

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

**IDENTIFICAÇÕES PROBLEMÁTICAS:
LÍRICA E SOCIEDADE EM
QUATRO POETAS LATINO-AMERICANOS**

Leandro Pasini

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte de requisito para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida

SÃO PAULO

Março/2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é estudar, de forma relacionada e comparada, quatro poetas de quatro diferentes países latino-americanos: César Vallejo, do Peru; Aimé Césaire, da Martinica (Antilhas Francesas); Jorge Luis Borges, da Argentina; e Carlos Drummond de Andrade, do Brasil. Cada um desses poetas é tido como poeta nacional de seu país, com relevância histórica e mundial incontestável. A perspectiva do trabalho é a comparação de como cada poeta resolve o problema de constituir uma lírica ao mesmo tempo moderna e nacional na periferia do capitalismo. Esses problemas serão discutidos do ponto de vista da crítica imanente, tal como foi desenvolvida pela tradição crítica brasileira, que estuda a formação e configuração da literatura nacional em países periféricos.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura e sociedade, César Vallejo, Aimé Césaire,
Jorge Luis Borges, Carlos Drummond de Andrade, América Latina.

ABSTRACT

This research has the purpose of studying, in the connective and comparative way, four poets of four different Latin American countries: César Vallejo, from Peru; Aimé Césaire, from Martinica (French Caribbean); Jorge Luis Borges, from Argentina; and Carlos Drummond de Andrade, from Brazil. Each of these poets is known as a national poet of his own country, and all of them have unquestionable historical and international importance. The perspective of this work is to compare how each poet solves the problem of establishing a poetry at the same time modern and national in the periphery of capitalism. These problems will be discussed by the point of view of immanent criticism, as it was developed by the Brazilian critical tradition, in his studies concerning the formation and configuration of literature in peripheral countries.

KEY WORDS

Literature and society, César Vallejo, Aimé Césaire,
Jorge Luis Borges, Carlos Drummond de Andrade, Latin America.

RESUMEN

El objetivo de ésta pesquisa es estudiar, de modo relacionado y comparado, cuatro poetas de cuatro diferentes países latinoamericanos: César Vallejo, de Perú; Aimé Césaire, de Martinica (Antillas Francesas); Jorge Luis Borges, de Argentina; e Carlos Drummond de Andrade, de Brasil. Cada uno de éstos poetas es conocido como poeta nacional en su país, con importancia histórica y mundial incontestables. La perspectiva del trabajo es la comparación de cómo cada poeta resuelve el problema de constituir una lírica al mismo tiempo moderna y nacional en la periferia del capitalismo. Ésos problemas serán discutidos del punto de vista de la crítica inmanente, tal como fue desarrollada por la tradición crítica brasileña, que estudia la formación e configuración de la literatura en países periféricos.

PALABRAS-LLAVE

Literatura y sociedad, César Vallejo, Aimé Césaire,
Jorge Luis Borges, Carlos Drummond de Andrade, América Latina.

Agradecimentos

Ao meu pai, exemplo de honestidade, força e dedicação;

À minha família;

Ao amigo Bruno Gambarotto, e nossa “escola das facas”;

Ao professor e orientador Jorge de Almeida, por aceitar, apoiar e acompanhar um projeto incomum;

Aos membros da banca de qualificação: professores Marcos Natali e Betina Bischof;

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada;

Ao parecerista da FAPESP;

À Marcelli, baixo-contínuo das minhas idéias;

Aos meus amigos e minhas amigas, involuntário alento anti-intelectual, e abnegados ouvintes de meus momentos de empolgação. (Não cito nomes, mas nunca deixei em dúvida quem vocês são);

Ao Prof. José Antônio Pasta Jr., pela paciência, sinceridade e apoio;

À Talitha, idílio inesperado no caminho final do trabalho.

Esta pesquisa contou com o apoio de uma bolsa de estudos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP

Sumário

Introdução.....	8
Capítulo Primeiro – <i>Questões de Auto-Definição</i>	25
Intermezzo – <i>Dialética Local/Cosmopolita no</i> <i>Pensamento Latino-Americano (alguns aspectos)</i> ...67	
Capítulo Segundo – <i>A Casa, o Mundo</i>	82
Capítulo Terceiro – <i>Perspectiva Terminal</i>	138
Conclusão.....	179
Bibliografia.....	186

INTRODUÇÃO

*Como fugir ao mínimo objeto
ou recusar-se ao grande?*

Drummond

Nosso objetivo é estudar, de forma relacionada e comparada, quatro poetas de quatro diferentes países latino-americanos: César Vallejo, do Peru; Aimé Césaire, da Martinica (Antilhas Francesas); Jorge Luis Borges, da Argentina; e Carlos Drummond de Andrade, do Brasil. Cada um desses poetas é tido como poeta nacional, com relevância histórica e mundial incontestáveis. A questão que se coloca é a de como cada poeta resolve o problema de constituir uma lírica ao mesmo tempo moderna e nacional na periferia do capitalismo.

O pensamento brasileiro trilhou seu caminho crítico em contato íntimo com as obras fundamentais de nossa literatura. Colocar em contato seus conceitos com autores e obras oriundos de países e tradições críticas diferentes levanta uma série de riscos para este

trabalho. Prevemos, ao assumir os riscos, que esse contato se desdobre em tensões e conflitos de diferentes níveis. Com o auxílio indispensável da bibliografia crítica nacional de cada poeta, na hipótese em que mais confiamos o conflito será germinador de novas questões, por ventura de amplo interesse. O risco maior seria a esterilização ou uniformização dos autores, caso fossem analisados sob a tutela intransigente ou autoritária do ponto de vista crítico brasileiro. A dialética que estrutura os ensaios de Antonio Candido e Roberto Schwarz sugere-nos, contudo, o cuidado e o respeito com o objeto estudado, colocando mesmo a perspectiva assumida em cheque, caso o objeto lhe escape.

As literaturas dos países latino-americanos, embora sejam resultado de um mesmo processo histórico, não tiveram contato decisivo entre si no momento da formação das diversas literaturas nacionais. Mesmo no grupo de países com laços culturais mais fortes, os de fala espanhola, as heranças vice-reinais do tempo colonial estiveram muito presentes, e os projetos nacionais e, por conseqüência, as manifestações literárias de países como a Argentina, o Peru e o México são muito diferentes. Essas diferenças se exprimem de forma muito marcada nas histórias literárias dos diversos países.

Ainda que os Estados Unidos tenham fornecido modelos literários como James Fenimore Cooper e Walt Whitman, que foram importantes na formação de autores como os argentinos Domingo Faustino Sarmiento, leitor de Cooper, e Jorge Luis Borges, leitor de Whitman, ou ainda Pablo Neruda, outro admirador de Whitman, as referências literárias decisivas vinham sempre das ex-metrópoles ou dos centros europeus em geral, como a França e a Inglaterra. Nesse contexto, cada literatura nacional do continente teve um desenvolvimento separado dos seus vizinhos. Separado, mas paralelo e analógico, pois autores de diferentes países, postos numa perspectiva comparada, respondem a problemas histórico-estéticos semelhantes, ligados à constituição de uma literatura nacional em país periférico.

Os poetas escolhidos viveram praticamente na mesma época: todos nascem aproximadamente no começo do século XX e suas vidas se estendem ao longo dele, à exceção de Vallejo, que nasce em 1892, pouco antes do fim do século XIX e falece antes da metade do século XX (Vallejo (1892 – 1938), Césaire (1914 -), Borges (1899 – 1986), Drummond (1902 – 1987). Contemporâneos e americanos (eles fazem parte das Américas, três da América do Sul e um do Caribe), tais poetas, no entanto, não tiveram contato

decisivo em vida e tampouco se influenciaram literariamente. A questão que nos orienta, porém, é de entender o modo como se defrontaram com problemas históricos e estéticos que são, em grande medida, da mesma natureza. As soluções desses problemas seriam diferentes em cada um? Qual é o grau de proximidade e distanciamento entre eles? Supomos que cada uma dessas grandes soluções pode esclarecer a peculiaridade nacional e pessoal de cada poeta. As diferenças entre eles poderiam corresponder, então, às diversas formações literárias no interior do continente americano. Os poemas que serão estudados já foram bastante analisados pelas críticas de seus países, a perspectiva comparada, contudo, pode dar novo alento e sentido a esses poemas, quando os coloca num contexto histórico-geográfico e cultural mais amplo. Essa nova perspectiva não invalida, antes apóia, os sentidos que as críticas nacionais já encontraram, e a ênfase no aspecto relacional abre outros flancos a partir dessas mesmas críticas nacionais.

Selecionamos poemas que sintetizam os esforços de uma configuração poética em determinados períodos do desenvolvimento de cada autor. Além de lidar com poemas que são referências em cada uma das obras, outro critério de escolha foi a possibilidade de exploração que cada poema oferecia em relação ao tema comparativo disposto em cada capítulo.

Os poemas escolhidos de César Vallejo são: “Huaco” (*Los Heraldos Negros*, 1919), “Trilce XXVIII” (*Trilce*, 1922) e “Considerando en frio...” (*Poemas Humanos*, 1939). Os de Césaire são trechos do longo *Cahier d’un Retour au Pays Natal*, 1939 – 1956 (período da elaboração completa do poema). Os de Borges: “Borges y Yo”, “Poema de los Dones” (*El Hacedor*, 1960), “Laberinto” e “El Laberinto” (*Elogio de la Sombra*, 1969). E os de Drummond: “Poema das Sete Faces” (*Alguma Poesia*, 1930), “Os Ombros suportam o Mundo” (*Sentimento do Mundo*, 1940), e “A Máquina do Mundo” (*Claro Enigma*, 1951).

Cada grupo de poemas será analisado a partir de um núcleo central historicamente determinado pelo empenho de formação nacional de cada país, que se manifesta seja na constituição da subjetividade, na dialética particular/universal ou mesmo na configuração de seus grandes poemas de aspiração totalizante/terminal. Esses temas constituirão os capítulos da pesquisa: no primeiro, estudaremos a consolidação de uma subjetividade específica em cada poeta; seguiremos para a dialética entre o particular e o universal, no

segundo capítulo; e finalizaremos estudando o que poderia ser chamado perspectiva terminal.

Em Vallejo, o núcleo dos poemas escolhidos é a melancolia do pertencimento a um mundo que se perdeu. Vallejo se torna grande poeta quando reconhece seu passado inca e percebe no que este foi transformado. De toda a riqueza formal e comprometimento vanguardista e revolucionário do poeta, que são seus traços mais evidentes, tomaremos esse aspecto como guia de leitura, pois encontramos uma inserção peruana específica. Para pensar sua obra e os poemas que dele analisaremos, convém lembrar a posição da independência do Peru no contexto das independências sul-americanas. O Peru foi o último país hispânico da América do Sul a conquistar a independência, que não foi impulsionada a partir do próprio Peru, mas foi devida a um esforço conjunto dos exércitos de Bolívar e San Martín. “La revolución (de independência) había triunfado por la obligada solidaridad continental de los pueblos que se rebelaron contra el dominio de España y porque las circunstancias políticas y económicas del mundo trabajaban a su favor”.¹ Libertar o Peru era livrar a América do Sul do último pilar do domínio espanhol. Isso fez com que o Peru não possuísse um projeto de modernização levado a cabo por uma elite dominante (como a Argentina e o México, por exemplo), era apenas um país mantido por uma elite *criolla* conservadora e nostálgica do Vice-Reino. Sem um projeto nacional, a literatura do país limitou-se a arremedar outras literaturas nacionais. Se lembrarmos ainda a posição de segregação e abandono dos índios do Peru, moradores da serra, forma-se um quadro desolador, do qual é quase impossível imaginar que possa surgir um poeta da estatura de Vallejo. O ambiente rarefeito e estéril da elite, somado ao abandono da rica tradição indígena, parecia inóspito à grandeza expressiva.

Contudo, se voltarmos um pouco mais na história e pensarmos o porquê de o Peru ser, no século XIX, um pilar do poder espanhol, convictamente feudal e vice-reinal sem uma elite burguesa e progressista forte que pudesse fomentar uma independência, começamos a ter pistas do aparecimento de uma figura histórica da complexidade e estatura de Vallejo. O poder espanhol estava mais forte no Peru, paradoxalmente devido ao grande movimento indígena de autonomia levado a cabo por Tupac Amaru II em 1780. Embora

¹ MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Barcelona, Editorial Crítica, 1976. Pg. 56-57.

brutalmente esmagada, a sublevação do segundo Tupac Amaru, 210 anos depois do primeiro, lembrou aos *criollos* peruanos e à Espanha a vitalidade que a cultura indígena todavia possuía, e que nunca foi completamente abafada. Vemos então que o “atraso” peruano do começo do século XIX se deve ao pioneirismo indígena de desejo de autonomia na América. Esse quadro tenso de um movimento indígena forte estilhaçado que transforma o país num pilar de conservadorismo colonial, seguido de uma independência imposta de fora é o elemento histórico fundamental que proporciona um ambiente em que a obra poética de Vallejo busca a fundação de uma poesia peruana e moderna. Sua obra nos remete às contradições intestinas do Peru, que afastadas que estejam na história as suas deflagrações objetivas, persistem subterraneamente sob novas configurações. Vallejo ganha interesse e relevo quando as exuma.

A bibliografia crítica da obra de Vallejo já estudou seu pertencimento à terra americana, e como esse pertencimento problemático tem papel essencial em sua lírica. Isso se verifica em obras como as de Jorge Guzman *Tahuashando: lectura mestiza de César Vallejo*, e Guillermo Alberto Arévalo *César Vallejo, poesía en la historia*. Nosso propósito é colocar essa posição já estabelecida de Vallejo como poeta americano em confronto com poetas cuja posição ainda flutua entre o local e o universal - destacando a um tempo a posição americana peculiar dos demais poetas e a nova imagem que se pode ter da americanidade de Vallejo após o reconhecimento da americanidade de Césaire, Borges e Drummond.

Em Césaire, o núcleo é a busca e o reconhecimento do lugar do negro no mundo e na história das Américas. A posição de desenraizamento absoluto em que se encontra o negro escravizado e seus herdeiros livres na América fornece o lugar dialeticamente mais favorável a uma reflexão aguda sobre o lugar do negro na história. A obra de Césaire pode ser pensada historicamente integrando um movimento de tomada de consciência do negro que está presente em toda a literatura latino-americana (americana de um modo geral) no século XX. O primeiro momento dessa tomada de consciência vem dos Estados Unidos, da *Harlem Renaissance* dos anos 1920. Seguiram-se movimentos literários de outros negros tratando de temas negros no caribe de língua inglesa, no caribe de língua francesa e no *negrismo* de Cuba. Entre esses movimentos, o de maior alcance literário e mesmo político

foi a *Négritude*, movimento fundado em Paris, na década de 1930, por Aimé Césaire, da Martinica, Léon Damas da Guiana Francesa e pelo senegalês Léopold-Sedar Senghor.

O grande poema de Césaire *Cahier d'un Retour au Pays Natal* é uma espécie de suma poética da história do negro nas Américas. Esse longo poema, de mais de cinquenta páginas, tem como propósito analisar o lugar do negro no mundo, decantar principalmente a experiência do negro nas Américas, tendo como núcleo a sua experiência pessoal de martiniquenho. No poema há vasta gama de temas importantes: a crítica ao colonizador, a crítica ao negro que se deixa colonizar, as questões do negro perante o mundo e, mais importante nessa pesquisa, a especificidade do negro escravizado antilhano. Nessa pesquisa, o principal objetivo do estudo de Césaire é analisar como essa especificidade molda e configura o *Cahier*.

A bibliografia crítica da obra de Césaire, mais do que a de qualquer outro dos poetas estudados, destaca seu papel de poeta pós-colonial e fundador de um movimento literário (não tratamos aqui do seu equivalente político, também presente em Césaire) emancipatório. Isso está claro na obra de Daniel Delas *Aimé Césaire*, e na obra mais polêmica sobre o poeta, Raphaël Confiant *Aimé Césaire: une traversée paradoxale du siècle*. Sua posição pós-colonial e emancipatória na América costuma ser vista pela crítica ou em relação à metrópole colonial, a França, ou aos movimentos de independência africanos. Pretendemos ver essa posição de Césaire num sentido horizontal em relação a outros países da América, tendo como parâmetro os demais poetas aqui estudados.

Nesses dois poetas o núcleo tem como matriz uma idéia de pertencimento, mesmo com todos os problemas que dela decorrem. Nos outros dois, Borges e Drummond, é a falta de pertencimento que dá o tom.

Em Borges, o núcleo é a dupla-fidelidade. Entendemos por dupla-fidelidade o comprometimento de Borges com a cultura ocidental como um todo, e o comprometimento com o passado argentino, em relação ao qual os vínculos do poeta são familiares, e que tanto pesa em sua obra, basta pensar em seu nunca abandonado “culto de los mayores”. Ambos coexistem em sua obra posterior a 1940 sem aspirações de síntese. Traremos como hipótese que essa dupla-fidelidade contém em si uma argentinidade profunda. Dos projetos de independência de todo o continente americano, o argentino foi sem dúvida o mais ambicioso. Sua ambição era a de transformar a Argentina no cume da Civilização

Ocidental. Sarmiento, em *Facundo*, rejeitava qualquer tipo de *americanismo* como selvagem, e afirmava categoricamente que só os padrões europeus eram válidos. “Buenos Aires, y, por supuesto, la República Argentina, realizará lo que la Francia republicana no ha podido, lo que la aristocracia inglesa no quiere, lo que la Europa despotizada echa de menos”.² Como se vê, trata-se de um projeto em que a civilização européia era aclimatada no Novo Mundo e elevada ao seu estágio máximo. A Argentina devia ser sinônimo de civilização européia no sentido mais elevado do termo. Mas esse projeto passou por uma sucessão de fracassos ao longo do século XX, quando a Argentina viu mais de uma vez confirmado o seu papel de neo-colônia européia, principalmente britânica. Pois bem, a vida de Borges, como ele mesmo disse, “correspondi(ó) a una declinación del país”³. As primeiras obras de Borges (dos anos 1920 e 1930), pensando especificamente na obra poética, pretendiam fundar uma lírica nacional argentina e moderna com sinal positivo. Porém, o fracasso de se tornar potência e cume da civilização européia cria uma ruptura espiritual em que a Argentina nem consegue se reconhecer como país sul-americano, nem consegue abdicar de pretensões europeizantes. Cria-se então a dupla-fidelidade, que entranha a poesia tardia de Borges. Ele não recusa o passado tipicamente argentino: o gauchismo, as milongas, Buenos Aires..., mas tampouco não abdica da sofisticação e do conhecimento mundial acumulados pela Europa no século XX.

A bibliografia crítica sobre a obra de Borges sempre se apressou em afirmar a universalidade do autor, indiferente a seu conteúdo argentino, ou, pelo contrário, que se alimentava da eliminação de qualquer relação com o país de origem do poeta. Vemos essa crítica universalista na obra de Michel Lafon *Borges, ou, La réécriture* e no ensaio de Saul Yurkievich “Borges: poeta circular” na obra *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Mais recentemente, alguns críticos vêm ressaltando os vínculos argentinos de Borges, tomando por base principalmente suas primeiras obras, de temas nacionais. Refirimo-nos às obras de Beatriz Sarlo *Jorge Luis Borges: a writer on the edge* e Rafael Olea-Feanco *El otro Borges: el primer Borges*. No Brasil temos o ensaio de Davi Arrigucci Jr., “Da Fama à Infâmia (Borges no contexto latino-americano)”, em *Enigma e comentário*, que advoga o latino-americanismo de Borges. Contudo, a dupla-fidelidade de

² SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo. Civilización y barbárie*. Buenos Aires, Emecê, 1992. Pg. 139.

³ BORGES, Jorge Luis. *Obra completa, vol. III*. Buenos Aires, Emecê, 1996. pg. 500

Borges ainda não foi exaurida, e a comparação com os demais poetas desse projeto deixa claro a relevância de se ver o autor sob essa perspectiva, que afirma a um tempo o local e o universal, e que perpassa toda sua obra poética.

O núcleo central dos poemas de Drummond que serão objeto de nossa análise e interpretação é o que chamamos de reflexão-corrosão. Trata-se de um processo poético que absorve as contradições históricas de forma aguda, e as deixam agir sobre o “eu-lírico”. É uma poesia marcada pelo movimento dramático da persona poética sempre entre dois ou mais pólos, sem que nenhum dos dois seja satisfatório. A reflexividade desse movimento é tingida de ironia corrosiva.

A inserção histórica brasileira de Drummond é diferente da inserção nacional dos demais poetas estudados. O projeto de independência e a formação da nação brasileira diferenciam-se essencialmente dos demais projetos e formações do continente. É por excelência um projeto conservador, um projeto de aclimatação de aparências e sofisticações européias, unidas a aparências nacionais igualmente inofensivas, sem que o poder colonial de uma elite dominante seja posto em questão. A manutenção da família real portuguesa no trono por praticamente todo o século XIX é uma demonstração cabal disso. Esse modelo de nação passa por mudanças efetivas, como a Abolição (1888) e a República (1889) sem mudar essa estrutura dual profunda⁴. Embora Drummond se relacione historicamente com o segundo momento de afirmação nacional e modernização que na literatura surge com a Semana de 1922 (o primeiro foi o Romantismo) e na política culmine da Revolução getulista de 1930, a estrutura colonial de poder e opressão oriunda da própria classe a que pertence o poeta nunca deixou de atormentá-lo. Essa poesia, então, reflete sobre si própria o tempo inteiro, tendo como princípio o conflito, que não se deixa resolver por soluções fáceis, e acaba por corroer tanto o ‘eu-lírico’, como a forma da lírica.

A bibliografia crítica da obra de Drummond já estudou com profundidade o seu conteúdo corrosivo-reflexivo. Referimo-nos, principalmente, às obras de Luiz Costa Lima *Lira e antilira* e de Davi Arrigucci Jr *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. Os vínculos nacionais de Drummond também estão bem estudados nas obras de Maria Iumna Simon. *Drummond: uma poética do risco*, John Gledson. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade* e de Vagner Camilo. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa*

⁴ FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.

das Trevas. O ponto de vista desse trabalho, entretanto, pretende dar outro viés a essa análise, com a contraposição do conflito lírico de Drummond aos conflitos vividos por Vallejo, Césaire e Borges, e que em sua lírica tomaram formas diferentes.

* * *

Nesse caminho de elucidação das peculiaridades nacionais, os fios do atraso econômico-social e da fratura histórica ficam mais visíveis. A exploração desmedida, o fracasso da coesão e integração social ou, de outra perspectiva, a manutenção da segregação são traços externos que provocam a curiosidade de acompanhar as possíveis relações das diferentes configurações estéticas desses traços histórico-sociais comuns.

Estamos num terreno bem definido, mas até agora pouco difundido, da literatura comparada, em que uma questão histórico-estética fundamental aproxima obras que não pertencem a uma influência literária comum⁵. É assim que nos questionamos sobre os laços estéticos invisíveis que se poderiam comprovar com a comparação: de obras e países periféricos, de formações literárias nacionais, das relações entre poesia lírica e a sociedade que a engendra, e a comparação específica de alguns poemas de grandes poetas de nações periféricas.

Quando se aborda a literatura, neste caso a poesia, de países periféricos é relevante distinguir a posição periférica de um continente como o (latino-)americano das demais periferias modernas do globo.

Especificamente, estamos tratando da poesia das Américas (América Latina e Caribe), o que complexifica o estudo, pois o continente americano é o único que teve a independência arquitetada e declarada por elites de origem colonial (existem alguns casos em outros lugares do mundo, como a Austrália, a Nova Zelândia, em parte a África do Sul, mas nas Américas esse processo é sistemático e feito em larga escala). A continuidade da época colonial se dá por completo, pois os colonizadores não vão embora, como na África e na Ásia, mas são mesmo os agentes da independência.

⁵ Exemplo e paradigma de nosso tipo de comparação é a obra de Peter Szondi. *Teoria do drama moderno*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001. (Edição alemã de 1965).

Acreditamos que a lírica dos poetas que esse trabalho estuda manifesta esse estado de exceção do continente americano. Sem que haja qualquer determinismo racial na escolha dos poetas, a diversidade a que recorremos incluiu no espectro cultural mais amplo, a questão da identidade racial. Pela conjuntura racial constitutiva do continente, sempre lembrada pelas interpretações de maior alento da cultura latino-americana, também é nosso objetivo ver como essa conjuntura histórica está entranhada em poetas que tem pontos de vista constituídos por identidades raciais diferentes. Logicamente, esse elemento de identidade racial não vale por si, mas permanece um elemento importante para a análise, enquanto êmulo da consciência histórica. Vallejo não é um índio, mas sim um mestiço de pai espanhol e mãe índia, seu indigenismo, ou sua indianidade, é uma escolha, fruto de deliberação. Do mesmo modo, a brancura de Drummond nunca é celebrada em seus versos, mas sempre posta como problema, “Coitado: de raça branca” diz um verso de “O Mito” (*A rosa do povo*). A abordagem da identidade racial evita todo reducionismo biológico, antes é elemento calcado na história do continente e invadido por relações de classe.

Outro objetivo é ver como o estudo comparado desses poetas faz com que seus poemas ganhem nova dimensão. A comparação que lançamos aqui coloca um problema que não é usual na literatura comparada tradicional. Comparamos os quatro poetas a partir de problemas históricos comuns: é uma confrontação de processos paralelos de líricas que poderíamos chamar de líricas de formação, pelo fato de os poetas aqui abordados se colocarem na convergência de questões histórico-nacionais cruciais.

Trabalhamos principalmente na formalização de problemas histórico-estéticos que a perspectiva comparatista traz ao colocar em contato poetas próximos pelas dificuldades encontradas na resolução desses problemas e distantes pela singularidade das respostas formuladas. Especificamente, a formulação dos problemas pode adquirir consistência quando leva em conta que, próximos ou distantes, a relação frágil ou inexistente entre eles cria um campo relacional pleno de possibilidades e perigos. Ao ligar os fios possíveis entre os poetas, temos consciência que alguns farão um laço, outros vão gerar choques, muitos ficarão soltos ou desencontrados. Nesse elenco de possibilidades, contudo, forma-se uma *relação comparativa* que ganha interesse mesmo em seus pontos fracos, ou fracassos, desde que o fracasso comparativo seja assumido como tal e formulado como questão. Denominamos aqui “fracasso comparativo” relações entre obras que não cumpram à risca

os conceitos tradicionais ou clássicos da literatura comparada, mas que proponham um esforço relacional compreensivo e cauteloso. Não está na ordem da pesquisa um esforço de síntese ou de dar respostas definitivas às questões que formulamos, pois estas foram postas antes para explorar sua problematicidade do que para fechá-las e entregá-las como “produto”. Nesse sentido, contamos com as eventuais fraquezas advindas da análise, certamente presentes, como elemento constitutivo, e talvez natural, de nosso tipo de estudo.

Com isso, as abordagens tradicionais, ou clássicas⁶, da literatura comparada têm aqui valor atenuado, pela própria natureza da comparação. A influência, princípio sobre o qual se estabeleceu a disciplina, não ocorre entre os poetas. Há uma influência de fundo que os une, a influência da vanguarda européia, mas esta é de tal forma abrangente e até paradoxal nos seus postulados, que sua influência é recebida por cada poeta de forma muito livre para poder sustentar nosso propósito comparativo⁷. Diz Ana Pizarro: “esta variedad de áreas culturales, situaciones históricas, diseños sociales hacen que los lenguajes de las vanguardias sean variados pero que los articule una misma tensión hacia la modernización. Esto significa pensar sus construcciones simbólicas a partir de un renovado repertorio formal (...) que obedece a dinámicas de desarrollo diferentes del discurso y la cultura. Ellas lo apropian como una manera nueva de focalizar las inflexiones de su propia memoria”.⁸ Entre pluralidade de linguagens vanguardistas e anseios análogos de modernização se desenvolve um paradigma, um pano de fundo comum, mas que não se pode definir como “influência”.

O mesmo se dá com a intertextualidade. Vallejo, Césaire, Borges e Drummond quase se ignoram por completo. Drummond conheceu vagamente a obra de Borges, sem que ela modificasse em nada sua poética.⁹ Mário de Andrade, amigo e mestre do primeiro Drummond, conheceu melhor a obra do argentino, mas nem sua obra foi afetada pela admiração que Mário declarou nem se estabeleceu um labirinto de ecos que levasse a leitura de Mário à obra de Drummond. Borges chegou a ler Vallejo e o inclui em uma

⁶ NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo, EDUSP, 1997.

⁷ Sobre as vanguardas latino-americanas, SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardias latinoamericanas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

⁸ PIZARRO, Ana. “Vanguardia y modernidad en el discurso cultural”. In. *América Latina. Palavra, literatura e cultura. Vol III*. São Paulo, Fundação Memorial/Editora da Unicamp, 1995. Pg.23.

⁹ Há talvez uma referência vaga a Borges no poema “A Luís Maurício, infante”: “à esquina de Córdoba e Florida, só aquele velho pendido e sentado,/ de luvas e sobretudo, vê passar (é cego) o tempo que não enxergamos,/ o tempo irreversível, o tempo estático, o vazio entre ramos”.

antologia de poesia hispano-americana que editou em colaboração com Alberto Hidalgo e Vicente Huidobro.¹⁰ Mas não há qualquer rastro de uma relação textual da poesia de Vallejo na obra de Borges. Vallejo, por sua vez, se refere pejorativamente a Borges em importante texto de 1927, “Contra el Secreto Profesional”¹¹ como um europeizado. Devemos lembrar, contudo, que a essa época Borges só havia publicado seus dois primeiros livros de poemas (*Fervor de Buenos Aires*, em 1923, e *Luna de Enfrente*, em 1926). Sem dúvida há um fundamento latino-americano que perpassa a obra dos quatro poetas, mas a personalidade imperiosa de que cada um faz desse fundamento uma tessitura tão particular, que a contraposição de particularidades pode se revelar mais produtiva do que a busca intertextual da relação entre eles. De fato, esse tipo de intertextualidade latino-americana está presente no trabalho, mas não é o foco central dele. John Gledson, estudando comparativamente a obra de Drummond, afirma: “Existem, então, muitos casos em que se pode estabelecer que houve um contato, mas tudo indica que não houve influência importante. No entanto, os críticos deviam ter consciência que a influência não é a única base possível de um estudo comparativo. Também é útil, e em muitos casos mais revelador, estudar um poeta em relação a outros que nem tenha lido, nem por eles foi influenciado. Comparações podem ser feitas mesmo com a poesia do passado mais ou menos longínquo. Por exemplo, a afinidade, real ou imaginária, de certos momentos da poesia de Drummond com o barroco, do Brasil ou de outros países, é um assunto importante, e que se torna mais interessante pelo fato de Drummond (em *Brejo das Almas*, *Claro enigma* e *Fazendeiro do ar*) ter consciência da semelhança. As comparações mais fecundas, entretanto, com mais probabilidade, são as que podem fazer com seus contemporâneos, sobretudo nas tradições paralelas às brasileiras, mas às quais Drummond não está diretamente ligado”.¹²

Os conceitos mais recentes de hibridismo, mestiçagem e transculturação, inspirados na literatura latino-americana, são abordados quando apóiam nossa perspectiva contrastiva, mas sempre com cautela. Hibridismo e mestiçagem quase sempre pressupõem uma forma nova e conciliadora, vinculada à crítica pós-modernista. Contudo, os quatro poetas estudados nesse trabalho tem com a realidade e com a história uma relação de confronto, de

¹⁰ HIDALGO, Alberto, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges. *Índice de la nueva poesía hispanoamericana*. Buenos Aires, El Inca, 1926.

¹¹ SCHWARTZ, Jorge. *Op. Cit.*

reflexão e, por vezes, de luta que sugerem antes uma dialética da particularidade do que uma eloqüente mistura de textos. Vallejo, que é mestiço, nunca celebrou sua condição, e se baseou mais na expressão em espanhol do sentimento andino do que no entrelaçamento lúdico das duas raças. Optamos por considerar que “la incorporación de los indigenismo y afroantillanismos dimensionan de otro modo la noción que el continente tiene sobre su propia cultura”¹³.

A transculturação é um conceito mais presente, porque apresenta uma singularidade que resulta de um difícil processo de reflexão. A forma nova que nasce da moldagem da cultura europeia à realidade americana, e não se apresenta como híbrido, mas como um todo em que se trabalham duas culturas está presente em diferentes graus nos quatro poetas. No entanto, a comparação das formas acabadas aqui ganha mais relevo do que o processo transculturador nelas presentes.

Outro conceito recente, o de “subalternidade”, é interessante pela peculiaridade de problemas que propõe. Sua preocupação teórica é sobretudo o reconhecimento, nas contradições entre avanço e atraso, entre domínio imperialista e resistência, de um “privilegio epistemológico”, que, seguindo o texto de Alberto Moreiras: “O Nacional Popular em Antonio Candido e Jorge Luis Borges”¹⁴, era outrora característica dos estudos que focavam a especificidade da expressão local. Após o fracasso de todas as soluções modernizadoras, que fariam a síntese entre o local e o cosmopolita, tentadas ao longo do século XX e que ruíram na década de 1980, a “singularidade” perde sua razão de ser e cede seu lugar à “subalternidade”: “Os estudos subalternos latino-americanistas são, enfim, uma conseqüência do colapso do sonho de modernizações latino-americanas nacionalmente integradas”.¹⁵ A “subalternidade” recolocaria no âmbito do novo “imperialismo” a dialética explorador/explorado como interdependentes, e seguiria a lógica de que a visão do todo surge com mais organicidade de quem padece a opressão e exploração que estruturam o todo. De fato, o novo conceito responde às novas questões críticas impostas pela “globalização” e pelas novas formas de dominação. Dois fatores, no entanto, deslocam a

¹² GLEDSON, John. *Influências e impasses. Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004. Pgs. 36-37.

¹³ PIZARRO, Ana. “Vanguardia y modernidad en el discurso cultural”. In. *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. Vol III. São Paulo, Fundação Memorial/Editora da Unicamp, 1995. Pg. 27.

¹⁴ MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.

“subalternidade” do horizonte do nosso trabalho. Primeiro, o conceito se formula em experiências históricas mais recentes do que as que abordamos, o próprio texto coloca Antonio Candido e Jorge Luis Borges – autores centrais de nosso trabalho, não como precursores, mas referências saudáveis ao que *viria*, no futuro, a ser o contexto histórico da subalternidade. Embora haja no texto de Moreiras o impulso crítico de rever nossa tradição estético-crítica pelo advento do novo paradigma, não se coloca nesse caminho a nossa pesquisa. Segundo, entrelaçados como estão nesse conceito a literatura e a sociedade, ele contudo busca, assim o interpretamos, aquele “privilegio epistemológico”, uma síntese conceitual na interpretação do todo a partir de um conceito formulado na experiência histórica latino-americana. Nosso escopo não é primordialmente a renovação conceitual da crítica latino-americana, e sim o reconhecimento de problemas, de fraturas que constituem, positiva ou negativamente, o cerne da expressão lírica em países de condição periférica. Pretendemos antes explorar a fratura, não respondê-la.

Pensando nas relações históricas e culturais do continente, Ana Pizarro nota as mediações necessárias para o estudo de conjunto:

Aprehender la pluralidad de los tiempos culturales y de los discursos, apuntando al proceso histórico, abre espacio al espesor de este (...)

Este comparatismo implica por una parte formas de enunciación y significaciones comunes, por otra estudio de relaciones de fuerte contrastividad que conducen a formas especiales de textualización. Estamos enfrentados a una historia de formaciones discursivas cuyo eje se sitúa en las fronteras y demarcaciones culturales. El problema de la otredad, del estudio de la diferencia constituye, como vemos, el desafío. Fronteras y demarcaciones atraviesan esa realidad en varias direcciones. La atraviesan vertical y horizontalmente. Hay demarcaciones tenues entre Hispanoamérica y Brasil, en donde se observan grandes líneas comunes: movimientos de construcción del discurso, tendencias, géneros, temas; en donde hay diferencias sin embargo, en una relación que amerita ser estudiada como tema específico de investigación. Hay fronteras nítidas y en relación problemática con el mundo indígena y de origen africano. Hay demarcación cultural con Europa, conflictiva por su relación permanente de pertenencia y diferenciación¹⁶.

¹⁵ MOREIRAS, Alberto. *Op. Cit.* Pg. 209.

¹⁶ PIZARRO, Ana. “Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales”. In *América Latina. Palabra, literatura e cultura. Vol I.* São Paulo, Fundação Memorial/Editora da Unicamp, 1993. Pgs. 29-30.

No plano das linhas comuns que atravessam o continente, o papel do subdesenvolvimento tem estatuto seminal. Como afirma Antonio Candido¹⁷, foi aproximadamente na década de 1930 que a noção de “país novo” sucumbiu à de “país subdesenvolvido” na América Latina. Ora, se no Peru a geração de Vallejo, em torno da Revista *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui, já tinha consciência do atraso na década de 1920, num notável pioneirismo do pensamento histórico e radical do continente, na Argentina e no Brasil essa consciência é tardia e afeta diretamente a obra de Borges e Drummond. No caso peruano não se trata apenas de pioneirismo, mas de uma configuração social que antecipa a consciência do atraso e da fratura.

Drummond nunca se deixou levar por entusiasmos, e sua consciência aguda das conseqüências do atraso na vida social, com ênfase na vida mental de quem lucra com o atraso, no que “a subjetividade lírica deve ao privilégio”¹⁸, põe a questão do subdesenvolvimento no cerne de sua poesia. Caso mais grave é o de Borges, que, empenhado na modernização cultural da Argentina, é afetado nas décadas de 1940 e 1950 por movimentos sociais que resultam num duplo efeito para o poeta: o abandono da “mitologia dos arrabais” e consciência elegíaca e irônica do subdesenvolvimento.

Aimé Césaire, escrevendo com pelo menos uma década na frente dos outros três, não somente faz em seus poemas uma das críticas mais sarcásticas do subdesenvolvimento – pois nunca cogitou, como descendente de escravos, a idéia de “nação nova” – mas contribuiu teoricamente para esclarecer os laços (e não a oposição) entre cultura e barbárie em seus *Discours sur le Colonialisme* (1955), tema ao qual retornaremos com freqüência ao longo da Dissertação. A Martinica tem posição histórica de terra explorada, sem as ambições de modernidade das demais nações do continente, e passa ao largo das ilusões de desenvolvimentismo delas. Mas na sua precariedade, ela forneceu dialeticamente o ponto privilegiado para Césaire perscrutar o funcionamento da exploração e alienação mais geral, nele, mais do que em qualquer outro poeta, vinculadas à questão racial.

Outra conseqüência do subdesenvolvimento é a imitação cultural dos países avançados. Antonio Candido, comentando o preciosismo por vezes artificioso de poetas tão

¹⁷CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In MORENO, César Fernandez. *América Latina em sua literatura*. São Paulo, perspectiva, 1976.

¹⁸COSTA, Iná Camargo. “A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond”. In. *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. Vol III. São Paulo, Fundação Memorial/Editora da Unicamp, 1995. pg. 311.

consagrados no continente como Rubén Darío e Cruz e Souza, indica “a perspectiva errada que pode ser adotada quando a elite, sem bases num povo inculto, não tem meios de se encarar criticamente e supõe que a distância relativa que os separa traduz uma altitude absoluta”¹⁹.

Como poetas lúcidos que foram, nenhum dos quatro se poupou da auto-crítica. As adesões ao “povo inculto” de Vallejo, Drummond e Césaire vão ao ponto de os três se filiarem, por períodos diferentes de tempo, aos respectivos Partidos Comunistas nacionais. Vallejo e Drummond têm momentos de engajamento em suas obras que, por se aproximarem com sinceridade e auto-consciência das classes baixas, não participaram desse destino irrevogável das obras fervorosamente participativas que é o envelhecimento. Césaire é condenado pelas novas gerações de intelectuais martiniquenhos como um “elitista ocidentalizado”²⁰. Isso em decorrência de Césaire não ter usado a língua crioula (*langue créole*) e não ter apoiado os movimentos de emancipação da ilha e sim protagonizar, como deputado de ultra-mar no Congresso francês, sua transformação de colônia em “Departamento de ultra-mar”. Sem participar das paixões dessa crítica, reconhecemos o empenho de Césaire em penetrar na realidade da precariedade material e espiritual de sua ilha e de se fazer ouvir em língua padrão e personalidade nobre. Não convém esquecer que houve conflito parecido nas letras brasileiras nas ácidas acusações de Sílvio Romero contra a “falta de brasilidade” de Machado de Assis...

Um caso no outro extremo é o de Borges: separado como se sentia das aspirações do “povo inculto” da Argentina, imbuído das então (em 1940) anacrônicas aspirações da elite argentina, Borges foi mestre em ironizar, falsificar e amplificar a “altitude absoluta” do homem de elite. Nesse sentido, seus poemas não são menos críticos do que os poemas “engajados” dos demais poetas, e expõem com brilhantismo a falsidade da alta cultura na periferia.

Por fim, os quatro poetas compartilham heranças e críticas em relação à vanguarda latino-americana. Todos estão no seu influxo e nela tomam parte: Borges se engaja no “Ultraísmo”, Vallejo cria a obra mais revolucionária da vanguarda continental (*Trilce*, 1922), Césaire co-funda a *Négritude* e Drummond é herdeiro imediato e legítimo do mais

¹⁹CANDIDO, Antonio. *Op. Cit.* Pg. 350.

radical modernismo brasileiro. Suas obras, contudo, ultrapassam as limitações que estereotiparam a vanguarda como (re)produção interminável do “novo”. Como afirma Jorge Schwartz, “autores como Borges, Vallejo o Mariátegui, con proyectos tan diferenciados entre si, parecen acercarse cuando critican la ideología de lo nuevo. En su crítica al vanguardismo, los tres prefiguran aquello que Adorno, muchas décadas más tarde, formularía con gran acierto: ‘lo nuevo es el deseo de lo nuevo, no es lo nuevo en sí. Ésta es la maldición de todo lo que es nuevo’”²¹. Ligados à atitude libertária da vanguarda e críticos de seus excessos, nossos poetas mantêm uma liberdade mais consistente, que se manifesta como crítica dos comprometimentos histórico-sociais incontornáveis.

²⁰ Essa idéia é a linha de força da obra de Raphaël Confiant. *Aimé Césaire: une traversée paradoxale du siècle*. Paris, Stock, 1993.

Capítulo Primeiro
QUESTÕES DE AUTO-DEFINIÇÃO

Pronto sabré quien soy
Borges

Lírica e Subjetividade

Um problema pelo qual esses poetas podem ser comparados, e que é central em suas obras, é o da sua auto-constituição lírica. Desde o romantismo, o poeta lírico tem de construir sua individualidade por processos subjetivos que particularizam a forma, moldando-a à sua semelhança, ultrapassando as convenções mais rígidas da poesia clássica. No panorama da poesia moderna, então, a constituição subjetiva de uma individualidade

²¹ SCHWARTZ, Jorge. *Op. Cit.* Pg. 52.

lírica é questão central. De modo que o que se coloca nesse capítulo como princípio comparativo não se restringe ao âmbito das literaturas periféricas, mas impregna a lírica moderna desde sua fundação e se imprime em todos os seus desenvolvimentos. Sendo uma questão que está no âmago da poesia moderna, é natural que nas literaturas periféricas ela tenha um estatuto fundante, por um lado, e por outro tenha em suas modulações níveis específicos de complexidade.

Na história moderna, a progressiva alienação do indivíduo, decorrente das revoluções industriais e do recrudescimento do uso de força da burguesia para se manter no poder, que mostrou a cara na Revolução de 1848, na França²², paradigma do comportamento contra-revolucionário desde então, corresponde na lírica a um recolhimento e aprofundamento da subjetividade, separada da vida e crítica em relação ao mundo. A separação da lírica da sociedade acarretou que a lírica passasse a ter a forma da nova subjetividade progressivamente alienada, não mais respeitando as formas fixas.

Como diz Edmund Wilson, “cada poeta tem uma personalidade única; cada um de seus momentos possui seu tom especial, sua combinação especial de elementos. E é tarefa do poeta descobrir, inventar, a linguagem especial que seja a única capaz de exprimir-lhe a personalidade e as percepções. Essa linguagem deve lançar mão de símbolos: o que é tão especial, tão fugidio e tão vago, não pode ser expresso por exposição ou descrição direta, mas somente através de uma sucessão de palavras, de imagens, que servirão para sugerir-lo ao leitor. (...) E o Simbolismo pode ser definido como uma tentativa, através de meios cuidadosamente estudados – uma complicada associação de idéias, representada por uma miscelânea de metáforas – de comunicar percepções únicas e pessoais”²³.

O modelo ideal de lírica que vemos nos manuais de análise literária e definição de gênero perde a validade crítica desde Baudelaire. Não mais a interioridade pura e soberana, a comunhão com a natureza mais afastada, a fusão de objetividade e subjetividade num estado de comoção extático, não mais a canção, em que a sonoridade dissolve o significado das palavras. Essas definições que tiramos de Emil Staiger²⁴, que como ele mesmo diz foram calcados em exemplos gregos e alemães, embora ecoem na poesia moderna e sejam retomados por mais de um poeta que fez fama, não são mais o cerne da lírica. Lê-se num

²² OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

²³ WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. São Paulo, Cultrix, 1993. pg. 22.

²⁴ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro, GB : Tempo Brasileiro, 1969

livro clássico sobre a lírica moderna: “esse é o projeto específico de Baudelaire, ou seja, a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica”²⁵. Ela agora se arma contra a iniquidade sistemática e descarada. Mallarmé, por exemplo, apostou suas fichas numa sonoridade dissolvente e numa interioridade plena, reluzente e fugaz. Havia uma totalidade buscada pelo poeta que abarcava o mundo, uma demanda de absoluto que alavancasse a subjetividade a uma plenitude transcendente. Não se tratava mais da espontaneidade da fugacidade ideal da lírica, essa fugacidade mallarmeana era carregada de hermetismo e estava em prol de um sujeito que trabalhava infatigavelmente para vencer sua alienação.

A diferença do romance é substancial. Ele se consolida como gênero no mesmo momento histórico em que a lírica se transforma, mas seu princípio de estruturação formal se relaciona com o todo da vida social, trazendo para a forma uma perspectiva específica, mas que sempre deixa entrever a relação das classes sociais (quando há classes), o embate (ou não) do indivíduo com a sociedade estruturada, as ambições e as paixões de grande consequência social²⁶. A poesia tem como mediação o sujeito lírico, que filtra o mundo exterior na sua interioridade, ou que recria o mundo pelas suas forças emotivas. Isso não significa que a lírica se imiscua, ou tenha uma relação mais tênue com o mundo histórico social, antes aponta para o princípio de estruturação formal diferente, uma sensibilidade subjetiva objetivamente moldada, que traz em si a um tempo a sensação de imediatidade e universalidade de toda grande lírica, e as determinações histórico-sociais específicas da subjetividade lírica e da individualidade social pressuposta²⁷.

O sujeito solitário e livre para a experiência individual do todo percorre o simbolismo francês e tem um momento de crise na passagem do século XIX para o século XX na obra dos chamados ‘simbolistas mágicos’²⁸ Valéry, Rilke, George, Blok e Yeats, cuja subjetividade quer voltar à vida e rejeitar a transcendência solipsista²⁹ (*Il faut tenter de*

²⁵ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978. p. 35.

²⁶ Utilizo-me das reflexões sobre o romance de Antonio Candido. “Dialética da Malandragem”. In. *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993 e Roberto Schwarz. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 1977. e *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 1992.

²⁷ Cf. Theodor W. Adorno. “Lírica e Sociedade”. In. *Notas de Literatura I*. São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

²⁸ CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Vol 6. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1964. p. 2982.

²⁹ BOWRA, C. M. *The heritage of symbolism*. London; New York, Macmillan, 1954.

vivre). Comentando o mais intelectual desses poetas, afirma Wilson: “a poesia de Valéry está sempre, pois, oscilando entre este mundo palpável e visível e um reino de abstração intelectual. E o contraste entre ambos, o conflito implícito entre as leis absolutas da mente e as contingências limitadoras da vida – opostos impossíveis de dissociar um do outro –, é, como digo, o tema real de seus poemas”.³⁰ E prossegue: “o mundo readquire movimento e o poeta deve regressar à vida!”³¹. Segue-se a essa crise o movimento artístico que não apenas quer voltar à vida, como molda-la à sua imagem e semelhança: a Vanguarda. Na vanguarda/modernismo o poeta ou se identifica com o todo e se lança na sensibilidade englobante (Apollinaire, Maiakovski) ou engloba na sua subjetividade a deterioração do mundo (T. S. Eliot).

A volta à vida não está livre de contradições. “O paradoxo central da criação vanguardista e modernista é que o que é percebido pelos escritores e artistas do período como expressão positiva do seu poder criativo pode ser visto também como consequência negativa de uma situação social problemática”³².

A nova relação arte/vida implica o mergulho completo do escritor no mundo, onde sua vida passa a ter estatuto de exemplo, “assim, a vida do escritor torna-se o foco explícito e a prova de fogo do sonho de fundir arte e vida. Rimbaud, Apollinaire, Marinetti e Maiakovski, todos proclamam o heroísmo especial do escritor, que pelo seu exemplo leva outros a estados de liberdade e reinos de poderosa beleza”.³³

O fracasso da vanguarda³⁴, talvez resultante do fracasso da liberdade, fez a subjetividade lírica se retrair e se colocar como crítica distanciada do mundo, absorvida em novo isolamento. Isso vemos em parte da lírica de Brecht e em todo Paul Celan. O lugar da melhor lírica européia depois de 1940/50 é análoga à de Baudelaire em 1850 – o distanciamento crítico e armado contra a sociedade, embora boa parte de poesia de então, que chega até nossos dias, se confinou a questionar seu pressuposto verbal (metapoesia) ou a enquadrar uma subjetividade frágil numa forma bem trabalhada. Uma conclusão dessas faz a parte substancial da lírica européia de um século girar e cair num mesmo lugar.

³⁰ WILSON, Edmund. “Paul Valéry”. In *op. cit.* pg. 60.

³¹ *idem*, pg. 61.

³² RUSSELL, Charles. *Poets, Prophets and Revolutionaries: the literary avant-garde from Rimbaud through postmodernism*. New York : Oxford University Press, 1985. p. 19

³³ RUSSELL. *Op. cit.* p. 37

³⁴ RUSSELL, Charles. “Postmodernism and the neo-avant-garde”. In *op. cit.*

Logicamente há inovações formais e muitos ganhos estéticos, mas esse giro em falso parece dizer algo do fracasso das utopias libertárias e da manutenção do poder por parte da burguesia.

Subjetividade Central e Subjetividade Periférica

Os empecilhos do atraso e da dependência política e econômica se reproduzem na esfera da cultura em geral, e na literatura especificamente. Um sintoma desse atraso está num problema central que enfrentam os quatro poetas aqui em questão. Todos estão no influxo da Vanguarda, com suas vinculações européias e suas implicações nacionais. Contudo, as questões fundamentais do simbolismo europeu, de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé não tiveram na América Latina uma formulação satisfatória que encerrasse a questão. O “modernismo”/simbolismo latino-americano não foi exaurido no seu projeto histórico e conteúdo crítico.³⁵ Eis uma forma específica do atraso: os poetas latino-americanos no influxo da Vanguarda têm de se confrontar com seus modelos europeus contemporâneos (Apollinaire, futurismo, expressionismo), e também com os movimentos literários anteriores (o simbolismo e também aquele momento de passagem chamado por Carpeaux de ‘Simbolismo Mágico’: Valéry, Rilke, George, Blok e Yeats). Afirma Ana Pizarro sobre o tema: “este procedimiento de apropiación tiene que ver con la ‘discronía’ de las corrientes. Es decir, no existe una correspondencia entre el momento en que las corrientes culturales emergen, se desarrollan y decaen en su evolución original y el momento en que la cultura continental las absorbe, produciéndose entonces superposiciones, adosamientos, injertos que reubican al impulso original en discursos culturales diferentes”³⁶.

A subjetividade é nos quatro poetas aqui abordados sobrecarregada pelo atraso em relação ao ritmo da subjetividade no centro. A esse tema retornaremos. Convém antes enunciar outro problema periférico que se casa com o atraso e a dependência: a dialética entre local e cosmopolita. Um poeta como Apollinaire se confronta com o avanço

³⁵ Sobre a incompletude do projeto do “modernismo” hispano-americano, JITRIK, Noé. “Las dos tentaciones de la vanguardia”. In PIZARRO, Ana. *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. Vol III. São Paulo, Editora da Unicamp/Memorial da América Latina, 1995.

tecnológico, com a guerra, com a arte distanciada da vida, com a necessidade de uma inovação formal que abarque esses fenômenos. Lemos os versos clássicos:

*Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure*³⁷

E quando ele escreve esses versos, a dialética que se constrói é a da fuga do tempo e a da permanência solitária, com a evocação do dilema fundamental de Apollinaire entre o homem público vanguardista e a intimidade que não se deixa destruir. O poeta trabalha com acontecimentos histórico-estéticos *in loco*, com as facilidades que isso traz.

Um poeta periférico precisa dialetizar o ritmo da visão central com sua particularidade nacional (local) periférica. Sem a particularidade nacional, o poeta corre sério risco de ser um simulacro, um epígono deslocado ou um eco da literatura européia. Debruçado tão somente na localidade, o poeta fica de mãos atadas, pois a literatura anterior a ele segue o processo formativo da dialética cosmopolita/regional, e um apego irredutível ao local degeneraria em provincianismo e/ou nacionalismo toscano³⁸. Quando Vallejo escreve no âmbito da mais avançada estética vanguardista:

*Temo me quede con algún flanco seco;
Temo que ella se vaya, sin haberme probado
en las sequías de increíbles cuerdas vocales,
por las que
para dar armonía,
hay sempre que subir ¡nunca bajar!
¿No subimos acaso para abajo?.*³⁹

³⁶ PIZARRO, Ana. “La emancipación del discurso”. In. *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. Vol II. Pg. 31.

³⁷ “La Pont Mirabeau”. In *Alcools*. (1913)

³⁸ “Os que se nutrem apenas delas (das obras literárias brasileiras) são reconhecíveis à primeira vista, mesmo quando eruditos e inteligentes, pelo gosto provinciano e falta do senso de proporções”. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Vol I. Pgs. 9-10.

³⁹ “Trilce LXXVII”. In *Trilce*. (1922)

Há uma série de mediações entre o ímpeto atuante que é um dos motivos estruturais do vanguardismo e o temor do mutismo, a novidade casada ao disforme, ao deslocado. Junto ao padrão da estética central há o elemento específico periférico.

A união do atraso e da dependência à dialética cosmopolita/local cria um campo onde a subjetividade latino-americana pode se desenvolver. Como queremos aqui abordar, a superação desses obstáculos constituem a força dos poemas bem sucedidos, e a não-superação em algum deles compromete a organização estrutural do poema.

Nos quatro poemas aqui analisados essa questão está presente. O tema do duplo, que em Rimbaud abre as portas a experiências de misticismo e transcendência, na afirmação “Je suis un autre”, em Borges é elemento de dissolução e perda da subjetividade. Em Rimbaud, o poeta “trabalha na explosão do mundo por força de uma fantasia violenta que penetra o desconhecido e contra este se despedaça de encontro a ele”⁴⁰. Em Borges, é o mundo que se despedaça e arrasta a subjetividade com ele. Aliás, Borges amplifica em sua obra o que a periferia tem de eco e simulacro a ponto de sustentar sua obra nesse “falso” periférico. É uma solução de grande originalidade que infiltra a característica periférica em motivos centrais, corroendo-os. A busca de Baudelaire de uma subjetividade poética que desse conta a um tempo do poeta insatisfeito com a realidade e do mundo presente, “a poesia moderna e sua substância tão corrosiva quanto mágica, o gênio poético e a inteligência crítica”⁴¹, é central no “Poema das Sete Faces” e na obra de Drummond. A aliança entre inteligência crítica e sensibilidade corrosiva é um traço drummondiano cuja expressão mais ousada em sua primeira lírica é o “Poema das Sete Faces”. Em Césaire, a estética surrealista que indistingue sonho e realidade é mobilizada com o propósito de crítica do presente e do passado, “a prática do surrealismo lhe oferece a possibilidade de se libertar dos esquemas de pensamento ocidentais, dos hábitos e dos valores que lhe incutiram junto com os de raça”⁴². A vanguarda de princípios mais abertamente irrealis se transmuta em instrumento da busca da identidade perdida, motivo rimbauldiano, pré-vanguardista. Já “Huaco” está ele próprio entre o simbolismo e a vanguarda. A acumulação retardatária e a dialética cosmopolita/local estão colocadas pelo poema de forma imediata, pois a forma

⁴⁰ FRIEDRICH, Otto. *Op. cit.* pg. 64.

⁴¹ FRIEDRICH, Otto. *Op. cit.* pg. 36.

⁴² KESTELOOT, Lilyan. *Aimé Césaire*. Paris, Seghers, 1962. pg. 31

“modernista”⁴³ e o elemento indígena se mesclam e se desenvolvem poema afora. Nele se encontram a afirmação da identidade, a busca do enraizamento no local pela forma cosmopolita e o entusiasmo na construção duma nova realidade.

Apresentação Dialogada

Angel Rama nos informa que

No súbito quinquênio entre 1917 e 1922, uma constelação de poetas desconhecidos entre si realizava, por sua vez, uma transformação na literatura, que a colocava na mesma hora imperiosa que imperava no centro universal do momento: outra vez Paris. A trinta anos de distância se repetia um processo de atualização histórica que tivera lugar na década de 1890 sob a insígnia de “modernismo” na América Hispânica e de “parnasianismo” e “simbolismo” no Brasil. Esse tempo não transcorreu em vão, tanto para a consciência progressiva de si que a América Latina vinha elaborando, como para a exacerbação da ruptura postulada no processo cultural europeu, de tal modo que essa nova revolução desenvolveria em terras americanas uma captação mais lúcida de sua idiossincrasia e de sua herança peculiar junto a um aniquilamento mais cortante, se é possível dizer, da tradição poética recebida”⁴⁴.

César Vallejo é o mais velho dos quatro poetas aqui abordados. Nascido em 1892, sua obra começa num momento de transição histórica da literatura hispano-americana do modernismo (hispano-americano) à vanguarda. O modernismo peruano tinha como maior representante Abraham Valdelomar, representante menor, se tivermos como parâmetro a excelência poética de Rubén Darío e Leopoldo Lugones, representantes máximos do modernismo. Esse momento da obra de Vallejo é representado por *Los Heraldos Negros* (1918), livro do qual analisaremos nesse capítulo o poema “Huaco”. Depois de *Los Heraldos Negros*, Vallejo publica seu livro mais radical, *Trilce* (1922). Nessa obra a vanguarda hispano-americana atinge seu auge de possibilidade experimental, e une estética revolucionária com sentimento profundo da terra peruana. A experiência de *Trilce* é um limite, e após sua publicação Vallejo embarca para a Europa (1923), onde morrerá em

⁴³ modernismo hispano-americano, correspondente ao simbolismo brasileiro e francês.

⁴⁴ RAMA, Angel. “Meio Século de Narrativa Latino-Americana”. In. *Literatura e Cultura na América latina* AGUIAR, Flávio (org). *Ángel Rama*. São Paulo, Edusp, 2001. Pgs. 113-114.

1938. De sua estadia em solo europeu publicou-se postumamente três livros de poemas, *Poemas en Prosa*, *Poemas Humanos* e *España, aparta de mi este cáliz*.

Nascido em Santiago de Chuco, na serra peruana, numa família modesta e num ambiente cerceado da história, como é a serra peruana, de cultura eminentemente indígena, Vallejo faz parte dos grandes despossuídos do continente latino-americano. Contudo, essa situação de despossuído, sempre presente com muita força em toda sua obra, tomou diferentes matizes em cada livro. Sob influxo modernista, cuja estética adquiriu em solo hispano-americano um estatuto francamente elitista, a adesão de Vallejo às classes baixas do Peru se mistura com a retórica de Rubén Darío e Julio Herrera y Reissig, modernista uruguaio que exerceu grande influência no primeiro momento da carreira do poeta. Em *Trilce*, o ambiente serrano dá as mãos a uma destrutividade plena, em que a frase, a palavra, o tempo, o espaço, o cosmo estão todos feitos pedaços. A voz poética de *Trilce* nada concede à ordem estabelecida, expressando um sofrimento sem ponto de fuga.

O ponto de fuga que não havia em *Trilce*, Vallejo encontrou na Europa. Após a melancolia irredutível dos *Poemas en Prosa*, a poesia de Vallejo incorpora expectativas empiricamente revolucionárias, devido ao vínculo de Vallejo às idéias marxistas. Sem nunca fazer poesia de propaganda, Vallejo finalmente encontrou uma base popular para sua poesia nas tensões sociais européias, e aqui seu sentimento de solidariedade herdado da serra peruana, com sua tristeza inerente, é perpassada por uma esperança tênue, mas concreta. Isso vemos em *Poemas Humanos*. Junto dessa lírica pessoal, Vallejo escreve seu livro integralmente engajado na luta dos republicanos espanhóis contra o fascismo, *España, aparta de mi esse cáliz*. É um momento de beleza insuperável na história da poesia moderna o fato de esse homem dilacerado pela herança da invasão espanhola da América mobilizar sua grandeza poética em prol da liberdade da Espanha.

De fato, essa grandeza humana sempre esteve presente na poesia de Vallejo. Aqui nos importa o elemento peruano/indígena dessa grandeza. Não é novidade que o sentimento animista e telúrico⁴⁵ da terra, tipicamente inca⁴⁶, seja elemento imprescindível da

⁴⁵ Luis Alberto Sanchez chama os incas de “los romanos del Viejo Mundo americano”. In. SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La tierra del Quetzal*. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1950. pg. 25.

⁴⁶ MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Barcelona, Editorial Crítica, 1976 Pg. 269.

universalidade de Vallejo⁴⁷ e pretendemos desenvolver nossa linha de análise comparativa tomando esse elemento como foco principal. Corroborando esse ponto de vista, o poema de *Los Heraldos Negros* em que a auto-definição é mais marcada e afirmativa é “Huaco”. Esse momento de definição ostensiva da própria subjetividade está na parte do livro intitulado “Nostalgias Imperiales”, que reúne poemas sobre temas incas.

A subjetividade toma a cultura indígena como elemento constitutivo e definidor. O modernismo hispano-americano não tinha o índio em sua particularidade como elemento estético. O papel da cultura indígena nele, e na estética hispano-americana em geral até meados do século XX, era o de fornecer elementos exóticos, arabescos, ornamento da natureza selvagem, ser um fantoche político ou cultural⁴⁸.

HUACO

*Yo soy el corequenque ciego
que mira por la lente de una llaga,
y que atado está al Globo,
como a un huaco estupendo que girara.*

*Yo soy el llama, a quien tan sólo alcanza
la necedad hostil a trasquilar
volutas de clarín,
volutas de clarín brillantes de asco
y bronceadas de un viejo yaraví.*

*Soy el pichón de cóndor desplumado
por latino arcabuz;
y a flor de humanidad floto en los Andes,
como un perenne Lázaro de luz.*

⁴⁷ *Idem*. Pg 268 ss.

⁴⁸ Exemplos colhidos a esmo : José Eusebio Caro (colombiano) “Em Boca del Último Inca”, Rubén Darío “Caupolicán”, Gonçalves Dias “Leito de Folhas Verdes”. Veja-se esses versos do poema citado de Rubén Darío:

Es algo formidable que vió la vieja raza;
Robusto tronco de árbol al hombro de un campeón
Salvaje y aguerrido, cuya fornida maza
Blandiera el brazo de Hércules o el brazo de Sansón.

*Yo soy la gracia incaica que se roe
 en áureos coricanchas bautizados
 de fosfatos de error y de cicuta.
 A veces en mis piedras se encabritan
 los nervios rotos de un extinto puma.*

*Un fermento de Sol:
 ¡levadura de sombra y corazón!"*

A cultura indígena presente no poema é de outra ordem, mais presente e ativa do que na tradição romântica e “modernista”. Mas essa “herança” não é descartada, e o poema parece se ressentir dessa questão e é impregnado de negações internas. Cada elemento definidor do “Yo soy” vem acompanhado de um outro elemento que o danifica. O “corequenque”, ave que simboliza a realeza inca, é cega e sua lente é um chaga. O “llama” é imbuído de uma incapacidade que mutila o “clarín”, ave americana cuja plumagem arredondada nas patas (“volutas”) é uma de suas maiores belezas. O filhote de condor é desplumado pela arma latina etc. Existe grande violência nas imagens do poema, uma absorção pelo seu conteúdo da desgraça da civilização inca, de sua permanência sofrida e de sua existência precária. Essa violência convive, porém, com belas imagens e sonoridades do modernismo, não desprovidas de preciosismo. O vocabulário de palavras raras se estende por todo o poema: *estupendo, volutas, bronceadas, arcabuz, Lázaro, cicuta, levadura*. O vocabulário parnasiano e que se refere ao local americano pode conviver de forma tensa ou incorporar como ornamento o vocabulário inca: *huaco, corequenque, llama, clarín, yaraví, condor, coricanchas, puma*.⁴⁹

O poema é uma seqüência de imagens que se apresentam como definidoras da subjetividade lírica. O estatuto de suas imagens é o mesmo do simbolismo descrito por Edmund Wilson, como já citamos anteriormente: mesclas de sons e cores justapostos, associações de idéias complementares com o propósito de comunicar sentimentos pessoais.

⁴⁹ “un *quechuisimo* de difusión mundial es el vocábulo *huaco*, el ceramio indígena de fama merecida; *corequenque*: ave fabulosa, que según los incas se encontraba en una pequeña laguna situada al pie de los nevados de Vilcanota, y de cuyas dos alas sacaban con gran cuidado las dos plumas que lucía el soberano, adquier[endo] un ‘simbolismo real’; *yaraví*: canción en la cual se han fusionado elementos melódicos de origen indígena e hispano, es expresión de mestizaje; *condor*: ave de gran tamaño y la que vuela a mayor altura; *Coricancha*: gran templo del Sol en el Cuzco, los conquistadores españoles edificaron encima de él el

Fosse o poema uma exploração estética do exotismo inca em corte parnasiano, os quechuísmos fariam parte do léxico rico do poema. Mas tendo em conta que o inca aqui é posto *contra* o exotismo, pela força violenta das imagens, o léxico padece da mesma ambivalência que perpassa o poema. É notável como o ataque mais explícito ao colonizador ibérico é feito numa bela imagem modernista:

*Soy el pichón de cóndor desplumado
Por latino arcabuz*

Destaquemos outros pontos altos do poema que al mesmo tempo afirmam a particularidade indígena e o preciosismo modernista:

*Y a flor de humanidad floto en los Andes
Como um perenne Lázaro de luz.*

Note-se a sonoridade iluminada de “lázaros de luz”, nesses dois decassílabos que fazem um crescendo retórico do primeiro verso acentuado na sexta e na décima, para o segundo acentuado na quarta, na oitava e na décima. O mesmo procedimento nos versos:

A veces en mis piedras se encabritan

Los nervios rotos de un extinto puma

A ambivalência desse poema específico torna-se mais importante dentro da obra de Vallejo quando se percebe a ambição universalizante que o poema se dá. O “corequenque ciego” está “atado al Globo” como um grande huaco que girasse. O poeta flutua sobre os Andes “a flor de humanidad”, como um grande e universal ressurrecto (“Lázaro de luz”). E o poema termina sendo um “fermento de Sol”, que traga em si sombra e coração.

Não é pouco o que o poema se propõe: sua ambição é totalizante e seu ponto de vista se quer original. Nesses termos a sua ambivalência tem significado profundo por ser uma apreensão falhada da totalidade. Não há síntese entre a universalidade da forma

templo de Santo Domingo”. Vocabulário tirado da edição crítica da obra poética de Vallejo do Banco de crédito del Peru, 1991.

modernista e a originalidade inca. Entre esses pólos sabemos que Vallejo optou pela originalidade, na corrente da demanda vanguardista, mas que ressalta a permanência da originalidade calcada no particular – no caso o indígena/peruano, e na ambição universalizante. Em “Huaco”, contudo, originalidade e universalidade não se dialetizam e caem na dualidade. O “modernismo” hispano-americano mostra aqui uma de suas insuficiências. Como ideal cosmopolita que se contrapõe ao subdesenvolvimento, ele não cabe no projeto de Vallejo, ele não se aplica ao índio. Vallejo nos deixa ver nas arestas de “Huaco” a limitação de classe do “modernismo”: elaborado para a cultura da elite urbana hispano-americana, não dá conta da “heterogeneidade”⁵⁰ da América Latina, principalmente de países de grande população indígena como o Peru. Vallejo talvez exiba certa consciência do seu material insuficiente no uso recorrente no poema (versos 3, 7, 11, 19) do verso de seis sílabas (sete na contagem hispânica), que é considerado um decassílabo inacabado, quebrado⁵¹.

Tão problemática é a forma “modernista” quanto a recuperação da cultura inca. A última poesia genuinamente indígena, segundo Jesus Lara⁵², foi feita no fim do século XVIII. O índio peruano, tendo existência social e significado histórico, não tinha voz literária nem expressão cultural pertinente na literatura peruana. Tendo existência *de facto*, não tinha (tem) existência *de jure*, e o mesmo problema está em “Huaco”. Genuinamente indígena tampouco é Vallejo, que sirva como evidência o uso da língua espanhola. Mestiço serrano, Vallejo opta pela cultura indígena, e explora, aqui sim, a sensibilidade indígena que lhe é inerente. Mas o poeta, em “Huaco”, não modela o espanhol e o “modernismo” numa sensibilidade indígena que lhe dê originalidade e nova dimensão, por isso não se dá o processo transculturador nesse poema. Há antes um choque não premeditado entre forma e conteúdo.

O poema, entretanto, revela as primeiras peripécias do projeto de Vallejo, nele o poeta “recoge los restos de una tradición rota e inservible, los elabora, los potencia y expresa (...) El uso del lenguaje coloquial, y también el uso del peruanismo en Vallejo debe entenderse como una larga tarea – duró toda su vida – para buscar la expresión adecuada

⁵⁰ Entendemos “heterogeneidade” como conceito desenvolvido por Antonio Cornejo Polar: “difícil vinculação de duas culturas”. In. POLAR, Antonio Cornejo. “Indigenismo Andino”. Apud *O condor voa*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2000.

⁵¹ ALI, Manuel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo, EDUSP, 1999. pg. 63.

del mundo que vivó”⁵³, e pela sua dificuldade expressiva, “Huaco” deixa ver com clareza que “había, pues, un auténtico conflicto de valores entre Vallejo como poeta y la sociedad en que vivía, un conflicto sublimado en literatura”⁵⁴.

A heterogeneidade que cinde o poema tem raízes históricas profundas. Unir, ainda que esteticamente, o elemento espanhol e o indígena seria a expressão acabada da nacionalidade peruana, pois “el índio no representa unicamente un tipo, un tema, un motivo, una personaje. Representa un pueblo, una raza, una tradición, un espíritu”⁵⁵. Contudo, a nacionalidade cindida invade o poema, e tampouco nele pôde haver síntese entre inca e espanhol. Conflito colonial redivivo, sua herança mais concreta data da Independência. Pilar do poder colonial, “en el Perú, la revolución (de independencia) hallaba menos definidos, más retrasados que en otros pueblos hispano-americanos, los elementos de un orden liberal burgués”⁵⁶. Como resultado “no existe en el Perú, como no ha existido nunca, una burguesía progresista, con sentido nacional, que se profiese liberal y democrática y que inspire su política en los postulados de su doctrina”⁵⁷. O complemento virtual de uma burguesia progressista peruana seriam os camponeses, virtualmente proletarizados, mas “la población campesina, que en el Perú era indígena, no tenía en la revolución una presencia directa, activa”⁵⁸. União precária de feudalismo e segregação, a vida espiritual peruana é danificada: “no somos un pueblo que asimila las ideas y los hombres de otras naciones, impregnándolas de su sentimiento y su ambiente, y que de esta suerte enriquece, sin deformarlo, su espíritu nacional. Somos un pueblo en que conviven, sin fusionarse aun, sin entenderse todavía, indígenas y conquistadores. La República se siente y hasta se confiesa solidaria con el Virreinato”⁵⁹.

A ambivalência de “Huaco”, então, não é uma insuficiência poética individual de Vallejo, mas uma impossibilidade de síntese. A dualidade (não-)formadora do Peru compromete as sínteses tentadas.

⁵² LARA, Jesus. *La poesía quechua*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979

⁵³ ARÉVALO, Guillermo Alberto. *César Vallejo: poesía en la historia*. [S.l.], C. Valencia Editores, 1977
pg. 163

⁵⁴ FRANCO, Jean. *César Vallejo: la dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1984. pg. 39

⁵⁵ Mariátegui. *Op. Cit.*. pg. 289

⁵⁶ *idem*, pg. 17

⁵⁷ *idem*, pg. 34

⁵⁸ *idem*, pg. 57

⁵⁹ *idem*, pg. 90

* * *

A ambivalência está em “Huaco” como elemento indesejado e atua contra sua aspiração estética. Em “Borges y Yo”, de Jorge Luis Borges, a ambivalência é um elemento estruturador conscientemente usado pelo autor. A ambivalência é aqui refinada e se configura no tema do duplo. Borges comentou seu poema que está em *El Hacedor* (1960), quando esteve no Brasil em 1984: “Eu sou o homem íntimo, o homem particular, privado, enquanto Borges é o homem público, aquele cujo nome aparece nos jornais, às vezes em enciclopédias, mas ao cabo de tantos anos resignei-me ao mito – embora não o tenha procurado nunca”.⁶⁰

Borges, tão amigo das confusões voluntárias, não poupou nem a si mesmo. Ele se esqueceu da frase final do texto: “No sé cual de los dos escribe esta página”, que desfaz a simplicidade de “eu íntimo versus homem público” de sua fala. Além de que seu tom de desprezo pelo texto parece fazer vista grossa de que “Borges y Yo” é a primeira configuração do tema do duplo, tema recorrente tão caro e importante na obra de Borges⁶¹, a partir de um eu-lírico se referindo diretamente a si (ou a Borges). A posição do poema é estratégica: situado no fim de uma série de textos em prosa que abrem *El Hacedor*, livro de poemas publicado trinta anos depois de seu último livro de poemas *Cuaderno San Martín* (1930). Nesse meio tempo Borges ganhou fama internacional com seus contos e virou a perspectiva de sua obra dos temas argentinos para a especulação universal. Note-se que o poema incorpora essa virada: “pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito.”

O texto tem posição chave na obra de Borges como uma volta do eu-lírico que une dois momentos: a fama internacional – o mito do nome Borges, e a voz poética que passa da mitologia dos arrabais às especulações metafísicas.

BORGES Y YO

⁶⁰ In SCHWARTZ, Jorge. *Borges no Brasil*. São Paulo, Imprensa Oficial/Editora UNESP, 2001. Pg. 272-273.

⁶¹ Exemplos colhidos a esmo na obra de Borges: “Las Ruinas Circulares”, “Poema de los Dones”, “El Golem”, “Elogio de la Sombra”, “El Otro”, “Soy”, “Sueña Alonso Quijano”

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.

A duplicidade do tema se imprime na própria definição de gênero do texto: pode ser um poema em prosa, mas poderia ser um pequeno conto. Como texto que versa todo o tempo sobre um “eu”, ele está mais perto da lírica do que do conto. Por isso, trata-lo-emos aqui como lírica, na constituição da subjetividade lírica, na relação do eu com o mundo, pelo recorte que estamos fazendo. Por isso consideramos “Borges y Yo” como um poema em prosa.

Dentro do tema aqui abordado da auto-constituição lírica, “Borges y Yo” tem o mérito de formular a não-constituição de forma consciente. A forma em prosa dá uma maleabilidade na qual o “eu-lírico” pode refletir sobre si de modo mais livre. Ela é o palco em que a subjetividade que não se constitui vai se formulando como não-constituída até erigir-se em duplo configurado esteticamente e defendido conscientemente.

Na primeira linha, contudo, ainda temos uma polarização clara: há duplo concretizado, onde há um eu e um outro bem definidos. Essa polarização, entretanto, vai, ao longo do poema, se contaminando lentamente até a indeterminação, à não-distinção

entre o mesmo e o outro da última linha. Vejamos os pontos em que “Borges” e “Yo” vão paulatinamente se misturando.

Quando o “yo” diz que passeia por Buenos Aires, e que Borges é quem está na boca de professores e em um dicionário biográfico, já notamos uma pequena contaminação do duplo constituído. Borges tem seu lugar em salas de aula e dicionários porque o “yo” explorou Buenos Aires em suas obras, da primeira e da segunda fases. Em seguida confirma que os dois compartilham os mesmos gostos: “los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson”, mas que Borges o faz de um modo vaidoso, como um ator. É notável como o “yo” muito sutilmente vai se mostrando vaidoso: aceita seu outro, que em outros lugares da obra de Borges é descrito como um inimigo⁶², deixa-se ser objeto de literatura, confessa que o outro tem páginas válidas, que feitas a partir do “yo” já não pertencem a ninguém. O ápice desse processo se dá no momento em que o “yo” afirma o “perverso costume” de Borges de falsear e magnificar, e na frase seguinte o “yo” cita Espinoza. Ora, para quem vinha se definindo como um caráter íntimo, sem vaidade, apegado a pequenos gostos, citar Espinoza como álibi transborda os limites que o “yo” se impôs, aqui já temos uma boa dose de vaidade, falsificação e magnificação. Depois dessa citação, já não se sabe se “yo” ou Borges está escrevendo.

As últimas frases estão repletas de ambigüidades e culminam na indistinção do mesmo e do outro. “Yo” diz que permanecerá em Borges, mas que se reconhece mais em outros livros e no “rasgueo de uma guitarra”. No momento em que a indistinção começa a tomar o lugar do duplo constituído, uma hostilidade que não havia nas primeiras linhas começa a tomar corpo. E quanto mais ela toma corpo, maior a indistinção: outros livros e “guitarras” são grandes ingredientes de Borges. A frase seguinte desmente a relação amistosa e diz: “Hace años traté de librarme de él”. Para desespero do “yo”, os instrumentos que elaborou para livrar-se de Borges se tornaram grandes atributos deste.

A penúltima frase intensifica o combate e o sumariza. O polissíndeto dá uma sensação de euforia, onde o “yo” foge e perde e passa ao esquecimento, ou ao outro. A vírgula parece trazer um elemento de rendição, de batalha perdida.

⁶² Cf. “Episodio del Enemigo”. In *El oro de los tigres*. Buenos Aires, Emecé, 1972.

Todo esse movimento está em um parágrafo. O segundo e último parágrafo do poema é uma linha apenas, onde o duplo está configurado como indistinção do mesmo e do outro. Lida depois de todo o processo do parágrafo anterior que, começado numa simples distinção do mesmo e do outro, acaba em hostilização e combate, essa frase se impregna de um tom de lamento, de perda, de fracasso.

O duplo na periferia tem um valor diferente do duplo no centro⁶³. Seguindo o texto de Pasta Jr., a singularidade do duplo no Brasil se deve à condição específica do indivíduo moderno em nossas terras. Se por um lado o Brasil pertencente ao capitalismo internacional proporciona a reflexão, o girar sobre si, do indivíduo isolado, de outro lado a escravidão suspende essa reflexão por não fornecer o outro, que é necessário para definir o mesmo. Com a reflexão suspensa, incompleta, a individualidade fica no limite, entre o mesmo e o outro, e a manifestação do duplo singular do Brasil não é o transbordamento do movimento reflexivo, e sim a indistinção do mesmo e do outro.

A conclusão do texto de Pasta Jr. coincide com a do poema “Borges y Yo”, mas do Brasil à Argentina um passo precisa ser dado. Claramente, o indivíduo que não se constitui está em questão, basta ler essa passagem do texto para ver como a análise do específico brasileiro tem um tom que converge involuntariamente para o universo de Borges: “Suspenso no jogo infinito dos reflexos – como que aprisionado no espelho – esse duplo é demasiado puro para que se possa desdobrar na polaridade ambígua que caracteriza o duplo inteiramente configurado”⁶⁴. No poema, junto da singularidade do duplo temos a singularidade da constituição da subjetividade. No Borges que passa dos temas argentinos às especulações com o tempo e com o infinito vemos uma subjetividade dilacerada na dualidade. Esse duplo singularmente argentino traz para si a constituição histórica do indivíduo na Argentina.

Sem a escravidão como instituição constitutiva da vida social, os caminhos argentinos do indivíduo não-constituído são outros. O que salta aos olhos no decorrer da história argentina é a luta pelo reconhecimento como grande nação. “Buenos Aires, y, por supuesto, la República Argentina, realizará lo que la Francia republicana no ha podido, lo

⁶³ José Antônio Pasta Jr. “La Singularité du Double au Brésil”. In. *La clinique du spéculaire dans l'oeuvre de Machado de Assis*. Paris, Association lacanienne internationale, 2003.

⁶⁴ *Op. Cit.* Pg. 40-41.

que la aristocracia inglesa no quiere, lo que la Europa despotizada echa de menos”⁶⁵. Nesse embate para vencer a condição colonial, que resultou, entre outras coisas, no massacre dos índios mapuche e no extermínio dos negros que restaram da incipiente escravidão na Argentina, Buenos Aires teve um crescimento que parecia trazer em seus trilhos os caminhos da nação. Cito o diagnóstico do quadro feito por Angel Rama:

“Na Argentina, a urbanização conquista a literatura antes de outros países (no México isso só se dará a partir dos anos de 1950) e ainda atribui-lhe de uma tônica tal que dificulta o florescimento das literaturas regionais, diferentemente do exemplo brasileiro, no qual elas se expandiram vitoriosas. O centralismo portenho triunfa sobre a terra arrasada e impõe a um vasto território uma literatura não só típica da capital, mas nascida entre duas ruas – Florida e Boedo. A cidade gera um novo espaço, um novo esquema diferencial, um sistema de valores diferente, que faz do resto do país algo distante no tempo. Para desenvolver sua aparente autarquia urbana, acabou sendo favorecida pela longa história de sua dominação, pelo crescimento industrial que a Segunda Guerra Mundial lhe proporcionara, mas sobretudo, como o resto das cidades latino-americanas, pelo abusivo crescimento do setor terciário, que cria um opulento estrato de funcionários, mantido em boa parte pelo Estado. Esse setor, necessariamente mais bem preparado do ponto de vista intelectual, nasce, desenvolve-se e amadurece dentro do submarino urbano, com escasso ou nulo conhecimento do que se passa na nação, freqüentemente restrito ao conhecimento parcial da mesma cidade que, de 1920 a 1955, passará de um milhão e meio a seis milhões de habitantes.

“É em Buenos Aires que o projeto de integrar plenamente o escritor ao sistema literário europeu-universal se realiza, a partir dessas condições básicas que melhor do que em qualquer outra parte do continente lhe eram oferecidas. Quem faz isso é Jorge Luis Borges, e observando o que ele argumentou acerca de suas carências criativas, deve-se reconhecer, na perfeição do produto literário obtido, o condicionamento voluntário, o pleno ajuste às pulsões que regem o sistema, com uma rara capacidade para assumir suas exigências nos níveis estéticos, ideológicos e sociais. É de algum modo o mesmo projeto que, na mesma cidade de Buenos Aires, Darío enfrentou cinquenta anos antes, mas não há medida comum entre o provincialismo que ainda oprime a obra desse autor e o rigor, a exatidão e a medida universal que Borges conquista”⁶⁶.

Contudo, essa urbanidade buenairense, em que durante os anos 1920 e 1930 “a ilusão prevaleceu de que a natureza periférica dessa nação sul-americana poderia ser visto como passo em falso de sua história e não como traço do seu presente”⁶⁷, não só comprovou-se ilusória pelas convulsões sociais da década e 1940 em diante, em que a aliança entre

⁶⁵ SARMIENTO, Domingo F. *Facundo. Civilización y barbarie*. Buenos Aires, Emecé, 1999.

⁶⁶ Angel Rama. In AGUIAR, Flávio (org). *Op. Cit.* Pg. 147.

populismo e ditadura mostraram a cara do atraso argentino, como trouxe a lembrança da violência intestina que marca a história Argentina: “A idéia de violência está profundamente imbutida em sua (de Borges) versão da cultura *criolla*; ela é vivida como um destino sul-americano, que por décadas ameaçou a sociedade, mas que também lhe deu um significado consistente”⁶⁸.

Os laços culturais de Borges são claros. “Embora os laços familiares de Borges o coloquem junto dos modernizadores da elite, ele também percebeu que os valores tradicionais estavam ameaçados, e tinha consciência da fragilidade das relações abstratas que a modernidade estava estabelecendo pelos meios do progresso material e das instituições republicanas⁶⁹”. Desvelada a crueldade da história pátria, “a história, para Borges como para Joyce, pode transformar-se em pesadelo”⁷⁰.

Ora, o jogo a que o poema “Borges y Yo” se presta de distinguir o homem público do homem privado desemboca, pelos processos descritos acima, na perda da identidade. Na altura dos acontecimentos históricos da Argentina, a identidade perdida de “Borges y Yo” não se distingue em essência da perda de reconhecimento do indivíduo argentino comprometido com os desígnios históricos de seu projeto de modernização.

Na fragilidade da subjetividade lírica evanescente, Borges formula criticamente falsificações e paradoxos. O poema faz uma aliança entre subjetividade lírica frágil, solvente e a falsificação e o jogo com as contradições, “o paradoxo afeta o princípio de identidade e, mais radicalmente, a estrutura lógica de nosso raciocínio (...) e tem essa estranha mistura de força e fraqueza em face da realidade”⁷¹. Em “Borges y Yo”, temos um momento germinal dessa aliança lírica, o momento em que a prosa dos jogos “com o tempo e com o infinito” busca a subjetividade lírica dissolvida.

O contraponto entre o momento chave de definição e a trajetória das obras poéticas de Vallejo e Borges é flagrante. Borges se desvencilha da poesia empenhada dos seus três primeiros livros para especular, cego e só, sobre o tempo e o infinito. Sem tomar em conta as canhestras opiniões políticas emitidas em entrevistas, vemos, no entanto, um poeta cuja relação com o mundo é rarefeita, e cuja estética é uma ostentação do isolacionismo erudito.

⁶⁷ SARLO, Beatriz. *A writer in the edge*. London, Verso, 1992. Pg. 10.

⁶⁸ SARLO, Beatriz. Op. Cit. Pg. 81.

⁶⁹ *Idem*. Pg. 83.

⁷⁰ *Idem*. Pg. 69.

Condescender com uma realidade violenta, como a realidade argentina que desvelou sua condição periférica após as convulsões da década de 1940, traz ao homem íntegro uma parcela inevitável de culpa. Isso ocorre em Borges com muita força (“Soy un cobarbe, soy un triste”, no poema “Johannes Brahms”), e suas especulações são reveladoras dos caminhos da história argentina. Como homem de letras imbuído dos altos desígnios da nação, desígnios expressos com grande clareza na obra de Sarmiento, Borges não sai da história sozinho, mas sai com toda a elite *criolla* esclarecida, que abandona a partir do advento do peronismo seu projeto nacional para participar abertamente dos jogos de poder e interesse de uma república periférica.

* * *

Com Vallejo e Borges, estamos no mundo do conquistado e do conquistador, do mestiço de cultura indígena e do grande homem de elite sul-americano. Entre o índio e o branco girou a esfera da afirmação nacional do Romantismo latino-americano e da consolidação cultural da independência política⁷². O negro, força de trabalho em partes maciças do continente, ficou de fora dos projetos nacionais, que socialmente o excluíram, caso do Brasil, ou o mataram, caso da Argentina. Na literatura, a não ser como laboratório dos preconceitos racistas do naturalismo brasileiro, ele foi figura entre menor e inexistente. Como escritor, até as ondas de renascimento do século XX (Harlem, Négritude, Negritude), ele dialogava com a estética européia sem a afirmação clara e irredutível de seu papel social (e histórico) de negro⁷³.

A crueldade da exploração e da segregação social e cultural do negro nas Américas concorreu vivamente para impedir a expressão cultural, a crítica histórica e a reflexão social do negro em nível amplo, totalizador e profundo. O mutismo decorrente é ainda mais grave pelo fato de o negro ter literalmente carregado nas costas a riqueza material do continente, sendo dessa forma parte constitutiva da realidade americana. Essa dinâmica social não

⁷¹ *Idem*. Pg. 58

⁷² SOMMER, Doris. *Founding Fictions*. Berkeley, University of California Press, 1984. Pg. 75-82. “The ideal national marriages were often projected in romances between whites and Indians (...) or mestizas”. Pg. 77.

⁷³ Temos no Brasil como exemplo João da Cruz e Souza, cuja condição racial é elemento conflituoso, e não afirmativo, em sua obra.

apenas o constrangia fisicamente ao silêncio, como impingia ao negro, liberto em tempo de escravismo, já formalmente livre depois, e mesmo nos que se elevaram socialmente, o trauma, em sentido psicanalítico - uma violência maior do que se pode conviver conscientemente.

Nesse contexto desfavorável, foi num feliz encontro de acasos e de conjunções históricas que Aimé Césaire conseguiu cumprir a missão histórica e literária de encarar o processo histórico americano do negro de frente. O talentoso e estudioso menino Aimé, negro na racista colônia francesa da Martinica, foi um dos privilegiados pela benevolência metropolitana que pretendia iluminar os selvagens colonizados com as luzes da cultura, e foi cursar universidade em Paris. Devoto da literatura francesa clássica, foi com surpresa e entusiasmo que Césaire, ao contato com o senegalês Léopold-Sédar Senghor, outro bolsista das colônias, conheceu a realidade da África, os tesouros da civilização de seus ancestrais pela leitura de antropólogos franceses (principalmente Léo Frobenius), o ritmo de destruição impiedosa e hipócrita das colônias européias e o lugar que os vencidos e explorados tinham na História. Assim Césaire fundou com Senghor e Léon Gontran Damas, bolsista então da Guiana Francesa, em Paris, na década de 1930, o movimento da *Négritude*, que visava a recuperar a cultura, o papel objetivo do negro no mundo e a autoestima social e cultural do negro. “Descendente da escravidão, antilhano negro, colonizado-assimilado pela França, tais são os três constituintes imediatos do contexto histórico e cultural onde se inscreve a primeira escolha existencial de Aimé Césaire: a *négritude*”⁷⁴, “a *négritude* é um empreendimento de desalienação de toda uma raça e lança as bases sobre as quais se edificará a ideologia da descolonização da África”.⁷⁵

Fruto desse movimento é a nova visão que Césaire tem de sua terra natal. “A *négritude* era para mim uma grade de leitura da Martinica, um espelho”⁷⁶. Esse movimento é muito mais do que um contra-racismo negro, “porque o desprezo interesseiro que os brancos afixavam aos negros – que não tem equivalente na atitude do burguês em relação à classe operária – visa a tocar as profundezas do coração, é necessário que os negros lhe oponham uma visão mais justa da *subjetividade* negra: assim a consciência de raça é dirigida primeiramente para a alma negra ou antes (...) sobre uma qualidade comum ao

⁷⁴ DELAS, Daniel. *Aimé Césaire*. Paris, Hachette, 1991. pg. 12.

⁷⁵ KESTELOOT, Lilyan. *Aimé Césaire*. Paris, Seghers, 1962. pg. 23.

⁷⁶ Apud. DELAS, Daniel. *Op. Cit.* Pgs. 141-142.

pensamento e às condutas dos negros, que se chama *négritude*⁷⁷. (grifos do original) Esteticamente, ele se nivela às correntes literárias modernas: “a negritude se inscreve no modernismo contemporâneo”⁷⁸. Este, então, não é um movimento provinciano ou regressivo, mas insere a retomada de consciência negra no movimento maior da cultura mundial.

Imbuído da realidade americana – da minúscula América francesa, mas onde o negro não tinha um papel diferente da América Latina ou dos Estados Unidos, da sólida cultura francesa e do conhecimento cultural da África, Césaire se reencontra com sua Martinica natal, o “pays natal” do *Cahier d’un Retour au Pays Natal*, livro de 1939, cuja elaboração definitiva é de 1956. Obra magistral na encruzilhada do Oceano Atlântico, triângulo formativo da experiência colonial, o *Cahier...* é um longo poema em prosa (mais de 50 páginas) que supre a lacuna da expressão, crítica e reflexão do negro nas Américas: “é a soma da revolta negra contra a história”⁷⁹. É nesse sentido que encaminharemos a leitura de trechos do *Cahier...*, nesse capítulo os primeiros dois parágrafos. Veremos o que a experiência negra pode trazer de novo na comparação com a experiência do mestiço, do *criollo* e posteriormente de Drummond.

A Martinica é um observatório privilegiado da experiência continental do negro. Um negro de uma república de latino-americana, pois no século XX toda a América Latina era independente (formalmente), em primeiro lugar traria o peso da busca da identidade nacional; em segundo lugar nem Espanha nem Portugal tinham estudos antropológicos sobre a África à altura dos franceses; em terceiro lugar a organização de um grupo de fortes implicações políticas e culturais como a *Négritude* encontrariam resistências em países de pouca vocação democrática como as ex-metrópoles latino-americanas. Esses três fatores poderiam ser contornados, claro, como foram em certa medida por intelectuais angolanos e moçambicanos em Lisboa. Mas a dimensão da grande poesia africana em francês em comparação com a poesia africana em português, somado à existência difícil dos movimentos negros nas Américas, nos Estados Unidos, por exemplo, são indícios de como

⁷⁷ SARTRE, Jean-Paul. “Orphée Noir”. In. SENGHOR, Léopold-Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*. Paris, Presse Universitaires de France, 1948. Pg. XIV-XV.

⁷⁸ DELAS, Daniel. *Op. cit.* pg. 21.

⁷⁹ KESTELOOT, Lylian. *Op. cit.* pg. 25.

as condições central da França e apátrida da Martinica concorreram para o surgimento de Aimé Césaire, titã negro sem paralelo nas Américas⁸⁰.

Como poema longo e totalizador, escolhemos contrapor trechos do *Cahier...* a poemas do itinerário lírico dos outros três poetas. Acreditamos que o *Cahier...* faça um caminho espiritual que remonta o negro nas Américas, e é suficiente para nossos propósitos comparativos.

CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL (trecho)

Au bout du petit matin...

Va-t'en, lui disais-je, gueule de flic, gueule de vache, va-t'en je déteste les larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance. Va-t'en mauvais gris-gris, punaise de moinillon. Puis je me tournais vers des paradis pour lui et les siens perdus, plus calme que la face d'une femme qui ment, et là, bercé par les effluves d'une pensée jamais lasse je nourrissais le vent, je délaçais les montres et j'entendais monter de l'autre côté du désastre, un fleuve de tourterelles et de trèfles de la savane que je porte toujours dans mes profondeurs à hauteur inverse du vingtième étage des maisons les plus insolentes et par précaution contre la force putréfiante des ambiances crépusculaires, arpentée nuit et jour d'un sacré soleil vénérien⁸¹

O procedimento que problematiza a auto-constituição lírica numa forma mais livre dá o tom dos primeiros dois parágrafos do *Cahier d'un retour au pays natal*, trecho que escolhemos desse extenso poema para estudar o modo como a subjetividade nele se apresenta. Como afirma Daniel Delas: “o movimento de todo o *Cahier...* já está contido no prólogo”⁸². É esse movimento fundamental que pretendemos estudar nesses dois primeiros parágrafos como constitutivos da nova subjetividade lírica que nesse momento introdutório do poema não se define peremptoriamente como Vallejo em “Huaco”, nem se coloca de forma hesitante como Borges em “Borges y Yo”. Esse trecho inicial é uma expressão

⁸⁰ Uma filiação aproximadamente nacional pode ser feita com o Haiti. Sem dúvida a Négritude pode ser considerada uma conseqüência literária tardia, mas lógica, da Independência haitiana em 1804. Césaire corrobora essa idéia no *Cahier*: “Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait à son humanité”. Cf. LAROCHE, Maximilien. “Literatura militante en el siglo XIX”. In. PIZARRO, Ana. *Op. Cit.* Vol II.

⁸¹ Ao cabo do amanhecer...

Vá, eu lhe dizia, cara de policial, cara de vaca, vá eu detesto os lacaios da ordem e os besouros da esperança. Vá mau amuleto, percevejo de pequeno frade. Pois eu me virava para o paraíso para ele e os seus perdidos, mais calmo que o rosto de uma mulher que mente, e lá, embalado pelos eflúvios de um pensamento que nunca é vago eu alimentava o vento, eu soltava os monstros eu escutava subir do outro lado do desastre um rio de rolas e de trevos da savana que eu carregava nas minhas profundezas à altura inversa do vigésimo andar dos edifícios mais insolentes e por precaução contra a força putrificante das ambiências crepusculares, perpassado noite e dia por um sol sagrado de Vênus.

⁸² Daniel Delas. *Op. Cit.* Pg. 31.

eruptiva que cria uma subjetividade lírica não pelo que ela pode constituir, mas pelo que ela pode libertar: “é a lei dialética das transformações sucessivas que conduzirão a alma negra à coincidência com ela mesma na negritude. Não se trata de *conhecer*, nem de arrebatá-la si mesmo no êxtase mas de descobrir, a um tempo, e de tornar-se o que se é⁸³”. (grifo original).

A primeira frase (que é todo um parágrafo) abre o poema numa perspectiva auroral:

Au bout du petit matin...

Algo começa e estamos diante de um mundo novo. Essa primeira frase já anuncia o projeto ambicioso do poema, seu teor cosmogônico⁸⁴.

Esse novo cosmo é fundado em plena negatividade. O eu-lírico começa demitindo (do poema) o “cara/boca⁸⁵ de policial” (*gueule de flic*) e o “cara/boca de vaca” (*gueule de vache*), em seguida os nomeando, respectivamente, “lacaio da ordem” e “besouros da esperança”. O terceiro demitido é o “mau amuleto”, “percevejo” de pequeno frade. Nessas primeiras frases, Césaire exclui diretamente três coisas: a ordem (estabelecida), a esperança e a religião (tratada como inseto que pica e suga, e mau amuleto). Diz Sartre: “o revolucionário negro é negação porque ele se quer pura privação: para construir sua Verdade, é necessário primeiramente destruir a dos outros”⁸⁶.

Césaire começa enunciando o que não faz parte de sua subjetividade: a ordem vigente, a esperança conformista e a fé contaminada, pois o eu-lírico se voltava em direção ao paraíso “para ele e os seus perdidos” (possivelmente os habitantes do “país natal a que o poeta volta e se refere na frase “*lui disais-je*”). Nesse momento o eu-lírico está calmo e embalado por eflúvios de um pensamento que nunca é vago. Às demissões violentas das primeiras frases soma-se a calma e a afirmação de um pensamento que nunca é arbitrário. Há nessa passagem da negação à placidez um movimento que continua com diferentes configurações pelo poema: a violência e a calma, a explosão emotiva e a ambição de uma logicidade própria, como veremos com mais detalhe ao longo da análise. É notável a

⁸³ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.* pg. XXIII.

⁸⁴ Daniel Delas. *Op. Cit.* Pg. 37.

⁸⁵ Duplo significado possível no poema para o vocábulo *gueule*.

⁸⁶ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.* pg. XXIII

sutileza com que o poeta põe como alvo de ataque a falsidade na frase: “plus calme que la face d’une femme qui ment”.

Na continuação, o poeta como que abre as portas de sua livre expressão e temos uma seqüência vertiginosa de imagens: o “eu” nutria um vento, libertava os monstros e escutava do outro lado do desastre um rio de rolas e trevos da savana que o “eu” porta em suas profundezas à altura inversa do vigésimo andar dos prédios mais insolentes e o faz por precaução contra a força putrificante das ambiências crepusculares, essa precaução está perpassada dia e noite por um sol sagrado de Vênus.

Cada palavra tem um pensamento que nunca é vago, mas aqui nos ocuparemos apenas dos pontos que possam definir a constituição da subjetividade lírica. Essa seqüência de imagens estabelece alianças que se desenvolvem ao longo do poema e que são constitutivas do eu-lírico. A primeira é a união de liberdade e destruição, em que o poeta “nutre o vento e solta os monstros”. Um segundo ponto é a sutil junção do elemento africano das “savanas” e do elemento americano das “rolas” (ave tipicamente americana), que participam de forma decisiva em sua voz poética. Em terceiro, vemos a união da violência expressiva e da busca de si pela profundidade interior: “je porte toujours dans mes profondeurs à hauteur inverse du vingtième étage des maisons les plus insolentes”. Por último, temos a disposição solar contra a “força putrificante das ambiências crepusculares”.

Com essas características, o poema cria uma subjetividade lírica plena de contradições, complexa e completa. Porém, a amplitude, a vivacidade e a força dessa subjetividade não encontram uma forma definida, e se desenvolvem numa prosa poética. A construção poética que integra uma subjetividade lírica nova e cheia de forças expressivas e reflexivas numa forma mais livre de prosa parece delimitar o horizonte histórico-social do poema e do eu-lírico.

A ponte fraturada entre o americano (a rola) e o africano (a savana), a liberdade que é destruição, violência e busca de si, a energia auroral contra as ambiências decrepitas – todos esses traços apontam para quem tem muita vitalidade e pouca forma, muita história e nenhuma personalidade social, muita violência acumulada e nenhuma via de transbordamento. Em outras palavras, o negro que sofreu a escravidão nas Américas e cuja inserção social nunca foi plena e satisfatoriamente alcançada.

Césaire traduziu o amorfismo histórico social do negro americano em grandes explosões líricas, a ausência de acumulação literária numa prosa poética violenta, sua segregação e desprezo sofridos em negatividade forte e sistemática. Transformando fraquezas históricas e literárias em força expressiva, Césaire se une às grandes manifestações literárias do continente trazendo no bojo experiência histórica constitutiva das Américas (a escravidão foi usada em escalas diferentes por portugueses, espanhóis, ingleses e franceses – em seguida pelos governos americanos independentes), e que é com frequência recalcada na expressão literária e na reflexão crítica sobre a América Latina e demais Américas.

Logo, “as injurias de Césaire não são mais do que o signo de uma lucidez simplesmente dolorosa”⁸⁷. A lucidez do trecho do *Cahier...* reside na negatividade direcionada a um ponto específico. Césaire quer confrontar seu passado: “minha poesia é a de um desenraizado e que quer retomar sua raiz”⁸⁸. Para isso ele precisa negar, destruir a opressão incutida. A escravidão nas Américas não tem paralelo em violência nas outras formas de servidão: “a escravidão americana não é comparável à que existiu na África ou na Grécia pois nessas sociedades pré-industriais, o escravo, da mesma raça, está, em graus muito diversos, em via de integração. O mesmo vale para os vassalos da Europa”⁸⁹. Assim, seu mito fundador é negativo: “essencialmente, o tráfico e a escravidão constituem um dado coletivo essencial, um mito (negativo) fundador da cultura étnica antilhana”⁹⁰. Após nutrir ventos e soltar monstros, “estar do outro lado do desastre” participa de uma negação primordial: “trata-se então para o negro de morrer na cultura branca para renascer na alma negra.”⁹¹ Tal destruição não é mais abandonada e passa a ser arma do poeta contra ambiências crepusculares.

* * *

Do ponto de vista latino-americano, em que as raças e as classes se entrelaçam na dominação arcaica, Drummond é um branco que repele a própria cor. Ao contrário de Borges, cujo “grito imperioso de brancura” (Mário de Andrade) é motivo de orgulho, de

⁸⁷ KESTELOOT, Lylian. *Op. Cit.* pg. 17

⁸⁸ Apud, KESTELOOT, Lylian. *Op. Cit.* pg. 54

⁸⁹ DELAS, Daniel. *Op. Cit.* pg. 5.

⁹⁰ *Idem. Ibidem.*

culto aos ancestrais, Drummond sente esse grito de brancura como um fardo (Na biografia de Cançado: “o negro é o melhor de mim”⁹²; “coitado: de raça branca” em “O mito”⁹³; “e zombas desta gelada/ calma vã de suíça e de alma/ em que me pranteio, branco,/ brinco, bronco, triste blau/ de neutro brasão escócio.../ Meu preto, o bom era o nosso.”, em “Canto negro”⁹⁴). A relação com sua família e seu passado é tensa, diferente da devoção familiar e histórica de Borges, diferente também do apego às raízes serranas/indígenas de Vallejo.

Os dois brancos de extração colonial que aqui comparamos sentem e se posicionam de forma muito diferente nas questões histórico-sociais de seus países. Drummond simpatiza com as classes populares (“O operário e o mar”), no influxo do modernismo, e em *A Rosa do Povo* adere à transformação social de matriz comunista. A Borges repugna o povo e o comunismo, estando ele feliz e em casa em sua biblioteca, homenageando elegiacamente os próceres da independência argentina. Borges pertence a uma elite culta que perdeu seu papel após o advento do peronismo, Drummond pertence à classe alta que migrou do campo para a cidade no começo do século XX, e participa da burocracia estatal. Essa classe neutra e condescendente de Drummond sempre o desagradou como poeta, e a traição de classe sempre esteve em seu horizonte, embora ele nunca tenha podido efetua-la. Nesse sentido é interessante o caso de Bertolt Brecht na Alemanha, homem culto e de classe dominante que adere plenamente à classe explorada, mobilizando sua arte em favor dela. Em Drummond, a traição impossível é uma tensão central em sua poesia.

A comparação aqui ganha força quando vemos na figura de Césaire o negro com o qual Drummond nunca pôde confraternizar. Sem o apóio comparativo de um negro genuíno, a adesão incompleta de Drummond aos explorados, simbolizados na figura do negro ou do moreno, corre o risco de se perder no vago. A ausência desse Outro negro no Brasil causa em sua poesia inquietude e alerta. Mas em Césaire temos o negro com o qual podemos agora fazer Drummond dialogar. Não é arbitrário o fato de a violência que é fundamental em Césaire ser também uma característica forte de Drummond⁹⁵. A violência em Vallejo se concentra em *Trilce*, mas a tristeza cósmica de seus outros livros mal esconde a consciência do massacre e da segregação. Em Borges, a violência mostra a cara

⁹¹ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.* pg. XXIII

⁹² CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000. Pg 10.

⁹³ In. *A rosa do povo*. 1945.

⁹⁴ In. *Claro enigma*. 1951.

rara vez, mas o poeta de interioridade destruída de “Borges y Yo” não pode ocultar o que traz em si de catástrofe.

POEMA DAS SETE FACES

*Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.*

*As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.*

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

*O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do -bigode*

*Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.*

*Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.*

*Eu não devia te dizer
mas essa lua*

⁹⁵ CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In *Vários escritos*. Pg. 144.

*mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.*

O “Poema das Sete Faces” é o primeiro poema do primeiro livro (*Alguma poesia*, 1930) de Carlos Drummond de Andrade. Sendo ele bastante comentado pela crítica drummondiana⁹⁶, abordaremos aqui apenas os pontos mais relevantes para o nosso escopo comparativo.

O poema é mais do que a constituição de uma subjetividade lírica, nele “a fragmentação da subjetividade, ou a multiplicação do ‘eu’ (tópico obrigatório das vanguardas européias), é formalizada, expondo a diversidade de máscaras de que se reveste a problemática aventura individualista das nossas classes dominantes”⁹⁷. Aventura problemática porque o poeta sabe “muito bem, e por experiência própria, o quanto a subjetividade lírica deve ao privilégio”⁹⁸. Compõe-se então um quadro poético inusitado, em que a subjetividade é multiplicada, numa operação de crítica de classe, mas com a inclusão de si próprio⁹⁹ nessa crítica como integrante dessa classe dominante e como personagem principal de suas aventuras individualistas. Ainda os críticos hesitantes no reconhecimento da radicalidade crítica de Drummond em relação à sua classe e ao Brasil reconhecem traços poéticos que corroboram nossa linha de análise: “as impotências reverberam, assumidamente, no âmbito da expressão mais lúcida e iluminadora, constituindo-se assim o paradoxo dramático e nuclear da poética de Drummond”¹⁰⁰. Atribui-se, pois, “à *oscilação* mesma o peso de um critério fundamental”¹⁰¹. (grifo do original).

Essa oscilação, como sofisticada elusão da precariedade do ambiente onde é experimentada essa subjetividade – que Mário de Andrade chamou de “seqüestro da vida

⁹⁶ Mário de Andrade. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1972.; José Guilherme Merquior. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro, Jose Olympio, 1976; John Gledson. *Poesia e poética de CDA*. São Paulo, Duas Cidades, 1981; Davi Arrigucci Jr. *Coração partido*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.; Alcides Villaça. “Primeira Poesia”. In *Teresa. Revista de literatura brasileira*. No. 3. São Paulo, EDUSP/Ed. 34, 2002.; Iná Camargo Costa. “A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond”. In *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. Vol III.

⁹⁷ COSTA, Iná Camargo. *Op. Cit.* Pg. 313.

⁹⁸ *Idem.* Pg. 311.

⁹⁹ Uma confirmação dessa auto-inclusão é a descrição da imagem real do poeta na quarta face. Cf. VILLAÇA, Alcides. *Op. Cit.* 29.

¹⁰⁰ *Idem.* Pg. 17.

¹⁰¹ *Idem.* Pg. 21.

besta”¹⁰², contém um dilema moral: ela “representa a luta de você entre o ser sempre familiar, o ser-empregado-público, com família, caipirismo e paz, o ‘bocejo de felicidade’, enfim (...), e a sua consciência pessoal e social mais ou menos amarga e certamente penosa, da espécie de inutilidade sempre pessoal de você, e também humana, social, dessa vida besta”¹⁰³. Esse momento oscilatório e dilemático “abre (...) pela amplitude e complexidade, todo um universo lírico”¹⁰⁴.

Resta saber se esse “universo lírico” se define positivamente na constituição de uma subjetividade lírica ultra-complexa e universalizante, ou se ela é uma universo de possibilidades insatisfatórias. Afirma John Gledson: “o eu, embora presente no livro (*Alguma poesia*), sempre aparece dividido, normalmente entre duas alternativas (...) ligado à recusa do poeta em assumir uma posição coerente nos poemas, evitando a escolha definitiva entre dois pontos de vista”¹⁰⁵. E continua detalhando a ambigüidade do poeta: “há quase sempre uma distância irônica que nos permite olhar o problema segundo dois ângulos distintos, nenhum deles, porém, inteiramente satisfatório”¹⁰⁶. Então, “é por causa de tais hesitações entre os níveis trivial e cósmico que Drummond pode variar o tom tão eficazmente sem alterar a sua atitude básica”¹⁰⁷.

Na hesitação entre trivial e cósmico, Drummond fala de tudo quanto há entre o céu e a terra: o gauche, pequenos casos amorosos, esperanças frustradas, sensualidade, coração inquieto, o casmurro, o abandono, a linguagem, a poesia (rima), o coração vasto, a intimidade confidenciada etc. Nesse aspecto, a subjetividade múltipla de “Poema das Sete Faces”, como expressão das aventuras individualistas em solo brasileiro, não está distante de um fervoroso expoente da classe dominante nas letras nacionais: Brás Cubas. Também ele fala de tudo quanto há no mundo e no além¹⁰⁸, embora com mais desenvoltura e sem culpa, descrevendo seu nascimento e sua morte. Drummond põe em sua mais complexa

¹⁰² ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. Pg. 36.

¹⁰³ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, Record, 1988. pg. 158.

¹⁰⁴ ARRIGUCCI JR., Davi. *Op. Cit.* Pg. 34.

¹⁰⁵ GLEDSON, John. *Op. Cit.* pg. 68.

¹⁰⁶ *Idem*. Pg. 70.

¹⁰⁷ *Id.* Pg. 71.

¹⁰⁸ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. Pg. 35.

exposição da subjetividade lírica um traço constitutivo das grandes obras da literatura brasileira: a volubilidade¹⁰⁹.

Portanto, vemos nas vozes justapostas do “Poema das Sete Faces” uma forma de Drummond mesclar o comportamento irreverente e irresponsável da classe alta brasileira com uma efusão lírica genuína. Não queremos com isso aparentar nosso poeta com um espírito de pura volubilidade como Brás Cubas. Antes pretendemos que o comportamento de classe que Machado de Assis incorporou no seu personagem como desfaçatez de classe, aparece em Drummond como impedimento da constituição de uma subjetividade lírica positiva, em que o sentimento e o privilégio se chocam pelo sentimento do privilégio, e assim as diversas manifestações líricas possíveis (as faces), elevadas, cínicas, críticas como são – são sempre insuficientes.

A volubilidade não está somente na diversidade de temas, mas também na variação de ritmos e posturas. Comparemos algumas faces:

*Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.*

*Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.*

O Carlos meio cômico que nasce *gauche* mal se relaciona com o homem tímido e ébrio, comovido como o diabo. É igualmente notável que a primeira face que apresenta uma finalidade para o poeta: ser *gauche* na vida, termine na última face introduzindo “uma espécie de colóquio, no qual o conquistador (...) toma a palavra justamente para *não* dizer a que vem”¹¹⁰. (grifo do original). Os ritmos de redondilha maior mais decassílabo “gauche”, acentuado nas 3^a. e 7^a. sílabas da primeira face contrastam os versos totalmente livres da sétima.

¹⁰⁹ PASTA JR., José Antônio. “Changement et idée fixe (L'autre dans le roman brésilien)”. Cahier. Centre de Recherche sur les Pays Lusophones - Crepal Paris, n. 10, p. 159-171, 2003

¹¹⁰ COSTA, Iná Camargo. *Op. Cit.* Pg. 312.

Outro exemplo é a contraposição da terceira com a quinta face:

O bonde passa cheio de pernas:
 pernas brancas pretas amarelas.
 Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
 Porém meus olhos
 não perguntam nada.

Meu Deus, por que me abandonaste

se sabias que eu não era Deus

se sabias que eu era fraco.

O mundo de pernas coloridas da terceira face, acompanhado canhestamente pelos olhos do tímido em versos livres não deixa por nenhuma via adivinhar a explosão do abandono na quinta face, em que entre dois octassílabos um eneassílabo transborda como desabafo. Em uma “a inconveniência deste gauche está em que ele constrói com seus próprios tropeços uma modalidade de poesia dramática, impregnada desse humour característico”¹¹¹, em outra, “despido da máscara e da ironia, o gauche é carência plena entre os excessos mundanos”¹¹².

Continua o mesmo crítico: “tamanha descentralização faz pensar em caprichoso arbítrio exercido pelo jovem poeta, subitamente armado com o potente arsenal modernista”¹¹³. Nesse contexto, o Brasil abre a perspectiva crítica em Drummond. Diz Gledson: “pode parecer que a idéia do Brasil como unidade política e cultural não seja ponto de partida muito promissor na tarefa de descobrir a verdadeira intensidade desta coletânea, porque Drummond sempre foi cético em relação a ela, perguntando-se até o que é que justifica a utilização de palavras como ‘Brasil’ ou ‘brasileiro’. Mas, na sua complexidade de *idéia criticada* e *coisa sentida*, o ‘Brasil’ serve de caminho inesperadamente útil para a descoberta dessa intensidade”¹¹⁴. (grifos do original).

Com a adesão de Drummond ao modernismo em 1924, seu contato mais próximo com Mário de Andrade fez com que ele voltasse os olhos ao Brasil de forma mais atenta. “O primeiro efeito evidente foi o de forçar Drummond a apreciar o seu próprio país, o seu

¹¹¹ VILLAÇA, Alcides. *Op. Cit.* Pg. 28.

¹¹² *Idem.* Pg. 31.

¹¹³ *Idem.* Pg. 37.

¹¹⁴ GLEDSON, John. *Op. cit.* Pg. 62.

ambiente próprio”¹¹⁵. Logo, “Drummond deu-se conta que, para medir-se enquanto poeta, tinha que se compreender enquanto brasileiro”. A brasilidade de Drummond foi um processo de amadurecimento, nunca um a priori. Essa brasilidade implica comprometimentos de classe e familiar. O sentimento de culpa, vinculado à questão de classe, só aparece em 1940, em *Sentimento do Mundo*¹¹⁶, contudo, a negatividade em “Poema das Sete Faces”, de 1928, já demonstra a não-adesão de Drummond à sua classe, embora não abrace qualquer outro estrato social. Com essa não-adesão, “instala-se (...) entre o riso e a comparação, a comédia e o problema vivido, uma ambigüidade que o poema se inclina antes a explorar do que a resolver”¹¹⁷. O poeta faz um percurso em que a crítica de classe e a crítica de si se misturem e componham uma forma poética ousada e inovadora no modernismo brasileiro. Para isso, Drummond tem de se desfazer dos vínculos afirmativos de classe: “pode-se estranhar que o primeiro livro de Drummond seja, já, tão negativo. (...) É possível ver que a negatividade de seu ponto de vista lhe dá poder poético, porque contribui não só para a mordacidade da poesia, como para a sua capacidade de penetrar além da superfície das coisas”¹¹⁸, “é a falta de compromisso com qualquer ideologia que dá a Drummond a sua relativa ‘liberdade’”¹¹⁹.

A subjetividade lírica se desautoriza com procedimentos de vanguarda, e entre as polaridades do gauche e do vasto mundo há uma série de arrancos de subjetividade que problematizam “as máscaras do individualismo em nossa experiência histórica”¹²⁰. Como procedimento crítico, a negatividade de Drummond não sai “do outro lado do desastre” como a de Césaire, ela não oferece perspectiva e se consolida como negatividade plena.

Posto ao lado de Césaire, e mesmo se pensarmos em Vallejo de modo mais abrangente, esse poema radical de Drummond parece ter um dilema crítico. Sua auto-desautorização, seus contorcionismos não tem como horizonte uma nova configuração do eu e do mundo. Drummond se alimenta da negação de tudo o que ele é, seu auto-conhecimento é uma peregrinação iconoclasta. A reserva cultural a que se apegam Césaire e Vallejo, construindo ao menos parte de sua obra pelo potencial libertário da própria

¹¹⁵ *Idem*. Pg. 34.

¹¹⁶ Cf. CANDIDO, Antonio. *Op. Cit.* e CAMILO, Vagner. *Da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001. Caps 6, 7 e 8.

¹¹⁷ MERQUIOR, José Guilherme. *Op. Cit.* pg. 10.

¹¹⁸ GLEDSON, John. *Op. cit.* pg. 84.

¹¹⁹ *Idem*. Pg. 85.

subjetividade, se afigura dramático em Drummond. Em sua consciência máxima de honestidade e lucidez, ele se sabe o inimigo histórico da liberdade, como vemos em “Movimento da Espada”.¹²¹ Sem descer aos meandros mortais dos conflitos de subjetividade, apenas acompanhando seu nascimento, percebemos a riqueza interpretativa do contraponto.

Iluminação Recíproca e Reflexos Desencontrados

Nesses quatro poemas, temos um campo onde a subjetividade dos quatro poetas se desenvolve de forma diferente, com pontos de convergência, que se devem mais a uma condição latino-americana e periférica do que a um jogo de influência que os autores tenham exercido ou sofrido. O momento da vanguarda na poesia latino-americana, que se desenvolve na primeira metade do século XX, assiste a uma maturidade sem par na história da poesia do continente. Na gama de tensões que conforma esses processos de subjetivação está em movimento uma reflexividade estética e crítica que atinge na poesia um ponto de culminação. Para escolas literárias pretéritas e futuras, “Huaco” (1917, publicado em livro em 1919), “Borges y Yo” (~1945, publicado em livro em 1960), trecho inicial do *Cahier...* (1939-56) e “Poema de Sete Faces” (1928, publicado em livro em 1930) são um ponto de chegada e de partida. Como marcos, então, eles canalizam grandes processos históricos, que podem ser abordados na sua dimensão própria, como participantes da história mundial.

Quando determinados autores, como Borges, exemplo mais evidente, atingem um prestígio internacional muito superior ao prestígio gozado por seu país¹²², os laços que os unem ficam por um lado escurecidos pela sombra de fama, por outro indesejados pela crítica nacional e estrangeira, que pretendem limpar no poeta as manchas da condição periférica. Quando o apego ao solo é inquestionável, caso de Vallejo, o perigo é oposto. A dimensão nacional-revolucionária atropela a dialética da obra, e os problemas que ela traz são superados na crítica, *a priori*, pelo entusiasmo político. Há igualmente o perigo de um reducionismo antropológico-racial, em que as peculiaridades locais exteriormente verificáveis são quantificadas como traços distintivos sem maiores conseqüências.

¹²⁰ COSTA, Iná Camargo. *Op. Cit.* pg. 314.

¹²¹ Em *A rosa do povo*

¹²² SARLO, Beatriz. *Op. Cit.* Pg 2. “Borges’ reputation has cleansed him of nationality”

A oposição Borges-Vallejo orienta a princípio os processos de redução da crítica mistificadora. Em Césaire e Drummond, as mediações são mais necessárias. Césaire atuou na política francesa como deputado do território de ultramar, Martinica; escreveu sobre o colonialismo e encabeçou com Senghor em Paris, a *Négritude* (década de 1930). Com essa trajetória, Césaire pôde ser reivindicado pela literatura francesa, pela literatura africana e pela literatura antilhana a partir de diferentes perspectivas. Contudo, a escravidão nas Américas como crueldade humana verificada historicamente no tempo e desdobrada em racismo pelo continente até os dias de hoje, e o negro como elemento social constitutivo de grandes áreas continentais não são o foco preferido da crítica. O caráter cosmopolita da obra de Césaire e sua reivindicação da valorização do negro impediram que um dos dois itens fosse desdenhado pelas abordagens de sua obra, mas pouco se fez para a dialetização de ambos a partir do “país natal”. As raízes de Drummond no modernismo brasileiro de 1922, nunca questionadas, detiveram universalizações instantâneas de sua obra (na maioria dos casos), mas a grandeza evidente de seus poemas foi estímulo para que grande parte da crítica desviasse a atenção das iniquidades vergonhosas da sociedade brasileira, e abordasse questões de requinte estético e problemas grandiosos do homem moderno, sem mediações.

Estabelece-se assim uma estranha dialética em parte da crítica literária latino-americana: a grandeza do autor está acima da realidade irrisória de seus países. Preferimos aqui outro caminho, em que a nação se eleve, em suas contradições, ao nível dos poetas, e sua dimensão nacional se una e esclareça sua universalidade.

A lírica moderna pressupõe a emancipação social do indivíduo, o que não se realiza por completo, pela atuação das coerções sociais e da exploração. Entre esses dois momentos, do indivíduo emancipado e da coerção social, há um universo de mediações verificáveis na poesia. Na periferia, a ilusão de emancipação verificada no centro é desmentida com mais facilidade, a individualidade fica danificada, o que problematiza a subjetividade lírica. A não-mediação entre emancipação e coerção ao mesmo tempo caracteriza a lírica periférica e desvela a fratura do indivíduo explorado. Na lírica européia, fez-se sentir essa fratura em que o indivíduo vive sem possuir sua própria vida depois da experiência dos campos de concentração nazistas, principalmente na lírica de Paul Celan. A semelhança entre a ética nazista e o processo colonial foi apontada pelo próprio Césaire:

O que o cristianíssimo burguês do século XX não perdoa a Hitler não é o crime em si, o crime contra o homem, não é a humilhação do homem em si, é o crime contra o homem branco [...] é ter aplicado à Europa procedimentos colonialistas que, até então, só se destinavam aos árabes, aos cules da Índia e aos negros da África.¹²³

Aos incas no Peru, igualmente. Uma realidade social aparentada a um campo de concentração não é um conceito fácil de se aceitar e trabalhar, principalmente em relação a uma manifestação tão humana como a poesia. Mas acompanhemos duas passagens de Florestan Fernandes, analisando a natureza do capitalismo e do conflito de classes no Brasil:

O desenvolvimento capitalista sempre foi percebido e dinamizado socialmente pelos estamentos ou pelas classes dominantes, segundo comportamentos coletivos tão egoísticos e particularistas, que ele se tornou compatível com (quando não exigiu) a continuidade da dominação imperialista externa; a permanente exclusão (total ou parcial) do grosso da população não-possuidora do mercado e do sistema de produção especificamente capitalistas.¹²⁴

Em vista dos fins econômicos visados, a articulação simplificou as coisas, na medida em que a existência de uma grande massa de excluídos (por causa da escravidão, da inatividade forçada e da pobreza em geral) permitiu converter a urbanização em um processo ultra-seletivo e concorreu para estabelecer uma ligação indireta entre a escravidão e o desenvolvimento do capitalismo comercial dentro do país.¹²⁵

A cisão de classes, num aspecto muito peculiar, monta um quadro cuja verdadeira natureza é a manutenção do privilégio, vestida de todas as máscaras possíveis de posturas sociais irradiadas do centro, “como sucederia no Brasil, no México e em outros países da América Latina, o estilo de dominação da burguesia reflete muito mais a situação comum das classes possuidoras e privilegiadas, que a presumível ânsia de democratização, de modernização ou de nacionalismo econômico de algum setor burguês mais avançado”¹²⁶.

¹²³ Apud FERRO, Marc. *História das colonizações*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996. Pg. 14. “au très distingué, très humaniste, très chrétien bourgeois du XXe. siècle (...) ce qu’il ne pardonne pas a Hitler, ce n’est pas l’humiliation de l’homme en soi, c’est le crime contre l’homme blanc, c’est l’humiliation de l’homme blanc, et d’avoir appliqué à l’Europe des procedes colonialistes dont ne relevaient jusqu’ici que les Arabes d’Algerie, les coolies de l’Inde et les nègres d’Afrique” (grifos do texto) In. CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris, Présence africaine, 1976. Pg. 12.

¹²⁴ FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981 Pg. 223.

¹²⁵ FERNANDES, Florestan. *Op. Cit.* Pg. 228.

¹²⁶ FERNANDES, Florestan. *Op. Cit.* Pg. 262.

Em sua enunciação mais incisiva, “configura-se, assim, um despotismo burguês e uma clara separação entre sociedade civil e nação”¹²⁷. Esse capitalismo “associa luxo, poder e riqueza, de um lado, à extrema miséria, opróbrio e opressão, do outro”¹²⁸.

Não se trata de uma ética de campo de concentração como um todo social, logicamente, mas da convivência da moderna civilização burguesa, restrita à classe dominante, com, aqui sim, uma ética de campo de concentração imposta ao grosso da “população não-possuidora”. Aqui se repõe a cautela de Adorno, como “manusear o que há de mais delicado, de mais frágil, aproximando-o justamente daquela engrenagem, de cujo contato o ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional, sempre pretendeu se resguardar”¹²⁹ ?

As respostas surgem do próprio texto, a lírica “tem sua grandeza unicamente em deixar falar aquilo que a ideologia esconde”¹³⁰. Pois “a indiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens”¹³¹. Como oposição à um mundo opressor, a lírica latino-americana sê vê diante de problemas agravados pela brutalidade da dominação que expusemos acima. Os agravamentos se encavalam, e ao lermos: “uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual”¹³², que corrente coletiva pode dar sustentação a uma lírica quando as opções são uma burguesia autoritária ou alienada e uma massa de despossuídos desorganizados ou igualmente alienados? Quando o proletariado constituído que dá, por exemplo, apoio à lírica de Brecht, está esmagado antes de tentar se compor? Esboça-se aqui uma nova dialética, que complementa aquela entre cosmopolitismo e localismo: a dialética entre o esclarecimento, a cultura e o requinte que as classes altas periféricas possuem no nível, senão maior, das classes altas centrais e a destruição, a iniquidade e a crueldade que conformam as sociedades latino-americanas, herdeiras legítimas da colonização e da escravidão.

Nessa dialética estão a um tempo unidos e separados os quatro poetas aqui em questão. Unidos por essa dialética, separados pelo lugar social de onde eles a sofrem e os

¹²⁷ *Idem*. Pg. 302.

¹²⁸ *Idem*. Pg. 304.

¹²⁹ ADORNO, Theodor W. “Lírica e Sociedade”. *Op. cit.* Pg. 65.

¹³⁰ *Idem*. Pg. 68.

¹³¹ *Idem*. Pg. 69.

¹³² *Idem*. Pg. 77.

meios pelos quais eles a expressam liricamente. Há uma certa complementaridade nessas quatro subjetividades quando vistas numa perspectiva continental. Complementaridade, contudo, que não encobre os choques resultantes da comparação dessas subjetividades. Borges e Drummond se complementam numa perspectiva geral, pelo apego de classe em um e pelo desapego em outro, mas as implicações sociais estão em conflito. A subjetividade em Borges tem caráter crítico pelo evanescente e elegíaco, em Drummond tem caráter crítico pelo irônico e corrosivo. A comparação aqui de Drummond e Borges é mais apropriada pelo fato de eles falarem a partir de uma mesma classe, e terem a mesma cor de pele, fato de forma alguma irrelevante no campo social latino-americano. Vallejo e Césaire são oriundos e aderem a outras esferas, sendo mais explícitas as posturas por eles tomadas. O que aqui vemos como diversidade na tentativa de construção do sujeito na lírica latino-americana é também um campo de contradições expostas ao sol, como índice da fratura continental. Como uma espécie de padrão latino-americano, o que temos de diversidade cultural é também um indicador da dilaceração social que percorre o continente.

Por último, num ambiente hostil à subjetividade livre o que esses poemas fazem para formular uma vida interior possui relevância para a existência da literatura como resistência e campo de reflexão. Borges mobiliza a cultura européia aclimatada na Argentina a favor de si, mesmo quando essa aclimação já perdeu valor: “origens de classe, a relação com a tradição nacional, a pureza ou corrupção da língua, as atitudes para com o mercado literário: todos esses elementos constroem uma ‘estrutura de sentimento’ compartilhada pela vanguarda argentina à qual Borges pertenceu”¹³³. Essa estruturação da sensibilidade se perdeu depois da década de 1940. Nesse sentido ele mantém a acumulação histórica, e a retém, já aqui perpassada pela negatividade. Ainda, o caminho da própria dissolução, que resulta no duplo, é vivida com nobreza outonal. A subjetividade danificada é permeada de um requinte aristocrático despregado das conotações de crueldade que a aristocracia tem na América. É uma forma de crítica e de resistência, virando a história argentina a favor do sujeito e contra sua degeneração. A subjetividade do “Poema das Sete Faces” não desvia da crueza da realidade em que se insere, antes a usa contra ela própria. Drummond põe em cena um sujeito que se mostra e se esconde e se critica. É um sujeito no

¹³³ SARLO, Beatriz. *Op. Cit.* Pg. 103.

meio do caminho que por uma lucidez invencível absorve as fraquezas da subjetividade brasileira e as põem na forma como elementos constitutivos. Se não há a nobreza borgeana, o ambiente de cultura ostentada e diálogo fino, há uma vida pungente, sempre em dilema, mas sempre na vida possível. A sofisticação formal do poema drummondiano por si já pressupõe uma vasta cultura adquirida que, no entanto, não põe o sujeito no papel de conhecedor de livros, antes é um exibicionismo do sujeito, que engloba o mais dramático, o mais risível, a reflexão sobre a língua, sobre seu nascimento, sobre seu papel social, sobre o cotidiano social. Se a adesão incompleta às classes baixas cria um sujeito em dilema constante, (“os vários estratos da burguesia se abriam tanto para as alterações da ordem a partir de dentro, quanto para a ‘modernização dirigida para fora’, desde que as condições e os efeitos de tais processos estivessem sob controle conservador. O que importa é que as classes e os estratos da classe burguesa, portanto (...) são (...) *incapazes de sair da própria pele*”¹³⁴ (grifos meus)), em que força e fraqueza do sujeito se unem, em Césaire a fraqueza é toda a força. A voz de Césaire no trecho do *Cahier...* aqui estudado (e em todo o resto do poema) é mais alta do que as de Borges, Drummond e mesmo Vallejo. Césaire está a um passo do grito, é eloqüente no que fala, no que quer e no que não quer. Trata-se de um grande desabafo. Que esse desabafo seja informe é uma fraqueza necessária, como vimos. A ausência de cultura letrada também é distintiva do trecho. Césaire é um verdadeiro desenraizado, sem comprometimento de classe, sem obrigação de classe, o que é mais importante. Por isso ele fala alto, especificamente nos poemas que analisamos nesse capítulo, quando os brancos falam baixo. Isso acarreta uma forma mais solta, ausência de requinte formal (no sentido de requinte “civilizado”). Como literatura, está atrás de “Borges y Yo” e “Poema das Sete Faces”, mas historicamente está um passo a frente no desbravamento cultural do continente. “Huaco” em perspectiva comparada especificamente com Césaire joga luz nova sobre os dois poemas, sobretudo porque dos quatro poemas ele é o único cuja fraqueza não é voluntária. Por que o canto negro de Césaire está mais bem acabado do que o canto índio de Vallejo? Ou, por que o entusiasmo histórico de Césaire tem procedência e o de Vallejo não? Ora, aqui há questões de amplo espectro histórico. Césaire começa com o *Cahier* na literatura um grande movimento histórico de revalorização do negro que vai resultar, na história, na sublevação de todo o continente

¹³⁴ FERNANDES, Florestan. *Op. Cit.* Pg. 330

africano em prol de sua independência. Sem nos ocuparmos dos caminhos das independências africanas, verificamos que Césaire tem uma ponte histórica concreta com a África, com a esperança em alto grau da renovação do mundo negro, unindo dois continentes. Assim, “Césaire daí em diante se sente revalorizado e a África será sua garantia assim como a fonte de sua energia”¹³⁵. Não há nada que a isso se assemelhe no mundo indígena. Seu continente originário, sua África, está tomado e controlado pelos invasores de antanho, já tão nativos do continente quanto os próprios índios. A vasta cultura indígena que no tempo de *Los Heraldos Negros* (1919) como hoje se expande em grandes faixas do continente não possuía nenhuma alternativa concreta de modernização, de atuação histórica, de acesso aos meios de emancipação histórica. Sua cultura era como é uma grande faixa segregada e ultra-arcaica que mantém sua cultura autóctone enlaçada com a miséria. Sua vida histórica possível é ínfima, e não é arbitrário que as esperanças dos grandes indigenistas, José Carlos Mariátegui e Haya de la Torre, do tempo de Vallejo (década de 1920) tenham fracassado, um fracasso muito pior do que o fracasso das independências africanas. Vallejo percebeu essa dimensão histórica posteriormente, e, como veremos no próximo capítulo, a destrutividade irrefreável de *Trilce* (1922) tem raízes andinas. A afirmação da originalidade indígena, entretanto, é uma força em Vallejo, e esse elemento faz de “Huaco” um poema cuja ambivalência ganha maior interesse. A ambivalência de “Huaco” é a impossibilidade de conciliar cultura indígena e cultura peruana de origem europeia, é um marco de que a segregação real não pôde ser superada na literatura. O caminho da conciliação do dilema na forma, como está em Drummond, não foi possível para Vallejo. Para ele não houve caminho do meio, as vias do original e da tradição formal se bifurcaram.

Tanto Césaire como Vallejo destoam dessa prática descrita por Angel Rama: “Na literatura latino-americana do século XX foi a característica dos movimentos ‘indigenista’ e ‘negrista’, que surgem na década de 1920: partem de um projeto de reivindicação social e econômica desses grandes setores preteridos, imersos às vezes no maior desamparo, para o que manejam temas, elementos lingüísticos e formas literárias que acham que lhe são peculiares, mas ‘derramando-os’ dentro de uma literatura fortemente racionalizada, cujos traços internos apontam para a cosmovisão de outra classe social – a pequena burguesia

¹³⁵ KESTELOOT, Lyilian. *Op. cit.* pg. 21.

provinciana – que nessa circunstância se inclina pela parte inferior da pirâmide social”¹³⁶. Em ambos não há, “inclinação”, “reivindicação social e econômica”, mas a expressão da força poética oriunda da particularidade negra e indígena sem concessões de classe. Em Vallejo, as concessões estéticas se dão à revelia do poema, já em Césaire a demissão das concessões constitui as primeiras linhas do poema: “Va-t-en (...) je deteste les larbins de l’ordre et les hannetons de l’espérance”.

Expressões que estão no limite da subjetividade lírica possível, sua complementaridade se deve a um campo de força histórico-social em que suas dialéticas transitam. Nesse limite, os poemas revelam o ritmo histórico no momento em que resistem a ratificá-lo. Seja por corroer a forma poética, Borges e Drummond, seja por nela suspender a segregação, dando voz aos segregados, Vallejo e Césaire, os poetas estão *contra* a vida danificada.

Os poemas apresentam subjetividades líricas problemáticas, e é essa problematicidade, trazida pelo vento soprado da história latino-americana, que enlaça manifestações na superfície tão díspares.

¹³⁶ RAMA, Angel. “Literatura e classe social”. In. AGUIAR, Flávio (org). *Op. Cit.* Pg. 360.

INTERMEZZO*Dialética Localismo/Cosmopolitismo no Pensamento Latino-americano
(alguns aspectos)*

A dialética do localismo e do cosmopolitismo já foi formulada por Antonio Candido como uma possível “lei geral da nossa evolução espiritual (brasileira)”¹³⁷. Essa “lei” parece válida também para os demais países latino-americanos, pois a vemos em variações terminológicas e, com diferentes matizes conceituais, mas que não diferem em essência da proposição de Antonio Candido, como a que Angel Rama usa para definir o romance latino-americano do século XX: dialética entre regionalismo e vanguardismo.

Para Antonio Candido, essa dialética entre particular e universal consolida “obras fortes”, cujas contradições estejam a um tempo presentes e com resoluções estéticas admiráveis, quando se desenvolve num equilíbrio ideal entre a forma importada dos centros

¹³⁷ CANDIDO, Antonio. “Literatura e Cultura 1900–1945” In *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1973.

de cultura e a matéria local do país periférico¹³⁸. Tal dialética criaria uma forma, não nova, mas de consistência qualitativamente diferente, provinda dessa química dialética.

Sem desconhecer ou diminuir os méritos das obras literárias que acentuam o elemento universalista ou que acentuam o elemento localista, Antonio Candido privilegia uma dialética mais tradicional, em que a obra literária surge da síntese de elementos opostos e complementares. Assim entendemos a frase de abertura da *Formação da Literatura Brasileira*, quando o crítico diz ver essa formação como “*síntese de tendências universalistas e particularistas*” (grifo meu)¹³⁹. Seguindo essa linha de argumentação, vemos o valor dado ao Arcadismo no Brasil no “Prefácio” do mesmo livro, que foi importante porque “plantou de vez a literatura do ocidente no Brasil, graças aos padrões universais por que se regia. E que permitiram articular a nossa atividade literária com o sistema expressivo da civilização a que pertencemos, e dentro do qual fomos definindo lentamente a nossa originalidade”.¹⁴⁰

Tal favorecimento de uma síntese que equilibre os dois elementos da dialética casa com a preocupação nuclear do pensamento crítico de Antonio Candido de verificar o funcionamento orgânico da literatura no Brasil e de dar-lhe em troca um pensamento crítico adequado e que participe de sua afirmação. Desse modo, quando o crítico escreve: “a referência ao texto estrangeiro parece um modo constitucional da crítica brasileira” e que nossos autores estavam “sempre inclinados a *apoiar-se* nos textos das literaturas matrizes” (grifo meu)¹⁴¹, tais frases não contêm nem uma adesão às formas do centro, nem um preconceito contra seu uso no Brasil, antes reconhecem a sua presença como forma orgânica de expressão brasileira.

Em Angel Rama, tomando como base seu texto “Los Procesos de Transculturación en la Narrativa Latinoamericana”¹⁴², vemos o mesmo equilíbrio da dialética local/cosmopolita desenvolvida em outros planos. Antonio Candido se ocupou com mais vagar dos “momentos decisivos” da formação da literatura brasileira, do Romantismo e do

¹³⁸ CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In MORENO, César Fernandez. *América Latina em sua literatura*. São Paulo, perspectiva, 1976.

¹³⁹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Vol I*. São Paulo, Martins, 1959. Pg. 23.

¹⁴⁰ *Idem*. Pg. 17.

¹⁴¹ CANDIDO, Antonio. “Literatura Comparada”. In: *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

¹⁴² In RAMA, Angel. *La novela latinoamericana 1920 – 1980*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

Arcadismo. Angel Rama concentra seu pensamento dialético no chamado “boom” do romance latino-americano – Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, José Maria Arguedas, Guimarães Rosa e Augusto Roa Bastos. Ele denomina a dialética presente nesses romancistas de dialética entre regionalismo e vanguardismo, o que podemos entender como uma variação da dialética particular/universal.

O romance hispano-americano oitocentista e nas primeiras décadas do século passado afirmava sua particularidade através do regionalismo – “dentro de la estructura global de la sociedad latinoamericana, el regionalismo acentuaba las particularidades culturales que se habían forjado en áreas o sociedades internas, contribuyendo a definir su perfil diferencial.”¹⁴³ Socialmente, o regionalismo se acomodava ao amplo ambiente rural e ao atraso urbano do subcontinente, com exceção de algumas capitais cosmopolitas como Buenos Aires, México, São Paulo e Rio de Janeiro. Nesse contexto, as inovações formais do romance europeu, chamado por Rama de “vanguardismo”, tiveram de se dialetizar com uma afirmação da identidade ligada ao regional, rural: “esta es la novedad que se registra en el comportamiento de algunos grupos regionalistas: un examen revitalizado de las tradiciones locales, que habían ido esclerosándose, para encontrar formulaciones que permitan absorber el influjo externo y disolverlo como un simple fermento dentro de estructuras artísticas más amplias en las que siga traduciendo la problemática y los sabores peculiares que venían custodiando”¹⁴⁴.

No contato entre o mais arcaico e o mais avançado, o “vanguardismo” (na terminologia de Rama) forneceu instrumental para o vislumbre do potencial mitológico do regional latino-americano, que o racionalismo do regionalismo anterior não podia aceitar nem conceber: “más importante aún que la recuperación de materiales en estado de incesante emergencia, resulta el descubrimiento de los mecanismos mentales generadores del mito, el repliegue hacia ese estrato sepultado en apariencia, pero de enorme potencialidad, en que se cumplen las operaciones míticas.”¹⁴⁵ Essa nova mitologia, ligada ao arcabouço muitas vezes indígena, outras da vivência popular, por sua vez, trouxe inovações de inestimável relevância para o conhecimento das possibilidades do romance moderno, como, por exemplo, em *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos, *Pedro Páramo* de

¹⁴³ *Op. Cit.* Pg. 205.

¹⁴⁴ *Op. Cit.* Pg. 207.

¹⁴⁵ *Op. Cit.* Pg. 216.

Juan Rulfo, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez e *Los rios profundos* de José María Arguedas. A essa dialética entre vanguardismo e regionalismo Angel Rama chamou “transculturação”, tomando de empréstimo o termo cunhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz.

Lidando com obras de inovação radical, Angel Rama concebe como resultado da dialética em questão um equilíbrio ideal. A transculturação também, como vimos em Antonio Candido, prevê uma síntese que traz em si a presença conciliada dos dois pólos da dialética: “Porque de estas obras podría decirse que se instalan en la intrarrealidad latinoamericana, cumplen un ingente abarcamiento de elementos contrarios cuyas energías buscan canalizar *armónicamente*, rescatan pasado y apuestan a un futuro que acelere la expansión de la nueva cultura, autentica e *integradora*” (grifos meus)¹⁴⁶.

Do pequeno texto de Octavio Paz, “Literatura de Fundación”¹⁴⁷, pequeno mas de grande relevância para nosso problema, depreende-se outra abordagem, porém a questão é a mesma: a constituição de uma literatura específica resultante do contato entre a cultura européia e um continente “novo”. O texto começa com a pergunta: existe uma literatura hispano-americana?

A especificidade pretendida por Octavio Paz é a da “literatura hispano-americana”, pois a ambição de uma literatura nacional, ou seja, uma literatura argentina, literatura uruguaia, literatura mexicana ou literatura guatemalteca são rechaçadas no texto como resultantes do nacionalismo, que seria uma “aberração moral” e uma “estética falaz”.

O uso da língua espanhola é dado como um traço de união entre a América hispânica e a Espanha, tida no texto como representante autorizada da alta cultura européia. O que distinguiria a literatura hispano-americana, como ramo que se desprende e virou uma árvore nova (metáfora também usada por Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira*), é uma imaginação diferente, imaginação que seriam “pájaros desconocidos en España”. A unidade de língua e cultura entre Espanha e Hispano-américa teria como diferencial desta uma imaginação nova alcançada pela acumulação formal e cultural comum. A nova árvore do jardim ocidental não nasce de uma dialética – como em Antonio Candido e Angel Rama – de forma metropolitana e matéria local, mas de um avanço

¹⁴⁶ *Op. Cit.* Pg. 229.

¹⁴⁷ In PAZ, Octavio. *Fundación y disidencia. Obras completas. Vol. 3.* México, Fondo de Cultura Económica/Círculo de Lectores, 1993. O texto é de 1961.

imaginativo (em ritmo de conquista) pelas regiões novas da América, que enriquecem mas não questionam a validade da forma importada. Nessa linha de raciocínio, voltando ao nosso ponto de partida que é a relação local/universal, o pensamento de Paz pende fortemente para o último termo e se mostra como um representante valioso da tendência universalizante do pensamento crítico latino-americano.

A grande obra hispano-americana não nasce do equilíbrio dialético entre forma estrangeira e matéria local, aqui ela nasce das potencialidades imaginativas e universalizantes da paisagem (natural e social) do “novo” continente, haja vista que no texto o continente americano permanece como mito de terra recém descoberta.

Para nosso estudo, essa acentuação do universal é de grande importância, não apenas na análise comparativa do pensamento crítico continental, mas como contraste no plano do pensamento de um processo (acentuação do universal) presente em “Os Ombros Suportam o Mundo” de Drummond.

Prosseguindo a leitura do texto, Paz não elude a realidade fragmentada do continente: “América Latina es un continente desmembrado artificialmente por la conjunción de las oligarquías nativas, los caudillos militares y el imperialismo extranjero”¹⁴⁸, mas coloca sua especificidade literária no outro prato da balança: “no se nos puede entender si se olvida que *somos* un capítulo de la historia de las utopías europeas”¹⁴⁹ (grifo meu). Como projeção de uma idéia nasce a realidade. “América (...) empezó por ser una idea.”, “nuestro nombre nos condenaba a ser el proyecto de una conciencia ajena: la europea.”¹⁵⁰

Pondo o peso necessário nas afirmações de Paz, chegamos a um ponto em que a especificidade da América hispânica, em seu pensamento, é uma espécie de hiper-europeísmo, uma universalidade hipertrofiada decorrente de o continente ser a perseguição de uma idéia. Nesse rumo, Paz adere de forma desconfortavelmente explícita à raiz européia: “Nosotros somos hijos de la Contrarreforma y la Monarquía universal”¹⁵¹. Mal nos damos conta, a essa altura, da presença viva de culturas filhas de outros pais e mães na obra de Arguedas, Rulfo, Vallejo e do reconhecimento dessas culturas diversas por críticos

¹⁴⁸ *Op. Cit.* Pg. 44.

¹⁴⁹ *Idem. Ibidem.*

¹⁵⁰ *Id. Ibid.*

¹⁵¹ *Op. Cit.* Pg. 45.

como Angel Rama. Elas não são alheias a Paz, mas são “las ruinas de civilizaciones brillantes y crueles”¹⁵². Nessa afirmação, não se sente a diferença entre incas, astecas, babilônios, egípcios e do Império Mali.

Não há, na relação de Paz com as culturas indígenas, qualquer sentimento de pertencimento e identidade comum. Assim nos causa surpresa quando os índios voltam, algumas linhas abaixo: “los indios no son pasado sino presente; y presente que irrumpe”¹⁵³, e que “en Hispanoamérica hay escritores indios y negros que cuentan entre los mejores, pero esos poetas y novelistas no escriben *sobre* sino *desde* su condición”¹⁵⁴ (grifos do original). No parágrafo seguinte, a interioridade que eleva grandes autores negros e índios some, e volta ao texto a idéia de que “el *desarraigo* de la literatura hispanoamericana no es accidental; es la consecuencia de nuestra historia: el haber sido fundados como una idea de Europa”¹⁵⁵ (grifo meu).

A relação do “desde su condición” e do “desarraigo” pode ser justamente uma forma em que se põe a dialética local/cosmopolita. No texto de Paz, porém, essa relação não está esclarecida, e o autor opta sem mais pelo *desarraigo*, pois “al asumirlo plenamente, lo superamos”.

Paz aproxima-se da dialética em questão quando afirma que é por via europeia que se revalorizou as antigas literaturas indígenas, principalmente no México, mas também em países como Guatemala e Peru. Contudo, o que vemos é um exemplo de hiper-europeísmo na nova vetorização de algo que se aproxima de uma dialética: “el movimiento de la literatura hispanoamericana se despliega en un sentido inverso: nosotros pensamos que la literatura argentina no es universal; en cambio, creemos que algunas obras de la literatura universal son argentinas”¹⁵⁶. Não se trata de dialética, pois “regresar no es descubrir”¹⁵⁷, e o que conta, ao fim e ao cabo, é a variação temática que a literatura europeia pode ter. “La literatura hispanoamericana es una empresa de la imaginación”, nesse sentido “casi toda la

¹⁵² *Op. Cit.* Pg, 46.

¹⁵³ *Id. Ibid.*

¹⁵⁴ *Id. Ibid.*

¹⁵⁵ *Op. Cit.* Pg, 46-47.

¹⁵⁶ *Op. Cit.* Pg, 47.

¹⁵⁷ *Id. Ibid.*

obra de Borges (...) postula la inexistencia de América”¹⁵⁸. Sem a realidade, Borges pode ser argentino por uma espécie de acomodação *a posteriori* da pátria ao universal imediato.

A literatura hispano-americana é “desarraigada y cosmopolita”, é “regreso y búsqueda de una tradición”¹⁵⁹, mas, no fundo, não quer regressar e fundar essa tradição, ela se alimenta de seu movimento sem dialética, como vontade de encarnação, mas que por ser resultado e aderente a uma consciência alheia (européia, contra-reformista e pela monarquia universal) só pode funcionar como repetição *ad infinitum* de uma vontade.

Para Paz, a realidade latino-americana e o “pasado terco” repugnam, e são indignos de consideração teórica, em Roberto Fernández Retamar é um apego à realidade e um reconhecimento do passado que definiriam de maneira clara, e por vezes mesmo intransigente, a especificidade latino-americana. “Nosso símbolo, então, não é Ariel, como pensou Rodó, mas Caliban”¹⁶⁰, afirma categoricamente Retamar.

O texto que temos como referência de Retamar é, como já citamos, “Caliban”, que, como o autor mesmo diz, é “uma discussão sobre a cultura em nossa América”. Ao contrário do pequeno texto de Paz, Retamar se estende em algumas dezenas de páginas nas quais a cultura latino-americana se embrenha com questões políticas da Guerra Fria e com questões de classe. Em seu entusiasmo revolucionário (Retamar é cubano) a própria dialética em questão – local/cosmopolita – oscila no texto entre a afirmação da cultura mestiça como algo novo, a particularidade hipertrofiada em uma totalidade calibanesca, e uma síntese de fraternidade rebelde anti-colonial e socialismo marxista-leninista.

Contudo, o interesse de nossa leitura se fixa nas configurações que o particular toma no texto de Retamar como ponto forte da dialética particular/universal. O equilíbrio presente em Antonio Candido e Ángel Rama tampouco existe aqui, mas o fiel da balança não pende, como em Paz, para um hiper-europeísmo, antes pende para um hiper-latino-americanismo, que teria como ingrediente imprescindível o anti-europeísmo e o anti-norte-americanismo.

Perguntado sobre a existência de uma “cultura latino-americana”, o autor não coloca uma dialética particular/universal, mas uma luta de classes particular *contra* colonialismo.

¹⁵⁸ *Id. Ibid.*

¹⁵⁹ *Op. Cit.* Pg. 48.

¹⁶⁰ RETAMAR, Roberto Fernández. “Caliban”. In *Caliban e outros ensaios*. São Paulo, Busca Vida, 1988. pg. 29.

Prossegue afirmando que “nossa” cultura é mestiça. O conceito de mestiçagem se aproxima de uma dialética, mas a afasta em seguida: “não existe uma relação necessária entre mestiçagem e mundo colonial”¹⁶¹. Em seguida retoma a questão em outra linha: “sinal distintivo de nossa cultura, uma cultura de descendentes de nativos, de africanos e de europeus, tanto de ponto de vista étnico *como cultural*”¹⁶² (grifo meu). Nesse fio, a dialética praticamente se apresenta em sua formulação de dialética propriamente dita na afirmação “descendentes que somos de numerosas comunidades indígenas, africanas e européias, temos, para nos comunicarmos, umas poucas línguas: as dos colonizadores”¹⁶³.

Mas essa relação língua colonial-cultura autóctone leva o autor à afirmação central do texto, que é a identificação do continente com Caliban – personagem da peça *A Tempestade* de Shakespeare, desfigurado, nativo de uma ilha colonizada por Próspero e seu anjo Ariel. O texto faz a questão estrangeiro-nativo remontar às suas origens: o “descobrimento” da América, sua discussão em *A Tempestade*, e principalmente se remonta ao debate do século XIX: Bolívar, Sarmiento, Martí e Rodó. É contra a afirmação deste último de que o símbolo da América Latina é Ariel (defendida em livro homônimo) que Retamar defende o outro personagem shakespeariano, Caliban.

Em Rodó, Ariel representa os valores espirituais, clássicos greco-romanos, e esses valores ainda estariam presentes na vida intelectual latino-americana, que assim se distinguiria do Caliban materialista do norte – os Estados Unidos. Simpatizando com o anti-norte-americanismo de Rodó, no entanto, Retamar muda o símbolo latino-americano para Caliban – o colonizado e brutalizado.

Para Retamar, particularismo é antes de tudo resistência, rebeldia, apego à terra, por isso cita como exemplo de particularismo autores e personagens cujo apego à terra tem as mais diferentes origens e finalidades: El Inca Garcilaso, José Hernández, Aleijadinho, Vallejo, Neruda, Césaire, Arguedas; Tupac Amaru, Toussaint L’ouverture, Bolívar, Martí, Zapata, Fidel... Na definição de particular como resistência e rebeldia, reaparece a luta de classes anunciada no começo do texto, e o potencial “revolucionário” do continente é aqui destacado. Há certo formalismo nessa definição do particular, em que ir contra os Estados Unidos, por exemplo, seria um localismo. Porém, no apego a rebeldias heteróclitas,

¹⁶¹ *Op. Cit.* Pg, 14.

¹⁶² *Idem.* Pg, 15.

¹⁶³ *Idem.* Pg, 16.

Retamar chega a uma “dialética”, como a que aqui analisamos, em que o particular fica genuinamente destacado: “ao propor Caliban como nosso símbolo, percebo que ele tampouco é completamente nosso; é também uma elaboração estranha, ainda que, dessa vez, inspirada em nossas realidades concretas”¹⁶⁴, “os independentistas, brancos e negros, assimilaram como uma honra aquilo que o colonialismo considerava uma injúria. É a *dialética* de Caliban” (grifo meu)¹⁶⁵. “Assumir nossa condição de Caliban significa repensar nossa história a partir do *outro* lado, do ponto de vista do *outro* protagonista” (grifos do original)¹⁶⁶. Esse outro lado, só possível no momento dialético de absolutização do particular, é um momento de verdade incontornável como crítica da dependência cultural, e está presente de modo explícito no trecho do *Cahier...* que analisaremos nesse capítulo.

A seqüência do texto torna mais claros alguns desencontros de idéias presentes em sua primeira parte, onde exageros, questões puramente políticas, e visões e interpretações perspicazes se misturam. No cerne do símbolo Caliban há a intromissão decisiva do momento histórico e do local do autor no texto: a Revolução Cubana. José Martí, intelectual independentista cubano do fim do século XIX, é o “primeiro de nossos homens”¹⁶⁷, a divulgação de seus escritos – publicados em jornais da época – teria mudado decisivamente a cultura latino-americana. O conceito elaborado por ele, “Nossa América” – latina e mestiça, contraposição à América branca e européia – os Estados Unidos, é dado como lugar comum universalmente aceito e incontestável. É de se perguntar onde está “nossa América mestiça” no trabalho ultra-aristocrático e branco-colonial de Rodó, visto com simpatia por Retamar por alertar contra a “potência neocolonialista” do norte, e onde estão no pensamento de Retamar os norte-americanos negros, para só citar uma voz coletiva presente nos Estados Unidos que não é branca-colonial: Langston Hughes, Malcolm X, Martin Luther King...

Completando o eixo cubano do pensamento de Retamar, temos a figura de Fidel Castro, apresentado no texto como portador de verdades históricas, políticas e culturais de “nossa América”. O texto “Nossa América” de Martí, de 1891, é “o documento mais

¹⁶⁴ *Op. Cit.* Pg 32.

¹⁶⁵ *Idem. Ibidem.*

¹⁶⁶ *Op. Cit.* Pg 32-33.

¹⁶⁷ *Op. Cit.* Pg 33.

importante publicado nessa América desde o fim do século passado até o aparecimento, em 1962, da Segunda declaração de Havana”¹⁶⁸.

É nessa perspectiva cubano-revolucionária que particular, resistência e Caliban se unem: “o repúdio de Martí ao etnocídio que a Europa realizou na América é *total*, e não é menor sua identificação com os povos americanos que ofereceram resistência heróica ao invasor, nos quais Martí via os antecessores naturais dos independentistas latino-americanos” (grifo do original)¹⁶⁹. O eixo cubano se encontra literalmente expresso em: “assim se apresenta sua visão calibanesca daquilo que chamou ‘nossa América’. Martí como depois Fidel Castro (...)”¹⁷⁰ e leva ao exagero anedótico: “o mestiço autóctone venceu o crioulo exótico”¹⁷¹.

Embora limitado pela idéia de que o triunfo da Revolução Cubana, em 1959, mudasse o modo de viver e ler o mundo, a sua análise breve de Borges nesse contexto da luta de classes latino-americana¹⁷² está recheada das mais penetrantes percepções históricas do lugar continental de Borges. É notável que nos textos de Paz e de Retamar aqui lidos Borges está presente, em um como prova da inexistência da América Latina, em outro como “pateticamente fiel à sua classe”. Isso evidencia o quanto a literatura latino-americana se apresenta como um campo de debate dinâmico e cheio de interesse. Igualmente curioso é o “debate” travado com Carlos Fuentes nas páginas seguintes¹⁷³, em que insultos pessoais (entre outros o de que Fuentes estava ligado a uma “máfia mexicana”) se mesclam com análises muito relevantes da dupla-fidelidade do intelectual latino-americano que lê as obras literárias por viés apolítico e formalista e se coloca exteriormente como figura de esquerda comprometida socialmente.

Por fim, uma contradição é visível no pensamento calibanesco-particularista de Retamar: “em 1961, a Revolução (cubana) proclamou e demonstrou ser marxista-leninista, isto é, uma revolução liderada pela vanguarda operário camponesa”¹⁷⁴. Ora, o marxismo-leninismo não é uma ação política e um pensamento histórico nativos latino-americanos, mas importados da Europa. Curiosamente, esse marxismo-leninismo não seria constitutivo

¹⁶⁸ *Op. Cit.* Pg. 34.

¹⁶⁹ *Op. Cit.* Pg. 37.

¹⁷⁰ *Op. Cit.* Pg. 38.

¹⁷¹ *Op. Cit.* Pg. 39.

¹⁷² Páginas 46 – 51.

¹⁷³ Páginas 51 – 61.

da “Europa colonial”, muito embora lembremos que Marx aplaudiu a invasão inglesa da Índia... Novamente a luta de classes atropela as mediações histórico-culturais. A cultura dos opressores tenta “impor esquemas metropolitanos”. Mas não seria o marxismo-leninismo um esquema metropolitano? Sem que o autor nos explique, supomos que essa junção de marxismo-leninismo e particularismo calibanesco se relacione com a afirmação de Martí de que o mundo seria acomodado ao tronco autóctone latino-americano. Não obstante, o que ocorreu na Revolução cubana, e que o texto dá a entender, seria uma nova dialética: revolução no centro/revolução na periferia – mas Retamar faz essa dialética sumir na luta de classes universal. Curiosamente, Retamar deplora o dito de Borges de que “nossa” (a argentina) tradição é a Europa (o mundo todo, no entender de Borges), mas afirma que “nossa herança é também a herança mundial do socialismo”¹⁷⁵.

Na época do texto (1971), Retamar tinha motivos para ser esperançoso, isto é, socialista universal: em plena Guerra Fria, a Revolução cubana tinha prosperado, Allende subia ao poder no Chile, a guerrilha de esquerda se espalhava pelo continente. Hoje esse esquerdismo entusiasmado perde o vínculo com a realidade. Contudo, nas oscilações do texto figuram formulações inspiradas de particularismo latino-americano, e que não exclui de todo o elemento cosmopolita.

Salto radical nesse pensamento dialético é dado por Roberto Schwarz em “Nacional por Subtração”¹⁷⁶. Schwarz estuda a questão reconhecendo de antemão a relevância de suas aparições em momentos da vida intelectual brasileira anteriores ao do autor, e demanda a continuidade em linha crítica do estudo dos problemas centrais de nossa vida cultural, levando em conta críticos de outras linhagens teóricas, adensando o debate nacional. A diferença entre a valorização das teorizações anteriores feita por Schwarz daquela feita por Retamar (e que também é um ponto forte do seu texto) é que neste o passado deve corroborar um *parti pris* do presente do texto, transformando-se numa busca de alianças históricas, enquanto que em “Nacional por Subtração” se vai através das formulações anteriores descobrindo as fissuras da dialética local/cosmopolita, em direção a uma formulação mais aguda, mais negativamente dialética.

¹⁷⁴ *Op. Cit.* Pg, 52.

¹⁷⁵ *Op. Cit.* Pg, 67 – 68.

¹⁷⁶ In. SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

O ensaio começa pondo essa dialética em termos mais agressivos: o do caráter “postiço, inautêntico, imitado” da vida cultural brasileira e latino-americana. Logo de início percebemos que sem optar por um dos termos da dialética, tampouco o equilíbrio de nossos primeiros críticos – Antonio Candido e Angel Rama – será visto com simpatia.

Exemplo de abordagem do tema que dispensa a tomada de partido – no que se distingue de Octavio Paz e Roberto Fernandez Retamar – é a observação das contradições entre a importação de comportamentos culturais que vão desde acontecimentos banais (o Papai Noel, por exemplo) até a imitação formal na literatura. Assim se encontra “a generalidade social de certa experiência”: “todos comportam o sentimento da contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo”¹⁷⁷. A nova acentuação do problema nos termos realidade nacional/prestígio ideológico, que sutilmente recoloca a dialética em bases mais concretas. Schwarz denomina o efeito causado em nosso ambiente pelas idéias irradiadas do centro de “prestígio ideológico” substitui o termo “cosmopolita”, ou “universal”. Nessa substituição parece haver um distanciamento por parte do crítico da sedução que sempre nos exerceu a forma metropolitana. Mesmo Candido e Rama sofrem esse encanto, que apesar de saudável é indisfarçável pelo prestígio da forma metropolitana avançada, que em seus textos são elementos fecundantes da realidade local.

Reconhecido o problema, Schwarz expõe criticamente algumas soluções extremas. Uma delas é optar *sans phrase* pelo “nacional”, repudiando o estrangeiro, desse modo acabando com o desconforto do sentimento de imitação e cópia. “O resíduo, nesta operação de subtrair, seria a substância autêntica do país”¹⁷⁸, mas “extirpadas as novidades francesas e inglesas ficava restaurada a ordem colonial, isto é, uma criação portuguesa”¹⁷⁹. Vê-se como giro em falso uma opção ingenuamente comum no cenário nacional. Outro meio de tentar acabar com o sentimento do inautêntico é aderir entusiasticamente ao universal – ao prestígio das formas e comportamentos oriundos do centro, que são mais confortantes na medida em que se esvaziam de seus conteúdos críticos do próprio centro de onde se

¹⁷⁷ *Op. Cit.* Pg, 30.

¹⁷⁸ *Op. Cit.* Pg, 33.

¹⁷⁹ *Idem. Ibidem.*

originam: “sobre o fundo de indústria cultural, o mal-estar na cultura brasileira desaparece, ao menos para quem queira se iludir.”¹⁸⁰

Especial atenção merecem entre as teorias européias em cujo acatamento se atenua o sentimento de inferioridade: o estruturalismo e o desconstrucionismo franceses (Foucault e Derrida). A quebra da superioridade da origem, a valorização da “cópia”, a descentralização da hegemonia cultural são idéias que entusiasmaram muitos intelectuais dispostos a se afirmarem como paladinos da vanguarda sem necessidade de lembrar sua situação periférica, antes a usando como trampolim. Contudo, “resta ver se o rompimento conceitual com o primado da origem leva a equacionar ou combater relações de subordinação efetiva”¹⁸¹. Novamente, a situação concreta aparece em detrimento de um comprometimento intelectual idealista em sentido positivo.

Analisando o aproveitamento na forma literária das incongruências entre forma importada e realidade local, Schwarz conclui: “em síntese, desde o século passado existe entre as pessoas educadas do Brasil – o que é uma categoria social mais do que um elogio – o *sentimento* de viverem entre instituições e idéias que são copiadas do estrangeiro e não refletem a realidade local” (grifo meu)¹⁸².

Até esse momento do ensaio, o autor faz uma exposição clara, lúcida e crítica dos debates e exemplifica os mal-estares da relação centro-periferia na vida cultural brasileira. Em seguida, ele escolhe um trecho de Sílvio Romero, de 1897, contra Machado de Assis¹⁸³, e aprofunda a partir desse trecho bem escolhido (“tem excelentes observações (...) de mistura com vários absurdos”) a sua análise particular da dialética local/cosmopolita.

O trecho de Romero critica o distanciamento da classe alta brasileira da realidade local pela cópia de modelos metropolitanos, e cita como exemplo de comunhão cultura-realidade nacional a obra de nossos árcades (Basílio, Durão, Gonzaga, Alvarenga Peixoto, Cláudio e Silva Alvarenga). “O pecado original, causa da desconexão, foi a cópia”¹⁸⁴, explica Schwarz, o problema, portanto “não se devia à cópia, mas ao fato de que só uma classe copiava”¹⁸⁵, conclui.

¹⁸⁰ *Id. Idb.*

¹⁸¹ *Op. Cit.* Pg. 36.

¹⁸² *Op. Cit.* Pg. 38-39.

¹⁸³ Páginas 39-40.

¹⁸⁴ *Op. Cit.* pg. 41.

¹⁸⁵ *Id. Idb.*

Antes da Independência, a cópia não era problema, pois “na situação colonial o letrado é solidário da metrópole, da tradição do Ocidente, e também de seus confrades, mas não da população local”¹⁸⁶. A relação Colônia-Independência se desvela, e com a idéia de nação aplicada ao Brasil, se torna claro o abismo entre a classe alta, de cultura metropolitana, e o “resto” da população brasileira. Esse pensamento crítico e inovador redimensiona a dialética local/cosmopolita e se sintetiza em trecho que merece ser citado na íntegra:

É sabido que a Independência brasileira não foi uma revolução: ressalvadas a mudança no relacionamento externo e a reorganização administrativa no topo, a estrutura econômico-social criada pela exploração colonial continuava intacta, agora em benefício das classes dominantes locais. Diante dessa persistência, era inevitável que as formas modernas de civilização, vindas na esteira da emancipação política e implicando liberdade e cidadania, parecessem estrangeiras – ou postiças, antinacionais, emprestadas, despropositadas etc., conforme a diferença dos diferentes críticos. A violência da adjetivação indica as contorções do amor-próprio brasileiro (de elite), obrigado a desmerecer em nome do progresso os fundamentos de sua preeminência social, ou vice-versa, opção deprimente nos dois casos. De um lado, tráfico negreiro, latifúndio, escravidão e mandonismo, um complexo de relações com regra própria, firmado durante a Colônia e ao qual o universalismo da civilização burguesa não chegava; de outro, sendo posto em xeque pelo primeiro, mas pondo-o em xeque também, a Lei (igual para todos), a separação entre público e privado, as liberdades civis, o parlamento, o patriotismo romântico etc. A convivência familiar e estabilizada entre estas concepções em princípio incompatíveis esteve no centro a inquietação ideológico-moral do Brasil oitocentista. A uns a herança colonial parecia um resíduo que logo seria superado pela marcha do progresso. Outros viam nela o país autêntico, a ser preservado contra imitações absurdas. Outros ainda desejavam harmonizar progresso e trabalho escravo, para não abrir mão de nenhum dos dois, e outros mais consideravam que esta conciliação já existia e era desmoralizante.¹⁸⁷

A dialética que aqui estudamos é revelada em sua origem: “privados de seu contexto oitocentista europeu e acoplados ao mundo da sociabilidade colonial, os melhoramentos da civilização que importávamos passavam a operar segundo outra regra, diversa da consagrada nos países hegemônicos”¹⁸⁸. É o vão entre a realidade do *país como um todo* e a cultura da minoria de extração colonial que sustenta a necessidade da dialética entre cosmopolita e local. Aqui também se ilumina um elemento crítico da dialética

¹⁸⁶ *Op. Cit.* pg, 42.

¹⁸⁷ *Op. Cit.* pgs, 42-43.

¹⁸⁸ *Op. Cit.* Pg, 44.

“equilibrada” em Candido e Rama: a tentativa de superação do vazio pelo esclarecimento que extirparia sem violência a desigualdade social e cultural.

No texto de Schwarz, é o espaço entre os dois pólos da dialética que ganha relevo: “a coexistência entre princípios burgueses e do antigo regime”. Lida em toda sua importância, é uma nova configuração da dialética que se inaugura, onde a relação entre a forma estrangeira e a realidade local tida como inferior à realidade dos países centrais, é um índice de coexistência brutal entre formas avançadas da cultura capitalista – incluindo sua vertente esclarecida e democrática – e formas mantida e aproveitadas de pobreza em larga escala e mandonismo ilimitado. “O sentimento aflitivo da civilização imitada não é produzida pela imitação, presente em qualquer caso, mas pela estrutura social do país, que confere à cultura uma posição insustentável, contraditória com o seu autoconceito”¹⁸⁹.

O que se colocou como relação entre o estrangeiro e o nacional é renovado como “a parte do estrangeiro no próprio”. “Sem prejuízo de seus aspectos inaceitáveis – para quem? – a vida cultural tem dinamismos próprios, de que a eventual originalidade, bem como a falta dela, são elementos entre outros”¹⁹⁰. O crítico dialético tem sua tarefa prescrita: “busca (...) no anacronismo uma figura da atualidade e de seu andamento promissor, grotesco ou catastrófico”¹⁹¹.

O ensaio de Schwarz não dá margens a ilusões de conciliação pacífica, e elabora seu pensamento num movimento dialético agudo, em que a impossibilidade de formação nacional se dá pelo reconhecimento da catástrofe e sua integração crítica no âmbito dessa mesma idéia de “formação”. Assim, essa impossibilidade de formação é ela mesma um elemento configurador da nação.

¹⁸⁹ *Op. Cit.* Pg. 46.

¹⁹⁰ *Op. Cit.* Pg. 48.

Capítulo Segundo

A CASA, O MUNDO

forces éruptives tracez vos orbes
communications télépathiques reprenez à travers la matière
réfractaire
messages d'amour égarés aux quatre coins du monde
revenez-nous ranimés
par les pigeons voyageurs de la circulation sidérale
Césaire

No ensaio “Literatura Comparada”¹⁹², Antonio Candido, a partir da dialética que acompanhamos no Intermezzo, conclui que a literatura brasileira é comparativa pela sua própria natureza. O mesmo pode ser concluído para as demais literaturas latino-americanas.

¹⁹¹ *Idem. Ibidem.*

¹⁹² In: *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

Nessa perspectiva, o estudo comparativo delas não se resume a uma disciplina acadêmica, mas em esclarecer sua própria natureza.

Retomamos então, nesse capítulo a dialética local/cosmopolita que acompanhamos no *Intermezzo* como manifestação fundamental do pensamento latino-americano. Dada sua importância como o procedimento mais peculiar da cultura do continente (“lei da nossa vida espiritual”), reservamos um espaço para deslindar alguns de seus aspectos, e agora esse elemento cultural será analisado nos poemas. A literatura na América Latina adquiriu uma posição de destaque ao abrir os caminhos da análise cultural e se antecipar ao pensamento na busca da singularidade nacional. Portanto, a relação dos poemas com o pensamento, em torno de um núcleo chave como a dialética local/cosmopolita, é fundamental para dar consistência a nossa abordagem histórico-crítica.

Nos quatro poemas que analisaremos, não há um equilíbrio ideal entre a forma cosmopolita e a matéria local. O que mais se aproxima desse equilíbrio é o trecho do *Cahier* de Césaire que selecionamos, em que a especificidade da condição moderna do homem negro é reconhecida no movimento da história mundial. Antes, os poemas internalizam a dialética particular/universal de formas diferentes. Vallejo acentua a particularidade, seu poema é doméstico, versa sobre a casa e o cotidiano. Drummond, ao contrário, não traz em “Os Ombros Suportam o Mundo” qualquer referência explícita ao local, porém aborda a vida e a realidade de maneira imediata. O que está em jogo nessa análise são os limites da dialética particular/universal, pois tratando da casa ou do mundo, ambos são a um tempo particulares e universais. É nesse sentido que os poemas desenvolvem a dialética em questão: a universalidade da casa, a particularidade do mundo. Em “Poema de los Dones”, temos uma relação diferente entre o local e o cosmopolita, pois o mundo não é contraposto a um particular ou a um nacional, mas a uma biografia. A relação eu-mundo no poema de Borges, com o que ele tem de dualidade – dissolução e resistência, é um caminho diferente dos outros três, com implicações próprias, de abordar esse destino latino-americano, que é o pertencimento a um mundo e a identificação com outro.

O que poderemos ver nos poemas é a mesma dialética que vimos no pensamento crítico, mas presente na forma literária e na sensibilidade. Os poemas, então, não são exemplos do que o pensamento crítico dessa dialética abordou. Mais do que uma fórmula

crítica aplicada aos poemas, podemos acompanhar por contraposição um mesmo dilema histórico periférico tomar forma no pensamento crítico e na forma poética.

Análise dos Poemas

O trecho que analisaremos é a parte mais antologizada do *Cahier...* Trata-se de um momento de culminância ao longo poema: nele estão a definição de *négritude* e o enlaçamento ao mesmo tempo da história do negro e do sentimento do poeta. A junção de comentário e expressão, sem excluir um tempero de ironia, é sem dúvida uma linha forte da culminância desse trecho.

À continuação do trecho que serve de prólogo, analisado no capítulo anterior, se segue um percurso até o trecho que aqui escolhemos para contrapor aos demais poetas. Voltando ao país natal, o poeta encontra o imobilismo de sua gente, o ambiente de hipocrisia, muita dor abafada, mutismo, conformismo – é a “medonha inanição de nossa razão de ser”¹⁹³. Junto desse ambiente moral convivem também a fome e a miséria, compondo “Esta multidão estranhamente tagarela e muda”.

O indivíduo que com distanciamento crítico vê sua terra natal puxa sua força de certa “alegria antiga”, insinuação de uma ponte cultural com a África. A alegria antiga permite que ele “conheça sua própria miséria”, e da sua miséria conhecida e revista ele parte para o mundo como homem-judeu, cafre, hindu etc, homem-insulto, tortura, pogrom, mendigo... Ele salta para o conhecimento universal, para a abertura a toda pluralidade e para a absorção de todas as sensações, sem censura. Esse eu projetado da terra natal para o mundo encontrará “o segredo das grandes comunicações e dos grandes combustíveis”. E quem não o compreender não compreenderá o rugir do tigre.

Com tal liberdade feroz, o poeta encontra o horizonte positivo de sua crítica, a “terra onde tudo é livre e fraterno, minha terra”. Fechado num primeiro momento o círculo da crítica do “país natal” a abertura para o mundo e para as sensações universais, o poeta

¹⁹³ As aspas indicam citações do poema traduzidas.

chega a uma primeira síntese: sua boca será “a boca das desgraças que não têm boca, sua voz, a liberdade dos que se prostram ao cárcere do desespero”.

A partir desse ponto, as idéias de liberdade, prisão, hipocrisia, passado e presente começam a ficar mais concretas. O eu-lírico é “um homem só preso em branco”, mas que desafia os gritos brancos da morte branca. Há uma crítica da assimilação colonial – inevitável até certo ponto – e um desafio aberto ao mundo colonial. A voz do poeta se inflama e passa de um “eu” para um “nós”, e esse “nós” odeia o mundo colonial e sua idéia de Razão, esse “nós” reivindica a “loucura ardente do canibalismo tenaz”. O poema nesse ponto abre um dualismo de crítica da Razão européia e elogio do “transe” africano e/ou selvagem. O poeta desafia os ícones europeus e adora o Zambeze.

Os dias sem irritação, as noites sem ofensa, as estrelas confidentes e os ventos coniventes criam uma África idílica que alimenta o ímpeto destrutivo do reconhecimento do fim do idílio e da violência sofrida. O dualismo então começa a se resolver numa mistura de ironia e desafio:

*Acommodéz-vous de moi. Je ne m'acomode pas de vous!*¹⁹⁴

O passado escravo vem com força total, e a memória banhada em sangue, a memória envolta em cadáveres enche de ironia o reconhecimento da força dos vencedores – “os vencidos estão contentes”. Mas o poeta se recusa a ver nas chagas as glórias autênticas de sua raça. Aqui há uma breve síntese, pois o sofrimento do escravo ironiza a ideologia do “vencedor”, que busca inculcar no negro a própria inferioridade. Não custa lembrar que muitos “bons espíritos” do período escravista viram na escravidão uma repetição do sofrimento de Cristo, que lhes daria o reino dos céus...

Contra as chagas, Césaire afirma sua auto-estima na rememoração da história africana (lida em historiadores/antropólogos europeus como Léo Frobenius): o rei do Daomé, os príncipes de Gana, os doutores de Tumbuctu. A esse momento do *Cahier...* retornaremos, pois é uma variação em prosa e em forma mais explícita e discursiva do que poeticamente será expresso no trecho que selecionamos.

Assim chegamos a um prenúncio do trecho citado com a ironia sarcástica de:

¹⁹⁴ Acomodem-se a mim. Eu não me acomodo a vocês!

*Je salue les trois siècles qui soutiennent mes droits
civiques et mon sang minimisée¹⁹⁵*

E a volta aos valores africanos a partir da pergunta: “que estranho orgulho subitamente me ilumina?” Isso desemboca no trecho que começa com “ma négritude...”

CAHIER D’UN RETOUR AU PAYS NATAL (trecho)

ma négritude n’est pas une pierre, sa surdité ru e contre
la clameur du jour
ma négritude n’est pas une taie d’eau morte dur l’oeil
mort de la terre
ma négritude n’est ni une tour ni une cathédrale

elle plonge dans la chair rouge du sol
elle plonge dans la chair ardente du ciel
elle troue l’accablement opaque de sa droit patience.

Eia pour le Ka lc drat royal!
Eia pour ceux qui n’ont jamais rien inventé
pour ceux qui n’ont jamais rien explor 
pour ceux qui n’ont jamais rien dompté

mais ils s’abandonnent, saisis, à l’essence de toute chose
ignorants des surfaces mais saisis par le mouvement de
toute chose
insoucieux de dompter, mais jouant le jeu du monde

véritablement les fils a n s du monde
poreux à tous les souffles du monde
aire fraternelle de tous les souffles du monde
lit sans drain de toutes les eaux du monde
 tincelle du feu sacré du monde

¹⁹⁵ Eu sa do tr s séculos que sust m meus direitos/ c vicos e meu sangue minimizado

chair de la chair du monde palpitant du mouvement
même du monde

Tiède petit matin de vertus ancestrales

Sang! Sang! Tout notre sang ému par le coeur mâle du
soleil
ceux qui savent le féminité de la lune au corps d'huile
l'exaltation réconciliée de l'antélope et de l'étoile
ceux dont la survie chemine en la germination de l'herbe!
Eia parfait cercle du monde et close concordance!

Ecoutez le monde blanc
horriblement las de son effort immense
ses articulations rebelles craquer sous les étoiles dures
ses raideurs d'acier bleu transperçant la chair mystique
écoute ses victoires proditoires trompeter ses défaites
écoute aux alibis grandioses son piètre trébuchement

Pitié pour nos vainqueurs omniscients et naïfs!

Eia pour ceux qui n'ont jamais rien inventé
pour ceux qui n'ont jamais rien exploré
pour ceux qui n'ont jamais rien dompté

Eia pour la joie
Eia pour l'amour
Eia pour la douleur aux pis de larmes réincarnées
et voici au bout de ce petit matin ma prière virile

TRADUÇÃO¹⁹⁶

Minha negritude não é uma pedra, sua surdez lançada contra
o clamor do dia
minha negritude não é uma fronha de água morta sobre o olho

¹⁹⁶ Colocamos a tradução dos trechos em francês em verso para facilitar a leitura, que ficaria incômoda se feita em nota de rodapé. Também o fazemos devido à não-obviedade do conhecimento do leitor da língua francesa. Em se tratando os poemas em espanhol, não cremos necessária a tradução.

morto da terra
minha negritude não é nem torre nem catedral

ela imerge na carne vermelha do sol
ela imerge na carne ardente do céu
ela fura o cansaço opaco de sua paciência vertical

Eia para o Cailcedrato real!
Eia para aqueles que nunca inventaram nada
para aqueles que nunca exploraram nada
para aqueles que nunca domaram nada

mas eles se abandonam, tomados, à essência de toda coisa
ignorantes da superfície mas tomados pelo movimento de
toda coisa/ descuidados de domar, mas jogando o jogo do mundo

verdadeiramente os filhos mais velhos do mundo
porosos a todos os sopros do mundo
ar fraterno de todos os sopros do mundo
leito sem dreno de todas as águas do mundo
centelha do fogo sagrado do mundo
carne da carne do mundo palpitando no movimento mesmo do mundo

Tépido amanhecer de virtudes ancestrais

Sangue! Sangue! Todo nosso sangue excitado pelo coração macho
do sol
aqueles que conhecem a feminilidade da lua num corpo oleoso
a exaltação reconciliada do antílope e da estrela
aqueles cuja sobrevivência caminha na germinação da erva!
Eia círculo perfeito do mundo e concordância fechada!

Escutem o mundo branco
horribilmente cansado de seu esforço imenso
suas articulações rebeldes quebrarem sob as estrelas duras
sua rigidez de aço azul trespassando a carne mística
escute em álibis grandiosos sua vacilação mesquinha

Piedade para nossos vencedores oniscientes e ingênuos

Eia para aqueles que nunca inventaram nada
 para aqueles que nunca exploraram nada
 para aqueles que nunca domaram nada

Eia para a alegria
 Eia para o amor
 Eia para a dor em tetas de lágrimas reencarnadas
 e eis ao cabo deste amanhecer minha prece viril¹⁹⁷

O que se prometia no “prólogo” aqui se concretiza, a poesia desabrocha. O poema chega neste trecho a um ponto de definição. Césaire faz uma soma das insatisfações, anseios, críticas, revoltas, revalorizações e a cristaliza num termo: *négritude*. Termo que funda escolas literárias e multiplica polêmicas, no *Cahier...* ele tem um lugar orgânico específico, e é esse que nos interessa.

Ele nos abre, no poema, as perspectivas dialéticas da questão que viemos acompanhando nesse capítulo. Césaire faz a junção da crítica ao colonialismo e da auto-revalorização africana uma conceitualização lírica. Mais do que um fechamento definitivo de uma questão problemática, a negritude é um começo, um verdadeiro farol histórico – uma luz concentrada e reveladora. As formas de imobilismo são de antemão rejeitadas: nem pedra, nem lago; tampouco formas de proselitismo e culto são aceitas: nem torre nem catedral.

Essa negritude viva se afunda na carne da terra e na carne do céu, fura o cansaço da paciência vertical. Ela é expansiva, reveladora e ambiciosa. Então essa negritude que muito se teorizou depois, no exato momento do poema em que estamos é uma efusão lírica genuína de um poeta em busca de si próprio, de seu lugar no mundo, de sua existência no sentido mais banal do termo. Busca de si e resposta: “o conceito de negritude foi, num momento dado da história da descolonização, a resposta afetiva do homem negro explorado e humilhado, face ao desprezo global do colono branco”.¹⁹⁸

¹⁹⁷ A tradução é nossa.

¹⁹⁸ DEPESTRE, René. *Bon jour et adieu a la negritude*. Pg, 49

Tal resposta, síntese dialética como é, não pode ser presa a qualquer dos seus termos opostos, nem ódio ao mundo branco pura e simplesmente, nem encerramento do negro em si. A auto-valorização presente no próprio termo (negritude) é momento necessário na reconquista da própria voz, “porque se lhe oprime em sua raça e por causa dela, é primeiramente de sua raça que é necessário ter consciência. Àqueles que, por dois séculos, improficuamente tentaram, porque alguém era negro, reduzi-lo ao estado de animal, é necessário que lhes obrigue a lhe reconhecer como homem”.¹⁹⁹

Contudo, não devemos dar ao termo, mesmo em sua complexidade, a generalidade e a tendência à abstração em que muitas vezes aparece preso. Lembrando que o contexto do poema é o retorno ao país natal, o próprio Césaire confirma em entrevista que “a negritude foi um parâmetro de leitura da Martinica”.²⁰⁰ Assim, as Antilhas se afirmam como ponto favorecido de visão dos caminhos do negro no mundo, como nó onde essa experiência se amplifica, como momento dialético insubstituível. As Antilhas são um ponto onde as contradições e perversões do colonialismo atingem um de seus extremos. Nesse entrecruzamento antilhano a poesia de Césaire floresce na absorção de um termo feliz das suas potencialidades críticas.

Com a luz da negritude nas mãos, o poeta explode num dos momentos líricos mais belos do poema

Eia pour le Kaïlcédrat royal!

*Eia pour ceux qui n'ont jamais rien inventé
pour ceux qui n'ont jamais rien exploré
pour ceux qui n'ont jamais rien dompté*

*mais ils s'abandonnent, saisis, à l'essence de toute chose
ignorants des surfaces mais saisis par le mouvement de
toute chose
insoucieux de dompter, mais jouant le jeu du monde*

Uma grande ironia começa a estrofe, “eia!” é interjeição grega que significa “coragem”, “ânimo” – uma interjeição exortativa. Porém, o que é exortado é o antípoda da

¹⁹⁹ SARTRE, Jean-Paul. “L’Orphée Noire”. Pg. xiii-xiv.

²⁰⁰ Apud DELAS, Daniel. *Aimé Césaire*. 141-142, já citado no Capítulo Primeiro.

civilização grega, o “kaïlcédrat”, grande árvore majestosa da savana africana. A dicotomia que perpassa todo o poema entre o europeu e o africano atinge aqui uma síntese irônica de base vocabular: a exortação grega para a árvore real africana. No verso seguinte exorta-se o africano. Muito peculiar, essa exortação se refere justamente aos preconceitos vulgarizados pelo pensamento colonial europeu: o africano não explorou a terra, não criou a técnica nem a ciência e nunca dominou outra civilização. Sabemos pela leitura contínua do *Cahier...* até o momento que Césaire destrói lírica e discursivamente esses preconceitos usando principalmente as descobertas da antropologia européia. Mas aqui ele se abandona poeticamente aos jogos expressivos do sentimento e do preconceito.

Na liberdade expressiva do verso livre adotado nesse trecho, marca a um tempo da entrega ao poético (diferente da passagem em prosa que analisamos no capítulo anterior) e do ritmo de máxima liberdade adotado, essa passagem é um cume irônico do poema.

Ironia porque os que nada inventaram e domaram não são inferiores, pois os que o fizeram não são superiores, são vencedores “oniscientes e ingênuos” e não suportam o peso do mundo que inventaram e domaram. Mais do que uma síntese do mundo racional, representado pela interjeição grega “eia”, e do mundo emocional, representado pelos que nada inventaram e domaram, mas que “se abandonam à essência de todas as coisas”, o trecho é uma grande formulação irônica. Mesmo porque no mundo administrado, os que se despojam da razão para numa divisão do trabalho ficar com a emoção, corroboram sua condição de dominado. Há antes uma lógica completa racional e emocional do mundo branco, oposta a uma lógica completa igualmente racional e emocional do mundo negro. A justaposição de ambas satiriza a racionalidade exploradora do mundo, comemorando os vencidos, e pela dor dos vencidos unida à desilusão do vencedor, o panorama de um mundo em que os males da exploração extravasam a esfera dos explorados e atingem o explorador.

Esse trecho de Césaire não é um “pean de escárnio para o mundo” (Mário de Andrade, “Paisagem no 4”), e sim um pean irônico da própria história do mundo, vista sem ilusão ou entusiasmo.

O elogio irônico ou ironia elogiosa do africano nessas estrofes desemboca nas duas estrofes seguintes em elogio verdadeiro, acompanhado de desabafo e comunhão com o mundo. Abandonados à essência dos objetos (mas não há aqui a cisão moderna sujeito-objeto), tomados pelo movimento do mundo, os filhos mais velhos, porosos e fraternos, leite e centelha do rio e do fogo do mundo: carne da carne do mundo.

A África idílica, reconhecida no seu “atraso” pré-industrial, se transforma em elemento crítico forte de uma Europa cujo “desenvolvimento” não impediu seu auto-

esfacelamento na Primeira Guerra Mundial.²⁰¹ A África ressurgue numa “tépida manhã de virtudes ancestrais”, e assistimos a uma apresentação totêmica da natureza africana: coração macho do sol, feminilidade da lua, o antílope e a estrela, a germinação... O mundo é remodelado africanamente, o poeta tem seu momento de plenitude ancestral, de reconhecimento histórico. O mundo se fecha e se apresenta pela primeira vez no poema em harmonia:

Eia parfait cercle et close concordance!

Mas o “eia” inicial do verso não deve nos enganar: essa interjeição fundamental na estruturação crítica e expressiva do trecho é sempre uma ponte com o mundo branco e com o mundo contemporâneo do poeta. É o mundo branco que ele nos pede que ouçamos: cansado, de articulações gastas, trespassado de aço azul, suas vitórias traiçoeiras anunciando derrotas, álibis grandiosos e vacilações mesquinhas.

Continuando a linha de força do *Cahier...*, é a junção de expressão poética e comentário histórico que configura essa passagem. O “invencível” mundo branco esbanjou prepotência na conquista da África, e agora o poeta se deleita vendo esse mundo se auto-flagelando pela cobiça imperialista. Não nos esqueçamos que um dos motivos deflagradores da Primeira Guerra Mundial foram os atritos coloniais entre potência na África e na Ásia.

A dialética entre o particular e o universal em Césaire, seguindo a linha de força do poema acima enunciada, é diferente da dialética que Antonio Candido e Angel Rama exploraram no nível do pensamento, embora siga a mesma linha de equilíbrio entre o particular e o cosmopolita. O que as difere, respeitadas as mediações entre o pensamento crítico e a expressão lírica, é que a dialética de Césaire é pautada por uma ironia feroz. De fato, nesse trecho que estamos acompanhando, ela faz o percurso descrito pelos dois críticos: os avanços formais (no caso de Césaire também os acadêmicos da antropologia africana) se unem à realidade local, aos problemas do racismo, da quebra da

²⁰¹ A primeira redação do *Cahier...* é de 1939 e foi sendo reelaborada até ganhar sua forma definitiva, com a qual trabalhamos em 1956. Coincidência ou não, em 1956, ano da revisão definitiva do *Cahier...*, as grandes potências européias colonizadoras da África, Inglaterra e França, têm de encarar seu papel secundário nos rumos do mundo, demonstrado pela crise do Canal de Suez. Cf. FERRO, Marc. *História das colonizações*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

individualidade, da inferiorização e bestialização que Césaire encontra em seu “país natal” e amplifica para sua raça em geral. Mas o equilíbrio em Césaire é menos um constituinte de literatura nacional do que um estudo poético dos rumos da história mundial.

O caminho de Césaire é histórico-racial, e sua síntese do particular-universal tem muito de libelo de insurreição (não esqueçamos que quase toda a África ainda está colonizada no momento do poema). Centrada mais no aspecto insurrecional do que formativo, a síntese privilegia a revelação subjetiva e a crítica da ideologia (em sentido marxista). Embora o sentido formativo dessa dialética não lhe possa ser negado, ele não é o objetivo principal, como se pode notar no conceito de “négritude”, que tomado como momento de retomada na auto-estima e que exige igualdade, é saudável e iluminador, mas se fechado numa formulação completa – degenera em segregação e/ou proselitismo. Nessa síntese de revelação e crítica, sem compromisso nacional, o poeta explode numa irônica altivez:

Pitié pour nous vainqueurs omniscients et naïfs

Como vingança do escravizado, esse verso nos remete às conseqüências da escravidão como prática colonial européia. Não se limitando a ser uma brutalidade incomparável, a “escravidão na América é uma racionalização do parasitismo”²⁰², o que atinge o colonizador e senhor. Uma vez racionalizado o irracional, ou, em outras palavras, transformada a racionalização produtiva em irracionalidade humana, abre-se a dialética da racionalidade ou do esclarecimento – título de livro fundamental contemporâneo do *Cahier...*²⁰³

Análise paralela ao pensamento frankfurtiano, Césaire, no verso citado, com meios expressivos muito diferentes, chega a um pessimismo semelhante ao dos pensadores alemães: exploradores e explorados se irmanam na desgraça, do mundo pós-Auschwitz para uns, pós-colonial (escravocrata) para outro.

Mas em Césaire a tragédia é fundadora, lembremos que ele sai “do outro lado do desastre”²⁰⁴, e não terminal, como é para o pensamento crítico europeu. Por isso Césaire retoma num entusiasmo em forma de transe os versos já citados dos primeiros “eia!”. Para entendermos a revalorização irônica, aqui retomada cheia de significados evocativos e

²⁰² GENOVESE, Eugene. Da rebelião à revolução. São Paulo, Global, 1983. Pg. 16.

²⁰³ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985. (publicado pela primeira vez em 1944, em Los Angeles).

²⁰⁴ Ver trecho do “prólogo” do poema no capítulo anterior.

críticos, que Césaire faz, trancrevemos um momento do *Cahier...* onde o mesmo sentimento é colocado de forma mais discursiva:

Non, nous n'avons jamais été amazones du roi du Dahomey, ni princes de Ghana avec huit cents chameaux, ni docteurs à Tombouctou Askia le Grand étant roi, ni architectes de Djenné, ni Madhis, ni guerriers. Nous ne nous sentons pas sous l'aisselle la démangeaison de ceux qui tinrent jadis la lance. Et puisque j'ai juré de ne rien celer de notre histoire (moi qui n'admire rien tant que le mouton broutant son ombre d'après-midi), je veux avouer que nous fûmes de tout temps d'assez piètres laveurs de vaisselle, de cireurs de chassures sans envergure, mettons les choses au mieux, d'assez conscieux sorciers et le seul indiscutable record que nous ayons battu est celui d'endurance à la chicote...

Et ce pays cria pendant des siècles que nous sommes des bêtes brutes; que les pulsations de l'humanité s'arrêtent aux portes de la négrologie; que nous sommes un fumier ambulante hideusement prometteur de cannes tendres et de coton soyeux et l'on nous marquait au fer rouge et nous dormions dans nos excréments et l'on nous vendait sur les places et l'aune de drap anglais et la viande salée d'Irlande coûtaient moins cher que nous, et ce pays était clame, tranquille, disant que l'esprit de Dieu était dans ses actes.²⁰⁵

A violência do presente trecho rivaliza com outros poemas violentos como os de *Trilce* de Vallejo, os poemas violentos de Drummond como “Composição” e “Oficina Irritada”, e os supera confirmando o dito do poeta haitiano René Dépestre de que a poesia de Césaire é “sem dúvida a mais violenta desse século”.²⁰⁶

Tamanha dor é recuperada em forma de transe, que se estende à estrofe seguinte, em que num clima de ritual são exortados a alegria e o amor, as lágrimas reencarnadas. O

²⁰⁵ Não, nunca fomos amazonas do rei do Daomé, nem príncipes de Gana com oitocentos camelos, nem doutores em Tumbuctu sendo rei Askia o Grande, nem arquitetos de Djené, nem Madhis, nem guerreiros. Nós não sentimos sob as axilas o comichão dos que outrora dominaram a lança. E já que jurei nada ocultar de nossa história (eu que nada admiro mais que o carneiro pascendo a própria sombra à tarde), eu quero confessar que nós sempre fomos os mais mesquinhos lavadores de louça, engraxates sem envergadura, melhor dizendo, feiteiros muito conscienciosos e o único recorde indiscutível que alcançamos é o de resistência ao chicote...

E este país gritava pelos séculos que nós somos bestas brutas; que as pulsações de humanidade acabam nas portas da negralha; que nós somos um lixo ambulante horrendamente promissores de tenras canas e algodão sedoso e nos marcavam a ferro quente e nós dormíamos em nosso excremento e nos vendiam nas praças e a peça de lã inglesa e a carne salgada da Irlanda eram menos caras do que nós, e este país estava calmo, dizendo que o espírito de Deus estava em seus atos.

²⁰⁶ DÉPESTRE, René. *Bon jour et adieu à la négritude*. Paris, Robert Laffont, 1980. Pg. 66.

êxtase da dor revivida traz a sua expiação. Entende-se porque Césaire precisa mobilizar toda a África – em sua história²⁰⁷, sua natureza majestosa, seu totemismo e sua magia. O poeta busca força para entrar no transe de expiação que são esses três versos. Césaire “recorre a seus antepassados, participa de sua liberdade e alegria de viver. Ele se reporta à história deles, ele se banha em sua vitalidade: esse será o segredo de sua esperança”.²⁰⁸ A dor revivida não mais somente dor, mas revivida e significativa do valor da raça e dos caminhos da história do mundo, pode se juntar à alegria e ao amor. “Ao lado dessa violência saudável de Césaire, há também em sua poesia a ternura de uma árvore cheia de frutas e de pássaros e ninhos recém construídos”.²⁰⁹

O último verso do trecho

et voici au bout de ce petit matin ma prière virile

liga-se circularmente ao começo do poema (au bout du petit matin). A manhã turva e sonolenta que começa o poema passa a luz masculina do coração do sol, para ficarmos nas palavras do poema. O elemento religioso da “prece” cumpre grande papel evocativo, por um lado por sintetizar antilhanamente o transe africano com o vocabulário cristão, por outro lado a significação mais poética do *Cahier...*, sentido pelo poeta como desabafo, acerto de contas e libelo insurrecional.

As últimas palavras, “prece viril”, que fecham o verso parecem um eflúvio, um orvalho benigno que sucede ao combate. E combate é termo apropriado ao trecho selecionado. Há no *Cahier...* um ritmo cardíaco, que sempre combina a esperança e o ímpeto para o futuro com a revisão e a crítica do passado. Esse ritmo é constituído por grandes idéias, “a força do *Cahier...* está por uma parte ligada à massa de ‘grandes palavras’ que ele utiliza”²¹⁰, “é o mesmo esforço de aceitar plenamente a necessidade da negação no caminho órfico do poeta em busca de sua verdadeira existência”.²¹¹ Continua Daniel Delas, “com base no conhecimento poético, uma assustadora mobilização de todas as forças humanas e cósmicas”²¹², “dito de outro modo: poesia é florescimento”.²¹³

²⁰⁷ Que não tinha legitimidade na historiografia geral européia, lembremos que Hegel a chama de “continente sem história”. Contra essa afirmação, até certo ponto compreensível por estar as principais fontes da história africana em obras de viajantes árabes, inacessível a Hegel no século XIX, ver KI-ZERBO, Joseph. *História da África negra*. 2 vols. Paris, Editoria Europa-América, 1972.

²⁰⁸ KESTELOOT, Lylian. *Op. cit.* pg. 40.

²⁰⁹ DÉPESTRE, René. *Op. Cit.* Pg. 66.

²¹⁰ DELAS, Daniel. *Op. Cit.* pg. 48.

²¹¹ *Idem.* Pg. 51.

²¹² *Idem.* Pg. 121.

²¹³ *Idem.* Pg. 123.

Grande síntese como é, a esse trecho pode-se aplicar as palavras que a crítica Lilyan Kesteloot atribuiu a todo o *Cahier...*: “ele resume a um tempo sua experiência pessoal e o itinerário de sua raça até o seu momento”.²¹⁴ “É a soma da revolta negra contra a história européia”.²¹⁵ O que espanta não é que Césaire se volte cheio de fúria contra essa situação, mas que essa fúria atinja a grandeza estética do *Cahier...*

* * *

A dialética particular/cosmopolita que em Césaire tem um equilíbrio peculiar, mas funde história do mundo e expressão do particular. Em “Trilce XXVIII” de César Vallejo, o particular é absolutizado e trabalhado de forma inovadora e radical.

Na apresentação que fizemos de César Vallejo no capítulo anterior, a propósito do poema “Huaco”, dissemos que *Trilce* é um livro experimental e revolucionário, único na poesia latino-americana e provavelmente em toda a poesia moderna. Obra cujo sentimento libertário está no limite do incomunicável, e desarticula a racionalidade em todos os níveis, do temporal e espacial à classe gramatical e ortografia das palavras.

Obra vulcânica, *Trilce* explode em todas as direções, sempre de maneira “rigorosa e libérrima”. Não convém uma exposição geral de livro tão inapreensível, a uma perspectiva fechada, e deflagrador. Preferimos depreender e/ou acrescentar conteúdos e informações sobre a obra na medida em que analisamos um poema específico – “Trilce XXVIII”. Mas é necessário frisar que há uma gradação de radicalidade experimental no livro, em cujos extremos podemos colocar um poema que está nas raias do incompreensível, como “Trilce XXXVI”, e outro que tem um tema facilmente apreensível e desenvolvido com certa lógica pelo poema, é o caso de nosso “Trilce XXVIII”.

Se a clareza do conteúdo não põe “Trilce XXVIII” nos pontos estéticos mais “avançados” de *Trilce*, nem por isso há menos problematidade em sua forma, nem menos destrutividade em seu conteúdo. Há nele, como em todos os poemas, uma “crise total”, que em sua raiz bem firmada no particular – a casa – nos permite avançar a discussão aqui proposta. A própria numeração dos setenta dois poemas do livro, sem que haja um título verbal em qualquer deles indica uma fatura renovada a cada poema e ligada por um rio profundo de radicalidade expressiva. Assim, o nível de clareza de cada poema se remete à

²¹⁴ KESTELOOT, Lilyan. *Op. Cit.* Pg. 24.

²¹⁵ *Idem.* Pg. 25.

aventura tríllica, atacando em todos os flancos, e não a um menor grau de complexidade dos poemas de compreensão temática mais imediata.

TRILCE XXVIII

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
cuando habrása quebrado el propio hogar,
cuando no asoma ni madre a los labios.
cómo iba yo a almorzar nonada.

A la mesa de un buen amigo he almuerzado
con su padre recién llegado del mundo,
con sus canas tías que hablan
en tordillo retinte de porcelana,
bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;
y con cubiertos francos de alegres tiroriros,
porque estánse en su casa. Así, qué gracia!
Y me han dolido los cuchillos
de esta mesa en todo el paladar.

El yantar de estas mesas así, en que se prueba
amor ajeno en vez del propio amor,
torna tierra el bocado que no brinda la
MADRE,
hace golpe la dura deglución; el dulce,
hiel; aceite funéreo, el café.

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
y el sírvete materno no sale de la

tumba,
la cocina a oscuras, la miseria de amor.

Em “Trilce XXVIII”, eixo do poema é o ato de almoçar, que se desdobra no ato mais amplo de comer. Esse almoço é ambientado na ausência da família, e essa ausência põe em cheque a validade mesma da alimentação. A mesa posta para o almoço, o ambiente familiar – a casa, em suma, abrange o poema todo sem significação metafórica ou alegórica. A expressão literária do poema, nesse nível, é chã, cotidiana, pois seu enquadramento não supera o que em outros quadros e mesmo na retórica tradicional seria o baixo, o mesquinho, o indigno de expressar grandes sentimentos.

Mas ao contrário, é nesse cenário que Vallejo põe um grande drama pessoal. Para nós a importância maior é a forma que toma o particular quando o poema absorve toda a complexidade da expressão lírica latino-americana na *casa*. Não se pode dizer que esse adensamento da casa não tenha uma mediação cosmopolita e não participe da dialética em questão. Além da universalidade do sentimento *hogareño*, a complexidade formal também é índice de modernidade que conforma a face vanguardista do poema.

Sem entrar na discussão sobre as influências da poesia de vanguarda do centro em Vallejo, sua radicalidade formal corrobora seu vanguardismo estético em sentido geral (e elevado) e não como filiação a grupos. Embrenhada que esteja na dialética particular/cosmopolita, contudo, a expressão vallejana em *Trilce* se enraíza de tal modo no universo andino que uma enunciação direta da dialética aplicada a esse caso, por exemplo, de Angel Rama de vanguardismo e regionalismo pecaria por falta de mediações. O particular, a casa, mais do que ingrediente, é o elemento estruturador da universalidade do poema.

A matéria desestruturada na forma é toda familiar. O segundo verso usa como substantivos descritivos formas vocativas e quase fáticas de um almoço em família (madre, súplica, sírvete, água). Poderíamos transformar o conteúdo da primeira estrofe numa cena convencional de almoço:

Poetas: Madre, por favor, dame el maíz.

Madre: Tómalo.

Poeta: El agua también

Padre: Has tardado, hijo, que tanto haces por la calle ?

A passagem de formas básicas da conversa familiar a objetos queridos do eu-lírico evidencia a importância desse ambiente familiar para ele. A articulação da linguagem que transforma o trivial familiar em conforto pessoal já deixa entrever a densidade psíquica e o estatuto ontológico que a família adquire nesse poema. Temas fundamentais de *Trilce* estão nessa estrofe de modo tão simples que mal percebemos neles a fusão de terra e espírito. “En *Trilce* la madre protectora es ante todo la madre que dispensa el alimento; Vallejo prosigue, pues, ahondándolo, el tema del hombre y del pan (...) con un alcance simbólico universal”.²¹⁶

Notemos também que a lembrança da família nessa primeira estrofe cria uma rima do primeiro com o último verso: tenido e sonido. Rima que não se repete em nenhuma das demais estrofes do poema. A rima é uma forma de ordem, evoca o conforto familiar, a proteção sob o seio materno e a atenção paterna, que o eu-lírico almoçando sozinho não mais possui. A perda, com estatuto existencial, revela outra face daquelas formas vocativas transformada em substantivos concretos: “La violencia trastorna los cánones del habla”.²¹⁷ Violência que tem quase sempre sentido desagregador, nesse segundo verso assume a função de prender formas ternas de convivência. A reestruturação lingüística e a utilização de formas heterogêneas de expressão participam de um projeto telúrico de expressão. “El uso del lenguaje coloquial, y también el uso del peruanismo en Vallejo debe entenderse como una larga tarea – que duró toda su vida – para buscar la ‘expresión adecuada’ del mundo que vivió”.²¹⁸

Na segunda estrofe a ausência da família põe em cheque o próprio ato de comer

Como iba yo almorzar

e o 8º. verso

cuándo habrás quebrado el propio hogar

²¹⁶ FERRARI, Américo. “César Vallejo entre la angustia y la esperanza”. In. VALLEJO, César. *Obra poética*. Nanterre, Archivos, 1996. Pg. 29.

²¹⁷ AREVALO, Guillermo Alberto. *César Vallejo: poesía en la historia*. Pg. 73.

²¹⁸ AREVALO, Guillermo Alberto. *Op. Cit.* Pg. 163.

aponta para uma situação de crise. Desse modo, a carência familiar não dá lugar a um poema nostálgico, mas carrega “palavras e assuntos prosaicos e cotidianos com intensidade psíquica e ontológica”.²¹⁹ Nessa perspectiva psíquica e ontológica, a crise expressa pelo verso 8 ultrapassa o trivial e passa a ser, como disse o crítico Guillermo Alberto Arévalo, expressão de uma crise total desde uma perspectiva pessoal. A essência do particular, da casa, é a quebra, o destroço – paradoxalmente: a casa (no presente do poema) é orfandade.

Com a quebra da casa e a perda da mãe, ontologicamente, a lógica temporal também se rompe: “Imposibilidad del futuro, y pérdida incesante del pasado, se funden en un presente excluyente y monótono, que se repite incesantemente pero que a la vez no se deja apresarse conceptual ni lingüísticamente de manera completa; por el contrario, pone a cada momento de presente la heterogeneidad, la dispersión”.²²⁰ “Un sentimiento central que en Trilce se manifiesta: la orfandad; y esta orfandad, no solo respecto de su madre, sino social e histórica”.²²¹ Prossegue Arévalo: “Orfandad de un mundo, (...): soledad, y soledad en los límites de la desesperación”.²²² Em outro lugar da obra de Vallejo, no conto “Más Allá de la Vida y la Muerte” do livro *Escalas melografiadas*, a morte também subverte a ordem lógico-temporal do mundo, mas com outros desenvolvimentos. O poeta volta a Santiago de Chuco dez anos depois que a mãe morreu e a “reencontra” em casa de uns parentes próximos. Ela o abraça, chorando e com espanto, pois diz que ele estava morto. Há uma inversão na ordem das coisas, a mãe está viva e o poeta morto. Vemos dois desdobramentos psíquicos-existenciais da carência: o auto-aniquilamento, a própria morte, e a “ressurreição” da mãe, intimamente ligada à morte do poeta, que “substitui” a da mãe.

Com a dificuldade de alimentação e com a formulação do lar quebrado no verso 8 supracitado, a segunda estrofe já define o ambiente de orfandade e de crise pessoal, que culmina numa ruína ontológica.

A terceira estrofe desenvolve a situação de carência e crise da estrofe anterior. O eufórico nos diz o lugar onde almoçou órfão: foi na casa de um bom amigo cujo pai acabou de chegar do mundo e onde suas tias canas, desdentadas e com talheres velhos.²²³ Nessa

²¹⁹ In. VALLEJO, César. *Obra completa*. Lima, Banco de Crédito del Peru, 1991. Pg. 298.

²²⁰ AREVALO, Guillermo Alberto. *Op. Cit.* Pg. 93.

²²¹ *Idem.* Pg. 60.

²²² *Idem.* Pg. 68.

²²³ O vocabulário das palavras de uso cotidiano peruano usadas no poema se encontra na citada obra completa do poeta, na página 298.

estrofe, o eu-lírico ressalta como a precariedade das tias canas é suplantada pelo ambiente familiar que as rodeiam (*Así, que gracia !*), o que torna mais aguda a orfandade do poeta, e as facas desse almoço lhe doem no paladar.

A sinestesia do tato que as facas feririam, e do paladar que é o que elas de fato ferem, aponta para uma desagregação dos sentidos, decorrente da situação de alienação do eu-lírico. A fome é um dos eixos centrais da obra de Vallejo. Em casa, Vallejo conheceu a ternura e o aconchego que foram seu único remédio para a “fome” espiritual.²²⁴ Com “Trilce XXVIII”, essa ternura tem seu momento de ruptura, quando o poeta abandona o aconchego e encara o mundo, voltando olhos rotos e nostálgicos para o ambiente doméstico. A fome, essa fome que agride o corpo mas que também se amplia a uma carência aniquiladora em todos os âmbitos da geografia física e mental de Vallejo, é uma ponte para o entendimento histórico da cultura indígena-serrana anêmica e segregada no Peru que faremos ao fim do comentário das estrofes.

A alienação chega ao clímax na quarta estrofe. Ela é anunciada

amor ajeno en vez del propio amor

e perverte o sabor da comida. É notável o brilho dramático dos versos 22-23

torna tierra el bocado que no brinda la

MADRE

em que o eu-lírico, ao sentir o bocado como terra lança um grito de desespero a sua mãe, grito que vemos na palavra isolada e toda em letras maiúsculas do verso 23. Depois do grito os alimentos se transformam numa espécie de caminho da morte: golpe, fel, e óleo funéreo.

Essa situação de crise total perpassa o poema, mas seu ponto máximo está na quarta estrofe, em que ela atinge intensidade dramática e complexidade formal únicas. A articulação que Vallejo faz dessa crise universaliza a especificidade de seu sofrimento.

A última estrofe de “Trilce XXVIII” pode ser vista como o suspiro que sucede ao grito. O eu-lírico repete o verso que pode ser visto como o ‘moto’ do poema (*Cuando habrase quebrado el propio hogar*), há a lembrança da tumba da mãe, que não fala o ‘sírnete’ (novamente a introjeção de falas cotidianas com densidade psíquicas). O peso da morte é expresso pela palavra *tumba* isolada no verso 28. A isso segue a enunciação da própria

carência, que fecha o poema em tom fúnebre. Morte que é uma prisão na “vida vivida”, digamos, “El tiempo es también una cárcel. Vallejo está encerrado en el recuerdo y revive el pasado, el hogar feliz y unitario, y todo el pasado viene a abismarse en el presente como en un hueco que eternamente se llena de ausencia, la ausencia asediante de todo lo muerto y lo no nato”.²²⁵

A casa de Vallejo está na serra peruana, de cultura fundamentalmente indígena, e Vallejo sempre se condeou do sofrimento da população indígena, que vivia separada da história e do corpo social peruano. Assim, *Trilce* não é um livro sobre a injustiça, a segregação e a miséria, é um livro onde esses elementos aparecem *malgré leur*, como elementos de uma universalidade maior. Vallejo, como afirma acertadamente Mariátegui, é índio sem o saber e sem o querer, e por isso mesmo é mais genuinamente inca em seu sentimento.²²⁶ Mas poder-se-ia perguntar o que constitui esse índio genuíno, pois se passaram quase quinhentos anos entre a espoliação espanhola e a obra de Vallejo²²⁷. Sempre tendo em vista, igualmente, que o poeta é mestiço de pai espanhol e mãe índia, e que seu elemento indígena é em parte biológico e cultural e em parte uma adesão pessoal em favor dessa cultura – adesão que não seria necessária se Vallejo tomasse outro rumo poético, o que significa que ela não é uma fatalidade. Antes de mais nada, isso indica que a poesia de Vallejo traz em si alguns séculos de silêncio.²²⁸ Como os incas não foram absorvidos nem pelo Peru colonial nem pelo Peru republicano, sua participação histórica na constituição do Peru moderno é somente indireta, como explorado materialmente e como elemento negativo. Nesses moldes, sua cultura permaneceu basicamente a mesma sob domínio colonial e sob domínio republicano. Lembremos o que expusemos na Introdução da Dissertação: há ainda mais um elemento que une o índio à história do Peru. O Peru foi o último bastião do poder espanhol no continente na época das independências, e sua independência não nasceu de esforços internos, mas foi conseguida pela união das tropas de Bolívar e San Martín. Contudo, o Vice-reino do Peru se transformou nessa força de poder

²²⁴ AREVALO, Guillermo Alberto. *Op. Cit.* Pg. 5.

²²⁵ FERRARI, Américo. *Op. Cit.* pg. 31.

²²⁶ A adesão voluntária a seu constituinte indígena, visto em “Huaco”, a essa altura já está introjetada, e funciona como descreve Mariátegui.

²²⁷ Sobre a cultura indígena na época de Vallejo nos apoiamos no clássico de Mariátegui. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. E principalmente no ensaio “El Problema del Índio”.

²²⁸ Pelo menos um século e meio. Sobre a poesia indígena consulte-se LARA, Jesus. *La poesía quéchua*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

conservador devido às fortes repressões à última insurreição indígena de 1780. Os indígenas então concorreram para a consolidação de um estado de liberalismo incipiente de forma negativa, e nesse sentido eles são a verdade do conservadorismo do Vice-reino peruano no momento das independências. É contra o índio que se estrutura o Vice-reino, que perdura na República.

Exploração, segregação, força cultural orgânica e abafada são os elementos históricos de que o indígena Vallejo está carregado. E são esses os elementos de particularidade que dão sustentação à universalidade vallejana, que se desenvolve nesse ambiente de precariedade. A forma de Vallejo é seca, retorcida. Como aponta Gerardo Diego, em seu prólogo a *Trilce* “La poesia de *Trilce*, es seca, ardorosa, como retorcida duramente por un sufrimiento animal que se deshace en un grito alegre o dolorido, casi salvaje”²²⁹. Contudo, não devemos esquecer do valor de libertação que dá a Vallejo, como ele mesmo diz: “Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe quanto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluzantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva”²³⁰.

Essa forma busca dar sentido ao que é caótico, ela quer resolver esteticamente os dilemas que Vallejo vê ao seu redor. Ela tem ao mesmo tempo um sentido desarticulador, emancipador, e de constituição de uma lírica genuinamente peruana. “Em todo o livro triunfa o profundo tom nativista da língua de Vallejo; Vallejo escreve em peruano, no castelhano do Peru, sem uma intenção voluntariosa em fazê-lo, escreve nessa língua porque é a sua e está em absoluta posse dela e *ela* dele; quando emprega uma palavra, uma construção, uma imagem, essa construção, essa palavra *refletem, são*, seu espírito²³¹”. (grifos no original) Ela dá continuidade ao que se propõe Vallejo no poema “Huaco”²³²: retomar a questão do índio inca em chave nacional (peruana) e moderna. Sua forma é a expressão do inca frente ao mundo moderno, com todas as suas implicações. “Trilce

²²⁹ DIEGO, Gerardo. “Noticia”. Pgs 222-223. *Apud* VALEJO, César. *Obra completa*.

²³⁰ VALLEJO, César. *Op. Cit.* Pg 216.

²³¹ JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1989. Pg. 197.

²³² Lembremos esses versos “Y a flor de humanidad floto en los Andes/ como un perenne Lázaro de luz.”

XXVIII” tem na sua forma a contradição insolúvel de ser ao mesmo tempo constitutiva da lírica peruana e inapelavelmente negativa.

O esforço constitutivo da lírica de Vallejo ganha dimensão maior se lembrarmos que ao final da Primeira Guerra Mundial houve um grande esforço de renovação cultural no Peru em torno da Revista Amauta. Essa revista foi dirigida por José Carlos Mariátegui, e publicou os primeiros poemas de Vallejo. Desse círculo também saíram o crítico literário Antonio Cornejo Polar e Victor Haya de la Torre que fundou o APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), partido que buscava apoio nas massas indígenas. Outro personagem foi o poeta progressista Abraham Valdelomar. Toda essa geração buscou a energia cultural, social e política dos índios, e podemos ver em *Trilce* uma culminação desse esforço histórico e cultural.²³³

Mas “Trilce XXVIII” é um poema sem casa, sem mãe e que sente dor e mal estar ao comer. “Imposibilidad del futuro, y pérdida incesante del pasado, se funden en un presente excluyente y monótono, que se repite incesantemente pero que a la vez no se deja expresar conceptual ni lingüísticamente de manera completa; por el contrario, pone a cada momento de presente la heterogeneidad, la dispersión”²³⁴. Prossegue o mesmo crítico: “El poeta descubre la realidad marcada por el sello de una contradicción radical, intolerable, desgarradora: el poema debe dar cuenta de esa realidad”²³⁵, “*Trilce* es, pues, bajo cualquier aspecto que se lo mire, la expresión de una crisis total desde una perspectiva personal”²³⁶. Crise que ao mesmo tempo liberta e culmina. “Con este libro (*Trilce*) Vallejo conquista, en la libertad de su palabra, su libertad de poeta, pero esta vía de liberación es al mismo tiempo un callejón sin salida”.²³⁷ Pensemos nas palavras de Adorno: a forma “não é apenas o eco do sofrimento, mas também o atenua; a forma o ‘organon’ de sua seriedade, é também o da neutralização do sofrimento”.²³⁸

²³³ FRANCO, Jean. *César Vallejo: dialéctica de poesía y silencio*. Buenos Aires, Sudamericana, 1984. “La prosperidad económica del período de la Primera Guerra Mundial había modificado la composición de la sociedad peruana. Había emergido el movimiento sindical, fuerza nueva y poderosa, y en 1919 se organizó una huelga general”. (pg, 47). “Lo que sucedió después (1919) revela la irremisible desesperanza de la vida provinciana en le Perú de entonces, el dominio de los intereses de los terratenientes conservadores, aterrados por lo que consideraban el peligroso liberalismo del gobierno de Leguía” (pg, 50).

²³⁴ AREVALO, Guillermo Alberto. *Op. Cit.* Pg. 93.

²³⁵ *Idem.* Pg. 96.

²³⁶ *Ibid.* Pg 97.

²³⁷ FERRARI, Américo. *Op. Cit.* Pg, 34.

²³⁸ ADORNO, Theodor. Teoría estética. Lisboa, Edições 70, 1982. pg. 52.

O conteúdo desse poema não absorve uma modernização fracassada, como o poema de Borges, por exemplo, que veremos neste capítulo, mas a inexistência dos fundamentos mais básicos da existência. Tenhamos sempre presente que a Independência peruana não teve qualquer projeto e foi conseqüência da união das tropas de Simón Bolívar e José de San Martín. “La obligada solidariedad continental de los pueblos”, como dirá Mariátegui²³⁹. Nessa independência de conveniência, os *terratenientes* passaram de súditos do rei da Espanha a oligarquia republicana sem que nada mudasse na estrutura material e espiritual do país. O índio com seu passado inca, que constitui umas das principais, senão a principal força cultural do país permaneceu cerceado da história, em estado de privação, despossessão e servidão.

Vê-se então que a nação peruana está privada de conteúdo forte de modernidade, tendo entrado nela como um zumbi espiritual, e repressor das potencialidades de expressão moderna e modernização. A maior expressão moderna da poesia peruana foi César Vallejo, que tinha consciência de seu papel de poeta nacional e pensou em assinar *Trilce* como César Perú²⁴⁰. A ligação do eu-lírico de *Trilce* aos aspectos mais elementares da existência, não evitando o grotesco e o vulgar, se deve ao estado de precariedade a um tempo do índio e sua cultura, e da nação peruana como um todo, vista dessa perspectiva.

A melancolia que trespassa “Trilce XXVIII”, tirando a fome do poeta, se relaciona com sua privação pessoal (Vallejo nunca se recuperou da morte de sua mãe e suas condições de vida foram sempre precárias), mas também e num nível mais elevado com a modernidade abortiva, senão inexistente, no Peru, com seu problema central, que é o do índio.

O particular aqui nada tem do entusiasmo revolucionário que vimos no texto de Retamar. Os abismos da cisão histórica do Peru, expressos na orfandade, na fome, questões de caráter muito pessoal cuja entranha formal em “Trilce XXVIII” amplifica em gritos negativos, nacionais e modernos se contrapõem com a idéia de “Caliban”. O particular é ruína, é beco sem saída. O poema de Vallejo desvenda os giros em falso de “Caliban”. O particular-revolucionário não é uma realidade histórica forte, uma mobilização em si, mas antes de tudo o particular é uma cachoeira de catástrofes. A reversão imediata de catástrofe em revolução se mostra ideológica, e o ponto culminante e final que é *Trilce*, cujas materializações em “Trilce XXVIII” estudamos, é um incômodo histórico-cultural mais válido, porque mais genuíno, do que o adesismo do cubano. É compreensível, nesse ponto, compreender que a crítica de ânimo revolucionário tenha visto no livro um ponto

²³⁹ MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Pgs 56-57.

²⁴⁰ FRANCO, Jean. *César Vallejo: dialéctica de poesía y silencio*. Pg. 54. “La idea (de assinar *Trilce* como César Perú) reflejaba cierta aspiración a erigir-se en voz nacional y es probable que la recepción tributada a *Trilce* la haya hecho trizar, si es que Vallejo no la había abandonado antes”.

intermediário para o Vallejo revolucionário da Europa. Nossa conclusão, de caráter mais dialético, acompanha de perto o poema em sua contradição insolúvel.

Concluamos com Mariátegui:

El Perú costeno, heredero de España y de la conquista domina desde Lima al Perú serrano; pero no es demográfica y espiritualmente asaz fuerte para absorberlo. La unidad peruana está por hacerse; y no se presenta como problema de articulación y convivencia, dentro de los confines de un Estado único, de varios antiguos pequeños estados o ciudades libres. En el Perú el problema de la unidad es mucho más hondo, porque no hay aquí que resolver una pluralidad de tradiciones locales o regionales sino una dualidad de raza, de lengua y sentimiento, nacida de la invasión y conquista del Perú autóctono por una raza extranjera que no ha conseguido fusionarse con la raza indígena ni eliminarla ni absorberla.²⁴¹

Citação muito importante, daqui deprendemos de forma mais desenvolvida, por um lado, o insucesso da tentativa de síntese do poema “Huaco”, que estudamos no Primeiro Capítulo dessa Dissertação. Por outro lado, se levarmos às últimas conseqüências as críticas e aspirações de Mariátegui nesse trecho, vemos que Vallejo ao mesmo tempo as absorve, e está um passo adiante delas em “Trilce XXVIII”. A impossibilidade de síntese e a ruína ontológica do ambiente mais acolhedor possível, o da família, põem esse poema de Vallejo como expressão “nacional”, nos termos de Mariátegui, completa e acabada. Aí está presente a dualidade que impede a formação da nação peruana, cuja diagnosticção e reparo por meio de revoluções sociais urgentes seria reparado por uma modernização da cultura indígena absorvendo a herança espanhola no que ela tivesse de bom, se acompanharmos o pensamento de Mariátegui. Nesse ponto o poeta e o pensador convergem, mas o sujeito de “Trilce XXVIII” não está criticamente à espera de uma nação unificada. Antes, o que presenciamos é um sujeito integralmente destruído, que se alimenta poeticamente de sua própria destruição, destruição esta que o coloca surpreendentemente ao lado das produções poéticas mais ousadas do centro (Dadaísmo, espírito de *Waste Land*). A partir da interpretação proposta para esse poema, é mais lógico concluir que o Peru é uma nação moderna calcada sobre uma dualidade “oficializada” e que se reproduz às expensas da segregação cultural, e não uma nação cindida que espera a integração.

* * *

É um lugar-comum da crítica drummondiana que *Sentimento do mundo* marca uma nova etapa da sua poesia, agora definitivamente aberta para o mundo. O ‘eu’ meio cínico e sempre irônico dos primeiros dois livros de poemas cederia a um ‘eu’ maduro que olharia para o mundo sem o desdém pachorrento do jovem interiorano, e sim com os olhos do homem maduro agora fixado na capital do país, já conhecido e aceito em seu meio literário. Homem de classe média urbana.

A abertura da subjetividade para o mundo tem diversas conseqüências, “*Sentimento do mundo* traz assim à poesia drummondiana uma mudança de perspectiva gnoseológica. O eu isolado deixa de ser a sede da vivência poética”.²⁴² Imersão no mundo e imersão na vida social brasileira. A novidade dessa postura se estende a uma nova poética. “Os poemas nos mostram o processo de exploração do mundo pelo eu e a sua forma está determinada por esse fato”.²⁴³

O que aqui queremos focar são as conseqüências desse olhar mundial e maduro. A maturidade e o ambiente de grandeza de *Sentimento do mundo* convivem com grandes paradoxos, um deles é a lucidez. Ela está presa ao sentimento do mundo, e o enlaça num comprometimento de apreensão do todo e percepção do real – “literatura engajada, pois, mas de uma extraordinária sobriedade; poesia vacinada contra a derrapagem ideológica”.²⁴⁴ Engajamento, entenda-se, com o mundo, não com um conjunto de idéias: “Na poesia, está sobretudo engajado na exploração da experiência e na tentativa de dar sentido a ela. Não é, principalmente, um engajamento político, mas algo mais amplo e talvez mais profundo”.²⁴⁵

A entrega do eu ao mundo chama o movimento reverso de encontrar em sua interioridade o próprio movimento do mundo. A mediação do indivíduo abre novos flancos na exploração engajada do mundo. “O que levou C. Drummond de Andrade (sic) ao impressionante estado lírico de seu livro, é uma raivosa consciência da sua própria desumanidade”.²⁴⁶ O acirramento desse novo auto-conhecimento faz nascer paradoxalmente uma lucidez de tal forma afiada que beira a auto-agressão.

Tema irmanado com o da lucidez, então, é o da auto-rejeição: “o violento ódio que o poeta tem de si mesmo”.²⁴⁷ Vale lembrar que *Sentimento do Mundo* é o livro em que o sentimento de culpa social aflora pela primeira vez. “O ‘sentimento do mundo’ é também sentimento de culpa, de onde uma certa tendência à autocrítica”.²⁴⁸ A culpa que aqui vemos em estado nascente flui das fronteiras do imobilismo (como “Os Ombros Suportam Mundo” e “Noturno à Janela do Apartamento”) às tentativas de humanização (“Mãos

²⁴¹ MARIÁTEGUI, José Carlos. *Op. Cit.* Pg.178.

²⁴² MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975. Pg. 40.

²⁴³ GLEDSON, John. *Poesia e poética de CDA*. São Paulo, Duas Cidades, 1981. Pg. 115.

²⁴⁴ MERQUIOR, José Guilherme. *Op. Cit.* Pg.41.

²⁴⁵ GLEDSON, John. *Op. Cit.* pg, 116.

²⁴⁶ Carta de Mário de Andrade In. ANDRADE, Carlos Drummond. *A lição do amigo*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982. pg. 204.

²⁴⁷ *Idem*. Pg. 204.

²⁴⁸ MERQUIOR, José Guilherme. *Op. Cit.* Pg. 39. Sobre esse sentimento de culpa, cf o capítulo “Drummond Héautontimorouménos: Culpa Social”. In CAMILO, Vagner. *Da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo, Ateíl Editorial, 2001.

Dadas” e “O Operário e o Mar”). O poeta “se joga pra dentro de seu próprio caos lírico e nada se salva de espetacular. Mas salvou-se o sentimento do mundo.”²⁴⁹

Do ponto de vista modernista – expansivo, barulhento e seguro de si, essa poesia é um retrocesso: “eis-nos, pois, com um eu franciscano: humilde e pobre”.²⁵⁰ É um retrocesso ao sujeito que mais do que se expressar, mais do que cantar o “eu”, deve ouvir seu semelhante, reaprender a lição das pequenas (e grandes) coisas.

Tais são os paradoxos que norteiam o livro. No poema que escolhemos, esses pontos cardeais têm uma de suas formulações mais radicais. Essa união de grandeza e repúdio de si, controlada pela lucidez, é o que vemos em “Os Ombros Suportam o mundo”. “Há uma dialética entre a inspiração e o intelecto aqui (em *Sentimento do mundo*) que é, precisamente, uma das forças da poesia drummondiana”.²⁵¹

OS OMBROS SUPORTAM O MUNDO

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.

Tempo de absoluta depuração.

Tempo em que não se diz mais: meu amor.

Porque o amor resultou inútil.

E os olhos não choram.

E as mãos tecem apenas o rude trabalho.

E o coração está seco.

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.

Ficaste sozinho, a luz apagou-se,

Mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.

És todo certeza, já não sabes sofrer.

E nada esperas de teus amigos.

Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?

Teus ombros suportam o mundo

e ele não pesa mais que a mão de uma criança.

As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios

provam apenas que a vida prossegue

e nem todos se libertaram ainda.

Alguns, achando bárbaro o espetáculo,

prefeririam (os delicados) morrer.

²⁴⁹ Carta de Mário. In. *Op. Cit.* Pg. 205.

²⁵⁰ MERQUIOR, José Guilherme. *Op. Cit.* Pg. 39.

²⁵¹ GLEDSON, John. *Op. Cit.* pg, 136.

Chegou um tempo em que não adianta morrer.

Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.

A vida apenas, sem mistificação.

Aparentada com o primeiro parágrafo do *Cahier...* de Césaire²⁵², a estrofe de abertura de “Os Ombros Suportam o Mundo” é uma seqüência de demissões. Em poucos versos, o poeta exclui de seu horizonte afetivo e conceitual o “meu Deus”, - que tanto pode ser Deus o substantivo religioso quanto “meu Deus” a exclamação espontânea de surpresa/lamentação – o amor, o choro, a ação modificadora (“as mãos tecem apenas o rude trabalho”) e o coração.

Não mais nesse momento maior que o mundo, como no “Poema de Sete Faces”, nem menos como no poema “Mundo Grande” (publicado em *Sentimento do Mundo*), o coração de “Os Ombros Suportam o Mundo” é seco, ao menos é assim que o poema o apresenta em suas primeiras linhas. A secura do coração se une à rigidez da postura subjetiva, e ambas estruturam uma estrofe cimentada na fonética inicial do verso dos “tempo” nos segundo em terceiro versos e dos “e” dos três versos finais – anáfora e polissíndeto; e também na concretude conceitual dos versos que em diferentes metros (variando de doze a cinco sílabas) são sempre frases completas em si e cujo significado é uma “crispação radicalizante”.

Rude e violenta, essa primeira estrofe nos interessa também pela grandiosidade dos temas apresentados e sua forma de apresentação. Sem qualquer aviso ou atenuação, o leitor está diante dos três grandes temas da humanidade: Deus, amor e homem (definidos por coração-trabalho-choro). Contudo, esses grandes temas não estão pautados por efusões líricas, por uma doce ou amarga musicalidade, fruto de alegria ou desilusão. Tal estrofe é como uma pedra que ao ser vista pelo poeta no meio do caminho, é recolhida e atirada ao leitor.

Machucado ou assustado, caso consiga se desviar da pedrada, o leitor atento e insistente percebe que tem em mãos os elementos de uma universalidade imediata. Ao menos não há qualquer marca explícita de mediação entre a expressão poética e o lugar de onde fala o “eu”. Da perspectiva que baliza esse capítulo, “Os Ombros Suportam o Mundo”

²⁵² E contemporâneos, pois a primeira versão do *Cahier...* é de 1939, e a data de publicação de *Sentimento do Mundo* é 1940.

está radicalmente no pólo da universalidade, sem rastro que seja mais evidente do particular.

A discrepância entre o universal redentor que vimos no texto de Octávio Paz no *Intermezzo*, em que a internacionalidade imediata da expressão literária limpa a América Latina de sua precariedade real, e o universal drummondiano não pode ser maior. A imediatidade desses versos está no limite da típica lucidez drummondiana e resvala na intransigência agressiva.

A exigência de depuração dessa estrofe, nos termos vistos, insinua dialeticamente o pólo contrário da rigidez: a contradição, a fluidez. Adiantando um tópico da análise posterior, “o que é contradição histórica na base, no topo desenrola-se sob a forma de uma reversibilidade permanente”²⁵³. É na suspensão do desespero da reversibilidade que Drummond acirra sua lucidez e exige uma visão desencantada do mundo. Em “Os Ombros Suportam o Mundo” há uma realidade obrigatória, que não pode ser burlada sob pena de se perder o fio do mundo, da universalidade possível.

A lucidez forte da primeira estrofe cede passo a uma lucidez mais fraca na estrofe seguinte. O enfraquecimento da lucidez acompanha a auto-exposição do eu: sozinho, todo certeza, olhos enormes no escuro, sem saber sofrer. Do recrudescimento depurador do mundo passamos à solidão individual, e o sofrimento – evidente pela dureza dos versos, que entrelaçam negação, solidão e escuridão: em cinco versos há três negações (dois “não e um “nada”), a porta fechada, a luz apagada, a sombra onde estão os olhos resplandecentes do eu (voltaremos a esse momento único de clarividência na estrofe, os olhos que resplandecem no escuro, que liga essa estrofe à seguinte).

Se o poeta diz no décimo primeiro verso que não sabe sofrer, é porque o excesso de sofrimento já endureceu sua sensibilidade a ponto de ela parecer anestesiada. Sobre esse sofrimento diz Mário de Andrade, “e assim ele o deixa, puro, reto, nu, numa nudez quase cruel por vezes e que canta em nós o ritmo, como que ferindo”.²⁵⁴

A transferência no corpo do poema das grandes demissões ao isolamento do eu poderia dar a entender uma escolha poética pela alienação, como se a uma alienação do mundo que leva o poeta a depurar-se correspondesse uma negação veemente a ponto de ele

²⁵³ ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética*. São Paulo, Cultrix, 1992. pg. 83.

²⁵⁴ In *Lição do amigo*. Pg. 206.

se congelar em outra alienação. Entretanto, o que transparece é a relação entre a precariedade do mundo e a precariedade do eu, “não há dúvida de que para o poeta o mundo social é torto de iniquidade e incompreensão, (...) o fato é que ela se articula com a deformação do indivíduo, condicionando-a e sendo condicionado por ela”.²⁵⁵

No entanto, se a fusão do mundo pobre e do poeta pobre num mesmo impasse revela agudezas e agruras do mundo e do eu, ela não nos permite sair de uma situação de imobilismo, de isolamento. Os olhos que resplandecem enormes *na sombra*, o “todo certeza” que é o eu, são prerrogativas de um grande pessimista amargurado – é a plena sabedoria da desgraça.

Talvez, por isso o verso que abre a terceira estrofe, neutralizando o que a temporalidade (velhice) possa trazer de maturidade ou de tristeza, mostra uma sentimentalidade bloqueada, e do décimo quarto verso, que dá título ao poema e em que culmina a universalidade bruta do poema, emerge o poeta da sombra como um titã de desgraça e desilusão totalizante. Mas caso afirmasse a crueza de sua sensibilidade e visão de mundo de modo absoluto, sua depuração seria a outra face da fluidez contra a qual deduzimos que o poeta se coloca, uma reação contra a volubilidade que enrijecesse a ponto de se engessar, passaria automaticamente ao lado dela, do mesmo modo que o complemento lógico da volubilidade é a idéia-fixa²⁵⁶. É nesse momento que o verso quinze do poema, que se segue ao verso de culminância do ímpeto depurador do poema, surge como contraponto, como momento da sensibilidade abafada, e faz a aliança entre o humano e o desumano no poema.

Teus ombros suportam o mundo

e ele não pesa mais que a mão de uma criança.

²⁵⁵ CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In. *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1995.

²⁵⁶ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo, Editora 34/Duas Cidades, 1992.

O verso “não pesa mais que a mão de uma criança” deixa vaziar o que a lucidez tem de ternura abafada. Essa espécie de “verso surpresa” do poema alavanca, pelo contraponto, a depuração enunciada no segundo verso.

Tempo de absoluta depuração.

Há agora uma humanidade do poema que não só potencializa a crueza dos versos anteriores como possibilita ao poeta nos versos seguintes abrir sua janela para ver o que há ao seu redor, e concluir que “a vida prossegue”. Prosseguimento que nada tem de esperançoso, mas que exala mais humanidade.

O sentido da liberdade no verso dezenove (“nem todos se *libertaram* ainda”) é vago. Não se pode entendê-la no sentido grandioso que a palavra teve nas grandes revoluções dos séculos XIX e XX. A relação dela com o verso dezessete: guerras fomes, discussões nos edifícios é frágil. Talvez a morte, talvez a lucidez, talvez a ternura – essa liberdade é um tipo de “emancipação” (no sentido de separar-se de algo, de algum lugar) indefinida. É curioso que, ao contrário da certeza demissionária dos grandes temas (Deus, amor, homem), o aspecto criador, por assim dizer, do poema não tem contornos nítidos, em que o eu não é “todo certeza”.

O abrandamento da lucidez corrosiva propiciada pelo ambiente dialético dessa terceira e última estrofe permite ao eu-lírico a observação do “outro”. Ao longo do poema, os “outros” só aparecem sob o signo da rejeição do poeta (as mulheres, os amigos). Agora fora de suas garras afetivas, os delicados, que encerram com o desejo de morte a indignação com o mundo que ainda persiste duro, duríssimo, são vistos senão com simpatia, ao menos sem negatividade.

Na relação do poeta pobre com o mundo pobre estabelecida nas estrofes anteriores, um pólo mudou – o do eu. O mundo ainda é o mesmo. Essa mudança interna vemos na auto-crítica depuradora dos últimos três versos

Chegou um tempo em que não adianta morrer.

*Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
A vida apenas, sem mistificação.*

Em que à rigidez negativa do mundo é contraposta uma exigência de vida. A vida não é uma fonte de luz, uma força revolucionária, nada disso. É apenas um imperativo afirmativo que não comunga de modo conformista com “as guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios”.

Sem dúvida aqui está o eu humilde e franciscano definido por Merquior. Há uma retomada mais saudável da lucidez da primeira estrofe, em outro nível, no nível da vida simples, contudo vida.

Ao longo do poema, Drummond julga o enunciado enquanto o elabora. “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes de sua forma”.²⁵⁷ É assim que a lucidez drummondiana fechando a forma e, ossificando a sensibilidade, responde aos antagonismos da ausência de limites, insinuando a ausência de indivíduos na sociedade brasileira, a indistinção entre os sujeitos, lembrando a perpetuação do favor e do privilégio de classe no Brasil.²⁵⁸

A sobriedade de quem não comunga com o mundo embora o tenha como referência marca uma posição bem brasileira, onde a contradição entre riqueza e miséria, inserção no mundo e domínio arcaico persistem ainda ao tempo de Drummond (e ao nosso). Nessa posição brasileira a visão desenganada não se deixa enganar, e fica de olhos abertos no escuro. Notemos novamente o contraste que o universal tem aqui. O mundo é pesado, rude e o poeta mal se movimenta nele, estando sob o signo do imobilismo, vencido a duras penas no nosso poema.²⁵⁹ Em “Literatura de fundación”, Octavio Paz dá a universalidade um valor positivo, uma espécie de naturalidade, de prenda de berço latino-americana, que só precisava ser polida. A universalidade de Drummond é toda marcada pelo peso e pela opressão, antes uma obrigação do que um regalo.

²⁵⁷ ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa, Edições 70, 1982. Pg. 16.

²⁵⁸ Do mesmo livro, e abordando diretamente esse tema, é o poema “O Operário e o Mar”, que usaremos aqui como referência implícita.

²⁵⁹ Tal situação lembra os desenhos de Osvaldo Goeldi, contemporâneo de Drummond e homenageado por ele em poema (“A Goeldi”. *A vida passada a limpo*.). Neles, os sujeitos estão ao ar livre, i. e., no mundo “e no entanto nada os acolhe. Curvados, eles precisam atravessar uma atmosfera espessa, que lhes dificulta os movimentos”. NAVES, Rodrigo. *Goeldi*. São Paulo, Cosac & Naify, 1999.

Pensando dialeticamente no pólo não-dito pelo poema, numa substancial fluidez que leve o poeta à lucidez, adivinhamos um fundo sentimento de estar perdido, um desespero da invalidez dos grandes valores, negados ao princípio do poema. Drummond obedece a um impulso de dominar o desespero. Estancamento da inquietação, cessação do movimento, e com ela o senso dos contrários, pacificação sem dialética – se não fosse pelo verso quinze, e pelo movimento percebido no interior de uma superfície que se quer crustácea. O ambiente em que se passa esse drama interno de Drummond fornece pistas para seu entendimento. Em momento de grande industrialização, no Estado Novo ditatorial de Vargas, o trabalho livre e assalariado, fundamento da modernidade européia e novidade de meio século no Brasil, se estabelece de modo peculiar. “O trabalho livre não nasce, aqui, sob o signo de um mercado que divide e opõe, mas, ao mesmo tempo, valoriza e classifica. Surge como expressão das convenções e das regularidades imperantes na sufocante ordem social escravocrata e senhorial brasileira. Em vez de fomentar a competição e o conflito, ele nasce fadado a articular-se, estrutural e dinamicamente, ao clima do mandonismo, do paternalismo e do conformismo, imposto pela sociedade existente, *como se o trabalho livre fosse um desdobramento e uma prolongação do trabalho escravo*”.²⁶⁰ (grifo meu) O fundamento da universalidade moderna, o indivíduo livre, estava (e está) presente no Brasil de forma incompleta. Ele existe como membro de uma classe ligada ao capitalismo internacional, e não existe como integrante de uma sociedade não-integrada.

A mesquinhez do ambiente cultural brasileiro, logo, impele a leitura de um poema forte como esse a uma interpretação diretamente universal, vinculada aos fatos históricos de grande conseqüência como a Segunda Guerra mundial. Dentro dessa questão histórica de relevância mundial, o poema de Drummond é um comentário cru e lúcido, com um brilhante momento de ternura, da dissolução dos valores humanitários e da realidade cruel agora banalizada (a guerra começava, e seu prelúdio, a guerra da Espanha, foi duramente sentida por Drummond, como o foi por todos os poetas contemporâneos). Essa questão está sim presente em “Os Ombros Suportam o Mundo”, mas nela a nossa perspectiva sente falta

²⁶⁰ FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981. Pg. 193.

da particularidade brasileira, do momento do local que legitima uma visada universal que possua relevância, e não seja uma generalidade entre outras. Aqui volta a questão do valor do ambiente nacional, e um caminho para o aquilamento contraditório da sociedade brasileira que possa dialogar dialeticamente com o poema de Drummond pode ser procurado nas relações entre capitalismo e classe social no Brasil. Esse elemento mediador falta ao texto de Octavio Paz, justamente por ele taxar de desprezível a dura realidade da América Latina. A demanda de invenção sempre continuada e sem retomada em linha dialética de continuação das invenções passadas parece uma tentativa de encobrir e esquecer o passado real e cruel que se enraíza em seu solo mexicano.

O extermínio maciço, a destruição implacável, o horror dos campos de concentração nazistas – tudo o que foi a experiência mais incontornável da história da Europa moderna, a ponto de levar um “bom europeu” como Adorno em um momento de sua reflexão filosófica a colocar em questão a possibilidade da lírica, tudo isso pouco ou nada influenciou sobre a estrutura de poder e a mentalidade de classe na sociedade brasileira. Afora a pequena participação de uma força expedicionária brasileira na Itália, a relação do Brasil com a Segunda Guerra, e especificamente a relação da sua classe intelectual com os horrores dessa guerra se dá num humanitarismo mais perto da boa educação do que do comprometimento real *contra* o horror.

Não custa lembrar a passagem de Aimé Césaire citada no Primeiro Capítulo dessa Dissertação, em que a monstruosidade de Auschwitz está ligada ao crime contra a raça branca, contra o homem europeu, e não contra a Humanidade, haja vista que o massacre sistemático de raças diferentes na expansão colonial era tratado como uma questão menor na evolução histórica da humanidade. O Drummond que publica seu poema em livro de 1940, antes do conhecimento dos campos de concentração, mas tem o conhecimento de

uma classe social que vem se afirmando historicamente em cima de massacres, explorações (de escravos, entre outras), abandonos, e uma certa volubilidade hipócrita e prepotente²⁶¹. Convém retomar o que a “culpa social” de Drummond começa a tomar corpo nesse livro de 1940²⁶². O que une o Brasil ao capitalismo internacional do século XX é essa classe que exerce a dominação social na periferia de forma mais perversa do que é exercida no centro, recorrendo, entre outros expedientes, à exclusão consciente de grandes parcelas da população. Que essa perversidade social mostre a natureza da exploração capitalista, que é antes encoberta do que extirpada no centro, evidencia a modernidade esquisita do Brasil no panorama das nações. Diga-se de passagem que os extremos da exploração social periférica são um dos motivos pelos quais essa perversidade não precisava ser exercida no centro.

Ao mesmo tempo em que essa classe vivia localmente em regime de dominação arcaica, ela participava do circuito da modernidade internacional. Entre humanismo oficial e descaso social há uma fluidez de idéias e sentimentos que tendem desagregar idéias e sentimentos fortes. O poema de Drummond afirma acentuadamente essa força de suas idéias e sentimentos. Há nele uma exigência de lucidez que beira a intransigência. Dialeticamente, a barra forçada na direção de uma visão de mundo sem amor, sem comoção, sem amizade, sem maturidade e sem mistificação pressupõe um mundo em que esses sentimentos anestesiem, enganem ou sejam ilusórios. Caso o poeta não estivesse num mundo movediço, num lamaçal²⁶³, caso houvesse firmeza no ambiente a que se expõe sua sensibilidade, não haveria lógica em sua secura, em sua depuração.

²⁶¹ Sobre a volubilidade da classe dominante brasileira: SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*.

²⁶² CAMILO, Vagner. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*.

²⁶³ Ver poema “Composição” de *Novos poemas* (1948), “onde vivemos é barro”.

A lucidez depurante age sobre uma sensibilidade aberta, receptiva, que se fecha defensivamente. O mundo se apresenta como algo que não pode ser aceito de forma imediata, caso contrário ele destroçaria o indivíduo. Uma série de mediações se intercala entre o eu-lírico e o mundo, a principal delas é a lucidez, que age ao mesmo tempo como uma armadura e como instrumento de depuração. Essa armadura é forjada na experiência de desigualdade e iniquidade do laboratório brasileiro do capitalismo mundial. A universalidade do poema drummondiano é de certa forma a universalidade problemática e contraditória a que o Brasil pertence, unindo de forma especial os pontos de nossa dialética particular/universal.

* * *

Dos projetos de independência dos países latino-americanos, o da Argentina foi sem dúvida o mais ambicioso. Podemos ver isso nas idéias que Domingo Faustino Sarmiento apresenta em todo o *Facundo*, escrito no Chile, em 1845, quando estava lutando contra a ditadura de Juan Manuel de Rosas, que sucedeu às turbulências da Guerra de Independência.

Sarmiento dá formulações radicais e precisas do horizonte cultural da classe dominante argentina. Seu livro domina a vida intelectual da elite *criolla* Argentina, e perdura como ideal de nação até o tempo de Borges. Este, no prólogo que escreveu para o *Facundo*, disse: “Sub especie aeternitatis, el Facundo e aún la mejor historia argentina”.²⁶⁴

A leitura de alguns trechos selecionados desse livro exemplifica que dimensões dá Sarmiento às ambições nacionais. Para ele, “el rango elevado que le toca entre las naciones Del Nuevo Mundo”²⁶⁵ é ser um centro de civilização, pois “Buenos Aires se cree una continuación de la Europa, y si no confiesa francamente que es francesa y norteamericana

²⁶⁴ SARMIENTO, Domingo F. *Facundo*. Buenos Aires, Emecé, 1999. Pg. 11.

²⁶⁵ SARMIENTO, Domingo. *Op. Cit.* Pg. 26.

en su espíritu y tendencias, niega su origen español (...)”²⁶⁶, “Buenos Aires, y, por supuesto, la República Argentina, realizará lo que la Francia republicana no ha podido, lo que la aristocracia inglesa no quiere, lo que la Europa despotizada echa de menos”²⁶⁷. Afinal, “después de la Europa, ¿hay otro mundo cristiano civilizable y desierto que la América? ¿Hay en la América muchos pueblos que estén, como el argentino, llamados por lo pronto a recibir la población europea que desborda como el líquido en un vaso? ¿ No queréis, en fin, que vayamos a invocar la ciencia y la industria en nuestro auxilio, a llamarlas con todas nuestras fuerzas, para que vengan a sentarse en medio de nosotros, libre la una de toda traba de pensamiento, segura la otra de toda violencia y de toda coacción?”²⁶⁸. “En la República Argentina se ven a un tiempo dos civilizaciones distintas en un mismo suelo; una naciente que, sin conocimiento de lo que tiene sobre su cabeza está remedando los esfuerzos ingenuos y populares de la Edad Media; otra que, sin cuidarse de lo que tiene a sus pies, intenta realizar los últimos resultados de la civilización europea”.²⁶⁹ E, por fim, “los argentinos, de cualquier clase que sean, civilizados o ignorantes, tienen una alta conciencia de su valer como nación; todos los demás pueblos de americanos le echan a cara esa vanidad, y se muestran ofendidos de su presunción y arrogancia”.²⁷⁰

Tentamos com essa prolixidade de citações mostrar a peculiaridade argentina dentre os países latino-americanos, e um traço vertical da vida intelectual de suas elites, que entranha a literatura de Borges, e principalmente o poema que analisaremos mais adiante. Para Sarmiento, a ditadura de Rosas e a “barbárie” argentina eram dificuldades a serem vencidas, resquícios da vida colonial que deviam ser extirpados. Esse resquício “americano” não faz parte da Revolução de Maio de 1810.

Entre Sarmiento e Borges muito tempo se passou, a Argentina dos anos de 1890, por exemplo, é um país neocolonial, Buenos Aires é uma capital ainda cheia de “arrabales”, de homens livres não inseridos na ordem social, que jogam cartas, seguem um rígido código de honra “medieval”, e resolvem diferenças pessoais em duelos de facas. É esse o

²⁶⁶ *Idem.* Pg. 138.

²⁶⁷ *Idem.* Pg. 139.

²⁶⁸ *Idem.* Pg. 31.

²⁶⁹ *Idem.* Pg. 71.

²⁷⁰ *Idem.* Pg. 55.

espaço do “destino sul-americano”, com que o personagem culto do conto “El Sur” de Borges tem de se enfrentar.¹³⁵

Dois fatos, porém, fazem perdurar as idéias que Sarmiento expõe. A elite política e intelectual argentina, que ainda se prende a esses valores, e o crescimento acelerado que Buenos Aires tem nos anos de 1920 e 1930, que gera grande entusiasmo e a crença de que a posição periférica da Argentina logo seria superada.¹³⁶ Não deve espantar que num clima de entusiasmo como o dessas décadas, as idéias defendidas por Sarmiento voltem com toda força. Também podemos lembrar, a título de exemplo, as festas do centenário da Independência argentina, em que muitas personalidades internacionais foram convidadas para que verificassem “la transformación de Argentina en su afán por modernizarse y ubicarse en un plano de igualdad con las sociedades capitalistas contemporaneas; la imagen de Argentina como el cuerno de la abundancia e inacabable granero del mundo presidió los propósitos de la autofestejante oligarquía”.¹³⁷

O primeiro poema de Borges, publicado em seu primeiro livro *Fervor de Buenos Aires*, em 1923, abre com os seguintes versos:

*Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña*

Em Borges convergem então o nacionalismo argentino, ou melhor, a afirmação da própria argentinidade, e aquele conhecimento das mais altas realizações européias que Sarmiento tanto sonhava. A devoção de Borges à cultura argentina, que perpassa toda a sua obra, e seu acúmulo de conhecimentos de todas as literaturas, não só o que de melhor e mais avançado havia na Europa, como queria Sarmiento, mas das mais elevadas realizações intelectuais da humanidade, pois Borges também cita em profusão sábios chineses, poetas persas, *As Mil e Uma Noites*.... tudo isso pode ser entendido como a realização no plano intelectual do projeto de independência argentino, cuja epítome é a exposição de Sarmiento. Com esse argumento tentamos desfazer uma certa imagem de dualidade que parte da crítica

¹³⁵ Esse conto se encontra na coletânea *Ficciones*, de 1944.

¹³⁶ SARLO, Beatriz. *A writer on the edge*. London, Verse, 1992. Pg. 10

¹³⁷ OLEA FRANCO, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993. Pg. 23.

montou em torno de Borges, como se houvesse um escritor argentino, devoto do *Martin Fierro* e da literatura gaúcha, e outro universal, da literatura fantástica, erudito e engenhoso. De fato, a obra de Borges e todos os seus problemas nascem dessa fusão de universal e nacional numa chave de máxima sofisticação que foi o ideal argentino.

POEMA DE LOS DONES

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.

De esta ciudad de libros hizo dueños
a unos ojos sin luz, que sólo pueden
leer en las bibliotecas de los sueños
los insensatos párrafos que ceden

las albas a su afán. En vano el día
les prodiga sus libros infinitos,
arduos como los arduos manuscritos
que perecieron en Alejandría.

De hambre y de sed (narra una historia griega)
muere un rey entre fuentes y jardines;
yo fatigo sin rumbo los confines
de esa alta y honda biblioteca ciega.

Enciclopedias, atlas, el Oriente
y el Occidente, siglos, dinastías,
símbolos, cosmos y cosmogonías
brindan los muros, pero inútilmente.

Lento en mi sombra, la penumbra hueca
exploro con el báculo indeciso,
yo, que me figuraba el Paraíso
bajo la especie de una biblioteca.

Algo, que ciertamente no se nombra
 con la palabra azar, rige estas cosas;
 otro ya recibió en otras borrosas
 tardes los muchos libros y la sombra.

Al errar por las lentas galerías
 suelo sentir con vago horror sagrado
 que soy el otro, el muerto, que habrá dado
 los mismos pasos en los mismos días.

¿Cuál de los dos escribe este poema
 de un yo plural y de una sola sombra?
 ¿qué importa la palabra que me nombra
 si es indiviso y uno el anatema?

Groussac o Borges, miro este querido
 mundo que se deforma y que se apaga
 en una pálida ceniza vaga
 que se parece al sueño y al olvido.

O “Poema de los Dones” debate de forma aguda esses temas centrais da história Argentina, da formação da nacionalidade argentina e da formação de seu grande poeta – Borges.

O livro em que esse poema se encontra, *El Hacedor*, data de 1960, e marca um ponto de virada na obra poética de Borges, virada essa que já se havia dado nos contos com a publicação de *Ficciones*, em 1944. É a partir dessa obra que seus poemas não mais querem criar a mitologia da cidade de Buenos Aires, das “orillas”, dos “arrabales”, mas se tornam mais introspectivos e se nutrem dos mesmos temas que sua contística: da erudição, do engenho, dos temas da mitologia borgeana: espelhos, labirintos, rios, tigres, espadas e rosas¹³⁸. Mas como diz Walter Benjamin: “Considerações fundamentais sobre a relação que existe nos poetas entre seus textos em prosa e suas poesias. Nas poesias, eles abrem um

¹³⁸ MONEGAL, Emir Rodríguez. “Symbols in Borges’ Work”. In. BLOOM, Harold (org). *Jorge Luis Borges*. New Haven, Chelsea House Publishers, 1986. Pg. 133.

domínio de intimidade normalmente inacessível à sua reflexão”.¹³⁹ É também importante notar que durante a década de 1950, “Borges deja de ser el escritor incomprendido y perseguido por un medio hostil para convertirse en el escritor por antonomasia, coronado por la gloria nacional y universal”.¹⁴⁰

Em seus poemas, os dilemas históricos de Borges ganham uma dimensão pessoal que insere numa dialética o destino e a natureza da história argentina e o destino e a natureza do indivíduo Borges. Eles se iluminam mutuamente, o indivíduo e a história, potencializando o conteúdo poético e o teor de verdade desses poemas. Numa dialética em que a nação com a qual comunga o poeta tem sua definição ou falência na realização de anseios plenamente universais, não é difícil ver a nova dialética que se abre entre o universal e o particular. Num mundo ideal, Borges seria o poeta erudito e sofisticado da universalidade imediata da potente nação argentina. É interessante que com a não-realização da ambição argentina, a universalidade “confusa” de Borges (posto que irônica e corrosiva) passou a ser a universalidade imediata sem país – a “Literatura”, o sacerdócio abstrato e incensório da “escritura” pós-moderna. Na nossa perspectiva, o que no mundo ideal seria comunhão no sucesso, no mundo real se realiza como comunhão no fracasso – padecendo o poeta um “destino” que ele elevou a uma universalidade trágica. A Argentina cumpre um papel na história do mundo, e sua dissolução afeta seu poeta.

O “Poema de los Dones” é um marco nessa trajetória de Borges de auto-conhecimento, que é também um conhecimento histórico, pois se trata de um poema de auto-análise, senão de auto-crítica.

O poema se abre sob o signo da dualidade. Ao poeta foram dados os livros e a noite (também a cegueira), e eles não formam uma síntese nem se complementam, mas entram numa dualidade, em que os livros excluem a noite, e vice-versa. São dons que não se dialetizam, e abrem as portas da negatividade.

Essa primeira estrofe do poema costuma ser lida pela crítica como autobiográfica.¹⁴¹ Os “livros” seriam os livros concretos que Borges leu e pelos quais tem muito carinho, significariam seu amor pela leitura, a “noite” seria uma referência a sua quase cegueira à época (voltaremos mais adiante à questão biografia, pois a cegueira coincide com sua

¹³⁹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*. São Paulo, Brasiliense, 1994. Pg. 179.

¹⁴⁰ BARNATAN, Marcos Ricardo. *Jorge Luis Borges*. s/l, Ediciones Jucar, 1991. Pg. 109.

¹⁴¹ BARNATAN. *Op. cit.* Pgs. 110 – 112. MONEGAL. *Op. cit.* Pg. 135.

nomeação para diretor da Biblioteca Nacional de Buenos Aires). Nesse sentido, “Poema de los Dones” se trataria de um poema confessional, exclusivamente biográfico, o que levou Emir Rodríguez Monegal a dizer que se trata de um dos poemas mais pessoais de Borges, e outro crítico¹⁴² a considerar esse poema como um poema de agradecimento...

De fato, trata-se de um dos poemas mais pessoais de Borges, mas não somente pela alusão direta a fatos de sua vida, como a cegueira, mas por ser o poema onde Borges faz a auto-análise da sua falência pessoal de poeta nacional. Sem descartar a interpretação autobiográfica, evidente no poema, creio que “livros” e “noite”, usados por um poeta tão simbólico quanto Borges, superem conservando essa referência biográfica. Os “livros” não são somente a biblioteca do pai de Borges, repleto de livros de literatura inglesa, mas também todo o saber acumulado, pela humanidade e pelo homem Borges; são uma referência àquele saber em mais alto nível que estava no projeto da nação argentina. Borges assume a sua parte nesse projeto. Já a havia assumido quando quis criar a mitologia de Buenos Aires em seus três primeiros livros de poesia, agora diz categoricamente que os livros lhe são um dom, um presente divino. Borges assume sutilmente que realmente é o poeta da Argentina culta e sofisticada, seguindo a interpretação histórica que propusemos no começo da análise.

Mas aos livros se une a “noite”. É surpreendente que Borges não apenas tome para si a missão de ser o grande escritor argentino, mas que sua vida acompanhe a vida da história argentina do século XX, e vice-versa. Os anos de juventude de Borges correspondem ao “fervor de Buenos Aires”, ao grande entusiasmo do crescimento argentino da décadas de 1920 e 1930, seus anos de maturidade aos que se une a cegueira correspondem às decepções e flutuações da política argentina, com a ascensão do populismo e da demagogia, e sua velhice reclusa corresponde ao tempo do regime militar e da derrota na Guerra das Malvinas, que pôs um fim simbólico no sentimento de primeiro mundo argentino. Não deve causar espanto, então, que a tragédia pessoal do homem Borges tenha em si um conteúdo argentino intrínseco e pungente.

A “noite” não seria, seguindo essa linha interpretativa, apenas a cegueira de Borges, mas o reconhecimento da formação não concluída da nação Argentina, da falência do projeto nacional que Sarmiento expôs no *Facundo*. A “noite” do poema é a noite onde o sol

¹⁴² BARNATAN. *Op. cit.* Pg. 112.

argentino que se levanta com a Revolução de Maio se põe. Borges reconhece que seu conhecimento e sua genialidade não podem criar uma poesia argentina de afirmação, de formação, e que só pode ser constituída pela negação mesma desse ideal de formação. Esse é o teor da dualidade que abre o poema, a dualidade do poeta ideal da Argentina confrontado com a história real da Argentina, ou melhor, do poeta ideal da Argentina consciente do seu lugar dentro da história argentina.

Ainda na primeira estrofe há traços que devem ser destacados por serem fundamentais tanto no poema quanto no homem Borges. Refiro-me ao tom aristocrático, de homem nobre, de *criollo* da elite sul-americana que permeia as referências da estrofe. Os livros e a noite não apenas são dons de Deus, o que por si já seriam atributos de um homem destacado, mas também foram dados com “magnífica ironia”. O adjetivo é revelador. Borges se dá o direito de qualificar os dons lhe dados pelo Divino, de por um momento se colocar na posição de juiz, qualificando os atributos lhe concedidos por Deus. Não satisfeito, Borges pede que ninguém rebaixe, à lágrima ou à reprovação essa magnífica ironia. O poeta expõe o seu destino infeliz, e contudo o aceita como seu, o apresenta com nobreza e pede que ninguém sinta pelo seu destino, pelos seus dons, o que ele mesmo não sente: tristeza ou revolta.

A forma do poema é determinada pela mesma postura aristocrática. É uma forma convencional: estrofes de quatro versos regulares, decassílabos, com rimas igualmente regulares em abba (com exceção da segunda estrofe: abab). A regularidade da forma é um modo de lidar com os problemas expostos no poema a partir da posição de homem cultivado e sofisticado, que é a imagem que Borges faz de si, e também um desejo de manter certa ordem no caos, motivo esse que não deve ser separado do anterior.¹⁴³

Nas quatro estrofes seguintes, Borges faz a crítica do processo de apropriação da cultura mundial, que não é apenas a apropriação do aficionado por livros Borges, mas também do poeta da nação que se queria a ponta de lança da civilização ocidental.

Os livros não são úteis ao poeta, seus olhos não tem luz, e só em sonho os “parágrafos insensatos” ganham sentido. O poeta vaga pela biblioteca pleno de melancolia. Todos os livros estão ao seu dispor, mas eles parecem não ter sentido. Todo o processo de apropriação da cultura, que já foi feito, resulta inútil, ao menos inútil quanto ao sentido para

¹⁴³ Sobre o anseio borgeano de pôr ordem no caos. Cf. SARLO. *Op. cit.* Capítulo 4 “The Secret Order”.

o qual era direcionado: a construção de uma grande nação civilizada. Borges é ao mesmo tempo dono de todos os sentidos e impotente em relação a eles, porque a história a que esses sentidos estavam destinados desmoronou. Através das estrofes se delineia um processo de acumulação apropriativa: começa com uma “cidade de livros”, depois livros infinitos, árdus como os livros igualmente infinitos da biblioteca de Alexandria, até uma enumeração literal do saber que há no mundo, na quinta estrofe:

*Enciclopedias, atlas, el Oriente
y el Occidente, siglos, dinastías
símbolos, cosmos y cosmogonías
brindan los muros, pero inútilmente.*

Tudo resulta inútil. Essa estrofe é o contraponto perfeito das aspirações de Sarmiento. O país que “intenta realizar los últimos resultados de la civilización europea” leva a cabo sua intenção, mas a apropriação de todo o conhecimento do mundo, numa nação cuja ambição não se realizou, resulta inútil. Mas não tão inútil como o poema faz pensar, pois como vimos até agora, o poema tira seu conteúdo, ainda que negativo, dos mesmos livros que se destinam a olhos sem luz.

Nesse ponto um mecanismo fundamental do poema, e arriscamos a dizer que de toda a obra “universal”, se desvenda. Borges percebe que a Argentina não pode conjugar sua história com seus objetivos. Ela não se transformou em grande potência nem em ponta de lança da civilização européia. Contudo, quando Borges percebe essa falência, ele não consegue se desvencilhar dos seus pressupostos: a acumulação do saber do mundo realizado em chave sofisticada, nem consegue realizar de forma construtiva e constitutiva essa acumulação e sofisticação. A dualidade se transforma aqui em dupla fidelidade. A Argentina se distancia do primeiro mundo e se dissocia do seu projeto, mas o intelectual e homem de elite argentino não consegue nem se dissociar desse projeto nem deixar de levar em conta a falência de seu país. Esse é o pressuposto histórico e o teor de verdade da erudição negativa e da sofisticação negativa que perpassa o “Poema de los Dones” e a obra de Borges. Há nesse processo um achado semelhante ao do texto de Roberto Schwarz lido no Intermezzo. Em circunstâncias absolutamente diversas e pelos caminhos mais opostos, eles chegam a um ponto equivalente: a dialética local/cosmopolita é menos um processo

epistêmico abstrato do que o resultado do ambiente social dissoluto que conjuga o avanço de matriz européia-ocidental e o atraso caracteristicamente colonial.

Dentro dessa longa crítica da apropriação da cultura mundial, há dois versos que são praticamente cifrados, que podem traduzir em termos histórico-sociais literais a simbologia do poema, e que também evidenciam o uso das referências eruditas na obra de Borges como sofisticação negativa, isto é, cortina de fumaça.

Trata-se dos versos

*De hambre y de sed (narra una historia griega)
muere un rey entre fuentes y jardines*

A seqüência da estrofe traz essa anedota para o plano pessoal dos olhos sem luz em meio aos livros (lembrando o duplo significado de cegueira real e falta de significado histórico). Mas a opulência da metáfora faz pensar num outro sentido. Pensamos que se poderia traduzir esses versos da seguinte maneira: no meio das mais altas conquistas da humanidade (fontes e jardins), um homem culto e de elite de uma nação sul-americana (um rei) defronta seu próprio fracasso (morre de fome e sede).

Até aqui os símbolos têm dois planos conjugados: a dimensão pessoal de Borges e seu lugar histórico dentro da Argentina. A partir da sexta estrofe, Borges internaliza sua posição histórica para o plano unicamente pessoal, e passa da noite e dos livros para os efeitos que isso tem dentro de sua subjetividade. A história é totalmente introjetada e passa a agir dentro da subjetividade do poeta, agora de forma mais aguda que nas estrofes anteriores.

Borges se vê numa posição de profunda desilusão, como se lê nos versos

*Yo, que me figuraba el Paraíso
bajo la especie de una biblioteca*

O poema nesses versos abandona seu conteúdo de auto-crítica e abre espaço para um verdadeiro desabafo. Não se trata mais de projeto ou de sofisticação planejada, trata-se do amor real do homem Borges pelos livros e pela literatura. Logicamente esse conteúdo atravessa o poema todo, mas aqui a dimensão é unicamente pessoal. O “aristocrata” Borges se permite um lamento sincero, o que torna dialeticamente mais histórico e mais doloroso o

fracasso do conhecimento. Esse é um dos pontos de mais alto lirismo, dentro de um poema que já é altamente lírico.

O fracasso e a dupla fidelidade não atingem somente as expectativas de poeta nacional de Borges. Entranhados na história argentina como estão esses dois traços, eles atingem a própria constituição do indivíduo argentino. A subjetividade não se conclui numa sociedade que não completa a sua integração. Dentro do poema, vemos na sétima estrofe o processo de dissolução se dando em Borges.

Borges nos dá a dica nos dois primeiros versos. Seu destino não é mero azar, há algo não arbitrário que o rege. A dupla fidelidade parece reger esse destino, pois puxa o poeta para dois pólos excludentes. Essa dualidade leva aqui à dissolução. A figura do “outro” aparece. Outro que já recebeu os livros e a sombra. Como já está esboçado no poema “Borges y Yo”, do mesmo livro *El Hacedor*, analisado no capítulo anterior, Borges se dissolve em dois Borges, que não são o mesmo mas que se confundem. Em Borges passam a agir o mesmo e o outro. Em “Poema de los Dones” podemos acompanhar o percurso que leva a essa dissolução, partindo da dualidade que abre o poema e passando pela auto-análise e pela auto-crítica. Quando Borges percebe sua constituição incompleta, negativa, que sua formação cultural se volta contra ela própria, o poeta se dá conta de sua própria dissolução, e surge o outro no horizonte.

A dissolução da subjetividade é um tema central na obra de Borges. Está em muitos de seus contos e em uma grande quantidade de poemas, o livro de poemas que segue a *El Hacedor* não por acaso se chama *El Otro, El Mismo*. Vemos nessa estrofe, e nesse poema, que essa dissolução não é arbitrária, e nem está ligada a reflexões universais sobre o homem como um todo, mas é a dissolução de um sujeito determinado, preso ao curso específico da história argentina, com suas aspirações e fracassos.

A oitava estrofe desenvolve essa dissolução. A dualidade da história argentina atinge o âmago do sujeito e o dualiza. Frente a um homem vivo que sente e reflete sobre seu fracasso, há um outro, que morreu. É um morto o outro, o que fazia versos eruditos e sofisticados. Mas não seriam esses versos da oitava estrofe igualmente eruditos e sofisticados? Quem seria o morto então, o outro, que deu os mesmos passos na mesma galeria, ou o mesmo, que escreve esses versos? Ouso dizer que ambos estão vivos e mortos ao mesmo tempo, vivendo o movimento cruel do pêndulo. A vida na morte e a morte em

vida do poeta de “Poema de los Dones” não parecem diferentes da situação de uma Argentina com laivos de primeiro mundo e inserida numa esfera neocolonial, de uma nação que perdeu sua razão de ser (seu projeto de independência) mas que continua arrastando sua existência numa dualidade insolúvel.

Os dois primeiros versos da nona estrofe dão continuidade ao processo de auto-análise do poema. Borges se pergunta quem escreve o poema, qual dos “yos” que habitam no poeta. Poderia tratar-se de uma pergunta retórica, de uma sofisticação de estilo que explora a própria tragédia, o que não é incomum em Borges, mas nesse caso, não só nos dois últimos versos dessa estrofe de que trataremos a seguir, como nos versos em questão, essa pergunta é concreta e verdadeira. O verso diz “de un yo plural y de una sola sombra”. Borges já prenuncia os versos seguintes com as palavras “una sola sombra”. O poeta deixa evidente que quem sofre a dissolução não a completa. Os vários “yos” têm uma só sombra. Não há indivíduo, contudo não há uma dualidade completa, só um movimento pendular, de confusão entre o mesmo e o outro.

Os dois últimos versos da nona estrofe fazem desse poema um caso a parte dentro da obra de Borges. A dissolução do “eu”, que abre as portas para a mitologia de Borges de espelhos e labirintos, aqui é abordada de forma crítica. Que importa ser um, dois, vários Borges, se o destino é o mesmo, se a morte, ou o fracasso, é inevitável?

Talvez essa seja a reflexão mais aguda que Borges já fez sobre si próprio. São raros os momentos em sua obra em que ele abdica de sua mitologia e reflete diretamente sobre si próprio. Outro momento como esse está no final de “Nueva Refutación Del Tiempo”. Depois de argumentar longamente para refutar o tempo, ele conclui:

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.¹⁴⁴

¹⁴⁴ BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecê, 1999. Vol II, pgs. 148 –149.

Vemos nesses versos de “Poema de los Dones” a forma poética do mesmo conteúdo da reflexão que fecha “Nueva Refutación Del Tiempo”. Há aqui a crítica da dissolução e também da dupla fidelidade, feita a partir da crítica de si próprio. Nesse momento a auto-análise por que o poeta passa no poema se transforma em auto-crítica. Borges deixa claro que em sua sofisticação negativa há um conteúdo de fracasso e desgraça pessoal. É uma depuração que em versos mais melodiosos exerce sobre si a mesma ação violenta de “Os Ombros Suportam o Mundo” de Drummond.

Na última estrofe, o poema tem sua confrontação final com a realidade. Borges retoma os dois últimos versos da estrofe anterior na evocação “Groussac o Borges”.¹⁴⁵ Paul Groussac foi um parisiense que se instalou em Buenos Aires na primeira metade do século XX e se integrou na vida intelectual Argentina. Foi muito admirado por suas habilidades estilísticas e temido pela severidade de seus julgamentos. Em todos os casos, era um símbolo da Europa. Groussac foi diretor da Biblioteca Nacional argentina antes de Borges, e coincidentemente também era cego. No momento em que Borges escreve o poema, ele é o recém-nomeado²⁷¹ diretor, e monta o duplo na lembrança do ex-diretor, igualmente erudito e cego. Nessa evocação biográfica, o duplo ganha uma realidade, uma certa morbidez que potencializa a melancolia do final do poema.

Em qualquer um dos lados da dualidade, Groussac ou Borges, o destino é o mesmo. E quem tem esse destino vê o seu mundo que se deforma e apaga numa pálida cinza que se parece com o sonho e o esquecimento. O confronto com a realidade, com a realidade do tempo com que é feito, do fracasso do projeto argentino, da não integração social, da falência da erudição e da sofisticação do homem Borges, faz com que seu mundo de livros, de noite, de labirintos, espelhos, tigres e facas se desfça, como se desfizeram o projeto argentino e o sujeito Borges. Sobra ao poeta o sonho e o esquecimento, que também são bases de sua obra poética posterior. Mas o que importa nesse ensaio é a crítica de Borges de si mesmo e de sua constituição.

¹⁴⁵ Sobre Groussac: BORGES, Jorge Luis. “Paul Groussac”. In. *Discusión*; ALONSO, Amado. “Groussac, esteta”. In. *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, 1994.

²⁷¹ Diz Borges em entrevista sobre “Poema de los Dones”: “me refiro à curiosa circunstância de que a revolução libertadora (sic) me fizera diretor da Biblioteca Nacional quase no momento em que comprovei que não podia ler. Falo ali da magnífica ironia de Deus, que me deu ao mesmo tempo os livros e a noite...”. Entrevista a Maria Angélica Correa (1969). <www.secrel.com.br/jpoesia/bh16borges04.htm>

Borges afirma o esfacelamento de seu mundo, se colocando numa posição de virilidade e maturidade frente ao próprio destino. Ainda assim reconhece o quanto ama esse mundo, no adjetivo “querido”. A junção dos pontos de vista do amor ao mundo dos livros, da sofisticação, da erudição, e da percepção de sua dissolução, faz dessa estrofe um primor de concisão, pois une a lamentação e a auto-crítica, o lirismo e a reflexão.

O mundo que se deforma e apaga é um mundo pessoal cheio de aspirações argentinas, mundo erudito e sofisticado, e também o mundo do próprio poema, pois ele próprio acaba numa cinza, que se parece com o sonho e o esquecimento.

Sonho e esquecimento, dissolução e negatividade, carinho e melancolia – oscilando harmoniosamente entre esses pólos o poema coloca o “eu” e o mundo num embate tanto mais mortal quanto mais amenizado em símbolos de vasta universalidade. Nessa configuração muito sutil vemos um novo ponto, igualmente cego, da dialética particular/universal que aparece sob as mais diversas formas em grandes obras latino-americanas.

Poema da beleza mais rara, do intimismo mais protegido (que mais não seja por sólidas paredes de biblioteca), há nele um movimento interno revelador de uma forte dialética do particular-pessoa e do universal, cheio de arabescos mediadores, de diferentes gradações e contornos de fina elaboração literária.

O Mundo, A Casa

Ao longo do capítulo os poemas não se relacionam diretamente entre si, mas com um “tema”, uma dialética que é usada de modo vertical e os une num comprometimento determinado com a especificidade latino-americana. Consciente desse caminho seguido, e sem a intenção de reescrever o capítulo, há na comparação dos poemas alguns enlaces que nos podem ser úteis à guisa de conclusão.

Nos quatro poemas está presente, em graus distintos, a dualidade. Entre um pólo e outro, entre o mundo e a casa há nos poemas um sem número de carências e insuficiências de matizes os mais variados. Num primeiro momento, a personalidade literária do poeta, por si só, já é fonte inesgotável de particularidades diferenciadoras. Pelo limite imposto em nossa análise, o foco deve ser determinado e aproveitado pela comparação que as insira, as

personalidades literárias, num horizonte histórico-estético, trilhado por caminhos que iluminem a comparação.

No trecho do *Cahier...* o mundo é tão palpável quanto sua própria história tal qual a conhecemos em suas linhas gerais, o que há, no entanto, é a reversão – lírica e conceitual – de seu valor, pela mudança de perspectiva. O mundo de Drummond, igualmente explícito, está a um tempo aquém e além do mundo de Césaire. Pesado e cruel, o mundo de “Os Ombros Suportam o Mundo” é uma entidade, uma força oculta ao homem e que o oprime, de modo potente e tentacular – ainda quando o poeta descobre a “vida sem mistificação”. O mundo drummondiano é de um lirismo mais puro do que o cesairiano, está ligado ao sentimento, à emotividade do sujeito, mas o de Césaire é mais cristalino, e ao contrário de Drummond, esse mundo é, no poema, passível de transformação e reversibilidade positiva. Problemas líricos e históricos se permeiam nesse contraste. Entregue à pura subjetividade, o mundo é um opressor impassível, mas mediado pela aguda consciência histórica analítica, o mundo ganha contornos mais nítidos e potencialidades revolucionárias. Ora, no potencial revolucionário “dos de baixo” – revolução e posição social destacados conceitualmente no poema de Césaire – há vida real possível. Em Drummond, sem diálogo possível, embora ardentemente desejado¹⁴⁶, o mundo se petrifica.

Não se pode concluir apressadamente que a fórmula classe oprimida-revolucionária versus classe burguesa-decrépita. Em “Trilce XXVIII”, poema tão ou mais “dos de baixo” quanto o *Cahier...*, não há revolução no seu horizonte, nem uma solidificação opressora. O poema de Vallejo é pura ruína – o que se salva é nostalgia, não menos ruinosa. O que consideramos “mundo” em “Trilce XXVIII” é sua universalidade, sua elevação lírica totalizadora extraída do particular. Mesmo nessa perspectiva, em sua universalidade, o poema é (*et pour cause*) perenemente negativo. Porém, a expressão da ruína, a sua não-releição ao mutismo se consolida como rebeldia, como grito – como vida. Num ponto extremamente paradoxal, é a enunciação da negatividade sua afirmação negativa e sua negação afirmativa. A inserção do elemento indígena na história moderna é mais problemática do que a do elemento negro, pelo isolamento arcaizante de sua cultura e de seu espírito, e talvez por isso Vallejo não tiraria proveito do caminho analítico, aproximando-se da expressão mais puramente lírica de Drummond.

¹⁴⁶ Ver novamente “O Operário e o mar”.

Mais precário do que Césaire e mais lírico do que Drummond, Vallejo explode aquela fórmula simples e nos ajuda a pontuar um caleidoscópio de possibilidades expressivas do continente, do qual Césaire e Drummond constituem partes fundamentais, mas cujas posições não podem ser reduzidas a fórmulas desgastadas. Sob o signo da mais completa desolação emocional, Vallejo atinge o vanguardismo estético, formal, mais radical dentre os poemas que estudamos (não de seus próprios poemas, é bom frisar). Notoriamente, “Poema de los Dones”, o poema de maior sustentação formal (no sentido clássico), o “eu” mais protegido pelo mundo e sua vasta cultura, está mais próximo do fracasso pessoal de “Trilce XXVIII” do que do trecho do *Cahier...* ou “Os Ombros Suportam o Mundo”. Nada há de menos revolucionário – na forma ou na proposta – do que o poema de Borges. Contudo, nele está presente algo como o percurso analítico de Césaire. Aparentado que esteja na postura intelectual ao trecho de Césaire, ele e Borges nada mais compartilham. Aparentado que seja na cor da pele e na classe social com Drummond (incluindo o trabalho de funcionário público), o mundo de Borges não tem solidez, é uma música melancólica que conforta, mas não redime. Os motivos argentinos dessa diferença estão na análise feita acima de “Poema de los Dones”. Sem haver possibilidade, *nem desejo* de um diálogo ou de um mundo des-elitizado, Borges nada radicaliza, apenas fez de sua desilusão um eflúvio.

Eflúvios à parte, o poema que compartilha de maneira mais decisiva o destino de “Poema de los Dones” é “Trilce XXVIII”. Aqui a surpresa, os dois pólos sócio-culturais do continente se irmanam no fracasso subjetivo, histórico e cultural. A morte nos dois poemas cria um laço entre eles que pode enfechar uma reflexão sobre o mundo nos quatro poemas. O grito pela mãe e o calafrio do duplo igualam na perda quem quer o bem estar familiar e quem quer a luz dos olhos e dos livros. As perdas não são as mesmas, mas, poderíamos parafrasear Borges, que importa a peculiaridade do que é perdido, se a morte é indivisa e una?

Os impasses causados pela miséria no poema de Vallejo tornam mais evidente os dilemas da acumulação cultural e impotência pessoal do poema de Borges, esse por sua vez realça o conteúdo de desposseção do poema de Vallejo. Estamos diante de dois poemas que são expressões brilhantes oriundas de dois pólos da cultura e da sociedade latino-americanas e que trazem de forma inerente e sobre tudo como antítese seus dilemas de

classe: o poeta da elite mais ambiciosa do continente¹⁴⁷ e o poeta da cultura indígena da serra peruana, cerceada da história e despossuída materialmente. Com essas diferenças de classe e de cultura, as poesias de Borges e Vallejo enfrentam um mesmo fardo histórico, e suas diferenças e semelhanças são índices da mesma história latino-americana. Ousaríamos ligar esse duplo fracasso a um fracasso coletivo do continente latino-americano que após se livrar do jugo colonial foi recolocado numa esfera neo-colonial, com surtos de modernização esporádicos, que pareciam superar o atraso de algumas nações. A esfera neo-colonial põe o homem de elite e o índio/mestiço abandonado frente a um mesmo mecanismo internacional de dependência e insuficiência cultural, em que a falta de sentido atinge todas as classes sociais¹⁴⁸.

Contudo, se a dependência neo-colonial nivela na impossibilidade estética ricos e pobres, oferecendo a elites neo-coloniais e segregados a mesma falta de constituição e emancipação individual, brindando a ambos com uma universalidade só atingida na negatividade, a diferença que vimos na solução estética alcançada por cada poeta mostra que a inserção dependente da América Latina não é homogênea, e cada grupo cultural, cada nação, e cada classe social reage a esse processo de forma diferente, como vemos nos outros dois poemas.

Em perspectiva comparada vemos que há uma verticalização do fracasso (de modernização e/ou libertação que trouxesse à tona um sujeito completo) que trespassa ambos os poemas. Essa verticalização cria um laço, um vínculo relacional que une os dois poemas e lançam as bases de uma comparação efetiva. O fenômeno, como apontamos no começo do texto, refere-se à mediação histórico-social dos poemas, ela define uma latino-americanidade não por uma perspectiva ou uma concepção maior, mas pela sua realidade na manifestação estética concreta. A poesia classicizante de Borges e a poesia vanguardista de Vallejo pertenceriam a visões diferentes da América Latina, mas há uma conexão profunda entre a “biblioteca honda y ciega” e a “cocina a oscuras”, essa conexão, em que

¹⁴⁷ Veja-se essa frase de Borges: “La independencia de América fue, en buena parte, una empresa argentina; hombres argentinos pelearon en lejanas batallas del continente, en Maipú, Ayacucho, en Junín.” In. *Evaristo Carriego*. Apud *Obras completas*, vol I, pg. 162.

¹⁴⁸ Esse sistema de dependência de um sistema maior e impessoal explica o mal estar vivido nos centros de poder, o que se vê na poesia européia da segunda metade do século XX. A poesia da periferia torna mais evidentes os dilemas que também são vividos nos centros.

vimos trabalhando, é o que entendemos por latino-americanidade, e nesses termos vemos Borges e Vallejo como pólos opostos de um mesmo curso histórico.

Diferentemente do mundo, que concentra as aspirações mais elevadas na expressão literária, a casa representa a identificação mais elementar, mais carinhosa na expressão da subjetividade. Ela também, a casa, e na mesma proporção do mundo, está problematizada nos quatro poemas.

No poema de Borges, há identificação da casa com o mundo. Pela dissolução dos laços históricos dessa identificação, a casa perde sentido, e junto com ela a auto-identificação do poeta. Disfarçada pela melancolia dos versos, a despersonalização se desfaz em duplo: Borges ou Groussac, sombra una e indivisa de um destino trágico.

A nobreza com que Borges perde seu lar e sua identidade se deve ao suporte que lhe dão os livros e a biblioteca, que amparam sua cegueira e seu fracasso. Sem, por enquanto, a irônica e corrosiva torre de marfim, o poema de Drummond faz um árduo percurso da casa mais escura e trancada para uma “casa” ao ar livre¹⁴⁹, casa entre “fomes, guerras e discussões nos edifícios”. Estar ao ar livre entre “irmãos-inimigos”, em meio ao clima de miséria, violência e dessolidarização é algo que não se consegue sem pagar um alto preço. Altíssimo como vimos pelas implicações da lucidez de Drummond. Para que o poeta possua uma casa ele precisa puxar ar, num ambiente sufocante, da vida mais simples e, porque não, mais sem sentido – vida sem mistificação.

Até esse momento, ainda que pelos maiores percalços, nossos dois poetas brancos estão guarneceados por álibis naturais. Borges em sua biblioteca (sofrendo e em desespero, sem dúvida), Drummond ao ar livre por arbítrio (ainda que vital), pois *Sentimento do mundo* começa pelo poema homônimo com o poeta observando de um ponto de vista privilegiado, fora da área de risco, e termina num apartamento, no poema “Noturno à Janela do Apartamento”, dentro de cuja proteção alienante a tentação suicida assedia o eu-lírico. Mais explícito ainda, o quarto trancado da segunda estrofe de “Os Ombros Suportam o Mundo”, tão mais seguro quanto estéril.

Não há arbítrio em Vallejo, nem arbítrio, nem abrigo, diríamos. O poema se passa numa casa, a casa do bom amigo, cujo pai recém voltou do “mundo” (Europa, supomos). A

¹⁴⁹ Não custa lembrar: casa aqui é símbolo do particular, do ambiente de identificação telúrica e/ou sentimental do poeta.

oposição é transparente no poema: a casa é o lugar da origem, do conforto, da alegria simples e essencial, o mundo é aonde se vai buscar o lustre, as grandes idéias, o cosmopolitismo. Assim entendemos o sentido da palavra mundo como algo alheio ao ambiente familiar do poema. Também é transparente o valor da casa, colocado num verso lapidar, que voltaremos a citar pela sua exemplaridade:

cuándo habrás quebrado el próprio hogar

A casa está destruída, não há proteção possível, conforto verdadeiro, num extremo: nem mesmo o conforto materno, o retorno uterino simbólico é possível. Arriscamos por um momento exagerar o elemento indígena e dizer: o mundo, pela perspectiva inca é uma grande casa destruída²⁷². Assim como a casa de Vallejo é um mundo destruído.

Como síntese negativa, a condição de Vallejo pode parecer um fim. Pela lógica tradicional, assim seria: a casa destruída, perdida. Assim é sentida a perda de identificação – a casa – na vanguarda européia.¹⁵⁰ Mas não devemos subestimar as piruetas de pensamento a que a constituição histórica das Américas nos obriga. Ao lado, e abaixo da casa perdida está a casa *nunca* conquistada, a identificação nunca alcançada. Que isso se reduza a um “exílio ontológico” é concebível do ponto de vista espiritual, mas como resultado da escravidão negra nas Américas e como relação essencialmente afetiva e simples com a terra, com o local nos parece uma relação nova, ao menos se a comparamos com os outros três poemas em questão. Tal é a situação de Césaire.

Um é o país natal, outra a casa. Um fica no Caribe, outra na África. É em tal cisão abismal, atlântica, que a história real, o mundo desbravado de forma analítica precisa aparecer. Nessa conciliação de história e lirismo, a busca da casa perdida – em sentido geográfico/racial – deve frutificar, fazer florescer como nova casa a terra de nascimento e de cultura do poeta. Césaire é bem sucedido às custas de um esforço histórico-afetivo monumental.

²⁷² Nas palavras de Cornejo Polar: “já não é o mundo andino interpretado com os atributos da modernidade, mas a modernidade compreendida de uma perspectiva fortemente aderida à racionalidade indígena”. In *O condor voa*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2000. pgs. 210-211.

¹⁵⁰ Sobre os diversos sentidos da metáfora da casa na vanguarda européia, cf. ALMEIDA, Jorge Mattos Brito de. *Música e verdade: a estética negativa de Theodor Adorno*. São Paulo, 2000. FFLCH. Tese de Doutorado.

O processo que Césaire desencadeia no *Cahier...* deve culminar na revolução, na insurreição dos oprimidos em busca de extirpar a exploração física e mental. Como se sabe, a partir de 1980, o poeta se retrai em funda melancolia e desilusão (estado borgeano, se pensarmos no percurso que estamos fazendo entre os poemas). Projeto abortivo, mais um para a coleção histórica, a consciência a posteriori dele torna muito dolorosa as expressões vitais do trecho selecionado, e no nosso contexto verticaliza outro fundamento da condição periférica – o abandono. Onde a morte não está presente (em “Os Ombros Suportam o Mundo” os delicados preferem morrer), a falência espera.

Circularmente, o poeta sem casa e o poeta cuja casa era o mundo todo terminam no abandono. Trouxemos a obra e a biografia posterior de Césaire para indicar que uma forte tensão do trecho analisado se resolveu negativamente, o que retrospectivamente nos faz ler a passagem como resistência desesperada – e como expressão do abandono. Na “prece viril” de Césaire há um sonho de insurreição e de redenção. A história posterior ao *Cahier...* mostrou-lhe seu fracasso. O fim do sonho o deslocou “do outro lado do desastre” para o mesmo desastre – índice do caráter absoluto da dominação capitalista herdeira do imperialismo que não foi plenamente superado.

Enfim, com diferentes matizes, todos estão (estamos) abandonados. O abandono, a escravidão e o aniquilamento são então questões nacionais que acabam por pautar as relações entre local e cosmopolita, pois definem não só a estrutura do local como um padrão de comportamento daquele que busca o cosmopolita, ou o vive.

A escravidão baliza o abandono de Césaire. Do outro lado, em contraposição a Césaire e Vallejo, e mesmo Drummond, Borges concentra todo o orgulho de um “conquistador”. No Peru e no Caribe, as dualidades estão mais explícitas, entre o índio e o colonizador branco, entre o negro e o escravizador branco. No Brasil, a escravidão deitou raízes fundas ao ponto de a dualidade ser um patrimônio cultural verificável e assunto de sérias análises críticas¹⁵¹. Na Argentina, a dualidade é menos explícita e mais grave, pois se dá num acirramento da demanda de absoluto. Uma dualidade entre aspiração e realidade, entre vontade de poder e o preço do poder. Tendo resolvido com a devida brutalidade, tida como processo civilizatório, as dualidades mais óbvias do Peru, do Caribe e do Brasil, pela

¹⁵¹ Cf. por exemplo, ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética. Dialética e dualidade em Antonio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo, Cultrix, 1992.

aniquilação quase completa do índio e da incipiente população negra nas regiões onde a Argentina solidificava seu projeto de nação, conseguindo ser a maior nação branca da América do Sul, a ferocidade do argentino em sua exigência de reconhecimento é uma linha de força da sua cultura nacional.

A dualidade de Borges, a perda abismal do solo causada pelo mesmo fator que dá força crítica imediata aos outros poemas, seja na lucidez de Drummond, na ironia de Césaire e na fratura poética de Vallejo, mostra como a dualidade na Argentina tem uma natureza menos explícita, mas uma força mais desconcertante. A reação contra a dualidade, a instrumentalização da dissolução em chave corrosiva, em Borges não se dá. Aqui a dualidade é mais grave, a ponto de ser lamentada num primeiro nível, e só pelo aprofundamento dos seus efeitos pessoais é que adquire força crítica.

Capítulo Terceiro
PERSPECTIVA TERMINAL

Y preguntamos (...)
por el encuentro absoluto,
por cuanto pasa de aquí para allá.
Y respondimos desde donde los míos no son los tuyos
desde qué hora el bordón, al ser portado,
sustenta y no es sustentado.

Vallejo

Sentimento da Totalidade

As obras poéticas de Drummond, Borges, Césaire e Vallejo, “porosas aos sopros do mundo” como são, sempre recolocam problemas fundamentais. Cada resolução de um feixe de problemas os incorpora, de modo a nunca pacificar na forma os conflitos a ela trazidos. Cada poema fundamental opera uma síntese de questões problemáticas, e no entanto, elas voltam em novas configurações, dialogando com as sínteses obtidas ou abarcando novas possibilidades. Há linhas gerais de continuidade: os “eus” drummondianos maior, igual e menor que o mundo, a passagem de Borges dos arrabais buenaienses aos universais, o

caminho de Césaire do grito de *Cahier...* ao surrealismo equilibrado dos três livros seguintes²⁷³ e a melancolia de *Moi, laminaire*, em Vallejo o esteticismo do primeiro livro vai cedendo lugar ao “engajamento” de *España, aparta de mi este cáliz*. Com essas linhas gerais, é possível se movimentar com mais segurança no conjunto de suas obras. Contudo, podemos depreender um momento desse conjunto, uma perspectiva finamente elaborada, e explorá-la comparativamente em seus traços fundamentais.

Nos dois capítulos precedentes, escolhemos os poemas analisáveis pela configuração de um problema histórico-estético, desviando um pouco os olhos da cronologia das obras. O mesmo fazemos nesse capítulo, mas a terminologia do “tema” estudado pede maiores esclarecimentos. “Terminal”, “totalidade” evocam idéias de fim, de última palavra, quase de *post-mortem*. Analisar um ponto de vista terminal, de definição última poética parece sinônimo de analisar o “último livro” ou o “último poema” do autor. Não foi esse o procedimento adotado, pois nem sempre um poema “terminal” do último livro é mais rico do que um “sentimento da totalidade”, uma “definição última” formulada a qualquer momento de uma carreira poética (incluindo as implicações de pedantismo de uma “definição última” formulada na juventude poética – o que não é incomum).

O poema “Restos”, de Drummond, cumpre exemplarmente o que tradicionalmente se entenderia por terminal. Publicado no último e póstumo livro do poeta, ele nos seus únicos quatro versos conclui:

*O amor, o pobre amor estava putrefato.
Bateu, bateu à velha porta, inutilmente.
Não pude agasalhá-lo: ofendia-me o olfato.
Muito embora o escutasse, eu de mim era ausente.*

Mais conclusivo impossível. Porém, optamos pela riqueza de matizes problemáticos na definição última, no balanço amargo de meio de carreira que se encontra em “A Máquina do Mundo”. Em outro exemplo, há uma terminalidade mais madura no poema “éboulis”, de *Moi, laminaire* de Césaire, em que os versos:

à vrai dire

²⁷³ *Les armes miraculeuses*(1946), *Cadastre*(1961), *Ferremets*(1960).

*j'ai le sentiment que j'ai perdu quelque chose:
 une clef la clef
 ou que je suis quelque chose de perdu
 rejeté, forjeté*

definem uma crepuscularidade comovente. Mas a escolha do momento terminal do *Cahier...*, ainda que a terminalidade seja menos crepusclar, se contrapõe mais decisivamente aos momento “finais” escolhidos dos outros poetas.

Assim, colhemos nossos poemas sem motivações cronológicas, abarcando qualquer momento da obra do poeta, usando como critério fundamental que o poema tivesse: a) uma constelação de símbolos interligados; b) sentimento da totalidade; c) atmosfera de “adequação última”.

A isso chamamos “perspectiva terminal”. Ela não é sinônimo, embora tenha um sem-número de afinidades, do conceito de “obra de velhice”. Logicamente, o balanço que tal perspectiva pressupõe implica maturidade, mas não esqueçamos da complexificação desse horizonte com as maturidades e decrepitudes precoces.

Tampouco totalidade e perspectiva terminal são a mesma coisa. O conceito de totalidade tem sua especificidade e seu lugar na história do pensamento, cuja recuperação não cabe em nossos propósitos. O que importa é notar que a “terminalidade” pressupõe um sentimento da totalidade, e sem vasculhar todas as relações entre “todo” e “fim”, declaramos não tomá-los como conceitos recíprocos, somente trazendo para a análise o que a terminalidade tem de “sistema completo”.

Isso cria um novo horizonte conceitual se comparado ao capítulo anterior. O salto direto para a totalidade (universal) dos poemas atinge na esfera imaginativa e criadora o que a crítica não pode alcançar no plano do pensamento crítico que, como vimos no capítulo anterior, tem sua dialética própria envolvida na relação do universal com o particular. O pensamento latino-americano tem de se colocar o tempo todo diante da contradição, da dualidade, da dialética – sob risco constante de ceder à ideologia, a uma conciliação falsa. Ora, o enfoque do presente capítulo é justamente o que o pensamento não faz nem pode fazer: uma conciliação “genuína”, com os devidos preços de atingir esse universal no enquadramento latino-americano. Conciliação que, sem querer adiantar a análise, mas esclarecendo a proposição, nunca é uma promessa pura (falsa) de redenção.

Conseqüentemente, falta-nos um arcabouço teórico latino-americano que oriente o percurso analítico dos poemas. Para evitar o perigo de nos perder diante de poemas tão ambiciosos, socorremos-nos aqui para entender os caminhos e sentidos da “totalidade”, na

escola de pensamento que funciona como matriz e interlocutora contínua de boa parte da crítica brasileira contemporânea: a Teoria Crítica.

A “totalidade perdida” do mundo moderno frente à totalidade orgânica do mundo homérico é um tema fundamental do livro *A teoria do romance* de Georg Lukács. Tal perda do todo, tratada com muito apuro na obra de Lukács, é um lugar-comum na lírica desde Baudelaire. Mais interessante do que tal enunciado, ou do que trilhar um caminho panorâmico da “totalidade perdida” na lírica, é notar nos poemas as peculiaridades do relacionamento com essa totalidade perdida. Voltando a Lukács, nele a totalidade é um “sistema de idéias regulativas”²⁷⁴, que, sendo um mapa a ser trilhado no épico grego, no romance moderno é algo a ser reconstruído pelo indivíduo isolado. Sem essa “totalidade espontânea”, pois “a unidade natural das esferas foi rompida para sempre”²⁷⁵, só pode haver uma “totalidade criada”. Diz o autor, “uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas: eis por que elas têm ou de estreitar e volatizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentaridade da estrutura do mundo.”²⁷⁶ Antes, a beleza punha em evidência o sentido do mundo, com sinal positivo, agora beleza e sentido do mundo são antagônicos, nos poemas escolhidos, e se colocam em cada um deles como *problema*. Lukács desenvolve essas questões pensando na épica, no romance moderno, na lírica contudo, “o universo interior, por dismantelar o exterior e reodená-lo, recria *a partir de dentro* a dinâmica do mundo”²⁷⁷. (grifo meu). Esse “a partir de dentro” muda radicalmente o ângulo da questão. É a interioridade que permite a Drummond enunciar a totalidade em termos iguais (conceitualmente) aos lukácsianos:

*essa total explicação da vida
esse nexo primeiro e singular*

E renunciar a ela. Tal renúncia explode num sem-número de implicações estético-metafísicas, mas para o escopo dessa introdução é importante frisar que a interioridade

²⁷⁴ LUKACS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo, Editora 34/Duas Cidades, 2000. pg. 81.

²⁷⁵ *Idem*. Pg. 34.

²⁷⁶ *Idem*. Pg. 36.

lírca permite construir uma totalidade pela recusa de participar da totalidade enunciada, criando um “todo” subjetivo paradoxal e complexo.

Em horizonte mais trágico está a totalidade no texto “Teses sobre o Conceito da História” de Walter Benjamin. Ensaio de máxima complexidade, ele entrelaça o todo da história material – todo perdido e catastrófico – com as possibilidades de redenção da humanidade. Diz ele, “a imagem da felicidade está indissolúvelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção”.²⁷⁸ Como história sempre presente em seus resíduos conflituais, chegamos a um dos trechos mais tocantes do ensaio: “o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer”.²⁷⁹

Estamos diante quase de uma totalidade retrospectiva, em que a redenção que põe fim à luta de classe também faz justiça aos mortos, cujas vidas tiveram e tem conteúdo sacrificial, e os redime.

Uma convergência simbólica salta aos olhos quando lemos as “Teses” e o final do *Cahier...* Inspirado no quadro *Angelus Novus* de Paul Klee, Benjamin cria a conhecida imagem do vento/tempestade que sai do paraíso e empurra o “anjo da História”, que vê atônito um sucessão de catástrofes: o progresso. Em Césaire, o final do *Cahier* começa também com um vento:

*Enroule-toi, vent, autour de ma nouvelle croissance*²⁸⁰

Mas esse vento, ao invés de empurrar para frente, na linha catastrófica da história, empurra no sentido inverso. A tempestade não o distancia progressivamente de seus mortos, antes o leva em direção a eles. Vento em sentido uterino, passando pela “fraternidade áspera” e chegando numa “noite imóvel” que gerará uma nova vida.

²⁷⁷ MACEDO, José Marcos. “Posfácio a *A teoria do romance*”. In. LUKÁCS, Georg. *Op. cit.* pg. 217.

²⁷⁸ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o Conceito da História”. In. *Obras escolhidas I*. São Paulo, Brasiliense, 1989. pg. 223.

²⁷⁹ *Idem*. Pg.224.

²⁸⁰ *Envolve-te, vento, em torno de minha nova crença.*

Na mão dupla desse vento/tempestade talvez esteja um contraste rico de interpretações. Entre outras, insinua-se que Césaire, antes de buscar a redenção da humanidade, precisa recuperar o sentido histórico do sacrifício de seus mortos, algo não-evidente no percurso histórico latino-americano.

Se em Benjamin a redenção e a catástrofe formam uma dialética tensa, num horizonte que vislumbra a totalidade como fim do conflito, em Adorno a totalidade está para sempre danificada. A *Dialética do esclarecimento*, escrito em parceria com Max Horkheimer, estuda a relação entre conhecimento e barbárie, e ao longo do livro está presente a totalidade como uma construção ideológica, inorgânico. É como se a frase: “uma vida feliz num mundo de horror é refutada como algo infame pela mera existência desse mundo”²⁸¹ formasse um baixo-contínuo da obra.

Interessante o parentesco involuntário do todo negativo presente na obra de Adorno com os poemas “Laberinto” e “El Laberinto” de Borges. Pelos caminhos mais desencontrados, expressam, em nossa linha interpretativa, uma totalidade de mesma natureza os versos:

*No esperes que el rigor de tu camino
que tercamente se bifurca en otro
que tercamente se bifurca en otro
tendrá fin. Es de hierro tu destino
como tu juez.*

*Sigo el odiado
camino de monótonas paredes
que es mi destino.*

E a passagem de Adorno: “se alguém delineasse uma ontologia de acordo com o atual estado de coisas, *cuja repetição dos fatos faz seu estado invariante*, tal ontologia seria *puro horror*”.²⁸² (grifo meu).

Há, então, alguma familiaridade estrutural entre esse pensamento da totalidade e o *sentimento da totalidade* presente nos poemas. Menos clara é a relação entre o poema de Vallejo “Considerando em frio...” e os textos citados. A extrema humanidade de Vallejo, que quer nos abraçar “apesar de tudo”, é seu ponto forte e fraco ao mesmo tempo. Como redenção pedida e não “encontrada” ela ultrapassa as barreiras da “necessidade” artística, e nesse salto se concentram seus riscos.

Em suma, nenhum poeta do século XX conseguiu sintetizar sua experiência de estar no mundo num poema totalizante que, revendo parte significativa ou a integridade de sua vida e obra, sentisse no coração do todo a “dupla bênção do amor e da música”, como Goethe na “Trilogia da Paixão”. Os quatro poetas em questão, em momentos diferentes de suas trajetórias, escrevem poemas onde revêem seus esforços e/ou sua atuação no mundo, seja fazendo uma suma de vida que busca sua forma mais bem acabada, ou cristalizando seus sentimentos em momentos chave de suas obras, em uma forma de alto alcance. Poemas que a partir de uma perspectiva terminal apreendem a totalidade, como sentimento (Borges), como desejo de construção (Césaire e Vallejo) ou como rejeição (Drummond).

* * *

²⁸¹ ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

²⁸² *Idem*. Pg. 122.

Análise dos Poemas

Não pretendemos uma nova análise de “A Máquina do Mundo”. Nossos esforços se prendem à perspectiva anunciada no começo do capítulo. A passagem da poesia de Drummond ao “pessimismo semiclássico”, estudada com primor no livro *Drummond. Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas* de Vagner Camilo²⁸³, não é nosso tema principal, embora o seja na visão de conjunto da obra do poeta. Outro item são as fontes clássicas da “máquina do mundo”, Dante e Camões, estudadas pelos principais comentadores²⁸⁴ desse poema, mas que extrapolariam nossa análise, que busca contrapor totalidades/terminalidades modernas e periféricas.

Sendo “A Máquina do Mundo” “o maior e mais sugestivo dos textos de *Claro Enigma*”²⁸⁵, deparamo-nos então com um poema ambicioso. Tal ambição é verificada entre outras coisas na estrutura formal do poema. Os tercetos de versos brancos se entrelaçam de modo que o ritmo sobressai, e “há um predomínio do encadeamento sintático sobre o estrófico; do rítmico, sobre o métrico”.²⁸⁶ Essa forma dá ao poema um ar de blindagem, de poema fechado a qualquer luz (ou treva) que não tenha origem nele mesmo. Nesse aspecto ele cumpre aquele critério do “sistema fechado de símbolos” que expusemos. Contudo, a busca das fissuras nessa forma à primeira vista blindada parece-nos o melhor meio de ensaiar o conhecimento histórico do poema.

A MÁQUINA DO MUNDO

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

²⁸³ São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

²⁸⁴ MERQUIOR, José Guilherme. “‘A Máquina do Mundo’ de Drummond”. In. *Razão do poema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965. SANTIAGO, Silviano. “Camões e Drummond: A Máquina do Mundo”. *Hispania*, vol. XLIX, n. 3, setembro de 1966, pgs. 389-394. BOSI, Alfredo. “‘A máquina do mundo’ entre símbolo e alegoria”. In. *Céu, inferno*. São Paulo, Ática, 1988. Estudos mais recentes: WISNIK, José Miguel. “Drummond e o Mundo”. In. NOVAES, Adauto (org). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005. BISCHOF, Betina. *Razão da recusa. Um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Editorial Nankin, 2005.

²⁸⁵ MERQUIOR. *Op. Cit.* Pg. 79.

²⁸⁶ *Idem*. Pg. 82.

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circumspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.

Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado já os perdera

e nem desejaria recobra-los,
se em vão e para sempre repetimos
os mesmo sem roteiro tristes périplos,

convidando-os a todos, em coorte,
a se aplicarem sobre o pasto inédito
da natureza mítica das coisas,

assim me disse, embora voz alguma
ou sopro ou eco ou simples percussão
atestasse que alguém, sobre a montanha,

a outro alguém, noturno e miserável,
em colóquio se estava dirigindo:
“O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexos primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalha-lo.”

As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,

dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que tantos
monumentos erguidos à verdade;

e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.

Mas, como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima – esse anelo
de ver desvanecida a treva espessa
que entre os raios do sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face

que vou pelos caminhos demonstrando,
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim a tantos anos,

passasse a comandar minha vontade
que, já de si solúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;
como se um dom tardio já não fora

apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.

Lembra-nos Alfredo Bosi que o poema se desdobra em linha narrativa. Na descrição do “eu” e do “mundo” que precedem o surgimento da máquina do mundo, “o que o *eu* narrativo descobre, nesta paisagem, é a inerência ao seu mundo próprio, enquanto universo familiar”.²⁸⁷ O poema começa *in media res* e o ambiente que o envolve é familiar. Esses dois aspectos podem iluminar uma leitura que busque a peculiaridade do todo contido no poema. O “meio do caminho” em que se encontra o eu-lírico deixa entrever uma “pré-história de sua narrativa”,²⁸⁸ que segundo o mesmo autor, “é uma história de esquivações e malogros reiterados”.²⁸⁹ Ademais, em nenhum dos outros poemas que serão analisados nesse capítulo o ambiente familiar que o envolve é familiar. Os três outros poetas, é verdade, estão *in media res*, como veremos, mas em nenhum há uma característica telúrica tão marcada quanto “estrada pedregosa de Minas”, laço umbilical do poema com a terra.

Complementar a esses aspectos é a característica lírica da totalidade. A máquina do mundo não é vista nem ouvida – é sentida. Como já dissemos, é a partir de dentro que o sujeito lírico vislumbra/constrói o todo, podendo conseqüentemente negá-lo e criar um todo paradoxal.

Antes de o poema nos apresentar seu sentimento da totalidade, tomamos conhecimento, nas três primeiras estrofes, do eu-lírico e do mundo que o circunda. A postura verbal do eu-lírico possui uma nobreza crepuscular – o sino rouco, o céu de

²⁸⁷ BOSI. *Op. Cit.* Pg. 86.

²⁸⁸ *Idem.* Pg. 88.

²⁸⁹ *Idem.* Pg. 87.

chumbo, o vocabulário erudito: palmilhasse, carpia, debuxada, périplo, auscultar, despiciendo. O ritmo dos versos e das imagens é pausado, lento, parado, diluído.²⁹⁰ A atmosfera de cansaço se mantém ao longo do poema por constantes reiterações de ritmo e fadiga psicológica. Vemos um poeta “cuja meditação sobre a existência resume dolorida e forte inclinação para o nada, para a fria quietude numa terra nua e deserta”.²⁹¹

A perspectiva desse início de poema é terminal. Em confronto com a terminalidade irrompe a totalidade – a máquina do mundo. Se notávamos na introdução deste capítulo que totalidade e terminalidade não eram necessariamente sinônimas, a essa altura do poema de Drummond elas estão em oposição. O que o todo da máquina do mundo oferece é o contrário da terminalidade inicial em que o poeta se apresenta.

A presença da máquina do mundo se dá na quarta estrofe e continua até a vigésima terceira. Ela não é evocada nem esperada, e surge no momento menos propício para o eu-lírico (para quem de a romper já se esquivava e só de o ter pensado se carpia), “a aparição da máquina do mundo surpreendeu o viajante em meio a sua renúncia, no curso de um movimento para assumir o cansaço, e desistir e uma penosa perquirição”.²⁹² Bosi notou que tal aparição se dá “por um ato de absoluta gratuidade, que reafirma o arbítrio onipotente do outro em vez de resgatá-lo”.²⁹³ Majestosa e circunspecta, a totalidade é “uma realidade que transcende”, a “natureza mítica das coisas”, “total explicação da vida, nexos primeiro e singular”, “o que foi pensado, o que define o ser terrestre, o que se prolonga dos animais aos minérios – a estranha ordem geométrica de tudo”:

E o absurdo original e seus enigmas

Suas verdades altas mais que tantos

Monumentos erguidos à verdade;

E a memória dos deuses, e o solene

Sentimento de morte, que floresce

No caule da existência mais gloriosa,

Tudo se apresentou nesse relance

²⁹⁰ MERQUIOR. *Op. Cit.* Pg. 82.

²⁹¹ *Idem.* Pg. 79.

²⁹² MERQUIOR. *Op. Cit.* Pg. 83.

²⁹³ BOSI. *Op. Cit.* Pg. 89.

*E me chamou para seu reino augusto,
Afinal submetido à vista humana.*

Nessa revelação, ao poeta é ofertado o conhecimento da totalidade, mas esse conhecimento e essa totalidade têm algumas características específicas. O conhecimento é sobrenatural, é tudo aquilo que *transcende* a realidade humana, e em relação a essa totalidade o homem tem papel subordinado, ele só pode “olhar, auscultar, agasalhar”, o sentido ativo do tato – presente no poema no inicial “palmilhar” e lembrado nas mãos pensas finais – está ausente.

Ainda, essa *ordem* metafísica está estruturada em termos abstratos: “tudo/toda”, “que”, “esse/essa”: “*toda* uma realidade que transcende”, “*essa* total explicação da vida”, “o *que* nas oficinas se elabora, o *que* foi pensado”. São palavras esvaziadas de sentido, não sabemos a que elas se referem. O que a máquina do mundo tem de abstração e sobre-humano pode também apontar para as utopias e grandes narrativas em voga durante boa parte do século XX, cujos conteúdos abstratos e sobre-humanos são recusados.

Se na primeira impressão a máquina do mundo parece um todo unívoco e blindado, sensação que na primeira leitura tivemos do poema todo, no momento seguinte a leitura atenta pode ir descobrindo as fissuras dela. Os verbos que anunciam a abertura da máquina guardam rastros de violência: “os verbos, em geral sóbrios no mais discreto dos estilistas, confessam aqui violências insuspeitas: *romper* a máquina do mundo; e *carpir-se* pelo fato de o ter desejado outrora. *Carpir-se*: a palavra é forte, quer dizer ‘lamentar-se’, ‘chorar de arrependimento’; e, se a lermos no seu registro arcaizante, que, de resto, afina com a dicção do poema, vale ‘arrancar os cabelos de dor’”.²⁹⁴ Vemos essas fissuras principalmente nos adjetivos: “*circumspecta*” dá tons sombrios e tira da totalidade a “transparência luminosa do cosmos renascentista”²⁹⁵; em “sono rancoroso dos minérios”, “rancoroso” associado ao símbolo importante da pedra, presente em poemas fundamentais como “No meio do caminho” e “O Enigma”, faz entrever feridas de mágoas repisadas; “noturno e miserável” fez Merquior perguntar: “Mas por que miserável? Não será porque, noturno, ele desceu a

²⁹⁴ BOSI. *Op. Cit.* Pg. 87.

²⁹⁵ *Idem.* Pg. 88.

uma condição degradada? Com efeito, ele abdicou de uma dignidade superior, a da manutenção da vontade de saber”.²⁹⁶

Com isso chegamos ao momento da recusa²⁹⁷. Ao longo da exposição da máquina do mundo o poema vai reiterando o eu-lírico terminal, em nenhum momento realmente tocado pela oferta da totalidade. Nas brechas do poema, percebemos intuitivamente que ele pode ser visto como um feixe de diálogos histórico-estéticos, que não temos condição de esgotar, e com esforço podemos apreender uma parte dele. A conclusão clássica da renúncia drummondiana é a de que ele se coloca “contra a totalidade e a abstração em favor do individual”.²⁹⁸ Diz Bosi que “é um modo de resistir, este, todo seu, oblíquo e pertinaz”.²⁹⁹ Nessa resistência “é facultado ver, por trás do cerrado pessimismo de Drummond, um não menos compacto humanismo”.³⁰⁰ Afinal, no contexto do poema, “a treva estrita é inteiramente humana”.³⁰¹

No texto de Bosi há desenvolvimentos nessa direção:

Mas há uma segunda leitura que me parece dialetizar a anterior (universalista), pois tenta compreender o processo que leva ao estado de acídia. Esta não é um dado, uma expressão invariante do caráter do *eu* narrador, mas procede de uma história de empenho sobre o real, uma paixão da mente, que os termos “fé”, “crenças”, “esperança”, “anelo” e “anseio” testemunham com toda evidência. A recusa torna-se inteligível à luz desse passado de experiência e desencanto.³⁰²

Trata-se de um humanismo de beco sem saída. Em contraste com os demais poemas desse capítulo, como retomaremos na conclusão deste, a renúncia de Drummond é afirmação agônica de uma humanidade digna. Os enfrentamentos que se dão em campo aberto nos demais poemas, principalmente nos dois de Borges, não são capazes de evitar a *desumanidade* de uma totalidade moderna.

Contudo, essa resistência carrega consigo uma desolação que dialetiza certa positividade a que a conclusão clássica poderia levar. Será preciso enfrentar as implicações da negatividade incontornável do poema. Nele, a história e o Brasil estão nas fissuras, mas

²⁹⁶ MERQUIOR. *Op. Cit.* Pg. 84.

²⁹⁷ Cf. BISCHOF, Betina. *Razão da recusa. Um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Editorial Nankin, 2005.

²⁹⁸ CAMILO, Vagner. *Op. Cit.* Pg. 305.

²⁹⁹ BOSI. *Op. Cit.* Pg. 92.

³⁰⁰ MERQUIOR. *Op. Cit.* Pg. 88.

³⁰¹ *Idem.* Pg. 87.

³⁰² BOSI. *Op. cit.* Pg. 93

o todo peculiar, apesar de tudo (pois suas esferas ontológicas e metafísicas são inegáveis), tem essas duas matrizes.

Negar a máquina do mundo é também negar a ordem, negar as instâncias supra-individuais de controle. Essa *ordem* em abstrato poderia ser a ordem do capitalismo pós-Segunda Guerra, ou a ordem polarizada da Guerra Fria, ou a ordem “engajada” do Partido Comunista, mas lembremos qual era a ordem do Brasil de então, inserido nesses embates internacionais: “O mandonismo oligárquico reproduzia-se fora da oligarquia. O burguês que o repelia, por causa dos interesses feridos, não deixava de pô-lo em prática em suas relações sociais, já que aquilo fazia parte de sua segunda natureza” (Florestan, pg, 205).³⁰³ Portanto, “a dominação burguesa se associava a procedimentos autocráticos, herdados do passado ou improvisados no presente, e era quase neutra para a formação e a difusão de procedimentos democráticos alternativos, que deveriam ser instituídos (na verdade, eles tinham existência legal ou formal, mas eram socialmente inoperantes)”.³⁰⁴ E continua: “o modo pelo qual se constituiu a dominação burguesa e a parte que nela tomaram as concepções da ‘velha’ e da ‘nova’ oligarquia converteram a burguesia em força social naturalmente ultraconservadora e reacionária”.³⁰⁵

A ordem no Brasil se traduzia (e se traduz) numa série de iniquidades conscientemente mantidas pela classe dominante para seus fins de inserção no capitalismo global. Mais uma vez Florestan, “na periferia, essa transição (do capitalismo competitivo em capitalismo monopolista) torna-se muito mais selvagem que nas nações hegemônicas e centrais, impedindo qualquer conciliação concreta, aparentemente a curto e a longo prazo, entre democracia, capitalismo e auto-determinação”.³⁰⁶

Se “a dominação burguesa se impôs sem qualquer contestação efetiva válida, capaz de produzir efeitos positivos visíveis, em concessões ou em arranjos em que ficasse patente o ‘temor’ diante da presença operária”³⁰⁷, é presumível que essa falta de organização e consistência da classe operária, índice e resultado da ausência de integração social no Brasil, ponha em cheque qualquer tentativa de comprometimento intelectual com a mudança social. Sem base efetiva de mudança, o escritor ou poeta que apregoe cegamente a

³⁰³ FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981. pg. 205.

³⁰⁴ FERNANDES, Florestan. *Op. Cit.* Pg. 207.

³⁰⁵ *Idem.* Pg. 213.

³⁰⁶ *Idem.* Pg. 254.

³⁰⁷ *Idem.* Pg. 281.

revolução social faz o papel de saltimbanco intelectual, e pode construir uma miragem de que a revolução seja possível.

E talvez acolher a máquina do mundo fosse aceitar a arte no que ela tem de luxo e privilégio de classe.³⁰⁸

Voltando ao eu-lírico em seu momento de recusa, no verso 70,

Mas, como eu relutasse em responder

O poeta retoma a construção verbal erudita do primeiro verso, trazendo novamente o ambiente de terminalidade crepuscular do início do poema. Porém, a recusa deixa suas marcas, e “avaliando o que perdera”, o poeta volta de “mãos pensas”. Ora, agora o poeta, sem nada reter, está abandonado à própria sorte, destino do “homem comum”, do “José” brasileiro.

Homem comum, mas com nobreza formal de homem culto de classe média urbana que se auto-crítica, semelhante a essas flores reticentes, em si mesmas abertas e fechadas. Essa chave de um eu-lírico aberto e fechado diz muito sobre todo o poema. Negada a totalidade da ordem, o poema em tintas escuras deixa ver uma totalidade fissurada, toda corroída, mas cheia de resíduos do que poderia ter sido. Nos domínios da interioridade, as contradições da totalidade moderna se constroem pela sua negação, feita por um eu-lírico de crepuscularidade terminal.³⁰⁹

* * *

Depois de *El Hacedor* (1960), Borges publica cerca de uma dezena de livros de poesia que acompanham seus dias de cegueira e isolamento voluntário até o ano de sua morte, 1986. Nesses livros vemos quase que um diário expressivo de um homem muito culto e genial. Poucos temas e um leque de referências facilmente verificável repetem-se em todas as coleções poéticas. A tendência ao classicismo desses poemas já levou o crítico Juan José Saer a chamar essa parte das obras de Borges de “obras apagadas, quase

³⁰⁸ CAMILO, Vagner. *Op. Cit.* Pg. 163.

³⁰⁹ Lembrando que o crepúsculo, como momento limite, está ao mesmo tempo aberto e fechado, tendo algo do dia e algo da noite.

inexistentes, das quais as mais comentadas foram os poemas de *Elogio da sombra* e os contos de *O informe de Brodie*, em que tudo, afora o texto que dá título ao volume, é imprecisão, inconsistência narrativa, banalidade”.³¹⁰ Porém, os temas que retornam, por sua peculiaridade de tratamento e sua sutil fatura, não corroboram, a nosso ver, as palavras de Saer.

Borges revê poema a poema o “culto de los mayores”: na bela especulação sobre o “destino sul-americano” lançado em momento chave da história Argentina de “Poema Conjetural” (II, 245)³¹¹, na reflexão sobre o intelectual e o homem de ação modelar da Argentina oitocentista em “Sarmiento” (II, 277); temas eruditos ou históricos que trazem um quê de provocação: como a rosa que passa da “geração de rosas” a uma rosa invisível, talvez mais bela, e sem dúvida mais instigante de “Una rosa y Milton” (II, 269), no final surpreendente, que tem sob o poema um efeito de demolição em “Tamerlán” (II, 459), poema que expõe o status de “super homem” do personagem histórico para terminar com “Y yo soy Tamerlán. Rijo el Poniente/ y el Oriente de oro, y sin embargo...”; posturas confessionais: “Poema de los dones” (II, 187), analisado no capítulo anterior, a doce reflexão, temperada daquele clima de diálogo culto, cheio de ironia refinada, sobre a própria cegueira de “Elogio de la sombra” (II, 395), na oração laica dos seus afetos por livros, pessoas, lugares, objetos, sentimentos que é “Otro poema de los dones” (II, 314-315); sentimento de desespero: em “Édipo y el enigma” (II, 307), reveladora expressão de que o auto-conhecimento seria a auto-aniquilação (“Nos aniquiliaría ver la ingente/ forma de nuestro ser”), na atípica violência e destrutividade, raras na obra de Borges, mas presente no poema “Suicidio” (III, 86); entre outros. São exemplos colhidos ao acaso, e os dois poemas que escolhemos para análise se encaixariam no último tópico.³¹²

Nessa fase, os poemas de Borges tem “uma escritura concentrada, minimalista, irônica, citadora, incisiva, intensa, erudita. Um sorriso enciclopédico, diria Cioran. Ou, nas palavras de Ricardo Piglia, uma erudição que esvazia a cultura de conteúdo, transformando-

³¹⁰ SAER, Juan José. “Repulsa ao excesso”. Folha de S. Paulo. 18/04/2004. <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1804200412.htm>>

³¹¹ Estão indicados entre parêntesis o volume e a página das *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecê, 1996.

³¹² Essa é a única ocasião que trouxemos dois poemas para a análise, pela evidente relação complementar que eles oferecem, como se constituíssem um só poema.

a em puro procedimento e funciona como sintaxe, dando forma aos textos”.³¹³ E o labirinto nessa conformação ocupa lugar de relevo, pois “la idea de laberinto está en el corazón mismo de una obra que puede definirse, sin exagerar, como una surte de metafísica de los juegos de espejos”.³¹⁴ Conceber a totalidade como labirinto e o labirinto como totalidade, então, não é um jogo estéril, mas tem função vital na obra borgeana.

LABERINTO

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
 y el alcázar abarca el universo
 y no tiene anverso ni reverso
 ni externo muro ni secreto centro.
 No esperes que el rigor de tu camino
 que tercamente se bifurca en otro,
 que tercamente se bifurca en otro,
 tendrá fin. Es de hierro tu destino
 como tu juez. No aguardes la embestida
 del toro que es un hombre y cuya extraña
 forma plural da horror a la maraña
 de interminable piedra entretejida.
 No existe. Nada esperes. Ni siquiera
 en el negro crepúsculo la fiera.

EL LABERINTO

Zeus no podría desatar las redes
 de piedra que me cercan. He olvidado
 los hombres que antes fui; sigo el odiado
 camino de monótonas paredes
 que es mi destino. Rectas galerías
 que se curvan en círculos secretos
 al cabo de los años. Parapetos

³¹³ GIUCCI, Guillermo. “Simetria e anomalia”. In. SCHWARTZ, Jorge. *Borges no Brasil*. São Paulo, Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001. pg. 239.

que ha agrietado la usura de los días.
 En el pálido polvo he descifrado
 rastros que temo. El aire me ha traído
 en las cóncavas tardes un bramido
 o el eco de un bramido desolado.
 Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte
 es fatigar las largas soledades
 que tejen y destejen este Hades
 y ansiar mi sangre y devorar mi muerte.
 Nos buscamos los dos. Ojalá fuera
 éste el último día de la espera.

Em comparação com “A Máquina do Mundo”, salta aos olhos que Borges fez o que Drummond se recusou a fazer: “ir radicalmente até o fim em toda a problemática”.³¹⁵ Há nos poemas uma atmosfera de desespero e dilaceração que parece viver uma “máquina do mundo” regressiva, uma totalidade amedrontadora.

Isso se deve à forma do labirinto. Em “Laberinto”, ele é um lugar fechado, e o poema anuncia em seus dois primeiros versos que não há porta de saída, e que a fortaleza (“el alcázar”) abrange o universo. O labirinto é a totalidade, mas essa totalidade fechada tem como particularidade não ter “verso”, “reverso”, “muro externo” ou “secreto centro”. A essa altura confundem-se o labirinto que é totalidade, e a totalidade que é um labirinto. De qualquer modo, esse labirinto foge à sua existência concreta para subir a um elevado patamar simbólico.

O “eu” se encontra em plena terminalidade: seu caminho não terá fim, e ele é sempre o mesmo. Mas essa terminalidade, com seu conformismo, está longe de estar pacificada dentro do poema. Ainda com a certeza de que nenhum minotauro habita o labirinto, pois ele está em outro nível simbólico, a repetição dos caminhos que eternamente se bifurcam nos causam mais horror do que o encontro eventual com o “Outro” de forma plural (híbrido de homem e touro). Em “El Laberinto”, o horror do labirinto faz o eu-lírico ansiar por esse Outro.

Diferentemente do poema de Drummond, a totalidade e a terminalidade convergem no poema de Borges, e constroem juntas a essência sombria do poema. No primeiro poema há um todo como presente de horror contínuo. O poema seguinte, “El Laberinto” é um

³¹⁴ Citação de Roger Caillois in BARNATAN, M arcos Ricardo. Jorge Luis Borges. Madrid, Ediciones Jucar, 1976. Pg. 101.

³¹⁵ LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Pg. 180.

desenvolvimento do poema anterior, ele prolonga o desespero numa ânsia muito angustiada de romper a “totalidade como horror”. Em contraste com o primeiro poema, ele termina com os únicos versos que podem exalar alguma esperança, ou algum alívio:

*Ojalá fuera
éste el último día de la espera.*

De todos os modos, o poema acaba em suspenso, ao contrário dos versos duros, de ferro de “Laberinto”. Em “El Laberinto”, embora o labirinto abranja o universo, as referências gregas estão mais presentes: Zeus, as paredes, o minotauro, Hades. Curioso que as referências não dão ar rarefeito de erudição, mas conformam o poema em que o desespero está mais latente, e as paredes envolvem uma subjetividade mais desprotegida do que a do primeiro poema. Outro tópico a ser levantado é que o conflito, ausente em “Laberinto”, onde a ausência dele conduz a um destino desolador, se apresenta em “El Laberinto” como esperança – a luta de morte acende uma centelha de paz...

Não julgamos necessário adentrar à essência, natureza e variações da idéia de labirinto, nem mapear sua presença na obra de Borges.³¹⁶ Interessa-nos fundamentalmente o labirinto como totalidade, presente nos dois poemas, e para essa idéia mobilizaremos a bibliografia consultada sobre o tema. Diz Rodríguez-Monegal que Borges usa símbolos tradicionais como estímulos, pontos de partida, para sua visão pessoal.³¹⁷ O labirinto é “um lugar de paradoxo, ele fixa simbolicamente um movimento do exterior para interior”,³¹⁸ e no seu centro “pode haver: um segredo, uma revelação, ou uma epifania. O labirinto torna-se então, do ponto de vista tradicional, a imagem do caos ordenado pela inteligência humana, de uma aparente e deliberada desordem que contém sua própria chave”.³¹⁹

O labirinto borgeano destoa dessa “ordem no caos”, mas mantém dessa postura de domínio alguns traços. Beatriz Sarlo afirma que “sua arte poética é (...) uma reação aristocrática a um mundo desordenado”.³²⁰ De aristocrático há muito nesses poemas. O ambiente fechado, sombrio como é, tem algo da frase de Adorno: “a esfera privada do

³¹⁶ Isso está feito em RODRÍGUEZ-MONEGAL, Emir. “Symbols in Borges’ Work”. In. BLOOM, Harold (org). *Jorge Luis Borges*. New Haven, Chelsea House Publishers, 1986. pgs. 140-145.

³¹⁷ RODRÍGUEZ-MONEGAL. *Op. Cit.* Pg. 136.

³¹⁸ *Idem.* Pg. 139.

³¹⁹ *Ibidem.* Pg. 139.

burguês é o patrimônio cultural decaído da classe superior”.³²¹ Há também o cosmopolitismo do labirinto: “no cosmopolitismo de Borges está a condição que o permite inventar uma estratégia para a literatura Argentina”.³²² Esse processo é sofisticado, como explica Davi Arrigucci:

Borges estava lendo as propostas do meio literário argentino num sentido diverso, inesperado ali. Ao reivindicar, ironicamente, o universo contra a afirmação nacionalista do traço diferencial, reordenava a direção para o entendimento do problema, como se estivesse reagrupando dados singulares e fragmentários do contexto em constelações novas de sentido. Ele praticava, deste modo, uma leitura inventiva da questão. E é nesse sentido que ele lê, efetivamente, a tradição local, renovando-a e superando-a.³²³

E em que lugar mais Borges poderia colocar sua totalidade sombria do que “aquele onde alguém só pode se perder ou aspirar à sua própria perda, onde a única escolha é entre a solidão e um dual que não se pode resolver a não ser na morte, ou numa nova solidão, onde as vozes circulam, se emaranham e tornam-se eco, indiscerníveis”?³²⁴

De forma original (argentina, no caso), Borges se vale de uma imagem, tirando proveito de seu prestígio, esvaziando-a do seu sentido original e fazendo dela palco de sua auto-aniquilação³²⁵. Como acentua Sarlo, “se a literatura de Borges tem uma qualidade muito particular e inegável, ela deve ser buscada no conflito que perturba a organização estrita de seus argumentos e a superfície perfeita de sua escrita”.³²⁶ Então, a altura da obra de Borges, que vemos nesses dois poemas, não ocorre em detrimento de sua argentinidade. Antes revela o alto grau de cultura, de internacionalismo e de sentido histórico que tinha a elite *criolla* argentina. O drama da dissolução de Borges, colocado num labirinto pleno de referências clássicas, é o avesso da erudição positiva dessa elite cultural, mas nesse avesso histórico, em que se dissolve ao invés de construir, sua sofisticação e requinte se mantêm. Na junção de requinte e dissolução, há uma originalidade latino-americana, e ela é a um

³²⁰ SARLO, Beatriz. *A writer on the edge*. London, Verso, 1992. pg. 53.

³²¹ ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Pg. 94.

³²² SARLO, Beatriz. *Op. Cit.* Pg. 5.

³²³ ARRIGUCCI JR., Davi. “Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)”. In *Enigma e comentário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. pg. 203.

³²⁴ LAFON, Michel. *Borges ou la réécriture*. Paris, Seuil, 1990. pg. 201.

³²⁵ RODRÍGUEZ-MONEGAL. *Op. Cit.* Pg. 135.

³²⁶ SARLO, Beatriz. *Op. Cit.* Pg. 6.

tempo elegíaca e auto-irônica. O drama individual de Borges, sua perda labiríntica de auto-referência, a desagregação que oblitera o reconhecimento de si e do outro antes de ser um meio de ocultar as desigualdades sociais, pairando sobre elas na elevação da espiritualidade, na verdade as realça, pois é no âmbito da desigualdade que o sujeito perde sua referência. Em suma, “el proyecto oligárquico había fracasado en su deseo de sustentar un desarrollo armónico: no había podido resolver la contradicción esencial existente entre una doctrina liberal en lo económico y estatal, y profundamente conservadora en el plano social y político”.³²⁷

Claramente, os vínculos argentinos de Borges estão nos laços histórico-culturais abraçados pelo poeta desde a década de 1920, com suas implicações de classe nunca traídas por ele, que sempre manteve o “culto de los mayores”. Contudo, sirva de referência que a data de publicação de *Elogio de la sombra*, 1969, em que estão os dois poemas aqui analisados, se dá no governo Onganía (1966-1970), governo militar destinado a impedir a volta do peronismo e suas agitações sociais.³²⁸ Já estamos em um país irremediavelmente periférico. Retomando a introdução deste capítulo, poderíamos parafrasear Adorno e dizer que uma ontologia que tomasse por princípio um status periférico “cuja repetição dos fatos faz seu estado invariante – seria puro horror”. cremos assim que Borges vai radicalmente ao fim em toda a problemática.

Nessa totalidade labiríntica entendemos a ferocidade do duplo presente no segundo poema, “um homem é ele mesmo e seu inimigo, o destino faz seu curso pelas cegas conseqüências de nossas ações”.³²⁹ Entendemos também a desolação do primeiro poema, a privação de liberdade sendo também uma perda de referentes.³³⁰ Na ausência do “outro” em “Laberinto”, a subjetividade perde sua integridade, e se encontra em desespero esquizofrênico, como vemos na repetição do quinto verso:

*No esperes que el rigor de tu camino
que tercamente se bifurca en otro,*

³²⁷ OLEA-FRANCO, Rafael. *El otro Borges: el primer Borges*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993. Pg. 26.

³²⁸ Para ter uma idéia do rumo histórico da Argentina durante o tempo de vida de Borges: LACLAU, Ernesto. “Argentina – Imperialist Strategy and the May Crisis”. In. *New Left Review*, no. 62, 1970 e ADELMAN, Jeremy. “Post-populist Argentina”. In. *New Left Review*. No.203, 1994.

³²⁹ SARLO, Beatriz. *Op. Cit.* Pg. 83.

³³⁰ LAFON, Michel. *Op. cit.* pg. 201.

que tercamente se bifurca en otro

Tal desespero já é desumano, mas em “El Laberinto” a desumanidade é mais feroz. Em “Laberinto”, “o que ele compreende, na revelação final, é que a história que tentou decifrar é falsa e que há outra trama, silenciosa e secreta, que lhe estava destinada”.³³¹ Em “El Laberinto”, “o que se encontra no centro é um segredo que esconde a natureza monstruosa do ‘eu’(self)”.³³² Nesse poema, o “narrador” pode ser o minotauro (“los hombres que antes fui” podem ser os sacrifícios humanos a ele ofertados), esperando que Teseu lhe traga a morte (“ansiar mi sangre, devorar mi muerte”). Homem ou minotauro, há essa ambigüidade que põe a desumanidade no cerne do poema.

Desolação, desumanidade, perda de referência, perda de liberdade, envoltos em formas clássicas e de prestígio erudito formam a totalidade-terminal, totalidade como horror. Bem podemos terminar com Rodríguez-Monegal: “a violência ausente de sua vida como bibliotecário não faltou em seus livros”³³³, mostrando a devoção e o tributo de Borges aos seus ancestrais guerreiros e demiurgos da Argentina.

* * *

Acertadas as contas com a história no trecho visto no capítulo anterior, Césaire segue construindo e descobrindo a totalidade presente no *Cahier...* Nele há uma totalidade dupla: a totalidade do mundo colonial, negativa e exploradora; e a totalidade possível, vinda da aceitação e reconhecimento do sofrimento coletivo. Interessa-nos primordialmente como Césaire experimenta essa última totalidade no percurso feito no poema do fim do trecho citado no Segundo Capítulo até o início do trecho a ser citado aqui. O poeta “profetiza” a nova cidade, e evoca o poder de modelá-la com a “fé selvagem do feiticeiro” (foi sauvage du sorcier).³³⁴ Retornamos nesse ponto a um diferencial de Césaire dos agnósticos Drummond e Borges, pois sua totalidade se abre para o sobrenatural de matriz africana, que será elemento primordial, como veremos no “transe” presente no trecho citado.

³³¹ PIGLIA, Ricardo. “Borges: a arte de narrar”. In. SCHWARTZ, Jorge. *Op. cit.* pg. 24.

³³² RODRÍGUEZ-MONEGAL. *Op. Cit.* Pg. 144.

³³³ *Idem.* Pg. 147.

A terminalidade também recebe uma nova determinação. Ela se conjuga com a morte necessária do elemento colonial do poeta e de sua raça, a morte do “opressor hospedeiro”, na terminologia de Paulo Freire, e se vincula indissolivelmente com o elemento criador, como lemos nesses versos:

faites de moi un homme de terminaison
*faites de moi un homme d’initiation*³³⁵

Só a terminalidade levada a cabo abre o caminho para a criação da nova cidade.

Constitutivo dela também é a superação do ódio colonial, pois “não é por ódio das outras raças” que ele se exige “escavador dessa única raça”, é pela “fome universal, pela sede universal”. Se hoje, depois de décadas de bombardeio assistencialista, denunciante, ongs, greenpeace etc, essas palavras não causam impacto algum, até mesmo cheiram a demagogia, é necessário o esforço hermenêutico de pensá-los na alvorada do mundo pós-colonial, que ainda transpirava racismo e europeísmo indisfarçável.

Com a totalidade dupla e essa terminalidade específica, podemos acompanhar o elemento mais precioso do trecho escolhido, e já anunciado ao longo do poema: os próprios mortos. Os “mortos de barro” são “nomes a reanimar na palma de um sopro febril”.³³⁶ O mapa do mundo é feito “à la géometrie de mon sang répandu”.³³⁷ A negritude, “medida no compasso do sofrimento” germina seu país, a “lança noturna de meus ancestrais Bambaras”.

Como totalidade descoberta e conquistada, obstáculo e caminho para a liberdade, temos esses versos:

La négaille aux senteurs d’oignon frit retrouve dans son
*sang répandu la goût amer de la liberté*³³⁸

³³⁴ *Cahier...* Pg. 44.

³³⁵ fazei de mim um homem de terminação/ fazei de mim um homem de iniciação. *Idem. Ibid.*

³³⁶ *Idem.* Pg. 48.

³³⁷ *Idem.* Pg. 49.

³³⁸ A negralha cheirando cebola frita reconhece em seu/ sangue propalado o gosto amargo da liberdade. *Idem.* Pg. 54.

Assim se apresentam de forma mais explícita, no caminho discursivo do poema, temas cristalizados em belas e lancinantes metáforas no seguinte trecho.

CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL (trecho)

enroule-toi, vent, autour de ma nouvelle croissance pose-
 toi sur mes doigts mesurés
 je te livre ma conscience et son rythme de chair
 je te livre les feux où brasille ma faiblesse
 je te livre le chain-gang
 je te livre le marais
 je te livre l'intourist du circuit triangulaire
 dévore vent
 je te livre mes paroles abruptes
 dévore et enroule-toi
 et t'enroulant embrasse-moi d'un plus vaste frisson
 embrasse-moi jusqu'au nous furieux
 embrasse, embrasse-NOUS
 mais nous ayant également mordus
 jusqu'au sang de notre sang mordus!
 embrasse, ma pureté ne se lie qu'à ta pureté
 mais alors embrasse
 comme un champ de justes filaos
 le soir
 nos multicolores puretés
 et lie, lie-moi sans remords
 lie-moi de tes vastes bras à l'argile lumineuse
 lie ma noire vibration au nombril même du monde
 lie, lie-moi, fraternité âpre
 puis, m'étranglant de ton lasso d'étoiles
 monte, Colombe
 monte
 monte
 monte
 Je te suis, imprimée en mon ancestrale cornée blanche.
 monte lécheur de ciel
 et le grand trou noir où je voulais me noyer l'autre lune

c'est là que je veux pêcher maintenant la langue maléfique de la nuit en son immobile verrition!³³⁹

TRADUÇÃO

*Enrola-te, vento, em torno de minha nova crença
põe-te sobre meus dedos circunspectos
eu te entrego minha consciência e seu ritmo de carne
eu te entrego os fogos onde tosta minha fraqueza
eu te entrego o bando acorrentado
eu te entrego o pântano
eu te entrego o inturista do circuito triangular
devora vento
eu te entrego minhas palavras abruptas
devora e enrola-te
e enrolando-te me abraça de um calafrio mais vasto
abraça-me até o nós furioso
abraça , circunda-NOS
mas nos tendo igualmente mordido
até o sangue de nosso sangue mordido!
abraça, minha pureza só se liga à tua pureza
mas então abraça
como um campo de filaos exatos
a noite
nossas purezas multicores
e liga, liga-me sem remorso
liga-me de teus vastos braços à argila luminosa
liga minha vibração negra ao umbigo mesmo do mundo
liga, liga-me, fraternidade áspera
depois, me apertando com teu laço de estrelas
sobe, Pomba
sobe
sobe
sobe
Eu te sigo, gravada em minha córnea branca ancestral.*

³³⁹ Ver nota 5 do capítulo anterior.

*sobe voraz de céu
e o grande buraco negro onde eu queria submergir a outra lua
é lá que eu quero pescar agora a língua malé-
fica da noite em sua imóvel verrição!*³⁴⁰

Os conceitos de totalidade e terminalidade, então, entram aqui em uma nova terminologia, em outro universo de significações e referências, mais aparentadas com Vallejo do que com Borges e Drummond.

Sem dúvida estamos diante de uma terminalidade a caminho de uma totalidade nova. Terminalidade ambígua, porque fecundante, e totalidade apenas adivinhada, porque buscada nos meandros do “buraco negro” celeste. O vento é um frutificador/germinador mítico masculino, e a forma imperativa do verbo no primeiro verso mostra que o poeta se coloca *a caminho* da completude. As repetições rituais: “je te livre”, “embrasse”, “lie”, “monte” dão ao poema o estatuto de prece. De fato, todo o *Cahier...* pode ser considerado uma “prière virile”, isso explica seu conteúdo ao mesmo tempo exortativo, combativo, e comovente, confessional.

O caminho desse vento, como notamos na introdução do capítulo ao compará-lo com a tempestade de Walter Benjamin, não empurra para o progresso, mas o leva progressivamente a um grau-zero. O vento ao mesmo tempo germina e empurra para o grau-zero, de onde surge o “novo”, na palavra “verrition”, como veremos adiante.

O poeta entrega, doa ao vento: consciência, ritmo de carne, fogos que queimam sua fraqueza, bando acorrentado, pântano etc. Há um excesso de referências, “não se pode deixar de ficar espantado com o número e a extrema variedade dos símbolos da poesia cesairiana. Eles se manifestam com tal rigor que sozinhos eles formam uma rica e coerente cosmogonia”.³⁴¹ Depois o vento devora, tendo mordido “o sangue do sangue mordido”. A intimidade que perpassa a individualidade e chega ao sangue alheio: aos ancestrais. Desse “transe”³⁴² gerado pela sucessão de metamorfoses surge um nós, misto da pureza do poeta e um tu, ambos purificados. Esse “tu”, que forma o “nós” com “um campo justo de filaos”

³⁴⁰ A tradução é nossa.

³⁴¹ KESTELLOTT, Lylian. *Aimé Césaire*. Paris, Seghers, 1962. Pg. 57.

³⁴² Sobre o transe, Régis Antoine. “Transe et régence dans ‘La tragédie du Roi Christophe’ de Césaire”. In. *La littérature franco-antillaise*. Paris, Karthala, 1992. pgs. 199-218.

nos parece uma comunhão festiva com os antepassados, pois “filaos” é uma árvore que, embora originária da Austrália, evoca o desejo, a profusão a beleza³⁴³.

A seqüência mistura terra e céu, “essa poesia cósmica, telúrica, oferece o espetáculo de uma sucessão de metamorfoses que anulam as fronteiras convencionais entre os três reinos da natureza (mineral, vegetal e animal)”.³⁴⁴ Sem remorso, resultado de um complexo e torturante caminho de purificação, o poeta quer se ligar à “argila luminosa”, sua “vibração negra” ao “umbigo mesmo do mundo”. Antes de chegarmos à “fraternidade áspera”, essa passagem merece atenção.

Agora, no momento de purificação mais vertiginoso do poema, retorna, com força total, porque purificado, a busca das raízes, agora não mais somente raiz, mas umbigo, tamanha a atmosfera parturiente do poema. Sartre afirma que o poema trata-se de “uma busca, uma depuração sistemática e uma ascese que acompanha um esforço contínuo de aprofundamento”.³⁴⁵ O aprofundamento continuará após a vibração umbilical negra, mas é notável a força metafórica dessa busca incorruptível de seus mortos, de não permitir que a sua libertação pessoal se dê sem que a acompanhe a absolvição dos “mortos de barro”, agora “argila luminosa”.

A fraternidade com os seus permite elevar-se a uma fraternidade maior. Áspera como é, feita de aceitação da dor, ela sobe, agora Pomba, envolta em laço de estrelas (repare-se a vitalidade metamórfica das metáforas). A córnea branca une a todos, e faminto de céu, no buraco negro o poeta *queria* submergir a outra lua. Em Césaire, a metáfora de um homem novo vindo da fraternidade e do auto-reconhecimento é recorrente.³⁴⁶ O verbo, no imperfeito, indicando desejo, dá pistas da totalidade a se construir. Com seu desejo, o poeta quer pescar a língua *maléfica* da noite em sua imóvel *verrição*. “Verrição” é neologismo de Césaire, que combina a idéia de perfurar o céu, discurso violento que não se acaba, esforço de navegação com grandes remos imóveis, brilho frio e vidro.³⁴⁷ “Maléfica”, assim como “áspera” são adjetivos que nos lembram que a ascensão não é desprovida de sofrimento. No substantivo final, “verrição”, Césaire sintetiza todas as ambigüidades da

³⁴³ Para o vocabulário do *Cahier...* <<http://lettres.ac-aix-marseille.fr/fran/auteursfr/cesair01.htm>>

³⁴⁴ DÉPESTRE, René. *Bon jour et adieu à la Négritude*. Paris, Robert Laffont, 1980. pg. 64.

³⁴⁵ SARTRE, Jean-Paul. “L’Orphée noire”. In. SENGHOR, Léopold-sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*. Paris, Presse Universitaire de France, 1948. Pg. xvii.

³⁴⁶ Ver poema “Aux écluses du vide”. *La poésie*. Pg. 197.

³⁴⁷ KESTELOOT. *Op. Cit.*

totalidade e da terminalidade: palavra de sonoridade áspera, próxima do grito e de sentido confuso mas libertador, ela é o neologismo do mundo novo que Césaire propõe, coroamento dos esforços do poema. O todo é uma regressão a um grau-zero, imóvel, em que a fraternidade começa, uma nova fraternidade.

Daniel Delas diz: “o final propriamente dito faz eco ao prólogo”³⁴⁸, e “não se pode pois negar que a repetição seja o processo de estruturação favorito do poema cesairiano”.³⁴⁹ O país natal está presente nessa prece de totalidade que termina o poema. A Martinica para Césaire é uma ilha que sofre de forma paradigmática o problema da colonização, do racismo, da alienação e, principalmente, o silêncio cultural. É contra isso que Césaire se volta, contra isso que ele se arma. A ambigüidade da totalidade se ressentida dessa questão colonial e para ela dimensiona a terminalidade. O eu-terminal é o eu pejado das calúnias coloniais, cobrando chaga por chaga o preço da história, respondendo freneticamente até o transe cada ofensa sofrida. Aniquilando esse todo, presente no poema, o eu se terminaliza.

Dessa configuração particular deve surgir um novo todo. *Deve*, porque o poema deseja, anseia, mas não pode evidenciá-lo. Como totalidade *em construção*, pois os verbos estão no imperativo, como um dever ser, ela está aquém e além das totalidades de Drummond e Borges, é mais forte e mais fraca.

Mais forte porque é altissonante, tem o vigor de quem amanheceu. Ela, a totalidade, está nua, pura e espera seu sol, a alvorada depois do vento tempestuoso e regressivo. Ao contrário de “A Máquina do Mundo”, “Laberinto” e “El Laberinto”, poemas que definham, o final do *Cahier...* é um poema musculoso, altissonante. Porém, se ele tem mais vigor estético, seu teor de verdade não o acompanha nesse sentido. O caminho histórico do mundo pós-colonial também definiu a obra de Césaire, e a totalidade desejada não veio, ao contrário o mundo colonial se perpetuou em formas mais oblíquas de domínio, nas quais vivemos até hoje. Do *Cahier...* restou o anseio, a beleza de uma justiça exigida num campo de iniquidades, mas não realizada. Diante disso, os poemas de Drummond e Borges crescem em resistência, e o de Césaire fica corroído, involuntariamente melancólico.

Contudo, há uma conquista inegável em Césaire. Voltando à comparação com o texto de Benjamin, o vento no sentido contrário é uma busca dos próprios mortos. A tempestade de Benjamin vai progressivamente injustiçando os mortos, cuja existência

³⁴⁸ DELAS, Daniel. *Aimé Césaire*. Paris, Hachette, 1991. pg. 39.

³⁴⁹ *Idem*. Pg. 53.

sacrificial é o alento que nessa tormenta pede absolvição. Ora, os mortos escravizados de Césaire, esvaziados de humanidade, sofreram da história a dupla penalidade de serem injustiçados e brutalizados, animalizados. Sem a mínima dignidade, massa escrava das América apenas adubou a terra, como outrora sobre ela, semeou-a para outrem. Sobre a injustiça está a crosta tectônica da alienação. É essa terra que o vento de Césaire revira, devora, exuma. Nessa dignificação dos “mortos de barro” transformados em “argila luminosa” está uma conquista perene de Césaire, algo que resiste na devastação pela história de sua totalidade desejada.

* * *

A viagem de Vallejo à Europa, em 1923, um ano depois da publicação de *Trilce*, reestrutura sua poesia. O ambiente europeu lhe dá novas opções poéticas, evitando o mutismo que sua permanência no Peru provavelmente lhe importaria, ou o retrocesso em relação à radicalidade de *Trilce*. O conhecimento e o envolvimento com o comunismo internacional remodelam sua personalidade poética já formada em *Trilce* e lhe abre novos horizontes.

Vallejo passa de uma fase de destruição, *Trilce*, a uma tentativa de construção, *Poemas Humanos* e *España, aparta de mi ese cáliz*. Essa tentativa de construção assume materiais heterogêneos, que lhe dão feição peculiar: “uno de los pilares del gran logro poético de los años (19)30 (la mayor parte de *Poemas humanos* y el conjunto de *España, aparta de mí este cáliz*) constituye esa feliz alianza entre el corazón (andino-cristiano) y el cerebro (marxista) de Vallejo”.³⁵⁰ A forma como se entrelaçam essas novas e velhas características lhe proporciona originalidade, pois não foi com a fácil espontaneidade das adesões imediatas que o marxismo entrou em sua obra:

En esta adhesión al marxismo opera un auténtico des-plegue de la *sensibilidad* básica de Vallejo, la formada en sus años infantiles con su fondo andino y hogareño, su educación cristiana y panteísta, y su pronta conciencia de la injusticia y la marginación socio-cultural. El “despojarse” del *contrato social* en *Trilce*, en pos de las raíces peruanas y, más aún, del origen del ser; lo condujo a aceptar la Revolución como la vuelta (superior dialécticamente) al paraíso del origen, al modelo comunitario del indio (cf. “Telúrica y magnética” y *El tungsteno*) re-activado por el bolchevique (cf. “Salutación angélica”, *Rusia en 1931* y *Rusia ante el segundo plan quinquenal*) y el miliciano de la guerra civil española (*España, aparta de mí este cáliz*).³⁵¹

³⁵⁰ GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. “Prólogo”. In VALLEJO, César. *Obras Completas*. Lima, Banco de Crédito Del Perú, 1991. Pg. xvi.

Portanto, a totalidade vallejana não é a totalidade sociológica da teoria marxista, nesse momento de sua obra, pura e simplesmente. Nela entram elementos de cristianismo e peruanismo/incaísmo, que vão furando a pura racionalidade do revolucionarismo novecentista e agrega fortes elementos emotivos, nisso diferente dos demais poetas aqui estudados, como a compaixão. A concepção “del ser humano en dualidad inarmónica y la actitud del yo lleno de compasión y solidaridad, resultan medulares en los escritos de Vallejo, logrando su expresión culminante en ‘Considerando en frío, imparcialmente...’ de *Poemas humanos*”.³⁵²

CONSIDERANDO EN FRÍO...

Considerando en frío, imparcialmente,
que el hombre es triste, tose y, sin embargo,
se complace en su pecho colorado;
que lo único que hace es componerse
de días;
que es lóbrego mamífero y se peina...

Considerando
que el hombre procede suavemente del trabajo
y repercute jefe, suena subordinado;
que el diagrama del tiempo
es constante diorama en sus medallas
y, a medio abrir, sus ojos estudiaron,
desde lejanos tiempos,
su fórmula famélica de masa...

Comprendiendo sin esfuerzo
que el hombre se queda, a veces, pensando,
como queriendo llorar,
y, sujeto a tenderse como objeto,
se hace buen carpintero, suda, mata
y luego canta, almuerza, se abotona...

³⁵¹ GONZÁLEZ VIGIL. *Op. Cit.* Pg. xxxv.

³⁵² *Idem.* Pg. 89, em comentário ao poema “La Araña” de *Los heraldos negros*.

Considerando también
que el hombre es en verdad un animal
y, no obstante, al voltear, me da con su tristeza en la cabeza...

Examinando, en fin,
sus encontradas piezas, su retrete,
su desesperación, al terminar su día atroz, borrándolo...

Comprendiendo
que él sabe que le quiero,
que le odio con afecto y me es, en suma, indiferente...

Considerando sus documentos generales
y mirando con lentes aquel certificado
que prueba que nació muy pequeñito...

le hago una seña,
viene,
y le doy un abrazo, emocionado,
¡Qué más da! Emocionado... Emocionado...

Segundo seus comentaristas mais dedicados, “estamos ante una de las joyas mayores de la obra de Vallejo”³⁵³, o que significa que ela abrange e aperfeiçoa temas, formas expressivas e resolve dificuldades essenciais em sua poética. Para nossos objetivos, cumpre observar o grau de perfeição em que se distinguem na dialética do poema: terminalidade, totalidade percebida e totalidade desejada. Aliás, a dialética é o elemento estruturador do poema, como veremos.

Ao contrário do calor que caracteriza todo o poema de Césaire, o que define o primeiro momento do poema de Vallejo é a frieza, o “considerar *em frio*”. O gerúndio com que o poema se inicia lhe dá o tom de processo, o eu-lírico está no *meio* da elaboração de sua visão de mundo, de sua totalidade. Ela recebe uma definição completa na primeira estrofe. O homem é visto em universalidade plena (“*el hombre*”), indeterminada por qualquer característica histórica ou social: ele é triste, tosse, encontra prazer, se compõe de

dias, é mamífero lúbrico e se penteia. Interessante como a universalidade mais abstrata (é triste, é mamífero) se mistura com os atos mais banais do cotidiano (tosse, se penteia). Essa estrofe de Vallejo, composta em versos livres que acompanham o ritmo do pensamento, como alias todo o poema, o aparenta longinquamente com a estruturação de “A Máquina do Mundo”. Os dois labirintos de Borges seguem o ritmo verbal da melancolia invencível, o trecho de Césaire explode em liberdade. Drummond será racional até o fim, Vallejo está racional nessa primeira estrofe, e continua o mesmo procedimento na segunda.

Construindo um movimento de determinação, a segunda estrofe repete o gerúndio “considerando”, mas a totalidade encontra as especificidades sociais do homem. Ele procede do trabalho, o tempo é o espetáculo visto em suas medalhas (“diorama” é uma pintura em que incide a luz numa sala escura para dar ilusão de movimento e realidade), e seus olhos desde a origem humana tentaram o conhecimento (“fórmula famélica de masa”).

Na universalidade da busca do conhecimento, vemos nessa estrofe a presença do tempo e do trabalho. O terceiro verso da estrofe: “y repercute jefe, suena subordinado” evidencia o conceito marxista de trabalho, pois o “som” do trabalho é oriundo do trabalhador, que “suena” subordinado, enquanto o chefe, em seu caráter parasitário apenas o “repercute”. Acrescente-se a ambigüidade que embora no contexto explorador o chefe seja melhor remunerado, ambos estão “subordinados” ao “som” do trabalho.

Ambas as estrofes trazem em conjunto uma visão totalizadora do homem, um tanto sombria, e de inspiração materialista. O tom da análise é cientificista e burocrático, é o poeta considerando *em frio, imparcialmente*, como um cientista, um anatomista diante de um corpo morto. Essa impassibilidade parece oferecer pistas de sua própria ruptura nos atos cotidianos da primeira estrofe, ou na exploração exposta na segunda. A terminalidade não se apresenta nelas, dado o grau de imparcialidade delas, seu tom de relatório burocrático. Na terceira estrofe, porém, ela começa a despontar.

O “considerando” se muda em “comprendiendo”, e nessa mudança verbal há um processo comum a *Poemas humanos*, que é sua “larga meditación siempre recomenzada”.³⁵⁴ Agora o homem sua, mata, canta, chora, se abotoa. A frieza que dominou o primeiro momento começa a ceder ao calor dos sentimentos. É um aquecimento lento, gradual, distante, no momento, da efusão de Césaire, e essencialmente diferente da frieza, ainda em momentos de desespero ou desilusão, de Drummond e Borges. Atos cotidianos se

³⁵³ *Idem*. Pg. 531.

³⁵⁴ FERRARI, Américo. “César Vallejo: entra la angustia y la esperanza”. In VALLEJO, César. *Obra poética*. Nanterre, Archivos, 1996. Pg. 43.

mesclam com *atos emotivos*. E percebemos que a terminalidade aparece com muita sutileza nos versos:

*el hombre se queda, a veces, pensando,
como queriendo llorar*

Ora, abandonado a si, seu pensamento se liquefaz em lágrimas, o “hombre triste” do segundo verso aqui ganha emotividade, e essa tendência ao choro “metafísico”, digamos, nos parece um princípio de terminalidade.

O conflito entre humanidade e imparcialidade, presente como ambigüidade até aqui, explode na quarta estrofe. O homem é um animal – constatação científica inapelável, mas ao “voltar”, palavra solta sem referências espaciais no poema, ele tromba com sua humanidade, sua tristeza... Novamente, a humanidade se traduz em sofrimento. O conflito continua na quinta estrofe, em que o poeta examina “sus encontradas piezas”, algo científico, e “su desesperación”, algo humano.

Dialética já forte está na sexta estrofe. O poeta desce de sua imparcialidade e sofre uma seqüência de sentimentos: “le quiero”, “le odio con afecto”, “me es indiferente”. O comentário presente em suas *Obras completas* nos adverte a não ver essa seqüência como “confusão lógica ou contradição”:

Subrayemos la intensidad expresiva de la estrofa 6, el segundo “comprendiendo”. No refleja confusión lógica o contradicción de sentimientos; sino algo más sutil y conmovedor: primero el poeta se vende, declarando su amor al hombre; luego, como eso quiebra su afán de ser “imparcial”, manotea una salida que pretende ser justa con las dos partes del hombre (la negativa y la positiva): “le odio con afecto”; finalmente, como se da cuenta de que está hablando emotivamente y no “en frío”, trata de asumir la postura concorde con la objetividad: la indiferencia.³⁵⁵

Tentando retomar o distanciamento na penúltima estrofe com “considerando sus documentos generales”, o poeta chega à certidão de nascimento – “prueba que nació muy pequeñito”, e rompe o conflito numa adesão emotiva ao homem: “!qué más da!”, com a dizer: “não importa” às observações lógicas, racionais, imparciais e distanciadas e adere “emocionado” ao homem que “abraça”.

Frisemos que a dialética do poema se configura em repetições verbais: “Vallejo se va a orientar así hacia una escritura poética en la que vocablos, a fuerza de ser repetidos, martillados, confrontados, ejercen, nada más que por su presencia, una especie de fascinación; arrastran hacia su centro que es el centro de una obsesión, el contenido del poema”.³⁵⁶ Essas palavras renovam sentidos que se ampliam ou se contradizem na fatura do poema, o paradoxo que percorre o poema se resolve numa tentativa de ancorar a esperança numa entrega desinteressada do homem ao outro (homem).

Sua dialética vai, assim, ao interior do poema:

Vallejo no se contenta com transcribir fenómenos dialécticos exteriores ao poema: hace del poema, hace del lenguaje el lugar de la dialéctica. Haciendo estallar las trabas lógicas, desencadenando las posibilidades latentes en el idioma, evidencia procesos ocultados por la costumbre, el miedo y el interés. En este nivel se sitúa su carácter militante y no en el testimonio: buscando dentro de las palabras y sus posibles relaciones una fuerza subversiva homóloga de la que trabaja el mundo material e histórico. [...] Vallejo no traslada una ideología a sus versos, sino que va su encuentro (a través) de su práctica poética, o sea: proponiéndose desarrollar todas las virtualidades dialécticas encerradas en el idioma.³⁵⁷

Nessa dialética vemos que o marxismo de Vallejo é de outra ordem. “La diferencia entre la poesía de Vallejo y mucha de la poesía de izquierda de sus contemporáneos reside en que sus versos no comentan la terrible soledad de la existencia humana sino que la acepta como base de trabajo”.³⁵⁸ Na solidão ele busca o outro, esse “outro” que é enigmático e terrível em Borges, para Vallejo é o homem comum, tão bem trabalhado em *España, aparta de mi este cáliz*, homem do coletivo. Assim orienta o poeta a relação do eu com a coletividade, com o social. O tema é central em *Poemas humanos*, que “es un libro en el cual las oposiciones entre el yo y el colectivo están en permanente conflicto: sus dos grandes temas son lo personal y lo social”³⁵⁹, e nele Vallejo “lucha por una fusión con la colectividad que ha conocido, que es la histórica, la futura también; la fusión la había

³⁵⁵ *Op. Cit.* Pg. 532.

³⁵⁶ FERRARI, Américo. *Op. Cit.* Pg. 36.

³⁵⁷ SICARD, Alain. Apud *Obras completas*. Pg. xxxvi.

³⁵⁸ FRANCO, Jean. *César Vallejo: la dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires, Sudamericana, 1984. Pg. 363.

³⁵⁹ ARÉVALO, Guillermo Alberto. *César Vallejo, poesía en la historia*. [s/l], Valencia Editores, 1977. Pg. 119.

perdido desde la ruptura de su familia, desde el desgarrón de la sierra peruana.”³⁶⁰ Coletividade *futura*, o futuro alimenta a esperança de Vallejo. Isso distingue o “Outro” terrível de Borges, que não pode coexistir com ele, e o “outro” de Vallejo, futuro, simples e humano.

Então, a adesão de Vallejo ao marxismo, como vemos no poema, é menos uma ortodoxia de crítica histórica à maneira de Brecht do que uma avaliação pessoal da luta de classes que evoca sua vivência peruana e serrana, sua particularidade nacional. Seu comunismo já pressupõe a experiência radical de Trilce, experiência de derrocada, de ponto cego, por isso há uma tolerância heterodoxa em “Considerando em frío...”. O universal em Vallejo perde em complexidade se se perde de vista sua peruanidade. Uma universalidade que dissolva o elemento nacional num marxismo internacional e maior nos parece redutora, pois a mediação da vivência peruana de Vallejo é a base de seu marxismo, de seu marxismo peculiar, profundamente humano. Permanece em “Considerando em frío...” algo da personalidade sombria de Vallejo, sempre consciente de que “el hombre es triste”, e sua esperança está intimamente relacionada com o abandono e sofrimento do peruano na serra, em cuja adesão uma das raízes da ternura de Vallejo pode ser buscada.

A totalidade observada, fria, imparcialmente, não dá lugar à terminalidade. Mas essa vai aparecendo numa humanidade triste, chorosa, desesperada. Ela corrói aquela totalidade e abre-se para outra, futura, criada pela ternura. No poema, há um jogo de polaridades de franquezas e desgraças, onde essa última dá o tom geral, mas a primeira se afirma por um ato de generosidade. Esse *ato voluntário*, emotivo, é ao mesmo tempo força e fraqueza no poema.

Temos em mãos o poema mais humano de todo o capítulo. A generosidade e ternura que o fecham são conseguidas pelo processo dialético que vimos, e nesse processo, duro e complexo, perdem-se qualquer ranço demagógico que a conclusão do poema poderia ter. Ela é humana, não humanitária. Em comparação com Césaire, a esperança de Vallejo é em tom menor, contudo mais tocante. Césaire precisava humanizar seus mortos, e nesse trabalho ele foi tocado por muita desumanidade, que lhe abafou muita ternura. Vallejo viveu com seus mortos, lembremos os poemas em que sua casa é reabitada pelos mortos, “A mi hermano Miguel”, ou quando inverte posições de vida e morte com sua mãe no

³⁶⁰ *Idem*. Pg. 121.

conto “Más Allá de la vida y la muerte”. Desse modo, Vallejo pode recolher “los restos de una tradición rota e inservible, los elabora, los potencia y expresa así su visión lúcida y original de nuestro tiempo”.³⁶¹ Há uma peruanidade, vivida na segregação indígena da serra, latente na humanidade universal do poema.

Mas, bela como é, a esperança final do poema não resistiu à prova da realidade. O caminho da desumanidade recrudescer na manhã seguinte às últimas obras de Vallejo (falecido em 1938): a derrota dos republicanos na Guerra Civil espanhola. Depois a Segunda Guerra, nazismo, e a história que conhecemos. É mesmo natural que, ao lermos o poema, o verso final nos desperte o sentimento de tristeza anunciado no segundo verso (“el hombre es triste”). No seu processo dialético, restou a nós o item do meio, negativo, a terminalidade chorosa, desesperada. Por isso, um poema que num futuro ideal integraria um capítulo chamado “Perspectiva Inicial”, entra agora na perspectiva terminal, a contragosto.

Melancolia e Esperança

Com suas respectivas perspectivas terminais, esses cinco poemas têm algo em comum: todos estão “a caminho”. A narratividade de Drummond, insinuando que o eu-lírico está num caminho de volta, o futuro de Borges (“nunca habrá una puerta”), cujo pessimismo tem algo de desejo abafado, a “nova crença” (“nouvelle croissance”) de Césaire, o gerúndio “considerando...” de Vallejo. Pareceu-nos que esses poemas terminais se enriqueceram desse momento intermediário em que estão na trajetória dos poetas. Opõem-se assim os poemas a uma terminalidade residual, plenamente desencantada; e nesse meio do caminho todo o vigor do que foi perdido, ou do que se deseja alimentam nos poemas o sentimento da totalidade, isto é, há um feixe de problemas ricos de conseqüências que ainda se mantêm.

A configuração da totalidade obedece a imperativos diferentes em cada poema. A renúncia de Drummond é diferente do desespero de Borges, embora tenham como traço comum expressarem uma situação de beco sem saída. A totalidade regressiva de Césaire é diferente da totalidade de Vallejo, humanamente triste, mas ambas tem em comum o fato de abrirem um flanco para a esperança. Nesse primeiro esquema, os poemas de Drummond e Borges seriam poemas de melancolia, e os de Césaire e Vallejo poemas de esperança. Superficialmente é isso que se observa, mas os caminhos da história (e da totalidade)

³⁶¹ ARÉVALO. *Op. Cit.* Pg. 156.

alertam nossa visão, que é retrospectiva, a não assumir apressadamente o sentimento mais imediato dos poemas.

Na presente configuração da cultura, a indústria cultural dominou o cenário e passou sobre a arte o lastro da banalidade. Nesse cenário, a forma fechada e dura de “A Máquina do Mundo”, “Laberinto” e “El Laberinto” oferece um traço de resistência. A melancolia, com seu potencial de negatividade, pode ser um antídoto contra a ideologia (no sentido marxista de falsificação) que tomou conta da cultura. Na outra ponta, um dos ingredientes, dos mais sórdidos, da desigualdade que dá sustentabilidade à globalização do mundo atual é o humanitarismo de fachada, assistencialista e midiático, que lucra das maneiras mais diversas com o “cosmopolitismo do pobre”.³⁶² Esse clima pode desvirtuar a esperança genuína do final do *Cahier...* e de “Considerando em frio...”, danificando seu aspecto mais humano. No ambiente enganoso do mundo contemporâneo, a esperança genuína de outrora pode trazer melancolia, e a resistência negativista se aparenta a uma esperança.

A atualidade, então, nos dá um contexto em que a negatividade tem mais potencial humano, dialeticamente, do que a positividade. Isso nos alerta contra leituras mais apressadas dos poemas, e mostra como eles podem se entrelaçar e não obedecem a oposições simplistas. Feitos esses reparos, podemos voltar à natureza de suas totalidades. Para Drummond, a totalidade não redime, para Borges ela é labirinto e absurdo, pois o labirinto não tem centro. No trecho final do *Cahier...* e em “Considerando em frio...” há também muita negatividade, que os poemas ponderam e perfuram, como observamos na análise. Colocados na balança, como tentamos fazer na leitura dos poemas, o que eles têm de negatividade e esperança, poderemos ver em perspectiva comparada as implicações dessa esperança no contexto histórico-estético dos autores. Assim, a melancolia e a esperança, que jogam papel complexo na leitura que hoje podemos fazer dos poemas, formam um campo de força ambíguo e conflituoso.

O estágio do momento histórico na temporalidade e historicidade específica da obra de cada poeta revela algo da totalidade/terminalidade por eles formalizada. Embora a literatura brasileira tivesse de há muito consciência de seu atraso cultural, o momento em que Drummond publica “A Máquina do Mundo” (*Claro enigma*, 1951) coincide com a passagem da idéia de “país novo”, com sua “consciência amena do atraso” à idéia de país

³⁶² Sobre essa questão é interessante ver o filme *Quanto vale ou é por quilo?* do diretor Sérgio Bianchi.

“subdesenvolvido”: “a consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950”.³⁶³ De 1950 em diante o Brasil toma o rumo desenvolvimentista que instrumentaliza o subdesenvolvimento na modernização à brasileira: “na verdade, um maior controle do ‘atraso econômico’ não implica, por si mesmo, supressão da dependência e do subdesenvolvimento”.³⁶⁴ Nesse nível de inserção brasileira na totalidade criada pela Guerra Fria, não surpreende que Drummond opte por não sujar as mãos, e tome o caminho de uma retidão melancólica, de mãos pensas, com a ambigüidade entre conformismo e resistência. Em Borges, o momento é muito mais sombrio. Sua grande ambição cosmopolita se traduziu numa briga de ditadores e populistas locais, numa Argentina internacionalmente subserviente, no mesmo modelo da Guerra Fria, e localmente precária e subdesenvolvida. Borges e Drummond estão em momentos chaves históricos de seus países, e com extrema lucidez apreendem o que esses momentos têm de totalidade, e críticos em relação a eles, formalizam suas resistências em renúncia um, em desespero outro.

Césaire e Vallejo estão num momento chave diferente em suas obras. Ambos têm de dar conta de um lapso geográfico entre o lugar em que seus poemas atuam e o seu lugar histórico. Os dois buscam força, evocam forças de mais de um lugar geográfico, de mais de uma tradição histórica. Césaire, no momento chave da tomada de consciência negra, que levará à insurreição de todo o continente africano, faz a “nekuia” do escravo, do africano desenraizado, unindo em espírito o que o oceano separou. Enfrentar a desumanidade dessa história é ainda hoje o ponto mais vivo de seu poema. Vallejo, que já esgotara o que a peruanidade lhe oferecia de crítica, via no comunismo internacional uma energia renovadora. A vitória republicana na Espanha, a expansão da revolução bolchevique pelo mundo fariam pelo Peru o que a sua situação extremamente precária de segregação não podia fazer sozinha, mas tinha o potencial de imprimir sua marca própria, quando a revolução chegasse. Que o Peru tinha esse potencial Vallejo mostra imprimindo a *sua* cultura peruana num poema inapelavelmente universal.

O que se poderia perceber como dois grupos de poemas em oposição se deve menos à escolha feita dos poemas do que à natureza própria dos poetas analisados. Vistos em

³⁶³ CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In FERNANDEZ MORENO, César (org). *América Latina em sua literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1972. Pg. 345.

³⁶⁴ FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Pg. 299.

comparação, os quatro poetas oferecem configurações da totalidade distintas num mesmo campo de relações americano: os fios que entrelaçam suas obras se tecem de modo diferente. Há uma frase de Horkheimer que pode fundamentar a esperança presente em Vallejo e Césaire: “motivo da solidariedade dos homens e do ser em geral: o desamparo”.³⁶⁵ No quadro poético aqui trabalhado, Césaire e Vallejo aderem culturalmente às esferas mais “desamparadas” (desamparadas no mínimo) da população americana. O desamparo sem dúvida integra todos os poemas desse capítulo. “A Máquina do Mundo”, “Laberinto” e “El Laberinto” transpiram abandono, desamparo, ausência de solidariedade, de fraternidade, busca desesperada do outro, e acabam em renúncia ou dissolução. É nesse ponto que o trecho final do *Cahier...* e “Considerando em frio...” se diferenciam dos poemas de Borges e Drummond. Partindo do desamparo, reconhecendo o abandono intrínseco à situação moderna do negro e do indígena, no caso de Vallejo com algumas mediações, eles buscam a força de resistência possível em suas fontes culturais. O aprofundamento no desamparo faz ascender a solidariedade nos seus poemas. Drummond e Borges não conhecem o desamparo como algo de origem, ou como um determinante incontornável. Partindo ambos de ímpetos de renovação, Borges no seu longínquo vanguardismo de 1920, Drummond no seu engajamento de *A Rosa do Povo*, ambos acabam no desamparo, desembocam nele. Aqui o reconhecimento do desamparo provém do fracasso, de um tipo de modernização justa falhada, em proveito de uma modernização desigual.

Novamente nos deparamos com a desigualdade, que provavelmente é o modo mais característico de latino-americanidade. A forma como se constituiu, como se faz a experiência da desigualdade marca o diferencial nacional/regional. Assim, a desigualdade termina, como começou e se desenvolveu nos dois capítulos anteriores, como problema, que a poesia latino-americana tem de enfrentar e cujas dificuldades estão no cerne de seus grandes poemas.

³⁶⁵ Apud CAMILO, Vagner. *Da rosa do povo à rosa das trevas*. Pg, 305

CONCLUSÃO

Lidamos nesse trabalho, o tempo todo, com material heterogêneo. Heterogeneidade lingüística, já que mesmo os dois poetas que compartilham o idioma espanhol – Borges e

Vallejo – muitas vezes são antípodas lingüísticos, Borges com suas referências eruditas, Vallejo com seus peruanismos andinos e quechuísmos. Heterogeneidade nacional, pois, ainda que latino-americanos, há diferenças intensamente marcada nas formações nacionais. Heterogeneidade nos comprometimentos de classe, que vai desde Borges, “pateticamente fiel a sua classe”, como diz Retamar³⁶⁶, a Vallejo, emocionadamente entregue ao proletariado e ao homem comum, passando pelo hesitante Drummond e o desiludido Césaire. Heterogeneidade racial, pois acompanhamos ao longo dos capítulos os apegos e desapegos, as escolhas raciais (como o mestiço Vallejo optando pela cultura indígena), os percalços da decisão de assumir ou não sua própria raça.

A riqueza que essa diversidade traz para a análise comparativa também é a riqueza que ameaça passo a passo o texto de se dissolver na variedade das referências, ou de afundar no acúmulo da bibliografia requerida. Para evitar esses perigos que roeriam as bases da Dissertação, tomamos algumas decisões. Como chave-mestra seguimos os conceitos elaborados pelo pensamento crítico brasileiro da tradição fundada por Antonio Candido e Roberto Schwarz. Num primeiro momento essa escolha dá uma diretriz para abordar a heterogeneidade do material. Mas, não somente ela não poderia se sustentar sozinha, como seu uso exclusivo uniformizaria os autores numa camisa de força conceitual e esterilizaria sua riqueza.

Para apoiar saudavelmente nosso pilar principal, recorreremos criteriosamente ao pensamento latino-americano, por um lado, e ao pensamento da Teoria Crítica européia, de outro. Por isso, para ampliar o horizonte de um tema caro à escola paulista, como a dialética cosmopolita/local, detivemo-nos com mais detalhe, em alguns momentos, no conteúdo de textos fundamentais de pensadores críticos como Angel Rama, Octavio Paz e Roberto Fernández Retamar. Em outros momentos, quando precisamos solidificar um tema de abordagem difícil para o pensamento especificamente latino-americano, como o da “totalidade”, trouxemos a nosso auxílio obras do pensamento inspirador e afim do pensamento crítico brasileiro: a Teoria Crítica. Nosso propósito não era agir de modo subserviente, mas sim iluminar perspectivas, enriquecer detalhes, dar contornos fortes a horizontes muito vastos – assim trilhamos os caminhos do pensamento latino-americano e europeu acima exposto.

³⁶⁶ RETAMAR, Roberto Fernández. *Caliban e outros ensaios*. Op. Cit. Pg. 47.

Desse contato adquirimos a experiência de que não há, do ponto de vista histórico-crítico, uma preeminência da teoria sobre a literatura, ou vice-versa. Pensamento e lírica formulam, cada qual com seu instrumental, respostas que buscam estar à altura das questões que enfrentam.³⁶⁷ E perseguir a convergência estrutural dos problemas que ambos se colocam foi o objetivo principal desse trabalho, e o que lhe dá, em última instância, sustentação. A usual precedência da teoria sobre a literatura teve aqui pontos de contestação: a crítica ao mundo colonial de Césaire amplifica a crítica a Auschwitz e à civilização européia de Adorno, a totalidade reformulada e rejeitada pela interioridade de Drummond joga luz sobre a totalidade formulada por Lukács a partir da épica. A volubilidade, encontrada por Schwarz em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, aparece na oscilação das máscaras líricas do Drummond de “Poemas das Sete Faces” com nova implicação, pois o poeta ao mesmo tempo participa da volubilidade em chave crítica, e se distancia dela em chave auto-crítica: o poeta usa da desenvoltura volúvel para atuar criticamente: primeira e sétima faces, e faz a auto-crítica da desenvoltura: quarta e quinta faces, numa complexíssima elaboração lírica. Borges dá outra tonalidade ao universalismo de Octavio Paz, enquanto Vallejo dá nova forma ao particularismo e à Vanguarda.

Abordamos centralmente também o traço estrutural da relação centro-periferia nos poemas e nos autores. Tal relação é menos pacífica nos poetas latino-americanos e no antilhano Césaire do que aparece nos textos do pensamento crítico brasileiro. A obra de Borges acompanha a periferização da Argentina, e isso afeta, como pretendemos demonstrar, o coração de sua obra. A dialética cosmopolita/local passa, nele, antes por uma dualidade feroz. Sua aceitação do local é relutante quando este se define como periférico, contra o anseio histórico de cosmopolitismo argentino. Césaire, ao contrário, procede à des-periferização da Martinica. O *Cahier d'un retour au pays natal* cumpre fundamentalmente o dever de buscar o cosmopolitismo das Antilhas, do negro, da escravidão, a partir de um “local” alienado em sua condição periférica.

Em Vallejo tampouco se alcançou o equilíbrio ideal entre cosmopolita e local: a tentativa de configurar a síntese entre o avanço e o atraso peruano se encontra na geração

³⁶⁷ Ver discussão teórica sobre esse tema em ALMEIDA, Jorge Mattos Brito de. *Música e verdade: a estética negativa de Theodor Adorno*. São Paulo, 2000. FFLCH. Tese de Doutorado.

da Revista Amauta (década de 1920), principalmente no pensamento de Mariátegui. Vimos na análise de “Huaco” como tal síntese se frustrava, se usava o material cultural a essa altura disponível. A essa cisão corresponderam dois momentos-chave da evolução cultural peruana: os romances de José Maria Arguedas (*Los ríos profundos*; *El zorro de arriba y el zorro de abajo*) e a formulação do conceito de “heterogeneidade” pelo crítico Antonio Cornejo Polar. Entre Mariátegui e Arguedas, Vallejo faz sua síntese particular da dualidade na forma destrutiva e libertária de *Trilce* – síntese nova, única e nos avessos do pensamento local/cosmopolita de Antonio Candido. Passo mais ousado demos na análise de Drummond, principalmente na dialética presente em “Os Ombros Suportam o Mundo”. Iumna Simon concebe a poética radical do modernismo brasileiro como uma avanço literário que superaria essa dialética: a inteligência modernista dos anos 1920:

Soube traduzir o dado estético novo, consultado nas vanguardas européias, em formas modernas de pesquisa e conhecimento da realidade do país. Inaugurou assim novos modos de ver, sentir e figurar a experiência local. A partir daí a solução literária se particulariza, radicando-se no contexto moderno do atraso brasileiro, sem deixar de criticar as convenções literárias do passado, nem perder de vista a crise de representação. Desta maneira se configura, no quadro da modernidade brasileira, uma superação provisória da dialética do localismo e do cosmopolitismo, ‘lei de nossa vida espiritual’ conforma a formulação clássica de Antonio Candido, a qual seria decisiva para a formação de um sistema literário nos países novos e colonizados.³⁶⁸

Nosso esforço foi procurar, nesta “superação provisória da dialética do localismo e do cosmopolitismo”, que parece ser o caso de “os Ombros Suportam o Mundo”, justamente aquilo que a poesia ainda deve ao atraso – os elementos dessa dialética que ainda persistem depois de se alcançar a originalidade estética e crítica na forma literária.

Por fim, há uma espécie de “oscilação estrutural” que une os poetas selecionados. Todos hesitam em momentos decisivos de suas obras entre a lírica e a sociedade, ou seja, entre o encerramento na torre de marfim, na exploração dos recursos literários, culturais e eruditos; ou a ação social direta, o abandono da literatura em favor do comprometimento político, social ou revolucionário.

³⁶⁸ SIMON, Iumna Maria. “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”. In *Novos Estudos CEBRAP*, no. 55, novembro 1999. pgs. 28-29.

Borges, após as irreverências de sua fase vanguardista, se fecha numa biblioteca real ou imaginária, optando decisivamente pelo lírico. Vale lembrar que, quando Borges se manifestava sobre política, suas opiniões não estavam no nível de sua obra literária. No outro pólo está Vallejo, que subordinou toda a estética de *España, aparta de mí este cáliz* para fundamentar e exortar o exército republicano espanhol. Seu livro está a um passo do abandono da lírica em prol da sociedade. Césaire foi o mais equilibrado dos quatro poetas e conseguiu conciliar sua atuação política como deputado de ultra-mar na França e sua obra poética, sem que um o impelisse a renunciar ao outro. Não obstante, seus fracassos políticos adensavam cada vez mais sua lírica, chegando à melancolia de *Moi, laminaire*, que é praticamente uma adesão à lírica em detrimento da sociedade, no avesso do *Cahier...*, que, assim como *España, aparta de mí este caliz*, está a um passo de abandonar a lírica e tomar armas pela revolução (sem dúvida o próprio poema pode ser entendido como uma arma). Drummond nunca se sentiu seduzido pela ação social, por motivo de temperamento e também de lucidez crítica. Contudo, nas esteiras da poesia social de *A rosa do povo*, ele aderiu ao Partido Comunista Brasileiro. Foi um romance curto, alguns anos depois o poeta optaria definitivamente pela lírica, “fatigado dos acontecimentos”.

As opções externas dos poetas, porém, não podem ser imediatamente aceitas e transpostas para suas obras. Uma postura regressiva como a tomada pelo eu-lírico de “A Máquina do Mundo” é tão ou mais reveladora da opressão da ordem social quanto um poema mais explícito, pensemos em “Cidade Prevista” (de *A rosa do povo*).³⁶⁹ O que falta é o anseio de atuação, o que em si não pode definir o quanto um poema tem de social. Vallejo é exemplo do oposto: seu máximo comprometimento, sua maior atuação foi polida por um artífice, não menos amoroso da palavra bem escolhida e trabalhada do que um nefelibata: pensemos no poema III “Solía escribir con su dedo grande en el aire”, “Masa” ou mesmo o muito elaborado por trás da aparente simplicidade “Considerando en frío...”. Césaire é o único exemplo de coerência plena entre atuação social e elaboração poética, ponderando sempre sua postura pública e sua expressão pessoal. Borges, por outro lado, exemplo mais trágico, em que a entrega aos livros é danificada duplamente: pela cegueira num primeiro nível (“Yo que me figuraba el paraíso/ bajo especie de una biblioteca”), e no segundo nível

³⁶⁹ Nesse aspecto reiteramos as reflexões de Adorno, expostas em ensaios como “Palestra sobre Lírica e Sociedade” In. ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo, Editora 34/ Duas Cidades, 2003 e “Engagement”. In ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.

pelo “destino argentino”, que tirou da erudição cosmopolita seu papel de renovador da nação, relegando-a ao papel de falsificação elegíaca. Exemplo raro de torre de marfim danificada pela sociedade, e da historicidade intrínseca à poesia de Borges.

Nesse quadro de referências, reiteramos nosso ânimo comparativo de não responder peremptoriamente às questões colocadas, e sim seguirmos os problemas em suas configurações, elaborando-os como e enquanto problemas dignos por si só de interesse, e respeitando a complexidade das manifestações líricas do continente latino-americano.

Hoje, vivemos um conturbado período em que o conceito de “nação”, por algumas décadas julgado morto ou antiquado, ressurgiu como realidade, mas sem contornos claramente definidos no plano do pensamento. No momento em que se teorizava uma globalização sem centro, e um poder atuante mas sem concretude geográfica³⁷⁰, o ressurgimento de conflitos de natureza inapelavelmente coloniais modelam novamente o cenário, e os conceitos de “nação”, “resistência cultural”, “imperialismo”, “local e cosmopolita” retornam à ordem do dia, para desconforto do ambiente (outrora festivo) de “pós-tudo”, que dominava grande parte da crítica finissecular.

Na América Latina, em questão de dez anos, movimentos políticos que têm como bandeira a resistência cultural ou a mudança social sobiram ao poder. O continente rechaçou a “integração” tal qual levada a cabo pelos centros de poder, e busca alternativas para a receita recebida de internacionalismo. Sem renunciar ao internacionalismo vigente, o que cada país tem de singular cobra sua importância, não como variante amena do universal, mas como crítica do universal como ele está configurado.

Reabrir a questão nacional na América Latina liberta um sem-número de recalques a duras penas sublimados na “integração” globalizadora levada a cabo nos últimos quinze anos do último século. Se os novos conflitos coloniais destroem a mistificação de integração pacífica e renova o esforço crítico sobre categorias descartadas (como “nação”, por exemplo), a discussão cultural latino-americana que retome esses conceitos não pode se escusar de ver os elementos de violência que configuram suas sociedades, o desastre social que serve de pilar às nações do continente.

A lírica que corresponde a este nosso período se ressentida das ilusões sobrepostas em que se baseou a nova fase do capitalismo internacional, e seu aspecto acanhado, tristemente

³⁷⁰ Penso no livro de Michael Hardt e Antonio Negri. *Império*. Rio de Janeiro, Record, 2000.

orgulhoso de seu aprumo formal, preso ao privilégio de ver o mundo protegida pelos parapeitos dos prédios, pelos vidros dos hotéis, restaurantes ou carros, não se apresenta como suficientemente luminoso em relação aos caminhos sombrios do mundo atual. Antes reproduz seu aspecto turvo, sua diafaneidade enganosa, expressando-se em pomposos torneios de virtuosidade, auto-ironia que não disfarça o deleite da auto-exposição, mesmo que seja o da auto-flagelação, ou sua erudição histórica, cultural e literária. A própria diferença cultural, agora disfarçada sob o ameno “diversidade cultural”, escondeu os conflitos históricos para poder dividir o bolo do prestígio cultural.

O novo quadro nacional, latino-americano e, (por que não?), mundial gera questionamentos que nos obrigam a rever, com cuidado e atenção, nossos valores e tradições críticas. Os poetas que estudamos contam com uma impressionante lucidez histórica, um poder analítico e uma força na expressão lírica que não podem ser deixados de lado se quisermos dar conta desse novo quadro. É por isso que os problemas da subjetividade, da nação, da dialética local/cosmopolita, da totalidade, percorridos em poetas da envergadura de Vallejo, Césaire, Borges e Drummond, são capazes de lançar luz sobre a história passada, iluminando ao mesmo tempo os dilemas contemporâneos.

Bibliografia

Edições críticas dos poetas:

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires, Emece, 1994.

CÉSAIRE, Aimé. *La poésie*. Paris, Seuil, 1994.

VALLEJO, César. *Obras completas*. Lima, Banco de Crédito del Peru, 1991.

Obras Secundárias:

ADELMAN, Jeremy. “Post-populist Argentina”. In. *New Left Review*. No.203, 1994.

ADORNO, Theodor W. *Negative dialectics*. New York, Continuum, 1966.

_____. “Engagement”. In *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.

_____. *Teoria estética*. Lisboa, Edições 70, 1982.

_____. *Primas. Crítica cultural e sociedade*. São Paulo, Editora Ática, 2001.

_____. “Palestra sobre Lírica e Sociedade”. In *Notas de literatura*. São Paulo, Editora 34, 2003.

AGUIAR, Flávio(org). *Angel Rama*. São Paulo, EDUSP, 2001.

ALI, Manuel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo, EDUSP, 1999.

ALMEIDA, Jorge de Mattos Brito. *Música e verdade: a estética negativa de Theodor Adorno*. São Paulo, 2000. FFLCH. Tese de Doutorado.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1972.

ANDRADE, Carlos Drummond. *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, Record, 1988.

ANTOINE, Régis. “Transe et régence dans ‘La tragédie du Roi Christophe’ de Césaire”. In. *La littérature franco-antillaise*. Paris, Karthala, 1992.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Oeuvres poétiques*. Paris, Gallimard, 1965.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira :dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo, Paz e Terra, 1992.

- _____. *Zero a esquerda*. São Paulo, Editora Conrad, 2005.
- ARÉVALO, Guillermo Alberto. *César Vallejo, poesía en la historia*. [S.l.], C. Valencia Editores, 1977
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. “Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)”. In *Enigma e comentário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Coração partido*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- BARNATAN, Marcos Ricardo. *Jorge Luis Borges*. Ediciones Jucar, 1991.
- BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o Conceito da História”. In *Obras escolhidas I*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- _____. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- _____. “Theses on the philosophy of History”. In *Illuminations*. New York, Schocken Books, s/d.
- BERND, Zilé e CAMPOS, Maria do Carmo. *Literatura e americanidade*. Porto Alegre, Editora da Universidade, 1995.
- BISCHOF, Betina. *Razão da recusa. Um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Nankin Editorial, 2005.
- BOSI, Alfredo. “‘A máquina do mundo’ entre símbolo e alegoria”. In *Céu, inferno*. São Paulo, Ática, 1988.
- BOWRA, C. M. *The heritage of symbolism*. New York, Macmillan, 1954.
- BROTHERSTON, Gordon. *La América indígena en su literatura: el libro del cuarto mundo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- BROTHERSTON, Gordon e SÁ, Lúcia. “First peoples of the Americas and Their Literature”. <http://clcwebjournal.lib.purdue/clcweb02-2/brotherston&sa02.html>
- CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do povo à rosa das trevas*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2001.
- CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 2 vols. São Paulo, Editora Martins, 1959.

- _____. “Literatura e Cultura 1900 –1945” In *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1973.
- _____. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In MORENO, César Fernandez. *América Latina em sua literatura*. São Paulo, perspectiva, 1976.
- _____. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In. *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- _____. “Os Brasileiros e a Nossa América”. In: *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____. “O Olhar Crítico de Angel Rama”. *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____. “Literatura Comparada”. In: *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____. “Dialética da Malandragem”. In. *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 8 vols. Rio de Janeiro, Alhambra, 1958-65.
- _____. “Tradições Americanas”. In: *Ensaio Reunidos*. Rio de Janeiro, UniverCidade, 1999.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris, Présence africaine, 1976.
- CONFIANT, Raphaël. *Aimé Césaire: une traversée paradoxale du siècle*. Paris, Stock, 1993.
- COUTINHO, Afrânio. “A Literatura das Américas na Época Colonial”. In: *O processo de descolonização literária*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.
- D’ALLEMAND, Patricia. *Hacia uma crítica cultural latinoamericana*. Berkeley-Lima, Latinoamericana Editores, 2001.
- DELAS, Daniel. *Aimé Césaire*. Paris, Hachette, 1991.
- DEPESTRE, René. *Bon jour et adieu à la Négritude*. Paris, Robert Laffont, 1980.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. “Latin American and Comparative Literatures”. <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb02-2/gonzalez-echevarria02.html>
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.

- FERNÁNDEZ MORENO, César. *América Latina em sua literatura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979.
- FERRARI, Américo. “César Vallejo entre la angustia y la esperanza”. In. VALLEJO, César. *Obra poética*. Nanterre, Archivos, 1996.
- FERRO, Marc. *História das colonizações*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- FITZ, Earl. “Brazilian and Spanish American Literature in an Inter-American Perspective: The Comparative Approach”. <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb02-2/fitz02.html>
- _____. “Inter-American literature and criticism: an annotated bibliography”. <http://www.uiowa.edu/uiowapress/interamerican/current+i1.html>
- FRANCO, Jean. *César Vallejo: la dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1984.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- HANKE, Lewis. *Do the Americas have a common history?* New York, Knopf, 1964.
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- GENOVESE, Eugene. *Da rebelião à revolução*. São Paulo, Global, 1983.
- GÉRARD, Albert. “Problématique d’une Histoire littéraire du Monde Caraïbe”. *Revue de Littérature Comparée*. Janvier-Mars, 1988.
- GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1981.
- _____. *Influências e Impasses. Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- GUILLÉN, Claudio. *The challenge of comparative literature*. Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- GUZMAN, Jorge. *Tahuashando: lectura mestiza de César Vallejo*. Santiago, Editorial LOM, 2000.
- HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- HIDALGO, Alberto, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges. *Índice de la nueva poesía hispanoamericana*. Buenos Aires, El Inca, 1926.

- JAMES, Cyril Lionel Robert. *Os jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2000.
- JOSZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1989.
- KESTELOOT, Lilyan. "Aimé Césaire". In. *Poètes d'aujourd'hui*. No. 85. Paris, Seghers, 1962.
- KI-ZERBO, Joseph. *Historia da África Negra*. Paris, Editora Europa-América, 1972.
- KURZ, Robert. *O colapso da modernização*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1996.
- LACLAU, Ernesto. "Argentina – Imperialist Strategy and the May Crisis". In. *New Left Review*, no. 62, 1970.
- LAFON, Michel. *Borges, ou, La réécriture*. Paris, Seuil, 1990.
- LARA, Jesús. *La poesía quechua*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- LAROCHE, Maximilien. *Dialéctique de l'américanisation*. Québec, GRAELCA, 1993.
- LARREA, Juan. *Al amor de Vallejo*. Valencia, Pre-Textos, 1980.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- LUKACS, Georg. *A teoria da romance*. São Paulo, Editora 34/Duas Cidades, 2000.
- MARIÁTEGUI, Juan. *Siete ensaios de interpretación de la realidad peruana*. Barcelona, Editorial crítica, 1976.
- MARTÍNEZ, Agustín. "Radialismo y latinoamericanismo en la obra de Antonio Candido". In CANDIDO, Antonio. *Crítica radical*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.
- MERQUIOR, José Guilherme. "'A Máquina do Mundo' de Drummond". In. *Razão do poema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. "Symbols in Borges' Work". In BLOOM, Harold (org.). *Jorge Luis Borges*. New Haven, Chelsea House Publishers, 1986.
- MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.

MORETTI, Franco. "The Soul and the Harpy". In *Signs taken for wonder*. London, Verso, 1982.

_____. "The Slaughterhouse of Literature". *Modern Language Quarterly*, vol. 61, no.1, 2000.

_____. "Conjectures on World Literature". *New Left Review*, 1, January-February, 2000.

_____. "More Conjectures". *New Left Review*, 20, March-April, 2003.

_____. *Atlas do romance europeu. 1800-1900*. São Paulo, Boitempo, 2003.

_____. *Maps, graphs, trees. Abstract models for literary history I, II, III*. 2003. (aulas digitadas)

NAVES, Rodrigo. *Goeldi*. São Paulo, Cosac & Naify, 1999.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo, EDUSP, 1997.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

OLEA-FRANCO, Rafael. *El otro Borges :el primer Borges*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

PASTA JR., José Antonio. "Changement et idée fixe (L'autre dans le roman brésilien)". *Cahier*. Centre de Recherche sur les Pays Lusophones - Crepal Paris, n. 10, p. 159-171, 2003

_____. "La Singularité du Double au Brésil". In *La clinique du spéculaire dans l'oeuvre de Machado de Assis*. Paris, Association lacanienne internationale, 2003.

PAZ, Octavio. "Literatura de Fundación". In *Fundación y dissidencia. Obras completas. Vol. 3*. México, Fondo de Cultura Económica/ Círculo de Lectores, 1993

PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo, Estação Liberdade/FAPESP, 1998.

PIZARRO, Ana. *América Latina. Palavra, literatura e cultura. Vol. I*. São Paulo, Editora da Unicamp/Fundação Memorial, 1993.

_____. *América Latina. Palavra, literatura e cultura. Vol. II*. São Paulo, Editora da Unicamp/Fundação Memorial, 1994.

- _____. *América Latina. Palavra, literatura e cultura. Vol. III.* São Paulo, Editora da Unicamp/Fundação Memorial, 1995.
- POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa.* Belo Horizonte, Editora UFMG, 2000.
- RAMA, Angel. *La novela latinoamericana 1920 – 1980.* Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- RETAMAR, Renato Fernández. *Caliban e outros ensaios.* São Paulo, Busca Vida, 1988.
- REVISTA IBERO-AMERICANA. Número 184/186. (especial sobre estudos inter-americanos).
- RUNNING, Thorpe. *The critical poem :Borges, Paz, and other language-centered poets in Latin América.* Lewisburg, Bucknell University Press, 1996.
- RUSSELL, Charles. *Poets, prophets and revolutionaries: the literary avant-garde from Rimbaud through postmodernism.* New York : Oxford University Press, 1985.
- SAER, Juan José. “Repulsa ao excesso”. Folha de S. Paulo. 18/04/2004. <<http://www1.folha.uol.com.br/fspmais/fs1804200412.htm>>
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Historia general de América.* Lima, Peru, 1987.
- _____. *La tierra del Quetzal.* Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1950.
- SANTIAGO, Silviano. “Camões e Drummond: A Máquina do Mundo”. *Hispânia*, vol. XLIX, n. 3, setembro de 1966, pgs. 389-394.
- SARLO SABAJANES, Beatriz. *Jorge Luis Borges: a writer on the edge.* London, Verso, 1993.
- SARMIENTO, Domingos Faustino. *Facundo: civilización y barbarie.* Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul. “L’Orphée Noire”. In SENGHOR, Léopold-Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache.* Paris, Presse Universitaires de France, 1948.
- SCHWARTZ, Jorge. *Borges no Brasil.* São Paulo, Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- _____. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos.* México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

- SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora de lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1992.
- _____. *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Duas meninas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- SIMON, Iumna Maria. “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”. In *Novos Estudos CEBRAP*, no. 55, novembro 1999.
- STEIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.
- SOMMER, Doris. *Foundational fictions*. Berkeley, university of California Press, 1984.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- TEILTELBOIM, Volodia. *Los dos Borges: vida, sueños, enigmas*. Santiago, Editorial Sudamericana, 1996.
- TEODORO, Maria de Lourdes. *Modernisme brésilien et negritude antillaise*. Paris, L’Harmattan, 1999.
- VALLEJO, César. *Trilce. Escalas melografiadas*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993.
- VILLAÇA, Alcides. . “Primeira Poesia”. In *Teresa. Revista de literatura brasileira*. No. 3. São Paulo, EDUSP/Ed. 34, 2002.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. São Paulo, Cultrix, 1993.
- WISNIK, José Miguel. “Drummond e o Mundo”. In. NOVAES, Adauto (org). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- YURKIEVICH, Saul. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana : Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona, Barral Editores, 1978.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)