptura del hermetismo, desmitificación de la figura del poeta, presencia de contextos inhabituales para la poesía, uso del humor, desarrollo de la vertiente metapoética y atención a la relación con el lector” (PARRA, 2001: 26). Por outro lado, Luis García Jambrina observa que a variedade de formas discursivas que aparecem em *La casa roja* (o salmo, a alocução, a conferência, o comunicado, a confissão) está relacionada com o uso da paródia e a ironia, que funcionam como mecanismos desmistificadores das linguagens do poder (GARCÍA JAMBRINA, 2008: 20).

Todo o que foi dito acima se destaca em uma dialética de tensões opostas, tanto pela coexistência de duas línguas poéticas que aponta Rodríguez Fernández (a metafórica e a cotidiana), como pelo lugar do poeta dentro da sociedade, já que, como sujeito transgressor, este acaba situando-se na margem, mas por vezes aparece em um aparente centro como parte da sociologia do literário. Porém, a ironia consigo mesmo resulta eficaz para conciliar essa oposição. Assim, em

“Amarillos rosas, blancos naranjas” o poeta ironiza com a sua própria condição de sujeito à margem de uma sociedade onde a poesia carece de importância: “De momento no importa que ustedes no sepan quién soy. En un país donde la mitad se llama *Pero Ese* y la otra mitad *Quién es*” (MESTRE, 2009: 67). Em “Lince ibérico”, onde a figura do poeta aparece como espécie em perigo de extinção, o sujeito poético “lamenta-se” em clave humorística:

Por Júpiter, camaradas, algo debemos haber hecho mal para que la gente sensible se aburra ya de escucharnos. ¿O es que acaso deberíamos tirar confeti en los recitales? Se acabaron los buenos tiempos cuando éramos multitudinarios. Ahora hay que ser gladiadores para salir en televisión. [...] Por cierto, bien poco se nos agradece tamaño esfuerzo platónico. [...] Oye tú, deberíamos callarnos si queremos llegar a viejos, ya sabes que a estos sitios los cuatro gatos que vienen solo lo hacen para criticar. (MESTRE, 2009: 59)

Em cambio, em “Telegrama a la engañifa”, o poeta opera, sempre com ironia, situando-se no centro, no lugar da atenção, e precisamente por isso sua atitude é de distanciamento:

Engañifa stop acepto gustoso este premio stop gracias le doy al espíritu santo stop no será un bombón envenenado stop un poeta debe ser más útil que ningún ciudadano de su tribu stop gracias isidore ducasse por echarme una mano en la caseta de feria stop tengo miedo a los aviones stop iré por tierra en un barquito de papel stop los mares están que arden stop tengan preparado el micrófono. (MESTRE, 2009: 138)

Mesmo que a sátira seja explícita, poderia replicar-se no que diz respeito a lista de prémios que ostenta a trajetória de Mestre. Já na recepção do Premio Adonáis tinha comentado: “Siempre mejor que visitar a editores y salir con el libro debajo del brazo” (BOREL, 1987: VIII). Em outra ocasião, responde parriamente: “los poetas no somos caballos de carrera”<sup>37</sup>. E conclui: “Los premios, los premios, algo supondrán, es decir, nada, es decir: abran la puerta, solo pedimos pan” (Mestre, 1999: 5).

<sup>37</sup> Em “La república *Hideal* del futuro” [sic.] Parra diz: “Suprimiría los premios literarios / Pues no somos caballos de carrera / x un deudor feliz / Cuántos acreedores postergados” (Parra, 1994: 358). Em outro texto intitulado “No me explico señor rector”, discurso em verso pronunciado na entrega do Premio Bicentenario no Salón de Honor de la Universidad de Chile, em 28 de maio de 2001, Parra diz com ironia: “Es un honor muy grande para mí / No me pellizco para no despertar / Y lo recibo con una lágrima en los anteojos”.

## 2.8.

### Uma bicicleta na casa do pai

A terceira e mais recente etapa na trajetória poética de Mestre fecha-se com *La bicicleta del panadero*. O livro é a expansão da arquitetura “desordenada” de *La casa roja* e a consolidação de uma escritura esquizofrênica cujas fissuras multiplicam-se de tal forma que não existe “reparação” possível. Nesse sentido, o livro viria a ser a assunção definitiva da noção do *erro*. Se voltamos aos anos de formação de Mestre, podemos ver como essa fissura tem-se expandido e como chega a definir-se em *La bicicleta del panadero*. “Elegía en mayo”, aquele primeiro poema dedicado ao amigo suicida, seria a fissura original, aquela que ao longo do tempo vai bifurcando-se até o seu “ocultamento” entre as outras fissuras. Notemos que, em todos os livros de Mestre, a figura de Ursinos aparece situada em perfeito diálogo com as outras partes: está em *Siete poemas escritos junto a la lluvia* e *La visita de Safo* no poema “Elegía en mayo”; em *Antífona* aparece em uma epígrafe e no poema “El deseado”; em *La poesía ha caído en desgracia* a figura de Ursinos aparece voltando da morte (“El poeta regresa de la muerte”); em *La tumba de Keats*, como já dissemos, aparece por meio de uns versos inseridos na seção final; em *La casa roja* é evocado em “Algunos muertos”; e em *La bicicleta del panadero* aparece perfeitamente retratado em um poema intitulado “Geografía incompleta”, título do livro que Ursinos deixou inédito. Mestre comunicou-nos que Ursinos representava a primeira das vozes das vítimas, dos perdedores, dos fracassados e dos humilhados que constituíram a sua visão do mundo (MESTRE, comunicação pessoal, outubro, 2014). E esta declaração condiz com a epígrafe de Francis Picabia que precede aos poemas de *La bicicleta del panadero*: “Los descontentos y los débiles hacen la vida más bella”. Ao longo da sua obra, Mestre vem progredindo em sua vontade abarcadora, em um afã de congregar vozes, de fazê-las audíveis, as expandindo ao longo do tempo, ao longo dos textos, em um ato de resistência perante o esquecimento.

Talvez por isso, um aspecto que se destaca em este livro seja sua extensão. Trata-se de mais de quatrocentas páginas de poemas em prosa, onde Mestre leva ao paroxismo sua “doença delirante” (no sentido deleuzeano), geradora de imagens, ao mesmo tempo que a ironia e o tom coloquial adquirem uma definitiva paridade com a linguagem “surrealizante”, criando assim uma poesia onde o equilíbrio define-se pela capacidade de revelar e fazer dialogar tonalidades dessemelhantes. As ressonâncias parrianas de *La casa roja* não constituem mais uma diferença, não geram uma “desterritorialização”, mas estão aclimatadas no discurso mestreano.

Outro aspecto derivado da extensão do livro também vincula-se aos primórdios da trajetória de Mestre e novamente a aquele “encargo” deixado por Ursinos: nos referimos à ideia de “canto” que subjaz neste livro e que relaciona-se com a figura de Ezra Pound. Dissemos no início deste trabalho que aqueles três livros que Ursinos deixou para Mestre na padaria do pai pareciam articular varias das características da sua obra e que, no que diz respeito a Pound, encontrávamos a mesma vontade expansiva e totalizadora. De fato, o primeiro verso do “Canto V” de *The Cantos* poderia servir-nos cabalmente para definir tanto o livro de Pound quanto o de Mestre: “Great bulk, huge mass, thesaurus” (POUND, 2010: 68). Uma anedota a respeito da tradução para o espanhol de *The Cantos* resulta significativa para ambos os livros: perante as indagações do tradutor José Vásquez Amaral, o próprio Pound insistiu em que o título deveria ser traduzido como *Cantares* e não *Cantos*. O tradutor perguntou: “Sus cantos, entonces, ¿son a la manera de las *Chansons de geste*, como la de Roldán?”. O poeta respondeu: “Sí, se trata de los cantares de la tribu”. O tradutor perguntou de novo: “¿De qué tribu, Maestro?”. E Pound finalmente respondeu: “¿De la tribu de la raza humana, Amaral!” (POUND, 2010: 110). Assim, da mesma forma que os *Cantares* de Pound, *La bicicleta del panadero* é um livro que aspira dialogar com todo, com todos, pero esencialmente com essa tribo que anuncia a epígrafe de Picabia. O livro de Mestre, então, cria um cantar totalizante, uma voz feita das vozes dos débeis e descontentos. Trata-se de aquilo que Mijaíl Bajtín define como polifonia: “plurividad de voces y consciências independientes e inconfundibles”. Diz Bajtín:

La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinan en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía. Si se quiere hablar de la voluntad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales... Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento. (BAJTÍN, 1986: 16)

Essa polifonia encontra-se já no “Poema Uno”, título que precisamente cumple essa função totalizante ao mesmo tempo que denota pluralidade. Jordi Doce destaca em esse poema as “acotaciones” das duas vozes, “o la cara y la cruz de una sola”, que criam uma “música de la oralidad”:

le dije las sillas se hacen insoportables cuando están vacías sobre todo me dijo después de los entierros sobre todo después de los casamientos cuando se van los invitados tienes razón le dije un martillo es un hermetismo en mangas de camisa que entra en la sala de lectura dando voces dispuesto a abrir lo que sea no es para tanto dijo él ningún libro abre lo suficiente la boca como para enredarse en una investigación policial no te creas le dije ya se han dado casos en francia y al sur de la polonia ocupada ya pero no aquí dijo él (MESTRE, 2012: 9)

Esta polifonia, esta “música de la oralidad”, como diz Doce, manifesta-se em uma interrelação de saberes, uma convergência de personagens, memórias, autores, estilos, relatos, pensamentos, sonhos, já que, como diz Borges, “no hay nada en el universo que no sirva de estímulo al pensamiento” (BORGES, 2005: 148). Daí que Doce explique que “el libro entero está dictado por este afán de totalidad, de no dejar un solo palmo de lo real por escrutar o interpelar: no soy yo, nos dice, yo soy este y aquel, yo soy todos, la voz es la misma pero solo es posible, solo es decible y audible si la decimos entre todos” (DOCE, 2012). Da mesma forma que o Neruda das *Odas elementales*, o poeta impregna-se da realidade, olha as coisas e “las cosas me piden que las cante”. En “El hombre invisible”, diz Neruda: “yo quiero / que todos vivan / en mi vida / y canten en mi canto, / yo no tengo importância / [...] de noche y de día debo anotar lo que passa y no olvidar a nadie” (NERUDA, 1973: 12-13). Outro verso de Pound oferece-nos essa mesma vontade de preencher tudo, de escrever a vida: “and the days are not full enough”. A mesma idéia encontramos — como se fosse o reverso de Pound — no poema “Y todos los libros llenos de palabras”, onde Mestre diz:

Y todos los libros llenos de palabras  
 y todos los calendarios llenos de días  
 y todos los ojos llenos de lágrimas  
 y llena de nubes la cabeza de todos los mares  
 y llenos de coronas y puntapiés todos los relojes de arena  
 y de jirafas molidas todos los pechos condecorados  
 y todas las manos llenas de verano y caracoles marinos [...]  
 y llenos de amor todos los manicomios  
 y todos los cementerios llenos de salvavidas.

(MESTRE, 2012: 64)

Esse ânimo de preenchimento remete-nos a nossa idéia de ferida ou fissura que se espalha para apagar-se na totalidade. Da mesma forma que os poemas acodem ao redor de Ursinos e o poema “Elegía en mayo” para formar uma voz redimida que gravita em liberdade na linguagem, os poemas de *La bicicleta del panadero* são uma tentativa do poeta no sentido de encontrar um espaço onde a sua voz “desapareça” ou se intregre a essa assembleia de vozes. Porque para Mestre um poeta deve “apagar-se”, como dissemos antes (quando analisamos *La tumba de Keats*), deve desprender-se até da sua própria voz para que falem por ele as vozes dos outros. Por isso, carece de identidade, como diria Keats: “A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity—he is continually in for—and filling some other Body—The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute—the poet has none; no identity— he is certainly the most unpoetical of all God’s Creatures” (KEATS, 2001: 501). Por outro lado, Herberto Helder explica, em uma espécie de poética de autor, algo que guarda relação com a idéia de dissolução do eu, só que essa dissolução desenvolve-se dentro das imagens, de tal forma que o poeta passa a formar parte desse território da linguagem: “Compreendi então: cumprira-se aquilo que eu sempre desejara —uma vida subtil, unida e invisível que o fogo celular das imagens devorava. Era uma vida que absorvera o mundo e o abandonara depois, abandonara a sua realidade fragmentária. Era compacta e limpa. Gramatical” (HELDER: 2013, 18). No caso de Mestre, podemos dizer que efetivamente acontece esse estado de absorção do mundo para entregar-nos, depois, o mesmo mundo em uma realidade fragmentária, mas ao mesmo tempo acoplada a um todo. Esta visão aplica-se também à própria atitude do poeta

perante a realidade, como podemos ver em umas palavras que diz a propósito da ideia de sobressair:

Presentar, mostrar, exhibir, malos verbos. [...] Hablemos mejor de lo que silenciosamente ha de ser lo borrado como tachadura de las presencias obsesivas. El poeta acude a la cita con lo invisible, no al mostrador de las exhibiciones. [...] La poesía solo es huella, ambigüedad, nada preciso aunque sí precioso sin reminiscencias de aquella belleza de confesionario, de lo culposo ante las cenizas de la imaginación. Lo que permanece apenas es una huella interpretable tras haberse apagado lo oído en el fuego donde conversan las llamas. (MESTRE, 2013)

Devemos insistir na finalidade redentora que existe na intenção de “apagar-se”. Temos visto que está presente em toda a poética de Mestre como discurso ético e estético. Mas queremos ressaltar que a vontade redentora não fica restringida a uma dialética “fora da realidade”: para Mestre, a linguagem é realidade, as palavras não são apenas *palabras*, elas nos nomeiam, nos outorgam existência. É isto remete-nos ao título deste livro. Porque *La bicicleta del panadero* está escrito e inscrito em uma consciência que procura prolongar, por meio das palavras, a existência e a memória do pai. Em 2011, Emilio Pérez, o pai de Mestre, morre por consequência de um traumatismo cerebral acontecido depois de um acidente<sup>38</sup>. Mas perante o luto, o poeta procura que a palavra seja um meio de salvação:

Mi padre se venía espiritualmente a mi escritura, a mi libro. [...] Yo intenté con ese libro, escrito durante todo ese proceso, apresarlo, ofrecerle otro lugar para estar, un lugar más amable, más dócil y donde no existía el sufrimiento. Yo sabía dónde estaba mi padre: en *La bicicleta del panadero*, estaba en mí para siempre. El problema es cuando uno no puede ofrecer a los suyos ningún tipo de consolación ni ayuda, es decir, lo terrible es Auschwitz, pero cuando la memoria se convierte en una forma de justicia sobre la muerte creo que hay algo de redención en ello. (MESTRE, comunicação pessoal, outubro 2014)

<sup>38</sup> Carmen Busmayor (2011) escreveu umas palavras comovedoras que falam do ofício do pai e da consternação do poeta perante a perda: “Una lluvia muy menuda lloraba sobre Villafranca mientras con un gris cansado se despedía el domingo y con él un hombre humilde llamado Emilio Pérez Arias, entregado con tenacidad al mirífico oficio del pan, como su padre, como su abuelo. Se iba en silencio. Desde el prolongado silencio en que se había convertido su vida en los últimos años atravesada con ahínco por la enfermedad. Y el poeta con el corazón herido lloró. En su llanto hablaba un padre bueno. Por eso lloraba el poeta. Por eso, por un padre bueno que siempre lo amó sin remedio”.

Assim como o pai vai espiritualmente para a escritura, o poeta vai para o pai, para a origem. Novalis, em *Os hinos à noite*, diz: “Dejó ya de atraernos lo lejano / queremos ir a la casa del Padre” (NOVALIS, 1992: 75). Mestre volta também para o território onde se fundaram as primeiras memórias, para “la casa de harina”, esse lugar onde se amassam os pensamentos, onde o forno da memória acende os significados, onde as mãos dos antepassados envolvem o pão. Assim, o filho do padeiro sai em uma bicicleta, para repartir a poesia: matéria dos sonhos e da memória.