

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

DANIEL GLAYDSON RIBEIRO

**Condições e forjaduras da linguagem para a poesia épica
moderna em *Altazor* de Vicente Huidobro**

(versão corrigida)

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

**Condições e forjaduras da linguagem para a poesia épica
moderna em *Altazor* de Vicente Huidobro**

(versão corrigida)

Daniel Glaydson Ribeiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Dra. Ana Cecilia Arias Olmos

São Paulo
2011

Daniel Glaydson Ribeiro

Condições e forjaduras da linguagem para a poesia épica moderna em *Altazor* de Vicente Huidobro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura Hispano-Americana

Orientadora: Dra. Ana Cecilia Arias Olmos

Aprovado em 12 de julho de 2011.

Banca Examinadora

Profa. Dra.: Ana Cecilia Arias Olmos

Instituição: FFLCH - USP

Assinatura: _____

Prof. Dr.: Francisco Foot Hardman

Instituição: UNICAMP

Assinatura: _____

Prof. Dr.: Marcos Piason Natali

Instituição: FFLCH - USP

Assinatura: _____

Resumo

RIBEIRO, D. G. *Condições e forjaduras da linguagem para a poesia épica moderna em Altazor de Vicente Huidobro*. 2011. Dissertação (Mestrado).

Esta dissertação realiza uma leitura do poema *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro assumindo as postulações do gênero épico e suas condições de desenvolvimento na modernidade. Nesse período, sobretudo desde o séc. XIX até as Vanguardas ou até hoje, se encontram importantes obras que põem em circulação tal gênero, mesmo contra as formulações metafísicas que o consideravam como um espaço discursivo impossível na modernidade.

Nesse movimento, *Altazor* se insere como uma autoconsciência da problemática da linguagem e suas capacidades objetivas; trata-se dos modos possíveis de enunciação de um grande poeta, *Altazor*, esvaziado da serenidade de outrora e em busca de uma língua que vá mais além da língua materna, já que ele não aceita sua origem. Sua revolução política se opera na linguagem, o dispositivo que diz a história.

Palavras-chave: Gênero épico; Modernidade; Linguagem; *Altazor*; Vicente Huidobro.

Resumen

RIBEIRO, D. G. *Condiciones y forjaduras del lenguaje para la poesía épica moderna en Altazor de Vicente Huidobro*. 2011. Disertación (Maestría).

Esta disertación realiza una lectura del poema *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro asumiendo las postulaciones del género épico y sus condiciones de desarrollo en la modernidad. En ese período, sobretudo desde el siglo XIX hasta las Vanguardias o hasta hoy, se encuentran importantes obras que ponen en circulación el género épico, mismo en contra de las formulaciones metafísicas que lo planteaban como un espacio discursivo imposible en la modernidad.

En ese movimiento, *Altazor* se inserta como una autoconciencia de la problemática del lenguaje y sus capacidades objetivas; se trata de los modos posibles de enunciación de un gran poeta, Altazor, vaciado de la serenidad de antaño y en busca de una lengua que vaya más allá de la lengua materna, puesto que no acepta su origen. Su revolución política se opera en el lenguaje, el dispositivo que dice la historia.

Palabras clave: Género épico; Modernidad; Lenguaje; Altazor; Vicente Huidobro.

Abstract

RIBEIRO, D. G. *Conditions and foundries of language to the modern epic poetry in Altazor by Vicente Huidobro*. 2011. Dissertation (Master).

This dissertation realizes a reading of Vicente Huidobro's poem *Altazor* (1931), assuming the epic genre postulations and the conditions of its development in the modern times. Since the nineteenth century till the avant-garde movements, important works were produced setting in motion a deployment of the epic genre, even if contesting the metaphysical formulations that had considered it impossible as a discursive space in modern times.

Altazor is situated in this movement as a self-conscience of issues of language and its objective capacities. The work deals with the possible modes of enunciation of a great poet, Altazor, who lacks his former serenity of old and looks for a language able to transcend his mother tongue, because he does not accept its origin. His political revolution is performed on language, the dispositif through which history is told.

Keywords: Epic genre; Modern times; Language; Altazor; Vicente Huidobro.

Índice

INTRODUÇÃO	7
1. O GÊNERO: POESIA ÉPICA MODERNA E SEUS MODOS DE EXPRESSÃO DO MITO	11
1.1. <i>Prolegômenos</i>	12
1.2. <i>Whitman e Sousândrade</i>	14
I. <i>As ciências</i>	14
II. <i>As multidões</i>	30
1.3. <i>Fissuras e espirais</i>	35
2. ÓRBITAS TEXTUAIS HUIDOBRIANAS: ÉPICA E LÍRICA	45
2.1. <i>Implicações</i>	46
2.2. <i>Épica</i>	51
I. <i>La Epopeya de Iquique</i>	51
II. <i>Adán</i>	53
III. <i>Ecuatorial</i>	58
IV. <i>Mío Cid Campeador</i>	64
V. <i>La próxima</i>	68
2.3. <i>Lírica</i>	73
3. O PERSONAGEM ALTAZOR E O MITO DO GRANDE POETA (OU SOBRE O AUTOR E A ANGÚSTIA)	80
3.1. " <i>Prefacio</i> "	81
I. <i>Sem firma</i>	81
II. <i>Cortina e voz</i>	83
III. <i>O deslumbrado e o cego</i>	84
IV. <i>A noite a as mãos do pai</i>	86
V. <i>O céu é a língua</i>	89
VI. <i>O pára-quedas</i>	91
VII. <i>Linguagem, morte, Deus</i>	92
VIII. <i>A paródia</i>	95
3.2. <i>Canto I</i>	100
I. <i>A serenidade perdida</i>	100
II. <i>Anonimato (ou ladainha, blasfêmia e silêncio)</i>	103
III. <i>O autor infame</i>	107
IV. <i>Ou o autor ungido</i>	108
3.3. <i>Canto II</i>	111
4. CONDIÇÕES E FORJADURAS DA LINGUAGEM	113
4.1. <i>Exegese</i>	114
BIBLIOGRAFIA	136

Introdução

Há três anos, quando da composição do projeto de pesquisa que está na origem da presente dissertação, o qual se intitulava “Vôo criacionista e épico do sentido ao ser da linguagem em *Altazor* de Vicente Huidobro”, assumi a hermenêutica como método. Ali eu dizia, buscando o amparo da pessoal no plural: “Se visualizamos na concepção de linguagem exposta em *Altazor* uma proximidade com aquela alcançada pelos filósofos da fenomenologia hermenêutica, sobretudo Heidegger, pretendendo assim efetuar a leitura de um à luz do outro, parece-nos coerente que tomemos como método norteador exatamente o gerado pela mesma corrente filosófica, isto é, a hermenêutica de Hans-Georg Gadamer. Não se tratará, pois, como expõe este filósofo em sua crítica a Schleiermacher, de buscar a ‘reconstituição’ do horizonte histórico do texto a fim de atingir ‘na compreensão a determinação original de uma obra’ (GADAMER, 1997, p. 233). A ‘conversação hermenêutica’ que propomos leva em consideração os quase oitenta anos que se passaram desde a publicação de *Altazor*, ressaltando, nesse entremeio, três fatores: (1) o questionamento do valor da representação sendo assumido peremptoriamente pela chamada ficção pós-moderna e pela arte contemporânea em geral; (2) o surgimento de outras obras poéticas que tendem ao épico e tomam como protagonista a linguagem; (3) a dependência que todos os estados de coisas ou fatos adquiriu, para a filosofia e as ciências em geral, a respeito, exatamente, da linguagem. ‘Según Gadamer, toda interpretación de una obra de otros tiempos consiste en un diálogo entre el pasado y el presente. Ante una de esas obras se escucha su voz, un tanto extraña, con sabia pasividad heideggeriana, permitiéndole cuestionar lo que hoy en día nos interesa o preocupa’ (EAGLETON, 1998, p. 48)”.

Tal parágrafo, de certo modo e até certo ponto, permanece. Dentre os três fatores apresentados, apenas o primeiro deixou de fazer pleno sentido no escopo da pesquisa, pois está vinculado à leitura criacionista que se pretendia fazer de *Altazor* e a um consecutivo elogio de sua coerência (tanto da teoria criacionista quanto da obra em questão) dentro de uma possível história da arte do séc. XX.

O segundo fator, por sua vez, requer apenas uma melhor exposição, já que considerar o “surgimento de outras obras poéticas que tendem ao épico”, assim nestes termos, pode soar meramente como uma posterior justificativa ao empreendimento altazoriano, como se este viesse a ser amparado por obras relativamente semelhantes, quando o que está em jogo, na verdade, é algo mais complexo: o caráter conjuntural dos gêneros discursivos — no sentido de que requerem uma conjuntura e também no sentido de que cada gênero só pode existir como conjunto (de discursos)¹. A partir disso, deduz-se logo que o gênero literário não pode ser entendido como um valor absoluto ou uma meta que em determinado momento possa ter sido ou venha a ser alcançada plenamente por alguma obra específica. O gênero é uma abertura para a fala — não um fechamento e talvez sequer uma competição —; tal abertura para a fala possibilita diferenças e vínculos.

¹ Em Bakhtin encontro a mais vigorosa defesa do conceito de gênero para os estudos da linguagem no séc. XX, como “tipos relativamente estáveis de enunciados”; “no âmbito da literatura de ficção os diferentes gêneros são diferentes possibilidades para a expressão da individualidade da linguagem através de diferentes aspectos da individualidade” (2003, p. 262, 265). O gênero funciona como categoria onipresente, a ser considerada tanto para o estudo da fala cotidiana (gêneros primários, simples) quanto duma obra literária (gêneros secundários, complexos, ideológicos) — aliás, não só para o estudo mas para a própria vivência desses discursos, o gênero aparece como fator essencial para a inteligibilidade dialógica. “O desconhecimento da natureza do enunciado e a relação diferente com as peculiaridades das diversidades de gênero do discurso em qualquer campo da investigação lingüística redundam em formalismo e em uma abstração exagerada, deformam a historicidade da investigação, debilitam as relações da língua com a vida” (2003, p. 264). A relativa estabilidade dos enunciados, que possibilita a tipificação, depende da complexidade do gênero e do domínio do usuário (falante ou escritor). Quanto maiores estes vetores, mais *instáveis* poderão ser os enunciados dentro de um mesmo gênero.

Daí o interesse em deter-me inicialmente, neste estudo de *Altazor*, a outras obras que pertencem ao conjunto da poesia épica moderna, sem pretender com isso ofuscá-lo e sim aclará-lo com luzes (e sombras) alheias; e ademais, agora trato de sombras (e luzes) precedentes — as de Walt Whitman e Joaquim de Sousaândrade. Para o método da “análise filosófica” (BAKHTIN, 2003, p. 307), a obra posta em questão é um fim mas é também um meio, que faz percorrer muitos outros textos, até que se retorne à obra como fim, quando os “outros textos” irão convergir à sua elucidação — as teias da comunicação discursiva. Isto corrobora tanto as leituras de *Leaves of Grass* e *O Guesa* levadas a cabo no 1º Excurso, quanto a investigação ou o rastreamento efetuado por entre outras obras do próprio Huidobro, no 2º Excurso.

Aportar aqui, ainda que parcialmente, as perspectivas de investigação desenvolvidas por Mikhail Bakhtin em “O problema do texto na lingüística, na filologia e em outras ciências humanas: uma experiência de análise filosófica” (1959-61), tem sua razão em minha busca por enriquecer com discussões propriamente literárias o método inicialmente colocado, haja vista a amplitude filosófica e inclusive o ulterior idealismo da hermenêutica de Gadamer. Mas, para além de Bakhtin, é em Paul Ricoeur, em seu *Tempo e Narrativa* (1983-85), onde encontro o desenvolvimento que almejava ao método hermenêutico, inserido então numa obra que pensa o vínculo entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional, problematizando os conceitos de realidade e irreabilidade que ingenuamente distinguiriam uma narrativa da outra, e daí aproximando a função da história e da literatura na *refiguração* do tempo pelo homem. No terceiro tomo do tratado, Ricoeur detém-se nas relações entre o mundo do texto e o mundo do leitor, aportando as teorias de Wayne Booth, Michel Charles, Ingarden, Jauss e Iser, para refletir acerca dos três momentos da obra: a estratégia do autor, a configuração literária e a resposta do leitor, e assim alcançar a sua

fenomenologia da leitura, onde “a pergunta meramente historicizante — que dizia o texto? — permanece sob o controle da questão propriamente hermenêutica — que me diz o texto e que digo eu ao texto?” (1997, p. 298).

Para pensar o primeiro momento, da estratégia do autor, sem desconsiderar a autonomia semântica do texto nem, ao mesmo tempo, censurar de todo alguma investigação por terrenos alheios, como o sociológico ou o psicológico, Ricoeur transpõe os problemáticos conceitos de autor real ou de imagem de autor, preferindo a categoria de autor implicado: “Ele é quem toma a iniciativa da prova de força que subjaz à relação da escritura com a leitura” (1997, p. 278). Mais adiante, o filósofo encena o drama do leitor moderno, afrontado pela radicalidade da literatura do séc. XX — tensão geratriz de uma dialética da leitura, que vai do combate com o texto ao excesso de sentido, de um insustentável estranhamento a um irresistível crer-ver. “O crítico é aquele que pode ajudá-lo a esclarecer as potencialidades mal elucidadas encerradas nessa situação de desorientação” (1997, p. 291). O crítico, com suas repetidas leituras, suas perguntas e sua consecutiva escritura — que ao explicar, compreende, e ao compreender, sem saber exatamente como: aplica.

O autor deste trabalho está num entremeio do caminho entre o drama do leitor moderno — ainda capaz do estranhamento, e mais ainda do crer-ver — e a tragédia do crítico. Não poderia ser diferente no trato de um poema de excessivo caráter experimental (a mística se dá através do excesso), advindo de um autor tão enraizadamente vanguardista. As condições e forjaduras da linguagem tornam-se, mais que o objeto da leitura, quiçá o próprio sujeito.

1º Excurso

O gênero: poesia épica moderna e seus modos de expressão do mito.

*Felizmente a poesia espera tão pouco pela teoria,
quanto a virtude pela moral,
do contrário não teríamos por ora
nenhuma esperança de poema. [A.W.]
(SCHLEGEL, 1997, p. 48)*

*I have said that the soul is not more than the body,
And I have said that the body is not more than the soul,
And nothing, not God, is greater to one than one's-self is
(WHITMAN, 2005, p. 124)*

*De lá descendo o Creador ao mundo
D'aqui subindo a criação aos céus;
No amor gemendo o coração profundo,
Harpa suspensa d'entre o nada e Deus.
(SOUSÂNDRADE, 1884, p. 85)*

1.1. Prolegômenos

§ 1º. Quando um poeta épico se pronuncia, ele está disposto a narrar um todo. Isto é, quando alguém fala — através da escrita, já que parece ser impossível, hoje, ouvir longa e atentamente — uma epopéia, esse alguém toma a iniciativa da prova de força que é narrar um todo. Narrando, o poeta registra esse todo, *escritura-o*, para logo em seguida dá-lo a conhecer² (oferece, transmite para um outro o conhecimento possível a si — pelo qual navegara e combatera [mentalmente, e isto rumo aos limites em que a vida se constitui aí]). Como o autor definido por Ricoeur, ele “toma a iniciativa da prova de força que subjaz a relação da escritura e a leitura”, mas num contexto épico. O gênero — aqui entendido como delimitação de um espaço possível para a fala, ou talvez melhor, como a demarcação de um jogo de linguagem — é, pois, o contexto. É preciso que exista, neste contexto, um leitor épico: alguém ainda disposto a ouvir / ler a respeito da totalidade e da origem. Este leitor está prestes a encontrar aí, para além da repetição e recriação de um ideário temático³ e formal, uma linguagem *configurante* e *refigurante* da experiência do tempo⁴.

² Marjorie Perloff, no ensaio “From image to action: the return of story in postmodern poetry” (1985), recorre a um antropólogo, que por sua vez recorre à etimologia, para encontrar o sentido do *narrar*: “What role, if any, does narrative play in such poetry? ‘Narrate’, Victor Turner reminds us, ‘is from the Latin *narrare* (‘to tell’) which is akin to the Latin *gnārus* (‘knowing,’ ‘acquainted with,’ ‘expert in’) both derivative from the Indo-European root *gnā* (‘to know’) whence the vast family of words deriving from the Latin *cognoscere*, including ‘cognition’ itself, and ‘noun’ and ‘pronoun’, the Greek *gignōskein*, whence *gnōsis*. . . . Narrative is, it would seem, rather an appropriate term for a reflexive activity which seeks to ‘know’ (even in its ritual aspect, to have *gnōsis* about) antecedent events and the meaning of those events.” (1996, p. 157).

³ Zumthor, desde a perspectiva distinta mas íntima da poesia oral, sintetiza assim: “Narrativa de ação, nela concentrando seus efeitos de sentido, parcimoniosa em ornamentos anexos, a epopeia encena a agressividade viril a serviço de um grande empreendimento. Fundamentalmente, ela narra um debate e retira, dentre seus protagonistas, uma figura fora do comum que, mesmo não saindo sempre vencedora da prova, suscita admiração.” (2010, p. 114).

⁴ Configurar e *refigurar* nossa experiência do tempo: funções da narrativa em seu âmago, ali onde já não há diferença entre a fictícia e a historiográfica, segundo Ricoeur: “[...] minha hipótese de base, a saber, que existe entre a atividade de narrar

§ 2º. Na condição de hipótese que se expõe à prova nesta dissertação, adianto uma tentativa de diferenciação conceitual entre poesia lírica e épica, limitada talvez ao aspecto moderno de ambas (o que aliás já é muito por definir):

— O poeta lírico escreve o espaço no tempo da linguagem. O eu pode ser todo o espaço / todo o espaço pode estar no eu. O poema lírico comunica a transcendência individual;

— O poeta épico narra o tempo no espaço da linguagem. O tempo transcorre para o eu / o eu retroalimenta, ao narrar, o tempo. A epopéia representa a imanência coletiva.

A transcendência individual e a imanência coletiva não constituem uma dicotomia.

§ 3º. A primeira definição dedutivo-especulativa do gênero épico, não mais descritivo-indutiva, é possivelmente a de Friedrich Schlegel, publicada em 1796: "Qui la forma di poesia epica viene definita come quella che ordina << in un'unità puramente sensibile una molteplicità illimitata di oggetti possibili, esterni, legati tra loro dal nesso di causalità, mediante l'uniformità della materia e l'arrotondamento dei contorni >>" (SZONDI, 1986, p. 231). Uma narrativa total fala, inevitavelmente e talvez sobretudo, de uma origem, esta que deve guardar o nexo de toda causalidade — é assim mérito e também culpa da origem tudo o que jorra no presente, e também o que jorrará no futuro, se uma outra origem não se fundar. "Origen significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y

uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: *que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal*"; "Seguimos, pois, o destino de um tempo prefigurado em um tempo refigurado, pela mediação de um tempo configurado." (1994, p. 85, 87).

como es. Lo que es algo, cómo es, lo llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia" (HEIDEGGER, 2006, p. 31). O *Ur-canto* é uma fonte que jorra linguagem em tudo o que é e como é. O mundo bebe dessa fonte — mas cada vez que, sedento, caminha até ela, o mundo se espelha em suas águas. Cada leitura, cada escuta será uma nova determinação da origem, desde a imagem do presente. Exemplo: as grandes interpretações de Homero, o "texto fundamental da civilização européia" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 49), que durante a modernidade já transitaram da perspectiva de um paraíso perdido até a de "protótipo" da destruição (desde o idealismo alemão até Adorno). Enquanto no Velho Mundo as leituras da origem discutiam, no Novo Mundo parece que havia uma origem para se fundar, e logo: por escrever (talvez continue havendo, mas o crítico só pode deter-se sobre o já escrito).

1.2. *Whitman e Sousândrade*

I. *As ciências*

Na modernidade, o mito é tomado como o outro da ciência, nas mesmas proporções em que a loucura é tomada, ou inventada, como a outra da razão. Sob as luzes dominadoras de tão esclarecidos tempos, o mito e a loucura tiveram que se meter em regiões umbrosas, e assim foram vistos — pela luz quando mira para *fora* — como sombras obscuras que devem ser enclausuradas e somente então compreendidas com todo o distanciamento e higiene possíveis. Se eu quisesse usar a linguagem médica tão difundida na modernidade, e que se tornou um jargão no séc. XIX, diria que a loucura era uma patologia do corpo (e/ou do espírito) assim como o mito era uma patologia da linguagem. Em tais termos diagnosticaram ao mito tanto um Herbert Spencer, positivista cujo sistema de idéias foi "uno de los últimos grandes relatos como filosofía de la historia dadora de sentido del mundo y de la vida"

(TERÁN, 2000, p. 85), quanto um Max Müller, filólogo e estudioso das religiões também na segunda metade do XIX. Segundo este último:

A mitologia é, em suma, a obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento, e que não desaparecerá enquanto a linguagem e o pensamento não se superpuserem completamente: o que nunca será o caso. Indubitavelmente, a mitologia irrompe com maior força nos tempos mais antigos da história do pensamento humano, mas nunca desaparece por inteiro. Sem dúvida, temos hoje nossa mitologia, tal como nos tempos de Homero, com a diferença apenas de que atualmente não reparamos nela, porque vivemos à sua própria sombra e porque, nós todos, retrocedemos ante a luz meridiana da verdade. (MÜLLER *apud* CASSIRER, 2006, p. 19)

Hoje, da distância que assumimos, ou a que o tempo nos relegou, que atravessamos estes dois mil anos d.C. e que entendemos ou pelo menos suspeitamos que não há pensamento que não seja uma superposição de linguagem, hoje, como dizia, já podemos “reparar” no grande mito daquele século, daquela época, e até podemos acrescentá-lo à nossa ampla e inquieta coleção de divindades mortas: o homem, o *Eu*, que domina a natureza e constrói seu espaço histórico, a cidade — logo, um cidadão —, que crê nos descobrimentos da ciência sobre o mundo e suas origens, que vive o presente como progresso rumo ao futuro, o verdadeiro paraíso secularizado, segundo este mesmo homem (que, afinal, está morto apenas como divindade, em teoria, mas que continua vivo como *agir*). Agora, se quero localizar-me mais precisamente e ouvir este mito falando por sua própria boca, com a serenidade de quem deita na praia, contempla as ondas e colhe os moluscos arremessados na areia, como diz Benjamin (1985, p. 54), ou, em outras palavras, com a *ingenuidade* de quem está dentro e por isso com toda sua potência de verdade sagrada, pois não diferencia as sombras da “luz meridiana” — seu *Eu* a tudo ilumina em si e para si —, eu tenho indubitavelmente que ouvir o mito através de um poeta épico algo arquetípico, tal como Walt Whitman — e isto deve ser já desde o prefácio da primeira edição, de 1855, ali onde, ainda que em prosa, se

pode escutar toda a liberdade e amplitude de seu verso, ou como melhor descreve José Martí, daquele “lenguaje henchido de animalidad soberbia” (1964, p. 139).

The largeness of nature or the nation were monstrous without a corresponding largeness and generosity of the spirit of the citizen. Not nature nor swarming states nor streets and steamships nor prosperous business nor farms nor capital nor learning may suffice for the ideal of man . . . nor suffice the poet. No reminiscences may suffice either. A live nation can always cut a deep mark and can have the best authority the cheapest . . . namely from its own soul. This is the sum of the profitable uses of individuals or states and of present action and grandeur and of the subjects of poets. — As if it were necessary to trot back generation after generation to the eastern records ! As if the beauty and sacredness of the demonstrable must fall behind that of the mythical ! As if men do not make their mark out of any times ! As if the opening of the western continent by discovery and what has transpired since in North and South America were less than the small theatre of the antique or the aimless sleepwalking of the middle ages ! The pride of the United States leaves the wealth and finesse of the cities and all returns of commerce and agriculture and all the magnitude of geography or shows of exterior victory to enjoy the breed of full-sized men or one full-sized man unconquerable and simple. (2005, p. 12)

De início, é interessante notar como o poeta norte-americano, que não está nada preocupado em seguir as normas clássicas que outrora desejavam determinar e normatizar o épico, todavia reitera detalhes fundamentais de uma certa estrutura política do gênero, como na comparação com civilizações antigas demonstrando o intuito de sobrepujá-las ou na apresentação dos ideais e valores que alimentam o orgulho de pertencer a sua pátria e que são esquecidos um instante, *deixados*, mas apenas para admirar aos homens totais ou a um homem total e ideal, *inconquistável* e *simples*, que é exatamente o possuidor daqueles valores. Ademais, parece impossível, após tal transcrição do primeiro *Leaves of Grass* (1855-1892), não voltar outra vez e agora deter-me no conceito de *ingenuidade*, ou no modo de sentir ingênuo, como o trata Schiller em seu *Poesía ingenua y poesía sentimental (Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795-96)*. Naqueles trechos: “The largeness of nature or the nation” ou “the profitable uses of individuals

or states”, a partícula *or* não está opondo a natureza à nação nem os indivíduos ao estado, mas pelo contrário, indica uma relação de sinonímia e-ou contigüidade. Onde pode haver uma autoridade sem custos, porque a ordem brota naturalmente da alma do homem e da alma da nação — “namely from its own soul” —, aí se pode viver ingenuamente, e é nessa perfeita integração do homem com a natureza e igualmente com a cultura, onde o real e o ideal são ainda e apenas o mesmo, que Schiller encontra a *ingenuidade* em oposição ao *sentimentalismo*, este sendo a percepção da diferença, da fissura entre o ideal e o real, que se manifesta de três modos: em sátira, em idílio ou em elegia. “En el primer caso encuentra satisfacción por la intensidad de la lucha íntima, por el movimiento enérgico; en el otro por la armonía de la vida interior, por la serenidad enérgica; en el tercero alternan la lucha y la armonía, la serenidad y el movimiento” (1963, p. 92-93).

Buscando os predecessores do conceito *ingenuidade*, noto que o poeta e filósofo de Jena cita primeiramente a Kant em sua analítica do sublime — “Algo que se compone de ambos (es decir, el sentimiento animal de placer y el sentimiento espiritual de respeto) se encuentra en la ingenuidad”, esta que é “la explosión de la sinceridad, primitivamente natural a la humanidad, contra la disimulación, tornada en segunda naturaleza” (*apud* SCHILLER, 1963, p. 10) —, mas pouco depois atribui aos franceses a paternidade, não sem a típica aversão com que costumam tratar-se mutuamente ao longo dos textos⁵. Não obstante estes e aquele, é apenas a partir do tratado de Schiller que o referido conceito ganha propulsão nos teoremas literários, servindo aos irmãos

⁵ “El pueblo que más lejos llevó lo antinatural y la reflexión sobre lo antinatural tenía que adelantarse también en ser el que con más fuerza sintiera el fenómeno de lo ingenuo, y el que le pusiera nombre. Y fueron, por lo que se me alcanza, los franceses. Pero el sentimiento de lo ingenuo y el interés en él es, naturalmente, mucho más antiguo y data ya de los comienzos de la corrupción moral y estética” (1963, p. 34-35). Schiller tem em mente, quanto ao francês que primeiro nomeou a ingenuidade, é bastante provável, a Rousseau.

Schlegel como base para cunhar uma oposição entre as literaturas clássica e moderna e mais, o que sobremaneira me interessa, impulsionando a contra-gosto uma duradoura irmandade entre os conceitos ingênuo / poeta épico — relação que, apesar de Homero e do primeiro Whitman, logo se mostrará parcial e problemática. As raízes de tal irmandade podem ser vislumbradas num mero silogismo, ainda que suas implicações tenham sido mais profundas: se Homero é o arquétipo do poeta épico; e se Homero é também o arquétipo do poeta ingênuo; logo, todo poeta épico deve ser (em arquétipo) ingênuo. O texto de Schiller revela concordância com as duas primeiras proposições, mas não com a última, como confirma a seguinte passagem:

Así, pues, si alguien preguntara en cuál de los tres géneros [sátira, idilio o elegía] incluiría yo la epopeya, la novela, la tragedia, etc., no me habría entendido en absoluto. Pues el concepto de epopeya, novela, etc., como especies poéticas singulares, no está determinado de ningún modo, o no lo está exclusivamente, por la manera de sentir; antes bien, sabido es que pueden realizarse bajo el influjo de más de una manera de sentir, y por lo tanto en varias de las especies de poesía que he señalado. (1963, p. 93)

Não é, todavia, esta abertura a uma possível epopéia de sentir fragmentário e herege, que contenha serenidade mas também movimento, harmonia e também luta (não só entre os homens, na guerra, mas dentro do próprio homem, contradito entre a realidade e o ideal, questionador do real ou mesmo do ideal), que se ouvirá três décadas mais tarde no curso de *Estética (Vorlesungen über die Ästhetik, 1820-29)* de Hegel, sistematização dialética e aporte definitivo do pensamento idealista / romântico alemão da segunda metade do séc. XVIII e início do XIX, acerca da arte. Tomando o curso como um todo, não parecerá de fato coerente buscar uma “abertura” para qualquer gênero literário ou forma de arte num discurso que toma como pressuposto que o momento histórico da arte enquanto expressão ideal do homem ficou no passado, tendo sido substituída por uma forma mais

alta, a filosofia. “Em todos os aspectos referentes ao seu supremo destino, a arte é para nós coisa do passado” (1993, p. 13). Todavia, no que diz respeito à epopéia, o texto hegeliano é particularmente coercivo. Trata-se notadamente de uma defesa institucional, do cerceamento de um espaço de pronúncia sagrado: uma defesa da origem⁶. A epopéia configura-se como gênero textual responsável por conter e disseminar a Paidéia.

É como totalidade original que o poema épico constitui a Sagra, o Livro, a Bíblia de um povo. Todas as nações grandes e importantes possuem livros deste gênero, que são absolutamente os primeiros entre todos e nos quais se encontra expresso o seu espírito original. Assim estes monumentos constituem a verdadeira base sobre a qual repousa a consciência de um povo, e não seria destituído de interesse formar-se uma coleção de semelhantes Bíblias. Pois uma coleção de epopeias, que não sejam produções artificiais de épocas posteriores, equivaleria a uma galeria de espíritos nacionais. (1993, p. 573)

Na sequência deste parágrafo, Hegel lista o Antigo e o Novo Testamentos e o Corão, o *Ramayana*, o *Maha-Bharata*, a *Ilíada* e a *Odisséia*, aqueles como bíblias religiosas, estes como epopéias propriamente ditas.

⁶ É conhecido o modo como os alemães se localizam *empós* dos gregos, como uma *continuidade natural na história*, como o visível desdobramento da Idéia — talvez haja alguma contradição aí, como em todo desejo que se dirige ao materno. Seligmann-Silva, tratando d’*O mito nazista* de Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, anota: “Essa obra contém uma pesquisa sobre a ideologia nazista, a saber, o ‘mito nazista’, cujo núcleo seria o racismo. A base dessa ideologia seria a ‘identificação mítica’: ‘o mito, como a obra de arte que o explora, é um instrumento de identificação. Ele é mesmo o instrumento mimético por excelência’. Esse mimetismo exige certos tipos (modelos) que devem garantir a construção da identidade. No caso da Alemanha, essa construção teria se dado em oposição às nações ‘já formadas’ como a França e a ‘Itália’. O específico da Alemanha consiste, segundo os autores, na sua identificação com uma Grécia mítica/mística que teria sido ‘descoberta’ por autores alemães no final do século XVIII (em oposição à Grécia ‘clássica’ italiana e francesa) como o tipo a ser imitado”. Seligmann-Silva ainda observa que “O mito da relação de co-naturalidade da Alemanha com a Grécia antiga pode ser retrçado, na verdade, de Winckelmann e Klopstock a Max Kommerel e Heidegger. Lacoue-Labarthe e Nancy enfatizam o romantismo alemão, mas esse movimento de identificação é bem anterior” (2005, p. 304).

Hegel, o filósofo da maturidade europeia, é quem aplica com maior fervor o conceito de *objetividade* ao poema épico, resgatando sem dúvida o caráter anti-pessoal que os antigos já lhe atribuíam — tanto um Aristóteles, referindo-se a Homero: “O poeta deve falar em seu nome o menos possível, pois não é nesse sentido que é um imitador” (2005, p. 47), quanto um Dionísio de Halicarnasso, quando “assinala que o aspecto mais distintivo da epopéia é que o poeta *não* apareça” (SCHELLING, 2001, p. 275). Lembremos, de antemão, que os conceitos de *objetividade* e *subjetividade* não existiam entre os antigos. Adiante, é essencial frisar que Hegel radica o caráter *objetivo* da epopéia exatamente na *ingenuidade* de seu falante algo anônimo, algo coletivo. O conceito de *ingênuo* reaparece como aspecto fundamental do mundo em estado primitivo: somente aquele que se encontra perfeitamente integrado em sua natureza / cultura, somente aquele que está ancorado numa remota sabedoria, já que seus versos são como que ditados por forças superiores e divinas (ou pela tradição), pode subtrair a si mesmo de sua própria fala, considerar-se menor que ela e constituído por ela, a fala, a Palavra — objetiva, fundadora. Hegel atinge a formulação de que da poesia épica, este modo textual apropriado apenas a um “mundo ingenuamente poético”, resulta “um quadro do objectivo na sua própria *objectividade*”. Outrora oposta ao *sentimentalismo*, a *ingenuidade* agora está vencida pelo “prosaísmo” do “mundo moderno” (1993, p. 577, 569, 606), que é nada menos que a perda da espontaneidade na relação entre os homens, a substituição de uma moral *natural* por um Estado consolidado em normas, leis e polícia (como se vê, permanece uma afinidade clara entre o *prosaísmo* hegeliano e o *sentimentalismo* de Schiller). Nestas condições, a poesia épica se mostra impossível, e caberia então e apenas ao romance narrar tal mundo, segundo o esteta.

Não é assim que pensará, três décadas mais tarde, num Novo Mundo, o grande poeta, autodenominado “the greatest”.

Clean and vigorous children are jetted and conceived only in those communities where the models of natural forms are public every day. . . . Great genius and the people of these states must never be demeaned to romances. As soon as histories are properly told there is no more need of romances. (2005, p. 32)

Como contar apropriadamente a história de um tempo em que o homem é a divindade, sem que o homem que narra apareça em seu poema? Teria acaso esta pergunta, ou algo parecido, alguma vez preocupado a Walt Whitman? Para o improvável caso de que sim, o teria preocupado, seria possível dizer que ele optara por respondê-la ou contrariá-la desde os primeiros versos (para não dizer desde o título) do “Song of Myself”, poema que na primeira edição constitui a maior parte da obra, não está cindido em poemas menores e começa logo depois do prefácio, assim:

I celebrate myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.

I loafe and invite my soul,
I lean and loafe at my ease . . . observing a spear of summer grass.
(2005, p. 44)

Numa das oito edições posteriores de *Leaves of Grass* — nas quais o autor, no decorrer de belicosos e dramáticos trinta e oito anos, modifica intensamente a sua obra, sobretudo com acréscimo de cantos e versos, mas também com cortes nevrálgicos, cisões e alterações internas, de que tratarei melhor em breve — surgirá, além de um pequeno acréscimo no verso outrora inicial, agora “I celebrate myself, and sing myself”, o seguinte enxerto na seqüência do que citei acima:

My tongue, every atom of my blood, form’d from this soil, this air,

Born here of parents born here from parents the same, and their parents
the same,
I, now thirty-seven years old in perfect health begin,
Hoping to cease not till death.

Creeds and schools in abeyance,
Retiring back a while sufficed at what they are, but never forgotten,
I harbor for good or bad, I permit to speak at every hazard,
Nature without check with original energy. (1960, p. 49-50)

A totalidade original sou Eu mesmo, em Mim habita o nexo de toda causalidade, Eu sou a figura fora do comum que suscita admiração (retomo conceitos já citados de Hegel, Schlegel e Zumthor, respectivamente). E mais, ainda: Eu me permito falar a todo risco, abrigando / fomentando o bem e o mal; o objeto de que falo, afinal de contas, é de Mim mesmo, e falando assim falo de tudo, dos outros Eus e dos outros objetos, tão compostos de átomos e energia quanto Eu mesmo e provi(n)dos deste mesmo solo e deste mesmo ar, tal como a minha língua; nascido aqui de pais nascidos igualmente aqui, cujos pais nasceram igualmente aqui, etc. (Preciso ressaltar que todas estas afirmações são apenas uma paráfrase do poema, quando não uma mera tentativa de tradução). Isto que Whitman canta com tamanho afínco e precisão — o homem-deus — é essencialmente o que o poeta romântico, juntamente com o cientista moderno, cada qual com seus matizes e a seu modo e tempo, descobrem (ou inventam)⁷. Fichte, um

⁷ Essa aproximação Whitman—cientistas faz-me lembrar uma certa profecia de Hegel, que é também uma curiosa abertura dada pelo filósofo ao gênero: “Se se quiser, ao lado destas epopeias passadas que glorificam o triunfo do Ocidente sobre o Oriente, quanto à moderação europeia, à beleza individual, à razão conhecedora dos seus limites, sobre a ostentação asiática, sobre a magnificência de uma unidade patriarcal que ainda não realizou um estado de organização perfeito ou cujos laços, ainda muito ténues, estão sempre prontos a romper-se — se se quiser dizíamos nós ao lado destas epopeias dos tempos passados, fazer uma ideia do que poderão ser as epopeias do futuro, teremos de pensar na possível vitória do racionalismo americano, vivente e universal, sobre os povos europeus que levam ao infinito a paixão de tudo medir e se particularizar” (1993, p. 582). Todavia, relacionar Whitman ao que venha a ser um tal “racionalismo [norte-]americano” pode ser ultrajante para ambos os lados. Ainda que seja fácil alinhá-los na crença do progresso e mesmo no apego ao pragmático e ao materialismo, suas concepções de vida — ou melhor dizendo: de corpo — chocam-se

outro alemão, cuja filosofia é conhecida como intensa representante daqueles tempos modernos, tanto para a poesia romântica quanto para a ciência, discursava em 1793 que o homem “lleva en lo más profundo de su corazón una chispa divina que lo eleva por encima de la animalidad y lo hace ciudadano de un mundo en el que Dios es su primer miembro: la conciencia” (1986, p. 14-15). De tal Deus, como dum fêmur ou duma costela, engendra-se uma filha, a ciência, que vê o belo e o sagrado no *demonstrável* e não no mítico. Como já ficou citado de Whitman: “As if the beauty and sacredness of the demonstrable must fall behind that of the mythical !” (2005, p. 12). Mais adiante, dirá: “I am the poet of commonsense and of the demonstrable and of immortality” (2005, p. 72), mas nunca o poeta do mito, segundo ele próprio, e inclusive a imortalidade parece estar a ponto de ser comprovada cientificamente: “The souls moving along . . . are they invisible while the least atom of the stones is visible ?” (2005, p. 54). Mais uma vez o átomo, este objeto de investigação científica tão em voga no XIX, aparece atuando na escritura whitmaniana. O poeta adora a *deusa* ciência — “A word of reality . . . materialism first and last imbueing. // Hurrah for positive science ! Long live exact demonstration !” (2005, p. 74) —, quer ter os cientistas a seu lado — “Gentlemen I receive you, and attach and clasp hands with you, / The facts are useful and real . . . they are not my dwelling . . . I enter by them to an area of the dwelling” (2005, p. 74) —, põe em funcionamento os conceitos e obsessões deles em sua criação poética — “Speeding amid the seven satellites and the broad ring and the diameter of eighty thousand miles” (2005, p. 92) — e sobretudo corporifica a mirada científica em direção

com violência (ainda falarei um pouco sobre a recepção ultrajante de *Leaves of Grass*). O mundo demasiadamente economicista e conservador que tomou para si a palavra *liberalismo* tem um medo demoníaco do *liberalismo whitmaniano* — ou pelo menos tinha medo, até transformar a libertinagem, digamos assim, em mais um de seus produtos.

ao fenômeno, catalogante, enciclopédica, inquisidora, dominante. E, em última instância, tudo isso recorda os rapsodos de antanho, possuidores de um saber gigantesco, belo e sagrado; viajantes do mundo, ao redor do qual os homens se reúnem para ouvir e educar-se. Ainda naquele prefácio da primeira edição de 1855, há um parágrafo cabal:

Exact science and its practical movements are no checks on the greatest poet but always his encouragement and support. The outset and remembrance are there . . . there the arms that lifted him first and brace him best . . . there he returns after all his goings and comings. The sailor and traveler . . . the anatomist chemist astronomer geologist phrenologist spiritualist mathematician historian and lexicographer are not poets, but they are the lawgivers of poets and their construction underlies the structure of every perfect poem. No matter what rises or is uttered they sent the seed of the conception of it . . . of them and by them stand the visible proofs of souls *always of their fatherstuff must be begotten the sinewy races of bards*. If there shall be love and content between the father and the son and if the greatness of the son is the exuding of the greatness of the father there shall be love between the poet and the man of demonstrable science. In the beauty of poems are the tuft and final applause of science. (2005, p. 24-26) (o itálico é meu)

Se o autor afirma que a ciência exata *sempre* foi o estímulo e suporte — o grande pai — da poesia, não é somente porque crê que tal modo de conhecimento representa a correta evolução do pensamento humano, nem porque sua concepção de ciência seja demasiado ampla, senão, mais que isso, é que nada lhe interessa examinar a fundo para além de seu próprio tempo, no estado *perfeito* em que se encontra: “There was never any more inception than there is now, / Nor any more youth or age than there is now ; / And will never be any more perfection than there is now” (2005, p. 46). O *sempre* é o *agora* — o tempo mítico é circular. Whitman está tão perfeitamente envolvido em seu século, para o qual tudo convergiu, que até mesmo os poetas passam a configurar uma *raça* vigorosa, cuja paternidade deve-se aos cientistas, seu “fatherstuff”. Um contemporâneo seu, talvez da mesma raça mas muito distinto e às vezes mesmo contrário na forma de narrar o século e manusear as questões da ciência e do mito, poeta épico de um espaço

bem outro ainda que na *mesma* América, Joaquim de Sousândrade *aparenta* estar imbuído de idêntico espírito filial quando, no “Canto Segundo, 1858” de *O Guesa* (1868-1902), chama ao sábio naturalista Alexander von Humboldt de “Pae” (1884, p. 33), ou melhor, faz falar assim a um de seus personagens, o Vate d’Egas. Isto ocorre na primeira irrupção de uma multidão falante na obra, quando Guesa, o errante, participa de uma festa de Jurupari em um “barracão” indígena perto do rio Amazonas — é o *Tatuturema*, “dança-pandemônio dos indígenas decadentes na Amazônia, corrompidos pelos colonizadores, e que envolve, no seu rodopio infernal, personalidades autênticas da história brasileira e americana” (DE CAMPOS, 2002, p. 56). Nessa conversação algo telegráfica, grotesca, absurda, falam não somente índios e seus mitos, mas também párocos, escravos, coisas, animais, personalidades políticas (Napoleão, D. João VI) e da mitologia grega, romana e incaica; “JOÕES-sem-terra cantando à viola”, “O GUESA, rodando”, “Innocencia real ; maliciosa população” (1884, p. 28-34), escritores (Gonçalves Dias, Camões, Virgílio, Stäel) e cientistas — todos despojados de quaisquer máscaras, falando com desprendimento e malícia. No poeta épico brasileiro, o homem moderno, ou mais especificamente o romântico, desvela o outro lado de seu rosto, a faceta reflexiva, crítica, *irônica*. Assim é que, se no poema de Whitman o que há é o aplauso final da ciência, no de Sousândrade o que se escuta é já uma burla, quase uma vaia. Transcrevo do *Tatuturema* as três cenas que mais expressamente se encaixam no que ora trato:

(*Falando dos sepulchros*, GOMES-DE-SOUSA,
DR. VILHENA e M. HOYER:)

—Deus é X no horizonte?..

—Governistas dão leis?..

—Tendo á rama a sciencia,

A consciencia

Da uva á queda vereis?..

[...]

(*Sabios olhando do vertice do solar parallaxe pelo*

telescopio do equador:)

—Venus fica, passando
 Pelo disco do sol,
 Mosca; o ângulo obtuso,
 Confuso
 Qual n'um ôlho um terçol.
 [...]
 (*Vate d'EGAS e MURUCUTUTÚ-GUASSÚ arredondando
 os olhos:)*

—Pae Humboldt o bebia
 Com piedoso sorrir;
 =Mas, se hervada taquara
 Dispara,
 Cae tremendo o tapi...i...ir ! (*Risadas*).
 (1884, p. 27-33)

Nesta terceira cena ou pequeno diálogo transcrito, o poeta se refere a uma das diversas experiências vivenciadas por Humboldt e seu companheiro Bonpland nas viagens pelo Novo Mundo, que foram relatadas no grande livro *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804 par Alexander de Humboldt et Aimé Bonpland, rédigé par Alexander de Humboldt* (1805-1834), algo entre 30 e 35 volumes. O que "Pae Humboldt" bebia era uma pequena dose de um veneno natural utilizado na caça por indígenas da margem direita do rio Orenoco. O que me interessa aí é notar como o atributo paterno, juntamente com o "piedoso sorrir" do sábio, inserido ademais no panorama burlesco geral do *Tatutureka* (leiam-se as duas outras cenas citadas, por exemplo), apontam menos a uma relação *amorosa* entre o poeta e o cientista, como dizia Whitman, e mais a uma posição *irônica* adotada por Sousândrade a respeito dos ares de superioridade que o sábio europeu exalava, interessado somente em averiguar as propriedades, quantidades e qualidades das substâncias "pitorescas" empregadas pelos "bárbaros". As duas palavras entre aspas são comuns no vocabulário humboldtiano, e inclusive a última pode ser encontrada já na citação de sua autoria que introduz *O Guesa*; Sousândrade recopila nas primeiras páginas de sua obra duas

descrições do mito muísca que ele transforma em seu protagonista, ou herói. A primeira descrição é um fragmento do vocábulo “Colômbia”, retirado da enciclopédia *L’Univers* (1837), e a segunda provém do *grande livro* referido acima. Entre uma e outra, o autor anota: “Humboldt (*Vue des cordillères*) mais cientificamente escreve a historia assim” e então, com a palavra o sábio: “Le commencement de chaque *indiction* étoit marqué par un sacrifice dont les cérémonies barbares, d’après le peu que nous en savons, paroissent toutes avoir eu rapport à des idées astrologiques.” (2003, p. 1), etcétera. O que segue é a descrição de um mito, o homem destinado ao sacrifício ritual renovador do mundo já desde seu nascimento e que por isso é exilado de sua própria casa, a de seus pais, para educar-se no templo e depois caminhar por um trajeto sagrado, o mesmo realizado pelo deus Sol, sendo este todo o ciclo — “cada *indiction*” — até que a imolação ritual, praticada pelos Xeques, verta o sangue do novo tempo em vasos sagrados ou santos. A morte de tal homem é o novo círculo / ciclo que se reata.

Os textos da enciclopédia e de Humboldt não divergem, mas o último é, como foi dito, mais científico: porque se adorna com uma linguagem que deseja ardentemente a exatidão; porque encaixa o mundo em seus compartimentos prévios, seus conceitos *a priori*, todavia voltados a alguma necessidade pragmática; porque busca uma versão verdadeira do mito e inclusive parece suspeitar de origens possíveis (psicológicas ou históricas) ao fazer constantes comparações com personagens ou práticas semelhantes de outras mitologias, esboçando o que depois quedará demasiadamente conhecido, ou ao menos propagado, com o nome de *estrutura*. Curioso notar que o sábio não faz ali nenhuma comparação com a mitologia (ou seria a história?) cristã, mas tal analogia é a mais evidente na narração do poeta, na epopéia. Então, parece-me — e sobretudo depois de lidos os milhares de

versos que sucedem tal introdução (antropológica *avant la lettre*) — que inclusive aquele solene “mais cientificamente” já está carregado de *ironia*. Talvez isso só possa passar como opinião de um leitor, situado aqui na condição de crítico (o que lê para escrever *sobre*), mas a verdade textual é que *O Guesa* está repleto de alusões críticas e depreciativas da ciência. Abarcando uma vasta *temporalidade* histórica (o *sempre* não é exclusivamente o *agora*, como em *Leaves of Grass* — o círculo se torna espiral), a narração relata e julga tanto *as ciências* que exerceram seu poder num passado primitivo (e que ainda continuam exercendo no meio da mata brasileira) quanto as que exercerão seu nefasto poder num futuro profetizado (e certo, sobretudo para nós que já o sofremos). Como exemplo do primeiro caso, por entre os personagens do *Tatuturema*, o narrador fala: “O’ São Pedro de Roma! o Índio é manso, / Que vai subindo os rios, forasteiro / A fugir das sciencias, qual o ganso / Dos regatões, por entre o cacaeiro.” (1884, p. 40). Ao empregar aí o termo “sciencias”, Sousândrade insinua uma semelhança entre as atribuições do cientista secularizado e aquele “Moderno missionario” que “desinquieta / E corrompe” ao indígena. Ambos não escrevem “Cantos aos céus; mas, civilização” (1884, p. 40). As atividades do missionário e do cientista aparecem subordinadas a intenções políticas e financeiras. Os “regatões” que aparecem na metáfora são os traficantes das regiões amazônicas. Mais adiante, no “Canto Quinto, 1862”, o personagem Guesa, um poeta e um mito, falando desde seu retiro contemplativo na solidão das matas, sente a mirada inquisidora do “sabio mundo” que pode censurar e aprisionar aos que resistem em permanecer sob sombras obscuras.

E ruge o sabio mundo, horrorizado
 Contra os que á sombra *criminosa* escura
 “Comprazem-se de estar a sós scismando!
 ‘Scismando em que? porque? se á bolsa, á mesa,
 Se ao leito nada falta-lhes—e estando

Qual a conspirar contra a natureza!..'
 "Tão socegado eu repouso quizerá!
 E somente contemplo este socêgo—
 S'eleva o fumo do tição que ardera,
 E elles descansam ; eu á dor me entrego.
 "Da dúvida, á descrença, á impiedade,
 As sciencias dos homens me levaram :
 Loucos os que se vão á sociedade,
 Que hi procuram o que ahi nunca encontraram!
 (1884, p. 125) (o itálico não é meu)

Este personagem que fala, dobra do narrador e também do próprio autor (as referências autobiográficas são muitas vezes evidentes, como em Whitman; e aliás, como se lerá num outro excurso, também em Huidobro e seu *Altazor* [1931]), sabe que a serenidade de outrora está ameaçada, mas não cessa de narrar — em verso e metro, apesar da afirmação do Esteta de que o romance é a única forma épica possível na modernidade. Ele não cessa, mas compreende as conseqüências: sabe que seu canto não é mais o que sua sociedade sacraliza, diferentemente da utopia do jovem Whitman. Os últimos versos do Quinto são: "E nada, d'este canto, se conserva: / Já os viandantes ultimos passaram; / No deserto depois cresceu a selva; / Sobre a Victoria os ventos ondularam." (1884, p. 130). A descrença ante *as ciências* dos homens, a percepção do abandono daquela deusa mãe e do ultraje — "Sciencia, sem consciencia" (1884, p. 136) — e de sua impiedade, crueldade latente, reativa todavia no poeta épico seus tradicionais poderes de profeta, dos que acertam realmente o futuro, como já ficou dito há pouco. A indicação temporal do sétimo canto, publicado pela primeira vez na edição parcial de 1876, já adianta a profecia: "Canto Septimo, 1857—1900". O que até então parecia uma data informando o ano de escritura se torna ficção. Sousândrade assinala o ano derradeiro do século XIX para representar o tempo da profecia, característica milenar dos apocalipses, ou melhor, dos reinícios. Nesse canto, Guesa viaja pelo continente africano e o canta,

mas a última estrofe realiza um deslocamento inesperado e assustador: “E na europeia vida do presente / Viu da sciencia o lavor : armada a guerra, / E sem socêgo a paz ; e um céu vivente, / A longo eterno reviver da terra.” (1884, p. 149).

II. *As multidões*

Esta breve investigação acerca dos modos de usar ou proteger-se, em uma palavra, de relacionar-se com a ciência e a mitologia por parte das epopéias de Whitman e Sousândrade, para além de uma averiguação temática, busca revelar uma das chaves, quiçá a principal, para adentrar em suas respectivas cosmovisões. As idéias desenvolvidas nestas recentes páginas são pistas (ou as desvelam) rumo ao entendimento das diferenças no teor com que cada uma dessas obras aborda ou narra questões essenciais do séc. XIX, como a concentração populacional nos centros urbanos e as consecutivas ferramentas de controle adotadas pelo Estado — questões remanescentes —. Eu não saberia dizer agora quanto há de lingüístico e quanto de político nesse problema, mas o certo é que: o povo não fala — em sua totalidade real, ou seja, cada uma das pessoas que o constituem, ele não tem como falar. Não há voz para todos. E sempre houve os que se posicionam para falar em lugar do povo, “representando-lhe”: os reis, os heróis (através dos rapsodos), os filósofos e, sobretudo no XIX, os cientistas. O narrador de *Leaves of Grass*, por descender dessa tradição (lembremos de seu “fatherstuff”), julga-se apto para falar em nome de todos. “I do not say these things for a dollar, or to fill up the time while I wait for a boat; / It is you talking just as much as myself I act as the tongue of you, / It was tied in your mouth in mine it begins to be loosened” (2005, p. 124). Whitman emprega um conceito que será ainda mais corrente no séc. XX: “Endless unfolding of words of ages! / And mine a word of the modern a word en masse.” (2005, p. 74).

Mas da multidão mesma, tal poeta das massas (de uma massa de *Eus*, não de outros) não consegue escutar senão um barulho múltiplo, desarticulado pela aglomeração e a excitabilidade.

The blab of the pave . . . the tires of carts and sluff of bootsoles and
 talk of the promenaders,
 The heavy omnibus, the driver with his interrogating thumb, the clank
 of the shod horses on the granite floor,
 The carnival of sleighs, the clinking and shouted jokes and pelts of
 snowballs;
 The hurrahs for popular favorites . . . the fury of roused mobs,
 The flap of the curtained litter — the sick man inside, borne to the
 hospital,
 The meeting of enemies, the sudden oath, the blows and fall,
 The excited crowd — the policeman with his star quickly working his
 passage to the centre of the crowd;
 (2005, p. 54)

A cidade como uma máquina, funcionando e sendo observada. O narrador descreve o fenômeno, o ordenamento do mundo moderno, sem questioná-lo ou julgá-lo — pois tudo está perfeito, como se essa totalidade não fosse fruto de um processo histórico e sim uma espécie de natureza: a moderna. De fato, para o *ingênuo* de Schiller, lembremos, essa distinção não existe. A figura do policial, por exemplo, aparece com *naturalidade* e inclusive com brilho, tem ares de herói, mas nem sequer ele fala por si. Tal como “the blab of the pave”, o blablablá das calçadas, ele é mais um fragmento da paisagem. N’*O Guesa* a disposição é bem outra, numa proporção que recorda sutilmente aquelas dicotomias mencionadas no início deste tópico, entre a ciência e o mito, a razão e a loucura. Enquanto a mirada científica e por filiação a de Whitman situam-se desde *cima*, o narrador sousandradino se coloca dentro do aglomerado, integra o ritual — consciente dele, experimentando seu delírio — e expressa, daí, não um olhar distanciado e sim uma *presença* na multidão, ouvindo-a, fazendo-a falar. Há dois momentos em que ocorre a irrupção duma multidão falante em *O Guesa*. O primeiro, já citado, é o episódio do *Tatuturama*, em meio à

selva amazônica. Já a segunda irrupção ocorre no "Canto Décimo, 1873-188...", em Wall-Street, New York. Empresários, especuladores, corretores, procuradores, membros de religiões adversárias, cientistas, poetas, filósofos, imigrantes, detetives, policiais, repórteres, políticos (D. Pedro e o Presidente Grant), "Apedrejadores do occaso; Indio estuporado á claraboya magnetica", "Assassinios alegres engordando nos *plafonds* da cadeia", "Dois reverendos espatifando-se ao clarão do fogo celeste", "Consciencias perante a historia substituindo aos destruidos NATURAES" (1884, p. 250-251), etcétera. A mesma máquina funcionando, com a diferença de que em Sousândrade as engrenagens estão expostas.

(Os guardas, *schools-rod-system* :)

—Vara e sacco aos loucos amansam,

Com quem perde o tempo Jesus :

=Mais forte que amor

E' a dor ;

Mais que ambos é a pública luz.

[...]

(Salvados passageiros desembarcando do ATLANTICO ;

HERALD deslealmente desafinando a imperial 'ouverture:')

—Agora o Brazil é república ;

O Throno no Hevilius caiu . . .

But we picked it up !

—Em farrapo

'Bandeira Estrellada' se viu.

[...]

(Procissão internacional, povo de Israel, Orangianos,

Fenianos, Buddhas, Mormons, Communistas, Nihil-

istas, Farricocos, Railroad-Strikers, All-brockers,

All-jobbers, All-saints, All-devils, lanternas, musica,

sensação; Reporters: passa em LONDON o 'assassino'

da RAINHA e em PARIS 'Lot' o fugitivo de SODOMA:)

—No Espirito-Sancto d'escravos

Ha somente um Imperador ;

No dos livres, verso

Reverso,

É tudo coroado Senhor !

(1884, p. 236-248)

Os policiais e também os sábios, metafísicos da repressão, perdem suas máscaras heróicas: “um gallante / Dos *guardas nacionaes*, era bastante / Para insultar a um homem . . . homem-criminal. / E ai d’este que exercesse de virtude / O poder contra o esbirro ! a solitude / Chegava, a hora do lei—e um sabio a legislou— / De dia vosso lar desrespeitavam, / De noite vossos muros incendiavam.” (1884, p. 140); as ideologias políticas e poéticas são expostas na transparência de sua secularização: “Crea Homem-Deus a homens-divindades, / Bellos, terriveis de candura e fel, / Qual heroica s’eleva a liberdade / Nos symbolos que ha de Washington ou Tell” (1884, p. 202). Antes daquelas falas grotescas da multidão americana, todavia, os primeiros passos de Sousândrade pelo mesmo solo republicano que ao outro, a Whitman, é tão perfeito, também estão plenos de perfeição e amor. Ele (e aqui novamente se mostram inseparáveis o protagonista, o narrador e o homem-poeta-autor d’*O Guesa*) também sente, por algum tempo, aquela imanência do sentido da vida que move a escritura de *Leaves of Grass*. No início do mesmo Canto Décimo supracitado: “Sêde bemvidos! ha logar p’ra todos / E lar e luz e liberdade e Deus — / E a cada filho em dor, miseria e apodos, / Abre a formosa Mãe os braços seus!” (1884, p. 187). E pouco adiante: “Quão formosa tu és! quão sorridente, / Joven America! em teu seio ondula / Um sangue de oiro, generoso, ardente” (1884, p. 190). Mas por este sangue de ouro exacerba a derramar-se, inclusive (e sobretudo!) no paraíso republicano, o sangue e a energia humanas. O episódio do Inferno de Wall-Street, como é conhecida pela crítica esta última irrupção de uma multidão falante em *O Guesa*, demonstra o desencantamento do poeta diante da corrupção e usura dos homens, o que o faz pôr em prática outra vez com toda força sua escritura *irônica*. Para entender melhor esse conceito essencial em Sousândrade, volto rapidamente a dois filósofos já citados: para Hegel, a ironia romântica encontra sua “mais

profunda justificação na filosofia de Fichte”, quando este afirma que “tudo o que é, é pelo *eu*, e tudo quanto existe mediante o *eu* pode, também pelo *eu* ser destruído” (1993, p. 42). Assim como o ouro em excesso provoca a corrupção, a divinização do *Eu* provoca a ironia.

A frase acima, em que Hegel sintetiza o pensamento de Fichte, poderia perfeitamente estar pronunciada em *Leaves of Grass*, e então a afirmação da capacidade destrutiva seria apenas mais uma manifestação do grande poder do *Eu*, sem medo de que ele se volte contra si mesmo. É por crer nesse homem que se *absolutiza* e inclusive por falar como um deles — ou mais ainda: como o grande poeta da raça divina — que o jovem Walt Whitman faz falar o mito por sua própria boca. *Leaves of Grass* é então uma escritura mítica; e *O Guesa*, uma escritura mitológica. Neste, trata-se já de uma reflexão sobre o mito moderno através de um mito primitivo — resquício do povo inca, cujo genocídio é uma das origens da “América”. Tal condição *mitológica* do protagonista queda explícita a partir da primeira página, quando é apresentado por um relato estrangeiro, científico. O Guesa-errante do séc. XIX, órfão predestinado a viajar pelo trajeto legendário de Deus, rumo a sua própria morte, é um que escapou dos Xèques, os responsáveis pelo sacrifício, redimensionando assim o tempo e o espaço de sua viagem pelo mundo — e muitas vezes sente “saudade” de outrora. O mito muísca, na epopéia de Sousândrade, está refletido, e o que aparece no espelho é o mito cristão e também o mito do *Eu* moderno, imagens que compõem sua fala política.

—E assim fez elle o corpo de delicto
Do seu tempo ; e ora a máscara rasgando
Da hypocrisia social, e invicto,
O homem odiou, á humanidade amando:
Porque, não haver mais crucificados,
Quando ha mais do que nunca phariseus,
Indica . . . e a vós mesmos os cuidados
Deixo da conclusão dos cantos meus. (1884, p. 230)

Cantando o demonstrável, Whitman acaba sendo a voz grandiosa do mito.

Cantando os mitos, Sousândrade completa o desenho do rosto moderno, um capaz de *ironizar*, de fazer a crítica de seus próprios sonhos.

1.3. *Fissuras e espirais*

A poesia épica configura-se, em nossos dias, como um gênero literário intensamente fissurado, fendido:

— entre a ancestralidade intocável dos poemas homéricos para a cultura européia, onde funcionam como arquétipos da epopéia; e a permanência vigorosa de diversos poemas de grande fôlego narrativo, geralmente de acentuada vontade política, compostos quase exclusivamente no continente americano nos últimos dois séculos e que evidentemente dialogam com tal gênero e rearranjam sobremaneira a epopéia (esta é uma longa fissura espaço-temporal, milenar e oceânica: Velho Mundo—Novo Mundo).

E como se ela não bastasse, há ainda outras e vastas fissuras, que não por acaso estão conectadas com essa e mais ainda entre si, tal como as rachaduras de um solo outrora fundo d'água e ora sob sol escaldante, ou simplesmente como os nervos de um corpo vivo:

— entre a oralidade, onde a narrativa ocorre como performance inserida em ritual, e ao sabor da memória e do esquecimento se opera a movência⁸ dos mitos; e a escritura, onde a narrativa é um registro e um paradigma, fechado àquela movência mas aberto à dialética das re-escrituras, contra-escrituras, anti-escrituras;

⁸ “Quanto à ‘conservação’ em situação de oralidade pura, ela é entregue à memória, mas a memória implica, na ‘reiteração’, incessantes variações, a movência.” (ZUMTHOR, 2000, p. 77)

— entre o objetivo, o subjetivo, o subjetivo-objetivo⁹, a objetividade¹⁰;

— entre a monológica e sagrada fala primordial e os dialógicos e hereges “palimpsestos humanados”, como bem definiu Jorge de Lima em sua *Invenção de Orfeu* (1952, p. 54);

— e enfim, a fissura da poesia épica entre ser a fala *do* mito e/ou ser a fala *sobre* o mito, escritura mítica / mitológica.

Por estas rachaduras ou estes nervos correm os mais espessos fluidos. Eles se alimentam e se contaminam mutuamente, em profunda tensão. O Novo Mundo é não apenas o grande outro, a grande diferença quanto ao Velho Mundo — é também sua mais colossal e talvez absurda continuidade. E o(s) enigma(s) que habita(m) a(s) relação(ões) entre escritura e oralidade — a vontade daquela de ser afinal pronúncia, a vontade desta de ser enfim eterna — ultrapassam-me. No tópico anterior, “Whitman e Sousândrade”, busquei esclarecer a última das fissuras recém-citadas através do cotejo e da oposição entre *Leaves of Grass* e *O Guesa*. O que falta deixar claro é que não trato de instâncias puras, mas, como dito há pouco, de profundas tensões. Isto precisou ser protelado, talvez por didatismo ou vício do pensamento em ser dicotômico. E foi apenas para satisfazer esse panorama — mítico *versus* mitológico, Whitman vs. Sousândrade — que o texto necessitou deter-se

⁹ “[...] in Friedrich Schlegel coesistono due serie di definizioni opposte. Da un lato si dice che l’epos è poesia oggettiva, la lirica soggettiva, il dramma oggettivo-soggettivo, ciò in accordo con la citata frase di suo fratello; ma d’altro lato leggiamo, in un passo di poco posteriore degli stessi *Fragmente zur Poesie und Literatur* [*Frammenti sulla poesia e la letteratura*]: « Epos = soggettivo-oggettivo. Drama = oggettivo. Lirica = soggettivo » .” (SZONDI, 1986, p. 232-233)

¹⁰ “Qual é o lugar da *objetividade* (*Gegenständlichkeit*) que é como as ciências naturais vêem o ser-das-coisas? Ela faz parte do fenômeno que pode tornar evidente para o homem algo presente como presente. Mas algo presente também pode ser experienciado como algo que brota a partir de si, em si mesmo. Isto significa φυσικ [physis] no sentido grego. No pensamento grego e na Idade Média ainda não há o conceito de objeto [*Gegenstand*] e de objetividade [*Gegenständlichkeit*]. Este é um conceito moderno e significa o mesmo que objetividade [*Objektivität*]. *Objetividade* é uma certa *modificação da presença das coisas*.” (HEIDEGGER, 1987, p. 129) — Tradução em Eder Soares Santos (2008, s/p).

quase exclusivamente naquela primeira edição de *Leaves of Grass*, porque afinal é somente ali que a *ingenuidade* de Whitman pode ser lida plenamente. Ela será abalada com violência logo depois: desde a distribuição, por casas frenológicas e ao lado de livros terapêuticos, de um curioso volume sem nome de autor e com uma certa foto no frontispício, em daguerreótipo, de um belo homem barbudo, de 30 e poucos anos, com chapéu de lado, roupa de camponês, uma pose lassa e um olhar insolente, Whitman; e nas páginas seguintes a revelação, para um mundo ortodoxo, de certos versos demasiadamente libertários. A péssima, ultrajante recepção “pública” daquela edição de 1855 é fato conhecido: “O autor devia ser corrido a pontapés de qualquer sociedade decente, por pertencer a um nível inferior ao das bestas”, publica o *Intelligencer* de Boston; “Quem é esse jovem arrogante que se proclama Poeta do Tempo, e que se arrasta feito porco pelo lixo podre dos pensamentos libertinos?”, pergunta o *New York Times* (apud LOPES, 2005, p. 273). Já na segunda edição, de 1856, o final do Prefácio — “There is no fear of mistake. If the one is true the other is true. The proof of a poet is that his country absorbs him as affectionately as he has absorbed it” (2005, p. 42) — será alterado, e na nona e última edição, de 1892, quando aquela potente introdução do *greatest poet* já havia sido há muito excluída, em seu lugar encontramos uma seção de poemas chamada “Inscriptions” e, nela, um poemeto intitulado “Shut not your doors”:

Shut not your doors to me proud libraries,
 For that which was lacking on all your well-fill'd shelves, yet needed most,
[I bring,
 Forth from the war emerging, a book I have made,
 The words of my book nothing, the drift of it every thing,
 A book separate, not link'd with the rest nor felt by the intellect,
 But you ye untold latencies will thrill to every page. (1960, p. 38-39)

A grande expectativa do poeta encontrou portas fechadas nas livrarias e insultos moralistas nos jornais. Whitman logo percebe que não está *perfeitamente integrado* em sua sociedade; sua natureza e sua cultura se encontram tão divididas quanto a própria nação: em 1861, tem início o maior confronto civil do séc. XIX, a Guerra de Secessão Americana, e Whitman a acompanha de perto, como correspondente e como ajudante nos hospitais. Sua obra será fortemente penetrada por tal vivência: "my book and the war are one" (1960, p. 33). Ainda no começo da nona edição, na mencionada seção "Inscriptions", o narrador recebe a visita de um Fantasma, "Terrible in beauty, age, and power, / The genius of poets of old lands", que vem relevar-lhe o único tema digno dos bardos imortais: "And that is the theme of War, the fortune of battles, / The making of perfect soldiers." (1960, p. 31), e o narrador responde: é o que faço, canto as batalhas. Nada poderia ser mais oposto àquilo que dizia o extinto Prefácio quanto à independência do *greatest poet* sobre as velhas gerações, de outras terras, *old lands*; e nada mais diferente daquela obra monológica que fora o primeiro *Leaves of Grass*. Aquele poema fantasmagórico começa assim: "As I ponder'd in silence, / Returning upon my poems, considering, lingering long" (1960, p. 31). A reescritura whitmaniana é um vasto e intenso processo de autoconhecimento, que se dá *através* de seu próprio texto. O poeta lê a Si mesmo, pondera em silêncio, reescreve e vai descobrindo os conceitos, vai perdendo a *animalidade* inicial; insere outras vozes, fragmenta-se (para ordenar-se), dispersa-se (na intenção do todo), e cada vez mais se aproxima de uma escritura *sobre* o mito. Na nona edição, após o poema de abertura, em que apresenta o seu nome, e uma nota em que revela o desejo, hoje pouco respeitado, de que apenas aquela seja reimpressa, "if there should be any; a copy and fac-simile, indeed, of the text of these 438 pages" (1960, p. 30), vem o

primeiro poema das "Inscriptions", o início — e já explicita muitos dos conceitos básicos de seu Mito:

One's-self I sing, a simple separate person,
Yet utter the word Democratic, the word En-Masse.

Of physiology from top to toe I sing,
Not physiognomy alone nor brain alone is worthy for the Muse,
I say the Form complete is worthier far,
The Female equally with the Male I sing.

Of Life immense in passion, pulse, and power,
Cheerful, for freest action form'd under the laws divine,
The Modern Man I sing. (1960, p. 38-39)

Mas e do outro lado dessa fissura que me parece habitar profundamente a poesia épica, também há contaminações? Para este excursão, a pergunta é: haveria algo de *mítico* em *O Guesa*?

Num de seus regressos à origem, a fazenda natal Victoria, "phantastica selva" (1884, p. 118), o protagonista detém-se admirando o crepúsculo e o desabrochar das estrelas, o estrelejar. Preso ao céu na contemplação da noite, o órfão Guesa vê então baixar a Virgem Maria e a descreve em êxtase; sente logo saudades do tempo em que, naquelas terras, "eram da Biblia os cantos levantados / Para os céus, que o deserto abençoavam", e lembra de seu pai, "Olhos-azues ancião de barba branca, / Temente a Deus, do que aconselha e exorta", falando das "rosas mysticas" da coroa de Maria e das constelações: "vêde o Cruzeiro / Do Sul, o d'esta patria co'os destinos— / Que o honre todo o peito brasileiro!" (1884, p. 119). E nos versos imediatamente seguintes, o herói relaciona esta santidade de sua terra natal com a liberdade de seus outrora escravos, hoje n"os quilombos da Victoria": "Os que a si propios se libertam, correm / Ás sagradas florestas ; hi se acoutam / E endurecem montezes ; se hi pernoitam / Na solidão, ao menos livres morrem." (1884, p. 120). A fé remanescente e o desejo abolicionista do autor se potencializam mutuamente. Difícil é negar o teor mítico/místico

de uma passagem como esta, deste fluxo de memória onde se entrelaçam com vigor natureza e cultura, cosmos e divindade.

Por um outro aspecto, também Haroldo de Campos aponta para algo de ingênuo ou mítico n' *O Guesa*, todavia como uma exceção num poeta de amplo "gume crítico-satírico" (2002, p. 556). Propagador de Sousândrade como figura estranha e genial dentro do Romantismo brasileiro, o concretista não hesita em afirmar que a forma como *O Guesa* trata do Império Inca e narra seu infortúnio está demasiadamente vinculada a uma utopia cuja tradição remonta a "Garcilaso Inca de la Vega, o notável autor mestiço dos *Comentarios Reales* (1ª ed., Lisboa, 1609)" (2002, p. 549), para quem a civilização inca atingiu uma perfeição econômica e social invejável na história da humanidade — diria eu: tal como Schiller ou Hegel, dentre outros, referindo-se aos antigos gregos. Haroldo de Campos baseia-se em obras mais recentes, sobretudo *Los Incas* (1961) de Alfred Métraux, para denotar o caráter ilusório daquela visão sobre os incas, a qual estaria sendo erroneamente propagada tanto por Sousândrade quanto por Neruda em seu *Canto General* (1950). Interpretações históricas em confronto, incitando juízos literários quiçá muito dependentes de um enigma: o da passadidade¹¹.

O pensamento que tangencia com vigor essa intrincada tensão interna da poesia épica — entre ser uma fala ingênua e/ou crítica, sagrada e/ou profana, mítica e/ou mitológica — é o de Adorno e Horkheimer, quando estes se atêm ao "espírito homérico".

Sobretudo em seus elementos mais antigos, a epopéia mostra-se ligada ao mito: as aventuras têm origem na tradição popular. Mas, ao se apoderar dos mitos, ao organizá-los, o espírito homérico entra em contradição com

¹¹ "O *ter-sido* é problemático, na medida exata em que não é observável, quer se trate do ter-sido do acontecimento, quer se trate do ter-sido do testemunho. A passadidade de uma observação no passado não é ela própria observável, mas memorável." (RICOUER, 1997, p. 274)

eles. A assimilação habitual da epopéia ao mito — que a moderna filologia clássica, aliás, desfez — mostra-se à crítica filosófica como uma perfeita ilusão. São dois conceitos distintos, que marcam duas fases de um processo histórico nos pontos de sutura da própria narrativa homérica. O discurso homérico produz a universalidade da linguagem, se já não a pressupõe. Ele dissolve a ordem hierárquica da sociedade pela forma exotérica de sua exposição, mesmo e justamente onde ele a glorifica. Cantar a ira de Aquiles e as aventuras de Ulisses já é uma estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar, e o herói das aventuras revela-se precisamente como um protótipo do indivíduo burguês, cujo conceito tem origem naquela auto-afirmação unitária que encontra seu modelo mais antigo no herói errante. Na epopéia, que é o oposto histórico-filosófico do romance, acabam por surgir traços que a assemelham ao romance, e o cosmo venerável do mundo homérico pleno de sentido revela-se como obra da razão ordenadora, que destrói o mito graças precisamente à ordem racional na qual ela o reflete. (1985, p. 47)

A conhecida tese basilar destes fragmentos filosóficos de Adorno e Horkheimer é a de que o mito já é *Aufklärung*, e este esclarecimento, que é razão ordenadora e dominadora, aparece então, dialeticamente, como uma versão moderna do mito. Vista com bons olhos, o que tal tese afirma é que o mito, diferente do caráter meramente ilusório que lhe atribui o homem racional, é na verdade uma outra forma de manifestação da inteligência humana, outro modo de ideação do mundo. Todavia, no momento daquela escritura — a *Dialética do esclarecimento* foi concluída em 1944 e publicada em 47 —, esse desenvolvimento do pensar-agir humano não podia ser visualizado senão sob o signo catastrófico da guerra. O texto homérico é então lido como um “protótipo” para o autoritarismo ocidental¹², e assim o mundo novamente se espelha, e faz-se espelhar, na origem. Por sua vez, ao dizer, talvez demasiadamente influenciado pelo contexto bélico, que a epopéia “destrói o mito” — num outro texto, Adorno define-a como um “empreendimento antimitológico” (2003, p. 49) — e, ao mesmo tempo,

¹² “O mito original já contém o aspecto da mentira que triunfa no caráter embusteiro do fascismo e que esse imputa ao esclarecimento. Mas nenhuma obra presta um testemunho mais eloqüente do entrelaçamento do esclarecimento e do mito do que a obra homérica, o texto fundamental da civilização europeia.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 49)

recorrer a ela sem escrúpulos para estudar e manusear o “mito original” de sua civilização, os dois filósofos acabam, mesmo longes de ter tal objetivo, demonstrando esta tensão de que tanto falo. Como a epopéia poderia ser, de uma só vez, a destruição e a documentação do mito?

O poema épico não chega — e mesmo se o desejasse ardentemente não chegaria — a destruir o mito. Ele alcança sim reconfigurá-lo (ou refigurá-lo) significativamente, e isto já porque, de início, o mito não se apresenta mais (ou ainda¹³) na *fala*, e sim como texto escrito, como uma escritura mítica/mitológica.

O recontar próprio da oralidade (o ritual da narrativa) se metamorfoseia daí no reescrever próprio da literatura (o rito entre-narrativas). Nas relações dialógicas mantidas entre os poetas épicos modernos, vale o que diz Claude Lévi-Strauss quando afirma que o mito “irá desenvolver-se como uma espiral, até que o impulso intelectual que lhe deu origem se esgote. O *crescimento* do mito é, portanto, contínuo, por oposição à sua *estrutura*, sempre descontínua” (2008, p. 248). A espiral representa um movimento potencialmente eterno e cíclico de afirmação e negação, ou melhor, de metamorfose, a partir de um ponto. Esse ponto inicial, todavia, é enganoso, hipnótico; pode movimentar-se para dentro ou para fora; é intensivo e expansivo. Os círculos da espiral nunca se fecham, permanecem lado a lado, serpenteando — repetição na diferença, continuidade sem retorno. A simetria do movimento circular não desmente, nem pretende desmentir, sua eterna inconstância, sempiterna metamorfose. A espiral é o caos dentro da ordem. É geração, gener-ação e degeneração. O grande enigma

¹³ Já que, para o poema épico moderno, o mito pode ser uma criação inicialmente (e até unicamente) textual. Segundo Roy Harvey Pearce, no artigo “Pound, Whitman, and the American Epic”: “Like Whitman, Pound would create, not confirm, the hero of his epic” (1963, p. 168). Entretanto, Richard Rorty (1999) poderia discordar de Pearce, já que, para o pragmatista, os hippies dos anos 1960-70 seriam uma espécie de confirmação do herói whitmaniano. O mito que *ainda* não era fala (ideologia, prática, vida) dos homens, depois do texto pode vir a ser.

permanece quanto ao impulso original, talvez inesgotável; este ponto central hipnótico que explode ou chama; grito ou suspiro inicial. Quem o proferiu? O impulso intelectual primeiro, a primeira fala, o primeiro verbo. Teria sido um monólogo mítico ou um diálogo insano? Soberania ou carnaval?

L'épique qui se structure à la fin du syncrétisme met en évidence la double valeur du mot dans sa période post-syncrétique: parole d'un sujet ("je") traversé inévitablement par le langage, porteur de concret et d'universel, d'individuel et de collectif. Mais, au stade épique, le locuteur (le sujet de l'épopée) ne dispose pas de la parole d'autrui. [...] Le principe d'organisation de la structure épique reste donc monologique. Le dialogue du langage ne s'y manifeste que dans l'infrastructure de la narration. Au niveau de l'organisation apparente du texte (énonciation historique/énonciation discursive) le dialogue ne se fait pas; les deux aspects de l'énonciation restent bornés par le point de vue absolu du narrateur qui coïncide avec le tout d'un dieu ou d'une communauté. Nous trouvons dans le monologisme épique ce « signifié transcendantal » et cette « présence à soi » cernés par J. Derrida.

[...] La logique épique cherche le général à partir du particulier: elle suppose donc une hiérarchie dans la structure de la substance; elle est, par conséquent, causale, c'est-à-dire théologique: une *croyance* au sens propre du mot. (KRISTEVA, 1969, p. 159-160)

Sincretismo, em português brasileiro, remete de imediato às religiões que fusionam, para driblar censuras históricas, a adoração de santos cristãos com entidades de origem africana (e logo com o folclore, o espiritismo, a teosofia). Contra o inimigo comum, no caso a Verdade Estatal, o sincretismo *indiferencia* as origens do sagrado, para unificá-lo na fé. A raiz do termo é no entanto grega, e se refere à coalizão dos diferentes Estados da ilha de Creta — *συγκρητισμός*. Rivais ideológicos unidos contra o inimigo comum. Nada obstante, Julia Kristeva utiliza o termo ainda numa outra acepção, a semiótica: sincrética é a sociedade em que a noção de signo é estranha, "étrangère" (1971, p. 34); onde a linguagem não está repartida, fissurada entre som e sentido; onde a palavra é a prática e a prática é a palavra. A autora emprega o conceito romântico/idealista de "stade épique" para ativar um contraponto à

teoria dialógica da literatura, que ela comparte com Bakhtin: o monologismo épico funciona como o oposto histórico-filosófico da polifonia romanesca. O anseio de totalidade e a *crença lingüística* do rapsodo colocam-no em paralelo, na perspectiva semiótica, ao discurso da ciência e ao do rei. A escritura mítica é a que mais se aproxima desse *estado épico*. Whitman e sua fala monológica da 1ª edição, *sem fantasmas* de poetas de outros tempos; bastantes eram o pertencimento à terra, o ponto de vista absoluto que crê coincidir em tudo com a nação, e a legítima paternidade científica, seu "fatherstuff".

Na escritura mítica, parece confluir sempre a utopia da liberdade e a vontade de domínio, ou de poder. A estranha aproximação entre a potência da língua e o discurso ditatorial.

No séc. XX, a poesia épica moderna joga com essa estranha aproximação, consciente ou inconscientemente. Há algo de soberano também no discurso contra o rei, imiscuído aos impulsos carnavalescos da revolução.

2º Excurso

Órbitas textuais huidobrianas: épica e lírica.

Ver e compreender o autor de uma obra significa ver e compreender outra consciência, a consciência do outro e seu mundo, isto é, outro sujeito ('Du'). Na explicação existe apenas uma consciência, um sujeito; na compreensão, duas consciências, dois sujeitos.
(BAKHTIN, 2003, p. 316)

*¿Cómo podremos entendernos?
Heme aquí de regreso de donde no se vuelve
Compasión de las olas y piedad de los astros
¡Cuánto tiempo perdido! Este es el hombre de las lejanías
El que daba vuelta las páginas de los muertos
Sin tiempo sin espacio sin corazón sin sangre
El que andaba de un lado para otro
Desesperado y solo en las tinieblas
Solo en el vacío
Como un perro que ladra hacia el fondo de un abismo*

*Oh vosotros! Oh mis buenos amigos
Los que habéis tocado mis manos
¿Qué habéis tocado?
Y vosotros que habéis escuchado mi voz
¿Qué habéis escuchado?
Y los que habéis contemplado mis ojos
¿Qué habéis contemplado?
(HUIDOBRO, 1948, p. 11-12)*

2.1. Implicações

O autor que passo a rastrear agora carrega o nome de Vicente Huidobro. Nasce no seio da aristocracia chilena, em Santiago, 1893, durante um universalmente intenso *fin-de-siècle*; e depois de muito viajar e criar, morre em Cartagena, 1948, quando o séc. XX ainda sentia o bafo quente da bomba e temia por sua sobrevivência.

Huidobro está implicado — em sua literatura e em sua existência — em eventos fundadores da primeira metade do século passado. Estar implicado é estar enredado em algo; é pertencer, seja por vontade própria ou contingência; ser afetado, mas sobretudo agir dentro:

— das vanguardas artísticas. Entremeada aos grandes *ismos* da iconoclastia modernista europeia, a proposta estética do autor chileno tem no entanto seu nome próprio: *el creacionismo*. Nada obstante, uma considerável parte da hoje volumosa crítica sobre Huidobro tende a afirmar que o poeta foi, ali pelos anos de 1910-20, na verdade um cubista rebelde e não o inventor de um autêntico *ismo*. As fronteiras sempre foram algo muito árduo por demarcar. René de Costa, importante biógrafo e estudioso do autor, localiza um historiador de arte¹⁴ que, em 1920, cita uma máxima criacionista para definir o próprio cubismo: “Faire un POÈME comme la nature fait un arbre” (HUIDOBRO, 2003, p. 417). Ainda que a inspiração do método venha sempre da natureza — como também confirmam aqueles célebres versos da “Arte Poética”: “Por qué cantáis la rosa, ioh, Poetas! / Hacedla florecer en el poema. // Sólo para nosotros / Viven todas las cosas bajo el Sol. // El

¹⁴ Jean Cassou, “Cubisme et poésie”, *La Vie des Lettres*, outubro de 1920: “Toda civilización vacilará siempre estos dos polos: sujeto y objeto. El cubismo nos trae el triunfo del objeto. Todo para el objeto, todo para la obra de arte. Un cuadro es una tela pintada. Hay que hacer el cuadro. El señor Vicente Huidobro ha escrito al principio de uno de sus libros: ‘Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol’” (*apud* COSTA, 1984, p. 78). Hoje, a citação huidobriana aí soa tão estranha e deslocada quanto todo o resto do parágrafo. Ainda mais complexo que o passado, sobretudo para um historiador, é o contemporâneo.

Poeta es un pequeño Dios.” (2003, p. 391) —, o objetivo cabal do criacionismo reside exatamente em sobrepujá-la: aprender com a natureza a criar, para não mais cantá-la, para cantar uma outra coisa, nova, pura, que só exista no poema. Em “Non Serviam”, texto de 1914 já amplamente reconhecido como o primeiro manifesto no contexto das vanguardas latino-americanas, o poeta revoltado, mas como uma criança birrenta, exclama à natureza: “Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mares, tendré mi cielo y mis estrellas”. Àquela altura, Huidobro ainda não sabia *como* fazer brotar, surgir em poema esta sua natureza particular. O que existia era, fundamentalmente, a atitude iconoclasta: “Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar el mundo en sus aspectos, no hemos creado nada” (2003, p. 1295, 1294). Para chegar no *como*, na técnica que tornasse possível criar a desejada poesia nova, é provável que o conhecimento do *modus operandi* cubista — basicamente no que tange à fusão do dissemelhante, a aproximação textual de duas realidades distantes, além do desenho espacial da palavra e do simultaneísmo, da parataxe — tenha sido extremamente importante para a escritura huidobriana. Estas relações já foram bem exploradas, principalmente por Susana Benko (1993), ainda que seja muito possível discutir se o cubismo de fato *criou* esta técnica. O que me interessa ressaltar, por fora dessa discussão sobre os verdadeiros detentores da originalidade¹⁵, é que o criacionismo, como teoria autêntica, centra suas atenções no processo essencialmente moderno de deificação, de endeusamento do

¹⁵ Para Huidobro, todavia, essa discussão era crucial. Um exemplo claro, que serve ademais pra toda a poesia de vanguarda com sua concepção algo evolucionista da criação estética, é a polêmica Huidobro-Reverdy, quando os dois poetas se digladiam pela paternidade do criacionismo. Pierre Reverdy acusa Huidobro de ter inventado uma edição de *El espejo de agua* em 1916, quando os poemas seriam apenas de 1918, depois que o chileno teria aprendido a técnica com o francês. A antiga disputa ainda incentiva pesquisas filológico-detetivescas, como a de Ricardo Araújo em *Mistério de Huidobro* (1997), em que as conclusões tendem contra Huidobro.

homem, e o leva adiante com plena consciência, como se pode confirmar no manifesto “La Création Pure — Propos d’Esthétique”, publicado em 1921 na revista *L’Esprit Nouveau* e reimpresso na coletânea *Manifestes* (1925):

Dans une conférence que j’ai donnée en juillet 1916 à l’Athénée hispanique en Buenos-Ayres, je disais que toute l’Histoire de l’Art n’est autre chose que l’histoire de l’évolution de l’Homme-miroir vers l’Homme-Dieu et qu’en étudiant cette évolution on voyait clairement la tendance naturelle de l’Art à se détacher de plus en plus de la réalité préexistante pour chercher sa propre vérité, en laissant en route tout le superflu et tout ce qui peut nuire à sa réalisation parfaite. J’ai ajouté que tout cela est aussi visible à l’observateur que peut l’être en géologie l’évolution de Paloplothérium en passant par l’Anchitérium pour arriver au cheval.

Cette idée de l’artiste créateur absolu, de l’Artiste-Dieu, me fut suggérée par un vieux poète indien de l’Amérique du Sud (Aimara) qui dit: «Le poète est un Dieu, ne chante pas la pluie, poète, fais pleuvoir». Bien que l’auteur de ces vers tombât dans l’erreur de confondre le poète avec le magicien et de croire que l’artiste pour se montrer créateur doit troubler les lois du monde, alors que ce qu’il doit faire c’est créer son monde propre et indépendant parallèlement à la nature. (2003, p. 1304)

Falar em tendência natural da Arte a se afastar da realidade pré-existente, rumo à criação de um mundo próprio, paralelo à Natureza, em tempos de Revolução Russa, Guerra Mundial e fascismo (este que, aliás, antes de aparecer como ideologia política institucional, já estava escrito no futurismo de Marinetti) logo renderia a Huidobro a fama de aristocrata alienado, propagador de uma atrasada arte pela arte. O documento histórico de maior relevância que confirma esta acusação foi publicado na revista *Amauta*, em 1926, por José Carlos Mariátegui. Em “Arte, revolución y decadencia”, o ensaísta peruano toma categoricamente a Huidobro para servir como mau exemplo de um poeta que, apesar de no seio das vanguardas, mantém a ideia “tan antigua y caduca” de que “el arte es independiente de la política” (1974, p. 123). Contrariando esta má fama, o escritor chileno também se implicará, será afetado e agirá dentro:

— das vanguardas políticas. Antes mesmo da séria acusação de Mariátegui, em 1923 Huidobro dava início a seu multifacetado engajamento. Naquele ano, publica em Paris o libreto *Finnis Britannia, Une redoutable Société Secrète s'est dressée contre l'imperialisme Anglais*, composto em grande parte por inflamadas cartas de apoio à luta anti-colonialista, dirigidas a personalidades como Gandhi e Atatürk. Em 1925, volta ao Chile e troca as revistas literárias da década anterior por periódicos que denunciavam a corrupção do governo. Sai candidato da Juventude à presidência do país. Não é eleito, mas logo se filia ao Partido Comunista, militando (como quase todos os poetas da época, para o bem ou para o mal) ao longo da fervorosa década de 30. Volta a publicar revistas, desta vez unindo a militância estética com a política. Em 1936, lança em Santiago: "Total — Contribución a una nueva cultura", onde, dez anos depois da ofensa de Mariátegui, já este morto precocemente e transformado em figura mítica para os artistas engajados, Huidobro decide respondê-lo, mui respeitosamente. O texto chama-se "Nuestra Barricada" e tem como epígrafe: "Esta es la tesis que siempre hemos sostenido. Por ella hemos luchado y hemos sido atacados muchas veces y aún por compañeros como fue el caso de José Carlos Mariátegui que no comprendió nuestras palabras o no quiso aceptarlas" (1936, p. 4). Neste raro manifesto, Huidobro expõe sua adesão ao comunismo e defende que, em tempos de guerra e revolução, é natural e mesmo imperioso ao artista o engajamento na luta social. Todavia, rechaça a idéia de uma arte proletária ou de propaganda, no sentido de uma manifestação artística que sente a necessidade de tornar-se fácil e acessível, utilitária, para só assim participar plenamente da revolução — está em pleno acordo com a teoria de Mariátegui. Defende que o revolucionário na arte está em seu poder de inovação, de *criação*, e assim reafirma sua teoria vanguardista, ainda que substancialmente deslocada.

Nunca hemos pretendido afirmar que el artista no pueda interpretar la vida que le rodea. Mal nos habrá entendido quien así haya traducido nuestras palabras. Al contrario, hemos dicho que puede y que de hecho lo hace. Esto no le impide crear nuevas visiones, descubrir otros horizontes y proponer nuevos modos de sentir la vida. El artista, el poeta puede y debe trabajar en la formación de una nueva comprensión, de una nueva conciencia, ensanchar las zonas del arte para que el arte libre de mañana encuentre ya sus materiales. Sería anti-dialéctico pretender suprimir al artista explorador con el pretexto de no ser de utilidad inmediata o primaria a la revolución. (1936, p. 12)

Em profunda relação com os dois eventos acima relatados — vanguardas artísticas e vanguardas políticas, tão íntimos já entre si —, eu diria ainda que Huidobro está implicado em pelo menos mais dois eventos fundamentais da primeira metade do séc. XX:

— na(s) Guerra(s). Primeiro na civil espanhola, para onde o chileno viajou em 36. Ali, atuou ao lado dos republicanos numa função deveras radical para um poeta: protegido num veículo blindado e com um alto-falante em mãos, era conduzido às proximidades da tropa franquista, para emitir um discurso sobre a Espanha livre do fascismo e assim convencê-los a desertar ou mudar de lado¹⁶. Pouco mais de cinco anos depois, lá estava ele na 2ª Guerra Mundial¹⁷.

¹⁶ Quando tomei conhecimento deste curioso fato histórico em *Los oficios de un poeta (The Careers of a Poet, 1984)* de René de Costa, e logo depois também da atividade radiofônica de Huidobro durante a Segunda Guerra, lembrei sempre de Ezra Pound, em suas emissões de propaganda fascista, que o levaram aliás ao cárcere por suspeita de estar passando informação secreta aos Estados Unidos (devido provavelmente à incompreensão de sua linguagem). Ideologias conflituosas à parte, vemos dois dos grandes rapsodos de XX utilizando-se das novas tecnologias para falar, *outra vez*, da guerra.

¹⁷ É algo perturbador notar a diferença no tom com que a crítica chilena, mais especificamente Cedomil Goic, e depois a norte-americana, no caso René de Costa, narram a vida do poeta. Do primeiro se lê: "Huidobro participó activamente en la Segunda Guerra Mundial. Con el grado de capitán formó parte del ejército del general Delattre de Tassigny y participó en la caída de Berlín en manos de los aliados al finalizar la guerra. Fue el único oficial de lengua española y también el primero en entrar en Berlín, en 1944. Como botín de guerra gustaba exhibir el teléfono particular de Hitler" (1974, p. 53). Já do segundo: "Ansioso de reinstalarse en el centro de las cosas, advierte su oportunidad en 1944, cuando se le permite entrar en Francia como corresponsal de guerra con los Aliados. Pero incluso ahí sus preocupaciones personales desplazan cualquier otra actividad. Así, uno de sus principales problemas cuando la

— e a derradeira implicação do poeta: na decadência da metafísica / na grande fissura que acompanha, até hoje, a linguagem. Tal questão estará sendo tratada ao longo deste excurso e ademais nos dois próximos, sobre *Altazor*.

2.2. *Épica*

I. *La Epopeya de Iquique*

O interesse de Huidobro pela poesia épica — sua vontade de escrever (um)a grande narrativa — atua desde a tenra juventude, nos tempos em que ainda publicava com seu nome de batismo: Vicente García Huidobro Fernández. Redigida em 1910-11, quando contava com aproximadamente 17 anos, “La Epopeya de Iquique” vai à prensa no ano seguinte, rodeada pelas singelas baladas românticas que integram em grande parte o primeiro poemário do autor, *Ecos del alma* (1912). A pequena “epopéia” compõe-se de uma dedicatória e quatro cantos, ao todo 54 estrofes narrando uma das batalhas históricas da Guerra do Pacífico, onde o Chile enfrentou e derrotou a Bolívia e o Peru pelos anos de 1879 a 1883, por desentendimentos quanto à exploração do deserto de Atacama e o outrora litoral boliviano. O poema exalta os valores e a honra do capitão Arturo Prat, mártir chileno que foi morto pelas forças peruanas no combate de Iquique a 21 de maio de 1879. A dedicatória inicia com a modéstia do narrador em oitavas decassílabas e rima camoniana: “¿Qué soy yo, Prat, para cantar tu gloria? / Un átomo infeliz que aquí en la tierra / No anhela del poeta la victoria, / Grandes ideas,

guerra termina es cómo transportar su exceso de equipaje de regreso a Sudamérica. [...] De regreso a Chile (sin las películas), dicta conferencias sobre sus propias proezas mostrando a sus auditores un teléfono alemán supuestamente arrancado del *bunker* de Hitler. Pocos estaban dispuestos a creerle”, etc. (1984, p. 151-152). Entre o discurso do heroísmo que lemos em Goic, algo contaminado pelos anseios de primazia do próprio Huidobro, e as generalizações pseudo-psicológicas, o ceticismo deslavado de René de Costa, devo talvez pensar que a verdade se encontra entre os extremos (e assim ela permanece enigmática, legendária, inalcançável).

no mi mente encierra, / Mas sólo de tu hazaña la memoria” (2003, p. 73), etc. O “Canto I, Introducción” fala do esquecimento reservado aos homens após a morte, até mesmo ao “gran Fidas y Ciro”, mas com uma exceção: os “héroes de Iquique” (2003, p. 75), que jamais serão olvidados. O poema vai seguindo assim a estrutura clássica do gênero e em sua ambientação e ideologia patriótica — “¿No saben los peruanos que Chile no consiente / Arriar a nadie nunca su sacro pabellón?” (2003, p. 77) — inspira-se sem dúvida nos poemas épicos nacionalistas do Romantismo oitocentista. Transcrevo a seguir, para exemplo e deleite, os quartetos XVIII-XIX e a seguir os XXIII-XXIV, todos do “Canto II, Combate de Iquique”. Nos primeiros, uma visão panorâmica da batalha e a exaltação do marinheiro chileno; nos últimos, um *close* no herói em sua investida fatal contra o encouraçado peruano.

¡Qué horrenda está la lucha! ¡La lucha qué violenta!
 Ahora todo es humo, retumba ya el cañón
 Y en la coraza dura la bala se revienta,
 Mas del marino nuestro ni tiembla el corazón.

Espanta al enemigo esa osadía inmensa
 Con que el chileno firme combate sin cesar;
 Oscuro está ya el cielo por una nube densa,
 De sangre y de despojos cubierto el ancho mar.
 [...]

¿Qué piensa? Fulgor lúgubre a su mirada asoma,
 Quizás algún proyecto grandioso él concibió;
 La vengadora espada con una mano toma
 Y cruzan sus mejillas dos lágrimas de amor.

¡Miradlo! Va a lanzarse sobre la nave osada.
 Qué horrible fue el combate, que en su alma Prat sintió
 Abandonar sus hijos, su esposa idolatrada,
 Pues iba allí a la muerte y así lo comprendió. (2003, p. 78-79)

Narrando o feito heróico, o poeta convoca os patriotas a contemplar Prat e coroar sua fronte, pois preferiu à humilhação a morte. Surgirá ainda um outro mártir, Riquelme, que dispara o canhão mesmo durante o naufrágio e afunda “Envuelto entre los piegles del santo

tricolor” (2003, p. 83), a bandeira do Chile! O nome da nação, aliás, é pronunciado mais de dez vezes. É válido notar que, como oposição extrema a este excesso de pronúncia, o nome *Chile* jamais voltará a ser dito na poesia épica de Huidobro. Seu país não deixará de aparecer como mote e *símbolo*, mas o nome em si nunca será pronunciado. De volta à “Epopéya de Iquique”, lê-se ainda um “Canto III, El coro de las sirenas” em redondilha menor e um “Canto IV, La voz del mar” em redondilha maior. O mar ordena então que silenciem as sereias e o poeta, para falar através das ondas dando prova de seu afeto pelos chilenos, e assim encerra a “epopéia”:

«Y así os doy, bravos de Iquique,
En mi ancho seno un palacio
De oro, perlas y topacio,
Allí podréis habitar.
Sí, ioh, héroes legendarios!,
Tendréis por tumba las brumas,
Por lápidas las espumas,
Por epitafio la mar.» (2003, p. 86)

Em *Altazor*, o herói já não será homem de armas, mas de letras: o próprio poeta. Não obstante, a tumba permanecerá a mesma. “Se abre la tumba y al fondo se ve el mar / Sube un canto de mil barcos que se van / En tanto un tropel de peces / Se petrifica lentamente” (1931, p. 83).

II. *Adán*

A vontade de cantar a nação através de um evento fundante logo transformar-se-á no desejo de cantar o universo em sua origem. Em 1916, Huidobro publica *Adán (poema)*, uma narrativa em dezesseis cantos sobre o nascimento do cosmos e sobretudo do primeiro homem inteligente, o *criador* da linguagem — primevo poeta e filósofo. Acompanha esta obra um interessantíssimo prefácio, ao menos para

aquele que busca compreender a “evolução” de um processo criativo e descobrir as leituras e ideologias que o empurraram. São duas as advertências praticadas por aquele orgulhoso mas sincero texto:

— a primeira diz: “Mi Adán, no es el Adán bíblico, aquel mono de barro al cual infunden vida soplándole la nariz; es el Adán científico”. Deseja trocar uma mitologia por outra. A isto segue referências a “grandes sabios de Europa”, cujas afirmações sobre a origem do homem eram a verdade naqueles anos. O apego do poeta à ciência vai ainda mais longe: “Muchas veces he pensado escribir una Estética del Futuro, del tiempo no muy lejano en que el Arte esté hermanado, unificado con la Ciencia. Para ello tengo ya entre mis papeles bastantes anotaciones y documentos” (2003, p. 323);

— a segunda advertência, mais longa e ainda mais apaixonada, clama pela legitimidade do verso livre, como inquestionável “evolução” da poesia e último representante da liberdade. “Todos los metros oficiales me dan idea de cosa falsa, literaria, retórica pura. No les encuentro espontaneidad; me dan sabor a ropa hecha, a maquinaria bien aceitada, a convencionalismo” (2003, p. 324). O discurso culmina numa extensa citação de Ralph Waldo Emerson, extraída de “The Poet”, *Essays* (1844), onde se lê: “Pues el poema no lo hacen los ritmos, sino el pensamiento creador del ritmo; un pensamiento tan apasionado, tan vivo, que como el espíritu de una planta o de un animal, *tiene una arquitectura propia*, adorna la Naturaleza con una cosa nueva” (*apud* HUIDOBRO, 2003, p. 325).

Cedomil Goic (1956) e mais detidamente Mireya Camurati (1980) já demonstraram a grandiosa influência da leitura de Emerson para Huidobro, desde a redação da “Arte Poética” até a elaboração do criacionismo. Ademais, devo lembrar que também Walt Whitman inspirou-se naquele ensaio de Emerson para compor o prefácio da 1ª edição de *Leaves of Grass*, e foi exatamente Emerson o primeiro

propagador¹⁸ da obra whitmaniana, enquanto a crítica dos periódicos estadunidenses ainda apedrejava o jovem poeta. Neste ponto de intersecção entre Ralph Waldo Emerson, Huidobro e Whitman, se opera um contato fundamental para a escritura de *Altazor*.

Avançando do prefácio ao poema, talvez a primeira constatação seja a de que, apesar do tom vanguardista do texto que Goic chega a considerar “el segundo manifiesto de Huidobro, el *Prefacio al poema Adán*” (1974, p. 61), a obra em si ainda é bastante caudatária da arquitetura e por vezes da melodia do modernismo hispano-americano, aliás a cuja figura maior — Rubén Darío — Huidobro já havia revelado sua devoção desde os primeiros anos literários (em 1912, num exaltado artigo que se publica em sua revista “Musa Joven”).

Na narrativa, para chegar a Adão, o poeta canta o Caos, o Sol e a Terra. Três poemas que iniciam com o Silêncio: “Silencio. Noche de las noches.”; “En medio del Silencio y de la Inmensidad”; “Silencio, Inmensidad. Vasto silencio / del ensoñar del globo, / rodando solo en el vacío negro; / silencio ensimismado bajo el otro / silencio augusto de los cielos graves, / de los cielos supremos, prodigiosos, / serenos de reposo.” (2003, p. 326, 327, 329). Este Silêncio de inicial sempre maiúscula não é a mera ausência de sons, é sim a ausência da linguagem humana. O “Adán científico” de Huidobro é aquele em que, através da meditação e da contemplação do mundo, a fala brota como que por uma *necessidade transcendental*. O narrador apresenta o surgimento da linguagem como a façanha de um homem só, o primeiro a ter um olhar compreensivo *sobre* o mundo, a ter o instinto vencido pelo intelecto.

¹⁸ É bem conhecida a carta que Waldo Emerson envia a Whitman, tão impressionado com a leitura de *Leaves of Grass* a ponto de dizer: “Acho-a a mais extraordinária peça de engenho e sabedoria que a América já produziu” (*apud* LOPES, 2005, p. 274). Mais impressionado deve ter ficado Whitman com tal carta. Conta a lenda que andava com ela debaixo do braço, mostrando a todos.

Adán solemne y mudo meditaba
 y quiso tener habla,
 porque todas las cosas en el alma
 le formaban palabras.
 Y así fue que la primera
 palabra humana que sonó en la tierra
 fue impelida por la divina fuerza
 que da al cerebro la Belleza.

Y dijo:

—Entrad en mi, Naturaleza,
 entrad en mi ioh cosas de la tierra!
 Dejad que yo os adquiera,
 dadme la suprema alegría
 de haceros substancia mía.
 Todo esto que nace en el suelo
 quiero sentirlo adentro.

Y Adán habló, y el hombre puso palabras
 en todas partes donde antes callaba,
 en donde siempre estuvo silencioso,
 donde sólo se oían los grillos sonoros.
 ¡La Tierra santa de paz y de calma
 oyó en éxtasis la primera palabra
 y quiso acogerla para eternizarla! (2003, p. 337)

É o instante em que a inteligência humana atinge a maturidade suficiente para falar, e assim alcança a liberdade — logo, com a devida ingenuidade inicial, revela sua vocação dominadora: dá-me a suprema alegria de fazer, das coisas da terra, minha substância, e não apenas minha subsistência, pois isto ele já o tinha sem ter linguagem (claro que não se trata aqui da linguagem em seu sentido semiótico, generalizante: trata-se única e exclusivamente da língua/fala). Em essência, o narrador de *Adán* possui ainda a mesma *fé lingüística* outrora expressa e definida em alto estilo pelo idealismo alemão:

Sonoridade = pura formação-em-um do infinito no finito, apreendida como tal. Na linguagem, essa formação-em-um é perfeita e acabada, e nela já se inicia o reino da unidade oposta. A linguagem é, por isso, como que a matéria mais potencializada, surgida da formação-em-um do infinito no finito. A matéria é a palavra de Deus que entrou no finito. [...] É necessário, como também fica claro no decorrer da filosofia universal, que a suprema encarnação e vinculação da inteligência seja, ao mesmo tempo, o momento de sua libertação. No organismo humano está o ponto supremo de

contração do universo e da inteligência que o habita. Mas no homem mesmo ela também irrompe para a liberdade. Por isso, aqui também aparece novamente a sonoridade, o som como expressão do infinito no finito, mas como expressão da formação-em-um perfeita e acabada — aqui, na *linguagem*, que está para a mera sonoridade, assim como, num corpo orgânico, a matéria que esposou a luz está para a matéria em geral. (SCHELLING, 2001, p. 268)

De fato, no poema, é somente após emitir a primeira palavra que Adão *esposa a luz*, atinge o esclarecimento de todas as coisas. “Y luego abandonando / aquel gesto de estatua / con que las cosas mudo contemplaba, / Adán empezó a andar grave y pausado”, e com tal seriedade caminha até a água e a compreende, entra nela, e ao perceber que ela se movimenta, faz a primeira pergunta: “— Y esto que se mueve / ¿a dónde va, de dónde viene? / Y siguió con los ojos la corriente”. Inclinando a cabeça, vê seu reflexo n’água, estremece ante a duplicação. Quer bebê-la com todo o corpo, a ama. E logo caminha até as árvores, e compreende “el sentido de los árboles”. Toca-lhes, come seu fruto e encanta-se. Quando uma fruta cai sozinha, vem a pergunta deveras científica: “¿Porqué cae esto sin cogerlo?”. E segue caminhando e abrindo “los primeros caminos”, prazeroso de ser o guia dos que ainda virão, até que ele chega ao mar e como que o escuta gritar: eu sou a origem. “Entonces lleno de inquietudes / como aplastado de grandeza / Adán, quiso volver a las partes serenas”, e logo foge para as montanhas. Ali contempla a primeira noite e a tristeza. “El sol ¿por qué se va? / Y de repente surgió en su alma / esta pregunta sola y clara: / ¿Y yo por qué aquí estoy? / Y sintió una gran melancolía. / ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy? / ¡Oh primera inquietud de la filosofía!” (2003, p. 338-343).

No ensejo da filosofia e da melancolia iniciais, o narrador resolve abrir um “Paréntesis”: desloca-se das paragens primitivas para falar ao “hombre de hoy” quanto à necessidade de ter mais repouso, de ser “más poeta”. “¿A qué tanto apurarse? / ¡Oh! Sí; es la vida que gusta

engalanarse. / ¿No lo sabéis? Es el Progreso / el más noble acicate del cerebro” (2003, p. 344, 345). Tal Progreso, essa nobre espora, tal como a vaidade e tudo o mais que vem da terra, tem como único destino voltar à terra, do pó ao pó. O narrador parafraseia o Eclesiastes. Em todo *Adán*, afinal, encontra-se intensamente expresso aquele mesmo paradoxo que Goic há muito reconhecera como inerente ao criacionismo: se por um lado, quer ultrapassar ao Deus-criador, por outro, dá claro prosseguimento ao ideário bíblico.

O futuro do herói já estava escrito: encontra a Eva “en medio de los llanos” e com ela a felicidade. Geram Caim e Abel. “En la historia del mundo y su vieja leyenda / ambos son como un símbolo / de la batalla eterna: / Abel, el amor místico, / Caín, es la ciencia, / el puro panteísmo / que no busca las cosas hacia afuera / sino en nosotros mismos”. Panteísmo, postulado metafísico da divindade do homem. O narrador tece o elogio de Caim e a crítica de Abel. A luta, no poema, situa-se entre a religiosidade deste e o cientificismo daquele, e Caim vence e se propaga. Seus filhos constroem a Torre de Babel para derrocar de vez os deuses, mas o orgulho os embaraça. “Entonces sobrevino la confusión enorme, / la lucha de los hombres / que más que división de lenguas y palabras / fue eterna división de almas” (2003, p. 349, 354, 355).

No canto “Epílogo”, uma oração ao Pai Adão. “Única comprensión verdadera, / porque todo miraba por vez primera / libre de adquisiciones anteriores, / libre de herencias. // Bendito seas, Padre Adán, / árbol augusto, supremo manantial” (2003, p. 357).

III. Ecuatorial

Os dois anos que separam a publicação de *Adán* e *Ecuatorial* (1918) constituem um período muito intenso para o jovem poeta, e ademais para todo o século. Aquela advertência que o Prefácio da

primeira faz a respeito do verso livre já não teria qualquer sentido nestoutra. Sua legitimidade não estava mais em pauta. E o autor havia publicado então *El espejo de agua*, *Horizón carré* e *Poemas árticos*, a grande tríade lírico-criacionista. Os versos agora, mais que livres, movimentam-se arquetonicamente pelo espaço da página, enquanto o poeta movimenta-se estrategicamente pelo mundo. Huidobro viaja para uma efervescente e bélica Europa, e narra isto. *Ecuatorial* é um longo e fragmentado poema sobre o exílio de um homem que tudo olha e se impressiona e quer plasmar sua experiência numa nova linguagem poética, e assim pronunciar-se ao mundo — cantá-lo / criticá-lo. O poe(t/m)a está sempre em viagem, em fuga. Navios, trens e aviões são as imagens sempiternas da obra — o movimento mecânico —, e daí que tudo seja visto e narrado como fenômenos fugazes, em pedaços, passando. *Ecuatorial* contém em larga escala a fragmentação narrativa que ainda assustará tanto aos leitores de *The waste land* (1922). Estes dois poemas, aliás, parecem-me irmanados para muito além disso — sobretudo na preocupação, central a ambos, com o desencantamento do mundo, o esquecimento da espiritualidade ou mesmo da religiosidade do homem moderno. Todavia, enquanto T. S. Eliot se permite explicitar o diálogo com uma vasta tradição literária no corpo do próprio poema, Huidobro continua a dialogar explicitamente com o mesmo e único Livro: a Bíblia dos cristãos. Se em *Adán* era com o Gênesis e o Eclesiastes, em *Ecuatorial* será com o Apocalipse.

Desde o início, uma fala política:

Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin alas
Y empecé a cantar sobre las lejanías desatadas

Saliendo de sus nidos

Atruenan el aire las banderas

LOS HOMBRES

ENTRE LA HIERBA

BUSCABAN LAS FRONTERAS

el eje de un sistema binario, análogo al ecuador celeste que, cortado por el sol, da origen a los dos equinoccios”, e logo: “Extinción de una realidad y a la vez despegue de un orbe nuevo” (HAHN, 1979, p. 20). Assim denota o professor e poeta Oscar Hahn em seu breve artigo “Vicente Huidobro o la voluntad inaugural”, publicado na *Revista Iberoamericana* num dossiê sobre o autor chileno. Não é o caso negar tal interpretação; todavia, o que me parece necessário ter em conta com mais ênfase é o teor pragmático, engajado mesmo deste poema, que não se detém num canto metafísico sobre fins e inícios, mas sim na pintura caótica de um mundo existente. A trincheira equatorial demarca um problema socioeconômico: a separação entre uma exacerbada concentração de riqueza, no Norte, e extrema miséria, no Sul. Demarca um comércio vergonhoso de homens, de animais e mesmo de árvores (em tudo o que estas possam significar, desde matéria-prima até o *axis mundi*). O “sistema binario” que o poema nomeia é, por exemplo: Europa / África.

El corazón del África soleado
 Se abre como los higos picoteados

Y los negros
 de divina raza
 esclavos en Europa
 Limpiaban de su rostro
 la nieve que los mancha

Hombres de alas cortas
 Han recorrido todo
 Y un noble explorador de la Noruega
 Como botín de guerra
 Trajo a Europa
 entre raros animales

Y árboles exóticos
 Los cuatro puntos cardinales

Yo he embarcado también
 Dejando mi arrecife vine a veros (2003, p. 494-495)

Impossível não lembrar de um versículo do “Prefacio” de *Altazor*: “Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte” (1931, p. 11). A crítica do poeta, mesmo mascarada pelo humor, continua corrosiva. O título de um romance bem posterior sintetiza o mecanismo: *Sátiro o el poder de las palabras* (1939). Mas voltando a *Ecuatorial* e seus leitores, é curioso perceber como Oscar Hahn, por estar inserido na tradição do *new criticism*, leitura fechada, autonomia semântica do texto, etc., encontra-se proibido de mencionar a viagem de Huidobro a Europa, claramente referida nos dois últimos versos transcritos acima, e afinal em todo o poema (através do conteúdo principalmente, mas inclusive através da forma). Em lugar disso, para Hahn, o poema trata do “éxodo en pos de horizontes fructíferos”; tem como motivo “la búsqueda” (1979, p. 21). Para tal leitura, a busca das fronteiras, acima mencionada, perde todo seu sentido crítico, bélico, e mesmo numa passagem como esta: “Vienen pensativos / los buscadores de oro / Pasan cantando entre las hojas / Sobre sus hombros / Traen la California // Al fondo del crepúsculo / Venían los mendigos semimudos” (2003, p. 498), a clara oposição social — enquanto uns buscam ouro, outros pedem esmola — sequer é mencionada. Hahn enxerga neste ouro ainda aquele que “simboliza tradicionalmente lo superior, y es por ello un icono del sol en la tierra” (1979, p. 22). O crítico passa longe de assumir o sentido pejorativo, anticapitalista, com que o poeta menciona ali a Califórnia; enxerga em *Ecuatorial* um elogio dos aventureiros e conquistadores, quando o que se lê é a mesma crítica anticolonialista que logo virá, definitivamente explicitada, em *Finis Brittania*. Fortalece esta minha leitura a realizada por Cedomil Goic, menos naquele precursor trabalho dos anos 50, onde encontro antes de tudo um caloroso elogio do poema — “La simplicidad y pureza de la expresión [...] le confiere esa notable transparencia a esta poesía casi primitiva”; “despliegue maravilloso de imágenes cinéticas, dobles y múltiples”

(1974, p. 172, 175) —, mas sobretudo num artigo publicado na *Revista Chilena de Literatura* em 1999, quando o outrora entusiasmado leitor assume a posição mais contida do filólogo e hermeneuta. Neste último texto, confirmo o caráter anticolonialista recém-dito; também a já problemática relação do poema com a teoria criacionista, se tomada em seu aspecto de purismo e independência quanto à realidade; e logo a

importante autodeterminación del origen del hablante, originario del sur y extraño en el mundo europeo. El hablante implícitamente se autorrepresenta como un salvaje que abandona el lugar natural para visitar el mundo del espíritu y de la historia que contempla trastornado por la destrucción catastrófica de la guerra: mundo en que se abisma y que admira, en que se ve huérfano, extraño y, al mismo tiempo, dueño de sí mismo. (1999, p. 11)

Dentre a vasta profusão de imagens insólitas que compõem *Ecuatorial*, uma das que mais se destacam é a dos santos viajando de trem, algo órfãos, em busca de um lugar que os aceite (cena que poderia constar perfeitamente num filme de Buñuel, o diretor surrealista mexicano com quem Huidobro inclusive trocou algumas farpas epistolares). Em tal passagem, o narrador compara a fuga dos santos com a sua própria fuga: “Y los santos en tren / buscando otras regiones / Bajaban y subían en todas las estaciones // Mi alma hermana de los trenes // Un tren puede rezarse como un rosario / La cruz humeante perfumaba los llanos // Henos aquí viajando entre los santos” (2003, p. 501). Este último verso sintetiza curiosamente a relação da poesia de vanguarda com a religião ou com o sagrado. Por trás de seus ataques febris à Igreja ou a Deus, sempre esteve o desejo ardente de ocupar o Seu lugar. Octavio Paz já tratou da “deliberada voluntad [da poesia moderna] por crear un nuevo ‘sagrado’” (1970, p. 118). O curioso é que na imagem huidobriana ambos estão fugindo, deslocados — os santos e os poetas. Talvez não haja mais esse Lugar a ser ocupado. Daí a nostalgia que atravessa o canto. “Yo querría ese mar para mi sed de

antaño / Lleno de flotantes cabelleras / Sobre esas olas fuéronse mis ansias verdaderas // Bajo las aguas gaseosas / Un serafín náufrago / Teje coronas de algas” (2003, p. 496-497).

É possível afirmar, já a esta altura, que *Adán*, *Ecuatorial* e *Altazor* formam uma trilogia épica; logo, há algo que elas talvez só revelem plenamente quando em co(r)tejo.

IV. *Mío Cid Campeador*

Tratarei agora rapidamente de *Mío Cid Campeador* (1929), dando maior atenção a seus textos prefaciais, já que para o objetivo deste excursão, que é rastrear um segmento da obra huidobriana com foco voltado à compreensão mais profunda de *Altazor*, esta novela tem interesse secundário. Ela serve, antes de qualquer coisa, para comprovar outra vez o apego ou mesmo a obsessão do autor pelo gênero épico. Somente este gênero — em tudo o que ele representa de grandioso e sagrado — pôde corresponder à busca de grandeza e sagração levada a cabo por Vicente Huidobro.

Tenho em mãos a segunda edição, publicada em Santiago em 42, onde se conserva, felizmente, uma “Nota de la primera edición (1929, Madrid)”, a qual Hugo Montes optou por não manter nas *Obras completas* tiradas em 76. A nota, não assinada, começa nestes termos: “No necesitamos presentar al público a Vicente Huidobro, poeta de fama mundial y que fué el iniciador de la más nueva modalidad poética. De él nacieron el creacionismo y el ultraísmo y muchos otros ismos más o menos legítimos que corren por el mundo”. A seguir, o escritor anônimo explica o novo gênero ou modo novelesco a que esta “obra maestra” pertence: “La Hazaña”, “una especie de novela épica” que Huidobro inventou desde “su *Cagliostro*, en el año 1921” [sic]. O autor, diz a nota, “nos ha prometido para pronto algunas otras Hazañas” — nada menos que nove, oito delas nunca publicadas ou mesmo escritas. A

coleção de Façanhas se dividiria entre Paladinos (Colombo, Bolívar, entre outros), Magos (Nostradamus, além do premiado e quase-filmado *Cagliostro*, possivelmente de 1928) e Poetas ("Góngora, Cervantes y San Juan de la Cruz"). A breve mas intensa nota termina com uma recomendação soberana da obra: "en ella encontrarán los admiradores del autor su fuerte personalidad en la magnificencia de su arte profundo y la riqueza del que ha sido llamado rey de las imágenes" (1942, p. 7, 8). Pela forma e pelo conteúdo, pelo inteiro teor deste texto, é plausível afirmar que fora escrito pelo próprio Huidobro. Nem a mais ousada publicidade editorial voaria tão alto. E a autopromoção através de anonimatos ou pseudônimos, afinal, é tática mui conhecida entre os escritores. Whitman, por exemplo, a praticou. O que me interessa visualizar é a grandiloqüência com que essa tática é utilizada por Huidobro, à disposição de seus anseios por tornar-se o grande poeta do século. Isto ele já havia revelado, a esta altura, em *Vientos contrarios* (1926).

O segundo texto prefacial consiste numa "Carta a Mr. Douglas Fairbanks", este devidamente assinado, onde o poeta revela o motivo originário da obra: a idéia brotara quando Huidobro descobriu, por meio de uma certa Enciclopédia, sua descendência direta do grande herói espanhol. A informação aparece mesclada entre a seriedade que nomeia um tataravô e apresenta a genealogia, e um tom burlesco que vai se avolumando rumo a um "mi abuelito el Cid". O autor adverte "al lector, que en los datos sobre el Cid, a veces he seguido al Cantar, al Romancero y a la Gesta, y otras veces he seguido la historia". Essa *história* sustenta-se cabalmente no testemunho familiar. Por isso, o texto termina assegurando que o leitor não deve duvidar de episódios nunca antes relatados sobre a história do Cid, pois o que passa é que eles eram, até agora, segredo de família. "Y aquí tenéis la verdadera

historia de Mío Cid Campeador, escrita por el último de sus descendientes. / V. H." (1942, p. 11).

Em tal prefácio, há ainda duas passagens que não podem passar despercebidas no presente rastreamento. A primeira vem em defesa dos "galicismos y americanismos" e também francesismos que o autor admite previamente constar em sua obra, defendendo-lhes.

Además me parece muy bien que las lenguas se invadan las unas a las otras lo más posible; que las palabras pasen como aeroplanos por encima de las fronteras y las aduanas y aterricen en todos los campos. Acaso a fuerza de invadirse las lenguas lleguemos a tener algún día un solo idioma internacional y desaparezca la única desventaja que presenta la Poesía entre las otras artes. (1942, p. 10)

Na segunda passagem que transcrevo, Huidobro, a fim de deixar claro que sua opção pela escrita em prosa não é fruto de uma rendição na guerra entre romancistas e poetas, explica, aproveitando para criticar o psychologismo daqueles e a capitulação de alguns destes, que

Siendo la "Hazaña" un pretexto para acumular poesía, es natural que el autor busque las vidas extraordinarias que más se prestan a ello y que le ofrecen una maquinaria poética más fecunda, dejando de lado las pesadas y turbias psicologías de seudos filósofos. "La Hazaña" es la novela de un poeta y no la novela de un novelista. Hay muchos poetas que hacen novelas de novelistas. Allá ellos. Yo no participo de ese vicio. Sólo me interesa la poesía y sólo creo en la verdad del Poeta. (1942, p. 11)

O que significa isto de "novela de un poeta" logo se depreende das primeiras páginas. Não se trata de prosa poética no sentido em que aparece, com polêmica, nos primórdios do Romantismo, e que atinge um de seus ápices em Rimbaud. Trata-se em *Mío Cid Campeador* duma poesia muito mais próxima da de um narrador popular, que conta a história em ritmo aprazível e a recheia com os ornamentos e o humor que encantam e detêm a platéia. Aliás, este livro é possivelmente o único sucesso de vendas do autor; foi logo traduzido, ou melhor, adaptado ao inglês com *Portrait of a Paladin*, e obteve uma 2ª edição

em vida. Ademais, a descrição mercadológica é coisa nada rara entre poetas, mormente os do séc. XX — e doravante, pelo que se entrevê no mercado livreiro. O poeta e o herói mantêm na novela uma relação muito complexa, de admiração mútua mas também de conflito. Há um desentendimento entre eles quanto à descrição de Jimena. Mesmo na novela, Huidobro *manifesta-se* contra a velha poesia, no tom satírico que se tornará uma constante em sua prosa dos anos 30:

Realmente, Jimena estaba hermosa. ¡Y cómo no había de estar hermosa, si era una mujer hermosa! ¿Habéis visto algo más hermoso que una mujer hermosa?

Jimena era una estatua griega. Tenía un cuerpo de palmera, un cuello de cisne, unas manos de lirio. Tenía una nariz perfilada, perfecta; unos labios de coral, unos ojos inmensos y profundos como dos lagos en la noche, etc., etc. Después de haber cumplido con todos los ritos de la mala poesía, Jimena entraba de lleno en la belleza.

(En este momento aparece delante de la mesa del poeta la sombra del Cid.

HABLA LA SOMBRA DEL CID

Poeta, te equivocas. [...] Si mientes en un poema sobre mí, no me importa; pero sobre ella no puedo tolerarlo y no te lo dejaré pasar. Jimena tenía un cuerpo de mujer hermosa, anchas caderas y senos potentes, sin ser muy grandes, y con nada de ánfora ni de mármol. Carne, hermosa carne de mujer con leche adentro para sus hijas y un vientre como conviene a la que ha de ser fuente de una gran raza de jefes y de destinos. Tenía un cuello cálido como si lo entibiaran todas las canciones de amor dormidas adentro; tenía unas manos de carne, de hermosa carne de mujer, unas manos pequeñas que se paseaban sobre mi inquietud y calmaban mis fiebres guerreras; tenía unos labios gruesos y carnosos; labios de beso, cargados de besos maduros, prontos para el hombre, solamente para el hombre suyo, para mí. Tenía ojos de esposa y de madre. Era bella de toda belleza, de la belleza que yo amo, belleza de España. Cuando yo llegaba, ella abría los brazos de par en par como las puertas del alba. Y bástete con esto para saber lo que era Jimena.) (1942, p. 58-60)

Depois da fogaosa intervenção do herói, o poeta de fato se eleva. “Recuerdo que quise desatar su trenza y soltar el último sueño, cogerlo, cogerlo para mí antes que se volara” (1942, p. 62).

Para Raymond L. Williams, a literariedade (“*literariness*”) de *Mío Cid Campeador* sustenta-se em três dualidades básicas: “1) entre el Cid

como mito literario y como persona real; 2) entre la acción y la palabra, y 3) entre la narración tradicional y sus variaciones” (1979, p. 313). Dentro desta segunda dualidade se enquadra a tensão que desejo destacar aqui entre o herói e o poeta, conturbada relação que habita(va) e enforma(va) a memória.

V. *La próxima*

Escrito em 30 e publicado em 34, o romance *La próxima*, que traz originalmente como subtítulo: “Historia que pasó en poco tiempo más” (1996, p. 17), realiza *tematicamente* duas grandes obsessões do autor, opostas mas complementares: o fim do mundo e a criação do novo. Neste ponto, como em alguns outros, Huidobro parece funcionar como representante categórico dum desejo fundamental da arte moderna¹⁹. (Este “desejo” da guerra talvez devesse constar entre aspas).

Tal como no início de *Mío Cid*, há aqui uma carta-prefácio voltada a divulgar circunstâncias da composição do texto e, mais ainda, posicionamentos ético-estéticos. Esta vai dirigida ao “Sr. Dn. Roberto Suárez”, amigo que teria acompanhado a escrita do romance durante

¹⁹ Mircea Eliade, em *Mito e Realidade* (1963), desde o ponto de vista das Ciências da Religião e de seu vasto saber mitológico, consegue afirmar: “Na arte moderna, o niilismo e o pessimismo dos primeiros revolucionários e demolidores representam atitudes já ultrapassadas. Hoje em dia, nenhum dos grandes artistas acredita na degeneração e no iminente desaparecimento de sua arte. Desse ponto de vista, sua atitude assemelha-se à dos ‘primitivos’: eles contribuíram para a destruição do Mundo — isto é, para a destruição do Mundo *deles*, do Universo artístico deles — a fim de criar um outro. Ora, esse fenômeno cultural é extremamente importante, pois são sobretudo os artistas que representam as verdadeiras forças criadoras de uma civilização ou de uma sociedade. Através de sua criação, os artistas antecipam o que deverá ocorrer — algumas vezes uma ou duas gerações mais tarde — em outros setores da vida social e cultural.

“[...] Seria interessante estudar o processo da revalorização do mito do Fim do Mundo na arte contemporânea. Constataríamos que os artistas, longe de serem os neuróticos de que algumas vezes se fala, são, ao contrário, psiquicamente mais sãos do que muitos homens modernos. Eles compreenderam que um verdadeiro reinício não pode ter lugar senão após um verdadeiro Fim. E, primeiros entre os modernos, os artistas puseram-se a destruir realmente o Mundo *deles*, a fim de recriar um Universo artístico no qual o homem possa simultaneamente existir, contemplar e sonhar.” (2006, p. 68-69).

“aquellas vacaciones que pasamos juntos en tu ‘Villa Oriolo’, al pie de los Alpes italianos en 1930!” (1976, p. 241). Para o caso de *La próxima*, todavia, o bucólico da paisagem circundante nada diz do ou penetra no texto, senão como metáfora da fuga. Os motivos que impulsionam a escrita são claramente a crise da bolsa de 29, a situação diplomática dos países europeus pós-1ª guerra e a sempre conturbada política latino-americana. O romance está envolvido, explícita e problemáticamente, na luta ideológica entre o capitalismo e o comunismo. Seu mote, desde o título, é a profecia da próxima guerra, que assolará (o texto estava infelizmente certo) a Europa e, depois, o mundo. “La guerra, la Gran Guerra. Pronto será la pequeña guerra” (1976, p. 276). Aliás, desde o sintético exórdio:

La época de tranquilidad acabó en el mundo y no volverá hasta dentro de muchos años. Ahora estamos en un período de revoluciones y guerras que puede durar más de lo que se piensa. Las crisis económicas se repetirán cada vez más agudas, sembrando el pánico y la desolación en los hogares y en los pueblos.

A los que aman la calma, a los que no sienten su espíritu atraído por la lucha, aconsejo refugiarse en alguna isla lejana o en algún rincón de la tierra y esperar allí hasta que haya pasado el período de las grandes transformaciones en el mundo civilizado.

Acaso este período termine en la catástrofe total.

Esto dependerá de la cordura de los hombres. (1976, p. 243)

O protagonista, Alfredo Roc, um comunista (mais na versão agrário-romântica que na urbano-bolchevique), é quem está certo da grande catástrofe e resolve convencer a todos os seus amigos e a quem mais lhe interessa para poder estabelecer, em pleno funcionamento, uma colônia em Angola e assim salvar a si, seus amigos e tudo mais que lhe pareça merecedor de salvação na cultura ocidental: um exemplar humano proeminente de cada área das artes e das ciências, uma parelha de cada máquina já inventada e alguns livros. Desde esta minúscula sinopse, já se podem intuir muitas das problemáticas nas quais o romance se detém. O protagonista afinal é um revolucionário ou

um covarde? Deseja criar um mundo realmente novo, criado em todas as suas partes, ou apenas estabelecer um microcosmo moderno num espaço longe das bombas e dos gases? O que se constrói em Angola é um paraíso ou meramente uma nova experiência colonizadora?

Os personagens com direito a voz são todos europeus, sobretudo espanhóis, e a comparação com os feitos de seus ancestrais colonizadores aparece já na primeira página. Roc verbaliza sua adoração: “—Nuestros abuelos, éstos eran hombres, esos *pioneers* que fundaron países en América valían la pena. Nosotros somos unos pobres infelices que nos contentamos con escribir sobre ellos.” (1976, p. 243). Que um personagem de projeções autobiográficas — como sugere Huidobro desde a carta-prefácio, ao revelar seu próprio desejo de montar uma colônia em Angola — tenha uma tal primeira fala, deve soar estranho ou comprometedor (para um escritor chileno). A ironia (ela é por vezes impossível de comprovar textualmente) não dá qualquer pista além do uso da palavra inglesa *pioneer*. O próximo termo inglês a aparecer será no final do segundo capítulo, quando a guerra é deflagrada, iniciando com um *raid*, ataque repentino, aéreo e aniquilador, sobre Paris. O que se lança sobre a capital francesa, todavia, não são explosivos e sim um gás fatal, que petrifica. Quando Roc, dois amigos e um motorista chegam a Paris, encontram os prédios intactos e nenhum ser vivo. Enquanto se locomovem inutilmente em busca de feridos, “Roc sentía como una pulsación violenta en el cerebro afiebrado. Pensaba y las ideas y las visiones saltaban en su cabeza como en una horrible pesadilla” (1976, p. 273-274). Segue-se a isto um atormentado fluxo-de-consciência, do qual recorto:

[...] Un autobús parado al medio de la calle con todos sus muertos adentro como una pecera..., los peces petrificados. Tantos cadáveres en las veredas, tantos autos muertos. Cómo resonarán los pasos en una ciudad de muertos. *Casino de Paris: demain Mistinguette*. La Cámara de Diputados. Palabras, palabras, palabras. El templo de la saliva. Nacionalistas, socialistas,

radicales, comunistas, liberales, Poincaré, Caillaux, Blum, Herriot, Tardieu, León Daudet, muertos, muertos. Todos convertidos en estatuas de piedra. Ya tienen su propio monumento. No faltan sino un pequeño pedestal y la inscripción. [...] Gran siglo es este signo en el cual unos cuantos genios han lanzado al hombre sobre el tapete del mundo como un pez palpitante y desnudo. Picasso es el primer pintor que es más que un pintor, como mi amigo Vicente Huidobro es el primer poeta que es algo más que un poeta. Recuerdo una frase suya que es todo un bello principio: "El hombre es el hombre y yo soy su profeta". Nosotros no tenemos en Angola ningún cuadro de Picasso. Es lástima. Ahora sería fácil. [...] Toda creación del hombre teniendo como punto de partida una monstruosidad, aquellas que aparecen como más monstruosas son las más lógicas. [...] ¿Por qué creer que la nacionalidad constituye un honor o una deshonra? [...] Y aquel otro español que decía: "Cuando nosotros descubrimos la América". "Usted la descubriría, lo que es yo no he descubierto nada", le contestó otro más lógico. "Quiero decir que nuestros abuelos descubrieron y poblaron la América". Nuestros abuelos no, los abuelos de ellos sí, los abuelos de los iberoamericanos poblaron su América. En cambio nosotros poblaremos Angola y haremos de Angola un paraíso. Ahora estamos a las puertas de una nueva guerra, se abre el camino al salvajismo integral. [...] (1976, p. 274-279)

O auto-agenciamento do autor não cessa mesmo nos instantes de maior turbulência. Febril e como num horrível pesadelo, o protagonista divaga sobre Picasso e logo chega a Vicente Huidobro. Pouco adiante, desde a afirmação de que "El hombre es un monstruo de la naturaleza, mejor dicho, es una monstruosidad de la naturaleza", sugerida por uma vontade repentina de comer *pâté de foie*, Roc delinea sua própria dialética do esclarecimento: o homem tenta fugir de sua posição de monstro através da inteligência, quando é exatamente a inteligência que o faz monstro — "el verdadero profeta de un porvenir más feliz sería aquel que lograra destruir la inteligencia" (1976, p. 277, 278). Daí a conclusão de que as criações mais monstruosas são as mais lógicas, as mais necessárias, porque tendem a controverter, através do excesso, a própria inteligência-monstro. Daí, quem seriam estes criadores monstruosos, estes verdadeiros profetas, senão o grande pintor e o grande poeta recém-citados? Há uma curiosa utilização do romance como manifesto, como meio de propagação duma vontade estética — a da monstruosidade — e ainda como auto-agenciamento. Mas que tipo

de agenciamento, afinal, pode ser este? Pôr o nome do autor na boca de sua própria personagem. Muito antes do fluxo-de-consciência, quando Roc relata calma e minuciosamente uma cosmologia que conheceu na África, em que se concebe o movimento dos corpos espaciais como numa espiral e então as estrelas, planetas e satélites como seres vivos que comem uns aos outros, um dos ouvintes, comovido, lembra do poeta Huidobro e cita uns versos de *Ecuatorial*. Cortázar também se utiliza dessa estratégia na pequena peça “A temporada das pipas”, mas ali está bem clara a condição do brinquedo, do lúdico — são crianças recitando poemas de amor num jardim. Já em Huidobro, suponho (leio) uma intencionalidade mais contundente, ainda que extremamente incerta ou mesmo “ingênua”, pois que se trata duma vontade de poder inscrever a si mesmo na História.

Aquele trecho que inicia o fluxo recortado acima, quando o personagem satiriza os membros da Câmara francesa — petrificados pelo gás venenoso, ao menos já têm sua própria estátua —, está, na verdade, páginas antes do fragmento sobre o pintor e o poeta maiores, Picasso e Huidobro. Assim postos lado a lado, estes fragmentos textuais entram em choque. O autor estaria trabalhando também em prol de sua estátua? Ou seria apenas uma desmesurada auto-estima, livre de toda repressão? Poder-se-ia dizer ainda que se trata de mera ironia, um gesto anti-autor. Não creio. Mais adiante, um narrador em 1ª pessoa — que se refere a Roc e ao poeta Baltazar, um dos coadjuvantes, como “Amigos” que o teriam abandonado “solo en medio de las tinieblas” —, que suponho ser uma espécie de narrador-autor em colapso criativo (ele até dialoga com os personagens; sua fala sendo a sem travessão), durante o relato de um sonho, quando surge a notícia do suicídio do presidente dos Estados Unidos, diz: “— A mí nada me importa: yo ya salí de la Historia” (1976, p. 302).

Não é por acaso que Cedomil Goic tacha a obra como menor por uma “cierta inconsistencia en la ideología” (1974, p. 48). Caberia perguntar se essa inconsistência, essa veia paradoxal e atormentada que percorre todo o livro, é de fato um erro literário ou, pelo contrário, uma *forma* coerente — consistente — para a configuração da mimese de tal época. Não pretendo fazer o elogio de *La próxima*. Interessa-me visualizar como os conflitos ideológicos se desenvolvem na obra. Aquele dos *pioneers* e da colonização, por exemplo, se resolve no último capítulo:

—Yo fuí amigo de un poeta sudamericano. —Los labios de Alfredo Roc dibujaron una larga sonrisa—. Era un hombre muy interesante y un gran poeta. Se decía descendiente de un cacique indio, a pesar de que su rostro era perfectamente europeo. Decía que estaba en Europa sólo para preguntar a los europeos por qué razón habían ido a descubrir a América. Quería saber por qué Europa había ido a meterse donde no la llamaban. Era una verdadera manía. “América estaba muy bien sin vosotros, decía, no os necesitábamos para nada, fuisteis unos intrusos y sólo llevasteis la desgracia a un continente feliz. Pero América se vengará, yo os profetizo que América será la asesina de Europa. América se vengará”. (1976, p. 312)

Como se vê, há muito o que rastrear em *La próxima*, mas já estamos tão avizinados a *Altazor* em todas estas questões, que será frutífero resgatar o romance durante a leitura do poema. Cogito haver entre estas duas obras um profundo paralelismo, algo como uma mesma idéia escrita em duas línguas.

2.3. *Lírica*

Admito agora alguma identidade ao método aristotélico, na *Poética*, quando se detém sobre a epopéia sem nunca desmentir seu objetivo principal, que consiste em demarcar o território específico da tragédia, utilizando-se assim do gênero *outro* como fundamento do conhecimento. Os gêneros (discursivos) se relacionam por oposição — são terras demarcadas, mas há certa instabilidade nos contratos que

definem as posições da cerca. Assim o gesto moderno de entender o romance em contraposição à épica, como negatividade; assim também o meu presente gesto de entender a épica como *diferença* da lírica.

É o momento de desenvolver ou experimentar aquela hipótese conceitual lançada no §2º dos Prolegômenos, no excurso inicial. O objetivo aqui, entretanto, não é compor um tratado sobre os gêneros da poesia — logo, a concisão será tão imprescindível quanto o é ao próprio poema lírico. Leiamos apenas “Noche”, um dos áureos tempos vanguardistas. Está nos *Poemas árticos* (1918).

Sobre la nieve se oye resbalar la noche

La canción caía de los árboles
Y tras la niebla daban voces

De una mirada encendí mi cigarro

Cada vez que abro los labios
Inundo de nubes el vacío

En el puerto

Los mástiles están llenos de nidos

Y el viento

gime entre las alas de los pájaros

LAS OLAS MECEN EL NAVÍO MUERTO

Yo en la orilla silbando

Miro la estrella que humea entre mis dedos (2003, p. 535)

A idéia de uma escritura do espaço, onde o próprio espaço e o sujeito se con-fundem, encontra em “Noche” uma singela ocorrência. O homem transcende para o espaço, e o espaço fala com o homem. A canção cai das árvores, brota de vozes que saem da neblina, e, em contrapartida, da boca do eu lírico surgem nuvens que inundam, alagam o vazio. Já no olhar habita o fogo bastante para acender o cigarro; já na ponta do cigarro habita a luz suficiente para ser uma estrela, ou um

cometa com seu rabo de fumaça tóxica. O cigarro é uma presença das mais constantes em *Poemas árticos*, tal como as mais diversas substâncias psicoativas são uma presença constante na lírica moderna (extratextual ou textualmente). Apesar da questão ser quase sempre tratada como mera curiosidade biográfica, e ademais completamente impensável de figurar numa análise segundo os padrões morais do formalismo, ela não me parece descartável. Do álcool ou láudano de Poe ao haxixe e ópio de Baudelaire ou o LSD e o chá da Ayahuasca de Ginsberg, sem falar em Piva, etc., o uso parece surtir efeitos e gerar *formas* no texto. Não seria preciso recorrer aos antropólogos para comprovar a presença de substâncias “psicotrópicas” ou “psicotelepáticas” na ritualística dos tempos mais primórdios, averiguando sua importância extra-ordinária. Nem se trata, por outro lado, de afirmar a Necessidade duma outra substância qualquer, mais além da própria mente humana, para propagar estas con-fusões da / na consciência. Trata-se apenas de suspeitar que a efemeridade do efeito de uma “droga” qual-quer, a efemeridade de um cigarro, o breve instante em que um *outro* estado de sentir—perceber—pensar se estabelece, seja o *tempo* bastante para um poema lírico.

I need scarcely observe that a poem deserves its title only inasmuch as it excites, by elevating the soul. The value of the poem is in the ratio of this elevating excitement. But all excitements are, through a psychal necessity, transient. That degree of excitement which would entitle a poem to be so called at all, cannot be sustained throughout a composition of any great length. After the lapse of half an hour, at the very utmost, it flags — fails — a revulsion ensues — and then the poem is, in effect and in fact, no longer such. (POE, 1952, p. 352)

Estas colocações de Edgar Allan Poe, do ensaio “The Poetic Principle” (1848), alcançam seu pleno e místico sentido se as restringirmos à esfera do poema lírico. Mas isto passaria longe da intenção do autor. Não compreendendo a diferença fundamental de

duração entre os gêneros da poesia, o contista e poeta lírico norte-americano chega a afirmar, tratando de *Paradise Lost* e da *Ilíada*, que “the day of these artistic anomalies is over. If, at any time, any very long poem were popular in reality, which I doubt, it is at least clear that no very long poem will ever be popular again” (1952, p. 353). Poucos anos depois, a publicação de *Leaves of Grass* daria início à prova contrária. O poema épico é o espaço da distensão, da narrativa total, e não será nada proveitoso que o espectador assuma perante ele a mesma expectativa do leitor lírico. A duração do poema lírico é da ordem do(s) instante(s). Os instantes de cada verso, concatenados no instante daquele pequeno todo de versos, e silenciados num próximo instante, o do fim do poema. Aí não pode haver distensão, e sim contração, concentração, contensão. Nas belas palavras de Lukács, trata-se do “instante criador de símbolos” (2000, p. 63). Este *caráter temporal da linguagem lírica*, diferentemente do *caráter espacial da linguagem épica*, ganha n’*A teoria do romance* (1920) a devida envergadura histórico-filosófica.

A lírica pode ignorar a fenomenalização da primeira natureza e criar uma mitologia proteiforme da subjetividade substancial a partir da força constitutiva dessa ignorância: para ela só há o grande instante e, nele, a unidade significativa entre alma e natureza, ou seu divórcio significativo, a solidão necessária e afirmada pela alma, torna-se eterna; arrebatada à duração que flui indiscriminadamente, destacada da multiplicidade turvamente condicionada das coisas, a mais pura interioridade da alma cristaliza-se em substância no instante lírico e, impelida por dentro, a natureza alheia e irreconhecível aglutina-se em símbolo mais e mais radiante. Mas tal relação entre alma e natureza só pode ser produzida nos instantes líricos. (2000, p. 62-63)

Antigamente, talvez tenha sido possível compreender como uma diferença essencial entre épica e lírica: que a primeira se intrometa nos assuntos da *polis*, se comprometa (equivocadamente, segundo Platão) com a ordenação da comunidade, enquanto a outra é só cantante entretenimento, belas palavras durante o ócio ou o banquete. Pelo

menos desde a lírica proletária de Maiakovski e da vanguardista em amplo espectro, tal compreensão das formas poéticas perdeu o seu embasamento, desde sempre frágil. A mais intensa crítica dessa suposta limitação da lírica encontra-se na “Palestra sobre lírica e sociedade” (1958) de Adorno. O filósofo dialoga ali com o “ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional” — aquele que a defende como “o que há de mais delicado, de mais frágil”, uma poesia que se resguarda da “engrenagem” do mundo, que se distancia da “mera existência” (2003, p. 65, 69) e é imediata, desmaterializada, em unidade aparente com a natureza, sumamente individualista, etc. —, sem dúvida alguma para sobrepujar tal ideal e diminuí-lo ante a acuidade da leitura histórico-filosófica — “em cada poema lírico devem ser encontrados, no *medium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade” (2003, p. 72) —, mas, curiosa espiral, Adorno acaba reafirmando aquele mesmo ideal lírico tradicional como o perfeito dever do poeta, quando diz logo a seguir: “Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais *involuntariamente* essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema” (2003, p. 72, grifo meu).

Logo se vê que aquela outra antiga dicotomia, onde o épico é pura objetividade e o lírico, pura subjetividade (Hegel), também desmorona. Já apontei para ela no excursus anterior; não se pode falar de *Leaves of Grass* sem apontá-la. Ao menos desde que o homem se constitui como sujeito, ele já não poderá estar ausente (se é que o pôde) de uma sua construção lingüística. Nem o puro sujeito, nem o puro objeto podem existir na linguagem. É preciso que alguém a emita, e que a emita sobre algo, em presença de algo. *La Commedia* de Dante, após superado todo o questionamento neoclássico a respeito de sua epicidade, hoje

consagrada como primeira epopéia moderna, serve como exemplo sublime. Ali está o sujeito, arraigado desde a escolha da língua (o *romance*, a língua vulgar, em oposição ao latim que o próprio Alighieri usa quando nos tratados políticos), ali está o sujeito em trânsi-to pelo objeto (que é intensamente o *seu* Objeto, do *seu* tempo). Ali, pois, está também o objeto. Assim como o sujeito, ele não pode estar ausente.

Eleva-se à categoria de primeira importância, então, para compreender a diferença entre épica e lírica, o volume do discurso, a *duração*.

O “grande instante” da lírica é, como toda excitação, “through a psychal necessity, transient”. Um breve instante dos mais intensos; dentro dele parece ocorrer, como diria um alquimista, coagulação e dissolução. Alguma transcendência flui, mas porque ultimamente ela tem ido contra deus ou rumo ao nada ou ao desconhecido, costumou-se chamá-la de “vazia”, sobretudo desde Hugo Friedrich e sua *Estrutura da lírica moderna* (*Die Struktur der Modernen Lyrik*, 1956).

Já quanto à épica, por mais distintas que sejam as extensões de tais narrativas em diferentes culturas, permanece notável sua largura²⁰, seu *prolongamento* em relação à lírica. No contexto da poesia épica moderna, fica evidente que tal prolongamento, além de uma propriedade da leitura, é também uma condição da composição textual. Whitman inicia em 1855 e só dá seu poema por acabado em 1892, ano de sua morte. Sousândrade inicia em 1868 e publica o canto epílogo em 1902, também ano de sua morte. Já Huidobro inicia a escrita de *Altazor* em 1919, segue escrevendo durante a década de 20 e o publica em 31. Seria possível detectar o prolongamento da escritura épica (moderna)

²⁰ “Parece-me que não poderíamos duvidar seriamente de um modelo subjacente, comum a todas as formas do canto épico. Mas, se julgarmos por suas manifestações no espaço e no tempo, um dos traços de sua *ordenação* determina os outros, bem como certos aspectos de sua *força*: o volume do discurso.” (ZUMTHOR, 2010, p. 115)

ainda em Pound, Neruda, Zukofsky... A epopéia moderna costuma publicar-se em fragmentos.

Concluo, por ora, que o poema épico é a escritura de uma *existência* voltada a uma outra existência; enquanto que o poema lírico é a escritura de uma *instância* voltada a uma outra instância. A distensão e a contensão.

Essa outra existência, essa outra instância, será sempre o leitor, numa disposição diferente, numa outra busca.

3º Excurso

O personagem Altazor e o mito do grande poeta (ou Sobre o autor e a angústia)

*Abrid la boca para recibir la hostia de la palabra herida
La hostia angustiada y ardiente que me nace no se sabe dónde
Que viene de más lejos que mi pecho
La catarata delicada de oro en libertad
Correr de río sin destino como aerolitos al azar
Una columna se alza en la punta de la voz
Y la noche se sienta en la columna*

*Yo poblaré para mil años los sueños de los hombres
Y os daré un poema lleno de corazón
En el cual me despedazaré por todos lados
(HUIDOBRO, 1931, p. 39)*

*Sem a originária revelação do nada
não há ser-si-mesmo,
nem liberdade.
(HEIDEGGER, 1969, p. 35)*

3.1. "Prefacio"

I. *Sem firma*

"Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor." (1931, p. 9).

Desde a primeira fala do "Prefacio", o leitor é impelido a alguma espécie de universo mítico ou mitológico — ainda não é possível demarcar, nem compreender a impossibilidade da demarcação. Desde o início essa costura, essa comissura. A entidade referencial no tempo, aquela que determina uma origem, está nomeada; este ser ou este mito que está morto desde o início, que precisa morrer para servir como referência, que precisava estar morto para que o falante nascesse. A relação com o referente é, desde logo, de vida e morte; da morte que concede a vida.

Quem fala? Quem pode nascer aos 33 anos, o dia da morte de Cristo? O próprio Cristo ressurrecto? Não, isto seria 3 dias depois. Quem nasce é o mundo cristão? Ou terá sido o *outro* profeta? E daí, necessariamente, o anti-Cristo²¹? Nascido no Equinócio, momento de supremo equilíbrio, quando a noite e o dia duram o mesmo; momento em que o Sol corta o equador celeste, toca com a primeira luz a linha equatorial, e assim re-começa uma nova era. Nascido sob as hortênsias, flores do Sul, cujo habitat são regiões montanhosas, que variam de cor devido à acidez do solo, belas e todavia venenosas; e sob os aviões do calor, a última grande máquina inventada pelo homem, e já tão habitual (ou natural) à paisagem como pássaros migratórios.

Outra vez, quem fala? De acordo com o rastreamento do excurso anterior, o gesto de compor prefácios é uma constante por parte de Vicente Huidobro. Desde as singelas introduções dos primeiros

²¹ Para Goic não há dúvida: "*Altazor* influido por Nietzsche se proclama tímidamente, podríamos decirlo sin error, el anticristo" (1974, p. 180).

poemários, passando pelo prefácio-manifesto de *Adán* até as cartas-prefácio de *Mío Cid Campeador* e *La próxima*, interessa ao poeta chileno apresentar-se como “o autor” e assim conduzir, desde a primeira página, a idéia ou a imagem que o leitor e a História farão dele e seus escritos; configuram-se como textos prévios à obra em si, destinados aos mais diversos pronunciamentos ético-estéticos e a informes circunstanciais sobre o processo de composição; funcionam como a indicação de um caminho interpretativo, para evitar enganos ou digressões. Nada destoante à função clássica dos *praefatios*.

La tentation est grande pour qui écrit le livre de faire la loi à tout ce papillotement de simulacres, à leur prescrire une forme, à les lester d'une identité, à leur imposer une marque qui leur donnerait à tous une certaine valeur constante. « Je suis l'auteur : regardez mon visage ou mon profil ; voici à quoi devront ressembler toutes ces figures redoublées qui vont circuler sous mon nom ; celles qui s'en éloignent ne vaudront rien ; et c'est à leur degré de ressemblance que vous pourrez juger de la valeur des autres. Je suis le nom, la loi, l'âme, le secret, la balance de tous ces doubles. » Ainsi s'écrit la Préface, acte premier par lequel commence à s'établir la monarchie de l'auteur, déclaration de tyrannie : mon intention doit être votre précepte; [...] (FOUCAULT, 1972, p. 9-10)

Mas, e quando quem fala no Prefácio já não é o autor, e sim um narrador ficcional — um poeta-personagem, apresentando-se —, desde já uma figura duplicada, uma dobra? Ao final de todos os outros prefácios, consta uma assinatura — por vezes, simplesmente V. H. —, mas a este ato primeiro e preliminar de *Altazor*, de pronto se compreende tratar-se de um prefácio sem firma. (Um personagem não tem firma, não tem competência jurídica, não está sujeito ao jugo do Estado, apesar de Mme. Bovary). Tal personagem, ao escrever o prefácio, diz: *Je suis l'auteur*. Logo, talvez seja preciso suspeitar que o autor também diz algo: *Yo soy el personaje*. Opera-se daí, e neste caso não sem alguma perturbação, um distanciamento — épico — fundante, quando quem escreve ou narra veste uma espécie de máscara ritual.

O homem que veste essa máscara pode buscar e muitas vezes busca, em tal performance, distanciar-se absolutamente, inventar alguém que seja a total diferença, ainda que este seja um difícil intento por se lograr. No caso de Huidobro com o personagem Altazor, assim como no de Whitman com o narrador (a voz) de *Leaves of Grass*, no de Sousândrade com Guesa, e ademais em Dante, sequer há essa busca rumo à diferença absoluta. Na verdade, pelo contrário, e trata-se de um intento tão ou mais difícil, o que há em cada um deles é uma busca por si mesmo, pela identidade.

II. *Cortina e voz*

De todo modo, é por tal posição performática daquele que narra — ele tem até que fazer outras vozes, interpretar os outros personagens da história, falantes *através* dele — que a poesia épica sempre esteve irmanada à dramaturgia (ou, nos termos clássicos, a epopéia à tragédia ou ao drama).

Num breve texto a quatro mãos de 1797, “Sobre poesía épica y dramática” (“Über epische und dramatische Dichtung”), Goethe e Schiller recorrem a tipos teatrais para esclarecer a diferença. “Quien desee derivar de la naturaleza humana los pormenores de las leyes que impulsan la actuación de cada uno de ellos [do poeta épico e do dramático], deberá tener presente en su imaginación a un rapsoda y a un mimo” (1994, p. 209). O rapsodo, todo sabedoria e serenidade; o mímico, todo superfície e excitação. Mais adiante, ecoando aquele caráter anti-pessoal que os antigos (Aristóteles, Dionísio de Halicarnasso) atribuíam ao poema épico — como se fora uma forma limitada à ausência do autor —, Goethe e Schiller (re)afirmam que o rapsodo, “como esencia más elevada, no debería aparecer él mismo en su poema: lo mejor sería que leyese detrás de una cortina, logrando que

se pudiera hacer abstracción de todo lo personal y se creyera escuchar como algo universal la voz misma de las musas" (1994, p. 211).

Esta idéia duma cortina é muito bela, inclusive cenicamente. E ademais, ela diz algo, talvez impensado por seus autores, acerca da inapelável presença de uma *personalidade*, já que a voz que se escutará nesta cena será de um homem, não de musas, escondido sim, mas absoluto, pois toda a cena é *sua voz*.

(A cortina de Goethe e Schiller faz pensar ainda numa metáfora sobre a literatura em geral. Pois para a literatura só há a voz, como o único vestígio do corpo. Pode-se conjecturar que sequer há voz, mas apenas uma imagem da voz, um sistema gráfico, a escritura. O papel escrito é uma cortina desenhada. O homem já acreditou ver ali o desenho mais profundo de sua própria alma. Hoje, com a língua assim amesquinhada e reificada pela publicidade ou pelo jornalismo, o homem prefere crer-se irredutível ao papel escrito.)

III. *O deslumbrado e o cego*

Altazor existe apenas desde o papel escrito, desde a linguagem. Que mais ele diz?

Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor.

Tenía yo un profundo mirar de pichón, de túnel y de automóvil sentimental. Lanzaba suspiros de acróbata.

Mi padre era ciego y sus manos eran más admirables que la noche.

Amo la noche, sombrero de todos los días.

La noche, la noche del día, del día al día siguiente.

Mi madre hablaba como la aurora y como los dirigibles que van a caer. Tenía cabellos color de bandera y ojos llenos de navíos lejanos.

Una tarde, cogí mi paracaídas y dije: «Entre una estrella y dos golondrinas.» He aquí la muerte que se acerca como la tierra al globo que cae.

Mi madre bordaba lágrimas desiertas en los primeros arcos-iris. (1931, p. 9)

“Tinha eu um profundo olhar de pombinho, de túnel e de carro sentimental”. Numa mesma frase, ou numa só metáfora, um filhote de ave (poder-se-ia acrescentar, duma ave da cidade), uma intervenção subterrânea e uma máquina antropomórfica ou antropóide concatenam-se para falar, possivelmente, do olhar deslumbrado e descontínuo. Um olhar que nasceu há pouco, um olhar profundo, mas um olhar que passa, ainda que detido e atentamente, tem plena consciência de que passa, de que se locomove, e logo de que toda imagem será fugaz. Sentimental é aquele que perdeu o vínculo ingênuo com a natureza. Altazor olha fragmentos, deslumbrado como se pela primeira vez sempre, mas talvez não consiga reconhecer-se no que olha.

No versículo²² seguinte, a cegueira do pai. Ao olhar acelerado e descontínuo, surge o contraponto paterno. O cego, despojado da fugacidade das imagens, acaba por *precisar* (dar precisão a) os outros sentidos. Um destes é, claro, o ouvido; um outro, muito próximo àquele, é a linguagem. (A idéia da linguagem não como dadora de sentido, mas como um sentido em si, deve quedar em suspenso). A linguagem do cego é marcada pela precisão, ou ao menos por uma tentativa obcecada de precisão, porque ela deseja ardentemente ser “nome e imagem”. De fato, “não é por acaso que a tradição concebe Homero como um cego” (ADORNO, 2003, p. 51). Mas, enquanto na crítica adorniana esta cegueira é entendida como “estupidez”, para “a tradição” mencionada a figuração de Homero como cego carrega motivos bem mais elevados. A cegueira atesta uma sabedoria divina — se Zeus nega a Tirésias a visão do presente para que ele possa ver o futuro, o mesmo deus é quem nega a Homero a visão do presente para que ele veja o passado —, e ademais há um outro fator, muito próximo a este, que diz respeito à

²² A utilização dessa forma, entre o verso e a prosa, que remete de imediato ao texto bíblico, não é casual no Prefácio de *Altazor*. Seus motivos ficarão melhor explicitados adiante, na exposição da *paródia*.

beleza do canto, da pronúncia. O ouvido do cego é de todos o mais apurado, e isto reflete na pureza da voz. É fácil encontrar manifestações folclóricas, digamos assim, que atestam essa crença, tanto para animais humanos quanto para não-humanos. Desde a criminosa prática sertaneja de furar os olhos do pássaro Assum Preto, “pra ele assim, ai, cantá mió”, tal qual registra a famosa canção de Luiz Gonzaga, até a criminosa prática indiana de queimar os olhos de alguma criança pobre que apresente uma aptidão ao canto, para assim mendigar como cantor cego (melhor remunerado que os cantores não-cegos), como denuncia o também famoso longa “Quem quer ser um milionário?” (*Slumdog millionaire*, 2008), adaptado de um romance de Vikas Swarup.

Há algo de sagrado no canto daquele que não vê.

(Se penso em Merleau-Ponty quando, em *O olho e o espírito* [*L’œil et le esprit*, 1963], diz que “O enigma reside nisto: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o ‘outro lado’ do seu poder vidente” [1980, p. 88], conjecturo que o cego simboliza o não-ver e ainda a invisibilidade de si, e assim surgiria mais um motivo para a cegueira do rapsodo tradicional, aquele que, lembremos, deve exatamente desaparecer ele próprio em seu poema. A voz, entretanto, já seria o aparecimento, e ademais é tolo pensar que um cego não reconheça este “outro lado” porque não o enxerga, não reconheça a si mesmo como presença e diferença em relação ao mundo. Isto reduziria demasiadamente o homem, a própria condição de ser humano, à visão — algo que aliás tangencia problemáticamente a reflexão d’*O olho e o espírito*.)

IV. *A noite e as mãos do pai*

O pai de Altazor era cego e tinha mãos mais admiráveis que a noite — mais admiráveis que a própria noite. Em *Adán*, ao final do

primeiro dia em que um homem, a partir de então o Homem, alcançou a compreensão (esposou a luz), ele, no alto da montanha, encontra a noite e vê coisas que o dia não havia mostrado, coisas que o dia não pode mostrar. O canto se chama "Adán ante la noche" e começa assim:

Cayó la noche *borrando los contornos*
y alejando las cosas de los ojos,
 cayó sin ruido, tan pausada,
 como si hubiera resbalado por las faldas
 de las viejas montañas. (2003, p. 346-347, itálico meu)

E quatro estrofes adiante:

Ella nos dice más de nuestra propia vida,
 de nuestro dolor inquieto,
 da precisión al vago pensamiento,
 y ella nos muestra cosas que no nos muestra el día.
 Y como un consuelo
 a todo lo que nos hace ir viendo,
 nos da la pequeña muerte del sueño. (2003, p. 347)

A noite distancia as coisas do olhar, a noite enceguece; todavia, dá precisão ao vago pensamento, e ainda uma outra coisa, quase oposta: a pequena morte do sonho, este que diz enigmaticamente o que não se deixa dizer.

As mãos do pai de Altazor, no entanto, são ainda mais admiráveis que a noite. Pelos anos de 379, Gregorio di Nissa, místico e teólogo, escreve *L'uomo (De hominis opificio)*, um conciso tratado sobre a origem humana e outras grandes questões. No sétimo capítulo, discorre sobre o porquê do homem ter vindo ao mundo nu de arma e abrigo, "nudo di ogni arma i riparo"; essa aparente fragilidade perante os outros animais, e daí perante a própria natureza, já que o homem não tem couraça nem cascos, chifres nem presas, não é provido do grande salto, nem da velocidade, nem do vôo, mas, por sua vez, foi capaz de desenvolver a técnica e a inteligência que o puseram no comando, fizeram-no apropriar-se dos outros animais e de recursos da natureza

(minerais e vegetais) para satisfazer suas necessidades e vontades, fizeram-no enfim dominar todos os outros, "ciò che appare debolezza per la nostra natura è occasione per dominare quelli che ci circondano" (2000, p. 40, 41). Logo nos dois próximos capítulos, Gregorio detém-se na mão e na linguagem:

[...] Per tutti gli altri <animali> le membra anteriori del corpo sono piedi perché la loro curvatura ha bisogno d'apertutto di un appoggio; nella formazione dell'uomo le membra sono diventate mani. Per una figura eretta era sufficiente una sola base che sostenesse l'essere con due piedi in sicurezza.

D'altra parte anche per il linguaggio ci sono cooperatrici con il loro aiuto le mani. Chi dicesse proprio della natura linguistica il servizio delle mani, non sbaglierebbe di molto non solo per il fatto comune che viene facilmente alla mente che esse ci permettono di rappresentare per mezzo di lettere le parole (infatti non è privo dell'eleganza della parola il fatto che possiamo esprimerci con lettere e in un certo modo conversando con le mani, conservare con la natura degli elementi i suoni). Ma pure riguardo ad altre cose dico che le mani aiutano alla formazione della parola. (2000, p. 43-44)

Dentre os tantos afazeres das mãos, todas as técnicas manuais, Gregorio de Nissa afirma, desde o saber teológico medieval, que a escrita é sua primeira razão de ser, é a própria causa de sua criação — e isto com implicações diretas sobre a constituição, o desenho ou a modelagem do homem como ser ereto. Este conversar com as mãos é capaz de conservar, também segundo ele, os sons e os elementos (as idéias, os gestos, as expressões).

As mãos do pai de Altazor, ainda mais admiráveis que a noite, falavam — quem sabe se por meio do toque, do tato; quem sabe se por meio do gesto, durante o silêncio ou o discurso; quem sabe se na oralidade ou na escritura. Essas mãos que, de uma forma enigmática, *ajudaram na formação da fala*. Assim, as mãos do pai deram, mais que a própria noite, precisão ao vago pensamento; disseram coisas mais além do que se mostra, seja de noite ou de dia; foram uma pequena morte mais duradoura que a do sonho.

V. *O céu é a língua*

Dentre as tantas coisas que este Prefácio revela, um dos dados cruciais diz respeito ao habitat de Altazor: um espaço etéreo / sideral onde convivem pássaros, dirigíveis, aviões, estrelas, planetas, meteoros, nuvens e rosas flutuantes; lugar no qual ele pode ouvir ainda ao Criador e à Virgem (além do próprio Altazor, são nada menos que estes os outros dois personagens que falam no Prefácio). Ali ele pode também lembrar das mãos do pai e da voz da mãe. A fala da mãe — que é como a aurora, um irrompimento do dia na noite graças a um posicionamento estratégico de astros; e é como os dirigíveis quando iniciam uma lenta curva em direção à queda — é das primeiras indicações, mas talvez ainda muito esotérica e com demasiadas tensões temporais, sobre o *caráter espacial da linguagem altazoriana*.

Num entremeio do caminho entre a realidade e o anímico, o “espacio circular” (1931, p. 12) que Altazor habita é não só o espaço da linguagem como uma metáfora aérea e inquisidora deste mesmo espaço. “El, el pastor de aeroplanos, el conductor de las noches extraviadas y de los ponientes amaestrados hacia los polos únicos. / Su queja es semejante a una red parpadeante de aerolitos sin testigo” (1931, p. 13). Pestanejar é colocar um obstáculo, é obscurecer a relação entre a coisa e a palavra — é cegar-se, mas apenas por um instante, para logo retomar fragmentos de visão; e “sin testigo”, porque não há quem testemunhe acerca da palavra. A Virgem, que é um contraponto de paz, beleza e serenidade, *cujas mãos são transparentes*, toda ela *limpa de tinta humana*, diz: “>>Hablo una lengua que llena los corazones según la ley de las nubes comunicantes. [...] >>Mis miradas son un alambre en el horizonte para el descanso de las golondrinas” (1931, p. 12). As andorinhas e os aerólitos ou quaisquer outros dos corpos aéreos mencionados representam as palavras que se movimentam no espaço do poeta — sua mente — e que, para a elaboração do verso, devem ser

harmonizados ou organizados, fechados num conjunto numa determinada ordem, colocados em presença enquanto outros corpos são ausentados, como no desenho de uma constelação.

A linguagem — que por seu acontecimento no tempo, através da fala, sempre foi compreendida essencialmente como temporalidade — é desvelada em sua condição espacial apenas no séc. XX. Na conferência “Linguagem e literatura”, pronunciada em 1964, Foucault localiza em Henri Bergson a origem da idéia de que a linguagem é espaço. Em toda a comprovação da tese, no entanto, delinea-se claramente a mão de Saussure.

De fato, o que se está descobrindo hoje, por muitos caminhos diferentes, além do mais quase todos empíricos, é que a linguagem é espaço. Tinha-se esquecido isso simplesmente porque a linguagem funciona no tempo, é a cadeia falada que funciona para dizer o tempo. Mas a função da linguagem não é o seu ser: se sua função é tempo, seu ser é espaço. Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica. Espaço porque o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma. Espaço porque a própria sucessão dos elementos, a ordem das palavras, as flexões, a concordância entre as palavras ao longo da cadeia falada obedecem, mais ou menos, às exigências simultâneas, arquetônicas, por conseguinte espaciais, da sintaxe. Espaço, enfim, porque, de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, portanto, por uma série de operações definidas em um conjunto, por conseguinte, em um espaço. Durante muito tempo, praticamente até hoje, confundiram-se as funções anunciadoras e recapituladoras do signo, que são funções temporais, com o que lhe permitia ser signo. E o que permite a um signo ser signo não é o tempo, mas o espaço. A palavra de Deus, que faz com que os signos do fim do mundo sejam os signos do fim do mundo, não é temporal; ela pode se manifestar no tempo, mas é eterna, sincrônica com relação a cada um dos signos que significam algo. (2005, p. 168)

No Prefácio de *Altazor*, o céu é a língua. A representação da espacialidade da linguagem se dá por meio duma metáfora do espaço celeste — e daí um desdobramento crônico: de um lado o céu divino, isto é, o supra-sensível platônico ou o paraíso cristão; do outro, o céu moderno, sensível, visível, com novas máquinas passando, e todavia já tão naturais, quase místicas: “Hacia las dos aquel día, encontré un

precioso aeroplano, lleno de escamas y caracoles. Buscaba un rincón del cielo donde guarecerse de la lluvia" (1931, p. 10). Céus de misticismo e de secularização. Desde *Ecuatorial*, o narrador justapõe a forma do avião à cruz de Cristo. "Hacia el solo aeroplano / Que cantará un día en el azul / Se alzaré de los años / Una bandada de manos // CRUZ DEL SUR / SUPREMO SIGNO / AVIÓN DE CRISTO" (2003, p. 504).

VI. *O pára-quedas*

Depois de apresentar seu pai e sua mãe ao leitor, o narrador, possivelmente envolto ainda na reminiscência da infância, diz: "Una tarde, cogí mi paracaídas y dije: «Entre una estrella y dos golondrinas.» He aquí la muerte que se acerca como la tierra al globo que cae" (1931, p. 9). Reparem no gesto que antecipa o dizer: pegar, agarrar o pára-quedas, preparar-se para a e proteger-se da caída. O versículo seguinte fala das lágrimas desertas da mãe, as que ela bordava nos primeiros arcos-íris.

Na primeira edição de *Altazor*, logo que se ultrapassa a capa da singela brochura (onde constava apenas, em diferentes tipos: "Vicente Huidobro / Altazor / Poema / Con un retrato del autor por Pablo Picasso / Compañía Ibero Americana de Publicaciones S. A. ..."), o leitor descobre uma outra opção de título: "Altazor / o / El viaje en paracaidas / Poema en VII cantos / (1919)". Pelos tais anos de 1919, na verdade, quando a obra era ainda e apenas uma promissora solução para "arduos problemas estéticos" (CANSINOS-ASSÉNS *apud* COSTA, 1984, p. 187), possivelmente planejada para ser em francês, o título constava somente de "Voyage en Parachute". O pára-quedas é um dispositivo da aviação utilizado para deter impactos — é um freamento. Sua versão mochila, compacta, data do início daquela década de 10, e tem serventia notadamente bélica, para descer secretamente em campos inimigos. O homem o coloca em funcionamento quando está a uma certa altura, a

uma certa distância do solo. Altazor o toma, agarra-o, imediatamente antes de *dizer*; e sua breve fala é um localizar-se no *espaço*, é uma indicação, um ter-lugar, entre pássaros e estrela.

A precaução do pára-quedas, logo se vê, não é vã: assim que se fecham as aspas, encerrada a fala, “He aquí la muerte que se acerca como la tierra al globo que cae”. A pronúncia chama a morte, como se uma esfera convocasse a outra, num funcionamento às avessas da gravidade. A fala, que parece objetivar uma permanência, uma vontade viva de querer-dizer; e a escritura, que, pelos meios como se realiza, ali onde se imprime, se rabisca ou se talha, aponta para um desejo ardente de imortalidade, são ambas, fala e escritura, desveladas em sua negatividade quando a morte se acerca — quem a convocou foi exatamente a fala, o dito, o escrito.

VII. *Linguagem, morte, Deus*

A relação da literatura com a morte e, por conseguinte, da linguagem com a morte, é um tema de alto impacto no pensamento novecentista. Outra vez, cito Foucault:

[...] la parenté de l'écriture à la mort. Ce lien renverse un thème millénaire; le récit, ou l'épopée des Grecs, était destiné à perpétuer l'immortalité du héros, et si le héros acceptait de mourir jeune, c'était pour que sa vie, consacrée ainsi, et magnifiée par la mort, passe à l'immortalité; le récit rachèrait cette mort acceptée. [...] L'œuvre qui avait le devoir d'apporter l'immortalité a reçu maintenant le droit de tuer, d'être meurtrière de son auteur. [...] ce rapport de l'écriture à la mort se manifeste aussi dans l'effacement des caractères individuels du sujet écrivain; par toutes les chicanes qu'il établit entre lui et ce qu'il écrit, le sujet écrivain dérouté tous les signes de son individualité particulière; la marque de l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence; il lui faut tenir de rôle du mort dans le jeu de l'écriture. (1994, p. 793)

Que relações podem haver entre aquela máscara ritual que o poeta épico veste, ou aquela cortina em que se esconde, e este papel do morto que, segundo o (anti-)filósofo francês, todo escritor deve

cumprir? Em primeiro plano, se divisa uma relação entre performances. Trata-se sempre de um *cumprir* em cena, de um atuar. Mas isto talvez seja apenas a superfície, ainda que constitua parte inalienável do jogo, *le jeu de l'écriture*. Para além da máscara, da cortina e mesmo deste papel do morto, para além da superfície, haverá sempre *a voz do ator*. Se busco uma outra perspectiva para compreender a relação entre linguagem e morte, encontro no pensamento fenomenológico hermenêutico o seguinte:

A relação essencial entre linguagem e morte tem — para a metafísica — o seu lugar na Voz. *Morte e Voz têm a mesma estrutura negativa e são metafisicamente inseparáveis*. Ter experiência da morte como morte significa, efetivamente, fazer experiência da supressão da voz e do surgimento, *em seu lugar*, de outra Voz (que se apresenta no pensamento gramatical como **γράφμα**, em Hegel como Voz da morte, em Heidegger como Voz da consciência, na lingüística como fonema) que constitui o originário fundamento *negativo* da palavra humana. Ter experiência da Voz significa, por outro lado, tornarmo-nos capazes de uma outra morte, que não é mais simplesmente o decesso e que constitui a possibilidade mais própria e insuperável da existência humana, a sua *liberdade*. (AGAMBEN, 2006, p. 118)

Depois daquele primeiro abrir aspas, mínima indicação gráfica (grafema) de que há uma outra voz, ainda que seja do eu, “«Entre una estrella y dos golondrinas.»”, o próximo, na página seguinte, funciona para demarcar simplesmente a fala do Criador, sete versículos entre aspas, indicando uma outra Voz. “Entonces oí hablar al Creador, sin nombre, que es un simple hueco en el vacío, hermoso como un ombligo. / «Hice un gran ruido y este ruido formó el océano y las olas del océano.”, etc. (1931, p. 10). Aquele que não tem nome, ou cujo nome é inominável, e que portanto desde a linguagem não pode ser definido senão negativamente — um oco no vazio, a própria dobra da negação, o nada, a impossibilidade da imagem —, emite a sua voz, informando que a origem se deu, afinal, por meio dela, inarticuladamente: um grande ruído, que engendrou o oceano e portanto foi a origem de toda a vida: o

ruído do Criador. Já o sétimo dos versículos por Ele proferidos emperra num indevido ruído outro, inventado pelos homens, e a seguir Ele se cala. “«Creé la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol, haciéndola aprender a hablar... a ella, ella, la bella nadadora, desviada para siempre de su rol acuático y puramente acariciador.»” (1931, p. 10-11).

A revolta deste Deus voluptuoso — tomando eu aqui a liberdade de nomear e mesmo predicar ao *Creador* — contra a linguagem humana, tachada de desvio, de anti-natureza (anti-aquática, anti-acariciadora), tem plena razão de ser, ou ao menos pode ser justificada. Ao longo da modernidade, e sobretudo no séc. XIX, a crítica dos homens a Deus e à religião não só se dá, obviamente, através da linguagem, mas ainda *desde* a linguagem; isto é, ela carrega sempre uma fundamentação notadamente lingüística. Para atestar com concisão, restrinjo-me a dois sobrevivôs: um pelo “Prefácio à Fenomenologia” (“Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes*”, 1807) de Hegel e outro por *A essência do Cristianismo* (*Das Wesen des Christentums*, 1851) de Feuerbach. No primeiro, lê-se que a palavra Deus “tomada em si mesma, trata-se de um som sem significação” (2005, p. 304), e que somente pela atribuição dos predicados, como Eterno ou Absoluto, Ele recebe a significação. Portanto, seria melhor deixá-lo, abandonar este “simples nome” de Deus. (Hegel não conhecia a cisão do signo; logo, não compreendia que também um predicado como Eterno é um “som sem significação” em si mesmo, é uma imagem acústica à espera de uma representação mental, vale dizer, desde Saussure). Já a crítica de Feuerbach pretende mostrar que nossa compreensão de Deus dá-se meramente pela atribuição a Ele de toda a melhor e mais elevada predicação humana, isto é, as qualidades de Deus são simplesmente as qualidades dos homens em grau elevado; “quando a consciência humana se convence de que os predicados religiosos são apenas

antropomorfismos, i.e., imagens humanas, aí então já apoderou-se a dúvida, a descrença da crença” (2007, p. 48).

É preciso lembrar aqui do modo como a linguagem humana havia brotado numa outra obra; melhor dizendo, no remoto início da trilogia — o contraste inicial. Adão solene e mudo meditava, e quis ter *fala*, porque todas as coisas na alma lhe formavam palavras (Deus, neste instante, lhe havia concedido a *língua*). “Y aí fue que la primera / palabra humana que sonó en la tierra / fue impelida por la divina fuerza / que da al cerebro la Belleza” (2003, p. 337). No Prefácio de *Altazor*, por sua vez, a divina força lamenta a invenção lingüística, cuja culpa atribui totalmente aos homens, e desse modo relega a criação — o fruto proibido era a linguagem. Assim que se fecham as aspas do Criador, em tom de queixa pelo mau uso de um órgão outrora criado ingenuamente para o prazer líquido (Bela era a língua nadadora), recomeça a fala de Altazor nestes termos: “Mi paracaídas empezó a caer vertiginosamente. Tal es la fuerza de atracción de la muerte y del sepulcro abierto” (1931, p. 11). Suas palavras estão esvaziadas do respaldo divino; assim, e mesmo que Deus exista, já não pode, *a priori*, haver “a voz mesma das musas”, naqueles termos de Goethe e Schiller. As musas são deusas e deusas não têm linguagem, ou, se têm, devem falar uma *outra língua*²³.

VIII. A paródia

Num grande poeta com tal vertigem fúnebre, e cujas possibilidades ou esperanças de existência *post mortem* não podem mais vigorar senão (e fundamentalmente) como a dúvida (para o texto e para o homem) — e ainda que a Virgem o ame declaradamente, e enxugue seus cabelos dela nas chamas de sua poesia —, a expressão

²³ “Dios es amor y continúa siéndolo para mí, porque, en lo temporal, Él y yo no podemos hablar, no tenemos una lengua común.” (KIERKEGAARD, 2008, p. 41)

altazoriana (forma e conteúdo, o teor) exala por vezes o tédio; a ironia; a *angústia*.

Y heme aquí solo, como el pequeño huérfano de los naufragios anónimos.

Ah, qué hermoso... qué hermoso.

Veo las montañas, los ríos, las selvas, el mar, los barcos, las flores y los caracoles.

Veo la noche y el día y el eje en que se juntan.

Ah, ah, soy Altazor, el gran poeta, sin caballo que coma alpiste, ni caliente su garganta con claro de luna, sino con mi pequeño paracaídas como un quitasol sobre los planetas.

[...]

Aquél que todo lo ha visto, que conoce todos los secretos sin ser Walt Whitman, pues jamás he tenido una barba blanca como las bellas enfermeras y los arroyos helados.

[...]

Aquél que bebe el vaso caliente de la sabiduría después del diluvio obedeciendo a las palomas y que conoce la ruta de la fatiga, la estela hirviente que dejan los barcos. (1931, p. 13)

(Considerando os planetas também como palavras que orbitam no espaço do poeta, essa imagem do *quitasol* leva a pensar num sombreamento, num obscurecimento da palavra. Assim sendo, a tarefa desta dissertação talvez seja a de furar o pára-quedas, deixar entrar um sol na palavra. Isto seria tornar fatal a queda?)

O poeta americano Walt Whitman é o único autor nomeado em todo o livro, com uma simples exceção: o nome do próprio Vicente Huidobro, que aparece no Canto I. Poder-se-ia afirmar que também nisto ele faz referência a Walt Whitman; na primeira edição de *Leaves of Grass*, o nome do autor só aparece dentro do canto, nem mesmo na capa; Emerson chega a referir-se-lhe como o *poeta sem nome*. Esta citação exclusiva de Whitman por Altazor não é só mais um testemunho da famigerada influência de *Leaves of Grass* no contexto da poesia épica moderna; ela diz algo acerca de um diálogo mais específico: um diálogo entre prefácios. Pois é no texto introdutório da edição de 1855 que Whitman apresenta longa e enfaticamente ao grande poeta, espécie de

encarnação do espírito da pátria em seu momento original e que os cidadãos esperam para que ele lhes indique “the path between reality and their souls”. Whitman não escreve *I am the greatest poet*, mas afinal o que diz um prefácio? *Je suis l’auteur*; no caso, diz-se algo como *the greatest poet is the author*. O tom do prefácio, grandiloqüente como o poema ou ainda mais, é de plena certeza quanto aos desígnios do grande poeta. “Past and present and future are not disjoined but joined. The greatest poet forms the consistence of what is to be from what has been and is” (2005, p. 18, 22).

No Prefácio de *Altazor*, num momento em que o pára-quadras enreda “en una estrella apagada que seguía su órbita concienzudamente, como si ignorara la inutilidad de sus esfuerzos”, o *gran poeta* aproveita “este reposo bien ganado” para fazer algumas anotações, passar o tempo como se num jogo: “llenar con profundos pensamientos las casillas de mi tablero”. Dentre estes oito versículos entre aspas, destaco agora três: “»Un poema es una cosa que será. / »Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser. / »Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser” (1931, p. 11). Logo se vê que aquela plena certeza da afirmação whitmaniana foi perdida; ou, para ser mais exato, ela está sendo parodiada. A crítica de *Altazor* a esta idéia do poeta que encarna o espírito da nação, e o canta, pode ser visualizada sinteticamente no Canto I: “No trato de hacer feliz ni desgraciado a nadie / Ni descolgar banderas de los pechos” (1931, p. 40).

A barba, branca como as belas enfermeiras e os riachos gelados, que caracteriza Whitman no poema-prefácio, é a barba branca da *tradição*. Ela pode ser visualizada também no Criador e no pai. *Altazor* discursa sobre eles — ou elas, as tradições —, “sin ser” nenhum deles, nenhuma delas.

Leíamos, no capítulo XVI de *La próxima*, um narrador-autor em colapso criativo, abandonado pelo protagonista, contando um sonho.

Soñaba que íbamos en una gran cacería. Veinte o treinta cazadores. Atravesábamos ríos, escalábamos montañas, cruzábamos selvas, marchábamos por llanuras inmensas. Los animales huían por todos lados al oír nuestro paso. En vano disparábamos nuestros fusiles contra ellos, no apuntábamos un solo tiro. Yo era famoso por mí puntería, pensaba, y he aquí que no doy en blanco. Ni un solo tiro. Se oían las risas de las fieras que se burlaban de nosotros. A cada disparo respondía una carcajada. Entonces apareció ante mí un anciano respetable, con una gran barba blanca que le caía por el pecho hasta el suelo y se perdía al fondo de la llanura, sus ojos profundos brillaban detrás de unas gafas más grandes que la luna; sentí un estremecimiento de respeto o de miedo al oír su voz seca que me decía:

—Pierde usted su tiempo, joven; tome este aparato de mi invención y matará usted todos los pájaros del cielo y los animales de la tierra. No hay nada más simple, vea usted, es una pequeña cajita cuadrada con un tubo por donde sale un haz de luz. Esa luz es el Rayo de la Muerte y le aseguro a usted que no quedará nada con vida a mil kilómetros a la redonda si usted lo coge en su mano y gira sobre sus talones, apuntando siempre frente a usted hacia el horizonte. Es el mejor desinfectante que se ha inventado.

—¿Quién es usted? —pregunté.

El viejo sonrió y al sonreír su barba onduló como el mar hasta donde se perdía mi vista. (1976, p. 300)

A cena é nomeada como uma grande caça, e no entanto mais parece um grande passeio pela natureza, numa fabulosa integração, onde os tiros dos fusis soam por soar, joguetes, e os animais riem. Mas eis então que surge *el Gran Inventor* (após a segunda tentativa do *¿Quién es usted?*, o velho divulga este epíteto) afirmando que a coisa mais simples é matar todos os pássaros do céu e animais da terra com um feixe de luz controlável com a *mão*.

As tradições: da ciência, da poesia, da cristandade e do ocidente, e suas barbas brancas — o grande inventor, o grande poeta, o Criador, o pai. O que o narrador deste sonho e Altazor têm em comum (para não perguntar o que estas tradições têm em comum...) é que eles estão ambos *ao lado* delas, “sin ser”: acompanham e afrontam suas respectivas tradições, e entretanto há *um estremecimento de respeito ou de medo* ao ouvir a voz delas.

Em *Profanações* (*Profanazioni*, 2004), Giorgio Agamben afirma que a forma da paródia, em sua essência mesma, abomina a seriedade, mas que os motivos, os impulsos que levam à paródia, são por vezes seriíssimos. O filósofo italiano expõe ali duas acepções do gênero: a primeira, moderna ou renascentista, transcreve da *Poética* (*Poetics libri septem*, 1561) de Scaligero, onde se lê que

Assim como a Sátira deriva da Tragédia e o Mimo da Comédia, a Paródia deriva da Rapsódia. Aliás, quando os rapsodos interrompiam sua recitação, entravam em cena os que, por amor do jogo e para reanimar os ouvintes, invertiam tudo o que havia acontecido antes... Por isso, chamaram tais cantos de *paroidous*, pois ao lado e para além do assunto sério inseriam outras coisas ridículas. A Paródia é, portanto, uma Rapsódia invertida, que transpõe o sentido para o ridículo, trocando as palavras. (*apud* AGAMBEN, 2007, p. 38)

Já a segunda acepção, mais antiga segundo Agamben, remete à técnica musical grega, “designa a ruptura do nexos ‘natural’ entre a música e a linguagem, a dissolução do canto pela palavra. Ou então, pelo contrário, da palavra pelo canto” (2007, p. 39). As duas acepções, nitidamente interligadas, são muito úteis para pensar o Prefácio de *Altazor*. Esse início parodístico da obra demonstra sua consciência quanto ao local problemático (e quanto às inversões) a que se vê destinada uma epopéia moderna — “quando os rapsodos interrompiam sua recitação” —, e então, como narrativa total da linguagem, esta começa (a terceira parte da trilogia, depois do exílio equatorial) exatamente pela quebra, pela dissolução do vínculo originário entre canto e palavra, entre som e sentido.

O Prefácio parodia a Bíblia, parodia a epopéia e parodia a grande poesia²⁴ (facetado de uma mesma face?). Desde a forma — entre o verso e a prosa, o versículo —, o Prefácio desenha seu alvo, e,

²⁴ No artigo “Parodia y metalenguaje en *Altazor*: una lectura del ‘Prefacio’”, Jorge Schwartz lê com alguma diferença: “[...] el ‘Prefacio’ no se insurge apenas contra los modelos sobre los cuales se apoya (la autobiografía y la *Biblia*), sino que acaba parodiándose a sí mismo, constituyendo una especie de anti-prefacio” (1995, p. 107).

simultaneamente, informa sobre *desde onde* (no intervalo de que festa) ele fala. No final, tal como a tríade-alvo da paródia, Altazor se fraciona em três:

Hombre, he ahí tu paracaídas maravilloso como el vértigo.
Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo.
Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador.
¿Qué esperas?
Mas he ahí el secreto del Tenebroso que olvidó sonreír.
Y el paracaídas aguarda amarrado a la puerta como el caballo de la fuga interminable. (1931, p. 15)

O final do Prefácio, daquilo que vem antes de falar (*prae-fatío*), é nada menos que *a hesitação*. (Mas este "he aí" aponta sempre para o ter-lugar da linguagem).

3.2. Canto I

I. *A serenidade perdida*

Logo, no começo do primeiro Canto, ainda longe de uma convocação das musas, o que há são perguntas pronunciadas por uma *outra voz*:

Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?
¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa
Con la espada en la mano?
¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos como el
adorno de un dios?
¿Por qué un día de repente sentiste el terror de ser?
Y esa voz que te gritó vives y no te ves vivir
¿Quién hizo converger tus pensamientos al cruce de todos los
vientos del dolor?
Se rompió el diamante de tus sueños en un mar de estupor
Estás perdido Altazor
Solo en medio del universo
Solo como una nota que florece en las alturas del vacío
No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza
¿En dónde estás Altazor?

La nebulosa de la angustia pasa como un río
Y me arrastra según la ley de las atracciones
La nebulosa en olores solidificada huye su propia soledad

Siento un telescopio que me apunta como un revólver
La cola de un cometa me azota el rostro y pasa relleno de
eternidad
Buscando infatigable un lago quieto en donde refrescar su tarea
ineludible (1931, p. 17-18)

A serenidade que era própria do grande poeta, aquele que se pronunciava legitimado pela tradição, ancorado na velha sabedoria, já que seus versos seriam ditados por forças superiores e divinas ou, numa versão algo secular, seriam previamente corroborados pelo simples e perfeito pertencimento a uma coletividade; aquele que serenamente deitava na praia, contemplava as ondas ou colhia os moluscos arremessados na areia, como diz Benjamin outra vez, este para quem “o homem épico limita-se a repousar” (1985, p. 54). É por tal serenidade primeva que se pergunta no verso inicial do Canto I de *Altazor*, serenidade que um romancista pode até forjar — ainda que de forma estranha, ao deliberar sua solidão e seus esquecimentos —, mas que ao poeta épico é impossível manter, cerceado pela memória histórica que ele deve cristalizar em versos e pela coletividade que o escuta, o povo, a tribo, o partido. Ele sabe que se outrora fora de fato possível limitar-se ao repouso (se é que o fora), em seu tempo não é mais²⁵.

Jeanne Marie Gagnebin, no *História e narração em Walter Benjamin* (1994), comenta uma carta destinada a Scholem de 12 de junho de 1938 em que o filósofo atribui uma “estranha serenidade” (*heiterkeit*) a Franz Kafka exatamente pelo seu esquecimento entorpecido e neutro da tradição: “a palavra, aliviada da preocupação

²⁵ Se penso desde o caráter de conjunto do gênero literário, vem reforçar esta disposição o artigo “Justiça poética na épica latino-americana moderna”, de Leopoldo M. Bernucci, onde, tratando das obras *Canto General* (1950) de Pablo Neruda, *Romanceiro da Inconfidência* (1955) de Cecília Meireles, *Comentarios Reales* (1964) de Antonio Cisneros e *El Estrecho Dudoso* (1966) de Ernesto Cardenal, as caracteriza em termos nada serenos: “ira”, “cólera”, “fúria”, “repulsa”, “denúncia” e “protesto” (2001, p. 238-246).

com a origem, assume seu percurso arbitrário e reinventa sua própria lei, durável e já obsoleta” (GAGNEBIN, 2004, p. 70). Kafka mantém estranhamente a serenidade porque aceita e recolhe o esquecimento nessa “longa paciência às vezes desesperada, essa morada exata e atenta no desmoronamento, pois não é possível, nem voltar para trás, para uma harmonia ancestral, nem reconstruir um outro mundo” (2004, p. 67). A esta “situação histórica precisa”, o romancista e o poeta épico reagem de modo diverso: Kafka não se sentindo legitimado em sua tradição judaica, escreve (n) o esquecimento; Huidobro também desorientado em sua tradição cristã, escreve na mais angustiante lembrança, escreve (n) a dúvida. Em outras palavras, se Kafka opta, ao menos segundo a leitura de Gagnebin e da respectiva tradição interpretativa que ela segue (Benjamin, Blanchot, Marthe Robert), pela neutralidade do desmoronar sem escolhas possíveis entre passado e futuro, Huidobro, em *Altazor*, congrega forças perante a inelutável escolha através da própria *canção contínua*²⁶ que expõe o pensamento / escritura em seus trajetos e vacilações, e assim narra (dá a conhecer e registra) certezas voláteis e ímpetos em conflito — “Mirad esas estepas que sacuden las manos / Millones de obreros han comprendido al fin / Y levantan al cielo sus banderas de aurora / Venid venid os esperamos porque sois la esperanza / La única esperanza / La última esperanza.” (1931, p. 22) e no mesmo primeiro Canto: “Oigo una voz idiota entre algas de ilusión / Boca parasitaria aún de la esperanza” (1931, p. 38). Apesar desses momentos, ou dessas vozes, quando a angústia corrente se agiganta e se faz desilusão, tudo o que não há no poeta épico de XX é a “longa paciência”, o limitar-se ao repouso — sua linguagem

²⁶ Tomo o conceito de canção contínua emprestado a uma outra epopéia de XX, a *Invenção de Orfeu* (1952) de Jorge de Lima, onde, como em Huidobro, já se teoriza o próprio movimento: “Vá que dessa danada travessia / nasça a canção contínua. Desespero / dessa alegria triste, vão consolo. / Irada explicação que não conforta / a ave suja do pó que cobre o mundo, / e que para limpar-se desse pó, / morre lavada pela tempestade.” (1952, p. 76).

desmesurada é seu modo de agir. Alguma coisa deve ser possível e deve ser dita com vigor, com ira, seja esta coisa o retorno a “uma harmonia ancestral”, seja a reconstrução de “um outro mundo” ou quiçá um amálgama dessas duas vontades²⁷. Em *Altazor*, qual a alternativa?

II. *Anonimato (ou ladainha, blasfêmia e silêncio)*

Reparem que não há quaisquer aspas nas duas estrofes iniciais do Canto I, transcritas na íntegra há pouco, tal como se usava para demarcar as vozes no Prefácio. Elas, as aspas, não voltarão mais ao longo de *Altazor*, ainda que haja, evidentemente, uma miscelânea de vozes, de figuras duplicadas. Será isto o primeiro indício de uma viagem rumo à *ininteligibilidade*, ou talvez a uma *des-hierarquização* da voz? Ali ainda é possível reconhecer, ao menos, que há um diálogo, isto é, duas vozes — logo não se poderá mais assim facilmente quantificá-las. Na primeira estrofe, alguém interpela severamente a Altazor; no meio dela, há uma rubrica: “Y esa voz que te gritó vives y no te ves vivir”. Uma voz viva a um poeta morto, em aparência. Pode-se conjecturar que não há aspas porque afinal se está tratando de (ou com) vozes internas, mentais. Se assim fosse, então de onde vieram as outras, aquelas do Criador e da Virgem, no Prefácio? O que o poema faz, desde o início do Canto I, é basicamente dar *anonimato* às vozes. Na carta-prefácio de *La próxima*, há uma passagem sobre “el diálogo anónimo o colectivo”²⁸, procedimento utilizado em grande parte daquele romance (os

²⁷ Se fosse preciso exemplificar, poderiam surgir (ainda que em perigoso reducionismo): *The Waste Land* (1921) de T. S. Eliot, *Super Vrbe* (1924) de Maples Arce e o *Canto General* de Neruda, respectivamente.

²⁸ “Tú me advertías: ‘Tal vez el público no comprenderá esas páginas sobre el delirio de Roc en las calles muertas de París. Tal vez el público no comprenderá el diálogo anónimo o colectivo. Piensa que esos procedimientos que te son habituales porque tú los ha empleado desde hace más de quince años no lo son al lector corriente’. Yo te respondía: ‘¿Qué importa que el público no comprenda! Tanto peor para él. Siempre el que debe comprender comprende. Ya es bueno que el lector corriente deje de ser corriente’. Tú reías y al final me dabas razón.” (1976, p. 241)

personagens conversam longamente sem que o autor se preocupe em demarcar quem fala, há somente os travessões; as falas parecem servir como contrapontos dialéticos para a exibição de um pensamento do autor, que todavia queda obscurecido pelo próprio excesso de vozes conflitantes).

Em *Altazor* não há sequer travessões. É preciso compreender a narrativa ou a encenação por meio dos conflitos, por vezes também das separações estróficas e ainda, claro, por meio das indicações pronominais. Nas duas estrofes transcritas, isto fica bem claro. No primeiro, há uma *outra pessoa*: “esa voz que te gritó”; (tu) “estás perdido Altazor”. E não se trata de uma outra pessoa qualquer, senão de alguém capaz de anunciar que os grandes metarrelatos estão mortos, ou ausentes. “No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza”. Não há ética, não há lógica, não há estética. Diante deste quadro sumariamente crítico da modernidade, onde pode estar, onde tem lugar um grande poeta? “¿En dónde estás Altazor?”, alguém pergunta. A estrofe seguinte é a resposta, em primeira pessoa: “La nebulosa de la angustia pasa como un río / Y *me* arrastra según la ley de las atracciones”. Desde o Prefácio sabemos que Altazor habita um espaço etéreo / sideral, e que isto é uma metáfora do espaço da linguagem. Na resposta, ele dá então as condições espaciais do agora (o Canto I é datado, literal e declaradamente, em 1919): uma gigantesca massa difusa de poeira ou gás passa como um rio, uma nebulosa, um nascedouro de estrelas (de palavras), ao mesmo tempo uma mancha láctea e um universo em formação. Tal paradoxo entre *o informe* e *o generante*; e daí entre a impossibilidade do canto e a impossibilidade de não cantar; entre não-ser e ser; entre a pergunta sobre a existência de Deus, a certeza de que Ele é uma criação do próprio poeta²⁹, e a espera

²⁹ Do arquétipo, a personificação ou o espírito da linguagem na origem.

de “que caiga un rayo de castigo ansiado / Trayendo a mis tinieblas el clima del paraíso” (1931, p. 29); enfim, um paradoxo entre *ladainha, blasfêmia e silêncio*, constitui, pode-se dizer, a essência do Canto I. Aquilo que o amarra é a angústia. “Um dos lugares fundamentais em que reina a indigência da linguagem é a angústia, no sentido do espanto, no qual o abismo do nada dispõe o homem”, de acordo com Heidegger no posfácio, datado de 1949, da preleção *O que é metafísica? (Was ist Metaphysik?, 1929)*. A angústia, a nebulosa da angústia, é o lugar onde o homem precisa permanecer para presenciar o nada, o nada que é o lugar originário do ser. “Ser-aí quer dizer: estar suspenso dentro do nada”. Para Heidegger, a fim de encontrar a angústia, que “manifesta o nada”, é preciso dar “atenção à voz do ser” (1969, p. 57-58, 35, 32, 52). E mais:

A angústia nos corta a palavra. Pelo fato de o ente em sua totalidade fugir, e assim, justamente, nos acossa o nada, em sua presença, emudece qualquer dicção do ‘é’. O fato de nós procurarmos muitas vezes, na estranheza da angústia, romper o vazio silêncio com palavras sem nexos é apenas o testemunho da presença do nada. Que a angústia revela o nada é confirmado imediatamente pelo próprio homem quando a angústia se afastou. Na posse da claridade do olhar a lembrança recente nos leva a dizer: Diante de que e por que nós nos angustiávamos era “pròpriamente” — nada. Efetivamente: o nada mesmo — enquanto tal — estava aí. (1969, p. 32)

No poema:

Angustia angustia de lo absoluto y de la perfección
Angustia desolada que atraviesa las órbitas perdidas
Contradictorios ritmos quiebran el corazón
En mi cabeza cada cabello piensa otra cosa

Un hastío invade el hueco que va del alba al poniente
Un bostezo color mundo y carne
Color espíritu avergonzado de irrealizables cosas
Lucha entre la piel y el sentimiento de una dignidad bebida
y no otorgada.
Nostalgia de ser barro y piedra o Dios
Vértigo de la nada cayendo de sombra en sombra
Inutilidad de los esfuerzos fragilidad del sueño (1931, p. 36)

Na estrofe seguinte quem fala, mais uma vez, já é *outra voz*, num tom tão próximo daquela inicial que só pode ser aquela mesma, a que pergunta pela serenidade e pela cordura:

Angel expatriado de la cordura
¿Por qué hablas Quién te pide que hables?
Revienta pesimista mas revienta en silencio
Cómo se reirán los hombres de aquí mil años
Hombre perro que aúllas a tu propia noche
Delincuente de tu alma
El hombre de mañana se burlará de ti
Y de tus gritos petrificados goteando estalactitas
¿Quién eres tú habitante de este diminuto cadáver estelar?
¿Qué son tus náuseas de infinito y tu ambición de eternidad?
Atomo desterrado de sí mismo con puertas y ventanas de luto
¿De dónde vienes a dónde vas?
¿Quién se preocupa de tu planeta?
Inquietud miserable
Despojo del desprecio que por tí sentiría
Un habitante de Betelgeuse
Veintinueve millones de veces más grande que tu sol (1931, p. 36-37)

É necessário matizar aqui as similitudes entre a angústia do filósofo e a angústia do poeta. Em Heidegger, a disposição de humor da angústia, radicalmente distinta do temor, é marcada por uma indeterminação essencial — os seus motivos são desconhecidos, e por isso não há nada nela além do nada nadificante. Por isso toda palavra sai cortada, sem nexos; o que se deve fazer então é simplesmente manter-se na "quietude fascinada", na "estranha tranqüilidade" (1969, p. 34, 31) da angústia, que se dá apenas em raros instantes. Em *Altazor*, de uma forma aparentemente contrária, a angústia é fruto de um excesso de grandiosos motivos e é inquieta e intranqüila; ela é, deste modo, determinada, ainda que confusamente, e se as frases saem cortadas, é na intenção desesperada de captar, ainda, o ente em sua totalidade, o todo da angústia. Suas causas, no Canto I, vão sendo esculpidas em versos sintéticos, quase sempre muito claros, ainda que, num outro momento, possam vir a ser contraditos. Uma das causas é a

vergonha de um espírito capaz de conceituar o absoluto e a perfeição, sem todavia jamais alcançá-los (e pior, cada vez mais distanciando-se), numa eterna luta entre corpo e alma, entre a pele e o sentimento, carne e espírito; *nostalgia de ser barro e pedra ou Deus*. Um outro determinante fundamental da angústia altazoriana é a perseguição, o controle externo (e talvez também o interno), o policiamento das palavras e dos atos. “Siento un telescopio que me apunta como un revólver”. Pouco adiante das estrofes recém-transcritas, Altazor pergunta a Robinsón (Crusóe, mas os personagens se tratam pelo primeiro nome) por que teria ele voltado de sua ilha. “La isla de ti mismo rica de tus actos / Sin leyes ni abdicación ni compromisos / Sin control de ojo intruso / Ni mano extraña que rompa los encantos” (1931, p. 38). Essa perseguição, esse controle de olho intruso, é curiosamente visível naquela *outra voz*, a qual mesmo tentando demonstrar um altivo desprezo ante a pequenez de Altazor, não cessa de querer saber seu paradeiro, seus motivos, sua identidade. “¿En dónde estás Altazor?”, “¿Por qué hablas Quién te pide que hables?”, “¿Quién eres tú habitante de este diminuto cadáver estelar?”, “¿De dónde vienes a dónde vas?”, etc.

III. *O autor infame*

Num determinado momento do Canto I, no lugar dessa *outra voz* que interpela severamente a Altazor, é o próprio Altazor quem assume o posto da promotoria e interpela com severidade a uma *outra pessoa*. Uma espécie de transferência da culpa: o alvo infame agora é o autor.

Justicia ¿qué has hecho de mí Vicente Huidobro?
 Se me cae el dolor de la lengua y las alas marchitas
 Se me caen los dedos muertos uno a uno
 ¿Qué has hecho de mi voz cargada de pájaros en el atardecer
 La voz que me dolía como sangre?
 Dadme el infinito como una flor para mis manos (1931, p. 25-26)

O poeta-personagem convoca desde logo a Justiça para intervir na contenda: afinal qual a pena para este autor que toma a iniciativa da prova de força que é cantar com a voz do grande poeta (o poeta arquetípico) e no entanto titubeia, deturpa a voz outrora carregada de pássaros no entardecer, não mais manuseia (escreve) o infinito? Estão postos em jogo aí, ou em julgamento, ou em cena, tanto o mito do grande poeta quanto o respectivo cantor ou autor que ousou atualizá-lo.

Para Agamben, perpassado por leituras foucaultianas, “O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito” (2007, p. 61), mas completamente, na condição de autor, *jogado* ali. Pouco antes de se ler o nome de Huidobro, o autor, inscrito daquele modo tão acusativo dentro do poema, há estes versos: “Soy yo Altazor el doble de mí mismo / El que se mira obrar y se ríe del otro frente a frente”³⁰ (1931, p. 22). Como já ficara indicado desde o Prefácio, naquele jogo do *Je suis l’auteur / Yo soy el personaje*, Altazor é uma dobra de Huidobro (seria interessante cogitar até que ponto Huidobro, para nós, é uma dobra de Altazor).

IV. *Ou o autor unguido*

Esse laço entranhado no distanciamento autor / personagem, amarrando um ao outro — algo de diáfano na cortina de Goethe e Schiller, ou, em outros termos, algo que se aproxima do que diz J. Petersen, ainda que seja sobre o épico na prosa: “A posição intermediária do narrador acarreta um cruzamento contínuo de objetivação do subjetivo e subjetivação do objetivo” (*apud* HAMBURGER, 1986, p. 101) —, vai se relacionar diretamente, no caso de *Altazor*, com

³⁰ Impossível não lembrar, a partir destes versos, de uma montagem fotográfica realizada por Huidobro onde ele aparece dialogando consigo mesmo, frente a frente.

aquela tensão particular e profunda da poesia épica exposta no 1º Excurso: a de ser a escritura *do* mito e/ou a escritura *sobre* o mito.

Aqui será indispensável atentar para o fato de que o envolvimento de Vicente Huidobro com o mito do grande poeta — o falante original, fundador, total — está longe de ser a de um espectador que simplesmente escreve *sobre* o problema. Lembremos do rastreamento do 2º Excurso: desde o prefácio de *Adán*, que de alguma forma sugere que o seu autor é a encarnação do *new poet* descrito grandiosamente por Ralph Waldo Emerson; passando pela nota anônima de *Mío Cid Campeador*, que se refere a Huidobro como o iniciador de todos os *ismos*, e como o rei das imagens, e também pela carta-prefácio do mesmo livro, onde ele informa sua descendência nobre direta do herói — o tataraneto do Cid —; até chegar a *La próxima* e ler os personagens citando versos de Huidobro e pensando nele, ao lado de Picasso, como os dois grandes artistas do século, porque mais que poeta um, mais que pintor o outro, eram também homens! A partir de tudo isso, não seria plausível supor que Vicente Huidobro está contaminado, ao mesmo tempo em que pela epidemia vanguardista, também pelo mito (ou pelo espírito) do grande poeta? Estarei eu com isso apontando, quiçá a contragosto, rumo a alguma loucura huidobriana? Para escapar de qualquer vinculação à linguagem médica e manicomial, para então cair na língua nietzscheana, seria possível ler aí simplesmente a nítida manifestação duma vontade de poder inscrever a si mesmo na História como o grande poeta do séc. XX.

Em *Vientos contrarios* (1926), espécie de autobiografia literária composta de ensaios e aforismos, num breve texto intitulado “¿Posible?”, após comparar uma “famosa estrofa del loco” e outra de Núñez de Arce, preferindo mil vezes a do louco porque ela sim dá choque, e um poema deve ser “un conjunto de palabras electrizadas”, e depois ainda de comentar que “el aprecio que ha despertado mi nombre

entre los jóvenes poetas de algunos países de Europa, y el ascendiente que ha ejercido sobre ellos” deve ser explicado pela sua vontade de “ennobrecer el poema, despegarlo de un plano y trasladarlo a otro más elevado; darle un prestigio de milagro como en realidad le corresponde”, Huidobro conclui: “Mi mayor orgullo es haber arrancado la poesía de manos de los vecinos de la ciudad y haberla encerrado en la fortaleza de los caballeros ungidos” (1976a, p. 821-822).

O cavaleiro ungido Altazor revelará, no Canto III, a mesma concepção elétrica da poesia e o mesmo ódio contra os vizinhos, estes como um símbolo da *charla* cotidiana, do uso rotineiro da linguagem, ao qual a poesia deve expressamente se opor (nisto e em tantas outras coisas, Huidobro não serve como um exemplo categórico das vanguardas, se é que se pode encontrar em alguém tal ente em sua totalidade). Com a fala, o cavaleiro ungido, o profeta:

Todas las lenguas están muertas
Muertas en manos del vecino trágico
Hay que resucitar las lenguas
Con sonoras risas
Con vagones de carcajadas
Con cortacircuitos en las frases
Y cataclismo en la gramática
Levántate y anda (1931, p. 58)

Se há de fato um lugar onde já não se pode distinguir Huidobro e Altazor, este lugar é a promessa de uma nova poesia. Os dois compõem uma teoria de afronta à tradição, perpassada pelo estremecimento de medo ou de respeito que é subjacente a toda blasfêmia. A figura do grande poeta que faz tábua rasa de toda a poesia até então escrita, porque ele sim tem as verdadeiras chaves que irão penetrá-la — isto serve para o personagem e para o autor (digo, é o que eles afirmam). Chegando ao final do Canto I, a angústia vai sendo substituída por uma crescente exaltação incitada pela promessa do grande poema por-vir; o

titubeio vai sendo vencido pela teoria, e assim já não há mais culpa — o autor está absolvido; Deus mesmo, retorna. “La palabra electrizada de sangre y corazón / Es el gran paracaídas y el pararrayos de Dios”. Para que esta palavra habite no poema, é preciso que haja o silêncio, e ele é convocado. “Silencio / Se oje el pulso del mundo como nunca pálido / La tierra acaba de alumbrar un árbol” (1931, p. 43, 44). O final do Canto I é a convocação do silêncio, é um mandar calar todas as outras vozes, para que reste apenas a Voz. “[...] o Silêncio é o místico fundamento de toda possível revelação e de toda linguagem, a língua original de Deus enquanto Abismo” (AGAMBEN, 2006, p. 88).

3.3. *Canto II*

O segundo Canto circunda a árvore que a terra alumbra, que a terra pare; ele sai do silêncio que foi preciso para escutá-la. A árvore é o eixo do mundo, suas raízes estão na terra, sua fronde no céu, e seu caule é a ligação, a passagem entre um e outro. Perante ela, o poeta se sente à vontade, finalmente, para convocar a musa. Tal como em Dante, isto só se dá no segundo Canto — antes, fora preciso sair da selva escura.

A Mulher, a que se dirige o Canto II de *Altazor*, guarda as qualidades da beleza e da serenidade que já haviam aparecido na Virgem do Prefácio e que ainda reaparecerão como “Enfermera de sombras y distancias” (1931, p. 61) no Canto IV ou como rosa dos mares no V, flor que nasce do sexo das sereias no instante do gozo. Estas imagens femininas representam a Poesia em sua essência mais elevada, representam a Palavra. O olhar dela é um “lenguaje de semilla” (1931, p. 48), linguagem-origem. Notem as comparações sempre com outras linguagens, outros ruídos:

Nacida en todos los sitios donde pongo los ojos

Con la cabeza levantada
 Y todo el cabello al viento
 Eres más hermosa que el relincho de un potro en la montaña
 Que la sirena de un barco que deja escapar toda su alma
 Que un faro en la neblina buscando a quien salvar
 Eres más hermosa que la golondrina atravesada por el viento
 Eres el ruido del mar en verano
 Eres el ruido de una calle populosa llena de admiración

Mi gloria está en tus ojos
 Vestida del lujo de tus ojos y de su brillo interno
 Estoy sentado en el rincón más sensible de tu mirada
 Bajo el silencio estático de inmóviles pestañas.
 Viene saliendo un augurio del fondo de tus ojos
 Y un viento de océano ondula tus pupilas

Nada se compara a esa leyenda de semillas que deja tu presencia
 A esa voz que busca un astro muerto que volver a la vida
 Tu voz hace un imperio en el espacio
 Y esa mano que se levanta en ti como si fuera a colgar soles
 en el aire
 Y ese mirar que escribe mundos en el infinito
 Y esa cabeza que se dobla para escuchar un murmullo en la eternidad (1931, p. 50-51)

Ela é a sonoridade original, emitida pelo Criador: o ruído do mar, e ademais em sua efervescência de verão. Ela silencia aquela queixa de *Altazor*, que era semelhante a uma rede pestanejante de aerólitos sem testemunha, pois ele senta agora no canto mais sensível da mirada dela, “Bajo el silencio estático de inmóviles pestañas”. O caráter espacial da linguagem altazoriana queda, nestes versos, revelada em altos acordes. Uma *mão* que se levanta para pendurar sóis no ar. O infinito, que Altazor tanto queria de volta, ela o dá, como uma flor em suas mãos. Ela é, expressamente, a “Dadora de infinito” (1931, p. 45).

Se, para o filósofo, é já no nada da angústia que se pode escutar a voz silenciosa do ser; para o poeta, a angústia, que borbota palavras desesperadas mas ainda co-nexas, é apenas uma introdução à viagem — uma Telemaquia, a espera do pai —, uma porta estreita necessária rumo ao (silêncio do) ser.

4º Excurso

**Condições e forjaduras
da linguagem**

*»Se debe escribir en una lengua que no sea materna
(HUIDOBRO, 1931, p. 11)*

4.1. Exegese

O problema do *grande poeta* pode ser considerado como o problema de um meta-mito, já que ele precisa estar além do mito para poder dizê-lo, para pronunciá-lo, e assim regressar ao mito, o glorificando ou atualizando. Assim como a "metafísica é o perguntar além do ente para recuperá-lo, enquanto tal e em sua totalidade, para a compreensão" (HEIDEGGER, 1969, p. 39), uma fala meta-mítica deve ser o perguntar além do mito para recuperá-lo, enquanto tal e em sua totalidade, para a compreensão (e também para a execução, tendo em vista que o mito é sempre uma narrativa ordenadora).

Quando o grande poeta se localiza ingenuamente dentro da paisagem narrada, comunicando daí toda uma potência de verdade sagrada, a impressão é de que não há sequer um *perguntar além*, mas apenas um deixar falar através de si. Afirmação pura e solene que constrói uma ponte no tempo, ao narrá-lo, e assim lhe concede, ou melhor, demonstra a unidade — entre a origem e o agora da narração (um *agora* que deseja ardentemente repetir-se: que alguém narre *outra vez*). Este não-perguntar íntimo do grande poeta lembra o jovem Lukács, quando escreve deslumbrado que "o caráter inatingível e inacessível de Homero — e a rigor apenas os seus poemas são epopéias — decorre do fato de ele ter encontrado a resposta antes que a marcha do espírito na história permitisse formular a pergunta" (2000, p. 27). O momento *ideal* do épico, e logo do grande poeta, é aquele em que a imanência já é, por si só, a transcendência — e isto é possível de verificar, com rigor, na utopia do primeiro Whitman. Num momento tal (numa utopia tal), só a escritura mítica pode existir. A mitológica, que já é, de fato, um *perguntar além*, ainda não.

Lembrando da hipótese conceitual apresentada no § 2º, Prolegômenos, 1º Excurso: o poeta épico narra o tempo no espaço da

linguagem; o tempo transcorre para o eu / o eu retroalimenta, ao narrar, o tempo; a epopéia representa a imanência coletiva.

Há pouco, disse que a narrativa do grande poeta constrói uma *ponte* no tempo. Esta ponte, o monumento espacial da minha metáfora, é exatamente a linguagem. Altazor, durante sua pronúncia, detém-se olhando a ponte ao ser construída, detém-se para estudar os mecanismos de sua própria construção — em simultaneidade, em tautocronia. A narrativa mítica que ele tem a proferir *desta vez* — considerando que o grande poeta, como todo narrador, é sempre uma continuidade, um diálogo no tempo — é então, sua narrativa mítica, a própria linguagem (a ponte, o espaço que sustenta o tempo), e ao refletir ou expressar a linguagem como mito (pois é aí que o épico radica), o poema segue rumo à fala mais originária, que não é somente a comunicação do mito, mas já ela própria, a fala, o mito³¹. Nisto reside todo o tempo que transcorre para o narrador, e que ele, ao narrar *esta vez*, retroalimenta.

Este vínculo *originário* entre a consciência lingüística e a mítico-religiosa expressa-se, sobretudo, no fato de que todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer. (CASSIRER, 2006, p. 64, grifo meu)

Por isso, inclusive no Canto I, era sabido que

Hay palabras que tienen sombra de árbol
Otras que tienen atmósfera de astros
Hay vocablos que tienen fuego de rayos
Y que incendian donde caen
Otros que se congelan en la lengua y se rompen al salir
Como esos cristales alados y fatídicos
Hay palabras con imanes que atraen los tesoros del abismo

³¹ Se é possível colocar isto em termos saussurianos, seria dizer que, invés de uma narrativa que seja um conjunto de *significantes* expressando um *significado* mítico (e/ou mitológico), trata-se em *Altazor* de empreender uma viagem narrativa rumo a um conjunto de *significantes* por si sós míticos (e/ou mitológicos?).

Otras que se descargan como vagones sobre el alma (1931, p. 40)

Mas, como vimos, o Canto I é o tempo da angústia e da ira; a espera do pai, a selva escura. Por isso é possível que os versos seguintes a estes, na mesmíssima estrofe, sejam:

Altazor desconfía de las palabras
Desconfía del ardid ceremonioso
Y de la poesía
Trampas
 Trampas de luz y cascadas lujosas
Trampas de perla y de lámpara acuática
Anda como los ciegos con sus ojos de piedra
Presintiendo el abismo a todo paso (1931, p. 40)

Na passagem do *Σημειωτική: recherches pour une sémanalyse* (1969), transcrita em fins do 1º Excurso, quando Julia Kristeva aborda o monologismo épico naquela chave histórico-filosófica que concebe a existência pretérita de um “estado épico” — o mundo ingenuamente poético, o paraíso perdido da integração entre o homem e a natureza, entre o ser e o absoluto, quando habitava entre os homens a serenidade moral, a sinceridade ética — e que aliás o concebe para situar-se como a diferença, como o outro lado de tal “estado” primitivo, a lingüista conclui que a *crença no sentido próprio do termo* é inerente à *lógica épica*, em sua idealidade sincrética. Por isso o monologismo: trata(va)-se da Voz, indiscutivelmente. Mas em *Altazor*, o rapsodo vanguardista, instalou-se a dúvida, a descrença da crença, na expressão de Feuerbach; o grande poeta desconfia das palavras, desconfia do ardid cerimonioso e da poesia, armadilhas de luz e cascatas luxuosas. Instala-se uma fissura de grandes proporções a partir do momento em que o próprio poeta não se entrega mais, sem reservas, à linguagem — é uma fissura entre o som e o sentido, entre a palavra e a prática. Nos termos da lingüística estrutural, trata-se do fim do sincretismo. Conforme Kristeva, no início do enxerto: “*l'épique qui se structure à la fin du*

synchrétisme met en évidence la double valeur du mot dans sa période post-synchrétique: parole d'un sujet ('je') traversé inévitablement par le langage, porteur de concret et d'universel, d'individuel et de collectif" (1969, p. 159). Por isso o dialogismo: a irrupção de vozes que adentram inevitavelmente, que perguntam e provocam, que contra-dizem, que põem em jogo a própria identidade da *minha voz*, a voz do sujeito.

O problema da desconfiança de Altazor em relação à linguagem se relaciona singularmente com uma outra desconfiança, a que o leitor moderno precisa assumir frente aos perversos narradores da ficção novecentista. A questão é colocada, nestes termos, por Wayne Booth em seu *The rhetoric of fiction* (1961), e discutida por Paul Ricouer no terceiro tomo de *Tempo e narrativa* (1985). Enquanto Booth vê com maus olhos (poder-se-ia mesmo dizer: com certo moralismo) as estratégias narrativas que seduzem o leitor rumo ao desmoronamento, as quais ele detecta em grande parte dos romances modernos, Ricouer prefere pensar no "distanciamento" que a narrativa moderna impõe ao leitor como a abertura para uma nova ética de leitura.

A função da literatura mais corrosiva pode ser contribuir para fazer aparecer um leitor de novo tipo, um leitor ele próprio *desconfiado*, porque a leitura cessa de ser uma viagem confiante feita em companhia de um narrador digno de confiança, e torna-se um combate com o autor implicado, um combate que o reconduz a si mesmo. (RICOUER, 1997, p. 282)

As relações outrora tácitas entre o leitor e o narrador, entre a história e as provas documentais³², entre o grande poeta e a linguagem, estão igualmente postas em jogo, ambas as partes dispostas a reconfigurar-se. A desconfiança de Altazor perante a linguagem não o leva ao mero desmoronamento: ele flutua na e com a linguagem, ele paira nela (a angústia é o estar suspenso dentro do nada), e sua viagem

³² "A questão de 'reliability' está para a narrativa de ficção assim como a prova documentária está para a historiografia" (RICOUER, 1997, p. 280)

é então uma transa e um combate³³ com a poesia, que o reconduz a si mesmo, o sujeito poeta, e que daí o reconduz à própria poesia — à origem, o nexa de toda causalidade. A promessa, a anúncio de tudo isso já era feita desde sempre, como por exemplo na estrofe seguinte à transcrita mais acima, a que termina com os versos:

Anda como los ciegos con sus ojos de piedra
 Presintiendo el abismo a todo paso

Mas no temas de mí que mi lenguaje es otro
 No trato de hacer feliz ni desgraciado a nadie
 Ni descolgar banderas de los pechos
 Ni dar anillos de planetas
 Ni hacer satélites de mármol en torno a un talismán ajeno
 Quiero darte una música de espíritu
 Música mía de esta cítara plantada en mi cuerpo
 Música que hace pensar en el crecimiento de los árboles
 Y estalla en luminarias adentro del sueño.
 Yo hablo en nombre de un astro por nadie conocido
 Hablo en una lengua mojada en mares no nacidos
 Con una voz llena de eclipses y distancias
 Solemne como un combate de estrellas o galeras lejanas
 Una voz que se desfonda en la noche de las rocas
 Una voz que da la vista a los ciegos atentos
 Los ciegos escondidos al fondo de las casas
 Como al fondo de sí mismos (1931, p. 40-41)

A cegueira, que acompanha Altazor desde a infância — como sabemos, seu pai era cego e tinha mãos mais admiráveis que a noite —, permanece como uma obsessão no poeta, depois de órfão. Sua desconfiança tem a prudência dos cegos, pois o leva a pressentir o abismo a todo passo — e como diz Adorno, “nenhuma narrativa jamais participou da verdade sem ter encarado o abismo no qual mergulha a linguagem, quando esta pretende se transformar em nome e imagem” (2003, p. 51), ou mais ainda, em *significante e significado*. (O Signo como um latido ou um ululo para o Abismo — “Perro del infinito trotando

³³ “Fidelidad al modelo heroico, guerra y amor, pero transpuesto al mundo del lenguaje: las criaturas con las que combate Altazor no son humanas, son vocablos. No chorrean sangre sino, en mezcla indescriptible, sonidos y sentidos.” (PAZ, 1994, p. 180)

entre astros muertos / Perro lamiendo estrellas y recuerdos de estrella / Perro lamiendo tumbas / Quiero la eternidad como una paloma en mis manos” [1931, p. 25]). Não obstante, a *outra linguagem* que Altazor anuncia, uma música de *espírito* saída desta cítara plantada no *corpo* (a voz), pretende dar a vista, como fez Cristo, aos cegos atentos, escondidos ao fundo das casas como ao fundo de si mesmos. Pode-se delinear aqui uma certa estrutura altazoriana: há o reconhecimento do poder mítico da palavra, mas há a desconfiança, o pressentimento do abismo (perante a poesia dos humores, das nações, dos ornamentos e outras mais), e há então a promessa da boa nova, um evangelho (ou o silêncio).

O problema do olhar acompanhará Altazor por toda a viagem. Enquanto a cegueira de Homero significa, em última instância, que seu discurso é ditado por Zeus; é por meio do olhar que Adão nomeia todas as coisas criadas por Deus. Erich Auerbach, em *Mimesis — a representação da realidade na literatura ocidental (Mimesis — Dargestellte Wirklichkeit in der abendlandischen Literatur, 1946)*, demonstra que Homero e o Velho Testamento são “igualmente épico[s]”, mas guardam profundas diferenças, ou mesmo oposições. *Altazor* se alimenta destes dois “mundos de formas” (1971, p. 5), a épica grega e a hebraica, e ainda de muitos outros — os mundos dos santos, dos trovadores, dos cavaleiros ungidos; os mundos barroco, romântico, modernista (em amplo espectro, de Darío a Nietzsche) e vanguardista — para lançar-se na imanência indizível e incalável (visível, cega, transvisível) de seu mundo.

Os Cantos III, IV e V são uma cruzada medieval *contra* a poesia, e por conseguinte, ao *encontro* dela mesma. Esta cruzada pergunta pelas imagens. Como se deve ver? Ou não ver? Renunciar às imagens ou amá-las? Daí a cruzada pergunta também, já que afinal ela ocorre — ela

cavalga e peleia — no espaço etéreo / sideral da linguagem: como se deve ver a linguagem? Ou não vê-la? e então criar uma outra não vista (ainda, até então), uma língua molhada em mares não nascidos. Talvez esta seja a única saída possível para se inventar uma totalidade cantável. E tal invenção passa pelo olho, este que está ancorado ao meio dos mundos, como se diz no Canto IV. "Por eso hay que cuidar el ojo precioso regalo del cerebro / El ojo anclado al medio de los mundos / Donde los buques se vienen a varar / ¿Mas si se enferma el ojo qué he de hacer? / ¿Qué haremos si han hecho mal de ojo al ojo?" (1931, p. 62). Ancorado entre coisa e palavra, o olho é o umbral da passagem entre um e outro, e ainda mais do que isso: é o que prende um ao outro, os segura, os mantém, os ancora. No Canto III, que fora uma retomada, uma recaída da angústia (pode-se conjecturar um movimento binário que enforma *Altazor*, entre angústia e serenidade, desconfiança e fé, um fluxo extremamente entrecortado), se expressa uma vontade de levantar âncora, definitivamente: "Cadenas de miradas nos atan a la tierra / Romped romped tantas cadenas" (1931, p. 54). Uma vontade de desprender-se do excesso de imagens, desprender-se mesmo das imagens do mundo, pois não é a partir delas, atado a elas, que o poeta alcançará a totalidade — as imagens são tão efêmeras quanto o agora. O Canto III fala da extrema mutabilidade das coisas, e imagina o que se verá amanhã: "Mañana el campo / Seguirá los galopes del caballo // La flor se comerá a la abeja / Porque el hangar será colmena [...] Los cuervos se harán planetas / Y tendrán plumas de hierba [...] Y el árbol se posará sobre la tórtola / Mientras las nubes se hacen roca" (1931, p. 54-55). A indisposição do poeta com as imagens é mote para que se forjem outras.

O Canto III é basicamente o espaço da indisposição generalizada: "Cortad todas las amarras / De río mar o de montaña // De espíritu y recuerdo / De ley agonizante y sueño enfermo" (1931, p. 54), e pouco

adiante os versos já mui conhecidos, onde se investe sarcasticamente contra a musicalidade de um Valéry e sobretudo de um Lorca: “Poesía aún y poesía poesía / Poética poesía poesía / Poesía poética de poético poeta / Poesía / Demasiada poesía / Desde el arco-iris hasta el culo pianista de la vecina / Basta señora poesía bambina / Y todavía tiene barrotes en los ojos” (1931, p. 56). Facilmente se pode acusar Altazor (e Huidobro) por uma iconoclastia obsessiva, compulsiva: sua artilharia aponta para todos os lados, e contradiz-se sem escrúpulos. Antes se anunciara uma “música de espírito”, agora já se deve cortar as amarras que nos atam ao espírito, às recordações, às leis, aos sonhos. Seu fervor crítico parece não deixar nada em pé no altar da poesia: despedaça a fanopéia e a melopéia. Como em toda cruzada, é preciso defender apenas o seu deus: a *outra* poesia — a essência do conhecimento deste seu deus é a pura negatividade. “Basta señora arpa de las bellas imágenes / De los furtivos como iluminados / Otra cosa otra cosa buscamos” (1931, p. 56). René de Costa assinala que a crítica aí se dirige ao *beau comme*, “el símil alógico sistematizado por Lautréamont” (1984, p. 202). Mais interessante é notar que a contradição não se restringe ao plano das idéias. Altazor vai compondo poesia nos moldes que estão sendo, simultaneamente, questionados. A passagem sobre os “como iluminados” é um exemplo categórico, sobretudo pela potência dos versos alcançados — Altazor segue jogando e testando sua própria condição de grande poeta: “Sabemos posar un beso como una mirada / Plantar miradas como árboles / Enjaular árboles como pájaros / Regar pájaros como heliotropos [...] Desembarcar cometas como turistas / Embrujar turistas como serpientes” e ao fim: “Tripular crepúsculos como navíos / Descalzar un navío como un rey / Colgar reyes como auroras / Crucificar auroras como profetas / Etc. etc. etc.” (1931, p. 57). O Canto III fala da agonia do “último poeta”, fala mesmo do “entierro de la poesía”, mas dá a

conhecer, de pronto, “el nuevo atleta”, que “salta sobre la pista mágica / Jugando con magnéticas palabras / Caldeadas como la tierra cuando va a salir un volcán / Lanzando sortilegios de sus frases pájaro” (1931, p. 58). A idéia do *jogo* não deve ser menosprezada, ou entendida como uma diminuição da tarefa, da função da poesia. Desde as *Investigaciones filosóficas* (*Philosophische Untersuchungen*, 1953) de Wittgenstein, passando pelo cinema de Antonioni, até Agamben n”O autor como gesto”, a densidade do jogo nas relações humanas tem se mostrado abissal, ou, em outros termos, o jogo tem se tornado cada vez mais algo da ordem do Ser. O III remata sem meias palavras, brotadas de uma certa desesperança ativa: “Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos / Mientras vivamos juguemos / El simple sport de los vocablos / De la pura palabra y nada más / Sin imagen limpia de joyas / (Las palabras tienen demasiada carga) / Un ritual de vocablos sin sombra” (1931, p. 59).

O problema da pureza da palavra é algo nevrálgico no panorama huidobriano e altazoriano. Já mencionei a crítica de Mariátegui no início do 2º Excurso. O estigma dessa crítica focada num pretendo alheamento de Huidobro quanto à realidade permanecerá sempre como um alvo fácil para os detratores. No *Canto general* de Neruda, num poemeto intitulado “Los poetas celestes”³⁴, se detecta sem dificuldade que a injúria é dirigida a Huidobro e até mesmo a Altazor. A história da crítica

³⁴ “Qué hicisteis vosotros gidistas, / intelectualistas, rilistas, / misterizantes, falsos brujos / existenciales, amapolas / surrealistas encendidas / en una tumba, europeizados / cadáveres de la moda, / pálidas lombrices del queso / capitalista, qué hicisteis / ante el reinado de la angustia, / frente a este oscuro ser humano, / a esta pateada compostura, / a esta cabeza sumergida / en el estiércol, a esta esencia / de ásperas vidas pisoteadas? // No hicisteis nada sino la fuga: / vendisteis hacinado detritus, / buscasteis cabellos celestes, / plantas cobardes, uñas rotas, / «Belleza pura», «sortilegio», / obra de pobres asustados / para evadir los ojos, para / enmarañar las delicadas / pupilas, para subsistir / con el plato de restos sucios / que os arrojaron los señores, / sin ver la piedra en agonía, / sin defender, sin conquistar, / más ciegos que las coronas / del cementerio, cuando cae / la lluvia sobre las inmóviles / flores podridas de las tumbas.” (1950, p. 231)

altazoriana, por sua vez, oscila entre considerar a obra como a culminância da teoria criacionista (i.e., a culminância da “pureza” da palavra, sendo isto seu alheamento do mundo) e, por outro lado, considerá-la como um desprendimento, uma ultrapassagem ou mesmo uma negação³⁵ da teoria criacionista. *Altazor* é, a bem da verdade, irreduzível a ambas dicotomias (entre criacionismo e não-criacionismo e entre palavra pura e palavra engajada). Primeiro seria preciso perguntar de que criacionismo se está falando com relação a *Altazor*: o criacionismo da década de 1910 e primeira metade da seguinte, cujo ciclo se fecha com o livro *Manifestes* (1925), publicado por Huidobro em Paris, onde se parece pregar, de fato, uma metafísica da criação artística — “[...] la vérité de l’Art commence là où finit la vérité de la vie. Le réalisme n’a pas de droit de citoyen dans notre pays” (2003, p. 1316); ou o criacionismo da década de 1930, já enriquecido com o materialismo histórico e com a própria crítica mariateguiana — Huidobro vai afirmar que a obra de arte criada em todas suas partes, que o criacionismo sempre buscou, inevitavelmente será uma fala sobre o mundo, todavia livre dos reducionismos da arte proletária. A composição de *Altazor* está enraizada bem no limiar dessa mudança de enfoque do autor, e sem dúvida influenciou para ela e foi influenciada por ela.

A partir daqui se pode pensar mais adequadamente a idéia da “pura palavra” de *Altazor*. Não se trata de uma palavra purificada de mundo, mas de uma palavra purificada de ornamentos, “limpia de joyas”, e até mesmo purificada de imagens — um ritual de vocábulos sem sombra, porque as palavras, por si sós, têm demasiada carga. Esta “pura palavra” fala do mundo, mas sua relação com o referente é tão de vida e morte, ela está tão purificada da mera retórica, que ao leitor

³⁵ “*Altazor* sería el resultado final de ensayos escriturales que habrían surgido en contrapunto con el creacionismo y también con otras formas, tradicionales y vanguardistas, de hacer poesía.” (SCHOPF, 2003, p. 1493)

desatento ou corrente ela passará apenas, e não sem enfado, como um *jogo de palavras sem sentido* — como se fosse mesmo possível um *jogo de palavras sem sentido*. Nos poucos versos que transcrevi mais acima, no jogo dos “comos iluminados”, ao tempo em que experimenta o procedimento, o poeta, o narrador, fala: do encarceramento de árvores como pássaros (a monstruosidade do homem perante a natureza, e isto lembra o explorador norueguês que, em *Ecuatorial*, trafica “raros animales / Y árboles exóticos”), do enfeitiçamento de turistas como serpentes (a mais-valia das viagens, a crescente locomoção do homem no mundo cada vez mais desbotada e mascarada pelo consumismo: turistas consomem lugares, lugares consomem turistas), da aclamação, do penduricalho de reis como auroras (a fragilidade e mesmo a banalidade das instituições políticas), da crucifixão de auroras como profetas. Ou na passagem que transcrevi pouco antes, sobre a mutabilidade das imagens, quando atento a um verso como “Mientras las nubes se hacen roca”, não encontro uma crítica lapidar da intoxicação do mundo levada a cabo, sobretudo desde pouco mais de duzentos anos, pelo homem? O poeta teme que as nuvens se petrifiquem (em última instância, que não haja mais água, senão pedra), como se petrificaram os parisienses em *La próxima* por culpa de um gás tóxico, e como também os peixes estão se petrificando naqueles versos do Canto V, citados outrora: “Se abre la tumba y al fondo se ve el mar / Sube un canto de mil barcos que se van / En tanto un tropel de peces / Se petrifica lentamente”.

Altazor, ao levar adiante, com a necessária distensão épica, essa experimentação com a linguagem, experimenta por conseguinte a própria contingência histórica do pensamento — experimenta as condições de discursar o mundo. Experimentar é levar para fora do perímetro, sacar do óbvio rumo às margens, forjar até as últimas conseqüências, que serão possivelmente a beira do ser e/ou do nada. A

viagem segue necessariamente para fora do mero sentido, ou do fácil sentido, mas isto passa longe de significar para fora do mundo. O mundo só estaria “anulado”³⁶ em *Altazor* se a linguagem fosse algo alheio ao mundo, e o mundo pudesse ser algo alheio à linguagem. “A evocação que nomeia as coisas invoca e provoca também a saga do dizer que nomeia o mundo. O dizer confia o mundo para as coisas, abrigando ao mesmo tempo as coisas no brilho do mundo” (HEIDEGGER, 2003, p. 18-19). O hermetismo — expressão de um conflito imanente a essa saga do dizer, que gera espectros de luz em seu brilho — surge, na obra em questão, não somente da busca intensa do novo e da rejeição da arte de propaganda, mas do próprio conflito externo em que o poema está radicado — a tensão entre uma grande guerra e a certeza da outra por vir, entre ditaduras e revoluções, entre afasia e grito. Aquilo que é hermético fecha em si, consciente ou inconscientemente, um dizer, alguma legibilidade. Sua tensão é parte do ato:

Contempla al huérfano que se paró en su edad
 Por culpa de los ríos que llevan poca agua
 Por culpa de las montañas que no bajan
 Crece crece dice el violoncelo
 Como yo estoy creciendo
 Como está creciendo la idea del suicidio en la bella jardinera
 Crece pequeño zafiro más tierno que la angustia
 En los ojos del pájaro quemado

Creceré creceré cuando crezca la ciudad
 Cuando los peces se hayan bebido todo el mar
 Los días pasados son caparazones de tortuga
 Ahora tengo barcos en la memoria
 Y los barcos se acercan día a día
 Oigo un ladrido de perro que da la vuelta al mundo
 En tres semanas

³⁶ E isto segundo Ramón Xirau: “Por sua intenção épica — mesmo tratando-se apenas de uma épica mental e subjetiva —, *Altazor* é irmão de *La Anábasis*, *The Waste Land*, *Narciso* ou *Muerte sin fin*. Anulado o mundo, *Altazor* constitui a épica — e o drama — de uma consciência solitária” (1986, p. 47). Concordo com as irmandades postuladas pelo filósofo mexicano, mas em nenhuma delas leio “apenas uma épica mental e subjetiva” (como se isto fosse mesmo pouco), onde o mundo possa estar “anulado”.

Y se mueren llegando (1931, p. 78)

O órfão, mencionado desde o Prefácio e que é o próprio Altazor, “héme aquí solo, como el pequeño huérfano de los naufragios anónimos”, proponente de que “»Se debe escribir en una lengua que no sea materna” (1931, p. 11), cercado de um lado por enormes montanhas e do outro pelo mar, que tem barcos na memória e que ironiza quanto a seu crescimento se este depende de uma urbanização já expressamente criticada — “Habrá ciudades grandes como un país / Gigantescas ciudades del porvenir / En donde el hombre-hormiga será una cifra / Un número que se mueve y sufre y baila / (Un poco de amor a veces como un arpa que hace olvidar / la vida)” (1931, p. 35) —, este órfão é um símbolo do Chile natal. Simbologia tão adequada para os países explorados da América, que também a utiliza Octavio Paz em *El laberinto de la soledad* (1950): “De ahí que el sentimiento de orfandad sea el fondo constante de nuestras tentativas políticas y de nuestros conflictos íntimos. México está tan solo como cada uno de sus hijos” (1992, p. 79). Do outro lado do diálogo, o violoncelo. Em Huidobro, os instrumentos musicais típicos do Ocidente e seus executores aparecem como um símbolo, ou um significante (na língua do livro), para o explorador, civilizado, burguês. Um forte exemplo se encontra em *Ecuatorial*: “Junto a la puerta viva / El negro esclavo / abre la boca prestamente / Para el amo pianista / Que hace cantar sus dientes” (2003, p. 500). No Canto VI, os símbolos reaparecem numa condensação abissal: “Muerte de joya y violoncelo / Así sed por hambre o hambre y sed” (1931, p. 102).

Desde o Canto IV, a cruzada já não se detém no combate aos hereges, para ater-se em sua própria e sagrada busca — vencidas as heresias, o grande poeta concentra-se na busca do santo cálice: a *outra*

linguagem. Para tanto, "No hay tiempo que perder" (1931, p. 61). O poeta leva adiante intensos rituais de desmembramento e redistribuição das palavras: estrofes repetem os mesmos termos em disposições completamente distintas; palavras são fundidas e abrem-se nelas um espaço para caldear outras; destes pedaços, destas montagens, brotam novos signos; substantivos se verbalizam, verbos se substantivam (a indistinção entre o designar e o fazer é um passo nítido rumo à origem comum da linguagem e do mito). A típica genealogia de nomes, tão comum às bíblias religiosas (e aos poemas épicos), também se faz presente, mas agora os nomes se inscrevem não a partir do nascimento, como era mister, mas a partir da morte — o poeta lista inscrições tumulares, até chegar ao seu próprio epitáfio: "Aquí yace Altazor, azor fulminado por la altura / Aquí yace Vicente antipoeta y mago" (1931, p. 72). A cruzada (o vôo / a queda / a navegação / o experimento) busca a totalidade, e isto se deixa dizer quase de modo prosaico.

No hay tiempo que perder
 Y si viene el instante prosaico
 Siga el barco que es acaso el mejor.
 Ahora que me siento y me pongo a escribir
 Qué hace la golondrina que vi esta mañana
 Firmando cartas en el vacío?
 Cuando muevo el pie izquierdo
 Qué hace con su pie el gran mandarín chino?
 Cuando enciendo un cigarro
 Qué hacen los otros cigarros que vienen en el barco?
 En dónde está la planta del fuego futuro?
 Y si yo levanto los ojos ahora mismo
 Qué hace con sus ojos el explorador de pie en el polo?
 Yo estoy aquí
 ¿En dónde están los otros?
 Eco de gesto en gesto
 Cadena electrizada o sin correspondencias
 Interrumpido el ritmo solitario
 ¿Quiénes se están muriendo y quiénes nacen
 Mientras mi pluma corre en el papel? (1931, p. 64)

No Canto V, se intensifica a outrora anunciada "bella locura en la zona del lenguaje" — nele está o diálogo entre o órfão e o violoncelo —,

até que o cavaleiro unguido Altazor se depara com o grande moinho de vento, que faz cessar toda pretensa ilusão de que o jogo ora levado a cabo com a linguagem estaria “fuera del tiempo” (1931, p. 59, 84). O jogo está na verdade sendo triturado lentamente pelas mãos — e mesmo assim, e só assim, ele narra o tempo. Depois do embate de sete páginas com o moinho (a cruzada de Altazor é algo quixotesca), o grande poeta se encaminha definitivamente para a totalidade, por meio de sua diluição nas coisas. O sujeito épico plasma a natureza ao tempo em que é plasmado por ela.

Y he aquí que ahora me diluyo en múltiples cosas
Soy luciérnaga y voy iluminando las ramas de la selva
Sin embargo cuando vuelo guardo mi modo de andar
Y no sólo soy luciérnaga
Sino también el aire en que vuela
La luna me atraviesa de parte a parte
Dos pájaros se pierden en mi pecho
Sin poderlo remediar.
Y luego soy árbol
Y en cuanto a árbol conservo mis modos de luciérnaga
Y mis modos de cielo
Y mi andar de hombre mi triste andar
Ahora soy rosal y hablo con lenguaje de rosal
Y digo
Sal rosa rorosalía
Sal rosa al día
Salía al sol rosa sarrio
Fueguisa mía sonrodería rososoro oro
Ando pequeño volcán del día
Y tengo miedo del volcán
Mas el volcán responde
Prófugo rueda al fondo donde ronco
Soy rosa de trueno y sueno mis carrasperas
Estoy preso y arrastro mis propios grillos
Los astros que trago crugen en mis entrañas
Proa a la borrasca en procesión procreadora
Proclamo mis proezas bramadoras
Y mis bronquios respiran en la tierra profunda
Bajo los mares y las montañas.
Y luego soy pájaro
Y me disputo el día en gorgoros
El día que me cruza la garganta
Ahora solamente digo
Callaos que voy a cantar
Soy el único cantor de este siglo
Mío mío es todo el infinito

Mis mentiras huelen a cielo
 Y nada más
 Y ahora soy mar
 Pero guardo algo de mis modos de volcán
 De mis rnodos de árbol de mis modos de luciérnaga
 De mis modos de pájaro de hombre y de rosal
 Y hablo como mar y digo
 De la firmeza hasta el horicielo
 Soy todo montalas en la azulaya
 Bailo en las volaguas con espurinas
 Una corriela tras de la otra
 Ondola en olañas mi rugazuelo
 Las verdondilas bajo la luna del selviflujó
 Van en montonda hasta el infidondo
 Y cuando bramuran los hurafones
 Y la ondaja lanza a las playas sus laziolas
 Hay un naufundo que grita pidiendo auxilio
 Yo me hago el sordo
 Miro las butraceas lentas sobre mis tornadelas
 La subatema con sus brajidos
 Las escalolas de la montasca
 Las escalolas de la desonda
 Que no descansan hasta que roen el borde de los altielos
 Hasta que llegan al abifunda
 En tanto el pirata canta
 Y yo lo escucho vestido de verdiul
 La lona en el mar ríela
 En la luna gime el viento
 Y alza en blanco crugimiento
 Alas de olas en mi azul
 El mar se abrirá para dejar salir los primeros náufragos
 Que cumplieron su castigo
 Después de tantos siglos y más siglos
 Andarán por la tierra con miradas de vidrio
 Escalarán los montes de sus frases proféticas
 Y se convertirán en constelaciones
 Entonces aparecerá un volcán en rmedio de las olas
 Y dirá yo soy el rey
 Traedme el harrnonio de las nebulosas
 Y sabed que las islas son las coronas de mi cabeza
 Y las olas mi único tesoro
 Yo soy el rey (1931, p. 94-97)

Esta diluição do sujeito em múltiplas coisas, que se realiza como um atravessar-se de linguagens (o dialogismo³⁷, o carnaval), faz vigorar

³⁷ Dentre as vozes da natureza que atravessam Altazor, também surgem, transcriadas, vozes de outros poetas. No caso, do espanhol José de Espronceda e sua famosa "Canción del pirata", o trecho: "La luna en el mar ríela, / en la lona gime el viento / y alza en blando movimiento / olas de plata y azul." (apud GOIC, 1974, p. 219)

o elo perdido da ingênua integração entre *physis* e *logos*, e todavia já parece ser desde a própria Natureza que o Homem aprende a cobiçar a dominação. Lembremos daquela estranha aproximação entre a potência da língua e o discurso ditatorial ou tirânico, onde paramos no 1º Excurso. Na longa mas sublime passagem transcrita acima: quando a rosa fala, sua voz é toda singeleza e música; quando o mar fala, sua voz é toda uma reviravolta de palavras fundidas, densas e originais (o ruído do mar é a origem em si, como sabemos desde o Prefácio); mas quando o vulcão fala, sua voz é a própria vontade de poder. Tal anseio monárquico logo contamina o pássaro-poeta: "Soy el único cantor de este siglo / Mío mío es todo el infinito / Mis mentiras huelen a cielo / Y nada más".

A totalidade e a objetividade altazorianas não se alinham às concepções racionais destes termos, mas, talvez pelo contrário, às suas idealizações míticas. Enquanto o pensamento racional detém-se no objeto apenas o tempo suficiente para transformá-lo em conceito, e logo o esquece, para continuar a viver clara e decididamente num mundo de verdades conceituais, o pensamento mítico pre-fere repousar no objeto, sem nem mesmo saber se é um objeto ou um sujeito aquilo em que repousa; ele entra em contato, quer ser "possuído"³⁸ por ele e flutuar junto dele, na inconstância³⁹.

³⁸ Como demonstra Ernst Cassirer em *Linguagem e mito (Sprache und Mythos — Ein Beitrag zum Problem der Gætternamen, 1924)*: "O pensamento (mítico) não se coloca livremente diante do conteúdo da percepção a fim de relacioná-lo e compará-lo com outros, através da reflexão consciente, mas, colocado diretamente perante esse conteúdo, é por ele subjugado e aprisionado. Repousa sobre ele; só sente e conhece a sua imediata presença sensível, tão poderosa que diante dela tudo o mais desaparece. Para a pessoa que esteja sob o encanto desta intuição mítico-religiosa, é como se nela o mundo inteiro afundasse. O respectivo conteúdo momentâneo, ao qual se atrela o interesse religioso, preenche completamente a consciência, de modo que nada mais subsiste junto ou fora dele. Com a máxima energia, o eu está voltado para este único objeto, vive nele e perde-se em sua esfera. Aqui reina, por conseguinte, em vez do alargamento da percepção, o seu mais extremo estreitamento; em lugar de uma

Nombres daba
 por los ojos hojas mago
Alto alto
Y el clarín de la Babel
Pida nácar
 tenga muerte (1931, p. 103)

O extremo estreitamento de Altazor vai além, e adentra na própria palavra, rumo a seu constituinte básico: a sonoridade, “a pura formação-em-um do infinito no finito”, conforme a definição já citada de Schelling. O grande poeta entra em transe, pois afinal depois da “Carne labrada por arados de angustia” (1931, p. 22), depois de toda uma cruzada *contra* a poesia — desde o início uma intervenção e uma inversão, já que sua paródia entra em cena quando os rapsodos e também os apóstolos interrompem o canto; desde o início a fissura entre o som e o sentido; desde sempre um contracanto —, ele encontra enfim a *outra linguagem*.

Ai i a
Temporía
Ai ai aia
Ululayu
 lulayu
 layu yu
Ululayu
 ulayu
 ayu yu
Lunatando
Sensorida e infimento
Ululayo ululamento
Plegasuena
Cantatorio ululaciente
Oraneva yu yu yo
Tempovío (1931, p. 110-111)

A voz de Octavio Paz foi a primeira a se levantar contra a crítica, geralmente norte-americana, que pretendia canonizar uma interpretação da viagem altazoriana como sendo a afirmação da derrota da linguagem, devido à ausência de sentido do último Canto. Paz lê, por bem outro lado, uma ascensão de Altazor rumo ao êxtase, que resulta

no falar em línguas mítico-religioso, conhecido pela lingüística como glossolalia. Isto significa, no poema, uma ultrapassagem do sentido rumo ao ser.

O ritual do falar em línguas tem sua remota origem nos tempos mais primórdios, e possivelmente está na origem da própria linguagem. Em *A sociedade contra o Estado* (*La société contre l'État — Recherches d'anthropologie politique*, 1974), Pierre Clastres fala do canto dos caçadores guaiiqui, quando os homens reunidos junto ao fogo iniciam um dialógico falar em línguas, composto, nos termos do antropólogo, por "palavras precoces, como respostas a questões que elas precederiam sempre" (1978, p. 72). Isto lembra muito o caráter mítico do grande poeta, exatamente aquele "inatingível e inacessível" que encontrou "a resposta antes que a marcha do espírito na história permitisse formular a pergunta", como diz, repito, Lukács.

No mesmo texto em que Paz fala da glossolalia, de *Altazor* e ao fim do budismo, ele também se detém, com idêntica admiração, na teoria lingüística de Benjamin Lee Whorf, a qual afirma que

Em seu nível mais alto — também o mais profundo, na base e na cúspide —, "as configurações lingüísticas ultrapassam e controlam o aspecto lexical da linguagem... Os entendimentos superiores percebem símbolos sem referências concretas a isto ou aquilo, como cheques em branco que podem ser preenchidos quando e como seja necessário e que podem significar qualquer *valor* de magnitude variável..." Assim, a referência "é a parte menor do sentido, e o poder configurativo a maior". A língua desemboca numa linguagem para além dos léxicos, das referências e dos significados. O sentido não se evapora, mas é irreduzível à significação: é uma forma. (PAZ, 1991, p. 42-43)

No espaço da linguagem altazoriana, o surgimento destas novas palavras remete ao surgimento de um novo mundo. O Canto VII provoca um estranho sentir, que nos convoca a uma escuta ávida por torná-lo comunicante, seja pelos pedaços de palavras "reais" que carrega, seja pela sonoridade que por si só fala, acima de qualquer

arbitrariade (a *des-hierarquização* da voz). Assim, as palavras nos invocam, a partir da nova forma, um novo, outro, sentido — ou simplesmente um outro sentir: sentido é representação, sentir é apresentação. Ora, Wilhelm von Humboldt, o irmão mais velho daquele sábio viajante que influencia Sousaândrade na composição d'*O Guesa* e inclusive aparece como personagem da narrativa, experimentando um veneno indígena, já dizia que

O homem vive com seus objetos fundamental e até *exclusivamente*, tal como a linguagem lhos apresenta, pois nele o sentir e o atuar dependem de suas representações. Pelo mesmo ato, mediante o qual o homem extrai de si a trama da linguagem, também vai se entretecendo nela e cada linguagem traça um círculo mágico ao redor do povo a que pertence, círculo do qual não existe escapatória possível, a não ser que se pule para outro. (HUMBOLDT *apud* CASSIRER, 2006, p. 23)

Altazor é a narrativa de tal pulo, de pára-quedas.

Dada a historicidade intrínseca ao gênero épico, seu fim sendo uma representação da imanência, a linguagem de que trata o poema forçosamente se localiza, e a revolta de Altazor contra a língua materna (instalada por um colonizador) se resolve no ato revolucionário e carnavalesco de negá-la, de desconstruí-la, e propor outra. As epopéias tradicionais, sempre advindas das belicosas nações de senhores que se estabelecem sobre a massa dos autóctones vencidos⁴⁰, estão localizadas num momento histórico em que o nascimento da nação se irmana com a cristalização (e a imposição, para os bárbaros) de um idioma. No limite de sua loucura — e também de sua *crença*, somadas uma e outra sob o signo da angústia — Altazor termina, regressa, exibindo o produto de sua viagem, seu butim de guerra: um outro sistema de sons (mesmo se o poeta não consegue romper de todo as amarras de sua língua

⁴⁰ “Os cantos de Homero e os hinos do *Rigveda* datam da época da dominação territorial e dos lugares fortificados, quando uma belicosa nação de senhores se estabeleceu sobre a massa dos autóctones vencidos.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 24)

materna, em vários aspectos), uma nova língua ou ao menos um protótipo, forjado na imaginação do início e pronunciado para um outro mundo — escritura do desejo de uma nova origem, uma nova nação, uma nova história.

Para nós, que estamos ainda tão inseridos em sua problemática — o problema, o mito do nosso tempo é a linguagem, e isto o comprovam tanto um racionalista como Cassirer, quanto um "irracionalista" como Heidegger, sem falar em Derrida, etc. —, *Altazor* soa demasiadamente mitológico (um estudo *sobre* o problema, *sobre* o mito), mas ao longo dos mil anos em que o poema promete povoar os sonhos dos homens, é extremamente possível que a obra vá ganhando, cada vez mais e mais, a sua devida envergadura mítica (de culto e profanação *do* mito).

Bibliografia

ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, G. *A linguagem e a morte*: um seminário sobre o lugar da negatividade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARAÚJO, Ricardo. *Mistério de Huidobro*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

AUERBACH, E. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, W. "A crise do romance". In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENKO, S. *Vicente Huidobro y el cubismo*. México D.F.: FCE; Caracas: Monte Avila, 1993.

BERNUCCI, L. M. "Justiça poética na épica latino-americana moderna". In: REVISTA USP, n. 50, p. 238-246, jun/ago. São Paulo: USP, CCS, 2001.

CAMURATI, M. *Poesía y poética de Vicente Huidobro*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1980.

CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CLASTRES, P. *A sociedade contra o Estado*: pesquisas de antropologia política. Rio de Janeiro: F. Alves, 1978.

COSTA, R. *Huidobro*: los oficios de un poeta. México D.F.: FCE, 1984.

DE CAMPOS, A e H. *Re Visão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DE LIMA, J. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952.

DI NISSA, G. *L'uomo*. Roma: Città Nuova, 2000.

EAGLETON, T. *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: FCE, 1998.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ELIOT, T. S. *Complete poems and plays: 1909-1950*. New York: Harcourt & Brace, 1952.

FEUERBACH, L. *A essência do cristianismo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

FICHTE, J. G. *Reivindicación de la libertad de pensamiento y otros escritos políticos*. Madrid: Tecnos, 1986.

FOUCAULT, M. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.

_____. "Qu'est-ce qu'un auteur ?". In: _____. *Dits et écrits*. vol. I. Paris: Gallimard, 1994.

_____. "Linguagem e literatura". In: MACHADO, R. *Foucault: a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do séc. XIX a meados do séc. XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GADAMER, H-G. *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOETHE, J. W.; SCHILLER, F. "Sobre poesía épica y dramática". In: ANALECTA MALACITANA. Universidad de la Rioja. vol. 17, n. 2, 1994, p. 371-376.

GOIC, Cedomil. *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago de Chile: Nueva Universidad, 1974.

_____. "Fin del mundo, fin de un mundo: 'Ecuatorial', de Vicente Huidobro". In: REVISTA CHILENA DE LITERATURA. n. 55, Noviembre 1999, p. 5-29.

HAHN, O. "Vicente Huidobro o la voluntad inaugural". In: REVISTA IBEROAMERICANA. vol. XLV, n. 106-107, Enero-Junio 1979, p. 19-27.

HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993.

_____. "Prefacio". In: _____. *A fenomenologia do espírito*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

HEIDEGGER, M. *Que é metafísica?* São Paulo: Duas Cidades, 1969.

_____. *Zollikoner Seminare*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1987.

_____. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2003.

_____. *Arte y poesía*. México: FCE, 2006.

HUIDOBRO, V. *Altazor*. Madrid: CIAP, 1931.

_____. *Mío Cid Campeador*. Santiago de Chile: Ercilla, 1942.

_____. *Ultimos poemas*. Santiago de Chile: Ahués Hnos, 1948.

_____. *Obras completas de Vicente Huidobro*: tomo I. Santiago: Andres Bello, 1976a.

_____. *Obras completas de Vicente Huidobro*: tomo II. Santiago: Andres Bello, 1976.

_____. *La próxima*. Santiago de Chile: Universitaria, 1996.

_____. *Obra poética*. Barcelona: ALLCA XX, 2003.

KIERKEGAARD, S. *Temor y temblor*. Buenos Aires: Losada, 2008.

KRISTEVA, J. *Σημειωτική*: recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.

_____. "L'expansion de la sémiotique". In: KRISTEVA, J.; REY-DEBOVE, J.; UMIKER, D. J. (eds.). *Essays in Semiotics / Essais de Sémiotique*. The Netherlands: Mouton & Co, 1971.

LÉVI-STRAUSS, C. "A estrutura dos mitos". In: _____. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LOPES, R. G. "Uma experiência de linguagem': Whitman e a primeira edição de *Folhas de Relva* (1855)". In: WHITMAN, W. *Leaves of Grass = Folhas de relva*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

MARIÁTEGUI, J. C. "Arte, revolución y decadencia". In: _____. *Ensayos escogidos*. Lima: Universo, 1974.

MARTÍ, J. *Obras completas*: en los Estados Unidos. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1964.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

NERUDA, P. *Canto General*. México D.F.: Talleres Gráficos de la Nación, 1950.

PAZ, O. *El arco y la lira*. México: FCE, 1970.

_____. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *El laberinto de la soledad*. México D.F.: FCE, 1992.

_____. "Decir sin decir: Vicente Huidobro". In: _____. *Obras completas: Fundación y disidencia — dominio hispánico*. vol. 3. México D.F.: FCE, 1994.

PEARCE, R. H. "Pound, Whitman, and the American Epic". In: SUTTON, W. (ed). *Ezra Pound: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1963.

PERLOFF, M. *The dance of the intellect: studies in the poetry of the Pound tradition*. Evanston, Illinois: Northwestern UP, 1996.

POE, E. A. "The Poetic Principle". In: BATE, Walter J (org). *Criticism: the major texts*. New York: Harcourt Brace, 1952.

REVISTA TOTAL. Santiago de Chile, n. 1, 1936. (Disponível em [http://www. memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0002196.pdf](http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0002196.pdf)). Acesso em: 26 fev. 2007.

RICOUER, P. *Tempo e narrativa — Tomo I*. Campinas: Papirus, 1994.

_____. *Tempo e narrativa — Tomo II*. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *Tempo e narrativa — Tomo III*. Campinas: Papirus, 1997.

RORTY, R. "O orgulho nacional americano: Whitman e Dewey". In: _____. *Para realizar a América: o pensamento de esquerda no século XX na América*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

- SANTOS, E. S. "Método e subjetividade: a crítica de Heidegger e a possível solução de Winnicott". In: DONAT, M.; IVANO, R. *Anais do VII SEPECH*. Londrina: Eduel, 2008.
- SCHILLER, F. *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Buenos Aires: Nova, 1963.
- SHELLING, F. W. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Ed. da USP, 2001.
- SCHLEGEL, F. *Dialética dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHOPF, F. "Lectura de *Altazor*". In: HUIDOBRO, V. *Obra poética*. Barcelona: ALLCA XX, 2003.
- SCHWARTZ, J. "Parodia y metalenguaje en *Altazor*: una lectura del 'Prefacio'". In: PIZARRO, A. (comp). *Modernidad, postmodernidad y vanguardias*: situando a Huidobro. Santiago de Chile: M.E., 1995.
- SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SOUSÂNDRADE, J. *O Guesa*. Londres: Cooke & Halsted, 1884.
- SZONDI, P. *La poetica di Hegel e Schelling*. Torino: Einaudi, 1986.
- TERÁN, O. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*. Buenos Aires: FCE, 2000.
- WHITMAN, W. *Leaves of Grass = Folhas de relva*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- _____. *Leaves of Grass*. New York: The New American, 1960.
- WILLIAMS, R. L. "Lectura de 'Mío Cid Campeador'". In: REVISTA IBEROAMERICANA. vol. XLV, n. 106-107, Enero-Junio 1979, p. 309-314.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

XIRAU, R. *Ensaaios críticos e filosóficos*. São Paulo: Perspectiva, USP, 1986.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.