



de bello

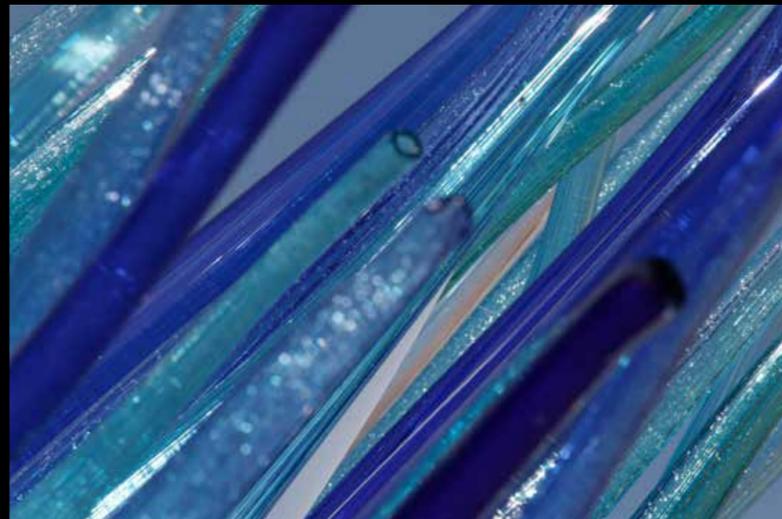
casabello

www.casabello.gob.ve

año 0 / número 2 / 2014

[Brasil: un continente, una mirada]

ia



- 9 [Editorial]
Diajanida Hernández y Edmundo Ramos Fonseca
- 13 [Poesía brasileña en todas las direcciones]
Antonio Miranda
- 24 [La posesión del lenguaje. El modernismo
brasileño como gestor de renovación cultural]
Natalia Mingotti
- 35 [¿Letra de música es poesía?]
Antonio Miranda
- 41 [Literatura viral: la poesía brasileña en las
redes sociales]
Lucas Reis
- 51 [Miradas de azul en Manoel de Barros]
Carla Magno
- 57 [Lêdo Ivo y la poesía del decir]
José Carlos De Nóbrega
- 66 [Difamación del poeta: Affonso Ávila]
Hermes Vargas

- 72 [La literatura total de Hilda Hilst]
Claudio Willer
- 76 [Itinerarios de un poeta]
Diajanida Hernández
- 85 [Los reinos y linajes de Adélia Prado]
Ana Lucía De Bastos
- 93 [El periplo de las repeticiones en el “Ulisses”
de Ruy Espinheira Filho]
Iacyr Anderson Freitas
- 101 [Paulo Leminski
vida, obra, destino
(in)genio fugaz]
Edmundo Ramos Fonseca
- 115 [Ana Cristina Cesar del otro lado de la vida]
Martin Caamaño
- 120 [Eucanaã Ferraz, un poeta]
Paula Parisot

sumario

	[ENTREVISTAS]	
	Floriano Martins	
120	[Un poeta llamado Lêdo Ivo]	
136	[Maria Lúcia Dal Farra: iluminación de la poesía]	
148	[Marco Lucchesi: la vertiginosa aventura de la unidad]	
	[ANTOLOGÍA BILINGÜE de poesía brasileña]	
159	[Oswald de Andrade]	
165	[Cecília Meireles]	
171	[Carlos Drummond de Andrade]	
177	[Mário Quintana]	
183	[Vinicius de Moraes]	
189	[Manoel de Barros]	
195	[João Cabral de Melo Neto]	
201	[Lêdo Ivo]	
207	[Décio Pignatari]	
213	[Affonso Ávila]	

219	[Haroldo de Campos]
225	[Ferreira Gullar]
231	[Hilda Hilst]
237	[Adélia Prado]
243	[Francisco Chico Alvim]
249	[Carlos Nejar]
253	[Ruy Espinheira Filho]
259	[Paulo Leminski]
265	[Cacaso]
271	[Antonio Cicero]
277	[Torquato Neto]
283	[Chacal]
289	[Ana Cristina Cesar]
295	[Eucanaã Ferraz]
301	[Iacyr Anderson Freitas]
310	[Colaboradores]

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

Leeditorial

[brasil]

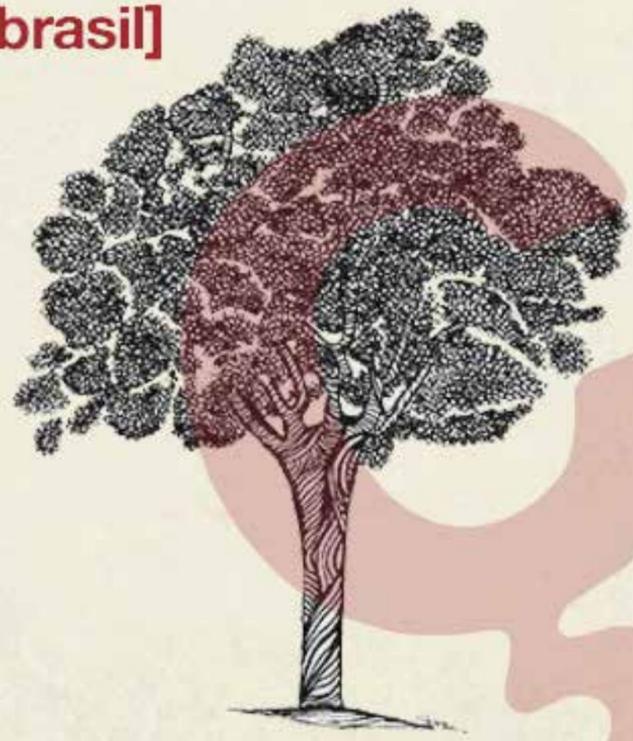


Ilustración: Gissou Borquez

Brasil es un continente. Y para nosotros un territorio por descubrir. Estas afirmaciones pueden parecer un lugar común, pero eso no les resta potencia y precisión para dibujar un acercamiento inicial a ese país. Y en este caso a su literatura, a su poesía. La diversidad mestiza, de voces, regiones, estilos, movimientos y pulsiones de Brasil hacen que estudiar su producción literaria sea una tarea que requiera estrategias que construyan nudos y conexiones para abarcarla, aprehenderla y comprenderla.

En este segundo número de *La Comuna de Bello* nos hemos propuesto girar el pomo de la puerta de entrada a ese inmenso y rico territorio, ofrecer una mirada, incitar a explorarlo, tomando en cuenta que esta es una publicación digital de acceso abierto y gratuito. Para ello, estructuramos una edición que parte del modernismo brasileño, –con su Semana de Arte Moderno de 1922, su Manifiesto Antropófago y el poemario que fue un parteaguas en la literatura de ese país: *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade–, y se detiene antes de la llamada generación 00, que son los escritores nacidos de 1970 en adelante.

De este modo, la entrega está dividida en cuatro partes: la primera, con cuatro ensayos generales que construyen una panorámica de la poesía brasileña contemporánea, que recuentan la historia y las implicaciones de la vanguardia modernista brasileña, que dicen de la relación entre poesía y música, y que conecta con la literatura viral, de las noveles generaciones de poetas, como una forma de dejar caminos abiertos para futuras ediciones y lecturas de su producción más reciente. La segunda parte reúne colaboraciones que exploran la poesía de un grupo de poetas, grandes voces de la literatura brasileña, que fueron escogidos porque son autores poco conocidos o trabajados por la industria editorial venezolana, nacidos en el siglo XX, exceptuando, como ya dijimos, a la llamada generación 00;

y porque son escritores que la propia dinámica editorial brasileña invita a revisar nuevamente, pues algunos son poetas con obras completas publicadas en la última década: Manoel de Barros, Ledo Ivo, Affonso Ávila, Hilda Hilst, Adélia Prado, Ruy Espinheira Filho, Paulo Leminski, Ferreira Gullar, Ana Cristina César y Eucanaã Ferraz. La tercera parte ofrece tres sustanciosas entrevistas a tres voces: Lêdo Ivo, Maria Lúcia Dal Farra y Marco Lucchesi, en las que se reflexiona sobre la creación poética, el lugar del escritor, el *ars poética* y otros asuntos relacionados con este arte. La cuarta y última parte, presenta una antología bilingüe con 25 poetas brasileños en la que se incorporan los nombres ya conocidos por las ediciones estatales de Monte Ávila Editores, Biblioteca Ayacucho, Fundarte y El perro y la rana. Por definición toda selección es arbitraria, excluyente y subjetiva, pero intentamos, eso sí, incluir autores de diferentes generaciones, estilos y movimientos que, además, provinieran de distintas regiones de Brasil.

Queremos hacer una precisión. El lector quizás se preguntará el porqué de la presencia de un ensayo sobre la relación entre poesía y música. La poesía brasileña tiene un trabajo lúdico, y en algunos casos radical, con la sonoridad, ritmo y música de la lengua portuguesa que, a nuestro modo de ver, es una marca distintiva, peculiar. Una de las implicaciones, o quizás consecuencia, de esa apuesta es la estrecha relación que durante años han establecido poetas y músicos en el Brasil. Un nudo más de esa enorme malla. Así, autores como Cacaso, Torquato Neto o Paulo Leminski, para dar algunos ejemplos, colaboraron con grandes nombres de la MPB como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Jobim, Edu Lobo, entre muchísimos otros. O está el caso emblemático de Vinicius de Moraes que no solo es uno de los enormes compositores y músicos de su país, sino que también es una de las grandes voces de su poesía. Esta relación bidireccional también ha

producido casos en los que se lleva la música a esa experimentación con el lenguaje o se lleva la poesía a la música, nombremos, por ejemplo, a Chico Buarque, Luiz Melodía, Zeca Baleiro, Paulinho Moska, Lenine o Chico Cesar. La lista de poetas letristas, de compositores escritores o de músicos lectores es grande, la relación está establecida desde hace muchos años y da pie a preguntas y reflexiones. Por ello, nos pareció más que pertinente la presencia de un texto sobre el asunto.

Esta edición de *La Comuna de Bello* también nos permite pensar en el oficio de la traducción. Uno de los pilares de este número es, precisamente, ese. Y vale decir, que varios de los poetas presentes en la selección se dedican también a ese arte. Allí otro nudo. Ensayos y poemas pasaron por un proceso de lectura, traducción y revisión en los que se buscó ser fieles y consecuentes con el poder semántico y musical del portugués: una lengua que tiene hermosas palabras, conceptualmente potentes. En ese sentido, y siguiendo las reflexiones del maestro Alfredo Silva Estrada, preferimos hablar de versiones, no solo porque ella acepta como primera acepción el traducir, sino porque también ella dice del modo en que cada quien se acerca a un mismo hecho o suceso. La palabra versión es la que nos parece más cercana a esa tarea del imposible, pues, como dice Paul de Mann, “el traductor, por definición, fracasa”. Este arte trata de comprender y trasladar el espíritu del texto original, intenta reencontrar el sentido en una especie de copia original, intenta decir y reescribir sentidos. Esa fue nuestra tarea.

Esta edición contó con la colaboración entusiasta de autores que acogieron de forma generosa el proyecto de una *Comuna de Bello* dedicada a la poesía brasileña contemporánea. Procuramos, para responder al espíritu de la concepción editorial, reunir voces jóvenes y más experimentadas, periodistas, académicos, escritores e investigadores tanto de

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

Venezuela como de Brasil. Ellos son Antonio Miranda, Floriano Martins, Hermes Vargas, Natalia Mingotti, Ana Lucía De Bastos, Martin Caamaño, Paula Parisot, Carla Magno, Iacyr Anderson Freitas, José Carlos De Nóbrega, Claudio Willer y Lucas Reis. Además, la revista cuenta con ilustraciones y fotos cedidas o hechas especialmente para el número por profesionales que admiramos: Oscar García da Rosa, Gissou Borquez y Carolina Galli, ellos lograron sintonizarse con la propuesta y espíritu de la publicación, para darle una poderosa personalidad gráfica a esta entrega. A todos, nuestro agradecimiento y afecto.

“Brasil: un continente, una mirada” es una apuesta y una invitación. Nosotros abrimos esa puerta a esa vastedad, para tomar una fotografía y mostrarla. Y si algo nos dice esa imagen, es que fuera de ese encuadre hay mucho más, lo que no está también nos habla y nos llama a seguir leyendo y versionando.



DIAJANIDA HERNÁNDEZ
Y EDMUNDO RAMOS FONSECA

Detalle del Pau-Brasil
de Gissou Borquez

[Brasil: un continente,
una mirada]

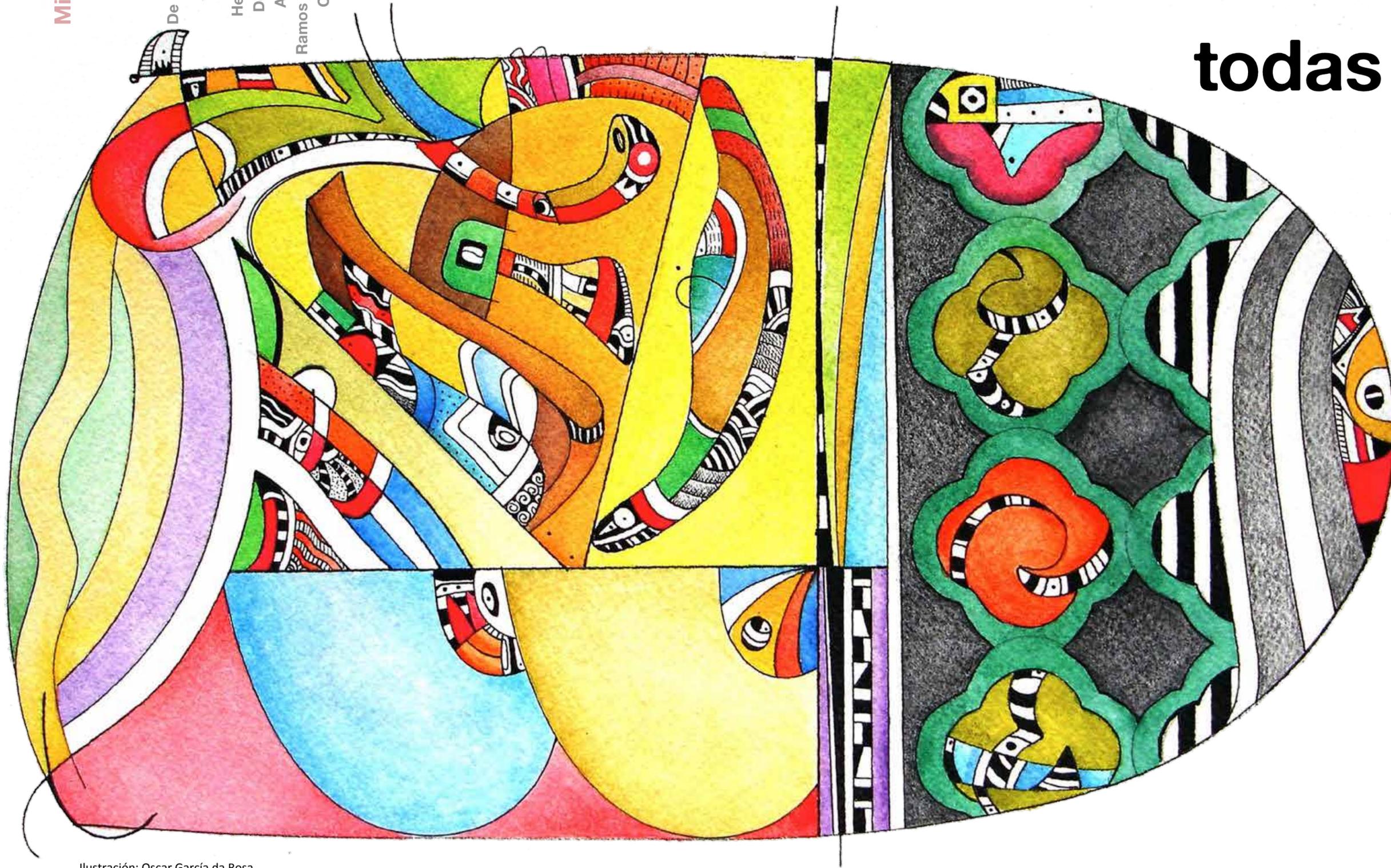


Ilustración: Oscar García da Rosa

[Poesía brasileña en todas las direcciones]

Brasil es un país de contrastes, una sociedad multirracial en una extensión territorial continental, con una diversidad de “Brasiles” por las diversas culturas de su colonización. Incluso con poblaciones indígenas no contactadas en la selva amazónica, la presencia del indígena es perceptible, pero en gran parte mestiza, en la composición de un “brasileño” cuya identidad no permite, como sucede con otros pueblos, una “imagen” unificada. Blancos, negros, asiáticos, indígenas. Sería la “unidad en la diversidad”, tanto cultural como étnicamente, como señaló el sociólogo Gilberto Freyre. Otro estudioso de nuestra cultura –Roberto DaMatta– muestra que nosotros los brasileños tenemos una marcada diferencia de comportamiento en la casa y en la calle, a diferencia de algunos pueblos que intentan mostrarse afuera como son en su reducto familiar. Seríamos más liberales fuera de casa... y también más tolerantes, más abiertos y receptivos en el espacio público y la única característica que nos iguala a todos sería la lengua portuguesa que hablamos en todo el territorio nacional, con los acentos, expresiones lingüísticas y ritmos propios de cada región, y de algunos pueblos retirados que no hablan la lengua oficial del país.

[Si comparamos tales características con otros países, por su fuerte mestizaje, tal vez el país al que nos parecemos más sería, sin duda, Venezuela].

La poesía brasileña, en cierta medida, también está marcada por esos designios culturales y territoriales, salvo en los casos en que se practica una creación poética más universal, menos regionalista e intencionalmente no marcada culturalmente por el aspecto histórico y temporal, pero incluso así con la marca de la lengua en su construcción.

Considerando la poesía contemporánea como la que se practica desde mediados del siglo XX, a partir de la madurez y saturación de nuestro modernismo –que nada tiene que ver con el que se llama así en la parte hispánica de nuestro continente–, no es menos ni incluso significativa

La poesía salió de la librería y fue para el teatro; los versos salieron de los libros y fueron para las calles

la diversidad en su formación y práctica creativa. En aquella época, que antecedió y sucedió durante la construcción de Brasilia, apogeo de nuestro modernismo arquitectónico y urbanístico, muchas direcciones orientaron la poesía brasileña desde entonces. El escenario que antecedió al hiato conflictivo del golpe militar de 1964 en el Brasil y los alzamientos estudiantiles de 1968 en escala internacional, era de una profunda transformación social, política, cultural, etc. ¡Y pongamos etc. en ese punto! Fue la época de la *bossa nova* de Antonio Carlos Jobim y João Gilberto, del *cinema novo* de Glauber Rocha y Nelson Pereira dos Santos; la conquista del Campeonato Mundial de Fútbol (1958), que proyectó nuestra imagen en el mundo, junto con el carnaval que se estaba institucionalizando y ganando las dimensiones de espectáculo, que es su marca consagrada mundialmente; el teatro de Oduvaldo Vianna Filho y los mensajes literarios-musicales nada convencionales de Geraldo Vandré y Chico Buarque de Holanda y de la MPB (música popular brasileña); y las versiones más pop de roqueros y tropicalistas como Caetano Veloso (“¡Está prohibido prohibir!”), y otras excentricidades que causaron espanto y escándalo en otras latitudes, pero fueron bien absorbidas por el público, luego perseguidas por los militares más moralistas en el poder; y la conquista de un título de *miss* no sé qué pero que no atrae más atención del país desde entonces; la arquitectura genial de Lúcio Costa y Oscar Niemayer en diversas ciudades y después en muchos países; y muchos otros fenómenos que marcaron y continúan marcando nuestra visibilidad en el mundo.

En la poesía no fue diferente. Hubo una reacción conservadora de la generación del 45 que intentó restaurar los cánones más tradicionales de nuestra poética, restableció la primacía del soneto y del lirismo, con figuras como Lêdo Ivo y Darcy Damasceno, culminando con la genialidad muy personal de João Cabral de Melo Neto; y en la dirección contraria, surgió el concretismo de los hermanos Haroldo y Augusto de Campos,

Ronald de Azeredo y Pedro Xisto que anunciaban el fin del verso y establecieron el geometrismo en la arquitectura del poema, con seguidores en todo el mundo. Muchos movimientos ampliaron o intentaron contradecir al concretismo, en las muchas vanguardias del período de posguerra y de la diseminación de regímenes autoritarios en nuestro continente: el neoconcretismo (con Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim y artistas plásticos como Amílcar de Castro y Lygia Clark que derivaron en poemas y esculturas móviles como origamis desdoblables); la poesía-proceso de Wladimir Dias-Pino y Moacyr Cirne con poemas articulados, con o sin palabras, en una nueva semántica poética; el poema-praxis de Mario Chamie con una obsesiva investigación del lenguaje para la construcción del poema; la poesía experimental en todas las direcciones: Affonso Ávila yendo del barroco a la semiótica, Carlos Drummond de Andrade que se terminó revelando como un modernista maduro y erótico. Y fenómenos “marginales” y de la nueva poesía confesional como Ana Cristina César, Hilda Hilst, Chacal, Francisco Alvim, Armando Freitas Filho. El lenguaje reinventado de Manoel de Barros, el erotismo licencioso de Roberto Piva. Libertad de expresión.

La poesía salió de la librería y fue para el teatro; los versos salieron de los libros y fueron para las calles; salió de los salones y subió las laderas de las favelas; se convirtió en música e incendió corazones y conciencias en los recitales de la União Nacional de Estudantes y en las ediciones de *Violão de Rua*, con Paulo Mendes Campos, Moacyr Félix, Solano Trindade, José Paulo Paes y tantos otros que pregonaban la revolución. Dieron voz al negro, al campesino, a las mujeres, a la libertad sexual. Estaba prohibido prohibir, pero la dictadura, incluso sin la intensidad y atrocidades de países vecinos, fue igualmente castradora e inquisitoria. Y vino la diáspora y el exilio: Ferreira Gullar en Chile y en Argentina reinventándose en el *Poema sujo*; Vinicius de Moraes, después de *Orfeu da conceição* (que terminó ganando el premio en el Festival de Cannes con *Orfeu do carnaval*,

en sociedad con el cineasta Marcel Camus) reestableciendo lo lírico y lo de-líri(c)o; Thiago de Melo en el camino de Neruda terminó leyendo *Estados do homem* en sesión solemne en la ONU para invocar los derechos humanos; Antonio Miranda (¿por qué no mencionarme?) con *Tu país está feliz* y el grupo Rajatabla de Venezuela salió por el territorio iberoamericano y otras partes combatiendo dogmatismos. El Brasil descubrió a América Latina. Gilberto Gil gritó: “¡Soy loco por ti, América!”.

En el siglo XXI todas las vanguardias, como anticipó Edgar Morin, se convirtieron en retaguardias. Todo es permitido, X-todo, todo sobre nada, y nada sobre todo. Podemos llegar a lo que, irónicamente, titulamos “definición consuetudinaria”, del tipo *as it is*, de forma más pragmática o descriptiva que propiamente epistemológica o teórica. Ciertamente válida para entender la evolución de un proceso, no para entender el fenómeno en su esencia. Caímos en la trampa de la fenomenología, en la que se confunde la visión de la cosa con su propia realidad. Ciertamente hay una corriente defendiendo la cuestión de “mirar” como forma posible de entendimiento. Tiene su razón de ser, ciertamente orienta, pero también subjetiviza el fenómeno.

En la historia de las artes y las literaturas, los críticos siempre tuvieron la pretensión de encuadrar el arte en preceptos e “ismos”, que iban rotulando, sucesiva o concomitantemente, no raras veces conflictivamente, las propuestas estéticas y los movimientos de creación artística y literaria, mediante manifiestos y polémicas entre sus activistas. El siglo XX fue una sucesión de “ismos” desdoblándose, contraponiéndose, negándose, restaurando, imbricando, polemizando, demoliendo y reestableciendo postulados y valores. En las artes, en la política, en el comportamiento, en los movimientos sociales, económicos... para citar apenas las artes y literaturas, tuvimos parnasianos, simbolistas, futuristas, surrealistas, dadaístas, tachistas, concretistas, decadentistas, *fauvistas* como creadores y predicadores en esos

movimientos, sin olvidar el psicodelismo, el cinetismo, el neoconcretismo, el *poegoespacialismo*. Activismo literario.

No constituyeron exactamente “etapas” puesto que fueron concurrentes y conflictivas dentro de un proceso de renovación que se resume, *grosso modo*, en el modernismo, en el posmodernismo, en revisiones como el neobarroco, hasta las fronteras de lo que en el siglo XXI se pretende apodarar “hipermodernismo”, en el ámbito de la globalización, de la teoría de la complejidad, de lo holístico, etc. Pos-todo.

Lo que es interesante anotar es que el concretismo intentó abolir el “yo” de la poesía, estableciendo un *locus* para la poesía a partir de la *paideuma* que parte del espacio en blanco de Mallarmé, supera el figurativismo decorativo de Apollinaire (cuyos caligramas restauraron prácticas antiguas de persas, árabes, judíos y chinos), traspasa el experimentalismo de e.e. cummings, se asienta en postulados de Max Bense y se yergue en los principios ideográficos difundidos por Fenelosa y Ezra Pound. Pero estableció una *ecclesia*, una forma cuyas limitaciones o dogmatismo tuvieran el mérito de instaurar y al mismo tiempo clausurar la renovación de las artes modernistas. El agotamiento de las fórmulas obligó a que los concretistas buscaran nuevas salidas para el impase, pasando por el compromiso político (recuerden el poema “coca-cocô-cola” de Décio Pignatari), aproximándose y asociándose hasta incluso con el tropicalismo de Caetano, Gil y otros. Asistimos a la restauración de “yo” a través del subjetivismo de sus creadores, pero manteniendo el criterio de la “cosificación” (objeto = objetivación del arte) en muchas de sus obras, abriéndose para otras escalas que llegaron al performismo, a las piezas desdoblables (como los “bichos” de Lygia Clark) y hasta las “instalaciones”, especie de teatralización o espectacularización del arte por lo que tiene de más residual, momentáneo, descartable, antidogmático. Hibridismo y convergencia tecnológica que transforma texto, imagen, sonido y animación en piezas espectaculares, por la Internet, en lo que yo denomino AV3 –la

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

¿Cuál es el escenario actual de la poesía brasileña, en el contexto de la poesía que se practica en muchos países, sus fundamentos y en qué dimensiones es divulgada?

animaverbivocovisualidade. Pero hay espacio también para el neobarroco; para la cultura de la periferia y de la favela con el funk y la contracultura; la “rapadura” nordestina, combinando rap con poesía repentista; el poema gauchesco y hay espacio hasta para el poema “brega” (cursi, ramplón, de asumido mal gusto, anti bellas artes). ¡*Paideuma, pai d'égua!* Todo es efímero, casi todo es descartable, sálvese quien pueda. Pero incluso hay espacio para academias de letras y concursos literarios de poesía.

¿Cuál es el escenario actual de la poesía brasileña, en el contexto de la poesía que se practica en muchos países, sus fundamentos y en qué dimensiones es divulgada?

Ya se intentó definir la poesía como un género estrictamente literario, y hasta hay una tesis en el Brasil afirmando eso, publicada a mediados del siglo pasado. Definió, defendió eruditamente un tipo de poesía. Pero la poesía tiene razones que la propia razón desconoce, no se encuadra en una definición académica, por más erudita y bien documentada que sea.

La poesía no cuenta más con los críticos en revistas y periódicos, pero tiene una legión de investigadores académicos orientando y escribiendo disertaciones y tesis. Seminarios, congresos, festivales, blogs, fanzines, ediciones alternativas, de arte, libros de artista impresos o digitales.

En verdad, muchos poetas creen que la poesía es un proceso creativo (*poiesis*) en un conjunto de obras limitado al período gutemberiano, de cinco siglos, que culmina y se perpetúa en la práctica del soneto petrarquiano. “¡La poesía ya era!”, braman los *saudosistas*. Pero la poesía es multimilenaria, siempre estuvo asociada a otras manifestaciones artísticas y sociales (al teatro, a la historia y a las sagas, a la música, a las liturgias y monumentos religiosos y místicos, cábalas, a la fantasía y la contestación). Viró letanía, grafiti, tatuajes. [¡Yo defiende la antipoesía, el poema ensayo, la poiesofía!]. Hay quien crea en la poesía de género: feminista, gay. Religiosa, romántica, infantil, pornográfica.

Sin exageración, la poesía siempre fue visual, más allá de oral, musical. No solo porque está ahí la prueba del poema visual, en formato de huevo, del griego Simias de Rodas, concebido tres siglos antes de Cristo, y de todos los ejemplos de creación poética del imaginario esotérico hasta los poemas objetuales de nuestros días, tan bien compilados y analizados por el investigador goiano Fernandes en *O poema visual: leitura do imaginário esotérico (da antiguidade ao século XX)*, Petrópolis: Vozes, 1996. Existe poesía visual en el plano, en tres dimensiones, en movimiento, audible, inscrita de alguna forma para el tal “mirar” del que tanto se habla en los últimos tiempos.

Confluyen en la poesía visual contemporánea —incluyendo *Obranome*, liderada por Wagner Barja— las tres vertientes integracionistas de la creación: a) la literaria, con la presencia de la palabra escrita o apenas evocada en la relación con el objeto, para su pretendido entendimiento; b) la plástica, que convoca artistas de todas las dimensiones creativas, de la pintura a la escultura, hasta los gestuales y deconstructivistas; y c) el uso de metodologías y tecnologías de construcción de la “obra” desde tiempos inmemoriales hasta el empleo de recursos telemáticos que desterritorializan y desmaterializan el trabajo del artista o poeta del nuevo siglo en que vivimos. Ubicuidad, hiperactualización de contenidos, interactividad, movilidad con poemas de 140 toques en celulares, etc., etc.

La poesía es ahora multidimensional, tridimensional, o siempre fue, según las propuestas y recursos de cada época, de su manufactura en el proceso creativo. Relacional, interactiva, multivocal, además de individual, en papel o en holografías, la poesía sobrevive y se renueva, aunque no respete los cánones tradicionales. En esa antropofagia y en esa reconstrucción, toda vanguardia es obsoleta por anticipación, toda renovación carga necesariamente, rompiendo o renovando, una tradición.

Antes había la intención de “integración de las artes”, pero la tecnología era limitada, la interrelación del texto, sonido e imagen —la *verbivocovisualidade*— de los poetas concretistas, de hacer poesía mezclando texto,

sonido e ilustración, tenía límites. El texto sugería o formaba la imagen (recurso ideogramático que resultó, en Occidente, en el caligrama de Apollinaire y Huidobro) y el “sonido” era “imaginario”, esto es, derivado de la lectura silenciosa del lector, pues la poesía concreta no pretendía ser recitada.

En el siglo XXI, al contrario, es posible amalgamar texto, sonido e imagen por la convergencia tecnológica del proceso digital. Y si el creador sabe valerse de ese recurso, puede ir al *ánima*, o sea, a la (doble) relación de la *poiesis* (elemento estético, creativo) y la “animación” de los elementos de la composición mediante la tecnología, donde los elementos amalgamados hacen una nueva arquitectura, combinatoria de elementos *animaverbivocovisuais*.

Algunos artistas van más lejos y usan las proyecciones (de luz a partir de sus creaciones virtuales por computador) y proyectan sobre edificios, monumentos, etc. —o sea, mediante el recurso artístico de la “intervención urbana”, o combinando con *performances* usando el cuerpo humano y otros elementos. Resumiendo, el hipermodernismo dio al poeta, al lector iberoamericano, como a los autores del mundo entero, la posibilidad de crear valiéndose de la tecnología y de poder difundir sus trabajos por la Web, mediante blogs y redes sociales, editando sus propios trabajos, con carácter individual o colectivamente. O sea, el trabajo pasa a ser multivocal (si fue creado por varias personas presencialmente o por medios electrónicos de comunicación, o sea, por la interactividad), ubicuo (la ubicuidad de Internet), los trabajos pueden estar asociados a otros por medios de *links* (la hipertextualidad): puede actualizarse y transformarse siempre que el o los autores lo consideren conveniente, vale decir, recorriendo la hipertextualización. Recreaciones. Retrabajo. La ubicuidad también significa que el texto pasa a estar disponible en cualquier lugar —transforma la disponibilidad documental, o sea, el registro del conocimiento almacenado en recurso virtual, tornándolo accesible desde cualquier lugar—. Como ahora ya



Fotos: Carolina Galli

disponemos de medios móviles de acceso —celulares inteligentes, tabletas, etcétera—, nos valemos de la movilidad de los medios de comunicación, y otros elementos más, que no cabe profundizar aquí.

El poeta tiene la memoria social a su favor. Nadie produce en el vacío, por más innovador que sea. La comunicación se da por códigos, que exigen del creador la capacitación para el uso de esa semiótica, que sea decodificable por el “lector”, sujeta a valores y propuestas estéticas, reconocibles y compartibles, al alcance del creador y del usuario. Y ninguna creación es totalmente “original”, pues el creador también recrea, reinterpreta, transforma, como estableció el filósofo Karl Popper que, al crear la teoría del conocimiento objetivo, previó que todo registro (poema, cuento, oración, tesis científica, etc.) necesariamente se somete al proceso de “conjetura y refutación”. El proceso es más complejo, pues lo que “creamos” no es singularmente “universal” ni “atemporal”. Por el contrario, todo registro es histórico y circunstancial, datado y sujeto a las capacidades y habilidades del creador. Algunos se especializan en un tipo de creación (poesía, romance, oración, artículo científico) mientras también se capacitan en la forma de inscripción, combinatoria o híbrida, que va de lo caligráfico, de la dactiloescritura hasta los recursos de la arquitectura de la información. Pero todo recurso está sujeto a la obsolescencia. En el arte y en la ciencia, es necesario reciclar todos los recursos, crear nuevos recursos, hacer la actualización del “estado del arte” para avanzar y crear nuevos paradigmas, nuevas formas de ver e interpretar el mundo, de expresión y creación. Un “clásico” sería una convención, pero con el reconocimiento de su estilo, aunque el autor pretendiese ser “vanguardista”. ¿Paradojas? Tal vez el hecho de que vivimos y convivimos con expresiones artísticas y científicas que son contradictorias, ni siempre convergentes. En el siglo XX vivíamos los embates de los manifiestos y de los ismos, negando el pasado y proyectando futuros, o intentando volver al pasado para rescatar valores

perdidos. En el siglo XXI no existen más manifiestos y los ismos conviven con otras modalidades de creación, hasta en combinaciones inimaginables por los más tradicionalistas. También en religión, en política... En economía y patrones de sociabilidad... ¿Cómo comparar un poeta sonetista hoy con su colega neobarroco? ¿Un poeta asumidamente lírico con un ciberpoético de hoy? Ambos son poetas y ambos tienen algo de barroco en su formación intelectual y social.

¿Qué mayor paradoja que, al referirse a Guimarães Rosa, afirmar que él transforma lo local en universal? ¿Y James Joyce que transformó el inglés de Irlanda en un lenguaje renovado e ideogramático, para una interpretación de especialistas?

Vivimos en varias épocas culturales al mismo tiempo, en diferentes espacios. La única certeza que tenemos es la de que todo lo que pregonamos tiene algún tipo de antecedente y que no existe una verdad universal fuera de la pretensión de la religión y la ciencia cartesiana que no abarca más la complejidad de los tiempos que vivimos. Sé que van a decir que la tecnología que presenciamos no tiene antecedentes, pero depende de la metodología de análisis de la cuestión. No podemos entender la hipermodernidad apenas por el ángulo de la tecnología.

En resumen, la problemática de la poesía no tiene fronteras, ni es aborígen o pura, ni es autóctona, *verde-e-amarelo*.

Son muchos autores en pleno ejercicio creativo en Brasil, en todas las regiones brasileñas. Citamos en seguida, aleatoriamente, algunos nombres, sin pretender agotar la nómina, y con el peligro de crear enemigos por las omisiones: José Inácio Vieira de Melo, Myriam Fraga, Ruy Espinheira Filho, Almandrade, Antonio Risério, Astrid Cabral, Thiago de Melo, Flairino Martins, Luciano Maia, Márcio Catunda, Virna Teixeira, Cristiane Sobral, Lina Tâmega, Anderson Braga Horta, Santiago Naud, Nicolas Behr, Morvan Ulhoa, Salomão Sousa, Wagner Barja, Al-Chaer, Gilberto Mendonça Teles,

Ferreira Gullar, Arlete Nogueira da Cruz, Celso Borges, Nauro Machado, Salgado Maranhão, Wladimir Dias-Pino, Manoel de Barros, Raquel Naveira, Adélia Prado, Aricy Curvello, Cacaso, Francisco Alvim, Hugo Pontes, Joaquim Branco, Ricardo Aleixo, Wilmar Silva, Yeda Prates Bernis, João de Jesus Paes Loureiro, Braulio Tavares, Alice Ruiz, Ricardo Corona, Antonio Marinho do Nascimento, Ariano Suassuna, Jussara Salazar, Lucila Nogueira, Marcus Accioly, Paulo Bruscky, Alberto da Costa e Silva, Afonso Henriques Neto, Afonso Romano de Santana, Alexei Bueno, Eucanaã Ferraz, Antonio Carlos Secchin, Antonio Cícero, Armando Freitas Filho, Bruna Beber, Celso Japiassu, Chacal, Claudio Murilo Leal, Marco Lucchesi, Marina Colasanti, Sergio Cohn, Tanussi Cardoso, Avelino Araujo, Moacyr Cirne, Armindo Trevisan, Carlos Nejar, Carpinejar, Maria Carpi, Ricardo Silvestrin, Alcides Buss, Leonor Scliar Cabral, Péricles Prade, Rodrigo de Haro, Sylvio Back, Ademir Assunção, Angélica Freitas, Antonio Vicente Serafim Pietroforte, Augusto de Campos, Claudio Willer, Ézio Macedo Ribeiro, Carlos Felipe Moisés, Frederico Barbosa, Glauco Mattoso, Horácio Costa, Itamar Assumpção, Marcelo Tápia, Marcos Siscar, Mariana Ianelli, Nelson Ascher, Orides Fontela, Régis Bonvicino, Renata Pallottini, Álvaro Alves de Faria, y muchos otros. Una relación de nombres muy ecléctica y abarcadora, con muchas omisiones, sin pretender una aprobación unánime. Como decía el célebre Nelson Rodrigues, “toda unanimidad es burra”. Quedo debiendo a los que no incluí, y que merecían figurar en la lista.

Existen muchas antologías que pretenden hacer una muestra de la poesía brasileña contemporánea. Contemporáneo entendido aquí como creación actual, de poetas vivos y activos de todas las generaciones. Sin cualquier unidad estilística, que solo sucede cuando ellos se reúnen en grupos y revelan una identidad común que no siempre es del todo reconocible. Toda antología es arbitraria, en el sentido de que usa criterios de selección. Y siempre comete omisiones, pues es imposible representar el

universo polifacético de la poesía mediante algunos ejemplos. Lo que es válido en el presente caso de esta revista venezolana, es la tentativa de traer al público hispanoamericano una muestra de la poesía de Brasil con acceso abierto, despertando el interés por el tema. Los nombres escogidos son representativos y, en ediciones posteriores, será posible seguir ampliando y revelando nombres consagrados y jóvenes talentos en procesos creativos innovadores.

ANTONIO MIRANDA

“
El poeta tiene la
memoria social
a su favor. Nadie
produce en el
vacío, por más
innovador que sea

”

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

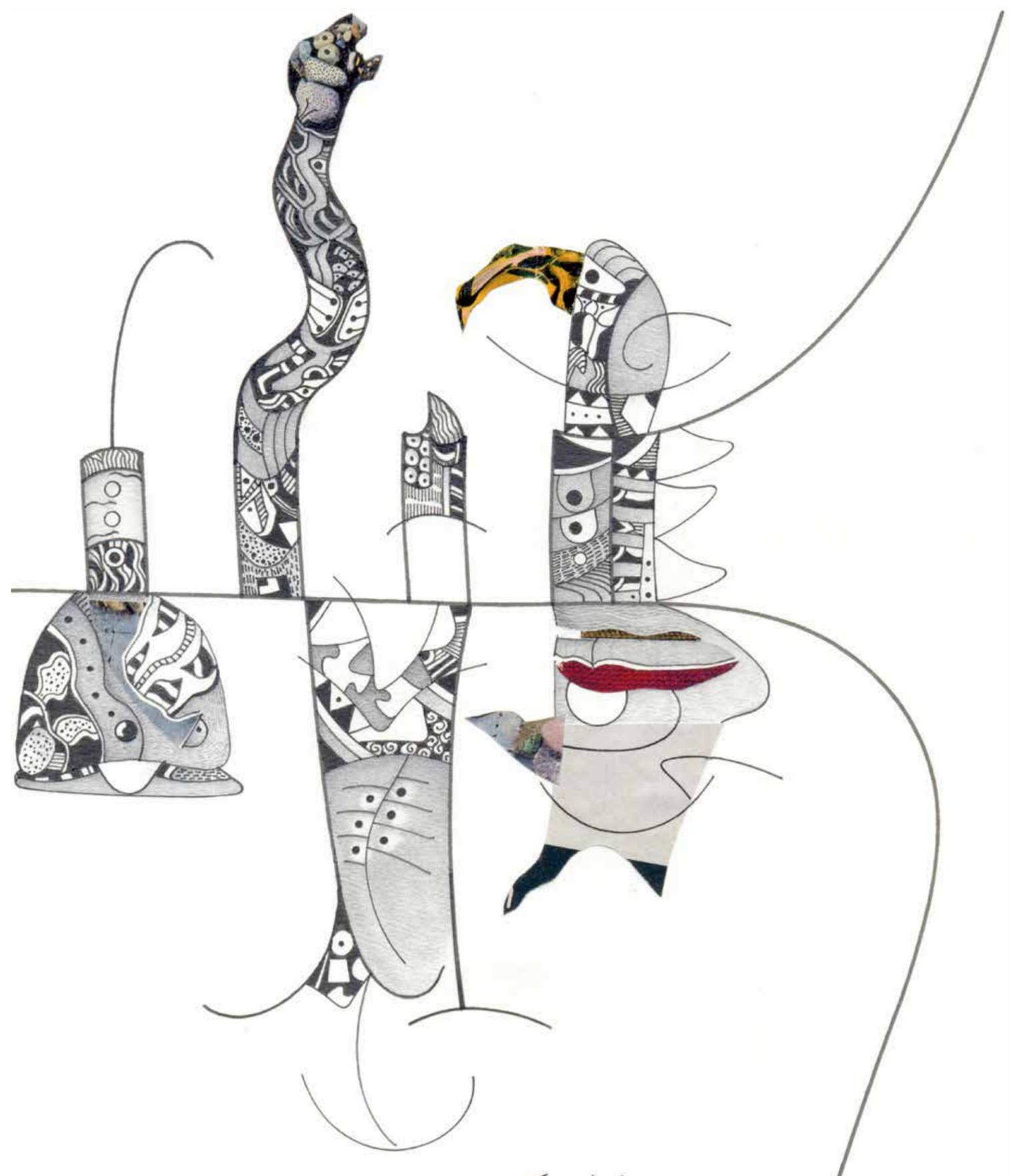
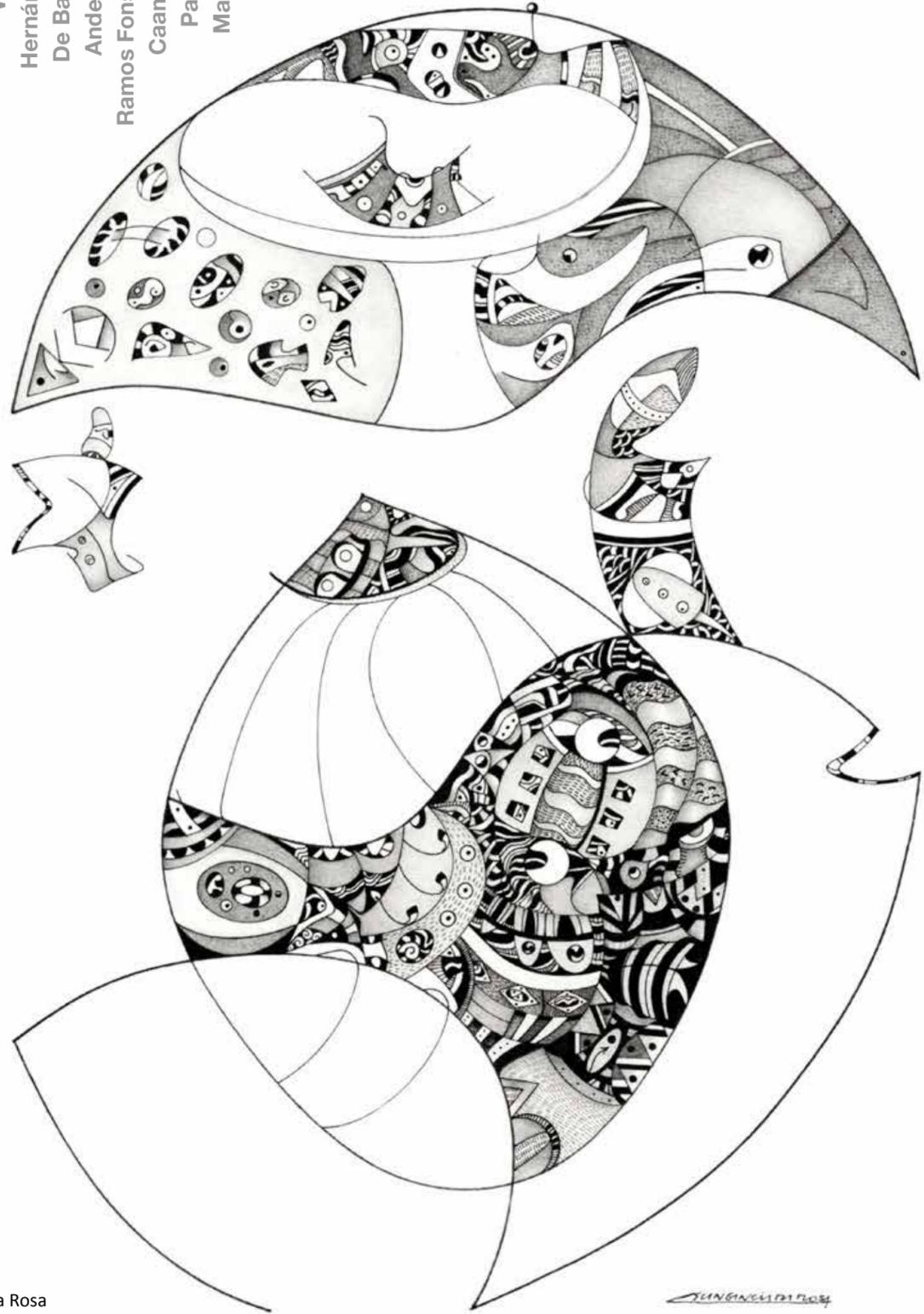


Ilustración: Oscar García da Rosa

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins



Oscar García da Rosa

Ilustración: Oscar García da Rosa



La posesión del lenguaje

[El modernismo brasileño como gestor de renovación cultural]

*Escrevo brasileiro
 El inicio de la transgresión
 Mário de Andrade*

La **Semana de Arte Moderno de 1922** se celebró en el Teatro Municipal de São Paulo y fue organizada por un grupo que se movía alrededor de Mário de Andrade y Oswald de Andrade; me refiero a Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Antônio de Alcântara Machado, Victor Brecheret, Di Cavalcanti y Paulo Prado. No obstante, también es importante nombrar al núcleo que se formó en Rio de Janeiro, integrado por Heitor Villa-Lobos, Manuel Bandeira y Graça Aranha. En ambos casos, se trataba de “una minoría letrada que, aunque numéricamente poco significativa, conformaba una élite capaz de operar cambios en lo intelectual y en lo político” (Schwartz, 48) porque su interés era investigar y operar con los códigos de lo nacional, exacerbar las características de lo brasileño, pero otorgándole el cosmopolitismo de las vanguardias europeas.

Los integrantes de la manada paulista comienzan a reconocerse a partir de lo sucedido en 1917 con la exposición de Anita Malfatti. La artista había regresado pocos años atrás de Europa y de Nueva York y su pintura estaba muy influenciada por el expresionismo alemán. Era de esperarse que sus figuras poco apegadas a los cánones del realismo y el romanticismo, imperantes en la pintura brasileña, generaran rechazo. El artículo que publica Monteiro Lobato, criticando la muestra, provocó la defensa apasionada de Oswald de Andrade, exponiendo la necesidad de la renovación de las artes en el país. Coincide, además, con el regreso de Mário de Andrade de un viaje por Europa que trae consigo el furor que había causado Marinetti con el Manifiesto Futurista. Nuevas formas, nuevos contenidos, las nociones de velocidad, progreso y máquina como aliadas

en la evolución de la humanidad. Sin embargo, luego el Grupo dos Cinco se aseguraría de no ser llamados futuristas, sino modernistas porque la asociación de Marinetti con el fascismo era un referente poco deseable.

Lo que nadie previó fue que la Semana de Arte de 1922 se convertiría en un episodio central para el desencadenamiento de la propia modernidad en la historia brasileña. Coincide con una época de innovaciones mundiales en arte, política, economía y ciencia en una joven ciudad sin referencias propias, sin memoria, y con la predisposición de los jóvenes para participar en lo nuevo y adueñarse del ímpetu de romper con el tiempo y el espacio en el que se encontraban (Coelho, 2012).¹ La oleada modernista era incontenible. Su fuerza de renovación fue incomparable con el homónimo movimiento que se generó en Hispanoamérica, que si bien es cierto produjo un viraje en la literatura del momento, no hubo una influencia considerable en el quehacer social de los países. Esta manada, con una mirada casi cándida hacia el pasado, revalorizó lo arcaico del Brasil para traerlo a una contemporaneidad ansiosa por encontrar un discurso propio y un ser nacionalista con alma. Fue en 1942, cuando Mário de Andrade elabora un ensayo acerca del movimiento modernista, que lograron entender la magnitud del cambio que habían generado en el país.

¹ Texto original en portugués. Traducción propia.





Imagen de archivo

La potencia de la palabra orgánica

El detonante, sin duda alguna, fue la Semana de Arte Moderno de 1922. Allí no solo se sacudieron todas las artes, sino que se inició la renovación de la lengua portuguesa; los brasileños finalmente se adueñaban de su idioma, sacudiéndose el pasado colonialista que les había dejado como herencia una gramática ajena a la dinámica del territorio. El mérito de los modernistas para el desarrollo de la literatura brasileña resulta conmovedor y hermoso: legitimar el habla natural de los pobladores, creando un sentido de pertenencia inédito porque apoderarse del lenguaje, es apoderarse de los conceptos que regulan los modos de vida, tanto la pública como la privada.

Parias y huérfanos de su tiempo, conseguían refugiarse en el resguardo y la celebración incondicional de sus pares para lograr una articulación colectiva sin precedentes. Inmersos en este halo de seguridad creativa, Mário de Andrade publica *Pauliceia desvairada* (1922), una colección de poemas acerca del recorrido del poeta por la ciudad, la deriva sin objetivo por São Paulo, el *flâneur* que explora lo urbano. En estos textos el verso, aunque libre, es aún muy elaborado y minucioso; es considerado el primer poemario modernista y el *Prefácio interessantíssimo* será la plataforma teórica del movimiento, puesto que ya implementa el uso del lenguaje simple, coloquial e irreverente; además es posible encontrar los visos de la influencia de los ismos europeos del momento.

Para la Academia Brasileira de las Letras, las ondas de la Semana de Arte Moderno de 1922, llegaron en junio de 1924, cuando Graça Aranha, miembro destacado de esta institución da un discurso, *Revolta Acadêmica*, en el que se atreve a desafiarla. La ABL había sido fundada décadas atrás por nada menos que Machado de Assis y Aranha inicia sus palabras afirmando que desde su concepción, la Academia fue un error por su apego al pasado, por condenar la lengua portuguesa a la muerte debido a su rigidez. Esta afirmación ocasionó un acalorado debate, pero colaboró a que se comenzara a pensar en las posibles renovaciones de la gramática portuguesa en Brasil.

Oswald de Andrade toma el quebrantamiento de la lengua canónica, iniciado por su compañero de manada, y en marzo de 1924 publica el *Manifesto Pau Brasil*. A *poesia existe nos fatos*, dice la primera línea y se coloca de manera tajante en contra del simbolismo y el parnasianismo, se opone al reino de la apariencia. Posteriormente, el poemario *Pau Brasil* revela a un

autor decidido a reaccionar en contra de la Academia, se acerca al creacionismo propuesto por Huidobro puesto que afirma a la palabra como universo orgánico. *Pau Brasil* contiene ilustraciones realizadas por Tarsila do Amaral afirmando el nexo entre la palabra y la imagen.

“A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica” se lee en el poema “*Falação*” porque Oswald plantea que solamente a través de la vuelta al sentido puro, a la “originalidade nativa” se conformará la nueva identidad nacional. Son poemas elocuentes que piensan lo histórico desde lo topográfico, casi no hay empleo de formas verbales y esto facilita el juego anti cronológico.

La primera revista publicada por los modernistas fue *Klaxon*, que circuló de 1922 a 1923 y sirvió como órgano de divulgación para los postulados del movimiento. Su diseño tipográfico y el empleo de los colores eran atrevidos y novedosos, contaba con ilustraciones de Malfatti, Brecheret, Di Cavalcanti y do Amaral. Luego, en 1928, Oswald de Andrade, con el apoyo de Raul Bopp y Antônio de Alcântara Machado, edita el primer número de la *Revista de Antropofagia* que también solo tendrá aproximadamente un año de vida. Era una publicación que promovía artículos mucho más provocadores y en el primer número colocaron el *Manifesto Antropófago* con su lúdica frase: “Tupí, or not tupí that is the question”, que no es más que un acercamiento paródico al problema de la identidad nacional a partir de la concientización del mestizaje por sus características de síntesis contradictoria. La propuesta de un lenguaje, dispuesto a devorarlo todo, a ejercer la revolución desde la apropiación de lo ajeno para convertirse en otro, va a marcar de manera definitiva la estética de la palabra en el Brasil. La referencia a lo primitivo es evidente como una vía posible para entender lo local traspasando la fuerza arrasadora de la colonización. *Instinto, alegria, Caraiiba, espírito, verdade, injustiças, sublimações* son algunas de las palabras que pueblan el manifiesto y que dan cuenta de la fuerza irreverente que contiene. “Só a Antropofagia nos une”. Así comienza el *Manifesto* para indicar que solamente la ley de la transformación logrará el establecimiento de una nueva República a través de la renovación de los referentes y, por tanto, los conceptos regionales. El poeta va a funcionar entonces como el eje conciliador entre lo nacional y lo extranjero porque logra, finalmente, sintetizar –comer, digerir y expulsar– los elementos antagónicos para que logren establecerse en armonía. Nacionalizar, entonces, resulta un acto natural de evolución.

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins



Grupo modernista, 1922. Imagen de archivo

La novela de la vanguardia modernista es *Macunaíma*, escrita por Mário de Andrade y publicada también en 1928, y que narra la historia del héroe sin carácter, alude a la flojera, al desgano desde la parodia. Es una obra surrealista, que emplea la técnica del *collage* como técnica narrativa. Según Gilda de Mello e Souza en el prólogo del tomo de Biblioteca Ayacucho, “el libro no se basa en la mimesis, sino en la vinculación casi constante con mundos imaginarios, ya regidos por una significación autónoma” (10). La creación a partir de los fragmentos de elementos originales va a ser que muchos críticos coloquen la concepción de la novela, cercana a las dinámicas de la también reciente música popular brasileña que conjugaba influencias europeas y propias.

João Guimarães Rosa y Clarice Lispector son considerados los herederos inmediatos de los postulados modernistas cuando pensamos en narrativa. En poesía, las voces de Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes, Lêdo Ivo, Thiago de Melo, Affonso Romano de Sant’Anna y Carlos Drummond de Andrade son los referentes coincidentes para hablar acerca del peso límite que significa aún hoy día la revolución desencadenada en 1922. En Brasil, parafraseando al crítico e investigador Antonio Candido, los dos grandes momentos culturales después de la independencia fueron el romanticismo (1836-1870) y el modernismo (1922-1945). Este último marcará un punto sin retorno para la cultura brasileña. Se trató de un eje catalizador de cambios para toda una nación. La polémica que despertó ya es material para investigadores y museos, pero las resonancias de sus acciones renovaron el lenguaje portugués y les permitió a los escritores crear a partir de una lengua pura, propia, real, sentida desde el cuerpo.

NATALIA MINGOTTI

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

Bibliografía

AMARAL, ARACY (1978). *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*. Biblioteca Ayacucho. Caracas.

COELHO, FREDERICO (2012). *A Semana sem fim*. Casa da Palavra. Rio de Janeiro.

DE ANDRADE, MÁRIO (1979). *Obra escogida*. Biblioteca Ayacucho. Caracas.

DE ANDRADE, OSWALD (1981). *Obra escogida*. Biblioteca Ayacucho. Caracas.

FERREIRA DE ALMEIDA, MARÍA C (1999). *Tornar-se outro*. São Paulo.

SCHWARTZ, JORGE (2006). *Las vanguardias latinoamericanas*. FCE.



Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

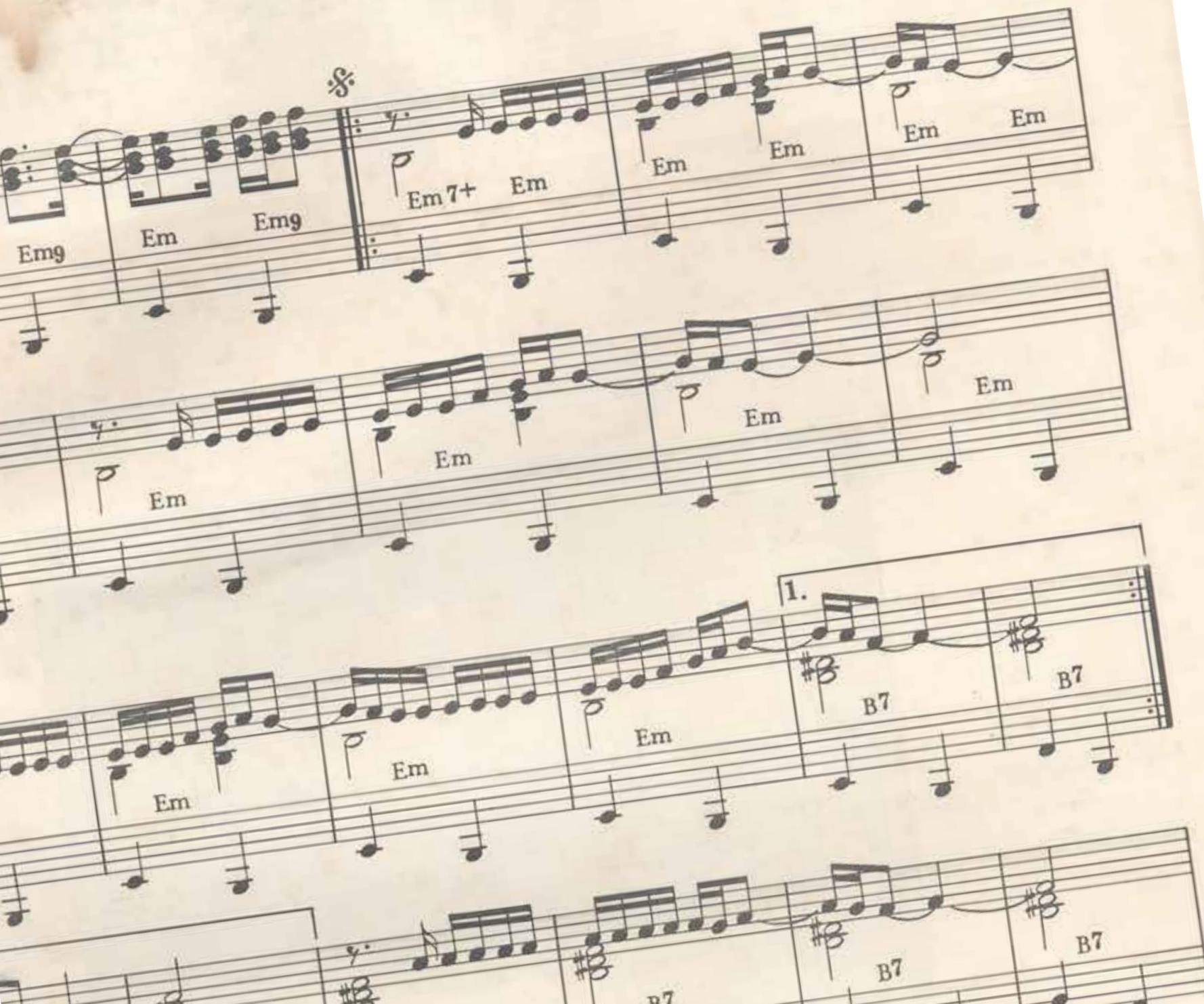
Parte de grupo modernista, 1922. Imagen de archivo



Tala del Pau-Brasil en el siglo XVI
Fragmento de una ilustración de André Thevet (1502-1590)

CONSTRUÇÃO

Chico Buarque de Hollanda



Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

[¿Letra de música es poesía?]

Leí por ahí a alguien afirmando que Chico Buarque no es poeta, es letrista. En sentido contrario, Paulo Henriques Britto (en *Azougue 10 anos*, 2004, p. 263, en entrevista a Sergio Cohn), afirma:

Las letras de Caetano Veloso, Chico Buarque, Torquato Neto y tantos otros me entusiasmaban por ser poesía y hablar de las cosas y del tiempo en que vivía, en el tono exacto, con las palabras de mi día a día, tal como los modernistas habían hablado del mundo de ellos con un vocabulario y una sintaxis que antes no eran considerados apropiados en la poesía.

Es bueno destacar que Paulo Henriques, más allá de ser poeta, es lingüista de formación académica.

¿Los letristas serían poetas “menores”, las letras constituirían una sublitteratura, mal comparando el arte con la artesanía?

No sé. Oyendo radio y viendo televisión, escuchando tantas banalidades... Raps y *pagodões* molestos, *sertanejos* acaramelados, *axé baiano* y *reggae maranhense* insípido, hip-hops repetitivos y *rock casero*, da para entender el prejuicio en relación con las letras de músicas como poesía. Pero, por excepción, debe haber *axé*, *reggae*, *pagode* y *sertanejo* de calidad.

¿Noel Rosa fue o no fue el poeta de la Vila? ¿Y qué decir de Cartola? ¿Podemos considerar poeta a un Catulo da Paixão Cearense (que era *maranhense*)? Era sí, fueron, son poetas y listo. ¡Caetano es un poeta!

Cabría también afirmar, en contrapartida, que no todas las letras de Caetano y de Chico pueden ser consideradas poesía, ¿pero apenas “letras” de música?

Alguien salió con esa y yo no tenía una respuesta lista, y dejo a los lectores el derecho de respuesta, como al amigo el derecho a la duda. En la misma línea de raciocinio, también sería posible afirmar

que no todos los poemas de Drummond o de Bandeira son, en verdad, poesía. ¿Sería admisible afirmar que algunos poemas de Fernando Pessoa serían “menores”? También me voy a escapar por la tangente...

Solo quería discutir un punto: la relación entre poesía y música en el acto creativo. Hay músicos que hacen la melodía y después el poeta “coloca” la letra. Vinicius de Moraes hizo eso con Tom Jobim, con Baden Powell y hasta con compositores. ¿Puede o no puede?

En sentido contrario, el músico “musicaliza” el poema como hizo Joan Manuel Serrat con los versos espléndidos de Antonio Machado y nuestro Fagner hizo con un texto de Cecília Meireles.

Tiene mucho que ver con el tipo de composición. Algunos músicos pautan melodías en cuadraturas fijas, medidas, como el bolero o el samba, llevándolos a la intervención en las letras para ajustarlas, ya sea podándolas o ampliando los versos. También algunos poetas se encuadran en los compases y ritmos señalados. Pero algunos compositores, como Arrigo Barnabé y Tom Zé, crean libremente, sin conformarse a ritmos de la moda.

¿A dónde quiero llegar? A algún lugar, a ningún lugar...

Estamos hablando de desafíos. Vence quien tiene talento, banaliza quien imita y no tiene qué decir. Lo que debemos juzgar, si cabe algún juicio sobre la cuestión, es la cosa en sí, el poema mismo. Letra de música puede ser y no ser poesía.

“Luar do Sertao” es poesía con o sin música. Tengo la certeza de eso, de forma empírica, cuando una amiga extranjera, especialista en literatura, quedó impresionada con el poema, a pesar de su simpleza. Hoy estudiamos los textos de Catulo da Paixão Cearense y de Noel Rosa en la academia como auténticos poemas, sin prejuicios, en disertaciones y tesis doctorales. Mejor aún cuando el estudioso busca la relación entre la música y el poema, sin duda, debe haber una complementariedad (o

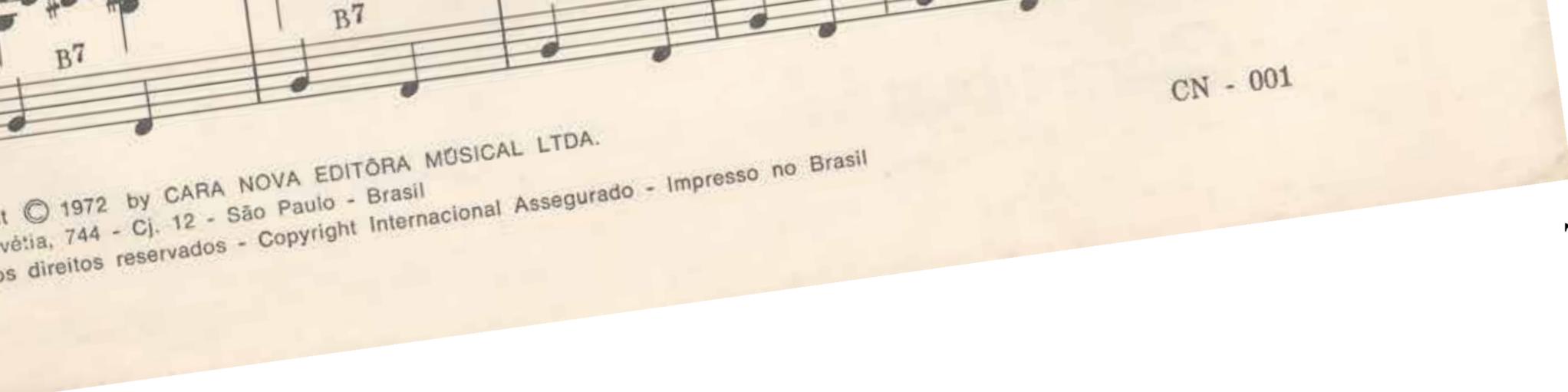


Imagen de archivo

Las letras de Caetano Veloso, Chico Buarque, Torquato Neto y tantos otros me entusiasmaban por ser poesía y hablar de las cosas y del tiempo en que vivía

De izquierda a derecha: Manuel Bandeira, Chico Buarque, Tom Jobim y Vinicius de Moraes

ampliación de sentido) entre ambos en el acto de la creación. La poesía, desde sus orígenes, siempre estuvo ligada al teatro, a la música y a otras manifestaciones culturales.

¿Y qué decir de la inteligibilidad y de la legibilidad de la música y de la poesía? El "intérprete" de la música (pensemos en Maria Bethânia) acostumbra esforzarse para que el oyente entienda el sentido (o el "sentimiento") de la letra de la música. Puede hasta cantar a capela, solo con la música de las palabras en el ímpetu de la melodía, sin ningún acompañamiento instrumental. El cantautor acostumbra valorizar sobremanera el mensaje de sus composiciones tanto como el declamador o *performer* en un *sarao* o *poemashow*. Mientras tanto, muchos cantores (mediocres) no atinan al significado de las palabras que cantan y parece que el público oye y no entiende nada... ¡y hasta le gusta! Música sin mensaje explícito, sin significado aprehensible, a pesar de la letra.

En cierta ocasión participé de una grabación y el cantor no valorizaba el texto de la canción. Discutí con él el sentido de las palabras, él lo incorporó en la intención del canto y la regrabación quedó mucho mejor. Pero ya hay poetas que tampoco persiguen la legibilidad de los textos y menos aún para su inteligibilidad. Los textos son intencionalmente herméticos, intrascendentes, incommunicables. Nada en contra, todo bien si la intención es esa... peor es cuando el autor desea comunicar algo y lo que se oye es un sinsentido... Tiene de todo, vamos a quedarnos por aquí.

Por último, antes que me olvide, ¿qué es poesía? Existen muchos tratados sobre el tema, es asunto para otra ocasión.

ANTONIO MIRANDA

Referencia

Este texto fue publicado originalmente en *Cronópios*: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2667>

versión de **Diajanida Hernández y Edmundo Ramos Fonseca**



The image shows a musical score for the song "Beira de Mar". It consists of seven staves. The top three staves are for vocal parts, each labeled "Voz" on the left. The lyrics "Bei-ra de mar, - bei - ra de mar, bei-ra de mar - é na A" are written below each vocal staff. The bottom three staves are for percussion: "Atabaque" (top), "Bongô" (middle), and "Pandeiro/ platinelas" (bottom). The Atabaque part features a complex rhythmic pattern with many triplets. The Bongô part has a simpler pattern with triplets. The Pandeiro/ platinelas part has a rhythmic pattern with eighth notes and triplets. The bottom-most staff is labeled "Pedal" and is currently empty.

Voz

Bei-ra de mar, - bei - ra de mar, bei-ra de mar - é na A

Voz

Bei-ra de mar, - bei - ra de mar, bei-ra de mar - é na A

Voz

Bei-ra de mar, - bei - ra de mar, bei-ra de mar - é na A

Atabaque

Bongô

Pandeiro/
platinelas

Pedal

se a queda
é iminente

que seja como
a de uma estrela

cadente

Germana Zanettini

EX-
estranhos

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

[Literatura viral: La poesía brasileña en las redes sociales]

“Hoy todo el mundo es poeta”, acostumbra a decir un amigo mío cuando le muestro el último poema que, hasta entonces, escribí. Yo siempre concuerdo y completo: hoy todo el mundo es poeta; todo el mundo es crítico; todo el mundo es fotógrafo; todo el mundo es periodista; todo el mundo es todo, todo el tiempo en todo el mundo. Y todo eso a los ojos de todo el mundo, o casi.

No es novedad –ni para mí ni para mi amigo, ni para Benjamin ni para nadie– que sufrimos un proceso de democratización cultural sorprendente y complejo y, al mismo tiempo, superficial. En ese mundo cibernético donde la gente vive y del cual muchos ya somos dependientes, las informaciones se (des)organizan en combinaciones interesantísimas: en un minuto estoy leyendo los diez mejores poemas de Carlos Drummond de Andrade y, en el siguiente, viendo las fotos –en nuevo ángulo– de mi prima y las amigas de ella en el baño de la fiesta tal, que costó tanto, con el Dj tal. Y esa es la democracia tan curiosa de las redes sociales. Es en esa nube virtual que yo, tú, tu vecino, tu mujer, tu suegra, tu jefe, tu papá y hasta los diferentes dioses de los diferentes pueblos se pueden manifestar. Y lo más intrigante: todos tienen su público. Inclusive el tipo que dice que no quiere tener público acaba teniendo el público que termina al lado del tipo que dice que no quiere tener público. Es así: quien sale en la lluvia de esa nube virtual, es para mojarse, y de verdad.

Lo que está en evidencia son los medios. Nuestras redes de comunicación antes estaban basadas, en su mayoría, en pequeños grupos dependientes de medios sacralizados, como el libro, la televisión, el filme, etc. Ahora tenemos alternativas mucho más rápidas y fructíferas. Y la culpable de todo eso es la Internet. Toda esa abertura al material consolidado hasta ese momento, al material que está viniendo y al que todavía está por venir, coloca al tipo que habla y al tipo que oye, al tipo

que escribe y al tipo que lee en un mismo plano de actuación con muchos otros tipos que también hablan, oyen, escriben y leen. Es casi una comunicación pura. Casi.

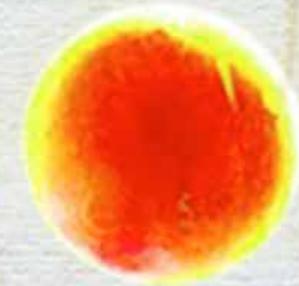
Pero es en ese punto, en el de la escritura y de la lectura en un nuevo ámbito de comunicación, que me detengo. Como si yo pudiese separar, sin dolor, una cosa de la otra, comienzo por la escritura. Porque es ella, la escritura, uno de los resultados más recurrentes de esa generación locamente productora de contenido. Y ahí vuelvo a hablar: todos somos seres locamente productores de contenidos. Yo nunca escribí tanto, mi mamá nunca escribió tanto, probablemente la tuya tampoco escribió tanto y tan bonito como la última leyenda de aquella foto con pajaritos sobrevolando un Quijote que ella nunca conoció, pero que es súper bonita y vale la pena mostrar a todas las amigas. Y todos continúan escribiendo mucho, y muchos de ellos, como dice mi amigo, son poetas. Algunos, poetas consolidados que quieren mantenerse consolidados; otros, poetas que quieren ser.

Twitter, Facebook, Tumblr, Instagram y otras plataformas similares funcionan como una gran plaza pública para cada uno de esos poetas. Insatisfechos con la ingratitud del mercado, ellos abandonan el libro impreso y parten para la creación dirigida directamente para esas redes sociales. Unos buscan la promoción de su escritura por cuenta propia, como Fabrício Carpinejar y sus [tuits "amorosos"](#); algunos visten la ropa de un personaje ficticio, como Pedro Gabriel y el [Eu me chamo Antônio](#); y otros –la mayoría–, participan en diferentes colectivos poéticos, un tipo de fiebre literaria en el Facebook. Ese es el caso de páginas del tipo [Um milhão](#), [Ex-es-tranhos](#), [946-Poesia](#) y [Filosofão](#), todas esas con la tendencia casi involuntaria de divulgar unas a las otras. De colaboración en colaboración, se tornan

- *vô falar bem baixinho
pra que a lua
não ouça, ok?*

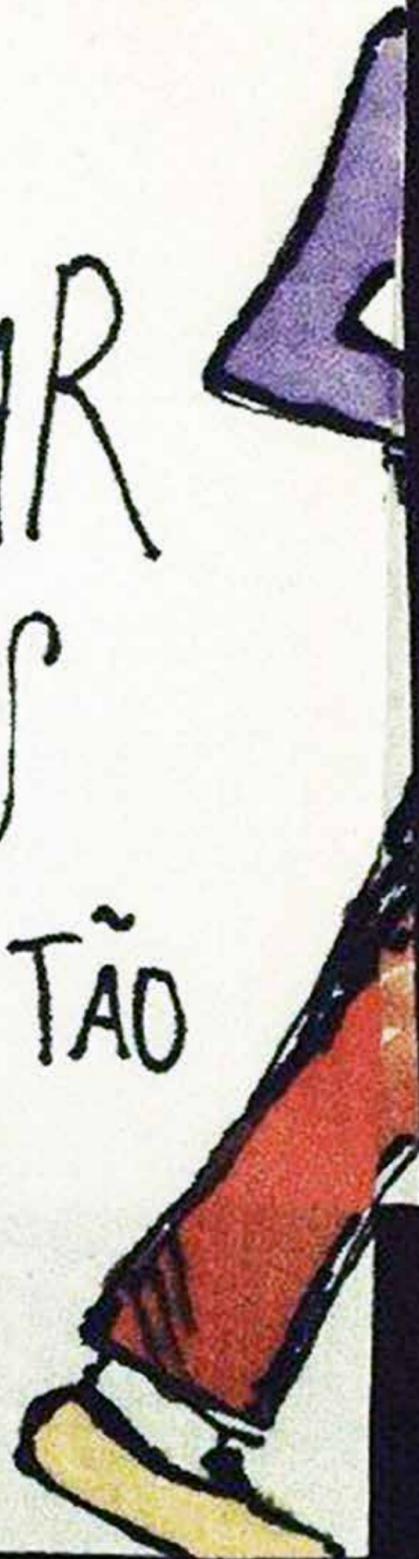
- *ok.*

- *eu tô solzinho.*



EU
ME
CHAMO
ANTÔNIO

POA QUE
VOLTAR
SE ESTAMOS
INDO TÃO
BEM?



Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

colecciones y *best-sellers* de poetas clásicos y principiantes en esa nueva estructura editorial.

Todos esos ejemplos fueron proyectos que “funcionaron” en ese nuevo medio literario. Bien o mal, acabaron tornándose páginas leídas, disfrutadas y muy compartidas dentro y fuera de las redes sociales. Es en ese momento que vemos (o no) la respuesta de todo ese contenido: la lectura. En cuanto a ella, feliz o infelizmente, no hay medida. Está puramente basada en números estadísticos cuantitativos, lo que no califica para nada una determinada literatura. Pero eso no quiere decir que no rindan frutos. Los textos de servilletas de *Eu me chamo Antônio*, por ejemplo, fueron reunidos y publicados en un libro impreso por la editorial Intrínseca —cosa que ha sido muy común últimamente—: el hecho de que grandes editoras busquen en los medios virtuales el material para la próxima publicación.

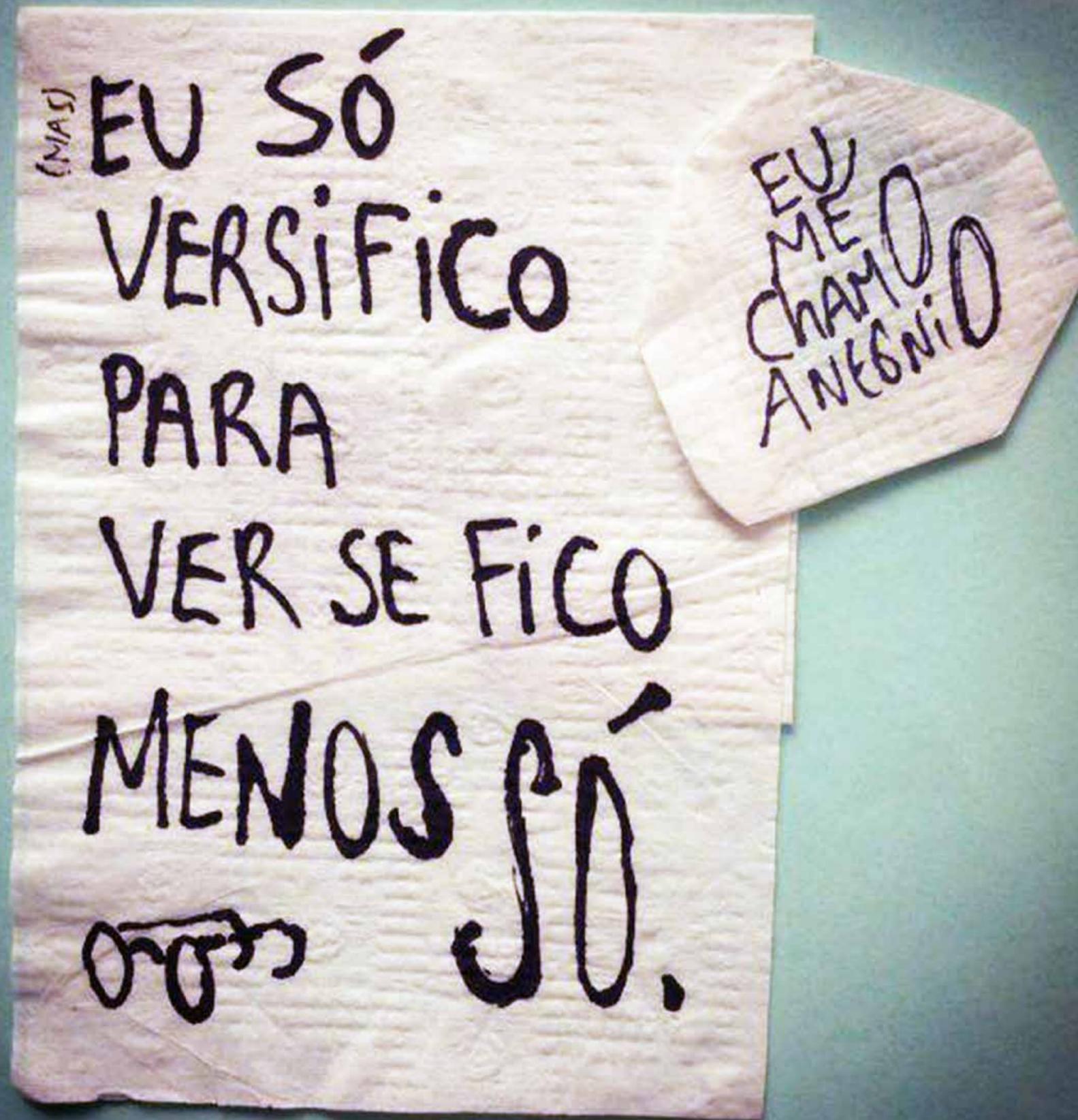
De cualquier forma, es evidente que no faltan canales de circulación para la poesía en las redes sociales. A veces tenemos hasta más canales que material. Y ahí, de nuevo, toda esta conversación me hace recordar el lado perverso de la cosa. Nuestro camarada Benjamin, cuando se refería a la banalización de la obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica, ya alertaba: ella pierde su aura, su valor único de *aquí* y *ahora* y pasa a ser un producto fabricado por una masa y consumido por otra. Y la poesía, por fin, deja de lado su valor ritual para virar, automáticamente, práctica política. Ahora, ¿si eso es ruin? Yo qué sé. Solo sé que Fin.

LUCAS REIS

versión de
Diajanida Hernández y
Edmundo Ramos Fonseca

““”

Es evidente que no faltan canales de circulación para la poesía en las redes sociales. A veces tenemos hasta más canales que material

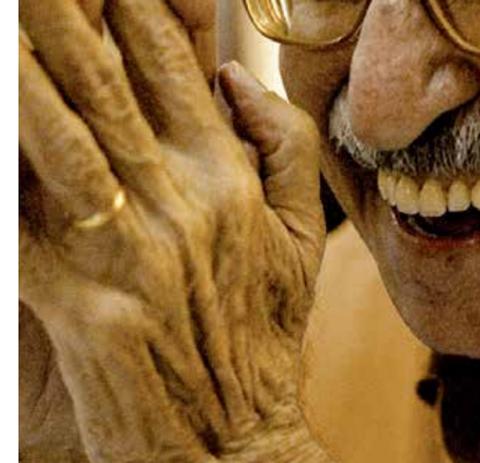
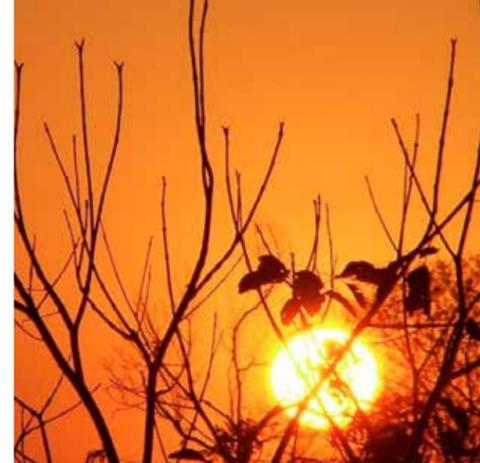


eu não me
Recomendaria
à mim mesmo

J. Castro
[facebook.com/MilhaoPoesia](https://www.facebook.com/MilhaoPoesia)

“

No es novedad —ni para mí ni para mi amigo, ni para Benjamin ni para nadie— que sufrimos un proceso de democratización cultural sorprendente y complejo y, al mismo tiempo, superficial



Noventa por ciento de lo que aquí escribo es invención, sólo diez por ciento es mentira. Dedico este artículo entonces, al poeta de tres infancias, vagabundo profesional, Manoel de Barros. Brasileño nacido en Cuiabá, capital de Mato Grosso, ese “ser que inventa” vino a ejercer su “inutilidad”, en el estado vecino, Mato Grosso do Sul, donde echó raíces, inventando su Pantanal. De su formación como abogado, guardó solo el diploma. Manoel de Barros consiguió, finalmente, con una hacienda heredada de su padre, tener una renta suficiente para poder estar sin hacer nada, como él mismo dice.

“Me procurei a vida inteira e não me achei - pelo que fui salvo”

(“Autorretrato falado”, *O livro das ignoranças*)

Demoró un poco, pero hoy, Manoel de Barros es un nombre conocido en Brasil y en todos los lugares del mundo, reconocido por su originalidad. Aunque su nombre solamente haya realmente llegado a la boca del pueblo hace poco tiempo, ya había sido notado por algunas personalidades destacadas, como el escritor Guimarães Rosa que, aun antes de morir, en 1967, llegó a declarar que los trabajos de Manoel eran como “dulce de coco”. Millôr Fernandes también fue, durante toda su vida, gran admirador de la obra del poeta, llegando a definirla como “única, inaugural, apogeo del suelo”.

“Só as coisas rasteiras me celestam”

(“Desejar ser”, *Livro sobre nada*)

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

Manoel, con toda su creatividad, agudiza la mirada, curioso por “transver el mundo”. Según él, “la mirada ve / la memoria revé / y la imaginación transvé / Es necesario transver el mundo”. Lanzado en 2010, el largometraje *Solo diez por ciento es mentira*, dirigido por Pedro Cezar, se sumerge en el mundo inventado del poeta y parece llevarnos un poco más cerca, a explorar su “lugar de ser inútil”, donde está gran parte del tiempo, pasando a los cuadernos confeccionados por él mismo, las palabras que lo procuran, y creando el singular “idioleto manoelês”, que Manoel define como la lengua de los bobos y de los idiotas.

A poesia está guardada nas palavras – é tudo que eu sei.

Meu fado é o de não saber quase tudo.

Sobre o nada eu tenho profundidades.

Não tenho conexões com a realidade.

Poderoso para mim não é aquele que descobre [ouro.

Para mim poderoso é aquele que descobre as Insignificâncias (do mundo e as nossas).

Por essa pequena sentença me elogiaram de [imbecil.

Fiquei emocionado e chorei.

Sou fraco para elogios.

(*Tratado geral das grandezas do ínfimo*)

Antes de alcanzar su mayor sueño, el de ser poeta 100% del tiempo –único poeta brasileño en conseguir tal hazaña– paseó por otras tierras, habiendo estudiado en un internado religioso en Rio de Janeiro, donde llegó a los trece años y de donde partió para cuidar la hacienda de su padre, en el Pantanal. Antes de establecerse allí, vivió en los Estados Unidos, Francia, Italia y Portugal. Lejos del medio literario, comenzó a llamar la atención al publicar *Arranjos para assobio*, ya con sesenta y seis años.

SERVIÇO

Catar um por um os espinhos da água restaurar nos homens uma telha de menos respeitar e amar o puro traste em flor

(*Arranjos para assobio*)

Apasionado por Manoel de Barros, el también abogado y poeta Álvaro Assis, miembro de la Academia Brasileira de Poesía Raul de Leoni, lo define como la propia poesía en movimiento.

Es como un río, lleno de piedras blandas e historias peces, que se desliza involuntario “con la cola en la lluvia y boca en el mar”, así, él va llevando el azul de sus palabras, humanizando todo por donde pasa. En mi modesta opinión, Manoel de Barros es la principal representación de la poesía *in natura*. Él escribe con manos de árbol e inspiración de pajarito, y es por eso que me toca tanto y tan profundamente. Como poeta, tengo en Manoel la certeza de que las cosas hacen poesía por sí mismas y la principal función del poeta es no interrumpir ese movimiento. Manoel es un mago en este arte de abrir camino para los versos.

Manoel de Barros fue condecorado innumerables veces por su obra, siendo el primero, el Premio Orlando Dantas, concedido por Academia Brasileira de Letras en 1960, por el libro *Compêndio para uso dos pássaros*, y el último el Premio Nestlé de Literatura Brasileira por *Poemas rupestres*. Entre esos recibió también dos veces el Premio Jabuti de Literatura, el más importante premio literario de Brasil. El joven crítico Italo Moriconi, incluyó el poema “Uma didática da invenção, del libro *O livro das ignoranças*, en su antología *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, lanzado en 2001.

Comenta Álvaro Assis:

Nada puede ser más atemporal que la poesía de Manoel de Barros. Digo eso no como quien idealiza el poema, sino como quien percibe en el espíritu del otro la desnuda capacidad de transcendencia. Manoel de Barros es tan actual (y será) como un árbol que se deja habitar por los bichos; es la propia “Gramática expositiva do chão” que está en todo lo que somos; es el mortero hecho de los alagados del Pantanal, con el alma de aquel que vino al mundo en la condición de quien lo conocía por entero.

[Miradas de azul en Manoel de Barros]

Padre de tres hijos, Manoel percibe la mejor fuente de poesía en la infancia, como él mismo declara, en el documental de Pedro Cezar. Según el poeta, el niño erra en la gramática y acierta en la poesía. Muchos de sus trabajos fueron *garimpados* de la boca de su hijo más pequeño, João de Barros.

Vento?

*Só subindo no alto da árvore
Que a gente pega ele pelo rabo...*

(“De meninos e de pássaros”,
Compêndio para uso dos pássaros)

Entretanto, de los personajes más constantes en su poesía, Bernardo es el más recurrente. Manoel lo define como su alter ego, como aquel que le gustaría ser. En un poema dedicado totalmente a su amigo, el poeta declara: “Bernardo ya estaba árbol cuando yo lo conocí”.

De sus noventa y siete años, Manoel pasó setenta dando entrevistas apenas por escrito. De acuerdo con lo que él revela a Pedro Cezar, su ser biológico Manoel es totalmente sin gracia y su arte solamente se expresa por escrito. Pero, el “Inútil” Manoel de Barros, con virtud de poesía, ya no tiene más escondrijo ante la modernidad de sus palabras. Él rebela el detalle y modifica su percepción de mundo. Al final, “las cosas no quieren más ser vistas por personas razonables: Ellas quieren ser vistas de azul” (“Una didáctica de la invención”, *O livro das ignoranças*).

CARLA MAGNO

Oscar García da Rosa







Imagen de archivo

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

[Lêdo Ivo y la poesía del decir]

Sin duda alguna, es una necesidad —cada vez más ingente— leer y considerar lúdicamente la poesía de Brasil, dado el marco de la integración latinoamericana. Por supuesto, sin descartar los estudios académicos y críticos que contribuyan a facilitar al lector una pertinente visión panorámica de la poesía que se escribe allí. Siguiendo al poeta Lêdo Ivo, la poesía contemporánea del gigante amazónico no es producto exclusivo del modernismo insurgente de 1922, sino un compendio variopinto de muchas escuelas y corrientes literarias que es menester ojear y estudiar. Hay numerosos nombres que nos hacen pensar que la poesía brasileña es una de las más sólidas del continente: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles, Ana Cristina Cesar, Murilo Mendes, el mismo Lêdo Ivo, por ejemplo. Hasta tal extremo, que la poesía se convertiría en canto popular y festivo, si no fijémosnos en el caso de Vinicius de Moraes, Chico Buarque de Holanda o Antonio Carlos Jobim. Por tal razón, Ivo señala dos de sus más importantes fortalezas: la poesía actual de Brasil es un todo, bien complejo, que constituye hoy a su vez “un acervo cultural de ostensivo efecto multiplicador” (Pérez Só, 1986: p. 2).

Lêdo Ivo es, entonces, una de sus voces más singulares. Así lo demuestra el conjunto de su obra poética publicada a la fecha: *Las imaginaciones* (1940-1943), *Oda y elegía* (1944-1945), *Acontecimiento del soneto* (1946), *Oda al crepúsculo* (1946), *La jaula* (1945-1946), *Oda a la noche* (1946), *Cántico* (1947-1949), *Oda ecuatorial* (1950), *Lenguaje* (1950-1951), *Un brasileño en París* (1953-1954), *El rey de Europa* (1955), *Magias* (1955-1960), *Los amantes sonoros (Ballet)* (1960), *Estación central* (1961-1964), *Finisterra* (1965-1972), *El soldado raso* (1973-1986), *La noche misteriosa* (1973-1982), *Calabar. Un poema dramático* (1985), *Mar océano* (1983-1987), *Crepúsculo civil* (1988-1990), *Corral de peces* (1991-1995), *El rumor de la noche* (1996-2000), *Plenilunio* (2001-2004) y *Réquiem* (2008). Su versificación comprende la uniformidad métrica y el verso libre; explora y experimenta en diversos géneros poéticos; el respeto por la literatura clásica afina la transgresión de las modas literarias del momento, amén de consolidar la asunción de una voz personal y única en el panorama de la poesía contemporánea de Brasil; forja bestiarios que lo atan al paisaje interiorizado y a la memoria, bien sean caracoles que enmudezcan ante la inquisición humana de la vida y la muerte o murciélagos que astillan nuestro inventario emotivo. El parricidio de los poetas modernistas no excluyó la rigurosidad del oficio poético como tal; trajo consigo nuevos caminos de expresión poética a contracorriente de escuelas literarias en boga. Escu-

chemos a Lêdo Ivo, sin editar su voz, en la confirmación de que es uno de los poetas más jóvenes de América Latina:

Es irrelevante discutir sobre *la vida entera que pudiera haber sido y no fue*, como dice Manuel Bandeira en su famoso verso. Pero, de todos modos, yo creo que las generaciones tienen que ser parricidas. Psicológicamente hablando, yo diría que el hijo que no mata a su padre será siempre sofocado por él. Yo creo, realmente, en la idea de que, para que un joven escritor se afirme en conquistar su espacio, tiene que cortejar con la transgresión, la insubordinación a los talentos establecidos, aun corriendo el riesgo de volverse injusto con aquellos que, un día, fueron sus maestros. De modo que, tal vez yo haya sido injusto con relación a algunos poetas fundamentales del modernismo brasileño. Hoy, pasados tantos años, me arrepiento por lo que hice. Pero, en la época, pensaba que estaba haciendo lo correcto, que no había otro camino (Vieira Lima, 2004: p. 10).

Valga la confesión y el consejo en pro de una propuesta poética alternativa, solidaria con el *otro*, desmitificadora y vinculada a la vida. Solo así auscultaremos el corazón de la poesía en el cortejo de unas castas reinas, tal como lo escribió Mário de Andrade.

Precisamente, a Lêdo Ivo le preocupa la repetición incansable del discurso poético renovador de los modernistas brasileños, de un indudable carácter experimental. Apelando al rescate de la metáfora, no como tropo afinado en la sustitución semántica sino en tanto expresión generadora de tensión creativa, logra una indagación y recreación muy personales del mundo, amén de establecer un vínculo diferencial y crítico respecto a la generación poética anterior. Por supuesto, no podemos obviar que las metáforas de tensión no son fácilmente traducibles, pues implican un sentido dinámico muy propio que las distancia de las metáforas de sustitución —aquejadas de cierto automatismo mecánico, lo cual hace traducible la restitución del significado literal. Ricoeur (2003), en el mismo ensayo sobre *La metáfora y el símbolo*, sugiere que las metáforas de tensión pueden ser parafraseadas sin el riesgo de agotar su sentido innovador en la recreación del mundo. Por otra parte, Johannes Pfeiffer (1983) —desde la crítica fenomenológica— aduce que la imposibilidad de traducir la poesía constituye una prueba irrefutable que deslinda lo poético de lo no poético. He aquí una cita que aborda este punto sin equívocos: “tenemos la forma necesaria, insustituible de una armonía entre dos elementos, que proviene de un temple especial de ánimo, y que se ha puesto al alcance de todos por medio de la metáfora poética” (Pfeiffer, 1983: p. 39).

Marta Spagnuolo (2009) destaca la relación entre poesía y autobiografía en la obra del poeta de Maceió: “Siempre he tenido la ilusión, al leer la poesía de Lêdo Ivo, de estar asistiendo a una biografía, a la peripecia de la vida de un hombre”. Por supuesto, el poeta nos advierte en *Confissoês de um poeta* (2004a) que la poesía y la autobiografía se traducen en la configuración de su “vida secreta” o, mejor aún, una “existencia transformada en señales”. En las solapas de dicho título, Ivan Junqueira señala dos de sus virtudes esenciales: la exactitud y el afán por el detalle de los recuerdos que se refieren a la infancia del poeta; y la estructura híbrida del libro que fusiona la literatura confesional, la poesía, la narrativa y la predilección por el aforismo como instrumento crítico que da forma y sentido a su *ars* poética personal.

En el poema en prosa “La muerte de Elpenor” (Ivo, 2006: p. 101), la alusión a Homero opera como marco para exaltar a las *putas* de Maceió:

LOS BURDELES de Maceió iluminan mi adolescencia.

Considero uno de los mayores privilegios de mi vida el haber sido admitido en ellos en una edad juvenil. Era de tarde que yo los frecuentaba y llegaba casi siempre en el instante en que las putas, recién salidas del baño, se recargaban castamente en los balcones frente al mar y contemplaban los navíos. Al olor de jazmín exhalado por sus cuerpos morenos se mezclaba el hedor embriagante del mar.

En uno de esos prostíbulos, situados en el piso superior de viejos desvanes que también escondían depósitos de azúcar y bodegas de fondos oscurecidos, ocurrió la muerte de un marinero, un cierto Elpenor.

Al contrario de lo que dice Homero, Elpenor no cayó del techo del palacio de Circe. Completamente ebrio, rodó por la escalera del burdel de Maceió y se quebró el pescuezo. Su alma bajó al Hades.

Ese lamentable accidente me privó, en aquella tarde, del placer habitual de respirar, junto a las putas de mi ciudad, el olor a jazmín que se anudaba, como un dulce y largo coito conducido por el bochorno, a todos los perfumes del Océano.

(Traducción de Jorge Lobillo).

Paradójicamente, la percepción de la putrefacción, los humores humanos y marinos no solo remiten a la precariedad de la existencia, sino a un acto de afirmación por la vida. Se trata de exprimir el día como

nos legó Horacio, en un combate insomne contra la muerte del cuerpo y el espíritu, susceptibles ambos de un atrofiamiento sensible y emocional. La metáfora, al igual que la poesía, es un arma de la naturaleza que contribuye a su supervivencia. A tal respecto, Armindo Trevisan (2000b) comenta: “Alguien dice que la poesía no es más que una de las formas por las cuales el hombre se empeña por sobrevivir” (traducción nuestra). Estamos de acuerdo con este poeta cuando razona que el uso indiscriminado de la tecnología, afincado en una visión economicista y perversa del progreso, no solo nos conducirá a la destrucción de la poesía sino –peor aún– a la destrucción de la vida humana. No sorprende el aliento inequívocamente vital de la poesía de Lêdo Ivo, pues siguiendo a Trevisan en su magnífico ensayo, los primeros contactos del niño con la naturaleza condicionan su arsenal metafórico. Dispongámonos a escuchar las confesiones descarnadas del poeta de Maceió, las cuales nos aferran a la vida:

Mas todavía abandonamos la mano de la masa confusa de seres y recuerdos, sueños y desconsolaciones, trabajos y rabias. Y de todo el catastro personal resta apenas, lumbrarada en la oscuridad, la imagen de un niño frente al océano, y que escucha, en las muchedumbres y vientos acumulados alrededor del astillero podrido, la larga melodía de la memoria para siempre victoriosa –esa música sofocada, esa euforia de las aguas chorreantes y reunidas en la desembocadura del tiempo, esa respiración del mundo que, importunando a los vivos con su reiteración, ya no tiene prestigio sobre aquellos que, difuntos, están más allá de la desolación y de la muerte” (De Nóbrega, 2008b).

Otra cosa que nos llama la atención en este diálogo que sostienen Ivo y Trevisan, es la coincidencia en lo que toca a una aproximación o definición de la poesía. Si la poesía es rigor y claridad, el primero *dixit*, también se puede definir en tanto lucidez eternecida y emoción social mediatizada por una emoción personal a través del lenguaje, como lo intenta el segundo. Si bien Lêdo Ivo se considera a sí mismo una voz disidente respecto al modernismo brasileño, hallamos una vocación por el tema social y –por ende– una filiación con la poesía del decir, rasgo muy propio del discurso lírico contemporáneo de Brasil. Resulta oportuno entonces aclarar qué se entiende por poesía del decir, la cual reúne voces poéticas importantes del continente (el Vallejo de *Poemas humanos*, Ernesto Cardenal, Pablo Antonio Cuadra, Manuel Bandeira, Carlos Drummond De Andrade, por ejemplo; en nuestro país tenemos a Enrique

Mujica y Luis Alberto Angulo). Revisemos este fragmento en el que Enrique Mujica (2005) nos lo aclara sin piruetas pretenciosas en el lenguaje:

Más allá del ingenuo sentir y del común entusiasmo, de la euforia civil y del desgano, de la secreta presunción y de las pequeñas sombras, más allá de cierto pavoneo sensual e inteligente, un poema debe cambiar tu vida, tu destino, tu dolor insobornable, tu orgulloso desdén, debe desengañarte, hacerte más indiferente a la muerte, más implacable ante tus envanecimientos, menos susceptible, menos evanescente. Por eso un poema debe ser claro y convincente, como un golpe de hacha, de un claro decir como un hallazgo inteligible, duro y abierto, con palabras enteras y exactas, aunque pretenda denodadamente expresar lo indescifrable, lo indecible, lo luminosamente inédito (p. 83).

No se trata de la absurda salvación que nos hace acumular inútiles indulgencias, sino de la cotidiana vivencia que se intensifica en el presente: aquel revelador modo de vida religioso que conduce al diálogo endógeno y exógeno, producto de la disciplinada actitud de observar y escuchar al prójimo, proximidad y prolongación de nosotros mismos. Concebir el poema desde imágenes poderosas que recreen al mundo, en la ausencia de viles dispositivos retóricos, solo conduce a la poesía del decir. La militancia poética no será condicionada jamás por la urgencia apresurada y estandarizada del momento político o artístico, mucho menos mediatizada por alcabalas partidistas o estéticas. La poesía del decir es compulsión por la vida que conversa con el *otro* y, por ende, consigo misma. El discurso poético cobra una transparencia sin par, antítesis irreconciliable de grises veladuras neblinosas que extravíen a hacedores y lectores en una daltónica comparsa.

Este poema inédito de Luis Alberto Angulo (2009) habla sin cortapisas de la transparencia del decir poético:

La poesía del decir

La poesía del decir puede ser de carácter metafísico, existencial, político, minimalista y explayada, puede incluso, tener un tono iluminado, reflexivo, prosaico, medido;

no hay, en realidad, cartabones que la limiten, pero tiene que decir, manifestar, anticipar, sugerir, exclamar, advertir, descubrir, denotar:

es de naturaleza verbal y sustantiva más que adjetiva...

no se propone ser hermética, ocultadora, secreta o pura, se reconoce en el habla, es inclusiva, plural, no es especializada; es inteligente e intuitiva al mismo tiempo...

su emoción mental está inserta en lo afectivo, propone la fusión de géneros y el hallazgo común, hay un desplazamiento radical del yo literario a favor de la creación... es visual, rítmica, desdeña las convenciones a propósito de la imagen y artificialidad versificadora del “artefacto poético”... es orgánica y está asentada como propuesta, en el aquí y ahora de “las cosas como son”.

21/12/2006 (p. 44).

La poesía del decir, entonces, no es escuela ni tendencia a ser reseñada en la historia de la literatura; más bien implica una actitud poética que pretende rescatar la humanidad del texto poético por vía de su estructuración abierta, plural e inmediata (figurativa y no abstracta, si se quiere) a todo lector posible. En otra ocasión, apuntábamos que la poesía del decir no va de la mano con las modas literarias del momento, por el contrario, constituye un puente que atraviesa la historia de la poesía: “la promoción de la justicia es su línea incontrovertible y persistente, pues nos reconocemos en el que sufre y resiste un *statu quo* impío y envilecedor” (De Nóbrega, 2007, p. 6). No podemos obviar que en nuestras letras tenemos a *Don Quijote de la Mancha*, novela que va a contracorriente del poder feudal, en primera instancia, y luego del abuso del poder como tema universal. Asimismo, ocurre con las tribulaciones y peripecias del *Lazarillo de Tormes* por medio de la picaresca. O, en última instancia, “la poesía de la resistencia antifascista de Miguel Hernández y –más acá– los poemas humanos, rebeldes y conversados de César Vallejo, Pablo Neruda, César Moro y Ernesto Cardenal” (De Nóbrega, 2007, p. 6).

Hagamos una lectura atenta al siguiente poema de Lêdo Ivo, proveniente de *La noche misteriosa* (1973-1982):

Los pobres en la estación de autobuses

Los pobres viajan. En la estación de autobuses levantan los pescuezos como gansos para mirar los letreros del autobús. Sus miradas son de quien teme perder una cosa:

la maleta que guarda un radio de pilas y una chaqueta que tiene el color del frío en un día sin sueños,



Me transformé, poco a poco, en una creación de mi propia creación

Siempre he tenido la ilusión, al leer la poesía de Lêdo Ivo, de estar asistiendo a una biografía, a la peripecia de la vida de un hombre

el sándwich de mortadela en el fondo de la mochila,
y el sol del suburbio y polvo más allá de los viaductos.
Entre el rumor de los altoparlantes y el traqueteo de los autobuses
temen perder su propio viaje
escondido en la neblina de los horarios.
Los que dormitan en las bancas despiertan asustados,
aunque las pesadillas sean un privilegio
de los que abastecen los oídos y el tedio de los psicoanalistas
en consultorios asépticos como el algodón que tapa
la nariz de los muertos.

En las filas los pobres asumen un aire grave
que une temor, impaciencia y sumisión.
¡Qué grotescos son los pobres! ¡Y cómo molestan sus olores
[aún a la distancia!

No tienen noción de lo conveniente, no saben portarse en
[público.

El dedo sucio de nicotina restriega el ojo irritado
que del sueño retuvo apenas la legaña.

Del seno caído e hinchado un hilillo de leche
escurre hacia la pequeña boca habituada al lloriqueo.
En los andenes van y vienen, saltan y aseguran maletas y
[paquetes,
[misteriosas
hacen preguntas impertinentes en las ventanillas, susurran palabras

y contemplan las portadas de las revistas con aire espantado
de quien no sabe el camino del salón de la vida.

¿Por qué ese ir y venir? ¿Y esas ropas extravagantes,
esos amarillos de aceite de *dendé* que lastiman la vista
[delicada

del viajero obligado a soportar tantos olores incómodos,
y esos rojos chillantes de feria y parque de diversiones?

Los pobres no saben viajar ni saben vestirse.
Tampoco saben vivir: no tienen noción del confort

Aunque algunos de ellos tengan hasta televisión.
Verdaderamente los pobres no saben ni morir.

(Tienen casi siempre una muerte fea y de mal gusto).

Y en cualquier parte del mundo molestan,
viajeros inoportunos que ocupan nuestros lugares
aun cuando vayamos sentados y ellos viajen de pie.

(Lêdo Ivo, 1997: páginas 15-17; traducción de Maricela Terán).

Por vía de la impostura irónica, la voz poética revela y desnuda
el mundo de lo real y pone al descubierto el miserable discurso del poder po-
lítico y económico, sesgado en una obscena exclusión social, hartado acuciante
en América Latina. Si bien, como escribe Armindo Trevisan (2000), la metá-
fora no mueve el gatillo, sí contribuye a hacerlo. Se nos viene a la memoria
la dignificación de la clase trabajadora patente en *Los comedores de papa* de
Van Gogh, o la solidaridad en el hambre de la pareja protagonista del filme
Estación Central, de Walter Salles. La crudeza del cuadro, expresionista si
se quiere, no excluye una mirada tierna y amorosa de nuestro prójimo más
pobre. Armindo Trevisan prosigue la problemática y escurridiza arista de una
poesía comprometida: “El carácter específico de la poesía no la exime de
responsabilidad. Una de ellas, la de ensuciarse las manos. Empero conscien-
te de su ineficacia, el poeta debe situarse dialécticamente entre la acción y la
contemplación” (Trevisan, 2000). Más allá de la eficacia del mensaje político,
la denuncia de un discurso del poder deslegitima a Tánatos quien pretende
enseñorearse de la humanidad, entorpeciendo el ejercicio pleno de la vida
en libertad. No es un acto temerario afirmar que en este y otros textos Lêdo
Ivo desarrolla responsablemente una poesía del decir.

El poeta Enrique Mujica (2005) finaliza su exposición de la
siguiente manera:

Un poema nunca debe ser un vano misterio, una piedra os-
cura y brillante entre millones de piedras oscuras y brillantes, como un
grano de arena en el desierto, como una estrella detrás de las nubes en-
tre mil estrellas, no, un poema debe finalmente decir, decir su maravilla
por encima de todos los poemas (p. 83).

Quizá en un homenaje al pedagogo brasileño Paulo Freire (1921-
1997), Ivo apela al silabario, a la cartilla de alfabetización, para
persistir en la temática social. En este caso, seduce al lector la
sencillez discursiva y musical del siguiente poema, tomado del
poemario *Estação Central* (1961-64):

Primera lección

En la escuela primaria
Ivo vio la uva
y aprendió a leer.

Al ser muchacho
Ivo vio a Eva
y aprendió a amar.

Y siendo hombre hecho
Ivo vio el mundo
sus manjares y bebidas.

Un día en un muro
Ivo deletreó
la lección de la plebe.

Y aprendió a ver.
¿Ivo vio el ave?
¿Ivo vio el huevo?

En la nueva cartilla
Ivo vio la huelga
Ivo vio el pueblo.

(Lêdo Ivo, 2004c: p. 437).

No resultaría traída por los cabellos una relación entre la
poesía y la pedagogía del oprimido de Paulo Freire, hermanadas en el de-
cir las cosas sin ningún artificio estilístico. Para Ernani María Fiori (Freire,
1980: p. 9), “Al decir su palabra, el hombre asume conscientemente su
esencial condición humana”. En otras palabras, los hombres se apropian
del mundo a través de la incorporación personal y vivificante de la pala-
bra, sin mediaciones ideológicas ni académicas. Para Lêdo Ivo, la palabra
poética lo crea y recrea impunemente:

De repente, como una iluminación, siento que no soy yo quien
hago mi obra. Es mi obra la que me hace. Mi invención pasó a in-
ventarme, me impone su ritmo y mitología, no permite que huya
de mi órbita. Me transformé, poco a poco, en una creación de mi
propia creación (Ivo, 2004a: p. 101).

La palabra poética, por vía de un uso sobrio y limpio de la
metáfora, transfigura la vida personal en mitología particular que susti-
tuye o, mejor aún, revierte la trivialidad de la existencia en humanidad
recobrada. Este aforismo complementa el aserto anterior: “Esa terrible y
tenaz lucha contra la realidad que es la razón de ser de los poetas” (Ivo,
2004a: p. 123). Más adelante, el poeta nos recuerda que vivimos en un
manicomio sin rejas ni paredes, en donde nuestra pretenciosa lucidez
engorda a la vera de una extraña insania. Entonces la alfabetización y la

poesía van de la mano, en tanto profesión de fe en el poder creador de
la palabra; en ambos actos, poéticos *per se*, los hombres se liberan en
comunidad con la cartilla y el poemario.

JOSÉ CARLOS DE NÓBREGA

Bibliografía

- ANGULO, LUIS ALBERTO (2009). *Antología del decir (101 poemas)*. Valencia, Venezuela: Material mimeografiado.
- DE NÓBREGA, JOSÉ CARLOS (2007). "La errancia del camello extraviado en el dolor". *Semanario Tiempo Universitario*, 550 (1), p. 6.
- DE NÓBREGA, JOSÉ CARLOS (2008a). *Salmos compulsivos por la ciudad*. Editorial Letralia. Disponible en http://www.letralia.com/ed_let/salmos.
- IVO, LÊDO (1990). *La moneda perdida*. Traducción de Amador Palacios. Zaragoza: Olifante.
- IVO, LÊDO (1997). *Las islas inacabadas*. Traducción de Maricela Terán. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- IVO, LÊDO (2004a). *Confissões de um poeta*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras – Toopbooks.
- IVO, LÊDO (2004b). "Os Modernismos do século XX". *En Escolas literárias no Brasil: tomo 2* (pp. 701-712). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.

Para Lêdo Ivo, la palabra poética lo crea y recrea impunemente

- IVO, LÊDO (2004c). *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Toopbooks – Braskem.
- IVO, LÊDO (2006). *Mía patria húmeda*. Traducción de Jorge Lobillo. Veracruz: Cuadernos de Veracruz.
- MUJICA, ENRIQUE (2005). *Poemas del decir*. Caracas: edición del autor.
- PÉREZ SÓ, REYNALDO (1986). Entrevista con Lêdo Ivo (traducción). *Poesía*, 65 (1), páginas 1- 7.
- PFEIFFER, JOHANNES (1983). *La poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RICOEUR, PAUL (2003). *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI editores y Universidad Iberoamericana.
- SPAGNUOLO, MARTA (2009). Acerca de *Réquiem* de Lêdo Ivo (Premio Casa de las Américas 2009). Disponible en: www.revista.agulha.nom.br/ag68ivo.htm.
- TREVISAN, ARMINDO (2000). *Poesia y Mensagem Social*. Disponible en: www.ufrgs.br/proin/versao_2/trevisan/index02.htm.
- TREVISAN, ARMINDO (2000b). *Por que Escrever Poesia?* Disponible en: www.ufrgs.br/proin/versao_2/trevisan/index14.htm.
- VIEIRA LIMA, RICARDO (2004). *Entrevista con Lêdo Ivo* (traducción de Carlos Osorio). *Poesía*, 139 (1), páginas 5-12.

Foto: Homero Hernández

Su versificación comprende
la uniformidad métrica y
el verso libre; explora y
experimenta en diversos
géneros poéticos



La poesía del decir es
compulsión por la vida que
conversa con el *otro* y, por
ende, consigo misma

Corría el año 86 cuando en la sala Cecilia Meireles de la ciudad de Rio de Janeiro se organizó el Primer Encuentro de Escritores y Prensa Alternativa Brasileños, que dio paso a una revisión crítica de la literatura de Brasil para aquel momento. Fue una revelación, sobre todo a mi edad, toparme con escritores que discutían sobre un proceso un tanto ajeno para mí. En este encuentro escuché por primera vez el nombre del poeta minero, Affonso Ávila. Poeta, ensayista, investigador y un entusiasta promotor de la cultura minera, cuya labor durante casi treinta años al frente de la revista *Barroco*, de la Universidad de Minas Gerais, y luego como editor independiente, le valió el calificativo de maestro en esta materia. Por el azar objetivo del cual me valía para ese tiempo, apareció un libro que consagra mi ánimo por este excelente poeta: *Discurso de la difamación del poeta*. Este hecho coincidió con mi visita a Ouro Preto, ciudad aurífera que invita de entrada al mundo barroco brasileño. Sus iglesias abigarradas en una ornamentación majestuosa, cincelada por las manos ajadas de un leproso y nocturno llamado Aleijadinho –lisiadito– (Antonio Francisco Lisboa).

Ávila como ensayista e investigador es acucioso a la hora de abordar temas relevantes de la poesía brasileña, de la cultura barroca. Entre sus estudios del barroco minero publica: *Resíduos seiscentistas em Minas, O lúdico e as projeções do mundo barroco, Barroco mineiro/Glossário de arquitetura e ornamentação*—obra escrita a varias manos en colaboración con los arquitectos João Marcos Machado Gontijo y Reinaldo Guedes Machado—, y *A circularidade cultural no período barroco mineiro*. En su afán ontológico investiga y escribe sobre una de las aristas imprescindibles de la cosmogonía minera: *La Academia Cultista del Áureo Trono*, publicado en español por la *Revista de Cultura Brasileña*, dirigida por el estudioso Ángel Crespo.

Como señalara Benedito Nunes en un artículo de la revista *Barroco*, sus ensayos son la búsqueda de los orígenes de las matrices fundadoras de la vida social e histórica de Minas Gerais, de allí, de esas fuentes viene su poesía, describiendo e interpretando. Resulta difícil deslindar su poesía, ensayo, su vida, de esta recurrente manera de abordar la cultura barroca de Minas. Por supuesto, le interesa la totalidad de esa cultura en Brasil e inclusive más allá de sus fronteras, en un continente cruzado por ese período desde México, pasando por Cuba y los Andes, hasta internarse en Bahía. Al igual que Lezama Lima, descubre, indaga, en esa suerte de arte tardío (barroco o rococó) lo que el maestro cubano nos presenta acertadamente en este párrafo de *La curiosidad barroca*: “Repitiendo la frase de Weisbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista”.

Ávila se sustenta en la manifestación cultural más importante de su terruño, de allí nacerá su poesía y estudio del barroco, su legado histórico para las futuras generaciones. El barroco, que de alguna manera estudiosos como Alfredo Bossi y Haroldo de Campos lo asumen como el inicio de la literatura brasileña, nace a partir del poeta minero Gregorio de Matos (1623-1696). La obra de Matos comienza a perfilarse en la primera etapa de este estilo europeo, asimilado y convertido en un arte netamente brasileño. De él nos dice Ávila:

La obra poética de Gregorio de Matos representa bien, por su cualidad, extensión y tipicidad, aquello que podríamos llamar la obra prototipo del barroco en Brasil. A través de la riqueza y complejidad de la cual se reviste, ella pone en evidencia —en un análisis formal, lingüístico e ideológico de su estructura— lo que denominamos *apropiación del lenguaje y apropiación de la realidad*.

(....)
viabiliza por primera vez una *salida brasileña* en la expresión literaria de la lengua portuguesa. Se puede decir que aquella ruptura en el discurso del siglo XVIII, se producirá en la unidad del espíritu portugués, con el surgimiento de una dimensión francamente *americana* en la manera de intuir y formar, lo que ya se advierte en la obra de Gregorio de Matos.¹

Quizá de este linaje poético provenga Ávila, una enramada aurífera de Minas Gerais. Aunque Matos viene de Bahía, su lenguaje barroco pasa por Minas en la época en que Villa Rica, hoy día Ouro Preto, era una de las ciudades más importantes de este periodo. Este proceso histórico marcó la literatura, la escultura, la pintura y, en fin, todo el arte en Brasil. Ávila no se desmembró de este cordón umbilical con el pasado, por el contrario, se dedicó a investigar, reconstruir, desentrañar la historia para las futuras generaciones, sin dejar de crear su propio lenguaje, un hablar del minero. En cierta forma coincide con Lezama Lima en torno a esta etapa de la vida de América Latina, es el comienzo de una mirada propia, un arte que se va desprendiendo de la metrópoli.

1 Affonso Ávila. “Do Barroco ao Modernismo: O Desenvolvimento Ciclico do Projeto Literário Brasileiro”. EEUU. Editado por University Library System University of Pittsburg. *Revista Iberoamericana*. Vol XLIII, Núm. 98-99. 1977. Traducción del autor.

[Difamación del poeta: Affonso Ávila]

Foto: Carol Reis

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerador, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias.²

Esta coexistencia está marcada por lo que Ávila insiste en llamar “la apropiación” del lenguaje barroco, venido de los centros de poder de Europa a nuestras tierras probablemente de una manera tardía o decadente. Podríamos, incluso, pensar en la noción acuñada por Mariano Picón Salas de Barroco de las Indias que valida una propuesta netamente americana. A nuestro modo de ver, estos pensadores y estudiosos de la materia, mirando desde diferentes lugares del continente recuerdan a aquellas figuras legendarias como: Gregorio de Matos, Sor Juana Inés de la Cruz, Don Carlos Sigüenza y Góngora, Manuel da Costa Ataíde, Aleijadinho, Kondori, Domínguez Camargo, que resuenan en nuestro tiempo.

Definitivamente podemos hablar de un “barroco brasileño” o un “barroco minero” al que dedicó casi toda su vida el poeta y abarcó todos los aspectos de sus formas. Maravillado por esta época, por su esplendor en la cultura brasileña, fue aunando todos esos mundos con su obra, quizá sin proponérselo, haciendo de ella una amalgama de textos que conviven con el pasado y el presente. Va armando un metalenguaje en su poesía fascinante y compleja para el lector contemporáneo, un referente secular en una sociedad altamente religiosa. Su erudición de la cultura minera le permite prolongar lo lúdico, anunciado por él de antemano, hasta sus páginas. Esa idea asumida de igual manera por Alfredo Bossi fue dejada en el tapete para la reflexión en el libro fundamental *Historia de la literatura brasileña*.

Ávila bebe de las aguas cabralinas, de la generación del 45, encarnada en la figura singular de João Cabral de Melo Neto. En varias de sus declaraciones no declina de esta idea, se le siente una gran admiración

2 José Lezama Lima. La curiosidad Barroca. En: *El reino de la imagen*. Caracas. Venezuela. Biblioteca Ayacucho. 1981.

por su poesía, reflejada en sus primeros versos. Establece correspondencia con el maestro, escribe sobre él, mantiene en alto que alguna vez se refirió a su escritura con asombro. Haroldo de Campo lo suscribe a una especie de literatura neobarroca por lo lúdico, en especial en *Cantaria barroca* (1975), afín con nombres de la talla de Guimarães Rosa, Lezama Lima, Severo Sarduy, León de Greiff, entre otros autores que forman una pléyade de escritores sumados a este mundo.

Su *Discurso de la difamación del poeta* nos recuerda ese texto alucinante que escribió Gombrowicz llamado *Contra los poetas*, creando una sordina crítica a cierta manera de escribir poesía, no es rimbombante, ni pretencioso, más bien nos asoma a una inquietud no subordinada, su discurso irrumpe en nuestro discurso. Asistimos entonces a una poesía poco complaciente e irreductible, pensar el poema avizorando múltiples caminos en una antología plena de voces que crean una tensión entre lo barroco y lo concreto. Aquí es bueno señalar ese estudio formidable en su brevedad, del crítico brasileño Antonio Miranda, *A maneira textual de ver*, que establece una mirada a sus libros de poesía, bajo un canon distinto a una hermenéutica ortodoxa:

Mas su tránsito tenía una base barroca, híbrida, en la cual avanzó, independiente, en su recorrido creativo original. Inclusive en la respuesta a la supuesta alienación de las vanguardias en el proceso político en curso. Fue enrolado, asumiendo un lenguaje politizado, pero equidistante de las ortodoxias del realismo soviético y del discurso panfletario de los poetas de la línea de protesta.³

En algunos momentos de su vida se vincula al hecho político a través de su relación con Juscelino Kubitschek, presidente de Brasil en uno de los tiempos luminosos y resaltantes de ese país. Kubitschek se rodea de intelectuales como Oscar Niemeyer, arquitecto de pensamiento crítico que emprende la titánica tarea más prominente del continente: la construcción de la ciudad de Brasilia. Ávila se mueve en estas corrientes de vanguardia. Para esta fecha, entre el 57 y el 62, funda la revista *Tendencia* junto a Fábio Lucas, Rui Mouraon y Fritz Teixeira de Salles en Belo Horizonte, financiada por ellos mismos, que promueve la renovación de la literatura brasileña a partir de la perspectiva del nacionalismo crítico. Hablamos del momento es-

3 Antonio Miranda. Affonso Ávila. *A maneira textual de ver*. www.antoniomiranda.com.br/ensaios/affonso_avila_ensaio.html. Traducción del autor.

telar de las vanguardias, el auge de revistas que convergen para revocar viejas ideas y construir nuevos paradigmas, nuevos espacios en el arte: *Concretismo* (1956), *Tendencia* (1957), *Neoconcretismo* (1958), *Violão de Rua* (1962), *Praxis* (1962), *Poema Processo* (1967), *Tropicalismo* (1968), constituyen las revistas más importantes en este ciclo experimental de la palabra. Su papel trascendente al vincularse con Haroldo de Campos y Décio Pignatari, y polemizar en torno a estas vanguardias, lo hace uno de los poetas destacados en la voz de Ángel Crespo cuando escribe un acucioso trabajo con respecto a la revista *Tendencia*⁴ deduciendo que el poeta es el primero en iniciar una polémica a partir de una conferencia pronunciada por Décio Pignatari, en el marco del II Congreso Brasileño de Crítica e Historia Literaria, en 1961. Digamos que justo allí comienza el rico debate entre el concretismo, tendencia sobre la poesía y sus caminos para abordar el hecho social, asunto político, las formas orgánicas entrelazadas por un pensamiento aristarco ante el papel a desempeñar por la palabra y el poeta, para el momento de las vanguardias.

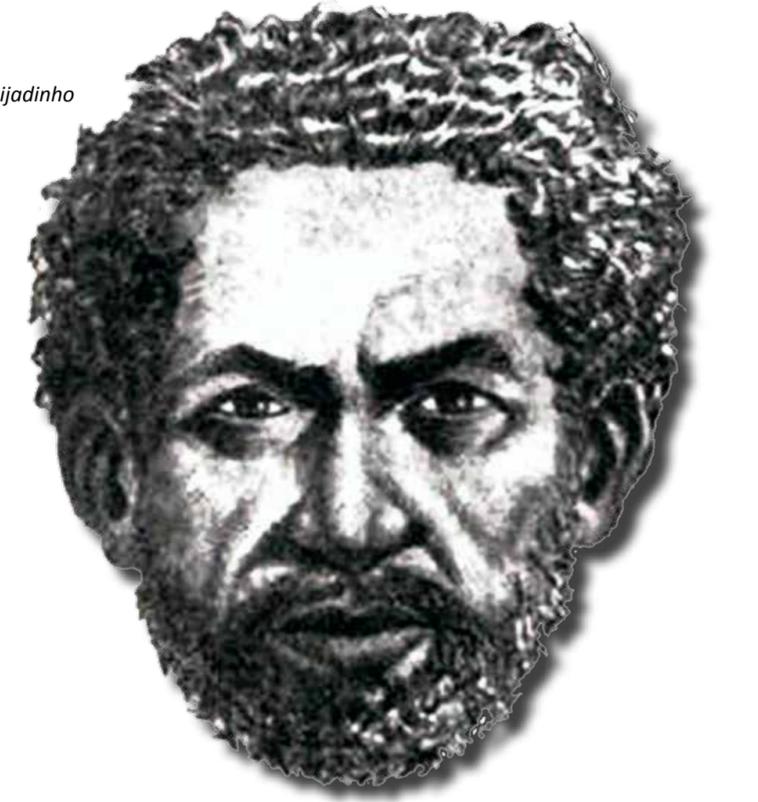
Ávila perteneció a esa raza de poetas mineros que transversa en su escritura, sin apologías medrosas, una suerte de indagatoria de su raigambre, de su simiente en una geografía barroca. Vivió Minas y por ello pasó por momentos en donde lo dubitativo no tiene calaña. Como cuando le tocó asumir una realidad atroz, como la dictadura:

Tres años después de la publicación de *Carta do solo*, sucedió en Brasil un episodio que nos afectó a todos –el golpe del 64–, que afectó, no solo lo que soñábamos, por lo que luchábamos, a los que teníamos como meta la crítica principalmente, porque nuestro trabajo para aquel entonces era más crítico, nuestra postulación política era crítica (...) En el momento cumbre de la época es cuando surge mi libro *Código de Minas* (...) La repercusión fue grande porque mucha gente lo consideró el libro con más coraje que se escribió en aquel momento. Como Minas desempeñó un papel tremendamente obvio en la llamada “revolución militar”, como de Minas partió toda esa reacción que cercenó todo el pensamiento libre, progresista en Brasil...⁵

4 Ángel Crespo y Pilar Gómea, debate. “Tendencia: Poesía y crítica en situación”. Madrid. *Revista de Cultura Brasileña*. 1965. Centro de Estudios Literarios. 1993. Traducción del autor.

5 Antônio Sérgio Bueno, organizador. Affonso Ávila. Belo Horizonte. *Coleção Encontro com Escritores Mineiros*.

Aleijadinho



Finalmente, la tierra de Murilo Mendes, Drummond, Affonso Romano de Santa’Anna, lo despidió en medio de una algarabía inusitada. A sus ochenta y cuatro años dejaba una pasión viva, conducido posiblemente por Gregorio de Matos y Augusto do Anjo. Su vasta obra ha de ser una guía para las nuevas generaciones de poetas, los estudiosos del barroco, los interesados en un poeta en el poniente.

cada palabra es poema
emblema
cada palabra es poema
taima
cada palabra es poema
avena*
cada palabra es poema
ordena
cada palabra es poema
recompensa⁶

* Zampoña (instrumento musical de viento).

6 Affonso Ávila. *Poeta poente*. 2010. En línea. //issuu.com/sergioluz/docs/poeta-poente#/signup. Versión del autor.



“

Ávila se sustenta en la manifestación cultural más importante de su terruño, de allí nacerá su poesía y estudio del barroco, su legado histórico para las futuras generaciones

[La literatura total de Hilda Hilst]

Hilda Hilst (1930-2004) es autora de una obra extensa, que abarca poesía, narrativas en prosa, crónicas y dramaturgia. En los volúmenes publicados por la editora Globo desde 1999, son veinte títulos de poesía, doce en prosa y uno que reúne la dramaturgia, además de una reciente antología de entrevistas. Actualmente, no es solo una autora leída sino estudiada. Impresiona el volumen de tesis, conferencias y ensayos, además de una edición dedicada a ella que prosigue actual, de los *Cadernos do Instituto Moreira Salles*, de 1999, con entrevista, testimonios y ensayos. Ganó también adaptaciones teatrales e innumerables eventos, varios de ellos en la Casa do Sol, en los alrededores de la ciudad de Campinas, donde vivió de 1968 hasta su muerte, y que fue transformada en local de visita.

Ella representa la literatura total, absoluta. Desde su estreno en 1950, fue recibiendo premios y una excelente recepción de la crítica. En su poesía, podemos observar el retorno de formas y temas tradicionales, como la égloga y la trova, en una lírica que puede ser relacionada a aquella de Arquíloco y Safo. Al mismo tiempo, en la prosa es un nuevo Rebelais, pero en un estilo inconfundible, incorporando todas las osadías de la modernidad: principalmente, la capacidad de escribir como si hablase; como se dice un testimonio. Trae lo más arcaico, literariamente, junto a lo más moderno.

Se formó en el ambiente literario de la generación de 1945, del posmodernismo, impregnado por la lectura de autores cuya influencia me parece ser evidente. Uno de ellos, Jorge Lima, el gran poeta del modernismo brasileño, místico y paradójico, autor de *Invenção de Orfeo*. Otro que ella leyó y que presenta una relación intensa con lo sagrado, lo numinoso y lo sublime es Rilke. Son dos, de entre los muchos con los cuales observaría una relación intertextual, un diálogo.

Leyéndola, también encontramos relación con la filosofía. Ciertamente, leyó a los existencialistas; Rudolf Otto, autor de *O sagrado*,



Foto: Fernando Lemos

“
Ella representa la
literatura total,
absoluta”

y Georges Bataille, el pensador de la transgresión, muy presentes en las obras declaradamente obscenas, *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos de escárnio* y *Cartas de un sedutor*, en las cuales es citado. En *O caderno rosa de Lori Lamby* es “Batalha”, según la protagonista, una niña que relata una sucesión de perversiones, chocando al lector ingenuo, que no alcanza las metáforas expresadas a través de esa obra.

Hay una especie de holismo, una búsqueda del conocimiento total, cultivado por ella. Es corroborado por su interés por las ciencias. En los testimonios publicados en los *Cadernos do Instituto Moreira Salles* hay relatos de cómo dialogaba con César Lattes y Mário Schemberg, físicos especialmente importantes, movida por las ganas de saber más. Hubo también incursiones por la parafísica, la ciencia alternativa. Incluirían tentativas de conocer el otro lado, como en el famoso episodio que resultó en páginas de los periódicos, de sus grabaciones, colocando el radio entre dos estaciones en la FM, en un vacío, para registrar lo que serían voces sueltas en el cosmos. Su búsqueda por el saber también es atestiguada por episodios como aquél relatado en los *Cadernos do Instituto Moreira Salles*, del librero perplejo delante de la adolescente que adquiriría el *Bhagavad Gita*.

Evidentemente, se ha retomado una idea romántica, de la equiparación de la poesía al conocimiento absoluto. Para Novalis, por ejemplo, la poesía es el verdadero conocimiento de lo real. Esa identificación de la poesía con el conocimiento también está en Schelling, Schlegel y demás pensadores de aquel período. Es fuerte, también, en Baudelaire. En el poema “Elevación”, de *Las flores del mal*, dice que el poeta entiende “el lenguaje de las flores y de las cosas mudas”. Se trata de una mística de la poesía: es al conocimiento total que el místico aspira.

Hay dualismo y bipolaridad en Hilda Hilst, evidente en la estructuración de la obra. Es posible distinguir los polos de la extensión y

Hay dualismo y bipolaridad en Hilda Hilst, evidente en la estructuración de la obra

condensación, así como de lo abyecto y de lo sublime. Ya reconocida por la calidad de su lírica, a partir de 1968 se aisló, se retiró de São Paulo, y pasó a producir esa obra evidentemente más para lo abyecto, a partir de *Fluxofloema*. El otro, de lo sublime y de la condensación, que ejemplificó a través de la citación de dos trechos de *Da morte. Odes mínimas*, de 1980:

Un pez raro de alas
Las aguas altas
Un aguado de malva
Soñando la nada.
[...]
¿Y si yo quedase eterna?
Demostrable
Axioma de piedra.

Son imágenes hechas de paradojas y antinomias, contrariando el principio lógico de la identidad y no contradicción. Uno de los ejemplos es la fusión de muerte y amor en sus poemas.

Una obra especialmente representativa de la Hilda Hilst más sombría, de cara a lo abyecto, es *A obscena senhora D*, en la cual aparece con fuerza el tema de la abominación de Dios, que ya equiparé, en ensayos al mal demiurgo de los gnósticos.

mire Hillé, la faz de Dios
¿dónde, dónde?
mira el abismo y ve
yo veo nada,
inclínate más ahora
solo neblina y profundidad
es eso. Adóralo. Condensa neblina y profundidad, y construye
una cara. Res facta, aquíétate.

Y ahora veamos las frases correctas para cuando yo abra la ventana a la sociedad de la villa:
el pobre culo de ustedes
vuestras inimaginables pestilencias
[...]

Mircea Eliade observó que, detrás de cada dualismo, hay un monismo de fondo: el dualista es aquel que más ansía la unidad. Observamos en Hilda Hilst no solo los dos polos, de lo sublime y lo abyecto, como la búsqueda de reintegración a través de la síntesis de los opuestos, de la superación de contradicciones fundamentales, entre el sujeto y el objeto, imaginación y realidad, lo simbólico y el mundo de las cosas.

Pero su síntesis, ilustrando lo que Norman O. Brown llamó “misticismo del cuerpo”, es amorosa. El amor es superación de la miseria, de la limitación de la condición humana. Eso es expresado en una de sus últimas obras, ya de la década de 1980, *Cantares*. Ese trecho sublime ilustra algo de las posibilidades de lectura de su obra:

Polvareda, cenizas
Todavía así
Amorosa de ti
He de ser yo entera
Vacío y espacio
Que me contornaba
He de estar allí.
Como si un río corriese
Su cuerpo de corredor
Y solo tú lo vieses.
¿Cuerpo de río? Soy ese.
Hilandería de versos
Te legaré un tejido

De poemas, un rútilo amarillo
Calentándote
Amorosa de ti
VIDA es mi nombre. Y poeta.
Sin nombre ni apellido.

Obra de síntesis es también *Amavisse*, de 1989, en la cual temas más líricos y otros más escatológicos se encuentran, no más en una prosa torrencial, sino en poemas refinados.

Dame la vía del exceso. El estupor.
Amputado de gestos, dame la elocuencia de la Nada
Los huesos centellando
En la condensada frialdad de tu desierto.

El “Dame la vía del exceso” recuerda, evidentemente, a William Blake: “El camino del exceso lleva al palacio de la sabiduría”. Otra sección del *Amavisse* es titulada “Via Espessa”:

De cigarras y piedras, quieren nacer palabras.
Pero el poeta vive
A solas en un corredor de lunas, una casa de aguas.

Hay extrema belleza en esa imagen poética paradójica, juntando términos o realidades aparentemente incompatibles. El tema de la locura atraviesa esa parte de su obra:

De mapamundis, de atajos, quieren nacer viajes.
Pero el poeta habita
El campo de albergues de locura.
El loco (a mi sombra) abrió la boca

Su tratamiento de la locura recuerda las frases famosas de los *Fragments* de Novalis:

El mago es un artista de la locura.
La locura comunal deja de ser locura y se torna mágica
Locura gobernada por leyes y en plena conciencia.
Todas las artes y ciencias reposan en armonías parciales.
Poetas, locos, santos, profetas.

La obra de Hilda Hilst presenta todas esas categorías o calificaciones presentadas en el fragmento de Novalis. Siendo radicalmente poeta, ella hizo su voz del loco; del mago; de los santos y de los depravados; de los que buscan la integración de las artes y de las ciencias.

CLAUDIO WILLER

[Itinerarios de un poeta]

Un poeta mayor. Con más de seis décadas de trayectoria. En 1976 Vinicius de Moraes afirmó que era el último gran poeta brasileño. Quizás no sea el último pero sí de los más grandes poetas vivos, para rizar también la frase de Sergio Buarque de Holanda. Es Ferreira Gullar, escritor nordestino, un intelectual en el sentido generoso de la palabra: dedicado al pensamiento, al ejercicio creativo.

Poeta, sí, pero también dramaturgo, narrador, cronista, traductor y crítico de arte. Ha vivido y participado en diferentes movimientos y momentos de la literatura de su país. Buscó, intentó, abrió caminos. En ese itinerario ha experimentado con total libertad con la sintaxis, la semántica y la forma de su poesía delineando nítidamente su voz. Como señaló alguna vez Caetano Veloso, Ferreira Gullar "entró en todas las estructuras y salió de todas": comenzó su carrera en el clima de la generación del 45; experimentó con la vanguardia a través del concretismo y el neoconcretismo; acercó su ejercicio literario a la militancia de los CPC; jugó con el poema de cordel; conjugó materialismo y metafísica; entra y sale, y su poesía se torna cada vez más nueva, como apunta Antonio Carlos Secchin.

José Ribamar Ferreira, su nombre de pila, nació el 10 de septiembre de 1930 en la Rua dos Prazeres, 497, de São Luís do Maranhão, al noreste de Brasil, ciudad a la que él llama Macondo "porque todo sucede cien años después". En 1951, con 21 años y su primer libro de poesía publicado (*Um pouco acima do chão*, 1949) se mudó para Rio de Janeiro, lugar donde desarrolló su carrera literaria y se convirtió en el habitante entrañable de la Rua Duvivier, en Copacabana.

"Pretendo que la poesía tenga la virtud de, en medio del sufrimiento y el desamparo, encender una luz cualquiera, una luz que no nos es dada, que no baja de los cielos pero que nasce de las manos y del espíritu del hombre"

Ferreira Gullar

"Es nuestro único poeta mayor de los tiempos de hoy"

Sergio Buarque de Holanda

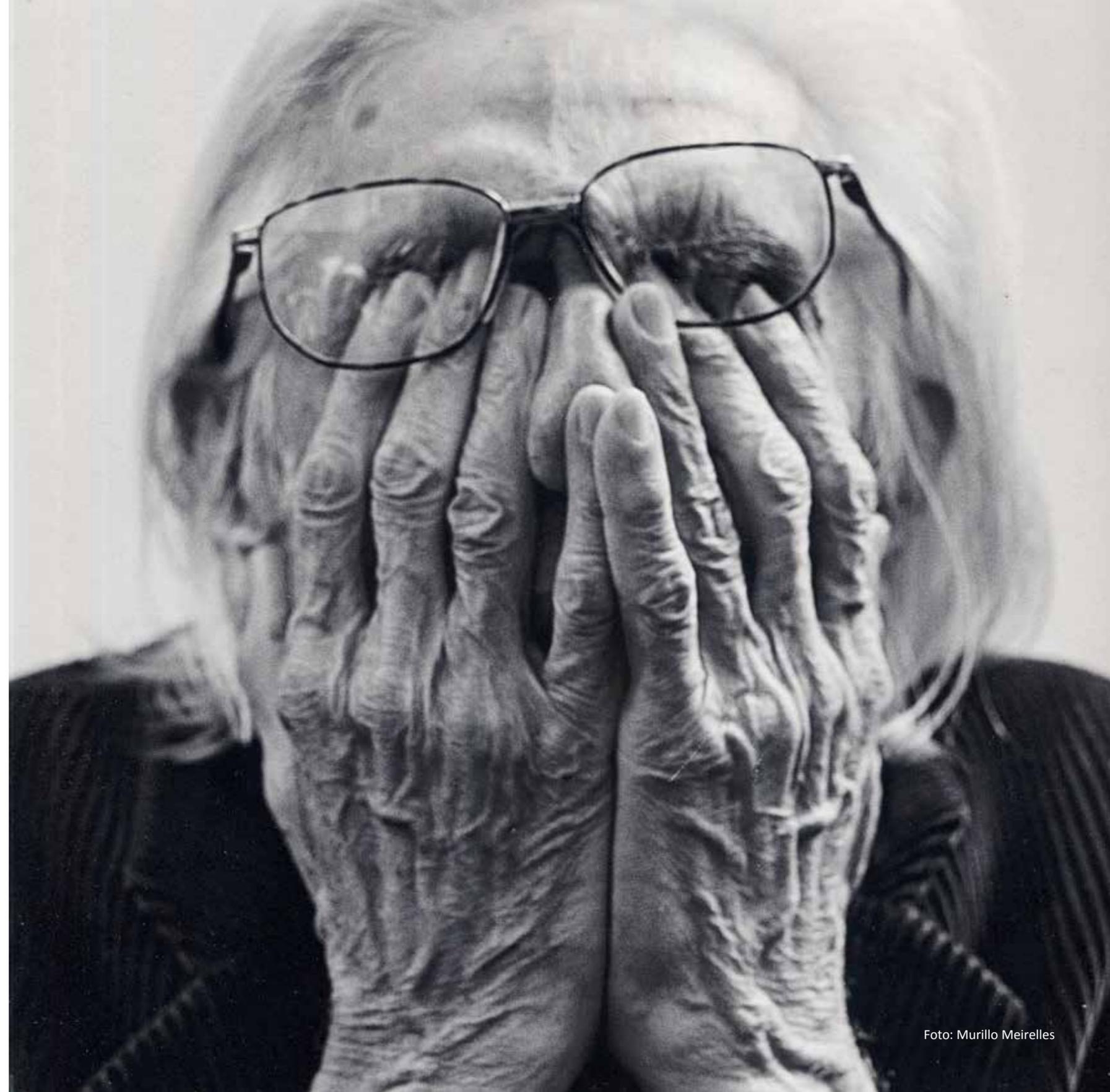


Foto: Murillo Meirelles

UMA COROLA

Em algum lugar
esplende uma corola
de cor vermelho queimado
metálica

Não está em nenhum jardim
em nenhum jarro
da sala
ou na janela

não cheira
não atrai abelhas
não murchará

apenas fulge
em alguma parte alguma
de vida

J. G. 7

Manuscrito del poema "Uma corola",
que forma parte del libro *Em Alguma parte*



Su poesía explora el espacio de la página,
la forma, la expresividad y la musicalidad
de su lengua

Al llegar a Rio comenzó a colaborar en revistas y diarios, y a corregir algunas publicaciones periódicas. En el año 1956 empezó a trabajar en el "Suplemento Dominical" del *Jornal do Brasil* escribiendo sobre arte.

En esa época conoció a los hermanos Haroldo y Augusto de Campo y a Décio Pignatari y se acercó a la poesía concreta. Fue parte del inicio del movimiento e, incluso, participó en la Exposición Nacional de Arte Concreto, realizada en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, en 1959. Sin embargo, después de la publicación del artículo "De la psicología de la composición a la matemática de la composición", escrito por el grupo concretista paulista, Gullar dirigió una respuesta, titulada "Poesía concreta: experiencia fenomenológica", en la que manifestó su diferencia con el colectivo. El poeta *maranhense* estaba en desacuerdo con lo que consideraba un racionalismo excesivo por parte de los concretistas paulistanos y defendía una mayor subjetividad y libertad creativa. La publicación de ese texto marcó la ruptura con el movimiento.

Un poco después organizó y lideró el grupo neoconcretista, redactó el manifiesto y vertió las ideas fundamentales en el ensayo *Teoría del no objeto*. El "Manifiesto neoconcreto" fue firmado por Lygia Clark, Helio Oiticica, Almirar de Castro, Franz Weissman y Reynaldo Jardim.

En los años sesenta Ferreira Gullar dejó la vanguardia en nombre de la militancia. Así, formó parte del Partido Comunista e ingresó en el Centro Popular de Cultura (CPC), del que era presidente cuando ocurrió el golpe de Estado del 31 de marzo de 1964 y el gobierno militar que asumió el poder cerró el CPC. Gullar vivió la persecución, la clandestinidad, la cárcel y el exilio. En 1971 se vio forzado a salir de Brasil; estuvo en Chile, Perú y Argentina, hasta 1979 cuando regresó a su país.

Con el fin de la dictadura y los posteriores cambios que se vivieron en Brasil, Ferreira Gullar abandonó la poesía militante, comprometida, y regresó a lo que él mismo llama la "fuente esencial de la poesía, que es esa perplejidad, esa pregunta sin respuesta". De esta forma, el poeta volvió al comienzo de su poesía, a aquellos temas y búsquedas de su segundo poemario, *A luta corporal*, pero ahora abordándolos de otra manera.

La obra poética de Gullar fue atendiendo sus búsquedas de vida, de allí que haya entrado y salido de "todas las estructuras". Dice el autor: "mi experiencia como poeta comenzó de un determinado modo, pero en función de lo que yo iba aprendiendo y descubriendo, fue cambiando a lo largo de los años. No puedo definir mi poesía con un adjetivo cualquiera. No quiero decir que ella es simplemente eso o

aquello. La verdad, mi poesía es algo que fue inventada a lo largo de los años".

Esa invención y su mudanza se observa como una panorámica en la obra completa de Ferreira Gullar: *Um pouco acima do chão* (1949) es el comienzo del poeta, allí una novel voz experimenta con formas que luego abandonarían. *A luta corporal* (1950- 1953) es la poesía por-venir. Los *Poemas concretos y neoconcretos* (1957-1958) son la expresión de su paso por la vanguardia, en donde explota su preocupación plástica-visual.

Con los *Romances de cordel* (1962-1967), *Dentro da noite veloz* (1962-1975) y el célebre *Poema sujo* (1975) transitamos la etapa de la poesía política. En los versos de cordel leemos historias ("voy a contar para ustedes/ un caso que sucedió) y personajes del día a día ("Aparecida, esta moza/ cuya historia voy a contar) con carácter social, que registran realidades y una lucha política; con *Dentro da noite veloz* se sumerge en los versos militantes, asociado con el momento socio histórico que vivía el poeta; y con el *Poema sujo* (1975) construye una memoria personal que, como él mismo afirmó, resultó de la necesidad de dar un testimonio final ante la posibilidad de que lo silenciaran para siempre. Este libro es considerado uno de los más importantes de la literatura brasileña del siglo XX, en él Ferreira Gullar apuesta a un

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

Para él hablar de la vida, del cotidiano es hablar de poesía, porque ella está allí, aquí, en las cosas mínimas y diarias

uso radical, al límite, del lenguaje, en un juego con la sonoridad de la lengua portuguesa.

Na vertigem do dia (1975-1980) marca ese camino de vuelta a la perplejidad, a la pregunta sin respuesta, a esa relación de azar y necesidad. El poeta ara en el terreno de la artesanía formal, estética y expresiva de sus versos. Acopia los temas de su universo. Camino que seguirá en *Barulhos* (1980-1987), *Muitas vozes* (1999) y tendrá su expresión más reciente en *Em alguma parte alguma* (2010), donde se encuentra y decanta todo el cosmos del poeta, en una poesía "más nueva", madura, orientada "hacia la zona de intersección entre poesía y el discurso sobre su modo de ser y aparecer", como escribe Alfredo Bosi.

Ferreira Gullar ha dicho que sus libros son distintos unos de otros: precisamente eso y la recurrencia de ciertos temas y ciertas apuestas formales le dan unidad a su obra. Su poesía explora el espacio de la página, la forma, la expresividad y la musicalidad de su lengua. Es un documentalista de su vida, de la realidad brasileña y de la cotidianidad. Construye una memoria personal, reflexiva que vuelve a la infancia, a la ciudad natal, a la familia y refleja el escenario urbano de Rio de Janeiro y la realidad social de su país. La contemplación de la naturaleza y la vida urbana son fuentes de su poesía. El poeta habita esos espacios con sentidos agudos,

y allí escuchamos, vemos, olemos, saboreamos y palpamos. Concentrado en objetos del cotidiano el yo poético registra el paso del tiempo y su inexorable consecuencia: la muerte.

En ese cosmos temático de la obra de Ferreira Gullar la reflexión sobre la poesía, su significado y sobre el oficio del poeta es constante. Para él hablar de la vida, del cotidiano es hablar de poesía, porque ella está allí, aquí, en las cosas mínimas y diarias ("¿Dónde está/ la poesía? Se indaga/ por todas partes. Y la poesía/ va a la esquina a comprar periódico). El ejercicio poético se asume en soledad desafiando una imposibilidad: "existe una parte de la experiencia humana que no se traduce en palabras", ("El lenguaje dispone/ de conceptos, de nombres/ pero el gusto de la fruta/ sólo lo sabes si la comes/ sólo lo sabes en el cuerpo () Mientras tanto, el poeta/ desafía lo imposible/ e intenta en el poema/ decir lo indecible"). Eso es escribir poesía: el poeta va tras ese imposible. Una y otra vez para encender una luz cualquiera a partir de un descubrimiento inesperado, circunstancial (eso que él llama espanto). Para inventar una realidad de esa conjunción de azar y necesidad.

DIAJANIDA HERNÁNDEZ G.

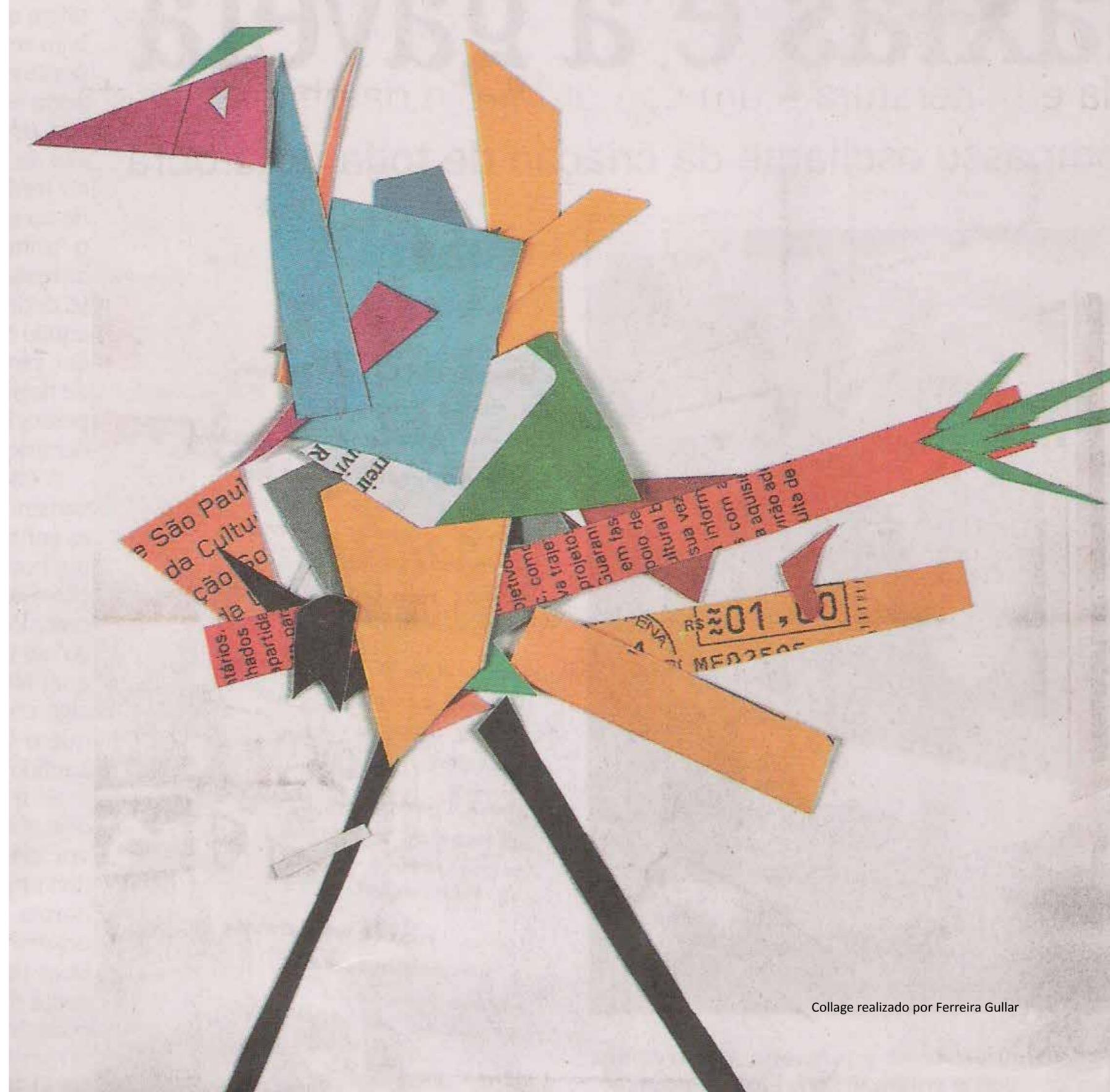
Bibliografía

BASTOS, ALCMENO (2004). *Poesia brasileira e estilos de época*. Rio de Janeiro: 7Letras.

FERREIRA GULLAR (2010). *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

FERREIRA GULLAR (2010). *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

"Ferreira Gullar, impostor. As atividades escusas de um dos maiores poetas do Brasil". *Revista Piauí*. Edición 4. Enero de 2007. En línea. <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-4/esquina/ferreira-gullar-impostor>



Collage realizado por Ferreira Gullar





Foto: Carolina Galli

[Los reinos y linajes de Adélia Prado]

Adélia Prado nació el 13 de diciembre de 1935, en Divinópolis, Minas Gerais. Estudió pedagogía y trabajó como maestra durante veintiséis años. Aunque afirma que empezó a escribir poesía en la adolescencia, cuando murió su madre, su primer libro fue publicado en 1976. Prado había enviado el manuscrito al poeta e intelectual Affonso Romano de Sant'Anna, quien se lo hizo llegar a Carlos Drummond de Andrade. Admirado por la calidad de los poemas, Drummond escribió en el periódico *Jornal de Brasil*: "*Adelia é lírica, é bíblica, faz poesia como faz bom tempo*" (1975). De esta forma, bajo el patrocinio de uno de los poetas más respetados, una mujer en sus cuarenta, madre de cuatro y que terminaba la carrera de Filosofía, entró por la puerta grande al *corpus* de la literatura brasileña.

Su obra poética consta de ocho libros, empezando con *Bagagem*, publicado en 1976, y seguido por *O coração disparado* de 1977. Pocos años después, en 1981, publicó *Terra de Santa Cruz*, luego en 1987 *O pelicano* y *A faca no peito* en 1988. Fue la época de producción poética más fértil. En 1999 publicó el libro *Oráculos de maio*, para nuevamente reaparecer once años después con el libro *A duração do dia* de 2010. El último libro publicado ha sido *Miserere*, a finales del año 2013. Estos títulos son únicamente los libros de poesía, pues Prado cuenta también con una amplia obra narrativa.

Dentro del contexto de la poesía brasileña es difícil ubicar la obra de Prado en alguno de los movimientos o grupos que coincidieron, en el tiempo histórico, con ella. Alejada del concretismo, y habiendo publicado su primer libro en una época en que los llamados poetas marginales comenzaban a tomar el relevo de la escena poética, su obra ha sido escrita y también leída siempre de forma independiente. A grandes rasgos podríamos decir que comparte algunas características de la poesía marginal, como el uso de lenguaje coloquial, escenas cotidianas; pero el carácter religioso de la voz que se enuncia en la obra de Prado la diferenció de estos desde sus inicios.

El primer libro, *Bagagem*, está respunteado con epígrafes, todos versículos de la Biblia menos el primero, cuyas palabras son parte de la oración *Cántico de las criaturas* escrita por San Francisco de Asís. Reconocemos en *Bagagem* constantes que mantendrá en todas sus obras posteriores, como las referencias simbólicas católicas, el tono coloquial y un erotismo muy propio, que hace de su obra un puente entre lo divino y lo corpóreo, puente que algunos han calificado como poesía mística.

El primero de los poemas de este libro se titula “Com licença poetica”. En él la voz poética parece presentarse a sus lectores, construyéndose al mismo tiempo a través del diálogo intertextual con el poema de Drummond de Andrade “Poema de sete faces”. Este carácter intertextual de la obra de Prado se repite a lo largo de su obra, encontrando en otros casos referencias a textos de Fernando Pessoa, Murilo Mendes, Guimarães Rosa y la Biblia, entre otros. Leamos “Com licença poetica”:

Quando nació un ángel esbelto,
de esos que tocan la trompeta, anunció:
vas a cargar bandera.
Cargo demasiado pesado para mujer,
esta especie aún avergonzada.
Acepto los subterfugios que me tocan,
sin necesitar mentir.
No soy tan fea que no pueda casarme,
encuentro Rio de Janeiro una belleza y
ahora sí, ahora no, creo en el parto sin dolor.
Pero lo que siento escribo. Acato el destino.
Inauguro linajes, fundo reinos,
dolor no es amargura.
Mi tristeza no tiene pedigrí,
ya mis ganas de alegría,
su raíz va a mi abuelo mil.
Ve a ser cojo en la vida es maldición para hombre.
Mujer es desdoblable. Yo soy.¹

Prado utiliza la imagen del ángel, al igual que Drummond, para luego desmarcarse al describirlo “esbelto” y “de los que tocan trompeta”. En el “Poema de sete faces”, que inaugura el recorrido poético de Drummond se lee: “Cuando nació, un ángel torcido / de esos que viven en la sombra / dijo: Ve, Carlos, a ser *gauche* en la vida”. También, la voz del poema de Prado se reconoce como parte de un linaje humano, enlazando su voluntad de alegría a sus antepasados “desde mi abuelo mil”. En el poema de Drummond esa misma humanidad es más bien expuesta como orfandad de lo divino: “Dios mío, por qué me abandonaste / si sabías que yo no era Dios / si sabías que yo era débil”.

¹ Todas las traducciones de los poemas usadas en este texto son mías.

Vale destacar que la voz de Prado se define desde un *yo* mujer, con todas las connotaciones que esto pueda tener en la teología cristiana, incluyendo esa marginalidad de “especie aún avergonzada”. Pero no por ello deja de tener aspectos creadores y creativos, que leemos en los versos donde afirma: “inauguro linajes, fundo reinos”. Conoceremos entonces a través de sus ocho libros los reinos y linajes que la poeta ha creado y compartido con sus lectores.

Sin el cuerpo el alma no goza

La religiosidad de Prado, como comentamos anteriormente, no anula lo corpóreo. La dicotomía cuerpo / alma en su caso se complementa, como se puede leer en el poema “Direitos humanos” del libro *O pelicano*:

Sé que Dios vive en mí
como en su mejor casa.
Soy su paisaje
su retorta alquímica
y para su alegría
sus dos ojos.
Pero esta letra es mía.

El cuerpo como casa de Dios pero, sobre todo, como medio por el que lo divino experimenta las sensaciones físicas, por donde puede participar de la materia, *alegremente*. Prado intercambia el rapto divino, en el que el humano experimenta la trascendencia, por un rapto en el que es Dios el que quiere experimentarse a través de los sentidos humanos, asomarse a través de “sus dos ojos”. La “retorta química” que se refiere en el poema es un recipiente con el que se destilan los componentes de una mezcla, separando todas las partes según su estado (sólido, líquido o gaseoso). Dios entraría en ese recipiente, el cuerpo humano, para dividir (en sentidos, en partes, en piernas, ojos, nariz) toda su potencialidad informe. Pero esto no le quita la libertad a la poeta, o quizá debamos decir el libre albedrío: la *letra*, que es trazo y sentido, sigue siendo de ella.

En el libro *O pelicano* aparece también un interlocutor que veremos en muchos de sus poemas, llamado “Jonathan”. Este personaje, a quien dirige su amor, deseo y quejas, es descrito por la propia autora



Foto: Luigi Mamprin

“
La religiosidad de Prado no anula lo corpóreo. La dicotomía cuerpo/alma en su caso se complementa”



Foto: Luigi Mamprin

“La voz de Prado se define desde un yo mujer, con todas las connotaciones que esto pueda tener en la teología cristiana

en una entrevista ofrecida al programa *Roda Viva* en 1994 como: “lo masculino, aquello que yo no soy, aquello que me falta y aquello que deseo para completarme”.

Uno de los poemas en donde aparece esta figura es en “A terceira via”, uno de los más bellos de la obra de Prado. “A terceira via”, comienza con estos versos, en un registro narrativo que mantiene hasta el final: “Jonathan me traicionó con una mujer/ que no sufre por él/ un tercio de lo que yo sufrí; / una mujer turista distrayéndose en Europa. / Jonathan es bastante tonto”.

El poema continúa y divaga sobre el amor terreno, el amor de Dios, las opiniones de la vecina, entre otras aristas, y termina con estos versos:

Sé ahora, a duras penas,
por qué los santos levitan.
Sin el cuerpo el alma de un hombre no goza.
Por eso Cristo sufrió en el cuerpo Su pasión,
adoro a Cristo en la Cruz.
Mi deseo es atómico,
mi uña es como mi sexo.
Mi pie te desea, mi nariz.
Mi espíritu —que es aliento de Dios en mí— te desea
para hacer no sé bien qué contigo.
No es besar, ni abrazar, mucho menos casarnos
y tener un montón de hijos.
Te quiero enfrente de mí extático
—Francisco y el Serafín, abrasados—,
y yo para siempre jamás
mirando, mirando, mirando...

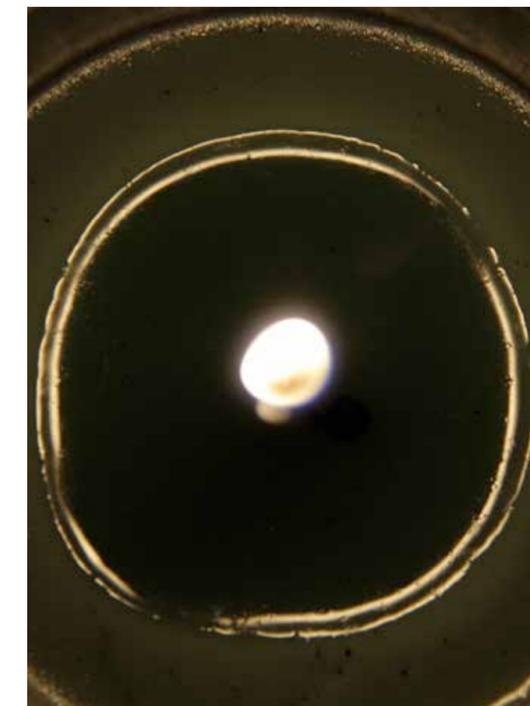
La voz poética, a través del deseo amoroso que siente por Jonathan, deseo que la toma por completo —uña, sexo, pie, nariz— comprende la plenitud espiritual de lo físico. Lo interesante es que esa inclinación hacia Jonathan no necesita de acercamiento, ni de contacto, sino que pide la contemplación, el éxtasis conocido en teología como *mirandum*: “la capacidad para maravillarnos de lo maravilloso”.

Prado comenta en una entrevista hecha por la revista *Vide-tur*, que para ella Dios “tiene un deseo de ser visto”, y luego añade, y con ello relaciona a Dios y a la poesía: “Para mí la poesía es esto: aquello que

necesita ser visto”. Por lo tanto, Dios, y la belleza, a través de su letra pueden ser vistos. No solo ella carece de ese *otro* que a veces se llama Dios, a veces se llama Jonathan, sino que ellos, la otredad, también la busca, para que a través de sus palabras, puedan ser vistos y admirados.

La poesía de Adélia Prado, podríamos concluir, se inscribe dentro de una concepción amplia de misticismo. Según Louis Gardet la experiencia mística es “la experiencia deleitable de lo absoluto” (1970), y si bien en los poemas de Prado no hay siempre un encuentro pleno con Dios, sino más bien pequeños encuentros con el *otro*, en la cotidianidad, en la experiencia diaria, en la experiencia del amor y del deseo, esos encuentros le permiten acceder a un gozo cercano a lo absoluto. Para el teólogo Faustino Teixeira “el verdadero místico no está nunca desplazado de su tiempo, sino que es alguien animado por un desaforado amor por el Todo”, y es esto lo que encontramos en los versos de Prado, como bien enuncia en “Fibrilações”: “Oh corazón incansable a la resonancia de las cosas, / amo, te amo, te amo, / así triste, oh mundo, / oh hombre tan bello que me paraliza / Te amo, te amo”.

ANA LUCÍA DE BASTOS



““””

Para mí la poesía es esto:
aquello que necesita ser visto





[El periplo de las repeticiones en el “Ulisses” de Ruy Espinheira Filho]

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

“*La Odisea está escandida por la afirmación ‘Ulises volverá’*”, registró Denis Kohler en el *Diccionario de mitos literarios* (p. 911), organizado por Pierre Brudel. En la misma obra, registra el autor:

Ya desde la Antigüedad se admitía ver en el episodio de las sirenas la ilustración de un acto de la vida intelectual: la curiosidad de Ulises y la posibilidad de “saber más” a través de las sirenas, que todo saben sobre el pasado y parecen también capaces de prever el futuro (p.910).

Perteneciente al libro *A canção de Beatriz e outros poemas*, cuya primera edición vio la luz en 1990, la pieza “Ulisses”, de Ruy Espinheira Filho (nacido en Salvador, Bahia, en 1942), promueve una radical alteración en el mito, valiéndose de recursos preciados de la lírica contemporánea. El “canto” del viento —una disimulada alusión al episodio del canto de las sirenas en la *Odisea*— embala la imagen de la *definitividad* de cada instante vivido. Las repeticiones dominan el poema, frisando el sentido de que la vida es pérdida, de que no hay retorno posible, “que nadie vuelve” y que todo ocurre “apenas / una vez”. Inestabilidad e inconstancia, dos características del simbolismo del viento, con amplios reflejos en el estrato óptico del poema, son potencializadas considerablemente por la presencia del mar, que es el símbolo de la dinámica de la vida; incluyendo, al mismo tiempo, la ambivalencia *imaginética* de la vida y de la muerte.

Ya la imagen de la tierra (en el caso, Ítaca, el destino a ser alcanzado, que es, también, significativamente, un *retorno*) envuelve contextos de maternidad, seguridad y solidez. El periplo de Ulises, entre tanto, se encuentra marcado por los peligros de la aventura marítima. El mar, con sus misterios y sus ondulaciones, con todo el carácter de imprevisibilidad que lo cerca, posee connotaciones contrarias a la imagen de la tierra. Vibran, en el fondo, las relaciones simbólicas que marcan el poema: la incapacidad de retorno a la seguridad (Ítaca) y la gran amenaza de naufragio representada por esta aventura.

La fragmentación del poema enciende el clima tensional, agitado por el doloroso murmullo del viento. Al fondo, la desmitificación del propio mito, que es destacado, de acuerdo con una de sus acepciones (vide el *Diccionario Aurélio*), como “idea falsa, sin correspondiente en la realidad”. En el poema, el periplo de Ulises refuerza, a través de la negación del retorno del



héroe a su tierra, el carácter terminante de cada momento. Como “nadie vuelve”, Ítaca (o el punto de partida, paraíso perdido –tema crucial en la poesía de Ruy Espinheira Filho)– no será alcanzada nunca más.

Después de conocer el Reino de los Muertos, Ulises debe resistir al canto fatal de las sirenas, “que todo saben sobre el pasado y parecen también capaces de prever el futuro”, como destacó Denis Kohler. No pueden ser puestas de lado las conexiones semánticas de esos poderes, bien como dos enseñanzas tomadas por el héroe homérico en el Reino de los Muertos, con la precedencia conferida al pasado en la obra del poeta bahiano. De acuerdo con el *Diccionario de símbolos*, de Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt, “si comparamos la vida a un viaje, las sirenas aparecen como emboscadas oriundas de los deseos y de las pasiones”.

En el poema de Ruy Espinheira Filho, sin embargo, el yo lírico toma del viento solamente el canto de la incapacidad de retorno, la certeza de que todo ocurre “apenas una vez”. O sea: la naturaleza del desafío impuesto por las sirenas fue radicalmente modificada. No se trata más de la seducción fatal que apela para el horizonte de autodestrucción del deseo y de las pulsiones primitivas, sino de la revelación del poder de Cronos sobre el periplo humano. La prueba de ese malogrado Ulises será, así, resistir la desesperación, pues Ítaca “es solo de donde se viene”. No hay cómo dimitir el viento de la conciencia, la convicción de que la vida es pérdida, pérdida continua e irreversible.

De acuerdo con el relato mitológico, Ítaca es el lugar perfecto para Ulises (que era *rey* de la isla, cargo que dialoga con la idealización del pasado en la obra de Ruy Espinheira Filho). Si la región del canto de las sirenas es “el territorio de la palabra poética” –como nos recuerda el artículo “Resistir a las sirenas”, de Jeanne Marie Gagnebin, que se inclina sobre determinados aspectos de la obra *Dialéctica do esclarecimento* de Adorno y Horkheimer–, el carácter corrosivo de ese canto, para el yo lírico, profundiza sus raíces en la certeza de un periplo predestinado al fracaso. En este sentido, podemos encontrar horizontes metapoéticos en la referencia a ese canto que se reproduce y se materializa en el propio poema que lo engendra. La voz lírica se torna la voz de la conciencia de la saña implacable de Cronos.

Todavía, es importante destacar la obviedad de esa voz, caso que Ítaca funcione como la imagen de un pasado que, para el yo lírico, necesita ser recuperado. Nuestro propio sistema de valores nos dice, en todo instante (como el viento del poema), “que nadie vuelve”. La “conquista de

la racionalidad” –representada por el triunfo de Ulises sobre los desafíos mitológicos, como también destaca el artículo de Jeanne Marie Gagnebin– impone un precio altísimo al yo poético, pues este no tiene más cómo librarse del dolor radicado en su propia consistencia. Al contrario de la soñada “indistinción feliz entre el sí (*selbst*) y el mundo” (como refiere, igualmente, el artículo de Jeanne Marie), el canto del viento funciona como el lamento de la conciencia que percibe la *indistinción infeliz entre el sí y el mundo*: inmerso en la vorágine de Cronos, el hombre no gobierna su destino (su periplo es un misterio, siempre) y jamás podrá volver al lugar anhelado. Contrariamente, también, a la narrativa homérica, el canto del viento no ofrece ningún gozo al héroe que fue atado al mástil del navío. Ofrece apenas dolor, la certeza del dolor y de la *definitividad* de todo.

El “Ulises” de Ruy Espinheira pasa a lo largo, la verdad, de la fuerza del tiempo mítico y de la propia capacidad de que tal fuerza –nutrida de los elementos del origen– pueda rescatarlo. En el poema, “el viento canta” la imposibilidad de retorno y de superación de la temporalidad. Si existe una *victoria*, esta debe ser acreditada al implacable Cronos, a la irreversible degradación de las construcciones seculares. Así como el propio *tiempo mítico*, el correspondiente *espacio mítico* se encuentra irremediablemente perdido.

Como en otro poema del mismo autor, titulado “Eurídice, Orfeu”, Ruy Espinheira Filho disloca y modifica semánticamente el relato mitológico, insertando referencias capaces de realzar sus inclinaciones líricas más destacadas. El resultado de esa operación intertextual nos entrega, aquí, un Ulises desamparado de su universo mítico y vaciándose de su propia grandeza épica. La naturaleza tensora del personaje encuentra, en los pocos versos del texto, en la condensación extrema del conjunto, la contrapartida necesaria.

Ese mismo Ulises ha sentido en la piel el golpe de su confrontación con las estrategias intertextuales de la modernidad. James Joyce y Konstantinos Kaváfis son bellos ejemplos, entre muchos otros, de los mil reflejos literarios de la *Odisea*. En esa notable galería, sin embargo, el poema de Ruy Espinheira Filho tiene lugar garantizado. Viviana Bosi, en el estudio “La imagen en la poesía: Jorge de Lima”, registra con mucha propiedad: “dislocamiento y condensación –con certeza características esenciales de la imagen poética–”. Tales características son trabajadas en alto nivel, en esta pieza, por el poeta *bahiano*.

Tocado por las mallas movedizas del mito, pero imponiendo disonancias al relato original, “Ulises” expone alguno de los temas principales de la lírica de Ruy Espinheira Filho. En primer plano, la precedencia cualitativa conferida a la vuelta, al retorno –que, en otros poemas del autor, apunta para el imposible rescate del pasado, en cuanto paraíso perdido, las más de las veces situado en la infancia–. En el fondo, la incapacidad de detener la impiedosa marcha de Cronos, conductor de todas las muertes. La conciencia, así, se torna vehículo del dolor y del exilio: no hay cómo salvar del naufragio la vencida “indistinción feliz entre el sí y el mundo”.

Ítaca, la tan soñada tierra de ese pretérito más que perfecto, no será alcanzada jamás.

IACYR ANDERSON FREITAS

En el poema, el periplo de Ulises refuerza, a través de la negación del retorno del héroe a su tierra, el carácter terminante de cada momento

BOSI, VIVIANA (2004). “A imagem na poesia: Jorge de Lima”. En: Bosi, Viviana et al. *O poema: leitores e leituras*. 2ª ed. Cotia, Ateliê, p. 21-49.

CHEVALIER, JEAN, ALAIN GHEERBRANT (1990). *Dicionário de símbolos*. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio.

ESPINHEIRA FILHO, RUY. (1990). *A canção de Beatriz e outros poemas*. São Paulo, Brasiliense.

FERREIRA, AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA (2009). *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 4ª ed. Curitiba, Positivo.

GAGNEBIN, JEANNE MARIE. “Resistir às sereias”. En: *Revista Cult* Nº. 72. Disponible en: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/resistir-as-sereias/>

KOHLER, DENIS (1997). “Ulises”. En: Brunel, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro, José Olympio, p. 898-917.



Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

“Ruy Espinheira Filho disloca y modifica semánticamente el relato mitológico, insertando referencias capaces de realzar sus inclinaciones líricas más destacadas. El resultado de esa operación intertextual nos entrega, aquí, un Ulises desamparado de su universo mítico y vaciándose de su propia grandeza épica”

1.

He aquí la voz, he aquí el dios, he aquí el habla,
he aquí que la luz se encendió en la casa
y no cabe más en la sala¹

Paulo Leminski es, tal vez, la encarnación del poeta contracultural por excelencia, una mezcla de erudición, humor y calle; una mezcla de rebeldía y sensibilidad en el lenguaje; más que jipi, vida sin imposturas; Leminski y sus distintas capas, caras y mestizaje. Hay tres palabras que él pedía para el abordaje del trabajo y su biógrafo Toninho Vaz las recuerda: *raça, método e honestidade*. Tres ingredientes que le confieren a obra y vida originalidad, valor, temple y gallardía. Leminski fue popular en vida, creó audiencia y también trabajó e imaginó su obra como legado y su vida consustancial al mismo devenir. Su hermano menor, Pedro, se suicidó en 1986, un año antes de la aparición de su último poemario publicado en vida, *Distraídos venceremos* (1987). No es gratuito que su biógrafo arranque su apasionado libro, *Paulo Leminski o bandido que sabia latim* (2001), refiriéndose justamente a ese hecho en particular y cediendo a la muerte del hermano el peso necesario para ser, precisamente, uno de los detonantes que hacen que Paulo Leminski encamine su viaje sin vuelta a los brazos de la cirrosis hepática que lo devoraría tres años después. Al Leminski zen, al poeta que se hace a un lado de las palabras. A ese que busca el vacío de la imagen que se desprende de la luminosidad total.

2.

en fin,
desnudo,
como vine

Paulo Leminski nació en Curitiba el 24 de agosto de 1944. Curitiba es la capital del estado de Paraná. Está localizada al sureste del Brasil entre los estados de São Paulo y Santa Catarina. Hoy es una ciudad próspera y, sin poseer la fama que tienen en el extranjero Rio de Janeiro o São Paulo, puede presumir internamente en varios renglones: el industrial, tecnológico, educación superior, el de su belleza natural y su activi-

¹ Todas las versiones al español de los poemas de Paulo Leminski son del autor de este texto.

dad cultural. Leonardo Cazes escribió unas semanas atrás en la versión digital del suplemento literario *Prosa & Verso* sobre la movida literaria y la cantidad de revistas de tradición que circulan en esta hermosa ciudad:

Rascunho, Arte & Letra: Estórias, Jandique, Relevo, Cândido y Mapa [faltaría mencionar el periódico mensual *Nicolau* (1987-1994)]. El número expresivo es reflejo de una escena literaria que tiene larga historia y que hoy vive uno de sus mejores momentos, con el relanzamiento en 2013 de las obras de tres íconos de la generación anterior —Paulo Leminski, Jamil Snege y Manoel Carlos Karam— y el florecimiento de nuevas editoriales locales y de un circuito de eventos, ferias, premios y talleres literarios.

Esa es la ciudad que vemos hoy, una de las mejores localidades para invertir de toda Latinoamérica y, sin duda, la que no experimentó en vida el poeta. En la biografía de Vaz se reproduce un fragmento de una entrevista de mayo de 1980 de otra revista: *Quem*, en la que con mordacidad podemos leer:

Primero: esta es una ciudad en la que la sexualidad, el Eros de la vida, es reprimido. Y Eros coincide con la creatividad. Entonces, la represión de Eros es la represión de la creatividad. No creamos nada en el sector primario y secundario, o sea, ni en agricultura ni en industria. Curitiba es, por tanto, una ciudad de administración y notarías, donde se vive a plenitud del determinismo económico de la clase media. Segundo: en Curitiba (como en todo el Paraná) existe lo que se puede entender como la “mística del trabajo”, herencia equivocada de los inmigrantes alemanes, italianos y polacos, empeñados en convencerse de que el trabajo dignifica a la vida. Una idea ciertamente creada por aquellos que se consideraban irremediablemente “por debajo” de la escala social. ...Yo jamás conseguí vivir en otro lugar por mucho tiempo. Ahora, a los cuarenta años, estoy más tranquilo, pues descubrí que soy como el pino, que no se puede trasplantar.

Y fue así, el poeta mítico de Curitiba, nació, vivió, padeció y murió en esa ciudad.

Vida y obra en Leminski no es que sean difíciles de separar, es que ciertamente son complementarias. Su infancia rural, pero estable, a finales de la Segunda Guerra, mestizo, de hogar militar y tradicional,



[Paulo Leminski vida, obra, destino (in)genio fugaz]



* El ideograma de kawa "rio", en japonés, pictograma de un flujo de agua corriente, siempre me pareció representar el esquema de haiku, la sangre de los tres versos escurriendo en la pared de la página...

Paulo Leminski

educado primero por los maristas y luego internado, *motu proprio*, en un año inolvidable en un monasterio benedictino, su curiosidad por las lenguas y su precoz voracidad literaria, formaron, le dieron temple a una personalidad llena de genio y multidisciplinar. El Leminski adolescente ya manejaba el latín, el portugués, el francés, tenía conocimientos de griego y presumía de su alcance enciclopédico e histórico. Ese joven ya conocía a los clásicos, la teología latina, la mitología griega, le abría las puertas a la filosofía oriental y no jugaba fútbol.

<p>3.</p> Rosa Rilke Raimundo Correia
<p>Un párpado, uno más, otros más, en fin, decenas de párpados sobre párpados intentando hacer de mis tinieblas alguna cosa más que lágrimas</p>

Cuando Paulo Leminski nació ya estaba terminando el segundo momento del modernismo y se daba comienzo a su tercera fase en el hilo de estilos y épocas de la literatura brasileña, nacía la generación del 45, quienes tensaban la cuerda hacia una visión, digamos, neoconservadora, la vuelta al soneto y cierta solemnidad discursiva, no se abandona el cotidiano o el rasgo social pero el verso nuevamente se estiliza. El largo camino de románticos, parnasianos, simbolistas y modernos con todas sus etapas, ya cargaba con casi un siglo de ejercicio literario y experiencia de vida. Se acercaba el momento de las llamadas vanguardias en los años 50 y 60 dentro del modernismo: la Poesía concreta, la Poesía-praxis y el Poema-proceso. Aquí entra en escena el todavía adolescente Paulo Leminski. Toninho Vaz cuenta en su biografía lo decisivo que resultó ser para su vida de escritor, el encuentro en un evento literario, organizado por Affonso Ávila y Affonso Romano de Sant’Anna en Belo Horizonte, con Décio Pignatari, Pedro Xisto, Waldemar Cordeiro y otros personajes importantes de la crítica del momento y cita a Haroldo de Campos:

<p>Leminski nos apareció a los dieciocho años, Rimbaud curitibano con físico de judoca, escandiendo versos homéricos, como si fuese un</p>
--

discípulo de Bashô, o Señor Bananeira, recién egresado del Templo Neopitagórico del simbolista *filelênico* Dario Vellozo... Ese polaco-paranaense supo, muy precozmente, deglutir el *Pau-Brasil* oswaldiano y educarse en la piedra filosofal de la poesía concreta (hasta hoy en el camino de la poesía brasileña), piedra de fundación y de toque, magneto de poetas-poetas.

La poesía brasileña pasó en breve tiempo por múltiples cambios y apuestas estéticas y la gente de letras y de todos los oficios del Brasil, de ese continente que es Brasil, se enfrentaba a la crisis social que iniciaría con el suicido de Getulio Vargas en 1954 y el golpe militar a João Goulart una década después. Paulo Leminski publica en vida formalmente cinco libros de poesía *Não fosse isso era menos não fosse tanto e era quase* (1980); *Quarenta cliques em Curitiba* (1979); *Polonaise* (1980); *Caprichos e relaxos* (São Paulo: Editora Brasiliense, 1983), y *Distraídos venceremos* (1987); el año pasado la editorial Companhia das Letras publicó sus obras completas *Toda poesia / Paulo Leminski* (2013) y a la lista anterior se anexan: *La vie en close* (São Paulo: Editora Brasiliense, 1991), *O ex-estranho* (1996), *Winterverno* (2001) y una selección de poemas inéditos a la fecha. A Leminski se le incluye en la llamada *geração do mimeógrafo*, donde lo acompañan sin que por esto se hable de grupo de amigos o *parcerias* con el curitibano: Cacaso, Ana Cristina Cesar, Waly Salomão, Chacal, Torquato Neto y Chico Alvim, entre otros. La poesía marginal de los años 70 fue un movimiento de resistencia cultural que surge en plena dictadura y dio abrigo a más de uno de estos poetas transgresores, la mayoría de ellos jóvenes de Rio de Janeiro cuya resonancia y operación abarcó varios estados de Brasil. A este punto la poesía heredaba todas las herramientas estéticas y programáticas de su largo camino y ahora era utilizada de forma híbrida junto con la música, la fotografía y el audiovisual como mecanismo de defensa a la censura de la industria cultural. No en un sentido de poesía militante, sino de acción en cuanto a los medios de producción y distribución editorial y la literatura canónica, la política a la que se apuntaba sobre la ideología era, digamos en forma y fondo, a una política de lo cotidiano. Su acometida se basó en la presencia en actos institucionales y ferias con sus libros hechos de forma artesanal, bares, teatros y todo tipo de evento cultural fue oportuno para hacer visible sus obras y hacer frente a la cultura hegemónica. Hoy, paradójicamente, y sin que esto atente contra su gesto, el mercado editorial parece invitarnos a la revisión organizada de aquellas obras, leer los ensayos de

la profesora Heloísa Buarque de Holanda –compiladora en los setenta de este grupo y especialista en culturas del margen y digitales–en nuestros días es comprender la poesía de ese momento como una pieza más del engranaje de una generación producto del colapso político de un país. El tiempo y los estudios culturales nos dirán.

<p>4.</p> yo quería tanto ser un poeta maldito la masa sufriendo mientras yo profundo medito
<p>yo quería tanto ser un poeta social rostro quemado por el hálito de las multitudes</p>
<p>en vez mírame aquí poniendo sal en esta sopa rala que mal va a dar para dos</p>

En la poesía de Leminski parecen convivir dos gestos que tienen que ver con el sujeto que escribe el poema y con el propio yo poético. Por un lado, el poeta parece estar tratando de construir un Leminski, dar fe de un Paulo que él recrea en los textos y, por otro, el ejercicio del poema parece estar tratando todo el tiempo de desvanecerlo, es decir, en un sentido estético, parece ser una especie de concepto de ironía lo que opera dentro de ellos. El autor está dentro de la obra, pero armado, construido por él mismo para desvanecer al sujeto, y construir o diluir la voz. Paul de Man dice textualmente en *La ideología estética* (1998) “la ironía representa claramente la distancia misma dentro del yo, duplicaciones de un yo, estructuras especulares dentro del yo, dentro de las que el yo se mira a sí mismo desde una cierta distancia”. A este boceto que intento se unen dos pinceladas más que son constante: el uso del humor como una herramienta y la intertextualidad, la incesante referencia al ejercicio mismo de poetizar, el poeta dentro de la sociedad y del poema mismo. En un fragmento de un poema de *Distraídos venceremos*, (1987), “¿Cómo puede?”, se puede leer:

Cómo puede que esta palabra, / que ya vi mil veces y mil veces dije, / no signifique más nada, / a no ser que el día, la noche, la madrugada, / ¿a no ser que todo no sea nada de eso? / Puede que yo ya no sea más el mismo. / Puede la luz, puede ser, puede cielo y puede cuanto. / Puede todo lo que poder puede. / Sólo no puede ser tanto.

Leminski sabe que dentro de la palabra también se mueven los hilos del destino, se cargan, se desinflan, y en ese sentido, la palabra y la realidad tal vez no sean tanto.

Y no se deja llevar por un sentido, digamos, grave de este contexto y explota lo lúdico del propio quehacer del poeta, por ejemplo, el sonido del golpe constante de las teclas en las máquinas de escribir, en un libro de 1980, *Polonaises* y reeditado en *Caprichos & relaxos* (1983): el poema se llama “Dança da chuva”: “señorita lluvia / me concede la honra / de esta contradanza / y vamos a salir / por esos campos / al son de esta lluvia / que cae sobre el teclado”.

Es casi un lugar común pero Leminski fueron muchos Leminski y dos de ellos tienen que verse desde la incorporación al poema de recursos gráficos y a su paso por el haiku. En ambos casos llegamos nuevamente a una capa donde escritor y escritura, obra y vida se solapan y se complementan.

<p>5.</p> <i>soprando esse bambu só tiro o que lhe deu o vento</i>
<p>Leminski también fue biógrafo, su libro <i>Vida 4 biografias</i>, publicado en 1990 y reeditado por Companhia Das Letras en 2013, recoge cuatro biografías realizadas en la década de los 80. <i>Cruz e Sousa</i>, <i>Bashô</i>, <i>Jesus</i>, <i>Trótski</i>. Las cuatro fueron buenos ejemplos del ejercicio que realiza el autor para dibujar algo de él con cada una de ellas. Cerraremos este texto comentando algunos detalles de la dedicada a Bashô <i>a lágrima do peixe</i> y realizada en 1983. El texto inicia con un fragmento de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, uno de los cuentos del libro <i>Ficciones</i> de Jorge Luis Borges –texto publicado, curiosamente por el argentino, en 1944, año de nacimiento del curitibano– y se divide en cuatro estaciones: primavera, verano, otoño e invierno, un texto sobre Diógenes y el zen, otro sobre los caminos del</p>

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos
Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

LUA NA AGUA
AM ANA

ALGUMA LUA
AUA

LUA ALGUMA
AUA

zen, un *posfácio* o advertencia final y unas indicaciones de lectura. Bashô (1644-1694) es sin duda uno de los grandes poetas japoneses y es grande porque su vida y obra lo siguen siendo, su vigencia, su legado y, sobre todo, su visión de la existencia y el trabajo poético siguen tocando la fibra de quien apenas, con honestidad, se acerque al fenómeno de la cultura japonesa. El período de Bashô es el Edo o Tokugawa que va de 1603 a 1868. Bashô alcanzó fama en vida y lo dejó todo para recorrer a pie el Japón de su época en cuatro grandes viajes. Siervo, samurái, poeta, viajero y maestro, fue uno de los grandes del haiku: ese arte de los tres versos en 5-7-5, de la magia de las diecisiete sílabas. Como señalé antes no es gratuito lo que Leminski dijera de Bashô, ya que se puede afirmar con justicia que Leminski junto con el carioca Millôr Fernandes son de los poetas brasileños que introducen la poesía japonesa en el gigante del sur. Bashô respetó a sus clásicos pero introdujo el cotidiano en la temática de los haikus, algo que ciertamente no le es ajeno a la generación marginal.

Pero volvamos a la cita que introduce su biografía. Lo de Borges no parece ser meramente una pista para la lectura, en estos años que van de 1980 hasta el final de la vida de ambos escritores parecen estar, por lo menos en lo que respecta a este tema, en algo que me gustaría llamar desde mi visión occidental y académica, sincronía. Borges publica *Siete noches* en 1980, un libro de siete conferencias entre las que se encuentra una dedicada al budismo. En esta inquietante conferencia, para mí siempre lo ha sido, la historia, teoría, y ejercicio del arte del budismo se exponen en una luminosa y sensible urdimbre que nos atrapa y persuade, nos convence de la necesidad de entender la duda, nos siembra la duda del yo, de las cosas que reconocemos, en fin, de la realidad misma. La transmigración, el karma, el padecimiento, el dolor.

Tenemos al principio el sufrimiento, que viene a ser la zen. Y la zen produce la vida y la vida es, forzosamente, desdicha; ya que ¿qué es vivir? Vivir es nacer, envejecer, enfermarse, morir, además de otros males, entre ellos uno muy patético, que para el Buddha es uno de los más patéticos: no estar con quienes queremos.

El budismo y la cultura japonesa fueron un tesoro para el argentino. Y el arte del haiku no escapó a su obra, en 1981 publicó *La cifra*, libro en el que están “Diecisiete haiku”.

El haiku de Leminski que inicia este quinto fragmento pertenece al libro *Não fosse isso era menos não fosse tanto e era quase* (1980) y su versión en español puede decir: soplando ese bambú / sólo saco / lo que le dio el viento. El texto es hermoso y preciso en un sentido clásico y contiene sonidos insospechados que no se mencionan, que no son importantes, el gesto de soplar el bambú parece decir de una persona, de un sujeto, pero al mismo tiempo se está anulando al yo, se activa el gesto budista, es el viento el que da, es otro el que da, el viento y el tiempo. Por otro lado, al leerlo en su versión que intento hacer al español nos sirve para ver que le agregamos una sílaba de más al llevar del portugués *só* al español sólo. El universo del haiku es así de sensible, así de exacto. Rompimos la armonía de su composición al llevarlo de 17 a 18 sílabas. Pero no veamos el ejercicio de Leminski con el haiku como algo ortodoxo o clásico, él siguió como Bashô su propio camino y no podemos saber qué está detrás de los textos escritos en portugués o en esa cantidad de lenguas que habitaron la realidad de Leminski. El haiku es también una suerte de bonsái, de planta que tenemos que aprender a podar, a no dejar crecer.

Leminski publica su último libro en vida en 1987, *Distraídos venceremos*, su hermano Pedro se ha quitado la vida un año antes. En la conferencia sobre el budismo Borges también nos habla del suicidio.

Tenemos que renunciar a la pasión. El suicidio no sirve porque es acto apasionado. El hombre que se suicida está siempre en el mundo de los sueños. Debemos llegar a comprender que el mundo es una aparición, un sueño, que la vida es sueño.

Y es precisamente ese uno de los temas fundamentales en su vida y obra: la pasión. Leminski de alguna forma, tal vez heredada, tal vez cultivada por él, también sabe que el alcohol no solo acabará con su cuerpo, ese camino no será fácil para él ni para los que lo rodean. Enfermar, morir y peor aún, no poder estar con quien se quiere. El trabajo está hecho, no para ser Bashô, Trotski o Borges. Él sabe que tal vez así, profesor de historia, de judo, letrista o traductor, así como un poeta, distraídos venceremos.

EDMUNDO RAMOS FONSECA

Leminski sabe que dentro de la palabra también se mueven los hilos del destino, se cargan, se desinflan, y en ese sentido, la palabra y la realidad tal vez no sean tanto



Vida y obra en Leminski no es que sean difíciles de separar, es que ciertamente son complementarias

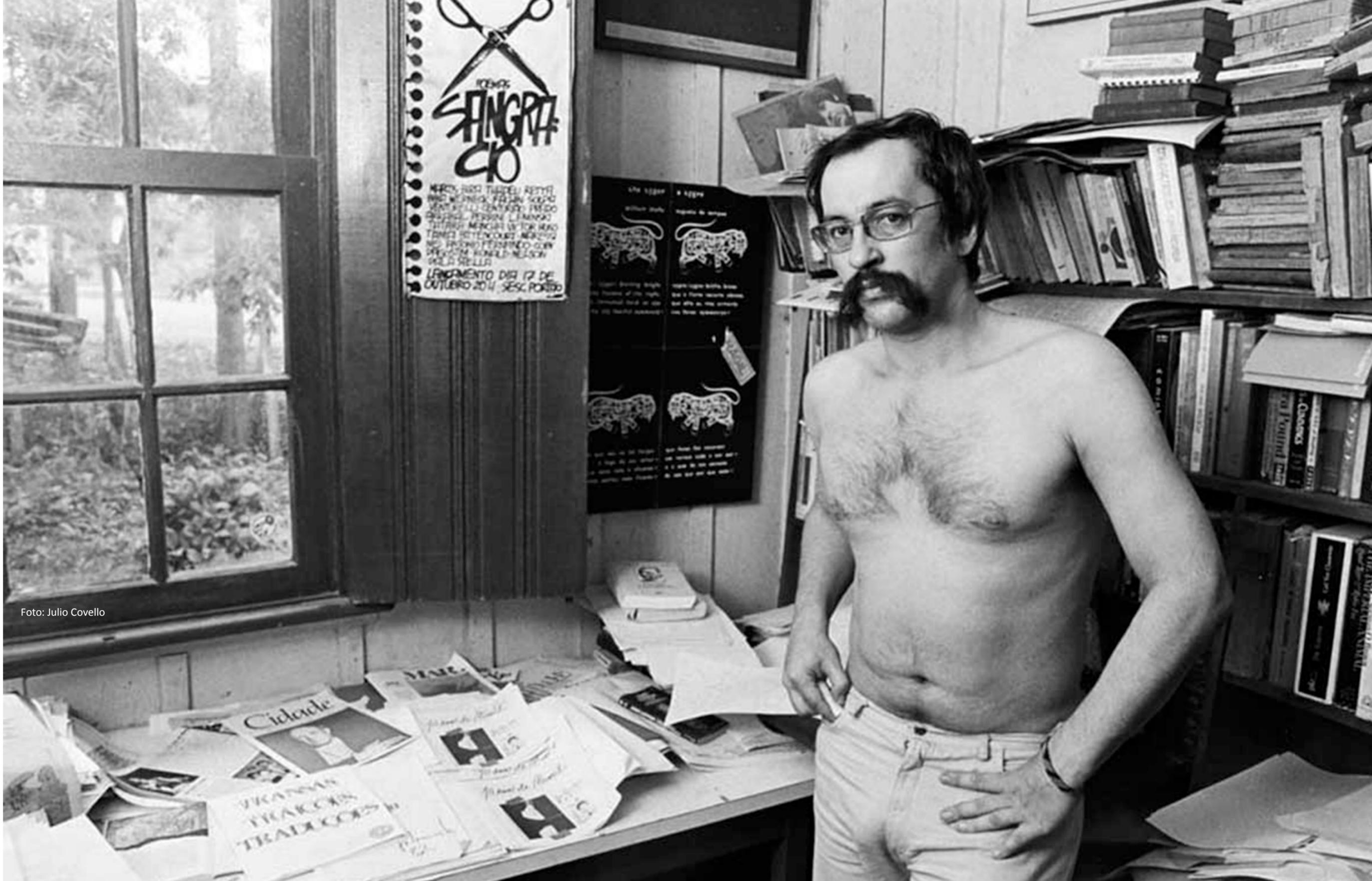


Foto: Julio Covello

Alice → 252-25.98.

(Eça de Queiroz 136

Art. 105-
B. AMJ

DIONÍSIO

aos deuses
juventude

ARES

mais
eterna!

AFRODITE

cuéis

eles nos dão de beber

na mesma taça

o vinho

o sangue o esperma

Nunca caímos tão baixo

p. Lemuski

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos
Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

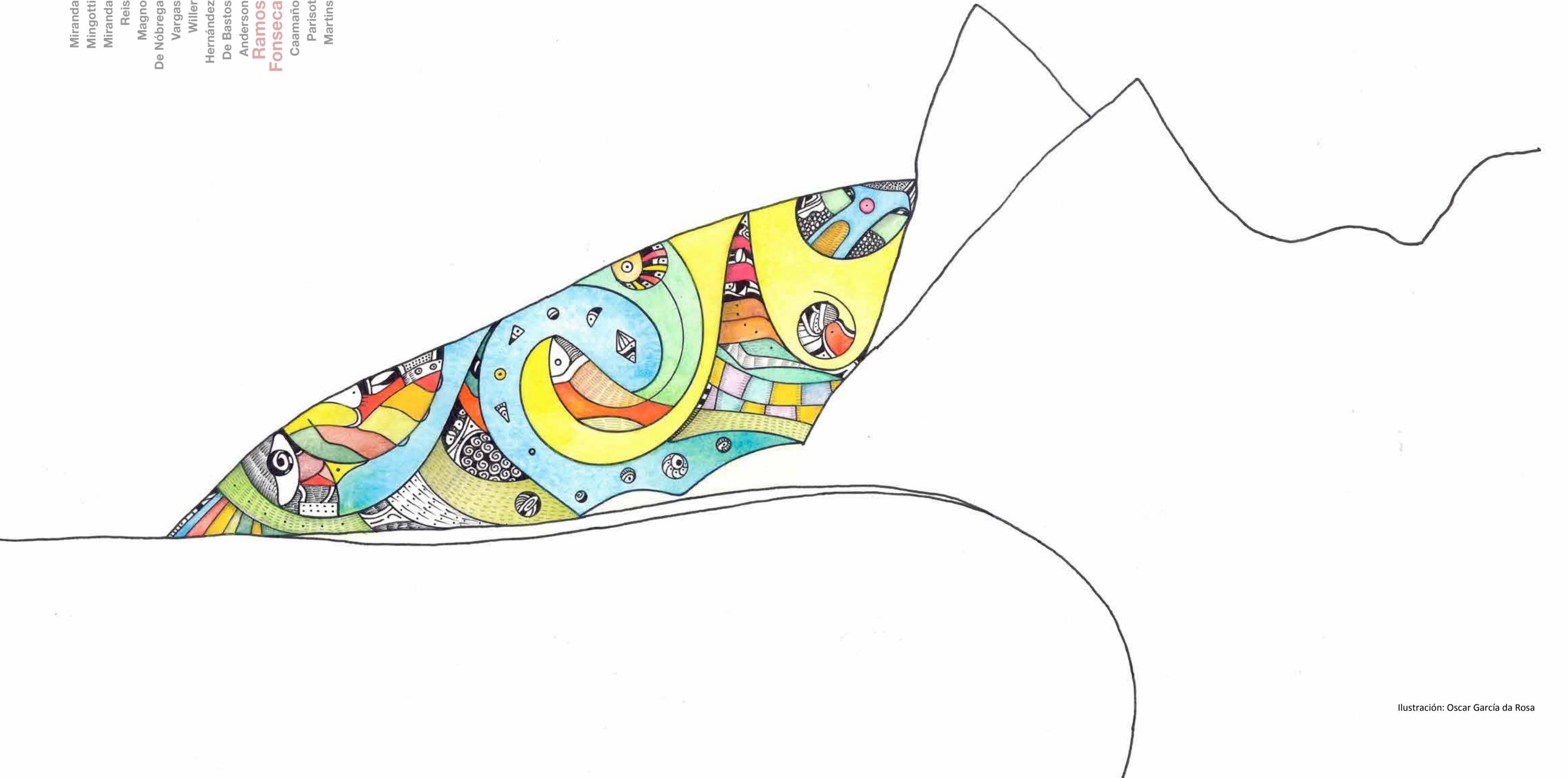




Imagen de archivo

[Ana Cristina Cesar del otro lado de la vida]

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

Rio de Janeiro, 29 de octubre de 1983: un edificio sobre la Rua Tonelero, en pleno barrio de Copacabana. Desde la ventana de servicio de uno de los departamentos del séptimo piso una mujer, sin más, se arroja al vacío. Es alguien que, con vocación profética, en un momento dado escribió los versos: “Por primera vez infringí la regla de oro y volé hacia / arriba sin medir las consecuencias”.¹ Alguien que, con extrema lucidez, se pregunta en los versos siguientes: “¿Por qué nos / rehusamos a ser proféticas?” Se trata de Ana Cristina Cesar, quizás una de las mayores poetas brasileñas de su generación. Apenas un año antes se había editado *A teus pés* —único libro que publicó en vida por una editorial de renombre—, un volumen que aloja los versos anteriores, entre otros poemas extraordinarios.

Tenía treinta y un años.

*

Meses después de su muerte, la familia entrega cuatro cajas repletas de escritos —poemas, cartas, fragmentos de diarios, postales, cuadernos con dibujos— a su amigo Armando Freitas Filho, quien con el tiempo se encargaría de reorganizar su obra. Una obra que en la actualidad parece más vital que nunca. A fines de 2013 la prestigiosa editorial Companhia das Letras lanzó *Poética*, libro que se erige como total y definitivo.

Pero volvamos a las cajas.

Esa es una escena trascendente. Se parece un poco a una sesión de espiritismo: hurgar en la intimidad de un muerto, revelar sus secretos, traerlo, a partir de un instante determinado, de nuevo a la vida. Y hay algo de eso en la lógica poética de Ana Cristina. Una intención de escribir desde un más allá de la existencia, con la plena conciencia de que en la vida misma radica cierta imposibilidad: “todavía no puedo creer en la vida”, escribe en el poema “Psicografía”.

De niña, Ana Cristina le dictaba los primeros poemas a su madre cuando aún no sabía escribir. “Yo hice como que escribía pero como todavía no había aprendido todas las letras del alfabeto, nadie podía leer mis versos”, confesó a los nueve años. Esa falta de sincronía, ese desfasaje entre deseo y posibilidad de realización va a signar su obra. En “Guía sema-

¹ Todas las citas textuales, excepto donde se indica, pertenecen a Cesar, Ana Cristina. *Álbum de retazos (Antología crítica bilingüe)*. Buenos Aires, Corregidor, 2006. Selección, traducción y notas: Luciana di Leone, Florencia Garramuño y Carolina Puente.

nal de ideas” se lee: “Muero, muero, liviana sin dolor, / porque mentías. ¿Mi deseo? Era ser... ¡Boyar (como un / cadáver) en la existencia!”.

Tenemos entonces primero una escritura imposible. Un deseo de escritura previo a la posibilidad de escribir, luego reemplazado por la fantasía —manifestada en la escritura misma— de sostener una existencia de cadáver, una sobrevida, una vida como vivida desde el más allá.

Por su parte, en “Primera lección”, que bien podría entenderse como una suerte de *ars poética* personal (donde utiliza las definiciones estandarizadas de los diferentes géneros de la poesía, interpretadas y distribuidas en el poema de tal forma que generan un impacto poético-dramático intencional), elige terminar, luego de otras variantes fúnebres, con el epicedio. “El epicedio es una poesía donde el poeta relata la vida de / una persona muerta”. Así leemos hoy a Ana Cristina Cesar. Y con esa intención, con esa potencialidad, pareció escribir ella poemas donde el poeta relata la *vida* de una persona *muerta* y en los cuales no es posible establecer una discriminación concreta entre el retratado y el que retrata, entre las instancias de vida y de muerte.

Un poema del 69² dice:

Tengo una hoja blanca
y limpia esperándome
muda invitación
tengo una cama blanca
y limpia esperándome
muda invitación
tengo una vida blanca
y limpia esperándome

La letanía se interrumpe cuando se invoca a la vida. La invitación desaparece antes de ser enunciada en la hoja donde la escritura —como la vida— queda suspendida, desplazada y aplazada, convertida en pura promesa, en una incertidumbre que a su vez es retrasmítida a nosotros, los lectores.

El poema se recarga de sentido con la temprana muerte de su autora.

¿Por qué nos rehusamos a ser proféticos?

² Cesar, Ana Cristina. *Poética*. San Pablo, Companhia das Letras, 2013. Traducción mía.



Imagen de archivo

Por primera vez infringí la regla de oro y volé hacia/ arriba sin medir las consecuencias

*

En los poemas de Ana Cristina hay siempre una pulsión de alejamiento, de fuga, de desaparición a través de la escritura. Pero ¿quién se fuga?, ¿qué desaparece? A veces el cuerpo; otras la poesía o incluso el estatuto mismo de lo literario. Uno de los motivos recurrentes de su poética es la relación extrema entre cuerpo y texto. “Miro mucho tiempo el cuerpo de un poema / Hasta perder de vista lo que no sea cuerpo”, escribe en un poema de *Cenas de abril*, su primer libro. Y uno de *Inéditos y dispersos* reza:

I
Mientras leo mis senos están descubiertos. Es difícil concentrarme al ver sus pezones. Entonces garabateo las hojas de este álbum. Poética quebrada al medio.

II
Mientras leo mis textos se hacen descubiertos. Es difícil esconderlos en medio de estas letras. Entonces me nutro de las tetas de los poetas pensados en mi seno.

A pesar de la división simétrica del poema esa relación entre cuerpo y texto no se genera de forma binaria. En realidad hay una confusión, una amalgama, una instancia de indeterminación en la que se vuelve difícil discernir dónde termina el cuerpo humano y dónde empieza el cuerpo textual y viceversa. De ahí esa sensación espectral, fantasmagórica, que, como señalamos antes, sobrevuela su obra.

Se trata de una concepción casi whitmaniana de ese agenciaamiento entre texto y cuerpo, explicitada en un escrito suelto, en el cual dice: “W.W. tuvo la osadía de decir que sus páginas dejaban de ser libro para transformarse en el abrazo mismo del poeta”. Y más adelante no duda en afirmar que “el sujeto yo y el libro”, “el sujeto y el texto” son “los dos términos que perturbaron la escritura del siglo XX”. Ana Cristina parte desde esa perturbación para después privilegiar el cuerpo del sujeto y ponerse a ensamblarlo, entramarlo, fundirlo y confundirlo con el texto.

La misma lógica opera en su noción acerca de la poesía y de la literatura. En la obra de Ana Cristina hay una fuerza de negación de la poesía. Sus poemas suelen tender a otras formas genéricas —el diario íntimo, la carta, el cuaderno de anotaciones, la postal, la pintura, el guión cinematográfico— ubicándose en un *entrelugar* que oscila, en constante vaivén, de lo poético a ese otro género anhelado.

El poema “Vacilo de la vocación”, de *A teus pés*, tiene en apariencia la misma división binaria de “Mientras leo...”. Pero acá la división, el vacilo, se cifra en la elección entre el arte de la pintura y la poesía. División que la obra de Ana Cristina va a tensionar constantemente y en la cual subyace un deseo latente confesado en una carta a su amiga y compañera de estudios Ana Cándida Pérez: “Pensé en volverme artista plástica soez, perforar mis libros, pegarlos en unos papeles finos, ponerles vidrio y mandarlos a la bienal”. El libro como artefacto, como objeto de arte. El libro afuera de la literatura, en su puro éxtasis material. Un objeto manipulable no por la escritura del poeta sino por las manos del artista.

Ese deseo irrealizado se compensa con una fuga constante de la poesía por medio de la poesía.

*

Volvamos, una vez más, a las cajas.

La escena es significativa también porque la acción de revelar lo que se oculta en el interior de una caja privada es una situación recurrente que se encuentra en el centro de la obra de Ana Cristina, es el imaginario con el que se edifica casi toda su poética. Su amigo, el escritor Caio Fernando Abreu, sostiene que la poesía de Ana Cristina Cesar “concede al lector ese delicioso placer medio prohibido de espiar la intimidad ajena por el ojo de la cerradura”.

Quizás el ejemplo más obvio de esto sea el “Epílogo” del libro *Luvas de pelica*, editado en Inglaterra en 1980 y relanzado al año siguiente en Rio de Janeiro, ambos en ediciones independientes a cargo de la propia autora. El volumen, compuesto por poemas entrelazados en constante continuidad, tiene un tono deliberadamente confesional y caótico. Se enuncia a partir de una instancia de viaje. Se suceden las alusiones a lugares, las descripciones de pinturas, las referencias musicales y literarias. Aviones, trenes y sobre todo cuartos en los que toda idea de privacidad queda ocluida:

Quiero pasarte el cuarto inmóvil con todo adentro y ninguna ciudad afuera con redes de parentela. Aquí tengo máquinas para distraerme, tv de cabecera, cintas magnéticas, postales, cuadernos de tamaños variados, alicate de uñas, dos pirex, y otras más. Nada allá afuera y mi cabeza habla sola, así, con movimiento pendular de aparecer y desaparecer.

Pero es en el “Epílogo” donde el libro cobra otro carácter. Como si toda esa experiencia esbozada a lo largo de los poemas que lo preceden se hubiese reubicado, atesorada, en la valija que el sujeto poético abre y comienza a exhibir a continuación.

“Esta es la valija de cuero que contiene la famosa / colección”, se lee al inicio. Lo que sigue es puro espectáculo. A la manera de un mago, antes de comenzar advierte: “Como todos pueden ver, no hay ningún truco”. Luego abre la valija y lo primero que encuentra son el par de guantes a los que alude el título del libro. Luego: “Como todos pueden ver, mediante a una pequeña rotación / que hago de la silla en la cual ella se encuentra, la valija / contiene apenas papel... tarjetas... decenas, tal vez cientos de tarjetas postales”. Las postales remiten tanto a lugares extranjeros como a Rio de Janeiro, a personajes famosos como a la intimidad de la propia poeta. Sobre el final del poema, acusando una basurita en el ojo, el mago se retira. Como una suerte de Próspero se quita los guantes y los deja en el respaldo de la silla donde reposa la valija. Ya no hay mago, no hay poeta, no hay artificios. Quedan los guantes y queda la valija. Restos de experiencia. Presencia fantasmagórica del cuerpo (los guantes) y huellas de la escritura (los papeles). De la misma forma hoy nos topamos nosotros con la obra de Ana Cristina Cesar, igual que Armando Freitas Filho ante las cuatro cajas. Al abrir cada libro suyo volvemos a abrir en parte esa valija de cuero que contiene la famosa colección.

*

Ana Cristina Cesar nació el 2 de junio de 1952 en Rio de Janeiro.

MARTIN CAAMAÑO

En los poemas de Ana Cristina hay siempre una pulsión de alejamiento, de fuga, de desaparición a través de la escritura

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins





Foto: Guanabaretejo

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

[Eucanaã Ferraz, un poeta]

Cuando alguien decide escribir es porque antes que nada es un lector voraz. Ya oímos esto en declaraciones de narradores, poetas y ensayistas. Luego sabemos que un buen escritor es primeramente un buen lector. Es esencial, obligatorio, que un escritor lea. No solamente porque se aprende a escribir leyendo, sino también porque la lectura es un ejercicio que va a asegurar el proceso de perfeccionamiento de un escritor. Por otra parte, es necesario también que un escritor tenga conocimiento de lo que fue producido antes de él. Sin embargo, el gran desafío del oficio

de la escritura es que en él no se encuentra garantía de que con el tiempo, y más experiencia, se estará escribiendo mejor. Como dijo Brodsky, “en la carrera de escritor no se acumula conocimiento especializado, pero sí incertidumbres”.

Al aceptar escribir sobre la poesía de Eucanaã Ferraz sabía que solo podría hablar sobre ella desde este lugar de lectora apasionada y escritora. No soy crítica literaria y mi intención no es explicar la obra poética de Eucanaã Ferraz, pero sí contar de la emoción y el placer que me causa.

Eucanaã Ferraz nació en 1961 en Rio de Janeiro. Además de poeta –autor de los libros de poesía Livro primeiro, Martelo, Desassombro, Rua do mundo, Cinemateca y Sentimental–, escribe también historias infantiles, es ensayista, profesor de Literatura Brasileña en la Facultad de Letras de la Universidade Federal do Rio de Janeiro e investigador de la poesía portuguesa contemporánea, miembro de la cátedra Jorge de Sena para estudios literarios luso-afro-brasileños. En la maestría hizo una tesis sobre Carlos Drummond de Andrade y en el doctorado su tesis abordó la obra de otro gran poeta brasileño, João Cabral de Melo Neto. El currículo de Eucanaã Ferraz y muchos de sus poemas llenos de referencias y homenajes a poetas, muestra cuánto él conoce de literatura, sea brasileña, portuguesa o incluso literatura universal. No obstante, el conocimiento, según mi punto de vista, me parece menor del talento poético que alguien puede tener. Al leer los poemas de Eucanaã Ferraz queda evidenciado su gran talento. Si la poesía tiene una obligación es la de estar bien escrita, si no fuera, si no tuviera las palabras dispuestas de manera cierta, con sus significados y sonoridades que

nos darán acceso a otra dimensión de la vida dentro de nuestra propia vida, ella se sumergirá en el caos del día a día y en el olvido.

Leí a Eucanaã Ferraz por primera vez, en 2008, en una librería. Una de esas casualidades felices, donde el libro te busca. Como siempre hago, después de hojear el ejemplar de Cinemateca, leí el poema inicial, “Triunfo”, que en la segunda estrofa dice:

La mañana parece obligarse
por escrito a disipar los cobardes,
que reventarán audaces, convertidos
en otros si un tal azul les avanza
por la boca, narices y ojos adentro

Mi atención fue capturada porque aquella frase de alguna forma me emocionó. Cobardes que con el amanecer se vuelven audaces, corajudos y dependiendo de un tal azul todo se puede intensificar. Pues es eso lo que la vida exige de nosotros, hasta cuando creemos que ya no podemos seguir.

Sin embargo, fue cuando leí el poema “Pedido” y en seguida “O amor?”, que tuve la certeza de que estaba delante de un poeta capaz de nuevas formas de los viejos temas. Al final, cuando un lector aprecia un poema no es por causa del asunto que el verso aborda. Basta conocer un poco de poesía, de literatura, de arte en general, para saber que los temas son repetidos y van a continuar repitiéndose. Por ejemplo, el amor. ¿Existe algún poeta que nunca habló del amor? Eucanaã Ferraz en “O amor?” escribe:

Haga mejor:
abímesese
cayendo

en tamañas admiraciones que de allá no pueda salir. Al final, el amor es eso

de jamás ofrecer garantías,
arras, bula

Los grandes poemas de amor no son obras primas porque hablan de amor, del concepto de lo que es o no amor, sino porque cada uno de ellos nos ofrece otra mirada, una nueva aproximación, al mismo sentimiento. Y esa nueva aprehensión sobre el amor es proporcionada a partir del lenguaje. Porque el lenguaje va mucho más allá de las palabras y de la forma como estamos acostumbrados a utilizarlas en nuestro cotidiano. No pensamos en las palabras cuando atendemos el teléfono o escribimos un email. El estado de la lengua poética, no es el estado común, corriente y trivial del habla y la escritura. La poesía modifica nuestra relación con la palabra, con el lenguaje, y decir eso me hace recordar otro poema de Eucanaã Ferraz, “El laberinto de la soledad”, que está en su último libro Sentimental.

Yuri vio que la Tierra es azul y dice la
[Tierra es azul.
Después de eso, al ver que la hoja
[era verde dice
la hoja es verde, veía que el
[agua era transparente

y decía el agua es transparente veía
[la lluvia que caía
y decía la lluvia está cayendo veía
[que la noche surgía
y decía allá viene la noche, por eso
[unos amigos decían



Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

que Yuri era sólo obviedades
[mientras otros
atestiguaban que ingenuo se
[limitaba a tautologías
y enemigos juraban que Yuri era un
[idiota

que se conmovía más que lo esperado ...

Yuri era un hombre que también apreciaba la poesía, en determinado momento del poema cae a los pies de Octavio Paz, como indica el título, tropieza de pasión en las telas de Picasso, pero los médicos le recomiendan vodka, vacaciones, Marx y barbitúricos para que él se vuelva igual a todo el mundo, pero no progresaba. Yuri siempre volvía a su estado de alma y decía “la levedad es leve” y todos se esforzaban para callarlo. “Una pena”, como escribe Eucanaã Ferraz al final de su poema, “Yuri se volvió vivo / y no nos contó cómo era la muerte”.

En este poema, un hombre, Yuri Gagarin, representa el misterio del estado poético y la no comprensión o la rara comprensión, del mundo hacia él. La belleza de la poesía está en que ella es aquello que el lector quiere que ella sea. Tal vez, Eucanaã tenga otra interpretación o tuviese otra intención al escribir el poema. Pero la verdad es que el poema es más mío, digo del lector, que de él, autor.

Eucanaã Ferraz es uno de los grandes poetas brasileños contemporáneos, y yo, por mi parte, pretendo leer y releer sus libros.

PAULA PARISOT

versión de
Diajanida Hernández y
Edmundo Ramos Fonseca

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins



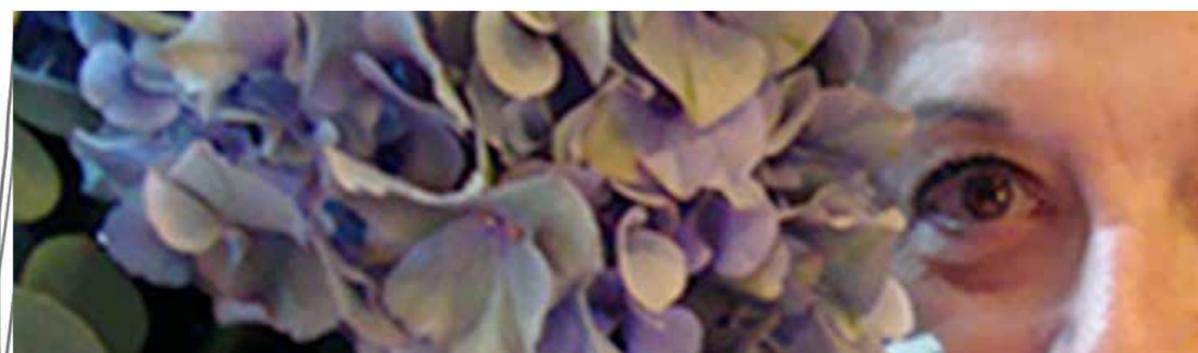
Ilustración: Gissou Borquez

ENTREVISTAS

[Floriano Martins]



Lêdo Ivo



Maria Lúcia Dal Farra



Marco Lucchesi

En un extraño e inmenso país llamado Brasil, a veces suelen ocurrir cosas muy curiosas y hasta preocupantes. A lo largo de mis viajes a países hispanoamericanos, invitado a participar de eventos literarios, siempre me sorprendió la manera afectuosa con que se hablaba de Lêdo Ivo (Maceió, 1924). Al principio me parecía un mal entendido, porque la suposición correcta era que serían otros los famosos que alcanzaban proyección

Réquiem, no solamente ofrece gran poesía, sino que venía de dos bellas ediciones en el exterior, una en México y otra en Italia. Así es que quedo feliz por haber contribuido de alguna manera a remediar parcialmente la desatención brasileña a la obra poética de Lêdo Ivo. Posteriormente el poeta ganaría también el Premio de *Poesía del Mundo Latino Víctor Sandoval* (México, 2008) y el Premio Rosalía de Castro (España, 2010). Lêdo Ivo ha sido publicado en España, Dinamarca, Italia y Estados Unidos, así como en países hispanoamericanos: Chile, Venezuela, Perú y México. A continuación, una breve conversación nuestra sobre algunos aspectos de su vida y de la literatura brasileña (*Abraxas*).

internacional. Pero pronto fui descubriendo que la raíz de todo está en la poca (o ninguna) atención que los escritores brasileños prestan a la América Hispana, comportamiento que refleja el alto grado de provincianismo de nuestra cultura.

De cualquier manera, fui constatando la frecuencia con que el nombre de Lêdo Ivo me era indagado y me avergonzaba el hecho de no conocerlo personalmente o de no haber siquiera intercambiado alguna correspondencia con él en mi vida. Peor: yo prácticamente no conocía su poesía. Un día, finalmente, coincidimos en Santo Domingo y fuimos presentados por nuestro común editor mexicano, José Ángel Leyva.

Su figura carismática, amigable, divertida, rápidamente instaló entre nosotros buena amistad y mutuo respeto intelectual. De regreso al Brasil, Lêdo me envió sus libros y avanzamos en nuestro diálogo, siempre inquietándome el hecho de que siendo autor tan reconocido en los países vecinos no tuviese la misma difusión en el Brasil.

En 2009 recibí invitación de la Casa de las Américas, para ir a Cuba a integrar el jurado de su famoso premio literario. Por fortuna había entre los libros inscritos uno de Lêdo Ivo, así que ampliando la riqueza de ese acaso objetivo coincidimos los jurados en que justamente el libro de Lêdo era el mejor que teníamos en manos. Fue entonces unánime la decisión mía, de Ana María Gonçalves y el angolano Ondjaki, observando la importancia de registrar, a través del Premio Casa de las Américas, el valor de la poesía de este brasileño de aún escaso reconocimiento en su propio país. Y sin necesitar favores de nadie, pues el libro inscrito,

—Hay una observación que haces respecto de tu abuela materna, acerca de que “era una católica practicante: un catolicismo ortodoxo, jamás bahianizado”. Siempre me pareció que la literatura en el Brasil fue profundamente perjudicada por la interferencia católica. Bien entendido: por el catolicismo adoptado por nuestros escritores e intelectuales. Figuras determinantes como Alceu Amoroso Lima y Mário de Andrade cuando menos propiciaron un hilo de alta tensión entre lo que llamas catolicismo ortodoxo y bahianizado, reorientando la vocación poética de muchos de nuestros escritores, e interfiriendo así en la propia configuración cultural del país. ¿Cuál es para ti la extensión de un prejuicio de esta naturaleza?

—No creo que “la literatura en el Brasil fue profundamente perjudicada por la interferencia católica”. Como todos los países de Occidente, Brasil, como civilización, es una creación del cristianismo, cuya mayor obra es la propia Europa. Fue el cristianismo el que colonizó a América, dejando marcas impercederas en su educación, su arquitectura, su música, su pintura, su modo de vivir y de morir, etc. Ese impacto civilizador, destruyendo en muchos casos civilizaciones importantes, como la maya, azteca, inca, modeló el sistema de educación y de producción literaria y artística. Brasil, desde el día de su “descubrimiento”, con la Primera Misa, siguió y sigue ese camino.

Cabe destacar que, en el siglo XIX, la inteligencia brasileña, en su mayoría, siguió el camino del positivismo y recibió influencias de Darwin y Spencer, neutralizando poderosamente el sello católico de nuestra civilización, la cual se caracterizaba por el hecho de que el catolicismo

[Un poeta llamado Lêdo Ivo]



era la religión oficial del país. Además, cumple subrayar que esa nueva dirección literaria y artística se diseminó en el siglo xx. El grupo católico (Jackson de Figueiredo, Alceu Amoroso Lima, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Otávio de Faria, Tasso da Silveira y tantos otros) representa esa proyección de espiritualidad, en una literatura de fuerte contenido regionalista, paisajístico y de escasa interrogación existencial. Hoy, con la expansión de los evangélicos y de las religiones y sectas africanas, la influencia católica, sea la temporal, sea la espiritual, disminuyó sensiblemente, y son raros los escritores brasileños a los que se podría considerar “católicos fervorosos” o practicantes. En la inmensa mayoría, ellos, como los pintores y los músicos, son católicos históricos y tradicionales (herederos de tradiciones domésticas) “librepensadores” o declaradamente ateos.

También debe acentuarse que la literatura no es un camino único, y que la comunidad literaria irradia en varias y numerosas familias espirituales, tanto en el plano estético como en los planos político y moral.

—**Bien, no podemos olvidar que el proyecto modernista de nacionalizar el Brasil tenía fuerte connotación católica, y que sus derivaciones condujeron al integralismo. Benjamin Moser, en la biografía de Clarice Lispector, por ejemplo, al referirse a Plínio Salgado, observa que “como muchos integralistas, Salgado estaba fuertemente influenciado por los escritores católicos que emergieron en los años 1920, con sus sugestiones de nacionalismo místico”. Había entonces la presencia de la revista *A Ordem*, dirigida por Augusto Frederico Schmidt, en un ambiente donde se confundían aspectos como la llamada escuela introspectiva, nacionalismo místico, integralismo, en una misma sala frecuentada por Tristão de Athayde, Mário de Andrade, el propio Schmidt, Plínio Salgado, ambiente que en un momento dado llegó a estar bajo la coordinación impuesta de la Agencia Nacional, y Lourival Fontes, el superhombre de Getúlio Vargas, en el comando del Departamento de Prensa y Propaganda. También me remito a Benjamin Moser, quien dice que “la fe católica de muchos de esos escritores llevó a algunos de ellos a asociarse, en general temporariamente, al integralismo, y a defender ciertas propuestas reaccionarias, como la militancia de Vinicius de Moraes en favor del cine mudo”. Cuando pasamos a la Generación del 45, ¿qué cambia en esa relación con el catolicismo?**

—No creo que el proyecto modernista de nacionalización del Brasil haya tenido “fuerte connotación católica” como tú afirmas. Ese

proyecto se inspiró en elementos indígenas y folclóricos, como lo prueba el Manifiesto Antropofágico de Oswald de Andrade y el redescubrimiento del barroco *mineiro* por Mário de Andrade, el cual era, también, un católico tradicional. Y a esos elementos de carácter ancestral se agregó un ingrediente de vanguardismo europeo, especialmente el sentimiento de la velocidad tomado del futurismo de Marinetti. Obsérvese que los modernistas de San Pablo ignoraban el nordeste brasileño y lo veían de lejos con ojos turísticos. Y de “turistas aprendices”, para usar aquí una expresión afortunada de Mário de Andrade. Plínio Salgado, con las novelas en que se vale de un proceso de fragmentación de la narrativa, y el uso inmoderado de la elipsis y del laconismo, es un seguidor y discípulo de Oswald. Como es un discípulo incómodo, dada su condición de creador del integralismo (el llamado “fascismo *caboclo*”), la crítica y los estudiosos del modernismo brasileño siempre escondieron esa evidencia, omitiendo su nombre o menospreciándolo, con la excepción notable de Wilson Martins que, en su monumental *História da inteligência Brasileira*, llama la atención hacia la importancia seminal de *O Estrangeiro* en el escenario de nuestra ficción. En cuanto a Vinicius de Moraes, fue un descubrimiento de Otávio de Faria, que le dedicó parte del libro *Dois Poetas* (el otro es Augusto Frederico Schmidt). Otávio de Faria, autor de un incómodo y provocador ensayo, *Machiavel e o Brasil*, en el que denuncia nuestras miserias políticas, influyó profundamente en la primera formación de Vinicius de Moraes, marcada por su simpatía por el fascismo. Eran amigos íntimos y ocurrió entre ambos una relación homosexual que fue borrada cuando Vinicius se convirtió en uno de los exponentes de la izquierda y del comunismo de salón. Su interés por el cine mudo le vino de Otávio de Faria, creador del Club Chaplin, cuando era estudiante de la Facultad Nacional de Derecho. Nada tuvo que ver con el catolicismo. Y hay que hacer una rectificación: Otávio de Faria nunca fue integralista. Fue fascista, así como Jorge Amado, Graciliano Ramos y Carlos Drummond de Andrade fueron comunistas, y Rachel de Queiroz fue comunista y después trotskista, en un tiempo en que la intelectualidad en su mayor parte no creía en la democracia, por considerarla el régimen de la burguesía conservadora y adversa a las grandes reformas políticas, sociales y económicas. Y además el Brasil, de 1930 hasta 1945 fue gobernado por el estadista autoritario, centralizador y dictatorial Getúlio Vargas, y en Europa imperaban el nazismo de Hitler, el fascismo de Mussolini, el franquismo del generalísimo Franco y varias dictaduras sudamericanas dominaban en América.

Evidentemente que la inclinación de los escritores católicos o de familias tradicionalmente católicas era por el fascismo y el integralismo. (“Dios, Patria, Familia”, era el lema del integralismo. Los integralistas llevaban una camisa verde con un signo que los distinguía, como los nazis y los fascistas).

Cuando la Generación del 45 emerge, terminada la Segunda Guerra Mundial con el derrocamiento del nazismo y del fascismo, el debate político pasa a un segundo plano. Por lo menos en su inicio, esa generación será formalista y esteticista, preocupada por la “reconstrucción” de la poesía y de la literatura brasileña. El nacionalismo modernista será sustituido por un subjetivismo creciente y por un cosmopolitismo de naturaleza actualizadora. Es el tiempo del descubrimiento de Rilke, T. S. Eliot, Paul Valéry, Mallarmé, Ezra Pound, Saint-John Perse, Ungaretti y otros, que sustituyeron las devociones modernistas. Y estas eran Apollinaire, el futurista Marinetti y Blaise Cendrars que Oswald de Andrade prácticamente desplumó en su *Pau- Brasil*. Una cosa singular es que el modernismo, teóricamente programado para proceder a una actualización de la literatura brasileña, fue uno de los movimientos más desactualizados y desinformados en relación con las revoluciones estéticas que entonces se operaban en Europa y en los Estados Unidos. En el gran banquete de los ismos del siglo XX, se alimentó de migajas.

—**Estamos de acuerdo en que “una luz impostora ilumina todas las vidas”. Evidentemente esto no significa falsear la realidad de forma canalla, sino reconocerla como una mezcla de razones y sinrazones, deseos y decepciones, impulsos y repeticiones, esencias y trivialidades. ¿Cómo la poesía te descubre? ¿Qué sabías de ti cuando comenzaste a escribir?**

—A lo largo de mi trayectoria literaria, me he manifestado tal vez exhaustivamente sobre la creación poética y la poesía. Y seguramente esas manifestaciones habrán sido siempre fragmentarias e incompletas. Para mí, la poesía es una manifestación de la creatividad humana; un arte —el arte de hacer versos; el uso supremo del lenguaje, ya que ella es una magia verbal, un “idioma” específico dentro del lenguaje, no solo del común sino también del lenguaje literario de la prosa; un testimonio de la condición humana; una celebración del Universo por el hombre. Dentro de ese cuadro inmemorial, que proclama la necesidad humana de expresarse (inventando y documentando el paso del tiempo y su experiencia personal), corresponde subrayar, con el necesario énfasis, que la Poesía resulta

de una vocación individual e intransferible, que se realiza y se perfecciona a través del trabajo, de la investigación, de la experimentación y de la capacidad de renovación frente a la tradición. El poeta nace poeta y se hace y es hecho por la cultura que consigue incorporar a su oficio. Y él es apenas un eslabón en el gran sistema poético del mundo, un grano de polvo en una tradición que viene del inicio del mundo y habrá de continuar mientras nuestro planeta exista. Esto porque hay algo, en el mundo y sobre el mundo, que solo el lenguaje poético está en condiciones de expresar. Hay algo, en el hombre, del hombre y para el hombre, que solo el poeta está en condiciones de decir, a través de y con su lenguaje.

Cuando comencé a escribir en la adolescencia, nada sabía de mí, salvo que deseaba ser poeta y escritor, y poner mi poesía y mi prosa al servicio de los hombres, lo que significa ponerla al servicio de la vida y hasta del cambio del mundo, ya que a mí me dolían y me duelen la miseria y la injusticia, la desesperanza y la muerte.

Lo importante es que el escritor o el poeta proyecte en su obra su experiencia, aquello que Rubén Darío llama “el tesoro personal”. Y convierta esa experiencia en un lenguaje inconfundible.

—**¿Cuáles, a los ojos de un poeta brasileño, serían las verdaderas pruebas de la realidad?**

—La realidad es siempre una visión personal de la realidad. Cada uno de nosotros tiene la suya, y trabaja con ella o para ella. Es, así, una representación, un modo de ver. Entiendo que cada poeta, desde el más representativo al más modesto y oscuro, proyecta en sus poemas una determinada visión de la realidad, del mundo en que respira, de la vida que lleva. Para mí, hasta el sueño y la “alienación poética” son realidades, pues se integran en la vida personal del poeta y en su producción. Diré que la visión que tengo del mundo es mi realidad. Es tal vez o con seguridad una realidad personal, intransferible, pero en ella caben o deben caber las realidades de los otros. Goethe dice que los hombres son seres colectivos. Esto significa que no somos solos ni estamos solos. Somos nosotros y los otros. Los otros de hoy y los otros de ayer.

—**¿Crees que el cosmopolitismo de la literatura brasileña es una farsa? Como nos relacionamos con grandes centros canónicos y no con la grandeza natural de la cultura en cada país, ¿qué otro Brasil has descubierto a la sombra de esa máscara?**

Miranda

Mingotti

Miranda

Reis

Magno

De Nóbrega

Vargas

Willer

Hernández

De Bastos

Anderson

Ramos Fonseca

Caamaño

Parisot

Martins

—Partamos del principio y de la evidencia de que nosotros, los escritores latinoamericanos, somos seres divididos entre nuestro indigenismo y nuestro iberismo. Como todos los países periféricos que constituyen la América ibérica (a la cual el Brasil pertenece), tenemos una lengua y una etnia europeas (el español, el portugués) y somos los herederos o usufructuarios de una cultura trasplantada y de la cultura autóctona. Y a esas culturas se suma la cultura milenaria que nos vino de África. A la cultura trasplantada –literatura, música, arquitectura, educación, culinaria, modo de vivir y de morir etc.– le conferimos un sello nacional que es nuestra diferencia derivada de nuestro indigenismo. El llamado “cosmopolitismo” de parte de la literatura brasileña –como de los otros países como Cuba o México, Chile o Argentina– testimonia nuestra ligazón transatlántica con Europa, que, como centro insoslayable de tradición y laboratorio de experimentación e invención, atrae nuestra atención, nos abastece con su saber y su creatividad y contribuye a nuestro perfeccionamiento. Y se funde con lo que tenemos de telúrico y nativo, de nuestro suelo. Actualmente, podemos vanagloriarnos de que la producción literaria y artística en Iberoamérica ya alcanzó un ostensivo grado de autonomía e independencia, no por lo que recibimos o imitamos, sino por lo que creamos e inventamos. América Latina se tornó la patria de la imaginación y de la creatividad, cada vez más apreciada por los estudiosos, críticos y lectores de una Europa que atraviesa un período de ostensible agotamiento, después de tantos movimientos renovadores como el simbolismo, el surrealismo, el cubismo, el futurismo, el expresionismo y otros. La presencia de escritores latinoamericanos en el flujo editorial europeo, y también su presencia en los festivales y congresos realizados en Europa, indica que estamos siendo cada vez más reconocidos por nuestra diferencia y originalidad. Con su explosión imaginativa, su diversidad artística, su ímpetu testimonial y documental, y su originalidad manifiesta, la literatura hispanoamericana es cada vez más apreciada y aplaudida en Europa. Ostentamos, además, una “irracionalidad” y una “magicidad” que, por su dimensión onírica, primitiva y arcaica, es otra fuente de atracción.

—¿El tiempo envejece al creador o a la criatura?

—Hay poetas y escritores que dan lo mejor de sí en la juventud o en la madurez, y decaen o se vuelven repetitivos a medida que envejecen. Otros hay que se renuevan y dan lo mejor de sí en la edad madura y en la vejez. Es un cuadro variado. Lo importante es que el poeta o

el escritor descubra el momento en que debe silenciarse, si es que debe silenciarse en algún instante de su vida.

—En la página 132 de tu libro de ensayos *O ayudante de mentiroso (El ayudante de mentiroso)* mencionas tu insularidad como elemento responsable de lo que llamas “tal vez incómodo aire de extranjero en el escenario de las letras brasileñas”. Restringes a una envidia crónica la renuencia del medio literario en relación a tu obra e incluso hasta a tu persona. ¿El caso se explica realmente así, de manera tan provinciana?

—En mi caso personal, mi “insularidad” proviene de la circunstancia de ser originario de Alagoas, en el nordeste brasileño –una región que se caracteriza por su belleza oceánica y litoral, por la miseria clamorosa de la mayor parte de su población. Agréguese a esas evidencias mi soledad, ya que, antes de mí, mi tierra natal solo produjo dos escritores de proyección nacional: Graciliano Ramos y Jorge de Lima. A esos elementos, se suma el hecho de haber seguido, en mi oficio literario y poético, un camino que atestigua irrefutablemente mi diferencia con respecto a mi generación y tal vez al propio legado cultural del Brasil. Suelo decir que los escritores están constituidos por el talento (cuando lo tienen) y por la envidia (siempre). Pero esta frase mía debe ser tomada más como una *boutade*. Aunque la vida literaria sea un ostensivo dominio de competición y conflictos, y refleje las virtudes y vicios de la condición humana, es también el territorio de una convivencia armoniosa. A lo largo de mi trayecto de escritor, muchas manos, algunas gloriosas, se me han tendido, apoyándome y abriéndome camino. Y, por mi parte, he procurado proceder de la misma manera. Mi vida ha sido un estuario de amistades. Y también de admiración. Sé admirar.

De cualquier modo, me siento un sobreviviente, ya que atravesé varios movimientos poéticos sin adherir a ellos –lo que no fue el caso de grandes poetas empeñados en obtener el aplauso o la complicidad de los jóvenes– y asistí a la desaparición y el naufragio de esos movimientos. Confieso que soy muy celoso de mi diferencia, la cual se proyecta en mi trabajo y en mi manera de concebir la literatura y la poesía, y debe constituir mi sello personal de poeta y escritor, lo que me distingue de mis queridos cofrades.

—Otro dilema curioso que encontramos en la literatura brasileña es su aspecto libresco —una literatura “que solo sabe respirar el aire asfixian-

te de los libros”—, como tan bien lo has dicho. El escritor brasileño, en general, se rechaza a sí mismo como elemento constitutivo de la relación —que solo se realiza, dicho sea de paso, de manera visceral— entre realidad y literatura. Hay el prejuicio inmediato de la superficialidad y, en consecuencia, otro, de ausencia de diálogo con las grandes corrientes internacionales. Apuntamos aquí los resultados —tu diagnóstico es perfecto, al decir que esta literatura “no puede hacer la lectura del mundo”—, pero ¿cuál es la matriz en que se origina este desvío?

—Un escritor debe ser libresco y antilibresco. Debe ser guiado por la evidencia de que la literatura y la poesía son problemas de cultura y no de mera sensibilidad. Un poeta, a mi ver, debe ser el protagonista más culto de la comunidad literaria, debe conocer un legado que viene de Homero a Dante, de Virgilio a Camoens, de Quevedo a Shakespeare y se extiende hasta nuestros días. El conocimiento de otras lenguas es para mí fundamental, ya que la tradición cultural de la lengua portuguesa era insuficiente para mis necesidades de expresión y educación cultural. Ya el espectro de la lengua española es diferente. Uno puede ser un gran poeta o novelista en lengua española sin necesitar conocer otras lenguas, pues en el pasado hispánico están Cervantes y Quevedo, Lope de Vega y Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León y Rubén Darío, Góngora y Antonio Machado, y centenas de otras referencias fundamentales.

Por otro lado, el escritor debe respirar el aire de la vida, de la convivencia, el mundo de los otros, pues en él es donde se abastece para su creación poética y literaria. Y cada poeta o prosista hace *su* lectura del mundo —no una lectura global y total del mundo, que es muy vasto e inaprensible. Me acuerdo del verso magistral de José Martí: “Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche”. Nosotros, los poetas, tenemos siempre nuestra Cuba (o nuestro Brasil, o nuestro México, o nuestro Chile) enclavada en nuestros corazones. Y tenemos la noche: el territorio de las oscuridades y las constelaciones, de los sueños y las pesadillas, de la interrogación existencial, de la indagación cosmológica, de la fusión amorosa, del amor y del odio, de nuestra condición humana.

—En 2002, cuando Walter Galvani recibió el Premio Casa de las Américas, en una entrevista concedida a Fabrício Carpinejar (*Rascunho, junio de 2002*), el novelista comentó haber sentido restricción por parte de la prensa brasileña, lo cual supone relacionado con el régimen cubano, observando que “la divulgación en sí no estuvo a la altura del premio,

que tiene prestigio y significado internacional”. El año pasado ganaste el mismo premio. ¿Cómo ha reaccionado a la distinción la prensa brasileña? ¿Crees que este premio haya perdido prestigio internacional?

—El Brasil es un gran gueto literario y lingüístico. La literatura brasileña es completamente desconocida en el exterior. Algunos poetas y novelistas son editados y apreciados, individualmente, en Hispanoamérica y en algunos países de Europa, pero ese conocimiento de creaciones artísticas individuales no llega a configurarse como presencia de un país (todavía exótico) y de una literatura. En el plano interno el desconocimiento es todavía más punzante. Las tiradas de nuestros libros literarios son casi siempre exiguas. Predomina en el mercado el libro extranjero, especialmente el *Best Seller* planetario, señal inequívoca de la colonización cultural y de la dominación comercial de los editores multinacionales. La actividad literaria en Brasil es cosmética, decorativa, ornamental. Ser escritor en Brasil es una cosa muy melancólica.

—Eres uno de los pocos autores brasileños con tránsito libre en los países hispanoamericanos. Te transfiero la pregunta que casi siempre me hacen, acerca del indigesto silencio que marca las relaciones culturales del Brasil con esos países. ¿Cuáles son los motivos de la poca (o ninguna) atención que nuestros intelectuales, sobre todo ellos, dan a la poesía hispanoamericana?

—No puedo ni debo esconder que mi condición de “poeta iberoamericano” —debida a mi presencia en numerosos festivales de poesía y también a sucesivas traducciones de mi poesía, en antologías poéticas o en libros autónomos— me alegra mucho. Ese tránsito, iniciado en 1980, cuando Carlos Montemayor hizo editar en México la antología *La imaginaria ventana abierta*, y que hoy alcanza a España, donde mi obra poética comenzó a ser traducida de manera intensiva, es realmente un tránsito personal. Varias causas pueden ser atribuidas al silencio del Brasil. Menciono la circunstancia de que la lengua española solo ahora, durante el Gobierno de Lula, empezó a ser enseñada en las escuelas. Hasta antes de la Segunda Gran Guerra, los escritores brasileños, cuando sabían francés, enseñado en los colegios, se volvían hacia Francia. Y cuando solo conocían el portugués, se contentaban con las traducciones extranjeras y las producciones existentes en el idioma nativo. El exilio de incontables profesores y escritores brasileños en los países de América hispana, durante la dictadura, instaurada en 1964, estimuló la curiosidad por las literaturas de esos países. Pero el

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

camino del descubrimiento habrá de ser largo y lento, y literaturas ricas y vigorosas de una América que es hoy la patria de la imaginación y de la poesía un día habrán de ser disfrutadas por los escritores y lectores brasileños. Corresponde también subrayar la inoperancia de los mecanismos culturales destinados a promover nuestra literatura en el exterior, lo que establecería una contrapartida provechosa con las demás naciones hispanoamericanas.

Es notorio que la poesía producida en grandes países de Occidente está hoy agotada y necesita de una transfusión que Iberoamérica está en condiciones de ofrecer.

La repercusión escasa del Premio Casa de las Américas otorgado a un escritor brasileño debe ser atribuida a la visión provinciana que Brasil tiene del propio Brasil, y que irradia por todos los sectores. El prestigio de los premios de Casa de las Américas en los países hispanoamericanos, en España y en otros países de Europa es indiscutible.

Cuando fui distinguido con el Premio Literatura Brasileña Casa de las Américas, la repercusión en los países hispanoamericanos y en España fue reconfortante. En el Brasil, fue irrisoria.

El aislamiento cultural del Brasil es una realidad irrefutable. Y precisamos puentes, en este mundo cercado por otros lados.

[2010]

versión de **Marta Spagnuolo**

Ilustración: Oscar García da Rosa



[Maria Lúcia Dal Farra: Iluminación de la poesía]

Tres expresivos libros de poemas —*Alumbramos* (2012), *Livro de possuídos* (2002) y *Livro de auras* (1994)— y el esplendor de una poesía intrigante por la serenidad con la que se sumerge en la reflexión del mundo que la habita, íntima y externamente. Maria Lúcia Dal Farra (1944) es una sabia ausente de la escena literaria, sin que esto implique el desconocimiento de sus artificios. Ha vivido durante años en Sergipe, guiada por una intensa sintonía con el cotidiano, su espíritu resplandece aquella enseñanza alquímica evocada por Juan-Eduardo Cirlot, de que “en toda labor, incluso en las más humildes, las virtudes se ejercitan, el estado de ánimo se temple, el ser evoluciona”. Precisamente templado por la grandeza de su humildad, nos sentamos para una deliciosa conversación que ahora publicamos.

—**Comencemos por el alumbramiento. ¿Con quién dialoga la poesía de Maria Lúcia Dal Farra? ¿Cuáles son las fuentes de su alumbramiento?**

—Esa historia de las luces es una vieja manía de mi poesía (soy lectora de Bandeira desde muy joven) y, al mismo tiempo, una tortura. Para comenzar por los fundamentos, es decir, por mi cuerpo, tengo una ceguera periódica que se produce a partir de un punto luminoso que se instaura en mi campo de visión sin más, como si un aura muy poderosa creciera de la cabeza de una *Madonna* medieval y se manifestara en mi frente y se expandiera por toda mi órbita visual, llenándola. Me quedo entonces sin ver nada, que no sea esa potente luz (durante muchos y largos minutos) hasta que ella atraviese de lado a lado la bóveda y cumpla con su curso. Como ves, enceguecer y alumbrar son cosas del Arco de la Vieja en mi vida primaria.

Pero no fue por eso que mi primer libro de poemas se llamó *Livro de auras* —aunque entre el cuerpo y el espíritu la relación sea tan densa que todo pase sin nuestro entendimiento—. Lectora de Walter Benjamin desde hace mucho tiempo, yo buscaba deliberada y desesperadamente (en la década de 1990) luchar contra la histórica pérdida del aura (de las cosas y del poeta) para iniciar una comunicación con el lector que nos hiciera, a mí y a él, recuperar (para comulgar) una unidad imposible. Era un esfuerzo loco, vano y urgente, en un momento en que el mundo que yo conocía se derrumbaba: por un lado, porque yo sufría el golpe más duro de la existencia; por el otro, porque todos entrábamos en la tal postmodernidad líquida y vertiginosa donde todo ya es otra cosa.

Es cierto que esto venía ocurriendo gradualmente en mi historia subterránea, porque antes de publicar tan tarde ese libro inaugural

(a los cincuenta años, en 1994), escribí (desde muy temprano y a lo largo de mi vida) otros siete que permanecieron y permanecen mudos y sordos —ya que no fueron tocados por nadie—. En la falta de lector, mi poesía solitaria parecía presta a desembocar en un ilegible absoluto, y fue así como decidí tomar, contra toda evidencia, aquel camino para tratar de hablar con alguien. Abandoné todo lo que había escrito hasta entonces y me puse la tarea de escribir un nuevo libro (publicable) y que, en principio, me salvaría. (¿Quién, si yo gritara, me atendería en esa turbulencia de voces?). No salvé ni a mí ni a nadie; mi aura se hizo pedazos cuando intenté levitar como los ángeles de Rilke. Pero el esfuerzo valió la pena.

La experiencia de hacerse pedazos me mostró que tal vez podría ser más seguro (por lo menos para tener piso donde pisar) conversar de forma más estrecha con mis pares: los poetas muertos. Ellos siempre fueron mis interlocutores, las obras con quien hablo. Por otra parte, más allá de ellos, me dirijo, desde entonces, a un elenco de personas con quien supongo estar entrando en diálogo (nótese cómo mis poemas están llenos de dedicatorias); y, después, a toda la gente que ponga los ojos en mi escritura. El hecho es que no me hago ilusiones: tengo poquísimos lectores vivos, y eso es bueno porque escribo solo para algunos, sobre todo hoy que la medida es la multitud.

La fuente de mi alumbramiento es, por tanto, el otro, aquello que el otro me trae de luz para cualquier tipo de conocimiento que pueda realizar en la escritura de un poema, cuando trato de develarlo o traerlo a mí.

—**¿Hay una distinción posible entre el poeta y el poema?**

—Se transforma el amante en la cosa amada...

—**Me gustaría hacer referencia al universo de la crítica de poesía en Brasil, pero ese universo es inexistente. En su lugar, lo que tenemos, y muy de vez en cuando, son anotaciones dispersas, de inclinación periodística, que tocan más lo pintoresco que lo realmente esencial siempre que se refieren a algún poeta. El entorno de la investigación académica es igualmente desalentador. Es evidente que no escribimos para abordar esas vertientes. Sin embargo, vale la pena preguntarse, considerando los personajes involucrados, ¿quién no está desempeñando bien su papel?**

—La verdad, incluso, escribimos para nadie, por lo menos para nadie que nos escuche o que nos lea, escribimos siempre para quien



Foto: Marcelo M de Sá

allí no está y que, si estuviese, no se encontraría donde suponemos que podría estar. La poesía nace de ese desencuentro jamás resuelto y esa es la forma en que ella se proyecta hacia adelante –porque busca aquel que todavía no está–. En rigor, por lo tanto, es bueno que el crítico ocupe ese lugar desconocido y errático (por lo menos por algunos instantes) aunque fuera dentro de la máscara de un *hypocrite lecteur* baudelaireano (que, por cierto, en esta versión de la modernidad, data por lo menos de 1848, donde se ve que el espacio vacío es antiguo).

Pero no se puede hablar, a no ser rara vez, de la existencia de la crítica de poesía en nuestro país, y desde hace muchos años. Para citar mi propia experiencia, desde muy joven yo leía aquello que se producía en Brasil (y también allá afuera) a través del *Suplemento Literário* de Minas y del *Estadão*, pero ese mundo ya se acabó. ¿Será que en alguna parte del internet todavía se asile? ¿En qué sentido? Veo (algunas veces) que los blogueros se conectan (intuitivamente, supongo) a algún poema que les cae en las manos, y comienzan a exhibirlo y compartirlo con quienes los visitan. Creo que no saben bien de lo que se trata. Son (digamos) tocados por su súbito rayo de lo inusitado y lo divulgan porque aquello se ajusta de alguna manera con ellos, gracias a ese rasponazo hipnótico con que el poema los atraviesa.

Quiero creer, que aun así mínimamente, el sentido crítico de ese lector se trasluce pálido allí, a merced de ese *insight* ocasional que se incrusta en su elección (implícito en ella), lo que ya es, en estos tiempos de calamidad, muy bueno. Tal vez sea por ahí que la poesía haga su pase y avance a otro y otro lector hasta que encuentre aquel que la invente. Por cierto, mi poesía ha tenido la alegría de conocer a algunos de esos pasajeros de la lumbre, sobre todo en el medio académico y al lado de mis compañeros.

Creo, por otro lado, que la gente podría, si quisiera, escribir aquello que el mercado pide (tratar la obra como una mercancía), y entonces tendríamos el mayor éxito, tendríamos “críticas” condescendientes y ganaríamos dinero. ¿Pero, para qué? ¿Para qué caminar de la mano si podemos conseguir un placer inmenso siguiendo a contrapelo? ¿Para qué leer a Elisa Lucinda si se puede leer a Cecilia Meireles? La poesía solo existe cuando se pone contra el lenguaje que vigora, cavando grietas por donde significar otra cosa que ella misma ni siquiera sabe lo que es. Y solo hay una manera de vivir eso: en el impase. Porque no es solo una cuestión de la contienda siempre armada entre el poema y su lector. Es una pelea librada entre lo que la poesía busca producir y aquello que sus

leyes de producción le permiten o no superar desde los factores constitutivos de la comunidad de la cual ella emerge y con quien dialoga. Aunque en tránsito permanente, ese mecanismo de mercado solo tranquiliza si la doma, ávido de agarrarla como su presa, pasteurizándola en definitivo. Huir de ese secuestro, enfrentarlo en el texto, sitúa a la poesía en ese impase del que hablo, pues el acto poético, en la imposibilidad del heroísmo que resultaría inocuo, no puede ceder a la contraparte cínica contenida en el deseo de realizarse.

El hecho es que, así, el acto poético parece predestinado al suicidio. Porque mantenerse en ese umbral beligerante y peligroso, en estado de peligro entre uno y otro valor, en equilibrio para la creación de un lenguaje que, obligado a hacer concesiones, no las auténticas, es lo que parece ser lo imposible y legítimo del poeta contemporáneo. Y lo que pide de él una acción contradictoria, una absurda praxis que solo puede ejercerse en oxímoron.

—**Brasil siempre fue muy tímido o incluso ausente en relación con un tipo de evento literario que surge en nuestro continente en los años 60, los encuentros internacionales de poetas. La legitimidad de estos eventos expresó siempre una forma de resistencia. Cuando surgen en Brasil tratan de prenderse a otro margen de la tradición, adoptando las perspectivas del mercado. Lo que iba a ser característico de una acción entre nuestros escritores e intelectuales, se torna en una adopción de un festejo del mercado. Es otro caso muy revelador de una cultura, sin duda. Y el mecanismo adoptado, muy feliz, poco a poco está desterrando a los poetas.**

—He participado en festivales de poesía fuera de Brasil, ¡y es algo nunca antes visto! Acuden muchos interesados que vienen a oírte en las plazas, en las calles, en el carnaval, en las esquinas, en los mercados, en las universidades, en fin, en todo rincón, y personas que también quieren decir poemas, propios o ajenos, y que participan del micrófono abierto en las plazas durante todo el evento. No se trata de una vitrina donde la poesía de cada uno es expuesta, sino de una auténtica confraternización, porque nos escuchamos los unos a los otros sin cesar, acompañamos el trabajo ajeno, conversamos, aprendemos en gran cantidad y nos damos cuenta de la fuerza que tenemos. Somos muchos los que resistimos cualquier intemperie política, y esa alianza es fundamental y ritualiza la razón de nuestra existencia.

Solo vi suceder eso aquí en Brasil una única vez, hace muchos años: fue en el Festival de Poesía de Goiás Velho y, tal vez, haya sido el último. Sí, la participación también era libre, como sucedía en Nicaragua, México y Perú. Estuve este año en Paraty y me di cuenta de que a pesar de que todo giraba en torno a Drummond solo había una que otra mesa de poetas, y una de ellas bien situada, por cierto. La organización era perfecta y todo era un espectáculo –de otra naturaleza, es verdad–. No es que el homenajeado no fuese leído innumerables veces en las sesiones, discutido y priorizado, pero la poesía, tal como la conozco de esos festivales más allá de Brasil, fue la gran ausente.

—**La prosa y el verso. La distinción entre ambas era casi del mismo orden de lo vertical y lo horizontal. Distinción irreflexiva, porque los dos ambientes, en la física y en la literatura, pueden referirse a su inverso o, en adorable expansión, a la suma de sus matrices, incluyendo allí las invisibles y rechazadas. La creación determina la forma y no lo contrario.**

—Bueno, esa cosa de lo vertical y lo horizontal puede tener cierta utilidad como una camisa de fuerza que te obliga a que te conviertas en un espacio literario cerrado como una urna, con el fin de desafiar-te para ver de qué eres capaz. Estoy pensando en una forma fija, en el soneto. Por un lado, él recuerda hasta a una práctica de Poe, de las más tenebrosas, porque eso es más o menos como estar siendo emparedado vivo, o hasta Florbela, los límites del claustro. Pero también remite a Sade, a la práctica masoquista de las más eficientes, ya que desemboca en una tortura benéfica. O entonces a un ejercicio de deporte, que es lo que ocurre con el soneto estandarizado cuando es hecho fuera del clasicismo. Tú tienes aquella medida inmezclable de decasílabos y tienes que cavar en lo más profundo de su ser para conseguir expresar lo que pretendes dentro de un corsé que no te permite cualquier movimiento. Y también tienes esto: si descubres (dentro de esa forma premoldeada) de lo que su poesía es capaz, es ya un avance enorme. Dialogar con esa forma para cuestionarla en el centro de su propia medida es siempre muy instigante, porque te permite derretirla dentro de ella; encontrar *enjambements* interesantísimos y acentuar el decasílabo de manera transversal, por ejemplo. Por otra parte, ¿para qué ser libre cuando se puede ser tan vigorosamente atrapado? Y, al final, ¿no es así que la tradición literaria funciona para cada uno de nosotros? ¿Para estar allí como un desafío a vencer desde dentro de ella?

Ya escribí sonetos clásicos (que me arrebatan solo por lo que tienen de interdicto) y he hecho siempre versos (sin contar un único libro de ficciones). Tengo muchas ganas de intentar un día el llamado poema en prosa, tal como nos viene de los simbolistas.

Sobre la cuestión que me propones tengo algo curioso que contar. En el *Livro de auras* hay una sección llamada “lección de casa”, donde yo buscaba narrar las historias familiares o el andar alrededor de ellas. De todas las tres partes, ese era el lugar que yo escogería para comunicar alguna cosa al lector, en el sentido de que el mensaje a pasar prevalecía sobre el propio hacer poético. Y, de hecho, escribí treinta y tres poemas bajo esa tónica. Muy bien. Pasado el tiempo –exactamente once años– publiqué *Inquilina do intervalo*. En este libro, retomaba las mismas historias, solo que hechas en prosa. Era como si yo confirmara, así, la insuficiencia de la poesía para tal fin. O bien, que el poder enigmático y trascendente de ese histórico real excediera en mucho la medida que yo le había dado, y fuera necesario para completar mi “testimonio” por medio de un “otro” género. ¿Me entiendes? En todo caso, no sé si la necesidad era de perfeccionar, de crear nuevos puntos de vista sobre cada trama anterior (a fin de que yo los comprendiera mejor, y eso supone un otro ejercicio, el del psicoanálisis), o si yo no escogiera acertadamente el medio conveniente para dicho contenido. Es decir: era como si yo hubiese forzado la forma para que ella aceptase aquello que le era ajeno. La poesía tiene de eso: ella no acepta ser “utilizada” –y parece que fue lo que (bien o mal) terminé haciendo–, tal vez porque me desorbité, tal vez porque la cosa no fuera del ámbito de lo poético, sino (como supongo ahora) del territorio de lo privado (¿pero qué no lo es?), y la forma hubiese insurgido contra mí... No sé.

Pero (al fin y al cabo), como siempre escribimos sobre las mismas cosas, todavía no sé si pasé por allí o si continuaré abordando esos mismos asuntos con el fin de dilucidar lo que pasa. Una cosa es segura: eso es una fuente inefable. ¿O será que el nudo que hay entre prosa y verso explicaría esa última tentativa? Todavía no tengo una posición y sigo pensando en el caso que estoy compartiendo contigo.

—**La poesía, independientemente de la forma que buscamos o encontramos para el poema, añade un elemento inesperado a la relación, por más que creamos, al revisar un tema dado, que impone cierta repetición. Es evidente que hay poetas que se repiten, incluso, cuando**

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

tratan temas diferentes, una especie de cristalización del discurso que no es lo mismo que la definición de un estilo. Pero no estamos tratando esas almas reiterativas. El lenguaje poético, como cualquier otro, tiene sus mecanismos, trucos, ardides, y la experiencia naturalmente nos lleva a alcanzar nuevos tonos, numerosas variaciones, a partir de las mismas matrices. A mí, por ejemplo, me atrae mucho mezclar registros dentro de un mismo poema. El mayor dilema que encuentro es esa deformación maniqueísta que se estableció entre nosotros, digo en la lírica brasileña, limitando la creación a dos patrones opuestos e inconexos entre sí: la escritura a secas o la inspirada. Y lo que es peor: tratando de dar a la primera una primacía sobre la segunda. Si la asfixia perdura en un aspecto tan irrisorio, todavía hoy debatido —cuando alguna forma de debate se produce— como evidencia relevante en la creación, ¿qué esperar de la comprensión de los vasos comunicantes entre prosa y verso? Recuerdo aquí, trayendo más leña para nuestra adorable fogata, una observación de Antonin Artaud, cuando se refería a Diego Rivera, diciendo de él algo que podemos traer para el ambiente poético: “Cuando no se tiene el sentimiento de una fuerza trascendente —en el arte de pintar, así como en todo arte— esto resulta en una especie de bloqueo de la interpretación, en una opacidad interna de las formas”.

—Lo dijiste claramente, Floriano. Y me encantó cuando subrayas uno de nuestros vacíos actuales, ya que ni incluso hoy en día “alguna forma de debate se verifica”. Alimentando, pues, un poco más “nuestra adorable fogata”, creo que después de la liberación que el surrealismo nos dio, cuando todo indicaba que la gente aquí en la tierra había estado absolutamente libre para hacer entre las palabras el amor que ellas bien querían mantener entre sí —he aquí que carnavalizamos una lucha personal entre Eliot y Breton—. Pues, ¿no es que esa historia viene de la primacía de la poesía “objetiva” y cerebral sobre la inspirada? Y, lo que es peor, viene, como tú bien reparas, separando una de la otra, como si ambas fueran irreconciliables y de mal, enfrentada una a otra. ¡Eso no existe! Hay un lazo incesante entre ambas, algo arraigado y recíproco, ya que una depende de la otra, y la decisión de prevalencia de una sobre otra es apenas del específico poema en cuestión. Yo veo (para hablar de uno de los llamados “representantes” de una de estas alas) muchísima inspiración en João Cabral, e incluso de surrealismo —¿quién no ve? “Un perro vivo dentro del bolsillo”, un “perro sin plumas / es cuando un árbol sin voz”, una “húmeda encía de espada”, “los gestos difuntos

de la lama”— esto solo para recordar lo ya conocido, lo que está más a la mano en mi memoria.

Incluso Valéry, quien es uno de los padrinos de la poesía “pura”, abre brechas para la inspiración cuando trata el hacer poético, y eso ya en su célebre conferencia inaugural en el Collège de France, en 1937. Cuando ahí él se refiere al litigio total entre varios registros que son llamados a actuar simultáneamente en la producción poética (por ser justo tan diferentes entre sí), lo que nos pide, por lo tanto, es un rol de ajustes muy diferenciados y siempre incompatibles uno con el otro (dominio que, según él, es atributo del *faber poeta*), Valéry no deja de subrayar que (a pesar de todo el control que podamos mantener sobre tales materiales) el poema, como todo acto del espíritu, viene siempre acompañado de una “indeterminación más o menos sensible”, de un “indefinible”. Ahora, ¿cuál es el nombre de ese fenómeno no compatible y que extrapola nuestra “destreza” (es decir, como tú dices, Floriano, nuestros “mecanismos, trucos, ardides”), sino inspiración, sino azar? Creo, por eso mismo, que la palabra que designa *le hasard* del *coup de dés* de Mallarmé no sea otra que esa. (Sobre Valéry, no puedo dejar de comentar mi vergüenza con lo que me encontré el otro día, cuando compulsaba, en la Biblioteca Nacional de Lisboa, un material sobre la dictadura salazarista. Y es cuando me topo con un libro sobre Salazar, escrito por Antonio Ferro que, además de haber sido un contemporáneo de Florbela y director del tercer número de *Orpheu* (que nunca vio la luz), fue también secretario de Propaganda Nacional de Salazar. ¿Y quién hizo la presentación de dicha obra? ¡Nada menos que Paul Valéry!).

Retomemos, pues, nuestra conversa al pie del fuego, Floriano. Y convengamos: aquello que ocurre fortuitamente modificando la dirección de lo que escribíamos (si estamos volcados en la conciencia súper despierta o no), ¿cómo se llama? Pessoa llama, a ese indefinible (creo que en 1934), *El hombre de Porlock*, y eso a propósito del relato de Coleridge sobre la escritura de *Kubla Kahn*. El poema, en las manos del romántico inglés, caminaba de una manera, cuando es interrumpido por la llegada de un sujeto a su casa (que venía de una aldea vecina), con un recado no sé de qué. Esta suspensión de la escritura cambia en todo la forma del poema y Pessoa pasa a llamar a ese proceso de desviación de las intenciones originales como *El hombre de Porlock*. ¿Quién es ese hombre que viene de Porlock, sino el representante de las musas? Saltando muchas etapas, pero solo para constatar, se ve, al final, que el *je*

est un autre rimbaudiano (que desemboca en el “vidente”) es pariente desde siempre de ese “hombre”, ¿no te parece?

—Evidente, pertenece al mismo capítulo de la alteridad. Es interesante que menciones a Antonio Ferro (1895-1956), un poeta portugués habituado al aforismo. En un ensayo mío sobre Carlos Drummond de Andrade, observo el impacto que este poeta produjo en el brasileño, cuando se presentó, en 1923, en el Teatro Municipal, tocando el bombo y disparando su propaganda poética: “Mi época soy yo”. Ahora, más allá del mundo de los libros, ¿cuál otro ambiente artístico fue importante para tu poesía?

—El de la música, de la pintura, de la escultura, de la danza, del teatro, del cine, por no hablar de un otro universo: lo culturalmente femenino. Aquel que comprende la domesticidad, la casa y sus habitantes, todas las pequeñas mascotas, la culinaria, la jardinería, la huerta, el mobiliario, los trabajos manuales, etcétera, en fin, todo lo que no tiene importancia canónica y que nunca fue elevado a objeto de atención poética, y que, de cierta manera, pertenece a una jurisdicción próxima (aunque muy opaca) de la “áurea mediocridad”.

Soy absolutamente sensible a todo el arte y quedo arrebatada por él, dejándome llevar por su obnubilación, sin nunca saber de lo que se trata. Me voy, y solo, mucho después, es que me parece entender lo que pasó y, generalmente, esa revelación ocurre dentro de la elaboración de un poema, como algo que me acude y que se desvela de repente. De ahí reconozco lo que vi y lo que experimenté entonces, pero incluso ahora de otra manera, porque de repente emerge inopinadamente como un puro instante fortuito de epifanía, ¿y no será eso la tal musa de la que hablábamos?

Siempre estudié música, desde los cinco años, y, además de pianista, yo quería mucho ser bailarina. Pero en mi infancia no pude porque había un prejuicio inmenso acerca de los maestros: mi padre no me dejó. Yo también quería ser cantora popular, pero de nuevo el prejuicio no me dejó. Vale la pena que te cuente, Floriano. Tenía doce años (pero afirmé tener catorce, porque en ese momento estaba prohibido para los menores de esa edad) cuando mi padre me llevó al programa de novatos de Ari Barroso, en la TV Tupi de la calle das Palmeiras, en São Paulo. Al compositor le gustó mi voz y mi conversación (él entrevistaba al candidato, quería saber cómo éramos), y quiso hablar, después del programa, con mi padre, a quien prácticamente exigió que no me permitiera hacer “vida

artística” porque aquello no era cosa para una “muchacha de familia”. Le contó varios casos a mi padre, delante de mí, con algunos circunloquios y metáforas que traduje razonablemente bien. Y, listo, allá se fue uno de mis deseos. En ese momento yo iba al conservatorio y tenía clases con José Eduardo Martins, el hermano de João Carlos (que andaba por el mundo en conciertos). Nunca me olvido: la primera vez que vi a João Carlos Martins estaba tan nerviosa que, en la conversación, le pregunté si algún día iba a dar clases en el “reservatorio”... Pero en ese momento la cosa se complicaba porque yo era varias: había descubierto la escritura de poesía y me dedicaba a eso; quería ser concertista y también cantora (¡pero no de radio!), y comenzaba a estudiar canto lírico con Miguel Archerons (director de la Coral Paulistana del Teatro Municipal de São Paulo). Continué esos estudios, me especialicé en piano, ejecutaba varias arias como soprano dramático, era solista, pero la ambigüedad música/poesía era cada vez más notoria. Imagina que, siendo pianista (en la graduación tocaría el *Concierto no. 1* de Beethoven, con la Orquesta del Teatro Municipal de São Paulo, bajo la batuta de Tullio Colacioppo), compuse, con música del maestro Michael Izzo, la letra del himno del conservatorio...

Y fue después de eso que empecé a tomar clases con el maestro Souza Lima (en cuya casa conocí de pasada a Tarsila, ¡imagínate!) y todo parecía encaminarse para una beca fuera del país y para una carrera relacionada. Sin embargo, y fue ahí que surgió algo imprevisto y mi vida cambió de rumbo. Yo venía, desde hace tiempo, teniendo clases simultáneas con Robert (Adolphe Léon Sylvain) Dierckx, un pianista de los más extraordinarios, un belga que había sido discípulo de un discípulo de Liszt (Arthur De Greef), escritor que recibió la Grande Croix de la Reigne Victoire, por su actuación como paracaidista del ejército británico durante la Segunda Guerra Mundial. Dierckx era una persona fascinante: improvisaba en el piano y en seguida escribía lo que había creado en música; en seguida, leía lo que había escrito y tocaba aquello, y, así, permanentemente en un diálogo incesante entre música y poesía, poesía y música. Anarquista, intelectual, gran lector de los surrealistas, admirador de Magritte y de Delvaux, (tenía un Picasso que colgaba detrás de la puerta del baño, delante del inodoro, como si nada...), cuestionador de absolutamente todo, Dierckx no dejaba piedra sobre piedra, y su manera de ser me marcó por completo. Me acuerdo que, contra toda evidencia (y con una metodología de vanguardia), él ponía una partitura delante de nuestros ojos y pedía que tocáramos lo que allí no estaba, es decir, el

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins



marco armónico que subyacía en la pieza, para, por fin, tocar la partitura que, así, termina por tornarse consabida: era por dentro que nosotros estudiábamos la música (y la poesía y la vida).

El hecho de haberlo frecuentado fue lo que me hizo decidir estudiar Letras (y ahí me topo con un sujeto imposible, José João Cury, que fue mi querido profesor; y con el queridísimo Antonio Cândido, con Jorge de Sena y Adolph Monteiro –isolamente!–) y me fue arrastrando mucho más para la literatura que para el piano y el canto. La ausencia real de esta querida dupla inquieta en mi vida de hoy, es un gran agujero (claro que toco y canto, pero ahora silenciosamente). Sin embargo, quiero creer que logré una forma de fundirla en mi poesía, donde, de alguna manera, fantaseo que tanto el piano como el canto sobreviven.

Hace algunos años, un viejo conocido de mi padre me llamó para Botucatu para que grabara las canciones (sin partitura) de Angelino de Oliveira (autor de *Tristeza do Jeca*). Tengo que decir que mi padre era muy amigo de Angelino y que yo, desde muy pequeña, cantaba con mi padre las composiciones, acompañado por él y Zé María, su compañero. Ocurre que Angelino era un bohemio por excelencia (tocaba con Catulo) y, aunque grabó con Gaston Formenti y Paraguassu (de la década del 40), nunca se preocupó por registrar patentes, etc. Así, cuando él murió en 1964, mi padre consiguió publicar (al menos) un libreto con las letras de sus melodías, en vista de que todo se iba a perder; después cuando mi padre murió, mi primo Zebba Dal Farra (gran guitarra) y yo, comenzamos (como herederos de oído de sus composiciones) a poner en pauta la obra de él. Pero en ese entonces vine para Sergipe e interrumpimos el trabajo, que iba a quedarse de todos modos, abandonado. Pero fue allí que, por ese golpe del destino, acabamos los dos grabando en un fin de semana, todo aquello que sabíamos de Angelino (en dos CD, fuera del comercio), que cumplen el papel al que nos destinamos: el de producir un documento. Quedé bien con mi padre y con Angelino, finalmente. Me puedo morir tranquila porque aquello está preservado. Creo que también esa sintonía subyace en mi poesía.

—**¿Cómo saltas de un poema a otro, querida?**

—Algunas veces, Floriano, tomo un poema ajeno y me quedo intentando responder aquello que, según creo, él pregunta. Y eso que comienza como un ejercicio de adivinación va caminando y se torna independiente de aquello que lo suscitó. Por lo tanto, se convierte en un poema mío que escruta otros rincones de aquello que en otro encontré,

y que termina perdiendo ese cordón umbilical, desembocando en otras vertientes que, a veces, voy a intentar dilucidar para mí misma en otro y otro poema que hago a partir de lo que no aconteció en ese.

Hubo una época en que resolví invocar a las musas, aunque artificialmente. Decidí que iba a escribir un poema al día, costase lo que costase. Y lo hice durante unos tres meses consecutivos. Las criaturas se resistían mucho, pero yo insistía y las sacrificaba, si fuera el caso, hasta que saliera de mi osadía alguna cosa. Me quería disciplinar, eso era. Quería recuperar una familiaridad con la poesía que me parecía estar en aquel momento medio atenuada y adormecida. Y entonces oía una canción, veía una pintura, abría una página cualquiera, y me obligaba a producir un poema. Claro, eso no dio en nada, pero, de repente, había también un raro oasis, una pequeña cosa que me hacía bien.

Pero hay el caso de poemas que me acudieron, que bajaron en mí y que precisé escribir sin determinación alguna. Por ahí entiendo muy bien aquellas historias de Pessoa sobre el nacimiento súbito de los heterónimos, de pie, escribiendo como un loco encima de aquella cómoda. Y, claro, todos los juegos surrealistas. Me acuerdo muy bien un poema que “escribí” (la verdad, apenas lo registré), y que venía absolutamente listo. Una vez hecho, me pareció ser de Pessoa, y comenzaba así: “Hay un enorme espacio en mi paso / entre lo que soy y los que paso a ser” y de ahí en adelante. Nunca lo publiqué, porque creo que fue escrito por una persona interpuesta. Sin embargo, hay otro cuya memoria del registro la llevo muy viva en mí, pues lo escribí entre lágrimas, y que es sobre la muerte de mi padre. Ese me perturba demasiado hasta hoy, cada vez que lo leo o me acuerdo de él, porque no me parece un poema, solo el testimonio de un hecho, tal cual, con detalles que yo no conocía y solo después me contaron. Y sigue siendo espantoso para mí.

Entonces es así, Floriano: escribir poesía es, como mínimo, una proeza que nos pone en sintonía fina y perfecta con el mundo ignoto, en un diapasón (sorprendente) con ondas paralelas y transversales y simultáneas y con intersecciones que flotan por allí y que la escritura capta e identifica. ¿Clarividencia? ¿Mediumnidad? ¿Sublimidad? ¿Visita al bajo mundo? ¿Existencia más allá del planeta? ¿Acción, recuperación, suposición de la realidad? ¿Inmersión en la miseria total? ¿Visita al infierno? Vida.

—**Esencialmente vida. Fellini cierta vez comentando sobre el sentido histórico de la creación, decía que se trataba de una perspectiva que**

no le agradaba, resumiendo de forma brillante: “Ojo para el cotidiano, mientras estoy vivo. El resto es especulación”. Pero quiero recordar aquí a Georges Bataille: “Si río ahora, puedo pagar por esa risa el precio de dolores excesivos. Puedo reír en el fondo de una miseria infinita. Puedo reír igualmente bien mantenido por la suerte”. Yo no creo en el arte sin risa. No creo en la propia existencia humana sin la capacidad de reír. La risa mata la moral en su sentido más patético, el del prejuicio. ¿Y no hay peor daño a la especie humana que el prejuicio en relación con la risa? Y nosotros, Maria Lúcia, que nos reímos tanto, ¿de qué nos reímos?

—Pienso, querido, que la gente ríe para abrir aquello que está cerrado, para buscar en él un intersticio por donde verlo con otra cara. La risa amplía la cosa, le da nuevos matices, más substratos, le atraviesa la carne, descubre en ella un foco de otros trastornos, un sesgo, una manera de destriparla para reconstruirla mejor de lo que se presentaba. En realidad, la risa reorganiza la cosa, la torna más distante del dolor que ella causa, el dolor mata. No confundir con alienación. La risa abre brechas, arcoiriza el objeto, acomoda en él un abanico de otras garantías y, gracias a Dios, nos deja afuera para observarla mejor, a fin de que podamos sanar lo que nos incomoda o maltrata. La risa nos da un prolongamiento de la vida.

Floriano, en medio de tantos engaños, imposturas, delitos contra la inteligencia, injusticias, arrogancias, ¿qué sería de nosotros, en este país, sin la risa?

—**Aquí yo digo como Fellini: esta es una perspectiva que no me agrada. Así puesto, la risa parece un recurso catártico de los brasileros para soportarse a sí mismos. ¿Nos olvidamos de algo?**

—Ciertamente. De aquí a un rato vamos a recordar lo mucho que olvidamos. Ya, ahora mismo, recuerdo que en mi vida de música/poesía conocí a un guitarrista como ninguno: se llamaba Pedro Campos de Paula, *piaiense*, niño prodigio de esos que dan conciertos a los cuatro años (con esa edad se presentó en el Teatro Amazonas) y arroban audiencias. Además, era un talentosísimo acompañante que pulsaba con el cantante, que improvisaba mientras la gente entonaba, de modo que todo se daba de manera vertiginosa y engendrada, en un entendimiento desconcertante. En la época en que vivió en Bahía, él fue uno de los primeros acompañantes de Maria Bethânia. Cuando lo encontré en Botucatu,

donde fue a vivir con la familia en la década de 1960, terminamos grabando un LP de 33 rpm (¿tú sabes lo que es eso, Floriano?), pero solo con composiciones de Vinicius y Jobim, Mário de Andrade, Jaime Ovalle, Hekel Tavares, Ari Barroso, Dolores Duran, Sílvio Caldas y Orestes Barbosa, de Francisco Alves (especialmente un vals que dice “Corazón , ¿por qué prefieres / amar a todas las mujeres / en el amor de una sola mujer?”). Ese guitarrista era del tipo que ya no existe: tú cantabas en un tono, pero no estaba muy bien; necesitaba subir o bajar algo así como un medio tono, cosa siempre complicada para quien toca. Pero con Pedro no había ningún problema. Él hacía ese milagro de transposición con los dedos (y sin, por supuesto, la ayuda de aquel objeto que sacaron y sujeta las cuerdas para ese efecto) y ya iba tocando la introducción en el tono que fuera, especie de ángel que nos hacía levitar. A él, a Dierckx, al querido poeta Carlos de Oliveira (y a mi amada comadre Lúcia Wisnik) dediqué, en 1986, mi *Alquimia da linguagem*, porque los perdí a todos de una sola vez: ¡un golpe bravo! Pero me acordé de contarte sobre Pedro porque fue él quien consiguió publicar, de manera inaugural, un poema mío. Fue en el *Jornal da Bahia* a principios de 1960. Ahora, la cosa increíble —y la poesía (solo para completar nuestro pensamiento anterior) es, como ves, Floriano, también el lugar de las imantaciones—. Conocí en Rio Grande do Norte, en 1999, un escritor que pasé a admirar por la sabiduría y la dignidad, por su carácter irreprochable, Oswaldo Lamartine, gran conocedor de las cosas terrenales (desde la forma de identificar una huella hasta el arte de los hierros del ganado, pasando por el tratamiento de las armas de pólvora y de los blancos, y de muchas otras menudencias caídas en desuso). Él tenía un sobrino que estaba casado con una médico, un poco mayor que yo, que conocí y empecé a frecuentar. ¿Y cuál fue mi asombro cuando me di cuenta de que ella conservaba, en sus pertenencias y como algo de mucha estimación, el tal poema que Pedro publicó en Bahía? La poesía tiene sus magias, ¿no es así, Floriano?

[2012]

versión de **Melbis Guzmán**
Diajanida Hernández
Edmundo Ramos Fonseca

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins





[Marco Lucchesi: la vertiginosa aventura de la unidad]

—En un poema tuyo titulado “Meu conflito” (*Meridiano celeste & Bestiário*, 2006), encuentro esta intrigante imagen de un hablante que se debate “vida afuera en busca de Ulises”, invirtiendo el curso mitológico entre busca y extravío. Comencemos entonces nuestro diálogo por esa inversión sugestiva. ¿Quién es el interlocutor que buscas?

—Ah, Floriano, estás apuntando a la herida. El norte. La demanda del Santo Grial. La idea de una búsqueda que se vuelve capítulo de otra búsqueda. Ulises intentando volver a su rocosa Ítaca. Y Telémaco tras los rastros de Ulises. Una búsqueda que se busca. Una demanda que no se consume. Hubo de hecho una Telemaquia. Pero poquísimos versos nos llegaron de ese poema. Yo me aflijo por esa doble ausencia y me enamoro de ese todavía-no: la isla no alcanzada y Ulises no encontrado. Así, desde temprano, quedé intrigado ante esos textos sugestivos e intangibles. La literatura como la demanda de una contra demanda. Presencia y no presencia. La obra futura es, por lo tanto, inacabada. Es una especie de verificación del sistema, midiendo los límites de aquella obra. O entonces: la poesía en estado absoluto, como la de Ulises, en sus diez años de errancia, es la vigilancia del metro, de la belleza, de la verdad en la *inespera* crítica de Telémaco. Y esos aspectos crecieron en la obra de Dante —cuando yo estudiaba el canto XXVI del Infierno. Y me encuentro con Ulises, que no vuelve a Ítaca, yendo a naufragar en las playas de la eternidad, junto al Purgatorio... Pero yo tengo que responder, Floriano. Que una primera idea de Telemaquia —para mí— se resuelve en la búsqueda del *otro*. En Dante, esa visión tremenda del Paraíso XXXIII —de un Dios-libro, en el Poeta y en cada uno de nosotros— vuelve a su isla. Rocosa y perdida. Mi interlocutor son los que tienen en la literatura una patria de cosas perdidas e inacabadas, cuya belleza se origina precisamente en ese estado. El todavía-no, como la corona de un rey. Una telemaquia interna y peligrosa. Bella y simultánea.

—En una entrevista que hice al poeta Sérgio Campos, me dijo que sus márgenes de actividad creadora son “la primera sílaba de la primera palabra de un conjunto y la última del movimiento polifónico de vida que ella desencadena”. ¿Es también así como tú buscas “el otro lado de la noche”?

—Bella definición, esa de Sérgio Campos. Metáfora valiente. Bueno, el otro lado de la noche está en *Saudades do paraíso*, el libro que me llevó a mis sílabas, a las inserciones primeras de mis días. Por donde pasan Antonio Carlos Villaça, Nise da Silveira, Roger Garaudy, Eco,

Rubens Corrêa, Nagib Mahfuz, Adélia, Esquivel, en forma de crónica, de ensayo poético. El otro lado de la noche lo hallé después de escuchar una conferencia de Carlo Rubbia, Premio Nobel de Física, en Praia Vermelha. Pensaba en los poderes de la palabra. Verso y anverso. Los infinitos infinitos. Lo grande y lo pequeño. Dos universos-burbuja y dos paralelos. Pensé en la potencia de la palabra (Cecília: qué potencia la tuya). Palabras capaces de todo. De conservar y transformar. Pensé en Lucrecio. Y de repente, Floriano, necesité respirar vida, el aquí y el ahora. Caminé por el Bem-Te-Vi, que es el otro lado del Pan de Azúcar. Pensando en amores. Pensando en tantas cosas. Pero tantas, tantas, Floriano, que no alcanzo a decirlas. Influjo. Influencia.

—Y allí en *Teatro alquímico* (1999), esta configuración preciosa de la integración entre lo que nos influye y la manera como también influimos en toda elección, en todo dominio. “Pertenezco a Georg Trakl tanto como este me pertenece”, dices. Y así destrozas todo ese estupor en torno de la influencia y sus pequeñas angustias. Somos modificados por la historia en la medida en que la modificamos. Con todo, nuestro tiempo rompió desastrosamente con esta identificación profunda entre ser y tiempo, y el hiato nos hizo perder el lugar de origen, lo cual nos impide seguir el viaje. ¿Cómo ves la relación de fuerzas entre ciencia, religión y arte, la esfera de poder en que actúan y *desertifican* el mundo?

—Vivimos del quiebre de las posibles armonías primordiales. Somos hijos del plural y de la niebla. Separados del origen. Exiliados del futuro. Las perspectivas no son maravillosas. Pero hay que aceptarlas, como Nietzsche, tremendamente golpeado y apasionado por la intuición de Sils-Maria. Separaciones neopositivistas parecen imponer una exclusión absoluta entre los polos de la ciencia y de la religión. Y mi vida ha sido la del diálogo. Trabajo con teólogos. Y con científicos. Soy amigo del físico Ildeu de Castro como del teólogo Faustino Teixeira. Del astrónomo Ronaldo Rogério Mourão, como del matemático Ubiratan D’Ambrósio. Conversé con obispos ortodoxos de varios rincones de Europa y de Oriente Medio, como con obispos y ayatolas, en el Brasil y en Irán. Con Fray Betto y Leonardo Boff. Con Cícero —con lágrimas en los ojos— y recorrí las mezquitas de Shiraz. Mi pasión ha sido la de conjugar las partes rotas de un diálogo. Y tengo por cierto que la ciudadanía se origina en los ámbitos de una conversación hecha de pura adición. No quiero “o”. Quiero “y”. Doy un ejemplo. Estoy en Recife. Tengo quince años. 1979.

Me llevan a la casa de Cussy de Almeida, en Piedade. Tal vez el maestro no se acuerde. Yo era un muchachito tímido. Él, sin el Stradivarius. Había terminado de tocar Vivaldi en la Sala Cecília Meirelles. Era una tarde linda en Recife. Y había un señor cuyo rostro me parecía familiar. ¿Sabes quién era, Floriano? Luis Gonzaga. Y trató de tocar “Asa Branca”, como si aquella fuese la primera vez. Cussy y Gonzaga. No era “o”. Era “y”.

—**Espléndido ejemplo. Decía el poeta argentino Aldo Pellegrini que “la imagen poética en todas sus formas actúa como desintegradora de ese mundo convencional, nos muestra su fragilidad y su artificio, lo sustituye por otro palpitante y viviente que responde al deseo del hombre”. Considerando la condición esencialmente subversiva de la poesía, ¿cómo crees que actúa todavía en nuestro tiempo?**

—¡Cómo admiro a Pellegrini! Siempre creó situaciones nuevas y, más que nuevas, fecundas. Me gusta. Y también Girondo. Y Alejandra. Y Temperley. Para quedarme con los ausentes. Creo aún —en tiempos oscuros y sombríos como los nuestros— en la fuerza imagética. El arquetipo jamás podrá perder su gran sinergia. Ni todas sus implicaciones. Estamos en la era de los hombres, así es. Pero la era de los dioses —para hablar con Vico, para dividir las ideas de Herder— no creo que cese del todo. En otras palabras, me acuerdo del impacto tremendo de la poesía de Hölderlin, casi herido de abstracciones. Y —de repente— en los años en que se manifestaba la locura, el poema “Patmos”, la espera de los dioses y la victoria absoluta de las imágenes. Una tempestad imagética. Un triunfo absoluto de la poesía. De las actitudes enrarecidas, desvaídas de un elemento misteriosamente concreto. Pellegrini no se equivoca. La poesía no conoce límites. Prohibiciones. Sólo sabe de desafíos. Desde las *Ventanas altas*, de Philip Larkin, a los libros de Mario Luzi y de Milosz, vemos que incluso después de Auschwitz, o por causa de Auschwitz, la poesía no cesa. Aun en Celan. No cesa. El Aleph de Borges. La Dublín de Joyce. Los cronopios de Cortázar. Todo en todo.

—**En tu segundo libro de poemas, *Alma Vênus* (2000), nos encontramos con un epígrafe de Guimarães Rosa: “Tudo, para mim, é viagem de volta” (“Todo, para mí, es viaje de vuelta”). Anteriormente se publicó *Saudades do Paraíso* (1997), un libro de memorias. Allí hay otro epígrafe, de Mário de Andrade, donde leemos: “só o esquecimento é que condensa” (“sólo el olvido condensa”). Todo nos lleva siempre al pasado, o a esa “nostalgia**

do mais” (“nostalgia del más”), como titulas una edición dedicada a Artaud que organizaste en 1989. Si se supone que todo es memoria, ¿en qué radica el deseo? ¿Cómo piensas en el futuro?

—Con nostalgia. Nostalgia del futuro. Nostalgia del todavía-no. Del mismo modo que en el pasado. La vuelta de Guimarães Rosa como la vuelta a lo primordial, fuera del tiempo y del espacio. La demanda de Ítaca y del tiempo mítico. Eliot habla del pant tiempo. Jung, del tiempo Aion. Me fascina la idea del eterno retorno, Y de modo ambiguo. Porque al mismo tiempo que me atrae, también me asusta. Otra concepción, la del físico Mario Novello, con sus viajes en el tiempo. En las curvas de tiempo cerrado. En la herencia de las cogitaciones de Gödel. Eso todo en *Alma Vênus*, que es un libro templado por cuestiones cósmicas, en cuyas aguas intenté elaborar un micro-lusiadas cuántico, marcado por elementos de retorno —“novos pedros e outros vascos, dos quais marítimos ou anfíbios descendemos”— (“nuevos pedros y otros vascos, de los cuales marítimos o anfibios descendemos”), y observaciones cosmológicas —“o nada sobrenada entre infinitos infinitos”— (“la nada sobrenada entre infinitos infinitos”) y el problema de la materia —“mil pássaros do silêncio dão asas ao coração fugitivo da matéria”— (“mil pájaros del silencio dan alas al corazón fugitivo de la materia”). Em *Saudades*, la idea de la condensación me encanta desde Dante. Las almas están —las del infierno y las del purgatorio— en estado de fulminante comprensión de lo que fueron y de lo que ocurrió. Dicen médulas y esencias. La condensación que la muerte inaugura les dejó una especie de triunfo de la claridad. O de triunfo de la brevedad. Un relámpago. Y así las cosas emergen con una claridad terrible y feroz. Como la claridad de Artaud, cuando escribe a los directores de los hospitales en Francia... Pero no es en el pasado ni tampoco hacia el futuro. El pasado y el futuro son dos fantasmas que pueden agotar —ensombreciendo— el aquí y el ahora. Lo que importa es la conquista del presente. Continente inmenso, pero con el cual tropezamos todo el tiempo y es como si huyera de nosotros. Nostalgia, por lo tanto. Nostalgia del ahora. ¿Cómo se llega?

—Sería la “pasión del infinito” que titula uno de tus libros. Me gusta tu referencia al Infierno, en Dante, como un “inmenso hospital”, un viaje ulterior por la psiquis humana, el mismo viaje arriesgado por Nise da Silveira, al buscar el fundamento del ser en sus antípodas. Tienes razón: la osadía mayor es tocar el presente. Y la clave está allí en el verso

inicial de tu *Meridiano celeste*: “Bem sei que as partes/ que me cercan/ não me atendem” (Bien sé que las partes/ que me cercan/ no me atienden’.) Voy a abstraer de esta afirmación el carácter metafísico, reduciéndola provocativamente a la condición mundana de tus pares. No sé si somos exactamente de la misma generación. Lo resalto, porque en el Brasil perdimos hasta la percepción de este componente cartográfico. Quiero saber cómo sobrevives a la ausencia de pares tangibles, contemporáneos tuyos. ¿Con quién dialogas, finalmente? -considerando aquí el plano más terreno posible.

—Bueno, Floriano, este es uno de los diálogos más lindos de los que he participado. Y cómo me gustan tus retos. Porque saltan. Pero saltan con tanta seriedad... Soy de diciembre de 1963, Sagitario. Creo que lanzo algunas flechas. Apunto mi telescopio al cielo, en carácter de astrónomo aficionado —un poco remiso en estos últimos dos años. Pescar no sé. Nunca me atreví. Me gusta mandar mensajes en botellas. Y me acuerdo del lindo poema de Whitman. Cuando el mensaje llegue al lector, tal vez yo no exista. Y puede ser que al escribir el mensaje el lector todavía no existiese. Por lo tanto... siempre ese *gap*. Esa falta. Esa latencia. Mis pares son los que concuerdan en el horizonte que buscamos. Y no los que militan en la burocracia, en el infierno de las formalidades desmenuzadas, sin entusiasmo. Sin adherir a la tarea. Mis pares son los que tienen ese pacto —que es el tuyo, Floriano— con las *llamaradas*. Veo, por ejemplo, en tus poemas, una presencia del fuego tan intensa que tu poesía carga con la mayor concentración de incendios en la poesía brasileña. Así como nunca llovió tanto en la poesía brasileña como en la obra de Joaquim Cardoso. ¿Mis pares, Floriano? ¿Nuestra posible cartografía? ¡El exceso!

—**Cuando leí tu *O Sorriso do Caos* (1997), lo que más me llamó la atención lo puedo tomar prestado de una observación tuya, allí, respecto de otro libro: “Lo que realmente encanta en este libro no depende de las partes, sino del sistema que las configura”. Y recuerdo que fue a partir de ese concepto que escribí una reseña, por ese tiempo, sobre tu propio libro. El diseño o estructura de tus libros da en el blanco de lo que propones. No tienen la presunción del protagonista omnipresente. Así como Per Johns acertó al decir que en *Os olhos do deserto* (2000), “el desierto es el personaje”, podemos decir que la biblioteca es el personaje en *O Sorriso do Caos*, o que Marco Lucchesi es el**

personaje en *Meridiano celeste*. Esta “aventura de la unidad” es algo que se contrapone a una dispersión corriente si observamos cómo son pensados los libros entre nuestros contemporáneos. ¿Cómo procedes, exactamente, con este sentido de la unidad?

—El sentido de la unidad, Floriano, es una necesidad tan delicada y dramática en mí... Comenzó cuando estudiaba metafísica —en libros latinos—, cuando yo estaba enamorado de universales y de trascendentales. En busca de la unidad. La búsqueda de la causa. Esos fantasmas que me tomaron por asalto en mi juventud. Fíjate, Floriano. Yo estaba dividido y me llevó tiempo aglutinar la metafísica y la revolución. La ontología y la dialéctica. Eran tiempos en que yo estudiaba mucho lógica y matemática. Tiempos arduos en que creía —quince, diez y seis años— que el misterio podía ser matematizado. Pensaba en eso. Pero dudaba. La idea de la unidad, como trascendental puro. Después, con Dante, siempre Dante, apostando a la unidad de cada piedra en la Comedia. Piedra. Astro. Nube. Todo muy cerrado. Muy articulado. No sólo una enciclopedia booleana sino, más aún, una red profunda de remisiones, desprovista de accidentes o gratuidades. Y todo eso, sin embargo —y esa era la parte más admirable—, todo eso comenzándose a disolver en el último Canto del Paraíso. La libertad en el lenguaje. La unidad como seguridad ontológica. Después, porque siempre tuve una especie de repugnancia por una colección de libros, o de ideas, que no se volvieran más abarcadoras e interdependientes. La idea no es la de cerrar los ojos frente al caos que nos circunda, y de no leer los saltos, los cortes, los devaneos, clivajes y fragmentaciones. Esas cuestiones son reales, existen tal cual son —|y el trabajo de la razón está en amar la biodiversidad dionisiaca y lanzar un diálogo luminoso a través de Apolo. Sin oposición. Concuerdo plenamente con que en *O sorriso do caos* la biblioteca es el personaje. Leo los libros que me leen. E intento una especie de breve cartografía personal de los libros que forman mi república. En *Meridiano* el poeta es el tema del libro. De la búsqueda de sí mismo. Lleno de libros. Pero de vida. De viaje. Y mis locuras. Mis venenos. Mi insensatez. La unidad y la dispersión. Me gusta trabajar en la orilla, en el límite. Dante tiene la bellísima idea de cómo narrar a Dios. Si decide hacerlo, la idea es la del sueño, que se deshace por la mañana. O de la nieve que se derrite bajo el impacto del sol. O cuando finalmente trata de Beatriz y dice que es imposible describir su belleza —Borges amaba ese pasaje: *E qui convien saltar ogni costrutto*. No da para avanzar en el terreno de la unidad... entonces conviene saltar.

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

Eso es lo que me gusta, Floriano: la cosa minuciosa y flexible. La unidad casi rompiéndose. Pero sobre todo la libertad. Responsable. De acuerdo. Pero siempre la libertad. Porque lo que cuenta es la intangibilidad del rostro de Beatriz.

—**Y naturalmente los muchos rostros de Beatriz, a ejemplo de la Camila que encontramos en *Bizâncio* (1997) o de esta aún más enigmática Leila que buscas en *Os olhos do deserto*, ¿estoy acertado?**

—¡Claro! ¡Claro! Aunque exista un abismo entre ambas, se trata de un mismo rostro perdido. El rostro de la poesía. Los senos del futuro. Tumefactos de espera. Leila es otro momento de liberación. Fue un libro —sobre el cual tú escribiste con tanta belleza— que me vino de una felicidad. La de estar en una nueva geografía. Nuevo cielo. Nueva ciudad. La experiencia de la guerra. Y de la paz. Cómo y cuánto se encendieron mis esperanzas, Floriano, en otra lengua, en destinos impensados y desconocidos. En los ojos de Leila —personaje puramente ficticio—, el lugar en que cumplo lo que me resta de paz y la luz esperada de mi posible redención.

—El lector afecto a la poesía llega a desorientarse con declaraciones de un mismo crítico sobre la condición excelsa de cada poeta que comenta; o sea, en cada reseña afirma que aquel es el poeta que produce lo mejor de la poesía brasileña. Cuando no se comporta así, nuestra crítica simplemente se calla, deja pasar inadvertidos valores expresivos. Completa el cuadro la resistencia a aceptar determinados actos poéticos que se imponen por sí mismos, claro, pero que son perjudicados por un verdadero sistema de rechazo. Los motivos, en los tres casos, son siempre del orden de la ceguera, la presunción y los intereses sectarios. Así, el lector pierde la confianza, vive en el desamparo, o, peor, es inducido a una falsa convivencia, a un falso aprendizaje. ¿Crees que ésta sea una situación remediable? ¿Se podría evaluar su costo y avizorar alguna perspectiva de cambio?

—Ese tema un poco nos abate a todos. Momentos de desesperación. No raros. La crítica de poesía. Por Dios, Floriano... Qué tema durísimo ése. Llega a ser una afrenta, el desentendimiento. Y en el Brasil, cuántas capillitas, todavía. Cofradías. Actitudes masónicas de críticos y poetas. Que se reconocen. De esta o de aquella hermandad. ¡Cuando no se llega al colmo de escribir poesía sirviendo a una tendencia crítica! La

crítica debe perseguir a la poesía, como blanco del lenguaje nuevo que instaura, y no la poesía perseguir a la crítica. La inversión muchas veces ocurre por una voluntad —levemente comprensible, pero realmente entristecedora— de ingresar en un circuito. No necesariamente mediático, pero sí de rápida compensación. Salir de los guetos solidarios. Encontrar su crítico. Pero ahí está la muerte. Pagar el precio de la soledad. Puede ser duro, pero no se mide el precio de la libertad. Se establece una relación sectaria y todo está perdido. Aparte, contamos con los dedos los críticos de poesía. Libres. Que no precisen de prospecto para la determinación de este o de aquel camino. Y que, sobre todo, respeten las diferencias. Las dificultades. Yo pienso, Floriano, en la delicadeza de un Machado de Assis, crítico. En el ejercicio de la humildad. Pero atención, de la humildad como instrumento de la crítica y de la metodología. Para saber que la capacidad de admiración no significa derrota del espíritu crítico. Que hay siempre un brillo posible. Y que es preciso revelarlo, antes de establecer un juicio de valor superficial, que puede costar talentos. No vamos a recordar aquí el ejemplo de Lobato y Anita Malfatti. Pero, fíjate... No estamos lejos de ciertas posturas semejantes...

—Sí, un ejercicio crítico que nos permita inclusive aquel “radical elogio de la diferencia” que evocas en una entrevista que hiciste a Roger Garaudy. O el deleite ante “los pequeños modos de la sustancia infinita”, como Nise da Silveira recuerda a Spinoza en otra entrevista tuya. La crítica que identifique lo diverso y se proponga iluminar sus eventuales zonas oscuras. No el juego de amarguras, envidias, prejuicios y negociados. Lo que vivimos en el Brasil es que las distorsiones de la crítica asumen una connotación de transfiguración de la historia. No se trata de una liviandad esporádica que la historia naturalmente anula. Es todo un sistema de reorientación del propio eje de la historia. La manera como se sobrevaloriza la débil representatividad de la Semana de Arte Moderno o de caprichos excluyentes como la tropicália y el concretismo, al lado de este rechazo sistemático a la incontestable expresión de la obra de Murilo Mendes y Jorge de Lima por parte de un crítico mayor como Wilson Martins etc., todo esto se ramifica por repetición y ausencia de contestación. Y se repite de otra maneras, como la configuración de un cine brasileño, una imposición sectaria que sufrimos hoy. Hay otro Brasil, que está siendo fundado en una mentira, de la forma más cínica que se pueda imaginar.

—Las cosas en ese campo son ásperas. Parece que todavía estamos en una santa cruzada de la indiferencia y del alto oscurantismo en el campo de una crítica difusa y perdida. La crítica de la poesía, ¡Por Dios! Y las exclusiones, la prisa en catalogar las mariposas, asesinándolas, impidiéndoles el vuelo —pienso en las mariposas magníficas de México y de Bolivia. Una especie de antología de juicios apriorísticos, que impiden cualquier visión abarcadora, cualquier tipo de hipótesis. Sería preciso escribir una historia de la ausencia brasileña. Del canon rígido. De la exclusión total, absoluta e inexplicada. ¿Dónde Joaquim Cardozo? ¿Dónde Murilo y Jorge de Lima? Mencionados con disculpas. Señalados como imprecisos. O alabados sin que se sepa con certeza cómo y por qué. Pero eso no pertenece sólo al campo de la literatura. Sino al de la cultura —quiero decir de modo más abarcador, sin producir clivaje. Fíjate en el caso de la música brasileña. Henrique de Curitiba. Mignone. Rada-més. Guerra Peixe... Son prácticamente materia inalcanzable. Por eso yo sugiero el libro *La literatura brasileña, ausente de sí misma*.

—En *Bizâncio*, hay un capítulo dedicado a traducciones, un encuentro con poemas, más que con poetas, que presumiblemente expresan una afinidad estética. De alguna manera recuerdo al mexicano José Emilio Pacheco, que insertó en *Tarde o temprano* (1980) un capítulo igualmente dedicado a traducciones de poemas. Pensemos en la idea de *aproximaciones*, defendida por él, o de *visitaciones*, como sugieres tú, el hecho es que la poesía solamente se realiza en el diálogo, en esta convivencia inagotable con la tradición. Incluso cuando se declara una imitación o un pastiche, lo que se revela es el diálogo, donde importa esencialmente identificar las dos voces. De otra manera, se instaura una sumisión, con la consecuente dilución, el empobrecimiento del lenguaje poético, etc.

—Floriano, tú sabes que yo necesité escribir —eso es verdad, no es broma— una carta para mí mismo y para varias editoriales avisando mi muerte como traductor. Reproduce una parte en *A memória de Ulisses*. Sobre todo porque la traducción para mí fue siempre un inmenso sacrificio. Un trabajo desesperante. Una masacre. Un convite al insomnio. Chispazos. Exilios terribles. Abandonos. Y fíjate, las traducciones de Eco me maltrataban por el volumen y por las exigencias. Pero mi ejercicio duro fue con los rusos, el *Doctor Zhivago*, y con el poeta Rûmî, con Juan de la Cruz, Hölderlin y Trakl. Pasé años de mi vida aprendiendo lenguas

—por causa de esa telemaquia mencionada arriba. Y la traducción era una forma de compensar ese esfuerzo extra-muros. Quedarme dentro de la casa de mi lengua. Mi relación con la traducción fue muy sufrida y por eso decidí que no iba a traducir más. Y así me mantengo hasta hoy, a veces escribiendo un poema en otra lengua, dictado por la necesidad, como en *Meridiano*, el poema que escribí para la escritora búlgara Svoboda Bachvarova, que siente un gran amor por el ruso, lengua de su religión y de su patria literaria. Pero, en fin... creo que la traducción es un desafío arduo y magnífico. Y cuando elijo un autor, trabajo con afinidades, con admiraciones, con zonas de frontera y de lecturas coincidentes, de modo que no haya arbitrariedades mías perpetradas contra mí, esquizofrenias y pluralidades que no me pertenezcan —¡ah!, el fuego de la unidad, otra vez. La elección de lo fatal. Porque entonces yo me vuelvo invisible. Estoy seguro de que la invisibilidad del traductor es la mejor parte de lo que hace. El lenguaje, éste sí que merece visibilidad. No admití complacencias narcisistas desmedidas, secuestradoras de otros textos, faltándoles el respeto, inclusive, para mostrar mi capacidad de *mejorar* a Dante, Goethe, Shakespeare. En *Teatro alquímico*, yo defendía una tenue relación que aproximaba el traductor al alquimista. Las elecciones que me eligen. La economía y las relaciones bilaterales del texto-origen con el texto-fin. Retortas. Pelícanos. Atanores —de un lado—; diccionarios, lecturas y palimpsestos —de otro. De modo que no sé determinar dónde comienzo y dónde termino, como poeta y traductor. Ejercicio de tormento y pasión...

—Sí, yo recuerdo cómo aproximas traducción y alquimia en un ensayo del libro *Teatro alquímico*, busca idéntica, de la palabra perfecta y de la piedra filosofal. Igualmente atormentada y apasionada, como dices. Convergentes, en nombre de la creación. Sin embargo exactamente en nombre de la creación matas al traductor que hay en ti. ¿Hay acaso una contradicción en esto? O por otro lado, ¿quién de los dos ahora recomienzas a ser?

—Conuerdo absolutamente con la contradicción desvergonzada y casi exuberante, tras cuya espesura me escondo, asesino de una dialéctica sutil. Lo percibiste con absoluta precisión. Y por causa de eso, intento explicar el sofisma, en el que me perdí. O sea: concuerdo en que traducción y creación representan una sola actitud. El problema es que la legislación de las dislocaciones semánticas, las compensaciones,

Miranda
Mingotti
Miranda
Reis
Magno
De Nóbrega
Vargas
Willer
Hernández
De Bastos
Anderson
Ramos Fonseca
Caamaño
Parisot
Martins

los equivalentes que no existen y la a voluntad de llegar al final de una geografía, todo eso se mostraba con una vehemencia terrible. Yo quería otras dificultades, libertades que no me acallasen la música interior –en *A memória de Ulisses* trato de mis pianos, el de verdad y el interno. Y porque tuve alegrías y galardones bien señalados en ese campo. Y sólo me veían. Sólo me querían como traductor. Nada era más importante. Por eso decidí acabar con él. Y con la parte de él que llevo en mí. Yo no quería que él, el traductor, me eclipsara y me vedara las partes deseadas que yo llevaba adentro. Y mi piano. Lleno de disonancias. Y de alguna armonía.

[2006]



Ilustración: Gissou Borquez

LANTOLOGÍA

BILINGÜE

de

poesía brasileiraña]

[Oswald de Andrade]

Nossa senhora dos cordões

Evoé
 Protetora do Carnaval em Botafogo
 Mãe do rancho vitorioso
 Nas pugnas de Momo
 Auxiliadora dos artísticos trabalhos
 Do barracão
 Patrona do livro de ouro
 Proteje nosso querido artista Pedrinho
 Como o chamamos na intimidade
 Para que o brilhante cortejo
 Que vamos sobremeter à apreciação
 Do culto povo carioca
 E da Imprensa Brasileira
 Acérrima defensora da Verdade e da Razão
 Seja o mais luxuoso novo e original
 E tenha o veredictum unânime
 No grande prélio
 Que dentro de poucas horas
 Se travará entre as hostes aguerridas
 Do Riso e da Loucura

Nuestra señora de los cortejos

Evohé
 Protectora del Carnaval en Botafogo
 Madre de la comparsa victoriosa
 En las pugnas de Momo
 Auxiliadora de los artísticos afanes
 Del barracón
 Patrona del libro de oro
 Protege a nuestro querido artista Pedrito
 Como le decimos en la intimidad
 Para que el brillante cortejo
 Que vamos a someter a la opinión
 Del culto pueblo carioca
 Y de la Prensa Brasileña
 Acérrima defensora de la Verdad y la Razón
 Sea el más lujoso nuevo y original
 Y gane por unanimidad
 El gran combate
 Que dentro de pocas horas
 Se entablará entre las huestes aguerridas
 De la Risa y la Locura

Canto de regresso à pátria

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que eu volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que eu volte para São Paulo
Sem que eu veja a rua 15
E o progresso de São Paulo

Canto de regreso a la patria

Mi tierra tiene palmares
Donde gorjea el mar
Los pajaritos aquí
Nunca cantan como allá

Mi patria tiene más rosas
Y puede que más amores
Mi tierra tiene más oro
Mi tierra tiene más tierra

Oro tierra amor y rosas
Lo quiero todo de allá
No quiera Dios que yo muera
Sin antes volver allá

No quiera Dios que yo muera
Sin regresar a Sao Pãulo
Sin rever la calle 15
Y el progreso de São Paulo

Erro de português

Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio teria despido
O português

Error de portugués

Cuando llegó el portugués
En medio de una lluvia torrencial
Vistió al indio
¡Qué lástima!
Si hubiera sido una mañana de sol
El indio habría desnudado
Al portugués

Imemorial

Gesto de pudor de minha mãe
 Estrela de abas abertas
 Não sei quando começaste em mim
 Em que idade
 Em que eternidade
 Em que revolução solar
 Do claustro materno
 Eu te trazia no colo
 Maria Antonieta d'Alkmin

Te levei solitário
 Nos ergástulos vigilantes da ordem intraduzível
 Nos trens de subúrbio
 Nas casas alugadas
 Nos quartos pobres
 E nas fugas
 Cais de minha vida errada

Certeza do corsário
 Porto esperado
 Coral caído
 Do oceano
 Nas mãos vazias
 Das plantas fumegantes
 Mulher vinda da China
 Para mim
 Vestida de suplícios
 Nos duros dorsos da amargura
 Para mim
 Maria Antonieta d'Alkmin
 Teus gestos saíam dos borralhos incomprensidos
 Que tua boca ansiosa
 De criança repetia
 Sem saber
 Teus passos subiam
 Das barrocas desesperadas
 Do desamor
 Trazias nas mãos
 Alguns livros de estudante
 E os olhos finais de minha mãe

Inmemorial

Gesto de pudor de mi madre
 Estrella de faldones abiertos
 No sé cuándo comenzaste en mí
 En qué edad
 En qué eternidad
 En qué revolución solar
 Del claustro materno
 Te traía yo en el regazo
 María Antonieta d'Alkmí

Solitario te he llevado
 En los ergástulos vigilantes del orden intraducible
 En los trenes suburbanos
 En las casas alquiladas
 En los cuartos pobres
 Y en las huidas

Muele de mi errada vida
 Certidumbre del corsario
 Puerto anhelado
 Coral caído
 Del océano
 En las manos vacías
 De las plantas humeantes

Mujer venida de China
 Para mí
 Vestida de suplicios
 En los duros dorsos de la amargura
 Para mí
 María Antonieta d'Alkmí
 Tus gestos salían de rescoldos incomprensidos
 Que tu ansiosa boca
 De niña repetía
 Sin saber
 Tus pasos subían
 De los barrancos desesperados
 Del desamor
 Traías en las manos
 Algunos libros de estudiante
 Y los ojos agónicos de mi madre

[Oswald de Andrade]

São Paulo, 1890-1954. Poeta, ensayista y dramaturgo. Es uno de los grandes nombres del modernismo brasileño. Fue uno de los promotores de la Semana de Arte Moderna de 1922, en São Paulo. Escribió los dos textos más importantes del modernismo brasileño: el *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* y el *Manifesto Antropófago*, así como el primer poemario del movimiento que marca un parteaguas en la literatura brasileña: *Pau-Brasil*.

Es autor, entre otros, de los poemarios *Cântico dos cânticos para flauta e violão* (1942), *O escaravelho de ouro* (1946), *O cavalo azul* (1947), *Manhã* (1947) y *O santeiro do mangue* (1950); de la trilogía *Os condenados* (1922-1934), de las novelas *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) y *Serafim Ponte Grande* (1933); y de las obras de teatro *O homem e o cavalo* (1934), *A morta pelo homem* (1937) y *O rei da vela* (1937).

[Cecília Meireles]

Estirpe

Os mendigos maiores não dizem mais, nem fazem nada.
 Sabem que é inútil e exaustivo. Deixam-se estar. Deixam-se estar.
 Deixam-se estar ao sol e à chuva, com o mesmo ar de
 [completa coragem,
 longe do corpo que fica em qualquer lugar.
 Entretêm-se a estender a vida pelo pensamento.
 Se alguém falar, sua voz foge como um pássaro que cai.
 E é de tal modo imprevista, desnecessária e surpreendente
 que, para a ouvirem bem, talvez gemessem algum ai.
 Oh! não gemiam, não... Os mendigos maiores são todos
 [estóicos.
 Puseram sua miséria junto aos jardins do mundo feliz
 mas não querem que, do outro lado, tenham notícia da
 [estranha sorte
 que anda por eles como um rio num país.
 Os mendigos maiores vivem fora da vida: fizeram-se
 [excluídos.
 Abriram sonos e silêncios e espaços nus, em redor de si.
 Tem seu reino vazio, de altas estrelas que não cobijam.
 Seu olhar não olha mais, e sua boca não chama nem ri.
 E seu corpo não sofre nem goza. E sua mão não toma nem pede.
 E seu coração é uma coisa que, se existiu, já esqueceu.
 Ah! os mendigos são um povo que se vai convertendo em
 [pedra
 Esse povo é que é o meu.

Estirpe

Los mendigos mayores no dicen más, ni hacen nada.
 Saben que es inútil y exhaustivo. Se dejan estar. Se dejan estar.
 Se dejan estar al sol y a la lluvia, con el mismo aire de
 [completo coraje,
 lejos del cuerpo que queda en cualquier lugar.
 Se entretienen en extender la vida por el pensamiento.
 Si alguien habla, su voz huye como un pájaro que cae.
 Y es de tal modo imprevisto, innecesario y sorprendente
 que, para oírlo bien, tal vez giman algún ay.
 ¡Oh, no gemían, no!... Los mendigos mayores son todos
 [estoicos.
 Pusieron su miseria junto a los jardines del mundo feliz
 pero no quieren que, del otro lado, tengan noticia de la
 [extraña suerte
 que anda por ellos como un río en un país.
 Los mendigos mayores viven fuera de la vida: se hicieron
 [excluidos.
 Abrieron sueños y silencios y espacios desnudos a su
 alrededor.
 Tienen su reino vacío, de altas estrellas que no cobijan.
 Su mirar no mira más, y su boca no llama ni ríe.
 Y su cuerpo no sufre ni goza. Y su mano no toma ni pide.
 Y su corazón es una cosa que, si existió, ya olvidó.
 ¡Ah!, los mendigos son un pueblo que se va convirtiendo en
 [piedra.
 Ese pueblo es el que es mío.

Ressureiçõo

Não cantes, não cantes, porque veem de longe os náufragos,
veem os prêsos, os tortos, os monges, os oradores, os suicidas.
Veem as portas, de novo, e o frio das pedras, das escadas,
e, numa roupa preta, aquelas duas mãos antigas.

E uma vela de móvel chama fumosa. E os livros. E os escritos.
Não cantes. A praça cheia torna-se escura e subterrânea.
E meu nome se escuta a si mesmo, triste e falso.

Não cantes, não. Porque era a música da tua
voz que se ouvia. Sou morta recente, ainda com lágrimas.

Alguém cuspiu por distração sobre as minhas pestanas.
Por isso vi que era tão tarde.

E deixei nos meus pés ficar o sol e andarem môscas.
E dos meus dentes escorrer uma lenta saliva.
Não cantes, pois trançei o meu cabelo, agora,
e estou diante do espêlho, e sei melhor que ando fugida.

Resurrección

No cantes, no cantes, porque vienen de lejos los náufragos,
vienen los presos, los tuertos, los monjes, los oradores, los
[suicidas.
Vienen las puertas, de nuevo, y el frío de las piedras, de las
[escaleras,
y, en una ropa negra, aquellas dos manos antiguas.

Y una vela de móvil llama humeante. Y los libros. Y los
[escritos.

No cantes. La plaza llena se torna oscura y subterrânea.
Y mi nombre se escucha a sí mismo, triste y falso.

No cantes, no. Porque era la música de tu
voz que se oía. Soy una muerta reciente, aún con lágrimas.

Alguien escupió por distracción sobre mis pestañas.
Por eso vi que era tan tarde.

Y dejé en mis pies quedarse el sol y andar las moscas.
Y de mis dientes escurrir una lenta saliva.
No cantes, pues trencé mi cabello, ahora,
y estoy ante el espejo, y sé mejor que ando fugada.

Epigrama N° 9

O vento voa,
a noite tôda se atordoa,
a fôlha cai.

Haverá mesmo algum pensamento
sôbre essa noite? sôbre êsse vento?
sôbre essa fôlha que se vai?

Epigrama N°9

El viento vuela,
la noche toda se aturde,
la hoja cae.

¿Habrâ algún pensamiento
sobre esa noche? ¿Sobre ese viento?
¿Sobre esa hoja que se va?

Cantiga

Nós somos como o perfume
da flor que não tinha vindo:
esperança do silêncio,
quando o mundo está dormindo.

Pareceu que houve o perfume...
E a flor, sem vir, se acabou.
Oh! abelha imaginativa!
o que o desejo inventou...

Cantiga

Nosotros somos como el perfume
de la flor que no había venido:
esperanza del silencio,
cuando el mundo está durmiendo.

Pareció que hubo el perfume...
Y la flor, sin venir, se acabó.
¡Oh! ¡Abeja imaginativa!
lo que el deseo inventó...

[Cecília Meireles]

Rio de Janeiro, 1901-1964. Poeta, pintora, educadora, y periodista. Es considerada una de las voces líricas más importantes de la lengua portuguesa. Entre 1925 y 1939 se dedicó a la docencia, publicó varios libros infantiles y en 1934 fundó la primera biblioteca infantil de Rio de Janeiro. Fue profesora de Literatura Brasileña en Portugal (Lisboa y Coimbra) y de la Universidade Federal do Rio de Janeiro. En 1965 la Academia Brasileira de Letras le concedió el Prêmio Machado de Assis, uno de los reconocimientos más importantes de su país. Músicos como Raimundo Fagner, Alceu Bocchino y Camargo Guarnieri, entre otros, han grabado varias piezas partiendo de poemas de Meireles. Entre los libros que publicó se encuentran *Espectro* (1919), *Viagem* (1939), *Vaga música* (1942), *Mar absoluto e outros poemas* (1945), *Retrato natural* (1949), *Romanceiro da inconfidência* (1953), *Metal Rosicler* (1960) y *Solombra* (1963).

[Carlos Drummond de Andrade]

O que se passa na cama

O que se passa na cama
é segredo de quem ama.

É segredo de quem ama
não conhecer pela rama
gozo que seja profundo,
elaborado na terra
e tão fora deste mundo
que o corpo, encontrando o corpo
e por ele navegando,
atinge a paz de outro horto,
noutro mundo: paz de morto,
nirvana, sono do pênis.

Ai, cama, canção de cuna,
dorme, menina, nanana,
dorme a onça suçuarana,
dorme a cândida vagina,
dorme a última sirena
ou a penúltima... O pênis
dorme, puma, americana
fera exausta. Dorme, fulva
grinalda de tua vulva.
E silenciem os que amam,
entre lençol e cortina
ainda húmidos de sêmen,
estes segredos de cama.

Lo que pasa en la cama

Lo que pasa en la cama
es secreto de quien ama.

Es secreto de quien ama
no conocer por la rama
gozo que sea profundo,
elaborado en la tierra
y tan fuera de este mundo
que el cuerpo, encontrando el cuerpo
y por él navegando,
alcanza la paz de otro huerto,
en otro mundo: paz de muerto,
nirvana, sueño del pene

Ay, cama, canción de cuna
duerme, niña, en el arrullo
duerme la onza parda,
duerme la cândida vagina,
duerme la última sirena
o la penúltima... El pene
duerma, puma, americana
fera exausta. Duerme, rubia
guirnalda de tu vulva.
Y silencien los que aman,
entre sábana y cortina
todavía húmidos de semen,
estos secretos de cama.

Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas

Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas
detêm a mão ansiosa: Devagar.
Cada pétala ou sépala seja lentamente
acariciada, céu; e a vista pouse,
beijo abstrato, antes do beijo ritual,
na flora pubescente, amor; e tudo é sagrado.

En tu crespo jardín, anémonas castañas

En tu crespo jardín, anémonas castañas
detienen la mano ansiosa: Sin prisa.
Cada pétalo o sépala sea lentamente
acariciada, cielo; y la vista posee,
beso abstracto, antes del beso ritual,
en la flora pubescente, amor; y todo es sagrado.

Mulher andando nua pela casa

Mulher andando nua pela casa
envolve a gente de tamanha paz.
Não é nudez datada, provocante.
É um andar vestida de nudez,
inocência de irmã e copo d'água.

O corpo nem sequer é percebido
pelo ritmo que o leva.
Transitam curvas em estado de pureza,
dando este nome à vida: castidade.

Pêlos que fascinavam não perturbam.
Seios, nádegas (tácito armistício)
repousam de guerra. Também eu repouso.

Mujer andando desnuda por la casa

Mujer andando desnuda por la casa
nos envuelve con tamaña paz.
No es desnudez fechada, provocante.
Es un andar vestida de desnudez,
Inocencia de hermana y cuerpo de agua.

El cuerpo ni siquiera es percibido
por el ritmo que lo lleva.
Transitan curvas en estado de pureza,
dando este nombre a la vida: castidad.

Pelos que fascinaban no perturban.
Senos, nalgas (tácito armistício)
Reposan de guerra. También yo repouso.

De arredio motel em colcha de damasco

De arredio motel em colcha de damasco
viste em mim teu pai morto, e brincamos de incesto.
A morte, entre nós dois, tinha parte no coito.
O brinco era violento, misto de gozo e asco,
e nunca mais, depois, nos fitamos no rosto.

De apartado motel en colcha de damasco

De apartado motel en colcha de damasco
viste en mí tu padre muerto, y jugamos a incesto.
La muerte, entre nosotros dos, tenía parte en el coito.
El juego era violento, mezcla de gozo y asco,
y nunca más, después, nos miramos al rostro.

[Carlos Drummond de Andrade]

Itabira - Minas Gerais, 1902-1987. Poeta, cuentista, cronista, traductor, profesor y periodista. Uno de los autores más influyentes del siglo XX en Brasil. Recibió los premios de la União Brasileira de Escritores y del Pen Club do Brasil. Su obra ha sido traducida al español, inglés, francés, italiano, alemán y al sueco. Algunos de sus poemarios publicados son *Alguma poesia* (1930), *Brejo das almas* (1934), *Sentimento do mundo* (1940), *A rosa do povo* (1940), *O gerente* (1945). Al fallecer dejó cinco obras inéditas, entre ellas *O amor natural* (1992). Escribió también los volúmenes de crónicas *Fala, amendo-eira* (1957), *Caminhos de João Brandão* (1970), *Crônica das favelas cariocas* (1981), *Crônicas de 1930/1934* (1984), *O sorvete e outras histórias* (1993) y *Quando é dia de futebol* (2002); los libros de cuentos *Confissões de Minas* (1944), *Minas Gerais (Antologia)* (1967), *O observador no escritório (Memória)* (1985) y *Saudação a Plínio Doyle* (1986).

[Mário Quintana]

O poema

Um poema como um gole d'água bebido no escuro.
Como um pobre animal palpitando ferido.

Como pequenina moeda de prata perdida para sempre na
[floresta noturna.

Um poema sem outra angústia que a sua misteriosa condição
[de poema.

Triste.
Solitário.
Único.
Ferido de mortal beleza.

El poema

Un poema como un trago de agua bebido en lo oscuro.
Como un pobre animal palpitando herido.

Como pequeñita moneda de plata perdida para siempre en la
[floresta nocturna.

Un poema sin otra angustia que su misteriosa condición de
[poema,

Triste.
Solitario.
Único.
Herido de mortal belleza.

Eu queria trazer-te uns versos muito lindos

Eu queria trazer-te uns versos muito lindos
colhidos no mais íntimo de mim...
Suas palavras
seriam as mais simples do mundo,
porém não sei que luz as iluminaria
que terias de fechar teus olhos para as ouvir...
Sim! Uma luz que viria de dentro delas,
como essa que acende inesperadas cores
nas lanternas chinesas de papel!
Trago-te palavras, apenas... e que estão escritas
do lado de fora do papel... Não sei, eu nunca soube o que

[dizer-te

e este poema vai morrendo, ardente e puro, ao vento
da Poesia...
como
uma pobre lanterna que incendiou!

Yo quería traerte unos versos muy lindos

Yo quería traerte unos versos muy lindos
cogidos en lo más íntimo de mí...
Sus palabras
serían las más simples del mundo,
todavía no sé qué luz las iluminaría
que tendrías que cerrar tus ojos para oírlas...
¡Sí! Una luz que vendría dentro de ellas,
como esa que enciende inesperados colores
en las lanternas chinas de papel!
Te traigo palabras, apenas... y que están escritas
del lado de afuera del papel... No sé, yo nunca supe qué

[decirte

y este poema va muriendo, ardiente y puro, al viento
de la Poesía...
como
¡una pobre linterna que se incendió!

O umbigo

O teu querido umbiguinho,
Doce ninho do meu beijo
Capital do meu Desejo,
Em suas dobras misteriosas,
Ouço a voz da natureza
Num eco doce e profundo,
Não só o centro de um corpo,
Também o centro do mundo!

El ombligo

Tu querido ombliguito,
Dulce nido de mi beso
Capital de mi Deseo,
En sus dobleces misteriosos,
Oigo la voz de la naturaleza
En un eco dulce y profundo,
No sólo el centro de un cuerpo,
¡También el centro del mundo!

Do ideal

Como são belas
indizivelmente belas
essas estátuas mutiladas...
Porque nós mesmos lhes esculpimos
–com a matéria invisível do ar–
O gesto de um braço... uma cabeça anelada... um seio...
tudo o que lhes falta!

Del ideal

Cómo son bellas
indivisiblemente bellas
esas estatuas mutiladas...
Porque nosotros mismos las esculpimos
–con la materia indivisible del aire–
el gesto de un brazo... una cabeza anhelada... un seno...
¡todo lo que les falta!

[Mário Quintana]

Alegrete, 1906-1994. Poeta, traductor y periodista. Es llamado el poeta de las cosas simples. En sus versos refleja imágenes de la vida con fina ironía y ácido sarcasmo. En 1980 recibió el Premio Machado de Assis conferido por la Academia Brasileira de Letras por el conjunto de su obra y en 1981 el Premio Jabuti de Personalidade Literária do Ano. Entre los autores que tradujo se encuentran Marcel Proust, Joseph Conrad, Guy de Maupassant, Virginia Woolf, Aldous Huxley y Honoré de Balzac. Parte de su obra la componen los libros *A rua dos cata-ventos* (1940), *O batalhão de letras* (1948), *Caderno H* (1973), *Esconderijos do tempo* (1980), *Da preguiça como método de trabalho* (1987), *Porta giratória* (1988), *A cor do invisível* (1989), *Sapato furado* (1994) y *Quintana de bolso* (2006).

[Vinicius de Moraes]

Dialética

É claro que a vida é boa
E a alegria, a única indizível emoção
É claro que te acho linda
Em ti bendigo o amor das coisas simples
É claro que te amo
E tenho tudo para ser feliz

Mas acontece que eu sou triste...

Dialéctica

Es claro que la vida es buena
Y la alegría, la única indivisible emoción
Es claro que te hallo linda
En ti bendigo el amor de las cosas simples
Es claro que te amo
Y tengo todo para ser feliz

Pero acontece que yo soy triste...

A um passarinho

Para que vieste
Na minha janela
Meter o nariz?
Se foi por um verso
Não sou mais poeta
Ando tão feliz!
Se é para uma prosa
Não sou Anchieta
Nem venho de Assis.

Deixa-te de histórias
Some-te daqui!

A un pajarito

¿Para qué viniste
A mi ventana
Meter la nariz?
Si fue por un verso
No soy más poeta
¡Ando tan feliz!
Si es para una prosa
No soy Anchieta
Ni vengo de Assis.

Déjate de historias
¡Desaparécete de aquí!

A rosa de Hiroxima

Pensem nas crianças
Mudas telepáticas
Pensem nas meninas
Cegas inexatas
Pensem nas mulheres
Rotas alteradas
Pensem nas feridas
Como rosas cálidas
Mas oh não se esqueçam
Da rosa da rosa
Da rosa de Hiroxima
A rosa hereditária
A rosa radioativa
Estúpida e inválida
A rosa com cirrose
A antirrosa atômica
Sem cor sem perfume
Sem rosa sem nada.

La rosa de Hiroshima

Piensen en los niños
Mudos telepáticos
Piensen en las niñas
Ciegas inexactas
Piensen en las mujeres
Rotas alteradas
Piensen en las heridas
Como rosas cálidas
Pero oh no se olviden
De la rosa de la rosa
De la rosa de Hiroshima
La rosa hereditaria
La rosa radioactiva
Estúpida e inválida
La rosa con cirrosis
La anti rosa atómica
Sin color sin perfume
Sin rosa sin nada.

Balada das meninas de bicicleta

Meninas de bicicleta
 Que fagueiras pedalais
 Quero ser vosso poeta!
 Ó transitórias estátuas
 Esfuziantes de azul
 Louras com peles mulatas
 Princesas da zona sul:
 As vossas jovens figuras
 Retesadas nos selins
 Me prendem, com serem puras
 Em redondilhas afins.
 Que lindas são vossas quilhas
 Quando as praias abordais!
 E as nervosas panturrilhas
 Na rotação dos pedais:
 Que douradas maravilhas!
 Bicicletai, meninada
 Aos ventos do Arpoador
 Solta a flâmula agitada
 Das cabeleiras em flor
 Uma correndo à gandaia
 Outra com jeito de séria
 Mostrando as pernas sem saia
 Feitas da mesma matéria.
 Permanecei! vós que sois
 O que o mundo não tem mais
 Juventude de maiôs
 Sobre máquinas da paz
 Enxames de namoradas
 Ao sol de Copacabana
 Centauresas transpiradas
 Que o leque do mar abana!
 A vós o canto que inflama
 Os meus trint'anos, meninas
 Velozes massas em chama
 Explodindo em vitaminas.
 Bem haja a vossa saúde
 À humanidade inquieta
 Vós cuja ardente virtude
 Preservais muito amiúde

Com um selim de bicicleta
 Vós que levais tantas raças
 Nos corpos firmes e crus:
 Meninas, soltai as alças
 Bicicletai seios nus!
 No vosso rastro persiste
 O mesmo eterno poeta
 Um poeta - essa coisa triste
 Escravizada à beleza
 Que em vosso rastro persiste,
 Levando a sua tristeza
 No quadro da bicicleta.

Balada de las muchachas de bicicleta

Muchachas de bicicleta
 Que cariñosas pedaleáis
 ¡Quiero ser vuestro poeta!
 Oh transitorias estatuas
 Refulgentes de azul
 Catiras con pieles mulatas
 Princesas de la zona sur:
 Sus jóvenes figuras
 Retesadas en los sillines
 Me apresan, con ser puras
 En redondillas afines.
 ¡Qué lindas son vuestras quillas
 Cuando las playas abordáis!
 Y las nerviosas pantorrillas
 En la rotación de los pedales:
 ¡Qué doradas maravillas!
 Bicicletead, muchachada
 A los vientos del Arpoador
 Suelta la banderilla agitada
 De las cabelleras en flor
 Una corriendo en el vagabundeo
 Otra con modo de sirena
 Mostrando las piernas sin falda
 Hechas de la misma materia.
 ¡Permaneced! Vosotras que sois
 Lo que el mundo no tiene más
 Juventud de mayos
 Sobre máquinas de la paz
 Enjambres de enamoradas
 Al sol de Copacabana
 Centauresas transpiradas
 ¡Que el abanico del mar sacude!
 A vosotras el canto que inflama
 Mis treint'años, muchachas
 Veloces masas en llama
 Explotando en batidos.
 Bien halla vuestra salud
 La humanidad inquieta
 Vosotras cuaja ardiente virtud
 Preserváis frecuentemente

Con un sillín de bicicleta
 Vosotras que llevan tantas razas
 En los cuerpos firmes y crudos:
 ¡Muchachas, soltad los tirantes
 Bicicletead senos desnudos!
 En vuestro rastro persiste
 El eterno poeta
 Un poeta –esa cosa triste
 Esclavizada a la belleza
 Que en vuestro rastro persiste,
 Llevando su tristeza
 En el cuadro de la bicicleta.

[Manoel de Barros]

[Vinicius de Moraes]

Rio de Janeiro, 1913-1980. Poeta, cronista, dramaturgo, diplomático, músico y compositor. No solo es una de las voces poéticas más importantes de Brasil, sino también uno de los grandes compositores y músicos de la MPB. Trabajó en colaboración con Tom Jobim, Toquinho, Baden Powell, João Gilberto, Chico Buarque y Carlos Lyra. Entre sus piezas consagradas se encuentran: *Chega de saudade*, *Bom dia, tristeza*, *Se todos fossem iguais a você*, *Eu sei que vou te amar*, *Água de beber*, *Canto de ossanha*, *Arrastão*, *Garota de Ipanema*, *Samba em prelúdio*, *A Tonga da Mironga do Kabuletê* y *Tarde em Itapoã*. Dirigió el "Suplemento Literário" del *O Jornal*. Su obra poética la componen, entre otros, los libros *Forma e exegese* (1935), *Ariana, a mulher* (1936), *Poemas, sonetos e baladas* (1946), *Antologia poética* (1954), *Livro de sonetos* (1957) y *Para viver um grande amor* (1962). Su pieza teatral más conocida es *Orfeu da Coinceição* (1954), cuya banda sonora fue compuesta por De Moraes en colaboración con Tom Jobim.

Uns homens estão silenciosos

Eu os vejo nas ruas quase que diariamente.
São uns homens devagar, são uns homens quase que
[misteriosos.]

Eles estão esperando.
Às vezes procuram um lugar bem escondido para esperar.
Estão esperando um grande acontecimento.
E estão silenciosos diante do mundo, silenciosos.

Ah, mas como eles entendem as verdades
De seus infinitos segundos.

Unos hombres están silenciosos

Yo los veo en las calles casi que diariamente.
Son unos hombres sin prisa, son unos hombres casi que
[misteriosos.]

Ellos están esperando.
A veces buscan un lugar bien escondido para esperar.
Están esperando un gran acontecimiento.
Y están silenciosos delante del mundo, silenciosos.

Ah, pero cómo ellos entienden las verdades
De sus infinitos segundos.

Sabiá com trevas

IX

O poema é antes de tudo um inutensílio.

Hora de iniciar algum
convém se vestir roupa de trapo.

Há quem se jogue debaixo de carro
nos primeiros instantes.

Faz bem uma janela aberta
uma veia aberta.

Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema
enquanto vida houver.

Ninguém é pai de um poema sem morrer.

Tordo con tinieblas

IX

El poema es antes que todo un inutensilio.

A la hora de iniciar alguno
conviene vestir ropa de trapo.

Hay quien se arriesgue debajo de un carro
en los primeros instantes.

Hace bien una ventana abierta
una vena abierta.

Para mí es una cosa que sirve de nada el poema
mientras vida haya.

Nadie es padre de un poema sin morir.

O guardador de águas

VIII

Idiotas de estradas gostam de urinar em morrinhos de
formigas. Apreciam de ver as formigas correndo de
um canto para o outro, maluquinhas, sem calças, como
crianças. Dizem eles que estão infantilizando as
formigas. Pode ser.

El guardia de aguas

VIII

Idiotas de carreteras gustan de orinar en morritos de
hormigas. Aprecian ver a las hormigas corriendo de
un rincón para otro, alocadas, sin pantalones, como
niños. Dicen ellos que están infantilizando a las
hormigas. Puede ser.

Seis ou treze coisas que aprendi sozinho

1

Gravata de urubu não tem cor.
 Fincando na sombra um prego ermo, ele nasce.
 Luar em cima de casa exorta cachorro.
 Em perna de mosca salobra as águas se cristalizam.
 Besouros não ocupam asas para andar sobre fezes.
 Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina.
 No osso da fala dos loucos têm lírios.

Seis o trece cosas que aprendí solito

1

Corbata de zamuro no tiene color.
 Quedando en la sombra un clavo solitario, él nace.
 Claro de luna encima de casa exhorta perro.
 En pierna de mosca salobre las aguas se cristalizan.
 Escarabajos no ocupan alas para andar sobre eses.
 Poeta es un ente que lame las palabras y después se alucina.
 En el hueso del habla de los locos hay lirios.

[Manoel de Barros]

Mato Grosso, 1916. Una de las voces fundamentales de la poesía contemporánea de Brasil. Reconocidos, entre otras cosas, por su originalidad y trabajo con la lengua portuguesa. La obra de Manoel de Barros ha sido reconocida con varias distinciones, por ejemplo, recibió el Prêmio Jabuti de Literatura (1989, 2002), el Prêmio Nacional de Literatura do Ministério da Cultura, por el conjunto de su obra (1988), el Prêmio Academia Brasileira de Letras (2000), el Prêmio APCA 2004 de mejor poesía y el Prêmio Nestlé de Literatura Brasileira (2006). Entre sus libros se encuentran *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *A face imóvel* (1942), *Gramática expositiva do chão* (1966), *Livro de pré-coisas* (1985), *Livro sobre nada* (1996), *O fazedor de amanhecer* (2001), *Cantigas para um passarinho à toa* (2003), *Poemas rupestres* (2004) y *Poesia completa* (2010).

[João Cabral de Melo Neto]

Poesia

Ó jardins enfurecidos,
pensamentos palavras sortilégio
sob uma lua contemplada;
jardins de minha ausência
imensa e vegetal;
ó jardins de um céu
viciosamente freqüentado:
onde o mistério maior
do sol da luz da saúde?

Poesía

Oh jardines enfurecidos,
pensamientos palabras sortilegio
bajo una luna contemplada;
jardines de mi ausencia
inmensa y vegetal;
oh jardines de un cielo
viciosamente visitado,
¿dónde está el misterio mayor
del sol de la luz de la nostalgia?

Notícia do alto sertão

Por trás do que lembro,
ouvi de uma terra desertada,
vaziada, não vazia,
mais que seca, calcinada.
De onde tudo fugia,
onde só pedra é que ficava,
pedras e poucos homens
com raízes de pedra, ou de cabra.
Lá o céu perdia as nuvens,
derradeiras de suas aves;
as árvores, a sombra,
que nelas já não pousava.
Tudo o que não fugia,
gaviões, urubus, plantas bravas,
a terra devastada
ainda mais fundo devastava.

Noticias del alto sertón

Por detrás de lo que recuerdo
oí de una tierra abandonada.
Vaciada, no vacía,
y más que seca, calcinada.
De donde todo huía,
donde sólo piedra quedaba,
pedras y pocos hombres
con raíces de piedra, o de cabra.
El cielo perdía allí las nubes,
últimas de sus aves;
los árboles, su sombra,
que en ellos ya ni se posaba.
Todo lo que no huía,
gavilanes, urubúes, plantas bravas,
la tierra devastada
todavía más hondo devastada.

O artista inconfessável

Fazer o que seja é inútil.
Não fazer nada é inútil.
Mas entre fazer e não fazer
mais vale o inútil do fazer.
Mas não, fazer para esquecer
que é inútil: nunca o esquecer.
Mas fazer o inútil sabendo
que ele é inútil e que seu sentido
não será sequer pressentido,
fazer: porque ele é mais difícil
do que não fazer, e difícil-
mente se poderá dizer
com mais desdém, ou então dizer
mais direto ao leitor Ninguém
que o feito o foi para ninguém.

El artista inconfesable

Hacer lo que sea es inútil.
No hacer nada es inútil.
Pero entre hacer y no hacer
más vale lo inútil del hacer.
Pero no, hacer para olvidar
que es inútil: no se ha de olvidar.
Pero hacer lo inútil sabiendo
que es inútil, y bien sabiendo
que es inútil y que su sentido
ni siquiera será presentido,
hacer: porque ello es más fácil
que no hacer, y difícil-
mente se podrá decir
con más desdén, o si no decir
con más claridad al lector Nadie
que lo hecho lo fue para nadie.

As frutas de Pernambuco

Pernambuco, tão masculino,
que agrediu tudo, de menino,

é capaz das frutas mais fêmeas
e da femeeza mais sedenta.

São ninfomaníacas, quase,
no dissolver-se, no entregar-se,

sem nada guardar-se, de puta.
Mesmo nas ácidas, o açúcar,

é tão carnal, grosso, de corpo,
de corpo para o corpo, o coito,

que mais na cama que na mesa
seria cômodo querê-las.

Las frutas de Pernambuco

Pernambuco, tan masculino
que lo acometió todo, de niño,

es capaz de las frutas más hembras
y de la feminidad más sedienta.

Son ninfomaníacas, casi,
en el disolverse, el entregarse,

sin nada guardarse, de puta.
Hasta en las ácidas, el azúcar,

es tan carnal, denso de cuerpo,
de cuerpo a cuerpo, el coito,

que más en la cama que en la mesa
sería cómodo quererlas.

[João Cabral
de Melo Neto]

Recife, 1920-1999. Poeta y diplomático. Autor que abrió un camino para una nueva forma de abordar la poesía en Brasil. Fue miembro de la Academia Pernambucana de Letras y de la Academia Brasileira de Letras, donde ocupó la silla 37. Por su obra recibió varios reconocimientos, entre ellos el Prêmio Camões (1990), el Neustadt International Prize for Literature (1992) y el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (1994). Algunos de sus libros son *Pedra do sono* (1942), *O engenheiro* (1945), *O cão sem plumas* (1984), *Museu de tudo* (1975), *Poesias completas* (1986), *Agrestes* (1987), *Crime na Calle Relator* (1987), *Sevilha andando* (1990) y *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta* (1994).

[Lêdo Ivo]

Os Morcegos

Os morcegos se escondem entre as cornijas da alfândega. Mas onde se escondem os homens, que contudo voam a vida inteira no escuro, chocando-se contra as paredes brancas do amor?

A casa de nosso pai era cheia de morcegos pendentes, como luminárias, dos velhos caibros que sustentavam o telhado ameaçado pelas chuvas. “Estes filhos chupam o nosso sangue”, suspirava meu pai.

Que homem jogará a primeira pedra nesse mamífero que, como ele, se nutre do sangue dos outros bichos (meu irmão! meu irmão!) e, comunitário, exige o suor do semelhante mesmo na escuridão?

No halo de um seio jovem como a noite
esconde-se o homem; na paina de seu travesseiro, na luz do
[farol
o homem guarda as moedas douradas de seu amor.
Mas o morcego, dormindo como um pêndulo, só guarda o dia
[ofendido.

Ao morrer, nosso pai nos deixou (a mim e a meus oito irmãos) a sua casa onde à noite chovia pelas telhas quebradas. Levantamos a hipoteca e conservamos os morcegos. E entre os nossas paredes eles se debatem: cegos como nós.

Los murciélagos

Los murciélagos se esconden entre las cornisas del almacén. ¿Pero dónde se esconden los hombres, que todavía vuelan la vida entera en la oscuridad, chocando contra las paredes blancas del amor?

La casa de nuestro padre estaba llena de murciélagos pendiendo, como lámparas, de las viejas vigas que soportaban el tejado amenazado por las lluvias. “Estos hijos nos chupan la sangre”, suspiraba mi padre.

¿Qué hombre arrojará la primera piedra a ese mamífero que, como él, se nutre de la sangre de otros animales (¡mi hermano! ¡mi hermano!) y, comunitario, exige el sudor de su semejante aun en la oscuridad?

En el halo de un seno joven como la noche
se esconde el hombre; en el algodón de su almohada, en la
[luz del farol
el hombre guarda las monedas doradas de su amor.
Pero el murciélago, durmiendo como un péndulo, sólo guarda
[el día ofendido.

Al morir, nuestro padre nos dejó (a mis ocho hermanos y a mí) su casa donde de noche llovía por las tejas partidas. Pagamos la hipoteca y conservamos los murciélagos. Y entre nuestras paredes ellos se debaten: ciegos como
[nosotros.

Valsa fúnebre de Hermengarda

Eis-me junto à tua sepultura, Hermengarda,
para chorar a tua carne pobre e pura que nenhum
[de nós viu apodrecer.

Outros viriam lúcidos e enlutados,
porém eu venho bêbado.
E se amanhã encontrarem a cruz de tua cova jogada
[ao chão

não foi a noite, Hermengarda, nem foi o vento.
Fui eu.

Quis amparar a minha embriaguez à tua cruz
e rolei ao chão onde repousas
coberta de boninas, triste embora.

Eis-me junto à tua cova, Hermengarda,
para chorar o nosso amor de sempre.
Não é noite, Hermengarda, nem é o vento.
Sou eu.

Vals fúnebre para Hermengarda

Heme aquí junto a tu sepultura, Hermengarda,
para llorar tu carne pobre y pura que ninguno de nosotros vio
[podrirse.

Otros vendrían lúcidos y de luto,
sin embargo, yo vengo borracho, Hermengarda, yo vengo
[borracho.

Y si mañana encontrarán la cruz de tu tumba tirada en el
[suelo

no fue la noche, Hermengarda, ni fue el viento.
Fui yo.

Quise apoyar mi borrachera en tu cruz
y rodé por el suelo donde reposas
cubierta de margaritas, triste todavía.

Heme junto a tu tumba, Hermengarda,
para llorar nuestro amor de siempre.
No es la noche, Hermengarda, ni es el viento.
Soy yo.

A inspiração

Não creio na inspiração
essa bruxa radiosa
que sopra a canção
e te faz alegre ou triste.
Mas que ela existe, existe!

La inspiración

No creo en la inspiración
esa bruja brillante
que sopla la canción
y te hace alegre o triste.
¡Pero de que existe, existe!

A paisagem

A paisagem que vejo
está dentro de mim.
Somos todos espelhos
que se multiplicam
dentro de miragens.

El paisaje

El paisaje que veo
está dentro de mí.
Somos todos espejos
que se multiplican
dentro de espejismos.

[Lêdo Ivo]

Maceió, 1924-2012. Poeta, narrador, cronista, ensayista, traductor y periodista. Es considerado como el miembro más destacado de la generación del 45, movimiento que pregona un regreso a la disciplina y al orden en la creación literaria. Fue miembro de la Academia Brasileira de Letras, en donde ocupó la silla 10. Recibió el Prêmio Mário de Andrade, de la Academia Brasileira de Letras al conjunto de su obra (1982) y el Prêmio Homenagem à Cultura Nestlé por su obra poética (1986). Tradujo a Jane Austen, Guy de Maupassant, Rimbaud y a Dostoievski. Entre sus publicaciones se encuentran los libros de crónicas *A cidade e os dias* (1957), *O navio adormecido no bosque* (1971) y *As melhores crônicas de Lêdo Ivo* (2004); los poemarios *Ode e elegia* (1945), *Ode ao crepúsculo* (1948), *Linguagem* (1966), *Estação Central* (1968), *Crepúsculo civil* (1990), *As imaginações* (1994), *Curral de peixe* (1995), *O rumor da noite* (2000) y *Plenilúnio* (2004); y las novelas *As alianças* (1947), *O sobrinho do general* (1964) y *A morte do Brasil* (1984).

[Décio Pignatari]

Rumbo a Nausicaa

2

Dizer suave ao tempo, Lila,
é consentir que é tarde. Minha nuca
meu braço direito e o pulso de platina, nunca
os chamou assim a terra, coma em dezembro,
—não a terra
que invade as entranhas indefesas, mas aquela
cujo desterro sobre é o escoar do sangue
tão frouxo! além dos poros, em busca
de um sulco mais ferrenho, —vivos
por sortilégio do insensível, sem
mais império do que passar os dedos
por ladrilhos brancos, como
um fio de barba ou minguante de unha
dissolvidos num copo: alquimia do pranto.
O sopro e o sangue criam, não
ressuscitam. Os mortos
aborrecem chamados de esperança. As crianças
turbam a ordem. Os poetas
comovem o caos, afligem
o ventre das mulheres. E dizer
suave ao sono, é consentir: São tarde, Lila,
são muito tarde, os seios com que agora

Rumbo a Nausicaa

2

Llamar suave al tiempo, Lila,
es consentir que es tarde. Mi nuca
mi brazo derecho y el pulso de platina, nunca
las llamó así la tierra, como en diciembre -no
la tierra
que invade las entrañas indefensas, sino
aquella
cuyo destierro sobre es el flujo de la sangre
¡tan floja! allende los poros, en pos
de algún surco más férreo -vivos
por sortilegio de lo insensible, sin más
imperio que pasar los dedos
por ladrillos blancos, como
un hilo de barba o minguante de uña
disueltos en un vaso: alquimia del llanto.
El soplo y la sangre crean, no
resucitan. Los muertos
aborrecen los llamados de esperanza. Los niños
turban el ordeno Los poetas
conmueven el caos, afligen
el vientre de las mujeres. Y decir
suave al sueño, es consentir: Tarde tus senos, Lila,
son muy tarde, los senos con que ahora

Epitáfio

Décio Pignatari menino imenso e castanho com tremores
nascido sob o signo mais sincero e para e per e por e sem
quem te dirá do mando que exerceram sobre os teus cabelos ^[ternura]
os amigos rápidos as mulheres velozes e os que comem
Estás cansado Pignatari e teu desprezo entumescceu como ^[dentro do prato]
cansado como uma avassalada aberta enorme porta enorme ^[uma árvore tamanha] Estás
e quando abres os braços repousas os ombros em amplos ^[arcos de pássaros vagarosos]
Lento e fundo é o ar de tuas tardes nos teus poros
e dentro dele se desenredam fundos e atentos mesmo os ^[esforços mais assíduos]
e se mergulhares tua mão na água que repousa à água ^[acrescentará a mão e a água]
Décio Pignatari menino castanho e meu como um cachorro ^[grande]
que atravessa o portão sereno inflorescendo aos poucos no ^[jardim seu garbo]
com a calma grandiosa das nuvens que se abrem lentas na ^[tarde para envolver o ar]
devagar tua cabeça almeja devagar a superfície sem temores
e tuas pálpebras se inclinam aos eflúvios da sesta mundial de ^[imensos paquidermes]
que avolumam na sombra como grandes bulbos insonoros ^[em cavernas dormidas] Mansa
dinastia de gestos nas ruínas dulcificando as intempéries da ^[memória]
descansa como um cortejo de crepúsculos antigos na ^[cordilheira turva da semana]
Crescente como o céu de março nas ameias das torres ^[elevadas e redondas]
e à tua própria sombra no mundo que perdeste descansa ^[Pignatari.]

Epitafio

Décio Pignatari niño imenso y castaño con temblores
nacido bajo el signo más sincero y para y per y por y sin
quién te dirá del dominio sobre tus cabellos de los amigos ^[ternura]
y los que comen de tu plato ^[rápidos y las veloces mujeres]
Estás cansado Pignatari y tu desprecio se hinchó como un ^[árbol tremendo]
Estás cansado como avasallada enorme puerta abierta y al ^[abrir de tus brazos reposas]
los hombros en amplios arcos de pájaros vagarosos
Lento y hondo es el aire de tus tardes en tus poros
y en él se desenredan hondos y atentos hasta los esfuerzos ^[más asiduos]
y si sumerges tu mano en el agua tranquila al agua añadirás la ^[mano y el agua]
Décio Pignatari niño castaño y mío como un perro grande
que cruza el portón sereno a pocos floreciendo en el jardín su ^[garbo]
con la calma grandiosa de las nubes que en la tarde se abren ^[lentas para envolver el aire]
espacio tu cabeza desea espacio la superficie sin temores
y tus párpados se inclinan al efluvio de la siesta mundial de ^[inmensos paquidermos]
que abultan en la sombra como grandes bulbos insonoros en ^[cavernas dormidas] Mansa
dinastía de gestos en las minas dulcificando las intemperies ^[de la memoria]
descansa cual cortejo de crepúsculos antiguos en la turbia ^[cordillera de la semana]
Creciente como el cielo de marzo en las almenas de las torres ^[elevadas y redondas]
y a tu propia sombra en el mundo que perdiste descansa ^[Pignatari.]

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
cloaca

o organismo quer perdurar o organismo quer repet
o organismo quer re o organismo
Organismo Organismo
o organismo quer

versión de
Antonio Cisneros
(tomados de la página de
Antonio Miranda)

[Décio Pignatari]

Jundiaí, 1927-201. Poeta, narrador, ensayista, profesor, traductor y publicista. Miembro de la vanguardia poética de Brasil, específicamente del movimiento concretista que fundó con los hermanos Augusto y Haroldo de Campos. Además editaron la revista *Noígrandes*. Participó de la Exposição Nacional de Poesia Concreta en los museos de Arte Moderna (MAM-SP) y de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP). Tradujo a Marshall McLuhan, Dante Alighieri, Goethe, Pound, y Shakespeare. Entre sus libros se encuentran los poemarios *O carrossel* (1950), *Organismo* (1960), *Exercício findo* (1968), *Poesia pois é poesia* (1950-1975) (1977), *Vocogramas* (1985) y *Poesia pois é poesia e poetc* (1986); la pieza de teatro *Céu de lona* (2004); los textos en prosa *O rosto da memória* (1986), *Panteras* (1992) y *Errâncias* (2000); y los ensayos *Informação, linguagem, comunicação* (1971), *Por um pensamento icônico* (1979), *Semiótica e literatura* (1979) y *Letras, artes, mídia* (1995).

[Affonso Ávila]

3 / *transforma-se o amador na coisa amada*

Quando o umbigo do poeta caiu sua mãe o enterrou junto às
roseiras para que o menino gostasse das moças
Quando mal tinha caído o umbigo do poeta sua mãe viu o
menino junto às roseiras olhando para as moças
Quando o poeta ainda era menino sua mãe o viu entre as
roseiras olhando para o umbigo das moças
Quando o poeta ainda era menino foi visto entre as roseiras
com a mão no umbigo da moça
Quando o poeta se viu entre as roseiras passou logo a mão
no umbigo da moça
O poeta passa a mão no umbigo de toda moça que vê
O poeta vive obcecado por umbigo de mulher
O POETA ESTÁ PRESO AO UMBIGO DA MULHER

3 / *Se transforma el amante en la cosa amada*

Quando el ombligo del poeta cayó su madre lo enterró junto a los
rosales para que el niño gustara de las muchachas
Quando mal había caído el ombligo del poeta su madre vio al
niño junto a los rosales mirando a las muchachas
Quando el poeta todavía era niño su madre lo vio entre los
rosales con la mano en el ombligo de las muchachas
Quando el niño pasó entre los rosales vio al poeta con
la mano en el ombligo de la muchacha
El poeta pasa la mano por el ombligo de toda muchacha que ve
El poeta vive obsesionado por el ombligo de una mujer
EL POETA ESTÁ PRESO AL OMBLIGO DE UNA MUJER

4 / *Hyperions Schcksalslied*

O poeta quando jovem sofreu uma crise neurótica tendo de submeter-se a tratamento de choque numa clínica especializada
O poeta quando jovem sofreu uma crise neurótica tendo de submeter-se a tratamento de choque eléctrico numa casa de saúde
O poeta sofreu de neurose e teve de submeter-se a tratamento de choque eléctrico numa casa de saúde
O poeta sofre de neurose e já teve de tomar choque eléctrico numa casa de saúde
O poeta é neurótico e já teve de internar-se numa casa de saúde
O poeta tem problemas mentais e já foi internado em hospital
O poeta é esquizofrênico e frequentemente é recolhido ao Hospício
O poeta é maniaco-depressivo
O POETA É UM DESEQUILIBRADO MENTAL

4 / *Hyperions Schcksalslied*

El poeta cuando joven sufrió una crisis neurótica teniendo que someterse a un tratamiento de electrochoque en una clínica especializada
El poeta cuando joven sufrió una crisis neurótica teniendo que someterse a un tratamiento de electrochoque en una casa de reposo
El poeta sufrió de neurosis y tuvo que someterse a un [tratamiento de electrochoque en una casa de reposo
El poeta sufre de neurosis y ya tuvo que someterse a un [electrochoque en una casa de reposo
El poeta es neurótico y ya tuvo que internarse en una casa de reposo
El poeta tiene problemas mentales y ya fue internado en el [hospital
El poeta es esquizofrénico y frecuentemente es acogido por el hospicio
El poeta es maniaco depresivo
EL POETA ES UN DESEQUILIBRADO MENTAL

V *internacional*

O poeta é visto todos os sábados no bar com um grupo de jovens dentre eles um negro e um barbado
O poeta é visto todos os sábados no bar com um grupo de jovens negros e barbados
O poeta é visto todos os sábados no bar com um grupo de jovens barbados
O poeta é visto no bar com um grupo de jovens barbados
O poeta é visto no bar com um grupo de barbados
O poeta é visto com um grupo de barbados
O poeta é visto com uns barbados estranhos
O poeta é visto com uns barbados suspeitos
O poeta é visto com uns suspeitos
O poeta é um suspeito
O poeta é suspeito
O POETA É UM TERRORISTA

V *internacional*

El poeta es visto todos los sábados en el bar con un grupo de jóvenes entre ellos un negro y un barbado
El poeta es visto todos los sábados en el bar con un grupo de jóvenes negros y barbados
El poeta es visto todos los sábados en el bar con un grupo de jóvenes barbados
El poeta es visto en el bar con un grupo de jóvenes barbados
El poeta es visto en el bar con un grupo de barbados
El poeta es visto con un grupo de barbados
El poeta es visto con unos barbados extraños
El poeta es visto con unos barbados sospechosos
El poeta es visto con unos sospechosos
El poeta es un sospechoso
El poeta es sospechoso
EL POETA ES UN TERRORISTA

Le bateau ivre

Os jovens cabeludos da rua onde mora o poeta têm fama de
[fumar
maconha
Os jovens cabeludos da rua onde mora o poeta fumam
[maconha
Os jovens cabeludos fumam maconha na rua do poeta
Os jovens cabeludos fumam maconha na casa do poeta
Os jovens cabeludos fumam maconha em sua casa com o
[poeta
Os jovens cabeludos buscam maconha na casa do poeta
Os jovens cabeludos buscam drogas na casa do poeta
Os jovens saem drogados da casa do poeta
Os jovens são drogados pelo poeta
O POETA É UM TRAFICANTE DE DROGAS

Le bateau ivre

Los jóvenes melencidos de la calle donde vive el poeta tienen
[fama de
fumar marihuana
Los jóvenes melencidos de la calle donde vive el poeta fuman
[marihuana
Los jóvenes melencidos fuman marihuana en la calle del poeta
Los jóvenes melencidos fuman marihuana en la casa del poeta
Los jóvenes melencidos fuman marihuana en su casa con el poeta
Los jóvenes melencidos buscan marihuana en la casa del poeta
Los jóvenes melencidos buscan drogas en la casa del poeta
Los jóvenes salen drogados de la casa del poeta
Los jóvenes salen drogados por el poeta
EL POETA ES UN TRAFICANTE DE DROGAS

[Affonso Ávila]

Belo Horizonte, 1928-2012. Poeta, ensayista e investigador. Fundó el Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Creó una línea de investigación enfocada en el barroco, específicamente en el barroco *mineiro*. Organizó la Semana de Poesía de Vanguarda, llevada a cabo en 1963. Dirigió el Centro de Estudos Mineiros (CEM) de la Universidade Federal de Minas Gerais. En 1991 recibió el Prêmio Jabuti de Poesía, por el libro *O visto e o imaginado* (1990). Entre sus libros están *Sonetos de descoberta* (1953), *O lúdico e as projeções do mundo barroco* (1971), *Poesia anterior* (1969), *Discurso da difamação do poeta* (1976), *Barrocolagens* (1981), *O visto e o imaginado* (1990), *A lógica do erro* (2002) y *Poeta poente* (2010).

[Haroldo de Campos]

o
â mag o
d o o
ô meg a o
m
g a
o

**se
nasce
morre nasce
morre nasce morre**

**renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re**

**re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre**

**nascemorrenasce
morrenasce
morre
se**

âmago do ômega

no

â mago do ô mega
um olho
um ouro
um osso

sob

essa pe(vide de vácuo) nsil
pétala p a r p a d e a n d o c ilios
pálpebra
amêndoa do vazio pecíolo: a coisa
da coisa
da coisa

um duro
tão oco
um osso
tão centro

um corpo
cristalino a corpo
fechado em seu alvor

ero
Z ao
ênit

nitescendo ex-nihilo

[Haroldo de Campos]

São Paulo, 1929-2003. Poeta y traductor. Fundó junto con su hermanos Augusto de Campos y Décio Pignatari, el Grupo Noigandres de poesía concretista. Trabajó como traductor crítico y teórico literario. Fue profesor de postgrado en Comunicación y Semiótica de la PUC-SP. Em 1992 recibió el Prêmio Jabuti de Personalidade Literária do Ano y, en 1999, o Jabuti de Poesia, con el libro *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. Entre sus publicaciones están *Auto do possesso* (1950), *Servidão de passagem* (1962), *Xadrez de estrelas* (1976), *Galáxias* (1984), *A educação nos cinco sentidos* (1985), *Finismundo* (1990), *Os melhores poemas* (1992), *Crisantempo* (1998) y *A máquina do mundo repensada* (2000).

[Ferreira Gullar]

Meu povo, meu poema

Meu povo e meu poema crescem juntos
como cresce no fruto
a árvore nova

No povo meu poema vai nascendo
como no canavial
nasce verde o açúcar

No povo meu poema está maduro
como o sol
na garganta do futuro

Me povo em meu poema
se reflete
como a espiga se funde en terra fértil

Ao povo seu poema devolvo
menos como quem canta
do que planta

Mi pueblo, mi poema

Mi pueblo y mi poema crecen juntos
como crece en el fruto
el árbol nuevo

En el pueblo mi poema va nascendo
como en el cañaveral
nace verde el azúcar

En el pueblo mi poema está maduro
como el sol
en la garganta del futuro

Mi pueblo en mi poema
se refleja
como la espiga se funde en tierra fértil

Al pueblo su poema aquí devuelvo
menos como quien canta
del que planta

Traduzir-se

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim

é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
—que é uma questão
de vida ou morte—
será arte?

Traducirse

Una parte de mí
es todo el mundo:
otra parte es nadie:
fondo sin fondo.

Una parte de mí
es multitud:
otra parte extrañeza
y soledad.

Una parte de mí
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Una parte de mí
almuerza y cena:
outra parte
se espanta.

Una parte de mí
es permanente
outra parte
se sabe de repente.

Una parte de mí

es sólo vértigo:
outra parte,
lenguaje.

Traducir una parte
en la otra parte
—que es una cuestión
de vida o muerte—
¿será arte?

Arte poética

Não quero morrer não quero
apodrecer no poema
que o cadáver de minhas tardes
não venha feder em tua manhã feliz
e o lume
que tua boca acenda acaso das palavras
—ainda que nascido da morte—
some-se
aos outros fogos do dia
aos barulhos da casa e da avenida
no presente veloz

Nada que se pareça
a pássaro empalhado múmia
de flor
dentro do livro
e o que da noite volte
volte em chamas
ou em chaga

vertiginosamente como o jasmín
que num lampejo só
ilumina a cidade inteira

Arte poética

No quiero morir no quiero
podirme en el poema
que el cadáver de mis tardes
no venga a heder en tu mañana feliz
y la lumbre
que tu boca encienda acaso de las palabras
—aunque nacido de la muerte—
se sume
a los otros fuegos del día
a los ruidos de la casa y de la avenida
en el presente veloz

Nada que se parezca
a pájaro disecado momia
de flor
dentro del libro
y lo que de la noche vuelva
vuelva en llamas
o en llaga

vertiginosamente como el jasmín
que en un destello sólo
ilumina la ciudad entera

Uma corola

Em algum lugar
 esplende uma corola
 de cor vermelho-queimado
 metálica

não está em nenhum jardim
 em nenhum jarro
 da sala
 ou na janela

não cheira
 não atrai abelhas
 não murchará

apenas fulge
 em alguma parte alguma
 da vida

Una corola

En algún lugar
 esplende una corola
 de color rojo-queimado
 metálica

no está en ningún jardín
 en ningún jarrón
 de la sala
 o en la ventana

no perfuma
 no trae abejas
 no marchitará

apenas fulge
 en alguna parte alguna
 de la vida

[Ferreira Gullar]

São Luís do Maranhão, 1930. Poeta, crítico de arte, cronista, traductor, dramaturgo y ensayista. Fue fundador del movimiento neoconcretista, que creó junto con Lygia Clark y Hélio Oiticica. Comprometido, en los años 60 fue presidente del CPC y se afilió al Partido Comunista. Después del golpe de Estado fue detenido en 1968 y se vio obligado a exiliarse. Regresó a Brasil en 1977. Es columnista de la *Folha de S. Paulo*. Fue candidato al Premio Nobel de Literatura, en 2010 recibió el reconocimiento más importante de la lengua portuguesa: el Camões. Recibió el Premio Jabuti en 2007 por su libro *Resmungos*, y en 2011 por *Em alguma parte alguma*. Tiene más de cuarenta títulos publicados, entre ellos *A luta corporal* (1954), *Dentro da noite veloz* (1975), *Poema sujo* (1976), *Na vertigem do dia* (1980), *Barulhos* (1987), *Muitas vozes* (1999) y *Poesia completa* (2010).

[Hilda Hilst]

Via espessa

IV

O louco estendeu-se sobre a ponte
E atravessou o instante.
Estendi-me ao lado da loucura
Porque quis ouvir o vermelho do bronze

E passar a língua sobre a tinta espessa
De um açoite.

Um louco permitiu que eu juntasse a sua luz
À minha dura noite.

Vía espesa

IV

El loco se extendió sobre el puente
Y atravesó el instante
Me extendí al lado de la locura
Porque quise oír el rojo del bronce

Y pasar la lengua sobre la tinta espesa
De un azote.

Un loco permitió que yo juntase su luz
A mi dura noche.

Da noite

V

Águas. Onde só os tigres mitigam a sua sede.
 Também eu em ti, feroz, encantoada
 Atravessei as cercaduras raras
 E me fiz máscara, mulher e conjetura.
 Águas que não bebi. Crepusculares. Cavas.
 Códigos que decifrei e onde me vi mil vezes
 Inconexa, parca. Ah, toma-me de novo
 Antiquíssima, nova. Como se fosses o tigre
 A beber daquelas águas.

De la noche

V

Aguas. Donde sólo los tigres mitigan su sed.
 También yo en ti, feroz, hecha tonada
 Atravesé las cercaduras raras
 Y me hice máscara, mujer y conjetura.
 Aguas que no bebí. Crepusculares. Cavas.
 Códigos que descifré y donde me vi mil veces
 Inconexa, parca. Ah, tómame de nuevo
 Antiquísima, nueva. Como si fueses el tigre
 A beber de aquellas aguas.

Do desejo

IX

E por que haverias de querer minha alma
 Na tua cama?
 Disse palavras líquidas, deleitosas, ásperas
 Obscenas, porque era assim que gostávamos.
 Mas não menti gozo prazer lascívia
 Nem omiti que a alma está além, buscando
 Aquele Outro. E te repito: por que haverias
 De querer minha alma na tua cama?
 Jubila-te da memória de coitos e acertos.
 Ou tenta-me de novo. Obriga-me.

Del deseo

IX

¿Y por qué habrías de querer mi alma
 En tu cama?
 Dice palabras líquidas, deleitosas, ásperas
 Obscenas, porque era así que nos gustaba.
 Pero no mentí gozo placer lascivia
 Ni omití que el alma está más allá, buscando
 Aquél Otro. Y te repito: ¿por qué habrías
 De querer mi alma en tu cama?
 Jubílate de la memoria de coitos y aciertos.
 O tiéntame de nuevo. Oblígame.

X

Pulsas como se fossem de carne as borboletas.
 E o que vem a ser isso? perguntas.
 Digo que assim há de começar o meu poema.
 Então te queixas que nunca estou contigo
 Que de improviso lanço versos ao ar
 Ou falo de pinheiros escoceses, aqueles
 Que apetecia a Talleyrand cuidar.
 Ou ainda quando grito ou desfaleço
 Advinhas sorrisos, códigos, conluios
 Dizes que os devo ter nos meus avessos.
 Pois pode ser.
 Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.
 Pensá-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O DESEJO.

X

Pulsas como si fueses de carne las mariposas.
 ¿Y qué viene a ser eso? Preguntas.
 Digo que así ha de comenzar mi poema.
 Entonces te quejas que nunca estoy contigo
 Que de improviso lanzo versos al aire
 O hablo de pinos escoceses, aquellos
 Que apetecía la Talleyrand cuidar.
 O aún cuando grito o desfallezco
 Adivinas sonrisas, códigos, tramas
 Dices que los debo tener en mis anversos.
 Pues puede ser.
 Para pensar el Otro, yo deliro o verso.
 PensarLO es gozo. ¿Entonces no sabes? INCORPÓREO ES EL [DESEO.

[Hilda Hilst]

São Paulo, 1930-2004. Poeta, narradora, cronista y dramaturga. Su obra ha sido traducida al francés, inglés, español, alemán e italiano. Fue reconocida en 1977 con el Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) al mejor libro de año por *Ficções*; esa misma asociación le concedió en 1981 Grande Prêmio da Crítica para o Conjunto da Obra; y dos veces recibió el Prêmio Jabuti, en 1984 por el poemario *Cantares de perda e predileção* y en 1992 por el volumen de cuentos *Rútilo Nada*. Entre su obra publicada se encuentran los libros de poesía *Presságio* (1950), *Balada do festival* (1955), *Ode fragmentária* (1961), *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962), *Amado Hilst* (1969), *Da morte. Odes mínimas* (1980), *Poemas malditos, gozosos e devotos* (1984), *Alcoólicas* (1990), *Do desejo* (1992) y *Do amor* (1999); los volúmenes de narrativa *Fluxo floema* (1970), *Tu não te moves de ti* (1980), *A obscena senhora D* (1982), *Contos D'Escárnio / Textos grotescos* (1990), *Estar Sendo Ter Sido* (1997) y *Cascos e carícias- crônicas reunidas (1992-1995)* (1998); y las piezas de teatro *A Possessa* (1967), *O visitante* (1968), *O novo sistema* (1968), *O verdugo* (1969) y a *A morte de patriarca* (1969).

[Adélia Prado]

Com licença poética

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado para mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
–dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
Já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.

Con licencia poética

Cuando nací un ángel esbelto,
de esos que tocan la trompeta, anunció:
vas a cargar bandera.
Cargo demasiado pesado para mujer,
esta especie aún avergonzada.
Acepto los subterfugios que me tocan,
sin necesitar mentir.
No soy tan fea que no me pueda casar,
encuentro Río de Janeiro una belleza y
ora sí, ora no, creo en el parto sin dolor.
Pero lo que siento escribo. Acato el destino.
Inauguro linajes, fundo reinos,
dolor no es amargura.
Mi tristeza no tiene pedigrí,
ya mis ganas de alegría,
su raíz va a mi abuelo mil.
Va a ser cojo en la vida es maldición para hombre.
Mujer es desdoblable. Yo soy.

Vitral

Uma igreja voltada para o norte.
À sua esquerda um barranco, a estrada de ferro.
O sol, a mais de meio caminho para oeste.
Tem uns meninos na sombra.
Eu estou lá com um pé apoiado sobre o dedo grande,
a mão que passei no cabelo,
a um quarto de seu caminho até a coxa,
onde vai bater e voltar, envergonhado passo de balé.
Tudo pulsando à revelia de mim,
bom como um ingurgitamento não-provocado do sexo.
A pura existência.

Vidriera

Una iglesia orientada hacia el norte.
A su izquierda un barranco, la vía del tren.
El sol, a más de medio camino hacia el oeste.
Hay unos niños en la sombra.
Yo estoy allí con el pie apoyado sobre el dedo pulgar,
la mano que pasé por el cabello,
a un cuarto de su camino hasta el muslo,
donde va a golpear y volver, avergonzado paso de ballet.
Todo latiendo en contra mía,
bueno como un engullimiento no provocado del sexo.
La pura existencia.

Mulher querendo ser boa

Me toldam horas de cinza
Rachadas de imprecisão.
Ó Deus, não me humilhe mais
com esta coceira no púbis.
Responde-me sobre os mortos,
se mamam,
nesta lua visível em pleno dia,
do seu leite de sonho.

Mujer queriendo ser buena

Me entoldan horas de ceniza
rajadas de imprecación.
Oh Dios, no me humilles más
con este escozor en el pubis.
Respóndeme sobre los muertos,
si maman,
en esta luna visible en pleno día,
de su leche de sueño.

Fibrilações

Tanto faz
 funeral ou festim
 tudo é desejo
 que percute em mim.
 Ó coração incansável a ressonância das coisas,
 amo, te amo, te amo,
 assim triste, ó mundo,
 ó homem tão belo que me paralisa.
 Te amo, te amo.
 E uma língua só,
 um só ouvido, não absoluto.
 Te amo.
 Certa erva do campo tem as folhas ásperas
 recobertas de pelos,
 te amo, digo desesperada
 de que outra palavra venha em meu socorro.
 A relva estremece,
 o amor para ela é aragem.

Fibrilaciones

Tanto da
 funeral o festín
 todo es deseo
 que repercute en mí.
 Oh corazón incansable a la resonancia de las cosas,
 amo, te amo, te amo,
 así triste, oh mundo,
 oh hombre tan bello que me paraliza.
 Te amo, te amo.
 Y una sola lengua,
 un solo oído, no absoluto.
 Te amo.
 Cierta hierba del campo tiene las hojas ásperas
 recubiertas de pelos,
 te amo, digo desesperada
 de que otra palabra venga en mi socorro.
 La hierba se estremece,
 el amor para ella es brisa.

[Adélia Prado]

Divinópolis, 1935. Poeta narradora y profesora. Considerada la mayor poeta viva de Brasil. Su obra contempla el cotidiano, la grandeza de las pequeñas cosas. En 1978 recibió el Prêmio Jabuti, mención Poesía, por *O coração disparado*. Entre los libros que componen su obra están: *Bagagem* (1975), *Terra de Santa Cruz* (1981), *O pelicano* (1987), *A faca no peito* (1988), *Oráculos de maio* (1999), *A duração do dia* (2010), *Solte os cachorros, contos* (1979), *Cacos para um vitral* (1980), *Os componentes da banda* (1984), *O homem da mão seca* (1994), *Manuscritos de Filipa* (1999), *Filandras* (2001), *Quero minha mãe* (2005) y *Quando eu era pequena* (2006).

[Francisco (Chico) Alvim]

Depois da abolição

Eu vi
os filhos do Barão de Porto Novo
louros olhos azuis
descalços na estrada
maltrapilhos
cantando em francês

Después de la abolición

Yo vi
los hijos del Barón de Porto Novo
catires ojos azules
descalzos en la carretera
andrajosos
cantando en francés

Gostoso

Bem melhor do que o outro
É branco
socialmente muito agradável
Pode passar por meu sobrinho
Gosta de mim
O outro é preto
não gosta de mim
É mal-educado
mora no Rio
(Mas é gostoso?)

Gustoso

Mucho mejor que el otro
Es blanco
socialmente muy agradable
Puede pasar por mi sobrino
Gusta de mí
El otro es negro
no gusta de mí
Es maleducado
vive en Rio
¿(Pero está gustoso)?

O rito

Na calçada o rito
se dispõe concreto:
respiro ou aspiro
o hálito discreto
que exalam os mortos
inconfessos

Permanentemente
sobre as avenidas
um grito inaudível —
indício seguro
do terrível equívoco
Porém como ouvi-lo?

Nada nos restringe
nem sequer o grito
tudo se dissolve
nas lindes do rito

(Soletrar os signos
que contém o rito
para destruí-lo
ou reproduzi-lo?)

El rito

En la calzada el rito
se dispone concreto:
respiro o aspiro
el hálito discreto
que exhalan los muertos
inconfesos

Permanentemente
sobre las avenidas
un grito inaudible,
indicio seguro
del terrible equívoco
¿No obstante cómo oírlo?

Nada nos restringe
ni siquiera el grito
todo se disuelve
en los linderos del rito

(Deletrear los signos
que contienen el rito
para destruirlo
¿o reproducirlo?)

Um homem

De regresso ao mundo e a meu corpo
 As estradas já não anoitecem à sombra de meus gestos
 nem meu rastro lhes imprime qualquer destino
 Sou a água em cuja pele os astros se detêm
 A pedra que conforma o bojo das montanhas
 O vôo dos ares

Un hombre

De regreso al mundo y a mi cuerpo
 Las carreteras ya no anohecen a la sombra de mis gestos
 ni mi rastro les imprime cualquier destino
 Soy agua en cuya piel los astros se detienen
 La piedra que conforma la comba de las montañas
 El vuelo de los aires

Minas Gerais, 1938. Poeta y diplomático. Durante los años 70 participó en los movimientos de poesía marginal. Ha recibido en dos oportunidades el Prêmio Jabuti, en 1981 por *Passatempo e outros poemas*, y en 1988 por *Poesias reunidas*. Entre sus poemarios se encuentran *O sol dos cegos* (1968), *Passatempo* (1974), *Exemplar proceder* (1978), *Poemas* (1978), *Lago, montanha, festa* (1980), *O corpo fora* (1988), *Elefante* (2000) y *O metro nenhum* (2011).

[Carlos Nejar]

De como a terra e o homem se unem

1
Fica a terra, passa o arado,
mas o homem se desgasta;
sangra o campo, pasce o gado,
brota o vento de outro lado
e a semente também brota.

Fica a terra, passa o arado
e o trabalho é o que nos passa,
como nome, como herança;
fica a terra, a noite passa.

A semente nos consome,
mas a terra se desgasta.

De cómo la tierra y el hombre se unen

1
Queda la tierra, pasa el arado,
pero el hombre se desgasta;
sangra el campo, pasta el ganado,
brota el viento de otro lado
y la simiente también brota.

Queda la tierra, pasa el arado,
y el trabajo es el que nos pasa,
como nombre, como herencia,
queda la tierra, la noche pasa.

La simiente nos consume,
pero la tierra se desgasta.

2

Que será do novo homem
sobre a terra que vergasta ?
Sangra a terra, pasce o gado
e o traballo é o que nos passa.

Vem o sol e cava a terra;
a semente é como espada.
Há uma noite que nos gera
quando a noite é dissipada.

Vem a noite e cava a terra;
vem a noite, é madrugada.

2

¿Qué será del nuevo hombre
sobre la tierra que castiga?
Sangra la tierra, pasta el ganado
y el trabajo es lo que nos pasa.

Viene el sol y cava la tierra;
la simiente es como espada.
Hay una noche que nos genera
cuando la noche es dissipada.

Viene la noche y cava la tierra;
viene la noche, es madrugada.

3

O homem se desgasta,
sopro misturado
ao sopro rijo do arado.
Vai cavando.

Madrugada sai da terra,
como um corpo se entreabre
para o orvalho e para o trigo.

O homem vai cavando,
vai cavando a madrugada.

3

El hombre se desgasta,
soplo mezclado
al soplo ríjido del arado.
Va cavando.

Madrugada sale de la tierra,
como un cuerpo se entreabre
para el rocío y para el trigo.

El hombre va cavando,
Va cavando la madrugada.

[Ruy Espinheira Philo]

[Carlos Nejar]

Porto Alegre, 1939. Poeta, narrador, traductor y crítico literario. Entre los libros de su vasta obra están los poemarios *Sélesis* (1960), *Livro do tempo* (1965), *Danações* (1969), *Ordenações* (1971), *Casa dos arreios* (1973), *O poço do calabouço* (1977), *O chapéu das estações* (1978), *Os vivos* (1979), *Um país o coração* (1980), *Obra poética (I)* (1980), *A genealogia da palavra (Antologia Pessoal)* (1989), *Amar, a mais alta constelação* (1991), *Meus estimados vivos* (con ilustraciones de Jorge Solé) (1991), *Os dias pelos dias (Canga, Árvore do mundo e O Poço do calabouço)* (1997), *Sonetos do paiol, ao sul da aurora* (1997); y las novelas *Um certo Jaques Netan* (1991), *O túnel perfeito* (1994) y *Carta aos loucos* (1998).

Ulisses

Para Valdomiro Santana

o vento canta
o vento
canta
que ninguém volta
canta o
vento
em tua janela
em tua alma aberta sobre a
distância.

Este sal em tua boca
não é do mar
sim
do lago em que submergem
teus olhos
porque sabes
que tudo é apenas
uma vez
como
canta o vento
em tua janela
como
dói
em teu coração:

que ninguém volta.
Ítaca
é só de onde
se vem

Ulisses

Para Valdomiro Santana

el viento canta
el viento
canta
que nadie vuelve
canta el
viento
en tu ventana
en tu alma abierta sobre la
distancia

Esta sal en tu boca
no es del mar
sí
del lago en que surgen
tus ojos
porque sabes
que todo es apenas
una vez
como
canta el viento
en tu ventana
como
duele
en tu corazón:

que nadie vuelve.
Ítaca
es sólo de donde
se viene

Jardim

Não a brisa. O que
perpassa é um frêmito
de ternura.

No silêncio, na
carne, marulha
extinta carícia.

Os olhos, cerrados,
resgatam o encanto,
o embalo amoroso.

Ontem. Uma folha
–lenta, amarela–
risca a hora. Morta.

Jardín

No hay brisa. Lo que
pasa es un temblor
de ternura.

En el silencio, en la
carne, confusa
extinta caricia.

Los ojos, cerrados,
rescatan el encanto,
el impulso amoroso.

Ayer. Una hoja
–lenta, amarilla–
raya la hora. Muerta.

Poema de novembro

O difícil é aguentar até que a morte chegue.
Suportar, por exemplo, a memória do teu corpo
e aquela noite (era maio) sob
o branco incêndio da lua.

E tanto mais, tanto mais. Uma vida não dá

para contar
uma vida.

E toda uma
às vezes
se consome
numa carícia entre lençóis.

O difícil é aguentar até que a morte
chegue.

A morte
que mata todas as mortes,
sepulta

para sempre
todos os mortos. Como
este cadáver de amor
que me perfuma.

Poema de noviembre

Lo difícil es aguantar hasta que la muerte llegue.
Soportar, por ejemplo, la memoria de tu cuerpo
y aquella noche (era mayo) bajo
el blanco incendio de la luna.

Y tanto más, tanto más. Una vida no da

para contar
una vida.

Y toda una
a veces
se consume
en una caricia entre sábanas.

Lo difícil es aguantar hasta que la muerte
Llegue.

La muerte
que mata todas las muertes,
sepulta

para siempre
todos los muertos. Como
este cadáver de amor
que me perfuma.

Revelação

Só o passado que
aguarda no futuro
revelará a limpidez
maior desta tarde.

Ai que somos felizes
agora
mas não tanto
como amanhã, no passado.

Revelación

Sólo el pasado que
aguarda en el futuro
revelará la limpidez
mayor de esta tarde.

Ay que somos felices
ahora
pero no tanto
como mañana en el pasado.

[Ruy Espinheira Fhilo]

Salvador, 1942. Poeta, narrador, ensayista y periodista. Cursó una maestría en Ciencias Sociales, es doctor en Letras y profesor de Literatura Brasileña en la Universidade Federal da Bahia. Recibió el Prêmio Nacional de Poesia Cruz e Sousa por su poemario *As sombras luminosas*; el Prêmio Ribeiro Couto, da União Brasileira de Escritores por *Memória da chuva*, y el Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras por *Elegia de agosto e outros poemas*. Ha publicado los libros de poesía: *Heléboro*, *Julgado do vento*, *A guerra do gato* (infantil), *A canção de Beatriz e outros poemas*, *Livro de sonetos*, *Poesia reunida e inéditos*. Es autor también de *Sob o último sol de fevereiro* (crónicas), *O vento no tamarindeiro* (cuentos); de las novelas juveniles: *O Rei Artur vai à guerra*, *O fantasma da delegacia*, *Os Quatro Mosqueteiros eram três*; de las novelas: *Ângelo Sobral desce aos infernos*, *Últimos tempos heróicos em Manacá da Serra* y *Um rio corre na Lua*; y de los ensayos: *O Nordeste e o negro na poesia de Jorge de Lima*, *Tumulto de amor e outros tumultos: criação e arte em Mário de Andrade* y *Forma & alubrimento: Poética e poesia em Manuel Bandeira*.

[Paulo Leminski]

Que tudo passe

passa a noite
passa a peste
passa o verão
passa o inverno
passa a guerra
e passa a paz

passa o que nasce
passa o que nem
passa o que faz
passa o que faz-se

que tudo passe
e passe muito bem

Que todo pase

pase la noche
pase la peste
pase el verano
pase el invierno
pase la guerra
y pase la paz

pase lo que nace
pase lo que ni
pase lo que hace
pase lo que se hace

que todo pase
y pase muy bien

O hóspede despercebido

Deixei alguém nesta sala
que muito se distinguia
de alguém que ninguém se chamava,
quando eu desaparecia.

Comigo se assemelhava,
mas só na superfície.

Bem lá no fundo, eu, palavra,
não passava de um pastiche.

Uns restos, uns traços, um dia,
meus tios, minhas mães e meus pais
me chamarem de volta pra dentro,
eu ainda não volte jamais.

Mas ali, logo ali, nesse espaço,
lá se vai, exemplo de mim,

algo, alguém, mil pedaços,
meio início, meio a meio, sem fim.

El huésped desapercibido

Dejé a alguien en esta sala
que mucho se distinguía
de alguien que nadie se llamaba,
cuando yo desaparecía.

Conmigo se asemejaba,
pero sólo en la superficie.

Bien allá en el fondo, yo, palabra,
no pasaba de un pastiche.

Unos restos, unos trazos, un día,
Mis tíos, mis madres y mis padres
me llamaron de vuelta para dentro,
yo todavía no volví jamás.

Pero allí, luego allí, en ese espacio,
allá se va, ejemplo de mí,

algo, alguien, mil pedazos,
medio inicio, medio a medio, sin fin.

Como pode?

Soa estranho, esta manhã,
tudo o que sempre foi meu, como pode?
Como pode que esse som lá fora,
os sons da vida, a voz de todo dia,
pareça ficção científica?

Como pode que esta palavra,
que já vi mil vezes e mil vezes disse,
signifique mais nada,
a não ser que o dia, a noite, a madrugada,
a não ser que tudo não é nada disso?

Pode que eu já não seja mais o mesmo.
Pode a luz, pode ser, pode céu e pode quanto.
Pode tudo o que puder poder.
Só não pode ser tanto.

¿Cómo puede?

Suena extraño, esta mañana,
Todo lo que siempre fue mío, ¿cómo puede?
¿Cómo puede que ese sonido allá fuera,
los sonidos de la vida, la voz de todo día,
parezca ficción científica?

Cómo puede que esta palabra,
que ya vi mil veces y mil veces dije,
no signifique más nada,
a no ser que el día, la noche, la madrugada,
¿a no ser que todo no sea nada de eso?

Puede que yo ya no sea más el mismo.
Puede la luz, puede ser, puede cielo y puede cuanto.
Puede todo lo que poder puede.
Sólo no puede ser tanto.

Sintonia para pressa e presságio

Escrevia no espaço.
 Hoje, grafo no tempo,
 na pele, na palma, na pétala,
 luz do momento.
 São na dúvida que separa
 o silêncio de quem grita
 do escândalo que cala,
 no tempo, distância, praça,
 que a pausa, asa, leva
 para ir do percalço ao espasmo.

Eis a voz, eis o deus, eis a fala,
 eis que a luz se acendeu na casa
 e não cabe mais na sala.

Sintonía para prisa y presagio

Escribía en el espacio.
 Hoy, grafo en el tiempo,
 en la piel, en la palma, en el pétalo,
 luz del momento.
 Sueno en la duda que separa
 el silencio de quien grita
 del escándalo que calla,
 en el tiempo, distancia, plaza,
 que la pausa, ala, lleva
 para ir de la ganancia al espasmo.

He aquí la voz, he aquí el dios, he aquí el habla,
 he aquí que la luz se encendió en la casa
 y no cabe más en la sala.

[Paulo Leminski]

Curitiba, 1944-1989. Poeta, narrador, ensayista, crítico literario y traductor. Le-trista y publicista. Tradujo a Petronio, Al-fred Jarry, James Joyce, John Fante, John Lennon, Samuel Beckett, Walt Whitman y Yukio Mishima. Leminski hablaba seis lenguas: inglés, francés, latín, griego, japonés y español. Trabajó en colabo-ración con Caetano Veloso, Guilherme Arantes, Itamar Assumpção, Moraes Moreira, José Miguel Wisnik y Arnaldo Antunes, entre otros, en composiciones musicales. Entre sus libros de poesía se encuentran *Curitiba* (1976), *Polonaises* (1980), *Não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase* (1980), *Caprichos e relaxos* (1983), *Um milhão de coisas* (1985), *Distraídos venceremos* (1987), *La vie en close* (1991), *O ex-estranho. Ilumi-nuras* (1996), *Toda poesia* (2013).

[Cacaso]

Antônio Carlos de Brito

Táxi

O poeta passa de táxi em qualquer canto e lá vê
o amante da empregada doméstica sussurrar
em seu pescoço qualquer podridão deste universo.

Como será o amor das pessoas rudes?
O poeta não se conforma de não conhecer
todas as formas da delicadeza.

Taxi

El poeta pasa de taxi en cualquier rincón y allá ve
el amante de la empleada doméstica susurrar
en su cuello cualquier podredumbre de este universo.

¿Cómo será el amor de las personas rudas?
El poeta no se conforma con no conocer
todas las formas de la belleza.

Estações

Do corpo de meu amor
exala um cheiro bem forte.
Será a primavera nascendo?

Estaciones

Del cuerpo de mi amor
exhala un olor bien fuerte.
¿Será la primavera naciendo?

Lar doce lar

Minha pátria é minha infância
Por isso vivo no exílio.

Lar dulce lar

Mi patria es mi infancia
Por eso vivo en el exilio.

Imagens I

Para evitar malentendidos
digamos desde já que nos amamos

Imágenes I

Para evitar malos entendidos
digamos desde ya que nos amamos

História natural

Meu filho agora
ainda não completou três anos.
O rosto dele é bonito e os seus olhos repõem
muita coisa da mãe dele e um pouco
de minha mãe.
Sem alfabeto o sangue relata
as formas de relatar: a carne desdobra a carne
mas penso:
que memória me pensará?
Vejo meu filho respirando e absurdamente
imagino
como será a América Latina no futuro.

Historia natural

Mi hijo ahora
todavía no completó tres años.
El rostro de él es bonito y sus ojos reponen
mucho cosa de la madre de él y un poco
de mi madre.
Sin alfabeto la sangre relata
las formas de relatar: la carne desdobra la carne
pero pienso:
¿qué memoria me pensará?
Veo mi hijo respirando y absurdamente
Imagino
Como será la América Latina en el futuro.

[Cacaso]

Uberaba, 1994-1988. Poeta, letrista, ilustrador y profesor. En el campo musical trabajó y colaboró en la composición de piezas con Edu Lobo, Djavan, Tom Jobim, Sueli Costa, Cláudio Nucci, Novelli, Nelson Angelo, Joyce, Toninho Horta, Francis Hime, Sívuca, João Donato e otras más. Fue parte de la llamada generación mimeógrafo. Publicó los poemarios *A palavra cerzida* (1967), *Grupo escolar* (1974), *Beijo na boca* (1975), *Segunda classe* (1975), *Na corda bamba* (1978) y *Mar de mineiro* (1982).

[Antonio Cicero]

Guardar

Guardar urna coisa não é escondê-la ou trancá-la.
 Em cofre não se guarda coisa alguma.
 Em cofre perde-se a coisa à vista.
 Guardar urna coisa é oihá-la, fitá-la, mirá-lapor admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
 Guardar urna coisa é vígiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.
 Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro
 Do que um pássaro sem vôos.
 Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, por isso se declara e declama un poema:
 Para guardá-lo:
 Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:
 Guarde o que quer que guarda un poema:
 Por isso o lance do poema:
 Por guardar-se o que se quer guardar.

Guardar

Guardar una cosa no es esconderla o encerrarla.
 En cofre no se guarda nada.
 En cofre la cosa se pierde de vista.
 Guardar una cosa es mirarla, fijarla, mirarla por admirarla, esto es, iluminarla o ser iluminado por ella.
 Guardar una cosa es vigilarla, esto es, hacer vigilia por ella, esto es, velar por ella, esto es, estar despierto por ella, esto es, estar por ella o ser por ella.
 Por eso se guarda mejor el vuelo de un pájaro
 Que un pájaro sin vuelos.
 Por eso se escribe, por eso se dice, por eso se publica, por eso se declara y declama un poema:
 Para guardarlo:
 Para que él, a su vez, guarde lo que guarda
 Guarde lo que sea que guarda un poema;
 Por eso la jugada del poema:
 Por guardarse lo que se quiere guardar.

De trás pra frente

O amante,
Cabeça tronco membro
Eretos para o amado,
Não o decifra um só instante.
Eu mesmo ainda me lembro:
O amante é devorado.
Já o amado,
Por mais ignorante e indiferente,
Decifra o seu amante
De trás pra frente.

Desde atrás hacia delante

El amante,
Cabeza tronco miembro
Erectos para el amado,
No lo descifra un sólo instante.
Yo mismo aún me acuerdo:
El amante es devorado.
Ya el amado,
Por más ignorante e indiferente,
Descifra a su amante
Desde atrás hacia adelante.

Alguns versos

As letras brancas de alguns versos me espreitam
em pé no fundo azul de urna tela atrás
da qual luz natural adentra a janela
por onde ao levantar quase nada o olhar
vejo o sol aborto amarelar as folhas
da acácia em alvoroço: Marcelo está
para chegar. E de repente, de fora
do presente, pareço apenas lembrar
disso tudo como de algo que não há
de retornar jamais e em lágrimas exulto
de sentir falta justamente da tarde
que me banha e escorre rumo ao mar sem margens
de cujo fundo veio para ser mundo
e se acendeu feito um fósforo, e é tarde.

Algunos versos

Las letras blancas de algunos versos me acechan
de pie en el fondo azul de una pantalla detrás
de la cual la luz natural atraviesa la ventana
por donde al levantar la mirada casi nada
veo el sol abierto amarillear las hojas
de la acacia en alborozo: Marcelo está
a punto de llegar. Y de repente, de fuera
del presente, sólo me parece recordar
todo esto como algo que no ha de volver
jamás y en lágrimas exulto
de sentir falta precisamente de la tarde
que me baña y escurre rumbo al mar sin orillas
de cuyo fondo vino para ser mundo
y se encendió hecho un fósforo, y es tarde.

O país das maravilhas

Não se entra no país das maravilhas,
pois ele fica do lado de fora,
não do lado de dentro. Se há saídas
que dão nele, estão certamente à orla
iridescente do meu pensamento,
jamais no centro vago do meu eu.
E se me entrego às imagens do espelho
ou da água, tendo no fundo o céu,
não pensem que me apaixonei por mim.
Não: bom é ver-se no espaço diáfano
do mundo, coisa entre coisas que há
no lume do espelho, fora de si:
peixe entre peixes, pássaro entre pássaros,
um dia passo inteiro para lá.

El país de las maravillas

No se entra en el país de las maravillas
pues él queda del lado de afuera,
no del lado de dentro. Si hay salidas
que dan a él, están seguramente en la orla
iridiscente de mi pensamiento,
jamás en el centro vago de mi yo.
Y si me entrego a las imágenes del espejo
o del agua, teniendo en el fondo el cielo,
no piensen que me enamoré de mí.
No: bueno es verse en el espacio diáfano
del mundo, cosa entre cosas que hay
en la lumbre del espejo, fuera de sí:
pez entre peces, pájaro entre pájaros,
un día paso entero hacia allá.

[Antonio Ciceró]

Rio de Janeiro, 1945. Poeta, filósofo, profesor, ensayista y letrista, conocido por las colaboraciones con Marina Lima, João Bosco, Adriana Calcanhotto y Lulu Santos. Formado en la Universidad de Londres, con postgrado en Estados Unidos, ha escrito sobre filosofía, ética y estética en su columna del diario *Folha de S. Paulo*. En *O mundo desde o fim* (1995) hace una elogiada reflexión sobre la modernidad. En 2005 publicó *Finalidades sin fin*, con ensayos sobre arte y poesía. Ha publicado dos libros de poesía: *Guardar* (1997) que recibió el Prêmio Nestlé de Literatura, y *A cidade e os libros* (2002). Organizó junto con Eucanaã Ferraz la *Nova antologia poética* de Vinicius de Moraes.

[Torquato Neto]

Go Back

Você me chama
Eu quero ir pro cinema
Você reclama
Meu coração não contenta
Você me ama
Mas de repente
A madrugada mudou
E certamente
Aquele trem já passou
E se passou, passou
Daqui pra melhor, foi
Só quero saber do que pode dar certo
Não tenho tempo a perder

Go Back

Usted me llama
Yo quiero ir para el cine
Usted reclama
Mi corazón no contenta
Usted me ama
Pero de repente
La madrugada cambió
Y ciertamente
Aquel tren ya pasó
Y si pasó, pasó
De aquí para mejor, fue
Sólo quiero saber lo que puede dar cierto
No tengo tiempo a perder

Cogito

eu sou como eu sou
pronome
pessoal intransferível
do homem que iniciei
na medida do impossível

eu sou como eu sou
agora
sem grandes segredos dantes
sem novos segredos dentes
nesta hora

eu sou como eu sou
presente
desferrolhado indecente
feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou
vidente
e vivo tranqüilamente
todas as horas do fim.

Cogito

yo soy como soy
pronombre
personal intransferible
del hombre que inicié
en la medida de lo imposible

yo soy como yo soy
ahora
sin grandes secretos de antes
sin nuevos secretos dientes
en esta hora

yo soy como yo soy
presente
liberado indecente
hecho un pedazo de mí

yo soy como yo soy
vidente
y vivo tranquilamente
todas las horas del fin.

Pra dizer adeus

Adeus
Vou pra não voltar
E onde quer que eu vá
Sei que vou sozinho
Tão sozinho amor
Nem é bom pensar
Que eu não volto mais
Desse meu caminho
Ah, pena eu não saber
Como te contar
Que o amor foi tanto
E no entanto eu queria dizer
Vem
Eu só sei dizer
Vem
Nem que seja só
Pra dizer adeus

Para decir adiós

Adiós
Voy para no volver
Y donde quiera que yo vaya
Sé que voy solito
Tan solito amor
Ni es bueno pensar
Que yo no vuelvo más
De ese mi camino
Ah, pena no saber
Cómo contarte
Que el amor fue tanto
Y en el en tanto yo quería decir
Ven
Yo sólo sé decir
Ven
Ni que sea sólo
Para decir adiós

Três da Madrugada

Três da madrugada
 Quase nada
 Na cidade abandonada
 Nessa rua que não tem mais fim
 três da madrugada
 tudo é nada
 a cidade abandonada
 e essa rua não tem mais
 nada de mim...
 nada
 noite alta madrugada
 na cidade que me guarda
 e esta cidade me mata
 de saudade
 é sempre assim...
 triste madrugada
 tudo é nada
 minha alegria cansada
 e a mão fria mão gelada
 toca bem leve em mim
 saiba:
 meu pobre coração não vale nada
 pelas três da madrugada
 toda palavra calada
 nesta rua da cidade
 que não tem mais fim
 que não tem mais fim

Tres de la madrugada

Tres de la madrugada
 Casi nada
 En la ciudad abandonada
 En esa calle que no tiene más fin
 tres de la madrugada
 todo es nada
 la ciudad abandonada
 y esa calle no tiene más
 nada de mí...
 nada
 noche alta madrugada
 en la ciudad que me guarda
 y esta ciudad que me mata
 de añoranza
 es siempre así...
 triste madrugada
 todo es nada
 mi alegría cansada
 y la mano fría mano helada
 toca bien leve en mí
 sepa:
 mi pobre corazón no vale nada
 por las tres de la madrugada
 toda palabra callada
 en esta calle de la ciudad
 que no tiene más fin
 que no tiene más fin

[Torquato Neto]

Teresina, 1948-1972. Poeta, letrista, periodista y actor. Es llamado o *Anjo Torto da Tropicália*, su pieza *Geléia Geral* es considerada como el manifiesto tropicalista. Compuso canciones en colaboración con Gilberto Gil, Caetano Veloso, Luiz Melodia, Jards Macalé, João Bosco, Edu Lobo y Roberto Menescal, entre otros. Trabajó en los periódicos *Correio da Manhã*, *Jornal dos Sports* y *Última Hora*. Fue un agente cultural y defensor de los movimientos artísticos de vanguardia como Tropicália, Cinema Marginal y de la poesía concreta. Su libro de poesía *Os últimos dias de Paupéria* (1973) se publicó póstumamente.

[Chacal]

Meio assim

tava atrasado.
o metrô ia sair.
corri.
a porta se fechou.
metade de mim foi.
outra ficou.

uma que já era,
ficou mais ensimesmada.
olhando o relógio
falando no celular.

a outra, tagarela,
levantava liviana
a saia das moças,
uivando intempestiva.

se alguém
encontrar uma delas,
avise a outra.
eu vou ver
se estou na esquina.

Medio así

estaba atrasado.
el metro iba a salir.
corrí,
la puerta se cerró
mitad de mí fue.
Otra quedó.

una que ya era,
quedó más ensimismada.
mirando el reloj
hablando en el celular.

la otra, habladora
levantaba liviana
la salida de las mozas,
aullando intempestiva.

si alguien
encuentra una de ellas,
avise a la otra.
yo voy a ver
si estoy en la esquina.

Aquilo que sobra

gosto daquilo que sobra.
daquilo que as pessoas desprezam.
na feira, recolho entre os dejetos
a semente da abóbora, a folha da mandioca.
no empório, compro o farelo do trigo, do arroz.
gosto de me alimentar de coisas nutritivas.
pessoas principalmente.
mas nossa cultura, assim como os grãos, refina
as pessoas.
tira delas o mais nutritivo e deixa apenas o miolo
sem sustância.
por isso gosto do que sobra.
das pessoas desprezadas como eu.

Aquello que sobra

gusto de aquello que sobra.
de aquello que las personas desprecian.
en el mercado, recojo entre los desechos
la simiente de la auyama, la flor de la mandioca.
en el emporio, compro el residuo del trigo, del arroz.
gusto de alimentarme de cosas nutritivas.
personas principalmente.
pero nuestra cultura, así como los grados, refina
las personas.
saca de ellas lo más nutritivo y deja apenas el tuétano
sin sustancia.
por eso gusto de lo que sobra.
de las personas despreciadas como yo.

Rápido e rasteiro

vai ter uma festa
que eu vou dançar
até o sapato pedir pra parar.
aí eu paro, tiro o sapato
e danço o resto da vida

Rápido y rastrero

va a tener una fiesta
que yo voy a bailar
hasta que el zapato pida para parar.
ahí yo paro, saco el zapato
y bailo el resto de la vida.

Curral de Deus

Curral de Deus
 cães ladram ao longe
 galos abrem o berreiro
 cigarras se despedem da vida
 sapos coacham a verdade

e assim vai mais um dia
 nesse curral de Deus.

Corral de Dios

Corral de Dios
 perros ladran a lo lejos
 gallos abren la gritería
 cigarras se despiden de la vida
 sapos croan la verdad

y así va un día más
 en ese corral de Dios.

[Chacal]

Rio de Janeiro, 1951. Poeta y letrista. Uno de los nombres más conocidos de la Generación Marginal y de la poesía marginal de los años 70. Comenzó distribuyendo sus libros mimeografiados en la playa de Ipanema. En 1975 participó del grupo de poetas Nuvem Cigana, que buscaba recuperar la poesía hablada y cantada. Como músico y letrista fue una gran presencia en el *rock* carioca de los años 80, de Blitz, Barão Vermelho, Lobão y Lulu Santos. En 1990 creó el proyecto CEP 20.000 (Centro de Experimentación poética), evento multimedia que se mantiene vivo. Recibió el Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). Ha escrito piezas de teatro y crónicas y fue guionista de TV Globo. Su poesía de acento beat, pop y urbano está en cerca de 15 libros, entre ellos, *Muito prazer, Ricardo* (1971), *Quampérius* (1977), *Boca roxa* (1979), *Drops de abril* (1983), *Posto nove* (1998), *A vida é curta pra ser pequena* (2002) y *Belvedere* (2007).

[Ana Cristina Cesar]

Mocidade independente

Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei pra cima sem medir as conseqüências. Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão? Voei pra cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: é agora, nesta contramão.

Juventud independiente

Por primera vez infringí la regla de oro y volé hacia arriba sin medir las consecuencias. ¿Por qué nos rehusámos a ser proféticas? ¿Y qué dialecto es ése para la pequeña audiencia de salón? Volé hacia arriba: es ahora, corazón, en el auto incendiado por los aires, sin ninguna gracia atravesando el estado de São Paulo, de madrugada, por ti, y furiosa: es ahora, en esta contramano.

Psicografia

Também eu saio à revelia
 e procuro uma síntese nas demoras
 cato obsessões com fria têmpera e digo
 do coração: não sou e digo
 a palavra: não digo (não posso ainda acreditar
 na vida) e demito o verso como quem acena
 e vivo como quem despide a raiva de ter visto

Psicografía

También yo salgo sin rumbo
 y procuro una síntesis en las demoras
 cazo obsesiones con fría temperancia y digo
 de corazón: no supe y digo
 de la palabra: no digo (todavía no puedo creer
 en la vida) y despido el verso como quien saluda
 y vivo como quien despide la rabia de haber visto.

Vacilo da vocação

Precisaria trabalhar – afundar –
 –como você – saudades loucas–
 nessa arte – ininterrupta–
 de pintar –

A poesia não – telegráfica – ocasional –
 me deixa sola – solta –
 à mercê do impossível –
 -do real.

Vacilo de vocación

Necesitaría trabajar – hundirme –
 –como tú – nostalgias locas–
 en este arte – ininterrumpido –
 de pintar –

La poesía no – telegráfica – ocasional –
 me deja sola – suelta –
 a merced de lo imposible –
 -de lo real.

Guía semanal de idéias

Segunda

Não achei a Távora mas vi o King Kong na pracinha. Análise. Leu-se e comentou-se que o regime não vai cair. Clímax alencariano das Duas Vidas.

Terça

Parque Lage com Patinho. Yoga. Sopa chez avó. Di do Glauber. Traduzi 5 p de masturbação até encher o saco.

Quarta

Fingí que não era aniversário. Almoço em família. Saidinhas à tarde com e sem Tutu. Não me aclamaram no colégio como se esperava. Saí deixando pistas com a psicóloga.

Quinta

Passei para os alunos redação com narrador sarcástico. Último capítulo de Duas Vidas. Encontro PQ na portaria e vamos ao chinês. Conversa de cerca-lourenço, para inglês não ver.

Sexta

Bebericamos depois do filme polonês. Quarto recendendo a chulé e sutiã. Guardados. Voltei no aperto, mas não tão mole.

Sábado

Cartas de Paris. Disfarcei-me de nariz para enganar PQ. Casas da Banha. Cheguei cedo, parei em frente à banca das panelas.

Domingo

Lauto café à beira-mar. Mímicas no ônibus. Emoção exagerada, demais, imotivada. Dildo ligou, pobre. Darei bola? Anoto no diário versinhos de Álvares de Azevedo. Eu morro, eu morro, leviana sem dó, por que mentías. Meu desejo? Era ser... Boiar (como um cadáver) na existência! Mas como sou chorão, deixai que gema. Penso em presentinhos, novos desmentidos, novos ricos beijos, sonatilhas. Continuo melada por dentro.

Guía semanal de ideas

Lunes

No encontré a Távora pero vi King Kong en la placita.

Análisis.

Se leyó y se comentó que el régimen no va a caer. Clímax alencariano de *Dos Vidas*

Martes

Parque Lage con Patinho. Yoga. Sopa en lo de la Abuela. Di de Glauber.

Traduje 5 p de masturbación hasta hartarme

Miércoles

Fingí que no era mi cumpleaños. Almuerzo en familia.

Saliditas a la tarde con y sin Tutú. No me aplaudieron en

El colegio como se esperaba. Salí dejándole pistas a la Psicóloga.

Jueves

Les di a los alumnos redacción con narración sarcástica.

Último capítulo de *Dos vidas*. Encuentro con PQ en la

Puerta y vamos al restaurante chino. Conversación sin ir

Al grano que no es para cuidar las apariencias.

Viernes

Tomamos algo después del film polaco. Cuando exhalando

Olor a pata y a ropa interior. Guardados. Volví apretada,

Pero tan floja.

Sábado

Cartas de París. Me puse una nariz para engañar a PQ.

Casas de Banha. Llegué temprano, me paré enfrente del

Puesto de ollas.

Domingo

Suculento café a la orilla del mar. Mímicas en el ómnibus.

Emoción exagerada, mucha, imotivada. Llamó Dildo,

Pobre. ¿Le daré bolilla? Anoto en el diario versitos de

Álvarez de Azevedo. Muero, muero, liviana sin dolor,

porque mentías. ¿Mi deseo? Era ser... ¡Boyar (como un

cadáver) en la existencia! Pero qué llorona soy, dejad que

gima. Pienso en regalitos, nuevas desmentidas, nuevos

ricos besos, sonatinas. Continúo melosa por dentro.

[Ana Cristina Cesar]

Rio de Janeiro, 1952-1983. Poeta, periodista y traductora. Es considerada como uno de los principales nombres de la Generación Mimeógrafo y de la poesía marginal. Editó sus primeros libros de forma independiente. Su obra poética fue publicada en los libros *A teus pés* (1982), *Inéditos e dispersos* (1998) y *Novas seletas* (2004).

[Eucanaã Ferraz]

Retrato de menina

Os cabelos, não.
Tampouco olhos.
Nada além do sorriso: pedras
que as palavras atravessam rápidas
como lagartos, muro
onde encostar meu cansaço.

Retrato de muchacha

Los cabellos, no.
Tampoco ojos.
Nada más allá de la sonrisa: piedras
que las palabras atraviesan rápidas
como lagartos, muro
donde apoyar mi cansancio.

Eles

Os saqueados de
tudo
ou quase tudo.
Em cuja alma
não cabem mais que uma mesa
e sonhar que,
sobre ela,
a lavoura da vida inteira
seja,
um dia, a ceia.

Ellos

Los saqueados de
todo
o casi todo.
En cuya alma
no caben más que una mesa
y soñar que,
sobre ella,
el cultivo de la vida entera
sea,
un día, la cena.

Forma

Para Roberto Corrêa

Palavras, arrumá-las
de tal jeito
–cilada–
que se possa
apanhar com elas
um sentimento que passa.

Forma

Para Roberto Corrêa

Palabras, arréglalas
de tal modo
–celada–
que se pueda
asir con ellas
un sentimiento que pasa.

El laberinto de la soledad

Yuri viu que a Terra é azul e disse a Terra é azul. Depois disso, ao ver que a folha era verde disse a folha é verde, via que a água era transparente

e dizia a água é transparente via a chuva que caía e dizia a chuva está caindo via que a noite surgia e dizia lá vem a noite, por isso uns amigos diziam

que Yuri era só obviedades enquanto outros atestavam que tolo se limitava a tautologias e inimigos juravam que Yuri era um idiota

que se comovia mais que o esperado; chorava nos museus, teatros, diante da televisão, alguém varrendo a manhã, cafés vazios no fim da noite,

sacos de carvão; a neve caindo, dizia é branca a neve e chorava; se estava triste, se alegre, essa mágoa; mas ria se via um besouro dizia

um besouro e ria; vizinhos e cunhados decretaram: o homem estava doido; mas sua mulher assegurava que ele apenas voltara sentimental. O astronauta

lacrimoso sentia o peito tangido de amor total ao ver as filhas brincando de passar anel e de melancolia ao deparar com antigas fotos

de Klushino, não aquela dos livros, estufada de pendões e medalhas, mas sua aldeia menina, dos carpinteiros, das luas e lobisomens,

de seu tio Pavel, de sua mãe, do trem, de seus primos, coisas assim, luvas velhas, furadas, que servem somente para chorar.

Era constrangedor o modo como os olhos de Yuri pareciam transpassar parede, nas reuniões de trabalho, nas solenidades,

nas discussões das metas para o próximo ano e no instante seguinte podiam se encher de água e os dentes ficavam quase azuis de um sorriso

inexplicável; um velho general, ironicamente ou não, afirmara em relatório oficial que Yuri Gagarin vinha sofrendo de uma ternura

devastadora; sabe se lá o que isso significava, mas parecia que era exatamante isso, porque o herói não voltou místico ou religioso, ficou

doce, e podia dizer eu amo você com a facilidade de um pequeno-burguês, conforme sentença do Partido a portas fechadas. Certo dia, contam,

caiu aos pés de Octavio Paz; descuidado tropeçara de paixão pelas telas cubistas degeneradas de Picasso. Médicos recomendaram vodka, férias, Marx,

barbitúricos; o pobre-diabo fez de tudo para ser igual a todo mundo; mas, quando aparecia apenas banal, logo dizia coisas

como a leveza é leve. Desde o início, quiseram calá-lo; uma pena; Yuri voltou vivo e não nos contou como é a morte.

El laberinto de la soledad

Yuri vio que la Tierra es azul y dice la Tierra es azul. Después de eso, al ver que la hoja era verde dice la hoja es verde, veía que el agua era transparente

y decía el agua es transparente veía la lluvia que caía y decía la lluvia está cayendo veía que la noche surgía y decía allá viene la noche, por eso unos amigos decían

que Yuri era sólo obviedades mientras otros atestiguaban que ingenuo se limitaba a tautologias y enemigos juraban que Yuri era un idiota

que se conmovía más que lo esperado; lloraba en los museos, teatros, delante de la televisión, alguien barriendo la mañana, cafés vacíos en el fin de la noche,

sacos de carbón; la nieve cayendo, decía es blanca la nieve y lloraba; si estaba triste, si alegre, ese pesar; pero reía si veía un escarabajo decía

un escarabajo y reía; vecinos y cuñados decretaron: el hombre estaba loco; pero su mujer aseguraba que él apenas se volvió sentimental. El astronauta

lagrimoso sentía el pecho tocado de amor total al ver a las hijas jugando a pasar anillo* y de melancolía al topar con antiguas fotos

de Klushino, no aquella de los libros, estofada de pendones y medallas, pero su aldea muchacha, de los carpinteros, de las lunas y hombres lobos

de su tío Pavel, de su madre, del tren, de sus primos, cosas así, guantes viejos, agujereados, que sirven solamente para llorar.

Era embarazoso el modo como los ojos de Yuri parecían traspasar pared, en las reuniones de trabajo, en las solemnidades,

en las discusiones de las metas para el próximo año y en el instante siguiente podían llenarse de agua y los dientes quedaban casi azules de una sonrisa

inexplicable; un viejo general, irónicamente o no, afirmaría en informe oficial que Yuri Gagarin venía sufriendo de una ternura

devastadora; quién sabe lo que eso significaba, pero parecía que era exactamente eso, porque el héroe no volvió místico o religioso, quedó

dulce, y podía decir yo te amo con la facilidad de un pequeño burgués, conforme sentencia del Partido a puerta cerrada. Cierta día, cuentan,

cayó a los pies de Octavio Paz; descuidado tropezaría de pasión por las telas cubistas degeneradas de Picasso. Médicos recomendaron vodka, vacaciones, Marx,

barbitúricos; el pobre diablo hizo de todo para ser igual a todo el mundo; pero, cuando parecía apenas banal, luego decía cosas

como la levedad es leve. Desde el inicio, quisieron callarlo; una pena; Yuri volvió vivo y no nos contó cómo es la muerte.

*Juego grupal nordestino.

[Iacyr Anderson Freitas]

[Eucanaã Ferraz]

Rio de Janeiro, 1961. Poeta, narrador, ensayista y profesor. Imparte clases de Literatura brasileña en la Universidade Federal do Rio de Janeiro. Organizó la edición conmemorativa de los ochenta años de la publicación del primer libro de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia* (2010). Organizó la publicación de la *Poesia completa e prosa de Vinicius de Moraes* (2004) y *O mundo não é chato* (2005), de Caetano Veloso. Edita, con André Vallias, la revista literaria digital *Errática*. Es autor de varios libros de poesía como *Martelo* (1997), *Desassombro* (2002), *Rua do mundo* (2004) y *Cinamateca* (2008).

Confissão

Sejamos sinceros, meu bem,
dispamos o pijama
das mitologias:

a eternidade não conhece o amor.

O amor também não sabe
verdadeiramente
o que é o amor

e, no fundo, nós nunca acreditamos muito
em parto
sem dor.

Confesión

Seamos sinceros, mi bien,
despojemos el pijama
de las mitologías:

la eternidad no conoce el amor.

El amor tampoco sabe
verdaderamente
lo que es el amor

y en el fondo, nosotros nunca creímos mucho
en parto
sin dolor.

As mãos de meu pai

Só agora vejo crescer em mim
as mãos de meu pai.

Decerto não tão rápido assim:
um salto,
o desfolhar de muitas noites sob a pele
e, de repente,
as mãos de meu pai

(o seu gesto esquivo
de nuvem
fixou-se antes
e agora ruge).

Hoje vou desfolhando minha pele,
retirando o limo, o círculo de urzes,
mas as mãos de meu pai
não surgem.

Permanece ainda
a velha imagem
com seus santos no sepulcro.

A velha imagem
de algo meu, que se foi
gastando aos poucos.

Desfolhando-se até o osso.

Até que outras mãos
saibam colher, do ar mineral,

a flora silenciosa
e úmida de meu corpo.

Las manos de mi padre

Sólo ahora veo crecer en mí
las manos de mi padre.

Diserto no tan rápido así:
un salto,
el deshojar de muchas noches bajo la piel
y, de repente,
las manos de mi padre

(su gesto esquivo
de nube
se fijó antes
y ahora ruge).

Hoy voy deshojando mi piel,
retirando el limo, el círculo de brezos,
pero las manos de mi padre
no surgen.

Permanece todavía
la vieja imagen
con sus santos en el sepulcro.

La vieja imagen
de algo mío, que se fue
gastando a los pocos.

Deshojándose hasta el hueso.

Hasta que otras manos
sepan coger, del aire mineral,

la flora silenciosa
y húmeda de mi cuerpo.

Visita do avô

Na casa deserta
a tua sombra projetou-se,
severa e fria.

Sem pressa ou palavra
tomou-me pela mão

e caminhamos.

Eis o velho sobrado,
a minha velha contemplação do mundo,
as terras de meu pai.

Uma pequena viagem, pois,
e a esfoladura se abre
nos ombros.
Os lenitivos sulcam
a fuligem do rosto.

Ao cabo de tudo,
um silêncio floriu.
E fundo.

Foi quando percebi
que enfim te conhecera,
que aquela
era enfim a tua presença,

tão alheia e esquiva
na hora imensa.

Visita del abuelo

En la casa desierta
tu sombra se proyectó,
severa y fría.

Sin prisa o palabra
me tomó por la mano

y caminamos.

He aquí el viejo sobrado,
a mi vieja contemplación del mundo,
las tierras de mi padre.

Un pequeño viaje, pues,
la exfoliación se abre
en los hombros.
los lenitivos surcan
el hollín del rostro.

Al cabo de todo,
un silencio floreció.
Y hondo.

Fue cuando percibí
que en fin te conocí,
que aquella
era en fin tu presencia,

tan distante y esquiva
en la hora inmensa.

O anúncio apenas

Tudo é sempre despedida.

Nenhuma hora
é própria para a dança.

Os bilhetes de passagem,
a sinalização das ruas,
as avenidas e os parques
indicam apenas a partida.

Caminho nenhum
é caminho de volta.

Esse sol já se perdeu,
o minuto em que escrevo
(em que alguém
do outro lado desta página
apalpa o fruto avesso que escrevo)
esse minuto também já se perdeu.

Só esta tristeza
sem sentido ou forma
permanece a meu lado

e me guia pelas mãos
desde o azul primeiro
dos primeiros dias:

enorme, devorando cada palmo
de entrega, cada manhã
ante o amor que não cessa,
com o seu sono tomado
de aguda indiferença.

Agora é quase um barco
na direção da noite,
diante dos muros altos de febre

e sobre um mar
eternamente aberto para o passado.

Aberto à indiferença que somos e seremos.
Espelho vivo
de onde rompe esta tristeza,

como o anúncio de algo terrível,
mas anúncio apenas,
sem consequência ou crime.

El anuncio apenas

Todo es siempre despedida.

Ninguna hora
es propia para la danza.

Los billetes de pasajes,
la señalización de las calles,
las avenidas y los parques
indican apenas la partida.

Ningún camino
es camino de vuelta.

Ese sol ya se perdió,
el minuto en que escribo
(en que alguien
del otro lado de esta página
palpa el fruto avieso que escribo)
ese minuto también se perdió.

Sólo esta tristeza
sin sentido o forma
permanece a mi lado

y me guía por las manos
desde el azul primero
de los primeros días:

enorme, devorando cada palmo
de entrega, cada mañana
ante el amor que no cesa,
con su sueño tomado
de aguda indiferencia.

Ahora es casi un barco
en la dirección de la noche,
delante de los muros altos de fiebre

y sobre un mar
eternamente abierto para el pasado.

Abierto a la indiferencia que somos y seremos.
Espejo vivo
de donde rompe esta tristeza,

como el anuncio de algo terrible,
pero anuncio apenas,
sin consecuencia o crimen.

versiones de
Diajanida Hernández
y Edmundo Ramos Fonseca

[Iacyr Anderson Freitas]

Minas Gerais, 1963. Poeta, narrador, ensayista y profesor. Su obra ha sido traducida a varios idiomas, y ha sido publicado en libros y periódicos de Argentina, Chile, Colombia, España, Estados Unidos, Francia, Italia, Malta, México, Perú y Portugal. Su obra poética está editada en los libros *A soleira e o século* (2002), *Quaradouro* (2007), *Primeiras letras* (2007) y *Ar de arestas* (2013).





ANA LUCÍA DE BASTOS

Caracas, Venezuela, 1983. Licenciada en Letras por la Universidad Central de Venezuela; magister en Estudios Literarios, Culturales e Interartes por la Universidade de Oporto, máster en Edición de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha trabajado en el área editorial en Venezuela y España.

ANTONIO MIRANDA

Brasil, 1940. Poeta y bibliotecólogo graduado por la UCV, con maestría en Information Science (Inglaterra), y doctorado en Comunicación (USP, Brasil). Es profesor titular de la Universidad de Brasilia y ex-director de la Biblioteca Nacional de Brasilia. Es uno de los fundadores de los grupos de teatro Rajatabla (de Venezuela) y Cuatro Tablas (del Perú) que empezaron con su espectáculo poético-musical *Tu país está feliz*. Autor de más de cuarenta libros de poesía, novela y obras técnicas, traducido a varios idiomas. Mantiene el portal de poesía iberoamericana: www.antonio.miranda.com.br con centenares de poetas brasileños e hispánicos, muchos de ellos en versión bilingüe portugués-español, presentando poetas clásicos y con-

temporáneos, estado por estado, de la Federación brasileña.

CARLA MAGNO

Rio de Janeiro, Brasil, 1987. Es periodista, graduada en la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Cursa una maestría en Educación en la Universidade Católica de Petrópolis (UCP). Ha trabajado como fotoperiodista así como en el área de edición y en televisión. Fue editora de radio y Web del diario *Tribuna de Petrópolis*. Actualmente escribe para la revista Casa & Campo. Su blog: Serendipity <http://carlinhamagno.wordpress.com/>

CAROLINA GALLI

Valencia, Venezuela, 1973. Comenzó a estudiar fotografía en una escuela de teatro de Valencia. Tiempo después se inscribió en un curso del diario *El Carabobeño*. Más adelante, se mudó a Barcelona, España, donde asistió a una escuela de fotografía. Aunque no culminó los estudios, siguió experimentando con su equipo. Galli siente que cuando decidió no inscribirse más en talleres, cursos ni escuelas aprendió más. Fue así que definió su afición por el registro de

imágenes. Lo que más la sedujo de la fotografía fue el laboratorio blanco y negro; le gusta la sobriedad de las imágenes en ese formato.

CLAUDIO WILLER

São Paulo, Brasil, 1940. Poeta, ensayista y traductor, ligado a la creación literaria más rebelde, al surrealismo y a la generación Beat. Publicaciones recientes: *Manifestos, 1964-2010* (Azougue, 2013), *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia* (Civilização Brasileira, 2010); *Geração Beat* (L&PM Pocket, 2009); *Estranhas Experiências, poesia* (Lamparina, 2004). Ha traducido a Lautréamont, Ginsberg, Kerouac y Artaud. Ha sido publicado en antologías y periódicos en Brasil y en otros países. Es doctor en Letras por la Universidade de São Paulo, donde cursa el postdoctorado. También ha dictado cursos, conferencias y ha coordinado talleres en diversas instituciones culturales. Más información en <http://claudiowiller.wordpress.com/about>

FLORIANO MARTINS

Brasil, 1957. Poeta, ensayista, traductor y editor. Dirige *Agulha Revista de Cultura*, además de la editorial ARC Edições, de libros impresos y virtuales. Contacto: arcflorianomartins@gmail.com.

GISSOU PAOLA BORQUEZ ROUBIK

Santiago de Chile, Chile, 1968. Estudió Diseño Gráfico en la Universidad José María Vargas (Caracas, Venezuela). Es ilustradora independiente y trabaja para editoriales, revistas, agencias de publicidad y en proyectos personales. Actualmente reside en Chile. Su blog: www.paolaborquezb.blogspot.com Su página: www.gissou.cl

HERMES VARGAS

Poeta, ensayista, pintor, editor y promotor cultural. Traductor de la poesía de João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Mario Quintana, Felipe Fortuna, Affonso Ávila. Participó en el Primer Encuentro de Escritores y Prensa Alternativa en Rio de Janeiro, Bra-

sil; en los talleres de poesía del Celarg, impartidos por Ida Gramcko y Alfredo Silva Estrada; en varias ediciones del Festival Internacional de Poesía de Venezuela, y en el Encuentro Colombo-Venezolano de escritores. Es autor de los poemarios *Aghadir* y *Trasegar*; de los ensayos *Lo agreste en la poesía de João Cabral de Melo Neto* y *Rafael José Álvarez, De la enfermedad sagrada a la creación poética, Alfredo Silva Estrada: el acercamiento de las imágenes en la palabra poética, Bajo la grúa sobre el andamio de Simón Petit*, entre otros.

IACYR ANDERSON FREITAS

Brasil, 1963. Autor de diversos libros de poesía y de ensayo literario, además del volumen de cuentos *Trinca dos traídos* (2003). Su obra ha sido traducida a varios idiomas, y ha sido publicada en libros y periódicos de Argentina, Chile, Colombia, España, Estados Unidos, Francia, Italia, Malta, México, Perú y Portugal. En el transcurso de más de treinta años de actividad literaria ha recibido casi

una veintena de premios nacionales e internacionales. Además del libro de cuentos ya citado, podemos destacar los tres volúmenes que reúnen su obra poética completa: *A soleira e o século* (2002), *Quaradouro* (2007) y *Primeiras letras* (2007). La casa editora Escrituras publicó, en 2013, en coedición con Funalfa, el libro más reciente del autor: *Ar de arestas*.

JOSÉ CARLOS DE NÓBREGA

Caracas, 1964. Narrador y ensayista. Licenciado en Educación, mención Lengua y Literatura. En 2010 culminó la maestría de Literatura Latinoamericana de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Ha publicado los ensayos: *Sucre, una lectura posible, Textos de la prisa, Derivando a Valencia a la deriva* y *Salmos compulsivos por la ciudad*. El volumen de cuentos *El dragón lusitano y otros relatos* fue editado en 2013. En 2008, la editorial Letralia publicó *Para machucar mi corazón: Una antología poética de Brasil* (serie Transletralia), de la cual es el compilador y el traductor.

Ha colaborado en las publicaciones periódicas *Poesía, La Tuna de Oro, Tiempo Universitario, Letra Inversa del diario Notitarde, Laberinto de Papel, el diario Vea* y *Fauna Urbana*. Obtuvo el Premio Nacional del Libro, capítulo centro-occidental, durante los años 2006 y 2007. Su blog: www.salmoscompulsivos.blogspot.com

LUCAS REIS

Novo Hamburgo, Brasil, 1990. Poeta y articulador cultural. Actualmente vive en Caracas, Venezuela y trabaja en el Instituto Cultural Brasil Venezuela como profesor de Portugués y de talleres de literatura brasileña. En 2012 fue finalista del premio AGEs de Literatura con su primer libro, *Se soubesse o que dizer, diria em prosa* (Paco Editorial, 2011). A partir de esa publicación creó, conjuntamente con el músico Dado Vargas, un nuevo proyecto de declamación poética: Eletropoeteria. Escribe la página *Textículos Quotidianos* y para sitios de literatura (públicos e independientes). Integró, recientemente, la

Nova Coletanea de Poesia Gaúcha Contemporanea. Twitter: <https://twitter.com/lreisgoncalves> Facebook - <https://www.facebook.com/lreisgoncalves> Tumblr - <http://defeto.tumblr.com/>

MARTÍN CAAMAÑO

Buenos Aires, Argentina, 1980. Músico y escritor. Desde 2003 toca la guitarra en el grupo Rosal, con el cual grabó cinco discos; el último, *Un fuerte en el corazón* (Sony, 2013). En 2009 publicó por la editorial madrileña Lengua de Trapo su primera novela, *Pálido reflejo*. En 2012, tradujo del portugués para Lengua de Trapo la novela *El único final feliz para una historia de amor es un accidente*, de J.P. Cuenca. Es estudiante de Letras y forma parte de la cátedra de Literatura brasilera y portuguesa de la UBA. También escribe sobre música, literatura y cine en distintos medios como Los Inrockuptibles, Rolling Stone, Diario Perfil, Brando, entre otros. Actualmente se encuentra terminando su segunda novela.

Colaboradores

[Colaboradores]

NATALIA MINGOTTI

Caracas, Venezuela, 1977. Egresada de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela y tesista de la maestría de Estudios Literarios de esa misma casa de estudios. Lectora, profesora y promotora de lectura. Sus áreas de investigación son literatura latinoamericana, literatura femenina y discursos marginales.

OSCAR GARCÍA DA ROSA

Artigas, Uruguay, 1954. Estudió Pintura, Diseño y Artes Gráficas en Brasil con los artistas Katie Van Sherpemberg, Luiz Aquila, Israel Pedrosa y Ana Maria Maiolino. En 1982 formó el Grupo Experimental Neart, en la ciudad de Petrópolis (Rio de Janeiro), con el que realizó diversas exposiciones colectivas. Después de formado, en 1983, fijó residencia en Venezuela, donde continuó desarrollando su trabajo artístico y realizando diversas exposiciones. Actualmente vive en Rio de Janeiro. Ha diseñado las cubiertas de producciones discográficas de artistas de la música brasileña, entre los que se encuentran Carlos Malta y el Pife Muderno y, más recientemente, en un tributo al percusionista Ramiro Musotto.

Blog: <http://oscargarciadarosa.skyrock.com/>
Facebook: <https://www.facebook.com/pages/oscar-garcia-da-rosa/>

PAULA PARISOT

Rio de Janeiro, Brasil. Estudió Diseño Industrial en la Pontificia Universidad Católica de esa ciudad. Fue becaria de la New School University, en Nueva York, donde cursó una maestría en Bellas Artes. Es autora del libro de cuentos *A dama da solidão* (Companhia das Letras, 2007) –finalista del Premio Jabuti– y de la novela *Gonzos e para-fusos* (Leya, 2010). Sus cuentos fueron publicados en diversos países, entre ellos Estados Unidos, Colombia y México. Su más reciente libro, la novela *Partir* (Tordesilhas, 2013) fue lanzado también en México por la editora Cal y Arena. Parisot también es la organizadora de la antología de cuentos brasileños contemporáneos *A invenção da realidade* (Cal y Arena, 2013).

DIAJANIDA HERNÁNDEZ

Caracas, Venezuela, 1982. Editora y periodista cultural. Es licenciada en Letras por la Universidad Central de Venezuela y tesista de la maestría de Estudios Literarios en esa casa de estudios. Durante ocho años fue coordinadora del suplemento “Papel Literario” del diario *El Nacional*. Es profesora de la Escuela de Letras de la UCV. Colabora con el portal *Prodavinci* (Venezuela) y con la revista digital *Otra Parte Semanal* (Argentina). En 2011 fue finalista del Concurso de Crítica Literaria organizado por la revista mexicana *Letras Libres*. Ha sido becaria de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano en 2011 y 2012.

EDMUNDO RAMOS FONSECA

Caracas, Venezuela, 1971. Editor del Departamento de Divulgación Institucional de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV, y codirector y guionista de la productora audiovisual Miope Films Producciones. Es licenciado en Artes, mención Cine, por la Universidad Central de Venezuela y tesista de la maestría de Estudios Literarios en esa misma institución. Traductor y colaborador

de revistas literarias y de investigación, ha publicado el *dossier Alfredo Lugo* de la Serie Cineastas Venezolanos (Cinemateca Nacional, 2002) y los poemarios *Poemas in festus* (Eclipsidra, 2004) y *Tijera de barbas* (El perro y la rana, 2007). Parte de su trabajo se encuentra en las antologías *Amanecieron de bala: panorama actual de la joven poesía venezolana* (El perro y la rana, 2007) y *En-obra* (Equinoccio, 2008).

[Editores invitados]



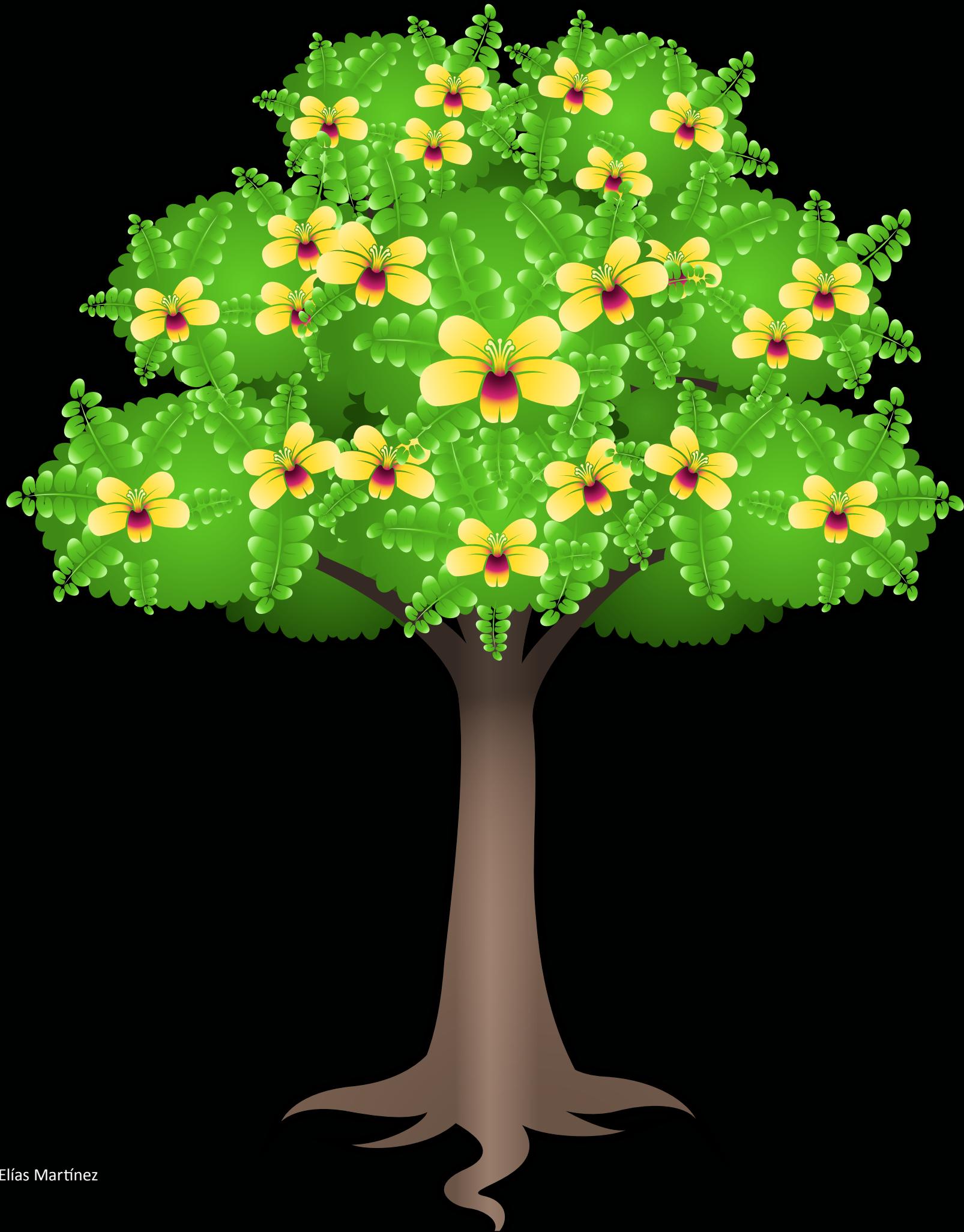


Ilustración: Elías Martínez



Gobierno **Bolivariano**
de Venezuela

Ministerio del Poder Popular
para la **Cultura**

