

América espanhola foi cenário de peculiar movimento surrealista

Págs. 4 e 5

Cinco nomes de proa da nova poesia da América hispânica

Pág. 6

O POVO

Ano I - Nº 42

FORTALEZA—CE,
18/MARÇO/1995

SÁBADO

UM CADERNO DE LIVROS E IDEIAS

S	T	Q	Q	S	S	D
20	21	22	23	24	18	19

Mundo Mágico

Uma viagem ao universo poético da América de língua espanhola

“Conhecer diversas literaturas é o melhor meio de livrar-se da tirania de algumas delas”

José Martí



EDIÇÃO ESPECIAL
Estudos críticos e traduções a cargo de Floriano Martins

Simon Bolívar enfrenta Crusoé

Pesquisa de nove anos tenta romper isolamento brasileiro em relação ao resto do continente

JORGE PIETRO
SPECIAL PARA O POVO

DESTA SÁBADO



Floriano

Nunca a imprensa brasileira falou tanto na América Latina. A crise no México e a formação do Mercosul colocaram novamente em pauta os países vizinhos de língua hispânica. O assunto rende páginas e páginas no noticiário econômico. As capas de revistas semanais e manchetes de primeira página em jornais de todo o País parecem, finalmente, redescobrir o continente.



Borges

No entanto, apesar desta verdadeira febre de "latinidade", o isolamento cultural do Brasil em relação ao restante da América Latina continua maior do que nunca. Pouco ou nada sabemos a quantas andam a música, a literatura ou as artes visuais de países tão próximos - algumas vezes colados ao nosso - como Venezuela, Uruguai, Chile, Cuba ou mesmo Argentina.



Rojas

Por uma distorção histórica, nossos olhos permanecem voltados para o outro lado. Estamos de costas para as fronteiras latino-americanas. Por mais que se queira, um tango argentino, definitivamente, não nos pega bem melhor que um blues. Com exceção das figurinhas carimbadas do chamado "realismo fantástico", quase nenhum artista da América latina conseguiu romper o muro imaginário que separa o único país de língua portuguesa do "mundo mágico" americano.



Paz

Este Sábado tem a pretensão de contribuir para a redução das distâncias de universos até aqui inexplicavelmente desconhecidos entre si. Para tanto, conta com a participação do poeta e ensaísta cearense **Floriano Martins**, que há nove anos vem desenvolvendo uma pesquisa de alto fôlego, realizando uma espécie de mapeamento poético do continente. Nesta edição especial do caderno, Floriano oferece ao leitor de *Sábado* uma pequena amostra dos resultados de seu trabalho.

Sábado começa com o que Floriano chama de "Notas de Acesso" à poesia hispano-americana. Através de um levantamento histórico, passa em revista a trajetória da palavra no continente - das primeiras manifestações literárias a desembocar por estas bandas até as escrituras mais contemporâneas.

Neste vôo rasante sobre a literatura americana de língua espanhola, inevitável citar os nomes de **Jorge-Luis Borges**, César Vallejo, **Gonzalo Rojas**, Vicente Huidobro, **Octavio Paz**, Oliverio Girondo, **Alvaro Mutis**, Pablo Neruda e Rubem Dario, para ficar só com os mais conhecidos.

Mas nem só da glória dos mestres consagrados internacionalmente se faz a força e a identidade de uma literatura. O que muita gente talvez não saiba é que o Surrealismo, movimento literário tido como especificamente francês, ganhou no continente americano uma leitura toda própria, com contornos definidos que ultrapassam o limite da mera influência ou apropriação. É o que mostra Floriano através dos poetas **Cesar Moro**, Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Enrique Gómez-Correa e Emilio Adolfo Westphalen.

Sábado, que foi praticamente todo ilustrado pelo poeta e artista gráfico chileno **Ludwig Zeller**, traz também uma rápida amostragem da novíssima poesia hispano-americana, com um mosaico formado por quatro nomes de diferentes países latinos. Ao final, alguns fragmentos da entrevista de Floriano com a "ironia apaixonada" do mexicano **Gerardo Deniz**.



Mutis



Moro



Zeller



Deniz

Quase todo brasileiro é, indiscutivelmente, um modelador de versos. Esforço que, se não o condena, pode redimi-lo ou jogá-lo à margem da pressa de todo dia e das algemas econômicas que o cercam, transformando-o em um sonhador ou inofensivo cidadão; ou, contrariamente, torná-lo em uma fúria arrogante à cata do fácil sucesso e da pavonice.

Se há um habitat ideal para encontrar alguns desses desvendadores de ilusões ou revendedores de martírios, facilmente ennumerem-se as hostes acadêmicas, as repartições públicas, ou os nichos urbanos mais que improvisados, palco dos conjuíros de primeira linha.

Não é difícil constatar que os poetas são cidadãos pacatos, porém, geralmente consumidos pelo próprio umbigo, não usando viver em bandos. Por serem celeiros de vaidade, algumas demonstrações de troca de experiências chegam a ser constrangedoras frente às possibilidades traumáticas provocadas por agrupamento de longo ou curto prazos.

Por conta disso, um olho no osso umbigo e o outro olho na obra coletiva organizada pela pesquisadora chilena Ana Pizarro, *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, e que vem a lume graças a programa editorial do Memorial da América Latina, parece que, felizmente, chegou a vez de redescobrir a venda diante da, tão assediada pela mídia, América Latina.

Admitindo a valiosa tentativa de unificar o pensamento da nossa América infelizmente, é doloroso constatar que se torna extremamente complicado elaborar essa ideia em termos de tradição poética, porquanto no caso brasileiro, a poesia sofre da síndrome de Robinson Crusoé — naufraga premiada com uma ilha fértil, e que precisa se desenvolver, a bem de sua própria sobrevivência —, enquanto ao seu redor rugem o oceano pluridimensional da vigorosa poesia hispano-americana, ressentida, diga-se de passagem, pelo quase total desconhecimento de grande parte dos nossos poetas de plantão.

As razões que levam a essa, admitamos, programada alienação são secundárias para serem inflamadas neste espaço... Vale dizer, que apesar da reduzida amostragem apresentada na revista *Poesia* sempre, editada pela Fundação Biblioteca Nacional, a leitura útil da poesia em língua espanhola, bem traduzida ou não, vem se fiando num amarranhado de critérios insatisfatórios.

Aqui no Ceará, o poeta e crítico Floriano Martins, há muito se desdobra para suprir essa falta. Ao longo de 9 anos, exaustivamente, vem mantendo contatos com poetas de língua espanhola, o que já rendeu o inédito livro *Escritura conquistada (Diálogos entre poetas latino-americanos)* e, ainda, vem costurando um intercâmbio via embaixadas ou por intermédio de publicações literárias, tais como *Andrômeda*, da Costa Rica, *Babel e Poesia*, da Venezuela, *Blanco Móvil* e *Casa del Tiempo*, do México, *Calandrijas*, *La Cuerda del Arco* e *Palimpsesto*, da Espanha, *Comien Presencia*, *La Joven Parca*, *La Prensa*, *Prisma* e *Punto Seguido*, da Colômbia, e *Jaque*, do Uruguai, dentre outros.

Porém, o resultado mais promissor da insistência de Floriano Martins intitula-se *Mundo Mágico — Uma antologia da poesia hispano-americana do século XX*, que está concluído à espera de um editor. Em mais de 1.500 páginas, o pesquisador reúne, em seu julgamento de critérios, os principais nomes vinculados a dois períodos históricos distintos, embora contrapostos em termos de cronologia: o modernismo, cujo ápice deu-se nas três primeiras décadas deste século, e a poesia contemporânea, prautada pelos anos 20 e 30, estendendo-se até os dias de hoje. Um trabalho de fôlego, pois, além da seleção de poemas e sua tradução, acrescenta-se de testemunhos críticos e de rica iconografia.

Em trecho das Notas de Acesso à obra, Floriano Martins avalia que "a poesia hispano-americana conta hoje com uma crescente fortuna crítica, no que pese a persistência de inúmeras carências do ponto de vista de uma sistemática editorial de suas obras". Sem dúvidas, convém admitir que reunir 106 poetas de 17 países não é uma tarefa fácil. Mesmo porque, para isso, não fossem as dificuldades inerentes à pesquisa, pesam



A poesia brasileira sofre da síndrome de Robinson Crusoé, ilhada ao redor da vigorosa dicção da literatura da América hispânica

as identificações de estilo, as idiosincrasias e a representatividade da poesia do autor escolhido.

De outra forma, o apartamento de ideias e valores presentes no âmbito dos países de língua espanhola com relação ao público de língua portuguesa é um fato marcante. No caso da poesia, as prováveis dificuldades de acesso a obras e a linguagem não seriam tão fundamentais, posto que a existência de um desconhecimento mútuo entre os próprios poetas de língua espanhola arrefeceria qualquer ensejo deificação literária. Caso exemplar neste caso, é o vizinho Paraguai, que, ausente do Mundo Mágico, não por descaso, mas por pura dificuldade de intercâmbio com poetas daquele país ou com países vizinhos que acaso não sem atender às demandas de pesquisa.

Agora isso, é certo que a metodologia se prefigura como uma oportunidade singular para, em nível literário, possibilitar a persuasiva unidade de Simon Bolívar, por tratar essa lacuna, da mesma forma

ma que vise a incentivar outras compilações do gênero, complementando os vazios possibilitados por Floriano Martins.

Vale dizer, como o cultuado e também poeta cubano José Martí que "conhecer diversas literaturas é o melhor modo de livrar-se da tirania de algumas delas". Aos poetas brasileiros, aos leitores de poesia que necessitam dessas validações, e ao sorte dessa onda latina de recuperação política, cultural e financeira, certamente seria venturoso penetrar nesse Mundo Mágico.

Jorge Pietro é editor da folha Relato e autor de "Fragmentos de Parábola e 'O Tangedor'"

SÁBADO

Sábado é uma publicação da Fundação Domènec Romeu com o apoio da Secretaria de Cultura e Departamento de Letras do Ceará, Avenida Aguanambi, 282 — Fortaleza, Ceará. **Coordenador de Redação deste Caderno:** Alberto Dammar, diretor da Fundação Domènec Romeu; Paulo Linhares, Secretário de Cultura do Estado; Irmão Fardous, doutor em Sociologia e professor da UFCE; Elyse Barreto, doutora em Sociologia e professora na UFCE; Salustiano Rangel Porto (URFC); Emanoel Furtado (URFC); Beatriz Lima (Uniter); Celso Cortes (UFCE). **Coordenação editorial e edição:** Lina Neto. **Redatores:** Kerne Rodrigues. **Produção gráfica e diagramação:** Zé Moisés. **Diagramação e finalização:** Gilmar de Paula. O caderno *Sábado* não recebe cadáveres e assinaturas. Todos os artigos são de inteira responsabilidade dos autores. **Impressão:** Empresa Jornalística O POVO S.A.

Notas de acesso ao mundo mágico

A aventura da palavra poética na literatura hispano-americana: a formação de uma identidade própria

FLORIANO MARTINS
ESPECIAL PARA O POVO

O quase concluído século XX presenciou, em toda a sua extensão multifacetada e naturalmente conflituada, o histórico desenrolar de uma das mais expressivas tessituras da sensibilidade poética. A poesia hispano-americana celebra hoje a fundação e consolidação de um mundo novo, no âmbito da aventura da linguagem e também no território das idéias. Sensibilidade reflexiva e pensamento sensível. Rigor constante das formas e vigor incontestante na busca de outras instâncias e afinidades. Panorama surpreendente de transfigurações e caminhos interiores. Cenário em perene movimento, revelando em suas dobras e articulações o autêntico sentido da história das culturas.

(...)

As primeiras manifestações literárias europeias a desembarcarem em território hispano-americano foram os ecos tardios do neoclassicismo espanhol do século XVIII, por sua vez já uma extensão tardia do classicismo francês. Suas expressões de maior valor são o equatoriano José Joaquín Olmedo (1780-1847) e o venezuelano Andrés Bello (1781-1865), cuja obra testemunha um decidido processo de emancipação cultural, ou seja, quando as nascentes repúblicas já se mostravam empenhadas em afirmar sua própria identidade. O surgimento, logo em seguida, do romantismo não se caracteriza exatamente como um rompimento com o período anterior, e sim como uma ampliação de seu aspecto primordial, o de afirmação nacional das jovens repúblicas.

Inúmeros aspectos contribuíram, em maior ou menor escala, na formação de uma identidade própria e inteiramente peculiar em nível internacional, no que se refere à cultura hispano-americana, ou seja, daqueles países do continente americano que se encontram vinculados entre si em torno da língua espanhola, muito embora tal vinculação idiomática não seja a chave da mencionada identidade, como possa parecer e mesmo pretenda certa parcela da crítica, mas sim a presença múltipla, simultânea e sumamente espontânea de diversas culturas em uma dada circunstância histórica.

Neste sentido, também contribuiu de modo essencial a efetiva participação de Simón Bolívar, um dos marcos capitais da independência cultural hispano-americana. Algo decisivo foi igualmente a resistência do idioma guarani em terras paraguaias, quando ali se instalaram as missões catequéticas da Companhia de Jesus, isto ainda no século XVIII, dando registro ao único caso de bilinguismo em toda a América Latina, aspecto este que resultou de extrema importância na percepção de uma cultura mestiça no continente.

O mesmo se poderia dizer, um século antes, da presença essencial da mexicana Juana Inés de la Cruz (1648-1695), cuja poesia revela não somente o transbordamento de imagens do barroco quanto a voraz inquietude das indagações em torno do ser, a busca de um conhecimento de si próprio, de nossa existência aberta ao mundo.

Ao mesmo tempo em que de for-

ma intrigante e instigante antecipa uma linhagem notável da poesia hispano-americana, ou seja, das mulheres que refletiram e interteriram determinadamente em seu próprio destino e no curso da época que lhes coube viver, a exemplo da portorriquenha Julia de Burgos, a uruguaia Juana de Ibarbourou, a argentina Alejandra Pizarnik e a chilena Gabriela Mistral. Vale aqui lembrar que o colombiano Carlos Martín (1914) acertadamente

A identidade da poesia hispano-americana vem da presença múltipla, simultânea e espontânea de várias culturas

compreende a mestiçagem como "a constante mais determinante do espírito e da inteligência do Novo Continente. Mestiçagem que explica a condição "aluvial" da literatura hispano-americana, em cujas obras capitais se adverte mescla e impureza, superposição e fusão de inumeráveis elementos e tendências, procedentes de distintas latitudes e tempos".

Na poesia, muito embora já se encontrasse em Andrés Bello sinais de

uma defesa do pensamento mestiço, o contributo mais precioso se encontra determinado pela poesia gauchesca, já a partir de meados do século XIX, cujo Martin Fierro, do argentino José Hernández (1834-1886) é o exemplo mais fecundo e difundido. O passo seguinte seria dado pelo Modernismo, que eclodia em diversos recantos do continente, muito embora em Buenos Aires se localizasse uma espécie de epicentro seu, pelas próprias características cosmopolitas da capital argentina. Segundo o chileno Alberto Baeza Flores, "a mais importante contribuição do Modernismo para nossa poesia consiste no ambiente poético que cria, no espírito lírico que comunica e no conteúdo da imagem poética (da metáfora e do símbolo)".

Nos poetas do Modernismo tanto era importante a herança do passado, a assimilação de outras culturas, quanto o sentido intenso de busca, de expressão das experiências literárias até então alcançada. Em tais circunstâncias, cuidavam tanto de manter um diálogo — aqui entendido no sentido de um rico tecido de idéias se fazendo a partir da mescla, da envolvimento de reentrâncias inúmeras — com os clássicos do simbolismo francês e os poetas do barroco espanhol, quanto de iluminar sensível

e criticamente o cenário da literatura de seu próprio tempo, certos de que assim se consolidaria de maneira mais fecunda e duradoura a modernidade. Uma síntese notável acerca dos caminhos que iluminaria a chama do Modernismo encontramos em Octavio Paz:

"O modernismo se inicia com uma estética do ritmo e desemboca em uma rítmica visão do Universo. Revela assim uma das tendências mais antigas da psique humana, recoberta por séculos de cristianismo e racionalismo. Sua revolução foi uma ressurreição. Duplo descobrimento: foi a primeira aparição da sensibilidade americana no âmbito da literatura hispânica; e fez do verso espanhol o ponto de confluência entre o fundo ancestral do homem americano e a poesia europeia. Ao mesmo tempo revelou um mundo sepultado e recriou os laços entre a tradição espanhola e o espírito moderno. E há algo mais: o movimento dos poetas hispano-americanos está impregnado de uma idéia estranha à tradição castelhana: a poesia é uma revelação distinta da religiosa. Ela e a revelação original, o verdadeiro princípio. Não diz outra coisa a poesia moderna, desde o romantismo até o surrealismo. Nesta visão do mundo re-

side não somente a originalidade do modernismo mas também sua modernidade".

O célebre período das vanguardas, por sua vez, fertilíssimo seja na formação de grupos ou na publicação de revistas e manifestos, tem início com uma polémica em torno do Futurismo, justamente a partir de um artigo assinado pelo nicaraguense Rubén Darío (1867-1916), Marinetti e el Futurismo (La Nación).

A América hispânica redimensionou as vanguardas europeias de acordo com a realidade de seu ambiente

Buenos Aires, 5 de abril de 1909), que desencadearia uma série de discussões acerca da escola europeia, entre as quais merecem destaque as ponderações do mexicano Amado Nervo (1870-1919) e do venezuelano Henrique Soublette (1886-1912).

O primeiro censurava a validade entusiasta do manifesto e seu desdém aos valores do passado, enquanto que o segundo, em tom discordante ainda mais acirrado, lembrava que,

se a Europa já acreditava possuir um mundo digno de ser destruído, os hispano-americanos, bem ao contrário, encontravam diante de si uma vastidão virginal a ser explorada e fundada. Se assim pensavam os modernistas, por outro lado os jovens poetas também se manifestaram acerca da polémica gerada por Darío, como foi o caso do chileno Vicente Huidobro (1893-1948) que, em artigo datado de 1914, fazia coro às palavras do nicaraguense, chegando mesmo a ironizar as pregações futuristas e seus proclamas em torno do imediato.

Embora a Europa acenasse, em sucessivas levas, com denominações como cubismo, futurismo, expressionismo, Dada e outros focos da vanguarda, a exemplo do realismo-socialista, o neorealismo, o realismo-mágico, etc, o fato é que a América Hispânica recebeu tais movimentos de uma forma crítica, tratando naturalmente de redimensionamento de acordo com a realidade de cada ambiente.

Desta forma, surgiram fundamentais movimentações, entre as quais vale aqui a menção ao ultrismo argentino, o criacionismo chileno, o estridentismo mexicano e o postumismo portorriquenho, todas com seus manifestos firmados em 1921. Na base dessas inquietações estéticas, somadas às reflexões críticas, sociais, psicológicas e existenciais do período modernista, encontramos uma compreensível reação crítica ao formalismo dos anos 10, expressa através de recursos tais como o humor, a ironia, o coloquialismo e a erroneamente denominada poesia pura.

No que se refere à poesia atual, creio que é legítimo observar as características que ressaltam os chilenos Pedro Larra e Luis Bayzarguirre: o surgimento de um personagem, imprimindo-lhe uma conotação dramática, e os recursos à narrativa e à intertextualidade. Tais aspectos viriam a enriquecer de maneira expressiva a

poesia que até hoje se segue realizando na América Hispânica, podendo ser observados, em maior ou menor grau, em todos os seus poetas verdadeiramente consistentes. Como testemunho imperativo da passagem de uma geração a outra — Octavio Paz já advertira, em dado momento, que a poesia hispano-americana é "uma unidade vivente e elástica, um tecido de sucessivas negações e afirmações" vale recorrer às palavras do crítico espanhol Jorge Rodríguez Padrón:

"A síntese abarcadora de Lezama Lima, Octavio Paz ou Nicanor Parra sucederá uma clara divergência, e enquanto uns poetas (é o caso, por exemplo, do nicaraguense Pablo Antonio Cuadra) continuam sentindo a poesia como processo vital e não como meio de comunicação; outros (e o exemplo típico seria o também nicaraguense Ernesto Cardenal) buscarão a ancôda como medula do poema, outorgarão importância, talvez excessiva, à temática e à localização do fato poético; e outro, enfim, abordarão seu trabalho a partir de uma perspectiva irônica, superadora de simplistas dicotomias, e se estabelecem na tessitura da zambardia corrosiva, nem por isto menos dramática".

CONTINUA NA PÁGINA 7



O começo da busca: escrituras

Embora cronologicamente posterior ao movimento francês, o surrealismo hispano-americano é ma

Disse André Breton, em certa ocasião: "O surrealismo é o encontro do aspecto temporal do mundo e dos valores eternos: o amor, a liberdade e a poesia". Muito embora cronologicamente posterior à irrupção parisiense de 1924, bem como

ciente sejam dos laços que mantinham com Breton alguns dos poetas hispano-americanos, tais como Aldo Pellegrini, César Moro e Enrique Gómez-Correa, não se pode situar o surrealismo eclodido na América Hispânica como imitação ou mero reflexo da corrente francesa.

A idéia central destas breves notas acerca da poesia surrealista hispano-americana é tão somente a de fornecer pistas ao leitor brasileiro para uma avaliação do surrealismo a partir dos três principais focos que se irradiaram por quase todo o nosso continente, sem deixar de se estender aos Estados Unidos, Canadá e Brasil — no que pese o fato de ainda não se dispor entre nós de uma

avergüação justa e despreconcebida da abrangência do surrealismo neste último país —, tendo em Franklin Rosemont, Ludwig Zeller e Sérgio Lima, respectivamente, seus difusores mais coerentes e empenhados.

No entanto, o surrealismo hispano-americano, especificamente no que diz respeito à poesia, não se restringe aos três países (Argentina, Chile, Peru) aqui comentados, muito menos às circunstâncias até então relatadas. Assim poderíamos remeter o leitor a outros momentos importantes do surrealismo, mesmo que posteriores, tais como as formações dos grupos *Gesta bárbara*, na La Paz dos anos 50, de onde surgem destacados valores da poesia boliviana, tais como Gustavo Medinaceli (1923-1957) e Julio de la Vega (1924); *El techo de la ballena*, "grupo anarquista e rebelde, manchado de surrealismo e de manifestos subversivos", como situa o crítico

Ludovico Silva, ao fazer comentários sobre este grupo venezuelano do qual se destaca a refinada poesia de Juan Cabadilla (1931); ou mesmo do mais recente deles, o argentino *Signo ascendente*, que nos revela a magia e transcendência do mundo poético de Carmen Bruna (1928).

Enfatizamos ainda que o surrealismo que se enraíza pela poesia hispano-americana assume um corpo próprio e se mantém inteiramente vivo, seja através da continuidade de livros que seguem publicando Molina, Zeller, Westphalen, Gómez-Correa, entre muitos outros, como também do próprio espírito encarnado nas homenagens, revisões críticas e outras manifestações. Para o leitor brasileiro, há ainda pouco com o que contar no tocante a este mundo mágico, constituindo-se estas notas breves, na razão de seu próprio título, tão somente no começo de uma busca. (FM)

Argentina de Aldo e Molina

Em texto introdutório a sua monumental *Antología de la poesía surrealista (de lengua francesa)*, cuja primeira edição se dá em 1961, Aldo Pellegrini (1903-1973) assim argumenta a favor do surrealismo e da poesia: "Tudo o que o Surrealismo pensa da arte se resume em sua concepção da onipotência da poesia. A poesia constitui o núcleo vivo de toda manifestação de arte e ele lhe dá seu verdadeiro sentido. Porém a poesia não é para os surrealistas um elemento decorativo, ou a busca de uma absoluta beleza pura; é a linguagem do homem como essência, é a linguagem do inexpressável no homem, é conhecimento ao mesmo tempo que manifestação vital, é o verbo em sua qualidade de sonda lançada na profundidade do homem".

A publicação, em 1928, do número inaugural da revista *Qué*, conferiu a Pellegrini a responsabilidade de organizar a primeira manifestação do Surrealismo não somente na América Hispânica como também em todo o mundo, desde sua aparição fundacional na França em 1924.

Infelizmente a revista teve apenas um segundo número, em 1930 — fato bastante comum entre as inúmeras publicações de natureza surrealista —, e que, por outro lado, não impediu Pellegrini de, além de iniciador, seguir sendo o mais intencioso e entusiasmado defensor e estudioso do surrealismo, tanto em seus trabalhos críticos quanto através da organização de exposições e de inúmeras traduções, onde teria especial destaque a edição, em 1964, das *Obras completas de Lautréamont*, poeta de indubitável influência nos destinos do Surrealismo.

Em 1948 fundaria então uma revista, *Ciclo*, na sequência de suas lutas atividades culturais. À sua volta se firmou um dos ambientes mais agitados e produtivos da literatura argentina — só comparável a este outro notável percurso compreendido pela revista *Poesia* em Buenos Aires, tendo à sua frente o poeta Raul Gustavo Aguirre (1927-1983) — aglutinando um núcleo de essencial expressão, do qual participaram Enrique Molina, Carlos Madariaga, José Juan Ceselli e urdian Antonio Vasco.

Além de inúmeras manifestações e dos vários textos de apresentação constantes em catálogos de exposi-

A poesia de Molina é pautada por um inconformismo absoluto, a linguagem em profundo estado de questionamento

ções de artes plásticas, este núcleo surrealista contribuiu sobremedidamente com a tradução/difusão, em seu país, da obra de autores extremamente relevantes, tais como Rimbaud, Lawrence, Artaud, sem falar nos nomes centrais do surrealismo francês, e também de alguns surrealistas romenos, como foi o caso de Ghérasim Luca. Cabe aqui uma fe-

liz observação de Stefan Baciu, ao destacar, de maneira especial, a contribuição do grupo surrealista argentino à poesia moderna do país. Desde os últimos anos da década de 20, muitos poetas, e dos melhores, escreveram sob o impacto surrealista, sem fazer poesia surrealista nem poesia superficialmente surrealizante. Em outras palavras, o surrealismo modificou o aspecto da poesia na Argentina".

Decerto que toda essa vitalizante colaboração encontrava em Pellegrini seu mais importante catalizador. Madariaga a ele se reporta, dizendo tratar-se de "um homem da matéria sagrada. Atacou a mediocridade, a iniquidade, a imposição e a coerção dos poderes utilitários sobre os inocentes e a imaginação".

Contudo, não devemos esquecer que sua notável energia e entusiasmo constante e contaminador, eram compartilhados diretamente por Enrique Molina (1910), que incluiu, a seu lado, fundou e dirigiu a revista *A partir de cero*, em 1952, que viria a se tornar o mais reflexivo veículo da corrente surrealista na Argentina. Em entrevista datada de 1988, assim se expressa Molina em favor do Surrealismo: "Eu creio que nenhum poeta pode deixar de querer o surrealismo. De algum modo, é a encarnação de um mito da poesia que perdura e dá um sentido especial à tarefa e ao conceito do poeta. É que não se trata de uma escola literária, mas sim de uma concepção total do homem e do universo: é um humanismo poético, onde no centro está o homem

— não a divindade — projetado ao absoluto e ao infinito, com todos os poderes implícitos na condição humana".

Se encontramos em Pellegrini um dos mais fundamentais (muito além do aspecto pioneiro em isolado) difusores das idéias centrais do Surrealismo, bem como a integridade inquestionável de um dos intelectuais mais completos do século, já em Molina vamos nos deparar com uma das mais sólidas e admiráveis expressões da poesia hispano-americana. Poética pautada por um inconformismo absoluto, dentro do que ele próprio defende como "um permanente gesto de desafio à condição humana", em Molina convivemos com a linguagem em profundo estado

de questionamento, o poema em "propósito desesperado" de mudar a vida, de iluminar as obscuras zonas do ser, de estabelecer, através da inesgotável torrencialidade de suas imagens, a interseção dos contrários. Em um dos textos mais elucidativos acerca de sua poesia, Guillermo Sucre salienta que o poeta argentino "faz da paixão e do mundo solar em que vive a prefiguração do mítico; ou melhor: nele toda presença está imantada pela visão do mítico e também do sagrado. Se sua poesia se nutre aparentemente, de um desejo realizado, a verdade é que esse desejo é insaciável: fixidez e movimento sem fim".

Além do corpo invulnerável

Em 1938 teve início no Chile o mais coerente, relevante e explosivo grupo surrealista de todo o mundo

de sua poesia, e das essenciais traduções — destaquemos *L'amour fou*, de Breton — e demais atividades anteriormente referidas, Molina é também o responsável por uma fundamental revisão crítica da obra de Oliverio Girondo: *Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo*, alentado estudo, datado de 1968, que cuida de averiguar com lucidez e profundidade os meandros mais recônditos da obra de um dos grandes pais da poesia hispano-americana. (FM)



Mandrágona de Chile

A sala de conferências da Universidade do Chile é tomada, na noite de 12 de julho de 1938, por uma leitura de poemas realizada por três jovens poetas: Braulio Arenas (1913-1968), Teófilo Cid (1914-1964) e Enrique Gómez-Correa (1915). Dava-se início, naquela ocasião, ao que por muitos é considerado o mais coerente, relevante e explosivo grupo surrealista em todo o mundo, desde o jorro inaugural dessa vertiginosa aventura.

Surgiu ali, naquela noite em Santiago de Chile, a potência reveladora e revolucionária do grupo *Mandrágona*. Havia, decerto, uma filiação ortodoxa aos preceitos e manifestações do grupo de André Breton. O próprio Braulio Arenas recorda, agradecido, a cumplicidade dos surrealistas franceses: "nosso movimento teve um apoio, que nunca me cansarei de agradecer, dos fundadores do surrealismo, André Breton e Benjamin Peret, entre outros, que nos alentaram com suas cartas e nos abriram as portas de suas revistas (*VVV* e *Neón*), assim como nos franquearam os muros de suas salas de exposições".

Neste último caso, referia-se sobretudo à Exposição Internacional do Surrealismo realizada em Paris, em 1947.

Ao trio inicial logo viriam — po-

rém sempre de forma esporádica — se reunir poetas como Jorge Cáceres, Carlos de Rokha, Gonzalo Rojas, Fernando Oufroy e o venezuelano Juan Sánchez Peláez, de quem falaremos adiante. Ao final de 1938 deram início à publicação de uma revista que mantinha ao mesmo nome do grupo, projeto editorial que se prolongaria por sete números, indo até 1943.

Há uma unanimidade crítica ao avaliar a notável consistência na trajetória deste grupo. Não se trata tão somente de uma influência do surrealismo francês, mas sim de uma nova erupção surrealista em território de certo forma já preparado para tal explosão, principalmente se levarmos em conta a grande tradição da poesia chilena — desde Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Humberto Díaz Casanueva, Rosamel del Valle, até Gonzalo Rojas, Enrique Lihn e Ludwig Zeller —, e que tratou de irradiar-se por inúmeros caminhos no continente, dando nova vitalidade e expressão a uma poesia que então se encontrava um tanto desgastada pelas influências da geração espanhola de 27.

Acerca dos fundamentos do próprio grupo, Enrique Gómez-Correa nos dá um essencial depoimento: "essa implacável tarefa de seleção, de busca de afinidades e parentescos, nos levou a constituirmo-nos em herdeiros e continuadores da grande tradição

gótica legada pelas novelas de cavalaria e de terror, pelo grande ténor isabelino, a mística espanhola e alemã, o romantismo alemão, passando por Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont, para desembocar no Surrealismo. Porém ao Surrealismo chegamos não como por reflexo ou por impregnação deste reflexo europeu ou, se quiserem, por imitação ou por esnobismo, mas sim como um desenvolvimento orgânico. Estivemos mais no espírito que na letra do Surrealismo. Fomos surrealistas de carne e osso, de ténor integral. E nossas manifestações assim o demonstram."

As atividades do grupo, além de leituras de poemas, conferências e publicação de seus próprios livros, se estendem pela organização de uma exposição surrealista na Biblioteca Nacional (Santiago, 1941), a revista *Leitmotiv* — dirigida por Arenas, circulou apenas em duas edições, 1942 e 1943 —, passando por inúmeras manifestações e interferências públicas, indo desaguar na grande exposição realizada em 1948, na Galeria Dédalo, cujo registro é importante fazermos, mesmo que cronologicamente o grupo tenha encerrado sua atuação enquanto tal em 1943, justamente com a edição do n.º 7 da revista *Mandrágona*.

Também devemos aqui incluir o antológico volume *AGC de la Mandrágona*, publicado em 1957, resultando no mais completo e

Surrealistas na América hispânica

...is do que um mero reflexo da corrente parisiense: tem contornos e motivações que lhe são específicas

A morada peruana de Cesar Moro & Emilio A. Westphalen

LUDWIG ZELLER



Enrique Gómez-Correa

...indispensável corpo de consultas à obra realizada pelo grupo; da mesma forma ressaltamos as diversas referências bibliográficas e homenagens prestadas à Mandrágora, como exemplifica a recente edição da revista colombiana *Punto seguido* (Medellín, 1993). Isto confirma, em boa parte, o grande prestígio de Mandrágora, cuja incontestável coerência de princípios se alastra por todo o continente.

Atualmente Enrique Gómez-Correa é o único integrante vivo do grupo, além de uma das mais densas expressões do surrealismo em todos os tempos. Em entrevista que tive a oportunidade de lhe fazer, revela um pouco mais das relações de Mandrágora com outros focos do Surrealismo: "O grupo Mandrágora teve, desde seu início, muito boas relações com os surrealistas franceses, belgas, espanhóis, holandeses, ingleses, suecos, alemães, iugoslavos e dos países sul-americanos como Argentina (Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Julio Añón, Raúl Gustavo Aguirre), Peru (César Moro, Mendez Dorich, Westphalen), Venezuela (Juan Sánchez Peláez), países centro-americanos (o grupo dominicano de La poesía sorprendida que, de certo modo, era uma projeção de Mandrágora graças ao escritor e poeta chileno Alberto Baeza Flores). Igualmente em Cuba (Lam), Haiti e Martinica. Até hoje man-tenho correspondência com os

poetas colombianos Oscar González e Raúl Henao (Medellín). Também estes laços se mantêm com os surrealistas norte-americanos (em Chicago, Franklin Rosemont, como antes com Mau Ray) e do Canadá (através de nosso amigo, o poeta e artista Ludwig Zeller). Outro tanto com respeito ao México".

Ao referir-se à poesia de Enrique Gómez-Correa, o colombiano Oscar González alude à noite como um elemento decisivo ali, entendido este signo no sentido do incongnito, do desconhecido, do impenetrável, situando-o "como uma forma não de dizer mas sim de nos indicar os instantes extraordinários de uma rebelião". Nisto coincide, por exemplo, a chilena María Teresa Lagartigue, ao salientar os aspectos essenciais da obra deste intenso poeta: "O sentido mágico das palavras, a invocação às potências obscuras do ser (o poema negro), a experiência poética como uma exploração da própria vida".

A poesia de Enrique Gómez-Correa está profundamente marcada por um vertiginoso diálogo com o absoluto, quer se utilize do universo onírico, dos signos cabalísticos, das imagens contraditórias da realidade em que age (e pela qual invariavelmente é agido). Invoque os régios metais do conhecimento ou as subterrâneas criaturas do abismo humano, sua poesia desbrava o insólito reino do

imaginário e dali arranca os mistérios aparentemente perdidos de nossa existência, desvela a esquerda harmonia entre homem e mundo.

Trata-se de uma poética de reorganização do mundo, empenhada em desventrar a oculta magia da realidade que respiramos, buscando uma convivência outra com a dor, a solidão, a morte, muito além da angústia, do aniquilamento, do martírio. Sua vigília profunda contra os valores deformadores do ser é uma deliciosa violência a favor do homem, um golpe de amor inadiável, reflexão e identificação verticais com o destino humano. Tanto quanto no peruano Westphalen, se pode aqui falar de uma abolição da morte, de uma conquista contra os valores obscuros da queda. O ensaísta Antonio Campaña sintetiza muito bem esta poética, ao salientar que "o poeta fala, pois, aos fundamentos do ser e da natureza. Descobriu coisas maravilhosas que devem ser participadas aos demais porque o que diz resolve outro pouco, mais o sentido último da experiência humana. Claro ou herético, o lírico não afasta a transcendência, revela as tensões do ser e não se complica se estas são medidas ou desmedidas, posto que sua função não é sopesar as coisas mas sim desocultá-las". (FM)

O ano de 1935 marca o início das atividades surrealistas no Peru. Havendo retornado dois anos antes de uma prolongada residência em Paris, César Moro (1903-1956) cuida de organizar uma exposição de pintura que conta com a colaboração direta de Emilio Adolfo Westphalen (1911) e a participação de cinco artistas, entre os quais o próprio Moro. É também o ano em que Westphalen publica *Abolición de la muerte* (coincidindo com o retorno de Moro havia publicado antes *Las insulas extrañas*, seu livro de estréia).

No ano seguinte estes dois poetas publicariam Vicente Huidobro o *el opibso embotellado*, resultante de uma memorável polémica aberta contra o autor de *Altazor*, bem ao gosto de outras já famosas interações surrealistas. Mesmo indo em seguida residir no México, onde então organizará, em 1940, ao lado de Wolfgang Paalen e o próprio Breton, uma Exposição Internacional do Surrealismo, César Moro permanece ligado a Westphalen, assinando com ele a direção, em 1939, do número único da revista *El uso de la palabra* e, em 1947, de *Las moradas*, da qual se editariam sete números.

Durante todos esses anos Westphalen insiste no essencial em se reconhecer a César Vallejo (1892-1938) e José María Eguren (1874-1942) como fundadores da poesia peruana. Com a morte de Moro em 1956, prossegue praticamente isolado a aventura surrealista em Lima, dando início, em 1967, à publicação de *Amaru*, importante revista que seguirá editando até 1971. Estas pequenas notas dão conta da grande obstinação destes dois poetas em revitalizar a cena literária em seu país. A respeito de ambos há uma observação de Stefan Baciu que não posso deixar de mencionar: "Se Moro pode ser chamado poeta da tartaruga equívoca, o que segundo nossa opinião é uma visão surrealista do quixotismo, Emilio Adolfo Westphalen é o poeta da tartaruga voadora, um dos fabulosos animais evocados pela visão 'água-fogo' de Breton. Desta forma, a poesia surrealista peruana se desenvolve sob o misterioso signo da tartaruga, e esta ganha em cada um dos dois poetas significação

ordem surrealista por nela não se encontrar vestígios da escrita automática. Ricardo Silva-Santibañan não vê, por exemplo, necessidade alguma de situar o poeta peruano no âmbito de uma aventura surrealista, mas sim que se deve salientar o que considera suas duas fontes principais: "a tradição de lírica moderna" e "a natureza própria da imaginação lírica".

Já o inglês James Higgins defende que tanto o Surrealismo quanto Westphalen entendem o ato poético como "uma tentativa de transcender as limitações da vida ordinária para alcançar um estado de união com o mundo". Em dado momento, coincidindo com a opinião de Enrique Molina, o próprio Westphalen declarou que cabia unicamente a César Moro a denominação de surrealista em toda a América Latina, com o que seguramente discorda o colombiano Carlos Martín, ao defender que Westphalen "é um dos mais qualificados poetas surrealistas da América Hispânica", acrescentando ainda: "é necessário ter em conta que, com o passar do tempo, a perspectiva de conjunto do surrealismo se modifi-

intensamente marcado de silêncio. Seus livros, com o correr do tempo, assumiram uma condição única. Dois marcos solitários, insulares, no vato e agitado pélogo das criações poéticas do Peru contemporâneo. Nada alterou seus vivos e exatos perfis. Nenhuma corrente de crítica ou opinião chegou a confundí-lo".

Ao mesmo tempo caberá observar a tradição místico-existencial a que Westphalen se encontra vinculado, a relação elementar de sua escritura poética com os fundamentos do barroco, que se pode muito bem ilustrar com esta notável aproximação levada a termo pelo crítico espanhol Jorge Rodríguez Padrón: "Lezama e Westphalen são poetas de mundo antes que poetas do mundo; sua esfera verbal se constitui em um grau primeiro: logos feito carne. Mesmo a escritura de Lezama sendo carnalidade (complexidade) do mistério: corpo de palavras, a de Westphalen é carnalidade (reves) do silêncio: corpo de sons. Se um, na tradição de Góngora, porém também na de Rím-baud; o outro, na tradição de Quevedo, porém também de Mallarmé; se o primeiro em Sor Juana Inés e em Darío; o segundo, em Vallejo e em Huidobro. Lezama e Westphalen: moleidade do discurso e da imaginação que o centra; dinamismo que, não obstante, conduz a nenhuma parte. Ou melhor, remete-nos — recorrente — a todas as partes: centro (palavra, visão) onde se engendra sempre, e de novo, um ansioso caminhar. Sensualidade do vazio que Westphalen completará em seu tato com a morte".

Este diálogo com a morte, definido pelo assombro ante a existência e o fluxo visionário de sua convivência, será o tema central de sua poesia. Entendo, portanto, a relação carnal que manteve Westphalen com o surrealismo, o admirável fervor com que atearam (ele e César Moro) fogo ao cenário decrepito da poesia peruana em sua época, enfim, a intensa aventura que ali desdobraram, na mesma proporção em que entendo que sua poesia ultrapassava os traços fundacionais do surrealismo, sobretudo por se tratar — no que pese a mínima difusão a seu respeito — de uma das mais agudas e renovadoras experiências poéticas do continente.

Conviveu com o surrealismo, porém alcançou impulso para ir além. Não pode hoje ser rotulado simplesmente como um surrealista, mas também não devemos estar atentos aos que querem excluí-lo da aventura surrealista como mero recurso da ira contra essa instância maior da poesia em nosso século. Recorreria aqui às palavras do próprio Westphalen, ao lembrar com lucidez que "a poesia não tem sido (nem pode ser) algo concreto, algo facilmente reconhecível 'por todos e em qualquer circunstância'. Cada época — cada poeta — tem propósito sua maneira distinta de entender o poético e de praticá-lo. Houve inclusive poetas cujo tom de voz (e a estrutura mesma que assumiram várias de suas peças) se diversificou com o tempo, em poesia não há fórmulas de aplicação asseguradas e é 'vã' toda poética". (FM)

É fundamental avaliar as resultantes do diálogo histórico entre o surrealismo e a poesia hispano-americana

...cou. Deixou de ser considerado como um dos tantos movimentos de vanguarda perecedouros de conformidade com as circunstâncias temporais. O surrealismo cresceu, encontra-se vigente e fortalecido em função de uma maior coerência. Fora dos excessos e das limitações iniciais, das diferenças políticas, literárias e artísticas que o dividiram, nestas páginas se admite como uma corrente de rica variedade, cuja influência é de inegável eficácia e extensão".

A mim me parece inteiramente irrelevante discutir até que ponto Aldo Pellegrini, César Moro, Braulio Arenas, por exemplo, eram surrealistas plenos dentro da estética francesa, em contraponto a Westphalen, Enrique Molina, Ludwig Zeller, que por sua vez teriam acrescentado uma substância toda peculiar à experiência surrealista inaugural — por sinal, irrelevância igual à da discussão em torno das dissensões ocasionais, como é o caso de Octavio Paz que, por conveniências pessoais, a determinado momento deixou de se considerar surrealista.

O que me parece fundamental avaliar aqui são as resultantes do diálogo entre surrealismo e poesia hispano-americana. No caso particular de Westphalen, devemos ter em conta sobretudo dois aspectos: o primeiro diz respeito à integridade, já bem definida por Javier Solloguren, ao colocar que "a obra poética de Emilio Adolfo Westphalen recolhida em livros, mais seus poemas antigos e recentes, traça o círculo talvez mais insólito e resplandecente da poesia peruana contemporânea, o círculo mais

Trata-se de uma poética de reorganização do mundo, uma deliciosa violência a favor do homem

diferente: para Moro é como uma visão satírica do quixotismo, enquanto que para Westphalen representa uma mescla de animal e de ave, o que é uma visão nova não somente em sua invenção poética, como também na própria poesia peruana".

Contudo, se a obra de César Moro se encontra estritamente vinculada ao Surrealismo, aos moldes concebidos pelo grupo francês, o mesmo não se dá, segundo boa parte da crítica, com a poesia de Westphalen, por vezes apartada da

Novíssima poesia hispano-americana

Quatro nomes de diferentes países latinos: Peru, México, Venezuela e República Dominicana

O peruano Enrique Verástegui (1950-) tem publicado até o momento a obra mais densa e original de sua geração. Dotada de excepcional furor, sua poesia possui uma ordem de intensidade e densidade poucas vezes alcançada na poesia, ao mesmo tempo em que sua prolifera e extensão nos arrasta por um mundo caudaloso e repleto de mistérios e revelações. Entre seus livros destaca-se um projeto verdadeiramente renovador, que é a trilogia *Ética*, formada por *Monte de goce* (1994), *Taki Onqoy* (1993) e *Angelus Novus* (I, 1989 e II, 1990).

Outro destacado poeta é o mexicano Miguel Angel Zapata (1955-), cuja poesia age por caminhos diversos que os de Verástegui, atingindo uma leveza e suavidade surpreendente. Como lembra o peruano Javier Sologuren, a poesia deste poeta "tende a ser um gesto eólico, gozosa e aberta, em consequência, a todos os rumos e todos os sentidos". Entre seus livros destaque *Periplos de abandonado* (1985) e *Imagens*

Los juegos (1987).

Já o venezuelano Rafael Arraiz Lucca (1959-) vem elaborando uma poesia mais próxima ao coloquial, repleta de visões amorosas e de uma deliciosa ironia. Poesia marcada por um agudo sentido reflexivo, onde o humano, o gesto mínimo, os fascínios e azares do cotidiano se deixam entranhar por entre versos de uma beleza bem estruturada e definida. Publicou já alguns livros, entre os quais *Terrenos* (1985) e *Almacen* (1988).

O dominicano José Mármol (1960-) é outro desses grandes poetas surgidos nos últimos tempos. Poesia intensamente crítica dos aspectos contraditórios deste final de século, mantém um notável diálogo com a filosofia (sem, contudo, deixar-se submeter a ela), ao mesmo tempo em que desafia constantemente a linguagem poética a novas aventuras, tanto rítmicas quanto sintáticas. Publicou, entre outros, *Encuentro con las mismas otredades* (1989) e *Lengua de paraíso* (1993).

QUA
DRA
NTE

CLARABÓIA Miguel Angel Zapata

Então, qual será o rumo do poema?

Folhas semidormidas sobre a pele e o vento seco que esgota a memória, nomear outra vez, repetir as mesmas palavras sem terminar: este poema é o outro, a mesma folha, o campo do coração abrindo-se ante o dilema.

Quem fica com o gozo?

Ali uma vez mais as palavras investigando a terra e meio mundo atrás delas. Eu sozinho, detrás dos verdes arbustos, espero-as inocentes em meu papel.

Fazer um poema é como um bordel cheio de cores, de luzes de pele que cegas te perseguem. A tentação está no chamado: dormir ou perecer: eis aí o tédio que escurece os cantos.

Já não espero mais adormecido na grande cidade, desperto em minha cabana ao lado do mar, saio e engano, mesmo que o vinho sirva somente para espantá-las até o inferno.

Os demônios peludos do silêncio despertam a apatia, e quando já estás na selva, a música, a velha música te reabre o peito e se prendem as recíprocas fogueiras, e as possuis e penetra até esse final que nunca termina.



AL
DR
ON

ECONOMIA DO TRAÇO

Enrique Verástegui

Talvez tenha traçado um círculo em sua memória.

Necessitou inventar muito barbaramente o mito para aperfeiçoar sua obra sem contradizer o natural: um belo círculo preciso girando o indicador sem mover a ponta do cotovelo em terra como o Giotto clássico que agora se produz em oficina artesanal. O navegante o conheceu nas estrelas. O montanhês no arco do sol.

O pó do caminho foi a página onde o caminhante se perdeu e encontrou sua rota fixado no mapa de terra que não teve. Ali onde cai o Arco Íris fica o saber. Onde o sol se oculta um esplendor se mostra. A mulher jorra sangue no ciclo lunar.

O arco da vida se desdobra como um cerco de pedra onde o destino se perdeu. Aqui e ali o mesmo arco resplandece. Eterno principio da íntacta simetria. A matemática vista na modesta oficina encontra sua real luz manual do teorema. Ubiquidade do saber como um deus aqui se eleva livre em um Paraíso de letras.

O círculo, mais que loucura, outra forma foi do perfeito-girava na memória do campo e da urbe. Não foi um acidente-obra pura e natural. Era o círculo divino como o sol vital. E mais do que vital era como o sol divino. O belo círculo brotou sem história sem arte e com geometria e custou sangue: um principio do trabalho artesão.

PARADOXO José Mármol

Quando ao amor se inclina o pensamento e sobe até o ódio mais horrendo, a carne se ajoelha. Ficam para sempre atados os extremos e a face que a rosa liberava te dessangra e a boca, a do beijo tremente, te lastima. Provém o sublime em desastres de amor, os corpos não se unem senão porque se amam e a não ser porque se odeiam não se arriscam à união. Agoniza o sagrado, já não há fé na poesia e o profano é permanente canto de viver. O amor, branca planície, te assassina e desvela e torna-se flor o ricochete de navalhas rancorosas. À flagelação, ao suplício salta um corpo quando por seus dedos temerários entra a maré e carnes de brisa aposentam em algas o amor.

ARMAZÉM Rafael Arraiz Lucca

Duante anos abriguei a esperança de fazer um poema que fosse um afresco de todas as coisas que me afetam; pensei em admitir alguns fatos que me fizeram estranhamente feliz; quis fazer um longo texto onde a enumeração estivesse sustentada por quatro ou cinco observações inteligentes, uma estrutura de seqüências, como se meus olhos fossem uma câmera repassando um galpão, detendo-se, formando um discurso que ressaltara uma velha roupa, como o par de sapatilhas de minha tia bailarina e uma lavadeira que motivou um poema anterior. Vi os versos como quando entro em uma casa porque eles definem a seus donos; vi os versos falando de mim como falam os objetos, supus a aparição das coisas no armazém como se fossem chegando a minha vida, desde sempre ou adquiridas por minha sorte.

Tantos anos estive gastando neste poema que suas coisas já não existem: desapareceram em minha memória pelo infinito benefício do esquecimento.

QUA
DRA
NTE

Kozer e a poética do assombro

Escritor cubano organiza mitologia particular ao fazer da poesia um exercício de vertigens

CONTINUAÇÃO DA PÁGINA 3

Posteriormente alguns poetas insistem na existência de um momento outro, mais recente, que classificam de neobarroco, situado como uma reação "tanto contra a vanguarda como contra o colóquialismo mais ou menos comprometido", como afirma o uruguaio Roberto Echavarrén (1944), acrescentando que os "neobarrocos concebem sua poesia como aventura do pensamento mais além dos procedimentos circunscritos da vanguarda", assim como é possível deles dizer — como conclui o poeta — que os mesmos "não têm estilo, já que, ao contrário, deslizam de um estilo a outro sem se tornarem prisioneiros de uma posição ou procedimento".

No que pese a notável qualidade de alguns poetas circunscritos ao âmbito da poesia neobarroca, como é o caso do argentino Néstor Perlongher (1949-1993) e do próprio Echavarrén, não me parece mais cabível ao nosso tempo as denominações restritivas, desgastado rol de classificações, seja no tocante a grupos, gerações, escolas ou quaisquer outras tentativas, que soam sempre algo apelativas em um dado território sócio-cultural afetado por ocasionais lapsos de memória, a memória cultural de que nos alimentamos e a partir da qual ininterruptamente ressurgem em nós as perspectivas de futuro — não será impróprio lembrar que a origem do barroco hispano-americano se encontra intimamente vinculada a um septido de mestiçagem que é sua própria essência de ser, tanto quanto que o cubano José Lezama Lima (1910-1976) já definira de forma brilhante os referenciais da linguagem poética em tal âmbito.

O Brasil tem se mostrado alheio a uma das mais ricas aventuras literárias de toda a história

Creio que a poesia hispano-americana de hoje não desmerece em nada a tessitura sucessiva e flamejante de seu destino, o que se pode muito bem confirmar através da obra de alguns excelentes poetas, como no caso do argentino Arturo Carrera (1948), do peruano Enrique Verástegui e do dominicano Alexis Gómez-Rosa (ambos nascidos em 1950).

Em linhas gerais, sem que se corra o risco de grosseiras simplificações, a poesia hispano-americana está compreendida por duas fase ou períodos históricos distintos, amplos e abarcadores de sua dinâmica complexidade, de seu inextinguível espírito renovador e fundacional: o do modernismo (que encontra seu ápice nas três primeiras décadas deste século) e a poesia contemporânea, cujos limites que unem e distinguem ambos períodos vêm pautados pelos anos 20 e 30, não somente em função do surgimento dos inúmeros focos da vanguarda, como também, e sobretudo, pelo aparecimento de livros como Trilce (1922), de César Vallejo, Altazor (1931), de Vicente Huidobro, Residência en La tierra (1933 e

1935), de Pablo Neruda, Abolición de la muerte (1935), de Emilio Adolfo Westphalen, Muerte de narciso (1937), de José Lezama Lima, entre outros.

É natural que os movimentos artísticos costumem invadir cronologicamente os limites de seu sucedâneo, ainda mais em se tratando — como é o caso do Modernismo — de uma das mais altas façanhas realizadas pela América Hispânica no decorrer de sua história, de maneira que ainda por muitas décadas adentro se escutam os ecos de tal conquista.

E haverá sempre, dentro dessa questão, a ocorrência de excepcionalidades: o mexicano José Juan Tablada (1871-1945) publica seu Li-Po y otros poemas em 1920, tendo sua presença reclamada pelo período contemporâneo, e não pelo modernista, onde se situam seus livros anteriores.

Um outro exemplo seria o deste livro básico que é En La médula, do argentino Olivério Girondo (1891-1967), que só apareceria em 1956, após um decisivo período da poesia hispano-americana influenciado pelo surrealismo e a publicação de inúmeras obras inusitadamente inovadoras — Muerte sin fin (1939), de José Gorostiza, Pasiones terrestres (1946), de Enrique Molina, La miseria del hombre (1948), de Gonzalo Rojas, Águila o sol? (1951), de Octavio Paz, para não me referir a outros títulos dos poetas já

acima mencionados, sem que isto venha a prejudicar sua recepção e o grande respeito crítico de que goza até hoje o poeta argentino, autor ainda de outro livro fundamental, embora menos mencionado, Persuasión de los días (1942), dentro do roteiro poético da grande aventura da linguagem que

empreendeu e que, inclusive, antecipa o próprio En la médula.

O Brasil tem se mostrado, de forma desconcertante e inaceitável, algo alheio ao desenrolar desta que se constitui uma das mais ricas e iluminadoras aventuras literárias em toda a história. Creio que o presente trabalho deva significar um passo inicial a caminhos de uma mudança de atitude, de maneira que possamos estimular as necessidades editoriais de coleções sistemáticas, tanto da poesia de cada um desses poetas.

Isto sem falar naquele tradicional e inevitável rol de ausentes ao cenário de uma antologia e que sempre haverão de garantir contingencialmente a organização de um outro volume, quanto de estudos críticos a seu respeito.

Lembremos, ao encerrar estas notas de acesso, as palavras do venezuelano Guillermo Sucre (1933), ao referir-se à universalidade, hoje fato inquestionável, da poesia hispano-americana como sendo "signo de autenticidade de toda poesia: não um modo de ser, mas sim um modo do ser" (FM)

O assombro é a chave da comunicação de toda poesia. O poema avança a golpe de assombros, desmarcando a insidiosa selva do vazio, comunicando-se. Seu canto progride como um feitiço, toma o leitor de espanto, instala-se nele disposto a inquietá-lo, produz um vertiginoso desassossego, opera com o inesperado. A dicção de um poeta somente se desdobrar em iluminações se possui essa capacidade de assombrar o leitor. Deverá o poeta ser tomado por um fervor obstinado uma excessiva paixão: provocar perplexidades e incertezas incessantes naquele que o lê.

Este inquietante exercício de vertigens, em sua torrente de vislumbres e estalos, ao erguer com refinamento e abundância uma insólita mitologia (a saga de uma família que se desloca por inúmeros tropos), é o que afirma a obra de José Kozer (La Habana, 1940) como uma das mais bem-sucedidas aventuras poéticas de nossa época. Seu sentido de totalidade, seu afã obsessivo pela plenitude, o exuberante golpe de suas imagens, colocam-no diante da origem de seu próprio tempo, sem que se permita, no entanto, ser molestado pelo vírus das retóricas.

Ao transcorrer pelos subterráneos de uma mitologia familiar — diálogo com a história, mas também reinvenção da história — a poesia de José Kozer restabelece a comunhão entre mundo e linguagem, entre ser e tempo (o homem e seu passado), entre indivíduo e coletividade. Investidos de grande potencial narrativo, seus poemas — não ao acaso um único e longo poema que avança no decorrer de sua existência — deslumbram pelo terno convite que fazem à aventura entre os homens.

Através de Kozer a poesia restaura seu amor pelo mínimo gesto humano, por hábitos, atos, falhas, as malhas do cotidiano. A palavra se dá conta que habita entre homens. Recupera o milagre de sua comunhão.

A invenção de seu próprio tempo, e os físicos a que nos conduz, é outro aspecto que não podemos deixar de fora ao falarmos deste poeta. Disse em certa ocasião o mexicano Octavio Paz: "Cada artista fará sua revolução totalmente sozinho e deverá carregar sozinho o peso lancinante da felicidade".

José Kozer é filho de emigrantes judeus da Polônia e da Tchecoslováquia, cuja diáspora os conduziu à América Central. Tendo nascido em Cuba, aos vinte anos emigra para os Estados Unidos, onde reside atualmente, casado há vários anos com uma espanhola. Este acúmulo de exílios decerto que enriquece sua expressão poética, pelo que conleva em si de experiências com a totalidade com a mesma visão abarcadora do mundo em que se funde



Adolfo Westphalen, Enrique Molina, Ludwig Zeller, José Santiago Naud — tradição em que barroco e surrealismo se cruzam como elementos de recuperação de uma linguagem poética, através dos quais se pode hoje superar a aridez provocada pelos transbordamentos formais das vanguardas.

A voluptuosidade de inigens, a recuperação de mitologia, a crítica permanente às ordenações de conceitos, a paixão rigorosa pela palavra como elemento revelador, interligam-se como ensinamentos de uma escritura que não se deixa arrastar pela história, ao contrário, que a fundamenta e revigora exatamente ao manter um permanente diálogo com a multiplicidade de suas vertentes.

A poesia de José Kozer se desdobra em inúmeros livros, tais como Padres y otras profesiones (1972), La ruca de los semblantes (1980), Jarrón de las abreviaturas (1980), Bajo este cielo (1983), La garza sin sombras (1985), El carrillón de los muertos (1987), Carce de causa (1988). Contudo, é tão notável o sentido de unidade em sua escritura que se poderia dizer tratar-se de um único livro, que vem sendo escrito ao longo dos anos, a que se acrescentam novas experiências, novas possibilidades da memória (uma vez que a poética de Kozer se fundamenta em um exercício crítico da memória).

A peculiaridade de seu estilo nos leva ainda mais longe: dentro deste único livro que se escreve há tão somente um único poema, por sua vez formado por um único verso. O próprio poeta nos lembra: "Meu verso é o poema mesmo. Tenho escrito o verso mais longo da história da literatura". Esta vertical experiência de linguagem se enriquece ainda mais por um profundo debate metafísico que mantém nos inúmeros desdobramentos conceituais deste verso único. Seu fôlego imenso permite todas as modalidades de excesso, assim como recolhe em si uma totalidade vocabular.

Insólita, portanto, porém jamais impenetrável. Poderíamos aqui pensar em Lezama Lima, quando nos instiga afirmando que "somente o difícil é estimulante". Ao lado de todas as particularidades apontadas, a poesia de Kozer acrescenta uma outra: através de sua aparente impenetrabilidade desafia nossa potência de reflexão, de conhecimento, exige do leitor um ato de recolhimento da mesma ordem que o praticado pelo poeta em sua criação.

Uma vez mais, portanto, recordemos palavras suas: "Vejo penumbra e não quero ver senão penumbra, o melhor estado para a compreensão, o verdadeiro estado religioso". Este lugar sagrado de inquietudes e paradoxos em que reside a poesia, recanto de intimidade cósmica e exuberância humana, é a casa da linguagem, a origem de toda escritura, a origem do homem.

amor e a poesia.

Uma vez mais movido pelo excesso, também aqui José Kozer funda seu próprio tempo (sua própria revolução — a única que entende como possível), complexo pelo volume de experiências espirituais, pelo intenso acervo de idíomas, porém revelador por sua disciplina, pela voracidade de seu verbo, pela bondade triunfante de sua

forma peculiar e notável neste poeta. O homem José Kozer se ajusta perfeitamente à dicção de sua poesia, tornam-se um único livro, que devemos folhear com respeito e entrega. Este sentido de unidade traz em si uma fulguração de vertigens. Não nos resume, e sim nos multiplica. É uma fonte perene de transbordamentos.

Sua originalidade consiste exa-

"Tenho escrito o verso mais longo da história da literatura. Vejo penumbra e não quero ver senão penumbra, o melhor estado para a compreensão, o verdadeiro estado religioso"

José Kozer

própria pessoa. A revolução de José Kozer é sua busca de igualdade, e o prova a autenticidade de seus gestos, interferindo na realidade como homem, jamais como político — o que nos lembra Shelley e, mais recentemente, o londrino Robert Graves.

Compreendemos então que pen-

tamente em sua exuberância, no tremor que provoca na celebração de suas contradições. Isto o aproxima de uma grande tradição poética na América Latina — tradição subterrânea, zona pouco iluminada pela crítica —, da qual participam nomes como Rosamel del Valle, José Lezama Lima, Jorge Gai-

do

Gerardo Deniz

□ A ironia apaixonada

Nesta entrevista a Floriano Martins, o poeta mexicano Gerardo Deniz renega a propalada influência de Ezra Pound em sua obra, diz que acha James Joyce "tedioso" e considera que, sem o comunismo, Vallejo e Pablo Neruda não teriam chegado à fama. Na hora de fazer previsões, não hesita: "há probabilidades esmagadoras da literatura continuar soporífera".

Floriano Martins — Há algumas definições que facilitam uma aproximação à sua poesia: a escrita como paródia de si mesma; a escolha de uma linguagem que contradiga o sentido histórico, o fino disparo da ironia contra o que acertadamente Fernando García Ramírez chama de "poética do desastre" (referindo-se à poesia de José Emilio Pacheco), etc. Interessa-me aqui a sua própria visão (versão de sua ironia apaixonada): como lhe toca a poesia?

Gerardo Deniz — Diferente da música, onde estou sempre ávido por algo mais — novo ou velho —, onde estou sempre disposto a escutar dez vezes até digerir o que me interessa, onde sempre levo na cabeça longas listas de obras que não queria morrer sem haver conhecido ou desossado, o ter, em troca, que ler alguns poemas me intimida. Pois a poesia já não me toca, desde há muitos anos, senão como nostalgia (à qual sou propenso), e mesmo assim tão somente a poesia que me tocou em tempos passados.

Como tocava então? Ainda que pareça raro, não me é fácil reconstruí-lo. Só posso dizer que a poesia que me agradava (pouca, em suma) que despertava impulsos de emulação, ou seja, de fazer novas provas, tentativas... de índole técnica. Descobria Góngora e ficava boquiaberto. Descobria Eliot e me fascinavam os recursos — e, repetido, me davam ganas de indagar muito além. Só que nunca tive pressa, nem sou iconoclasta, de forma que primeiro procurava aprender a usar com confiança o instrumental disponível: o palito de dentes, o matrás de Kjeldahl, o cefalotribo, a viola d'amore, etc..

Com o objetivo de expressar. O quê? Ora, eu, o meu. Comecei canonicamente pelo coração e logo passei à espoleta (wishbone) e a todo o resto. No que respeita à minha escritura, ela não me toca, sou eu que o faço. Com gosto.

Floriano Martins — Não resta dúvida que há sempre algo de impenetrável em toda criação. No entanto, uma coisa é a aparente dificuldade em desvelar os códigos da escrita em autores como José Lezama Lima, José Kozler ou Gerardo Deniz, e bem outra o princípio de impenetrabilidade (quase uma obsessão) que rege a obra de nomes como Joyce, Pound, Cortázar. Decerto há uma fratura de ordem estética na definição de termo impenetrável. E creio que tal fratura se utiliza exatamente para perturbar o sentido real que determinada obra possa conter. De onde acredita se origine a acusação de impenetrável no tocante à sua poesia?

Gerardo Deniz — Há no México uma atitude muito difundida,

consistente em elogiar o realizado por Joyce, Pound, etc.; porém nem bem surge algo remotamente análogo nas letras nacionais e todo mundo cobre o rosto com a túnica. Mas não porque não se alcance, supostamente, qualidade suficiente; o mesmo fariam, sendo sinceros, ante Joyce ou Pound mesmos, porém sabem que, em tal caso, passariam por incultos. (Ignorava que Cortázar — de quem li três páginas — estivesse na lista dos impenetráveis. Me assombra um pouco, pois vi liliputienses mentais lendo-o com pretendido prazer).

Simpatizo com Joyce, sem que isto me estimule a abrir seus tediosísimos livros. Contudo, algumas ocorrências suas soam muito bem (aquilo, por exemplo, a que contava com que os leitores consagrassem suas vidas inteiras a procurar entendê-lo). Pound, a quem pessoalmente considero odioso, me resulta ilegível, sobretudo por essa sua rigidez insípida. Agradeço, isto sim, sua intervenção decisiva em *The Waste Land*.

Meio mundo está persuadido de que Pound exerce sobre mim uma influência avassaladora. É um bom exemplo de como minha escritura, na falta de outros méritos, tem quando menos certo valor — diríamos — diagnóstico: ajudar a ilustrar concretamente algumas oligofrenias do meio circulante.

Floriano Martins — Lendo entrevistas anteriores a esta é notável a maneira como você escapa dos ardis mitificadores do escritor, como recusa a máscara literária. Isto o comprovam declarações como: "as características essenciais (do poeta) creio são as mesmas de sempre; pouco admiráveis", "a poesia me é indiferente", "até de escrever obras decisivas e inovadoras alguém se aborrece", etc.. Diria que no literário reside, em grande parte, a ruína

O cultivo da máscara de grande artista é nauseabunda. Em especial quando o artista é insignificante

da literatura?

Gerardo Deniz — Rejeito a máscara literária da mesma forma como qualquer outra máscara. É uma questão de ética (embora minha ética costume ter fundamentos estéticos).

Muito antes de entrar em contato — muito relativo — com escritores, tive tropeços dolorosos com outro tipo de máscara ainda mais impune que a literária: a máscara de científico. Acho excelente que um

trabalho se perfilde, se singularize por si mesmo até o grau em que, mesmo na ausência de assinatura (detalhe trivial), resulte inequívoco de quem é este ou aquele poema, esta ou aquela teoria. Mesmo assim é provável (mas não forçoso) que o indivíduo capaz de tais logros seja uma personagem fora do comum em múltiplos aspectos. Agora, esses aspectos não têm porque ser visíveis, a menos que sejam buscados de propósito. Quero dizer que o cultivo de máscaras — disfarces — de grande artista ou grande científico me parece uma atitude nauseabunda. Em especial, suponho, quando o indivíduo e, como é quase regra, um artista ou científico insignificante.

Recordo com grande satisfação uma jovem que há poucos meses, me vendo beber, comer e perder o tetupo em um bar, informada, em má hora, de que eu era um poeta, negou-se rotundamente a aceitar este fato, objetando quase com violência que eu não parecia. Nunca percebi tão às claras como no fundo... não o sou.

Floriano Martins — Em dado momento você afirma que César Vallejo é um poeta que desconhece. Isto se dá porque a poesia lhe é indiferente ou por que você não encontra essencialidade na obra do poeta peruano? Considera correta

a inclusão de Vallejo entre os fundadores da moderna poesia hispano-americana?

Gerardo Deniz — Se em uma distante temporada em que procurava ler quanta poesia me caía entre as mãos houvesse tido ao meu alcance algo de Vallejo, sem dúvida o teria lido, desconheço com que conseqüências — pois ainda não o fiz, e a estas alturas já não estou para descobrimentos literários. Vejo que sempre o colocam entre os fundadores da poesia hispano-americana moderna e, desde minha ignorância, o aceito sem inconveniente.

Permita-me a referência a outro grande nome que costuma ser citado, ato contínuo, seguido ao de Vallejo. Me refiro a Neruda. Em meus tempos de juventude e interesse li os 20 poemas, que me deixaram indiferente. Daí passei ao *Canto general*, o qual em poucos minutos arremessei pela janela. Assim ficaram as coisas por trinta anos, até que, a pedido meu, um jovem amigo me apontou três ou quatro poemas em já não sei qual *Residencia en la tierra*. Li e reli com atenção. Eram bons, sem lugar a dúvidas, porém bastava passar a página para recair no material indiferente habitual. Já era eu velhíssimo para estreitar algo e, assim, o prestígio de Neruda

é para mim um mistério que, por sorte, me é indiferente. Isto sim, ainda renunciando a fazer juízos literários, estou convencido de que, sem seu comunismo, nem Vallejo nem Neruda seriam tão apreciados.

Floriano Martins — Borges já afirmou anos atrás que "a literatura participa do declínio geral desta época". Está claro que não lhe desperta interesse a literatura contemporânea. Ampliando a questão, recordo aqui as seis (que resultaram

Ignoro que Cortázar esteja na lista dos "impenetráveis", vi liliputienses mentais lendo-o com prazer

apenas cinco) proposições básicas de Italo Calvino como metas indispensáveis à literatura, assim como a condição de inevitabilidade defendida anteriormente por Wordsworth. O que lhe parece essencial, inevitável, na literatura contemporânea?

Gerardo Deniz — Não creio no declínio geral desta época. Há declínios parciais, como sempre houve, só que agora em escala planetária, o que os torna mais impressio-

nantes. Alguns desses declínios (so alguns, por sorte) eu os conheço na própria carne, infinitamente melhor que a maioria dos que gostam de falar deles como se estivessem muito intocados do que se trata. Por outro lado, sou absolutamente pessimista e concordo com a Antiquidade em sua conclusão de que conhecer o porvir seria o mais temível dos dons que os deuses (se existissem) poderiam conceder a um homem.

Passando ao assunto da inevitabilidade, somente assinalarei que, desde minha juventude, Karl Popper e outros me ensinaram que não há nada inevitável no curso dos assuntos humanos. Desde então não encontrei motivo para mudar esta opinião. Nada inevitável, ainda que, sim, probabilidades esmagadoras: de que a literatura continue sendo soporífera — por exemplo.

Para mim, a única coisa que a literatura tem de essencial é que, desde há muitos anos e espero que até meu fim, me serve, como já disse, para ter algo que escrever pelas noites, desde que certos declínios pessoais, de ordem econômica, me impedem de comprar livros interessantes e lê-los — não digamos escrevê-los. Poesia não sei se escrevo; literatura, quando menos, me parece que sim.

