

Octavio Paz

Os Filhos do
Barro



EDITORA
NOVA
FRONTEIRA



OS FILHOS DO BARRO

Octavio Paz

Os Filhos do Barro

Do romantismo à vanguarda

Tradução de
OLGA SAVARY



EDITORA
NOVA
FRONTEIRA

Título original:
LOS HIJOS DEL LIMO

© 1974 by Octavio Paz

Direitos adquiridos para a língua portuguesa pela
EDITORA NOVA FRONTEIRA S.A.
Rua Maria Angélica, 168 — Lagoa — CEP: 22.461 — Tel.: 286-7822
Endereço telegráfico: NEOFRONT
Rio de Janeiro — RJ

Revisão:
LUÍS AUGUSTO MESQUITA
CLÁUDIO ESTRELLA
CLARA RECHT DIAMENT

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

P368f Paz, Octavio.
Os Filhos do barro : do romantismo à vanguarda / Octavio Paz ; tradução de Olga Savary. — Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

Tradução de: Los hijos del limo

1. Ensaio mexicano I. Título

85-0624

CDD — M864
CDU — 860(72)-4

*Mais l'oracle invoqué pour jamais dut se taire;
Un seul pouvait au monde expliquer ce mystère:
— Celui qui donna l'âme aux enfants du limon.*

Gérard de Nerval, *Chimères*,
'Le Christ aux oliviers', v

SUMÁRIO

Prefácio, 9

I. A tradição da ruptura, 15

II. A revolta do futuro, 37

III. Os filhos do barro, 59

IV. Analogia e ironia, 81

V. Tradução e metáfora, 105

VI. O ocaso da vanguarda, 131

1. Revolução/Eros/Metaironia, 133

2. O outro lado do desenho, 145

3. O ponto de convergência, 189

Notas, 205

PREFÁCIO

Em um livro publicado há mais de 15 anos, *O arco e a lira* (México, 1956), tentei responder a três perguntas sobre a poesia: o dizer poético, o poema é irredutível a todo outro dizer? Que dizem os poemas? Como se comunicam os poemas? A matéria deste livro é um prolongamento da resposta que tentei dar à terceira pergunta. O poema é um objeto feito da linguagem, dos ritmos, das crenças e das obsessões deste ou daquele poeta, desta ou daquela sociedade. É o produto de uma história e de uma sociedade, mas o seu modo de ser histórico é contraditório. O poema é uma máquina que produz anti-história, ainda que o poeta não tenha essa intenção. A operação poética consiste em uma inversão ou conversão do fluir temporal; o poema não detém o tempo: o contradiz e o transfigura. Mesmo em um soneto barroco, em uma epopéia popular ou em uma fábula, o tempo passa diferente da história ou do que chamamos de vida real. A contradição entre história e poesia pertence a todas as sociedades, porém somente na idade moderna manifestase de um modo explícito. O sentimento e a consciência da discórdia entre sociedade e poesia converteram-se, a partir do romantismo, no tema central, muitas vezes secreto, de nossa poesia. Neste livro procurei descrever, sob a perspectiva de um poeta hispano-americano, o movimento poético moderno e suas relações contraditórias com o que denominamos 'modernidade'.

A despeito das diferenças de línguas e culturas nacionais, a poesia moderna do Ocidente é una. Contudo, vale a pena esclarecer que o termo 'Ocidente' também abrange

as tradições poéticas anglo-americanas e latino-americanas (em seus três ramos: a espanhola, a portuguesa e a francesa). Para ilustrar a unidade da poesia moderna escolhi os episódios mais marcantes, a meu ver, de sua história: seu nascimento com os românticos ingleses e alemães, as metamorfoses no simbolismo francês e no modernismo hispano-americano, o apogeu e fim nas vanguardas do século XX. Desde sua origem, a poesia moderna tem sido uma reação diante, para e contra a modernidade: a Ilustração, a razão crítica, o liberalismo, o positivismo e o marxismo. Daí a ambigüidade de suas relações — quase sempre iniciadas com uma adesão entusiasta, seguida de um brusco rompimento — com os movimentos revolucionários da modernidade, da Revolução francesa à russa. Em sua disputa com o racionalismo moderno, os poetas redescobrem uma tradição tão antiga como o próprio homem, a qual, transmitida pelo neoplatonismo renascentista, além das seitas e correntes herméticas e ocultistas dos séculos XVI e XVII, atravessa o século XVIII, penetra no século XIX e chega aos nossos dias. Refiro-me à analogia, à visão do universo como um sistema de correspondências e à visão da linguagem como o dobre do universo.

A analogia dos românticos e dos simbolistas encontra-se carcomida pela ironia, isto é, pela consciência da modernidade e de sua crítica ao cristianismo e às outras religiões. A ironia transforma-se, no século XX, em *humor* — negro, verde ou roxo. Analogia e ironia enfrentam o poeta com o racionalismo e o progressismo da era moderna, mas também, e com a mesma violência, o opõem ao cristianismo. O tema da poesia moderna é duplo: por um lado é um diálogo contraditório com e contra as revoluções modernas e as religiões cristãs; por outro, no interior da poesia e de cada obra poética, é um diálogo entre analogia e ironia. O contexto de onde se desprende esse

duplo diálogo é outro diálogo: a poesia moderna pode ser vista como a história das relações contraditórias, feitas de fascinação e repulsa, entre as línguas românicas e germânicas, entre a tradição central do classicismo greco-latino e a tradição do particular e do bizarro, representada pelo Romantismo, entre a versificação silábica e a acentual.

No século XX as vanguardas esboçam as mesmas figuras do século anterior, só que em sentido inverso: o *modernismo* dos poetas anglo-americanos é uma tentativa de regresso à tradição central do Ocidente — justamente o contrário do que tinha sido o romantismo anglo-alemão —, enquanto o surrealismo francês leva ao extremo as tendências do romantismo alemão. O período propriamente contemporâneo é o do fim da vanguarda e, com ela, o do movimento que desde os fins do século XVIII foi chamado de *arte moderna*. O que está interdito na segunda metade do nosso século não é a noção de arte, mas a noção de modernidade. Nas últimas páginas deste livro refiro-me ao tema da poesia que começa depois da vanguarda. Essas páginas se unem a *Os signos em rotação*, uma espécie de manifesto poético que publiquei em 1965 e que foi incorporado como epílogo a *O arco e a lira*.

O texto deste livro é, modificado e ampliado, o das conferências que fiz na Universidade de Harvard (Charles Eliot Norton Lectures), no primeiro semestre de 1972.

O. P.

Cambridge, Mass., 28 de junho de 1972

I

A TRADIÇÃO DA RUPTURA

O tema deste livro é a tradição moderna da poesia. A expressão não só significa que há uma poesia moderna, como que o **moderno é uma tradição**. Uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo. Entende-se por tradição a transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, idéias, estilos; por conseguinte, qualquer interrupção na transmissão equivale a quebrantar a tradição. **Se a ruptura é destruição do vínculo que nos une ao passado, negação da continuidade entre uma geração e outra, pode chamar-se de tradição àquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade?** E há mais: inclusive, caso se aceitasse que a negação da tradição por extenso poderia, pela repetição do ato através de gerações de iconoclastas, constituir uma tradição, como chegaria a sê-lo realmente sem negar-se a si mesma, ou seja, sem afirmar em um dado momento, não a interrupção, mas a continuidade? **A tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura...** A contradição subsiste se, em lugar das palavras interrupção ou ruptura, empregamos outra, que se oponha com menos violência às idéias de transmissão e de continuidade. Por exemplo: a tradição moderna. **Se o tradicional é, por excelência, o antigo, como pode o moderno ser tradicional? Se a tradição significa continuidade do passado no presente, como se pode falar de uma tradição sem passado e que consiste na exaltação daquilo que o nega: a pura atualidade?**

Apesar da contradição que encerra, e às vezes com plena consciência dela, como no caso das reflexões de Baudelaire em *L'art romantique*, desde princípios do século passado se fala da modernidade como de uma tradição e se pensa que a ruptura é a forma privilegiada da mudança. Ao dizer que a modernidade é uma tradição cometo uma ligeira inexactidão: deveria ter dito *outra* tradição. **A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*.** O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua **heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade:** a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. **Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical.** Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição. Um exemplo desta maneira de pensar é o livro que o crítico norte-americano Harold Rosenberg publicou há alguns anos: *The tradition of the new*. Ainda que o novo não seja exatamente o moderno — há novidades que não são modernas —, o título do livro de Rosenberg expressa com saudável e lúcida insolência o paradoxo que fundou a arte e a poesia do nosso tempo. Um paradoxo que é, simultaneamente, o princípio intelectual que as justifica e que as nega, seu alimento e seu veneno. **A arte e a poesia de nosso tempo vivem de modernidade e morrem por ela.**

Na história da poesia do Ocidente, o culto ao novo, o amor pelas novidades, surge com uma regularidade que não me atrevo a chamar cíclica, mas que tampouco é casual. **Há épocas em que o ideal estético consiste na imitação dos antigos; há outras em que se exalta a novidade e o inesperado.** Apenas é necessário que se recorde, como exemplo do segundo, dos poetas 'metafísicos' ingleses e dos barrocos espanhóis. Uns e outros exerceram com igual entusiasmo o que se poderia chamar de estética da surpresa. Novidade e inesperado são termos afins, não equivalentes. Os conceitos, metáforas, sutilezas e outras combinações verbais do poema barroco são destinados a provocar o assombro: **o novo só é novo se for inesperado.** A novidade do século XVII não era crítica nem trazia a negação da tradição. Ao contrário, afirmava sua continuidade; Gracián disse que os modernos são mais sutis que os antigos, mas não que são diferentes. Entusiasma-se ante certas obras de seus contemporâneos não porque seus autores tenham negado o estilo antigo, mas porque oferecem novas e surpreendentes combinações dos mesmos elementos.

Nem Góngora nem Gracián foram revolucionários, no sentido que presentemente damos a esta palavra; não se propuseram a mudar os ideais de beleza de sua época, embora Góngora os tenha efetivamente mudado: **novidade, para eles, não era sinônimo de mudança, mas de assombro. Para encontrar esta estranha aliança entre a estética da surpresa e a da negação, tem-se que chegar ao final do século XVIII, isto é, ao princípio da Idade Moderna.** Desde seu nascimento, a modernidade é uma paixão crítica e é, assim, uma dupla negação, como crítica e como paixão, tanto das geometrias clássicas como dos labirintos barrocos. Paixão vertiginosa, pois culmina com a negação de si mesma: **a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora.** Há dois séculos a imaginação

poética levanta suas arquiteturas sobre um terreno minado pela crítica. E o faz sabendo que está minado... O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma.

Disse que o novo não é exatamente o moderno, salvo se é portador da dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente. Esse algo tem mudado de nome e de forma no correr dos dois últimos séculos — da *sensibilidade* dos pré-românticos à *meta-ironia* de Duchamp —, porém sempre tem sido o que é alheio e estranho à tradição reinante, a heterogeneidade que irrompe no presente e desvia seu curso em direção inesperada. Não é apenas o diferente, mas o que se opõe aos gostos tradicionais: estranheza polêmica, oposição ativa. O novo nos seduz não pela novidade, mas sim por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que divide o tempo em dois: antes e agora.

O velho de milênios também pode atingir a modernidade: basta que se apresente como uma negação da tradição e que nos proponha outra. Ungido pelos mesmos poderes polêmicos do novo, o antiquíssimo não é um passado: é um começo. A paixão contraditória ressuscita-o, anima-o e o transforma em nosso contemporâneo. Na arte e na literatura da época moderna há uma pertinaz corrente arcaizante, que vai da poesia popular germânica de Herder à poesia chinesa desenterrada por Pound, e do Oriente de Delacroix à arte da Oceania amada por Breton. Todos esses objetos, sejam pinturas e esculturas ou poemas, têm em comum o seguinte: qualquer que seja a civilização a que pertençam, sua aparição em nosso horizonte estético significou uma ruptura, uma mudança.

estética da surpresa

Essas novidades centenárias ou milenares interromperam algumas vezes nossa tradição, sendo que a história da arte moderna do Ocidente é também a história das ressurreições das artes de muitas civilizações desaparecidas. Manifestações da estética da surpresa e de seus poderes de contágio, mas sobretudo encarnações momentâneas da negação crítica, os produtos da arte arcaica e das civilizações distantes inscrevem-se com naturalidade na tradição da ruptura. São uma das máscaras que a modernidade ostenta.

A tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo. O ácido que dissolve todas essas oposições é a crítica. Só que a palavra crítica tem demasiadas ressonâncias intelectuais e daí preferir-se acoplá-la com outra palavra: paixão. A união entre paixão e crítica ressalta o caráter paradoxal de nosso culto ao moderno. Paixão crítica: amor imoderado, passional, pela crítica e seus precisos mecanismos de desconstrução, mas também crítica enamorada de seu objeto, crítica apaixonada por aquilo mesmo que nega. Enamorada de si mesma e sempre em guerra consigo mesma, não afirma nada de permanente nem se baseia em nenhum princípio: a negação de todos os princípios, a mudança perpétua é seu princípio. Uma crítica assim não pode senão culminar em um amor passional pela manifestação mais pura e imediata da mudança: o agora. Um presente único, distinto de todos os outros. O sentido singular deste culto pelo presente nos escapará se não observarmos que é fundado numa curiosa concepção do tempo. Curiosa porque antes da Idade Moderna aparece somente isolada e de maneira excepcional: para os antigos o agora repete o ontem, para os modernos é a sua negação. Em um caso o tempo é visto como uma coisa regular, como um processo no qual as variações e as exceções constituem realmente variações e exceções da regra; em outro

o processo é uma teia de irregularidades, pois a variação e a exceção constituem a regra. Para nós, o tempo não é a repetição de instantes ou séculos idênticos: cada século e cada instante é único, distinto, outro.

A tradição do moderno encerra um paradoxo maior do que o que deixa entrever a contradição entre o antigo e o novo, o moderno e o tradicional. A oposição entre o passado e o presente literalmente se evapora, pois o tempo transcorre com tal celeridade, que as distinções entre os diversos tempos — passado, presente, futuro — apagam-se ou pelo menos se tornam instantâneas, imperceptíveis e insignificantes. Podemos falar de tradição moderna sem que nos pareça incorrer em contradição porque a era moderna poliu, até apagar quase por completo, o antagonismo entre o antigo e o atual, o novo e o tradicional. A aceleração do tempo não só torna ociosas as distinções entre o que já se passou e o que está passando, como anula as diferenças entre velhice e juventude. Nossa época exaltou a juventude e seus valores com tal frenesi, que fez desse culto, não tanto uma religião, mas uma superstição; contudo, nunca se envelheceu tanto e tão rápido como agora. Nossas coleções de arte, nossas antologias de poesia e nossas bibliotecas estão cheias de estilos, movimentos, quadros, esculturas, romances e poemas prematuramente envelhecidos.

Dupla e vertiginosa sensação: o que acaba de acontecer já pertence ao mundo do infinitamente distante e, ao mesmo tempo, a antiguidade milenar está infinitamente próxima. . . De tudo isto pode-se concluir que a tradição moderna, bem como as idéias e imagens contraditórias que esta expressão suscita não são mais que a consequência de um fenômeno ainda mais perturbador: a época moderna é a da aceleração do tempo histórico. Não digo, naturalmente, que os dias e os anos passem mais rapidamente hoje, porém que mais coisas se passam neles.

Passam-se as coisas e todas elas passam quase ao mesmo tempo, não uma atrás da outra, mas simultaneamente. Aceleração é fusão: todos os tempos e todos os espaços confluem em um aqui e um agora.

Não faltará quem pergunte a si mesmo se a história transcorre mais depressa que antes. Confesso que eu não poderia responder a esta pergunta e penso que ninguém poderia fazê-lo com absoluta certeza. Não seria impossível que a aceleração do tempo histórico fosse uma ilusão; talvez as mudanças e convulsões que certas vezes nos angustiam e outras vezes nos encantam sejam muito menos profundas e decisivas do que imaginamos. Por exemplo, a Revolução soviética nos pareceu uma ruptura de tal modo radical entre o passado e o futuro que um livro de viagem à Rússia se chamou, se não me falha a memória, *Visita ao futuro*. Hoje, meio século após esse acontecimento, no qual vimos algo assim como a encarnação fulgurante do futuro, o que realmente surpreende o estudioso ou o simples viajante é a persistência dos traços tradicionais da velha Rússia. O famoso livro de John Reed, no qual ele conta os dias eletrizantes de 1917, parece descrever um passado remoto, enquanto o do marquês de Custine, que tem como tema o mundo burocrático e policial do czarismo, é atual em mais de um aspecto. O exemplo da revolução mexicana também nos incita a duvidar da pretendida aceleração da história: foi um tremendo abalo, que teve por objetivo modernizar o país e, não obstante, o notável do México contemporâneo precisamente a presença de modos de pensar, de sentires que pertencem à época dos vice-reis e também ao mundo pré-hispânico. A mesma coisa pode ser dita em matéria de arte e de literatura: durante o último século e meio aconteceram mudanças e revoluções estéticas, mas não se nota que essa sucessão de rupturas e também de continuidades? O tema deste livro é demonstrar que a

mesmo princípio inspira os românticos alemães e ingleses, simbolistas franceses e a vanguarda cosmopolita da primeira metade do século XX. Um exemplo entre muitos: em várias ocasiões, Friedrich von Schlegel define o amor, a poesia e a ironia dos românticos com termos não muito distantes dos que, um século depois, André Breton empregaria ao falar do erotismo, da imaginação e do humor dos surrealistas. Influência, coincidência? Nem uma, nem outra: **persistência de certas maneiras de pensar, de ver e de sentir.**

Nossas dúvidas aumentam e se fortalecem quando, em lugar de recorrermos a exemplos do passado recente, interrogamos épocas distantes ou civilizações diferentes da nossa. Em seus estudos de mitologia comparada, Georges Dumézil mostrou a existência de uma 'ideologia' comum a todos os povos indo-europeus, da Índia e do Irã ao mundo celta e germânico, que resistiu e ainda resiste à dupla erosão do isolamento geográfico e histórico. Separados por milhares de quilômetros e de anos, os povos indo-europeus ainda conservam restos de uma concepção tripartida do mundo. Estou convencido de que algo semelhante ocorre com os povos da área mongólica, tanto asiáticos como americanos. Esse mundo está à espera de um Dumézil, que mostre sua profunda unidade. Antes de Benjamin Lee Whorf, o primeiro a formular de maneira sistemática o contraste entre as estruturas mentais subjacentes dos europeus e as estruturas mentais dos *hopi*, vários investigadores haviam reparado na existência e na persistência de uma visão quadripartida do mundo comum aos índios americanos. No entanto, talvez as oposições entre as civilizações recuperem uma secreta unidade: a do homem. Talvez as diferenças culturais e históricas sejam a obra de um único autor e que pouco varia. **A natureza humana não é uma ilusão: é o não-variável**

que produz as mudanças e a diversidade de culturas, histórias, religiões, artes.

As reflexões anteriores poderiam levar-nos a sustentar que a aceleração da história é ilusória ou, mais provavelmente, que as mudanças afetam a superfície sem alterar a realidade profunda. Os acontecimentos se sucedem uns aos outros e a impetuosidade da ondulação histórica oculta-nos a paisagem submarina de vales e montanhas imóveis que a sustentam. Então, em que sentido podemos falar de tradição moderna? Ainda que a aceleração da história possa ser ilusória ou real — a dúvida sobre isto é lícita —, podemos dizer, com certa confiança, que a sociedade que inventou a expressão *a tradição moderna* é uma sociedade singular. Essa frase contém algo além de uma contradição lógica e lingüística: **é a expressão da condição dramática de nossa civilização, que procura seu fundamento, não no passado nem em nenhum princípio imóvel, mas na mudança.** Quer acreditemos que as estruturas sociais mudem muito lentamente e que as estruturas mentais sejam invariáveis, quer acreditemos na história e em suas incessantes transformações, há algo inegável: **nossa imagem do tempo tem mudado.** Basta comparar nossa idéia do tempo com a de um cristão do século XII, para logo notar a diferença.

Ao mudar nossa imagem do tempo, mudou nossa relação com a tradição. Ou melhor, mudando nossa idéia do tempo, tivemos consciência da tradição. Os povos tradicionalistas vivem imersos em um passado sem interrogá-lo; em vez de ter consciência de suas tradições, vivem com elas e nelas. Aquele que sabe ser pertencente a uma tradição implicitamente já se sabe diferente dela, e esse saber leva-o, tarde ou cedo, a interrogá-la e, às vezes, a negá-la. **A crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição.** Nosso tempo se distingue de outras épocas e sociedades pela imagem que fazemos

do transcorrer: nossa consciência da história. Surge agora mais claramente o significado do que chamamos a tradição moderna: é uma expressão de nossa consciência histórica. Em parte, é uma crítica do passado, uma crítica da tradição; de outra, é uma negativa, repetida uma e outra vez ao longo dos dois últimos séculos, por fundamentar uma tradição no único princípio imune à crítica, já que se confunde com ela mesma: a mudança, a história.

* * *

A relação entre os três tempos — passado, presente e futuro — é distinta em cada civilização. Para as sociedades primitivas, o arquétipo temporal, o modelo do presente e do futuro, é o passado. Não o passado recente, mas um passado imemorial que está mais além de todos os passados, na origem da origem. Como um manancial, este passado de passados flui continuamente, desemboca no presente e, confundido com ele, é a única atualidade que realmente conta. A vida social não é histórica, mas ritual; não é feita de mudanças sucessivas, mas consiste na repetição rítmica do passado intemporal. O passado é um arquétipo, e o presente deve se ajustar a esse modelo imutável; além do que, esse passado está sempre presente, já que retorna no rito e na festa. Assim, tanto por ser um modelo continuamente imitado quanto porque o rito o atualiza periodicamente, o passado defende a sociedade da mudança. Duplo caráter desse passado: é um tempo imutável, impermeável às mudanças; não é o que passou uma vez, mas o que está passando sempre: é um presente. De um ou de outro modo, o passado arquétípico escapa ao acidente e à contingência; embora seja tempo, é também a negação do tempo: dissolve as contradições entre o que se passou ontem e o que se passa agora. su-

prime as diferenças e faz com que triunfem a regularidade e a identidade. Insensível à mudança, é por excelência a norma: as coisas devem se passar tal como se passaram nesse passado imemorial.

Nada é mais oposto à nossa concepção de tempo do que a concepção de tempo dos primitivos: para nós o tempo é o portador da mudança, para eles é o agente que a suprime. Mais que uma categoria temporal, o passado arquétípico do primitivo é uma realidade que está mais além do tempo: é o princípio original. Todas as sociedades, exceto a nossa, imaginaram mais além, no qual repousa o tempo, por assim dizer, reconciliado consigo mesmo: já não muda porque, tornado imóvel transparente, cessou de fluir ou porque, ainda que flua sem cessar, é sempre igual a si mesmo. Estranho triunfo do princípio da identidade: desaparecem as contradições porque o tempo perfeito é intemporal. Para os primitivos, o modelo intemporal não está depois, mas antes, não no fim dos tempos, mas no começo do começo. Não é aquele estado ao qual chegará o cristianismo, seja para salvar-se ou para perder-se, na consumação do tempo: é aquele que devemos imitar desde o princípio.

A sociedade primitiva vê com horror as inevitáveis variações que o passar do tempo implica; longe de serem consideradas benéficas, essas mudanças são nefastas: o que denominamos história é para os primitivos falta, queda. As civilizações do Oriente e do Mediterrâneo, como as civilizações da América pré-colombiana, viram a história com a mesma desconfiança, porém não a negaram tão radicalmente. Para todas elas, o passado dos primitivos, sempre imóvel e sempre presente, se desprende em círculos e em espirais: as idades do mundo. Surpreendente transformação do passado intemporal: transcorre, está sujeito à mudança e, em uma palavra, temporaliza-se. O passado se anima, é a semente primordial que germina.

crece, define e morre — para de novo renascer. O modelo continua sendo o passado anterior a todos os tempos, a idade feliz do princípio, regida pela harmonia entre o céu e a terra. É um passado que tem as mesmas propriedades das plantas e dos seres vivos; é uma substância animada, algo que muda e, sobretudo, algo que nasce e morre. A história é uma degradação do tempo original, um lento mas inexorável processo de decadência, que culmina com a morte.

O remédio contra a mudança e a extinção é o retorno: o passado é um tempo que reaparece e que nos espera no final de cada ciclo. O passado é uma idade vindoura. Desta forma, o futuro nos oferece uma dupla imagem: é o fim dos tempos e o seu recomeço, é a degradação do passado arquetípico e é a sua ressurreição. O fim do ciclo é a restauração do passado original — e o começo da inevitável degradação. A diferença entre esta concepção e as dos cristãos e dos modernos é notável: para os cristãos o tempo perfeito é a eternidade — uma abolição do tempo, uma anulação da história; para os modernos, a perfeição não pode estar em outra parte, se esta em alguma, a não ser no futuro. Outra diferença: nosso futuro é por definição o que não se parece nem com o passado nem com o presente: é a região do inesperado, enquanto o futuro dos antigos mediterrâneos e dos orientais desemboca sempre no passado. O tempo cíclico transcorre, é história; igualmente, é uma reiteração que, cada vez que se repete, nega o transcurso e a história.

O tempo modelo primordial de todos os tempos, a era da concórdia entre o homem e a natureza e entre o homem e os homens, chama-se no Ocidente a Idade de Ouro. Para outras civilizações — a chinesa, a centro-americana — não foi esse metal, mas o jade, o símbolo da harmonia entre a sociedade humana e a sociedade natural. No jade condensa-se o perpétuo reverdecimento da natureza, tal

como no ouro presenciamos uma espécie de materialização da luz solar. O jade e o ouro são símbolos duplos, como tudo o que exprime as sucessivas mortes e ressurreições do tempo cíclico. Em uma fase, o tempo se condensa e se transmuta em matéria dura e preciosa, como se quisesse fugir da mudança e de suas degradações; em outra, pedra e metal se abrandam, o tempo se desagrega e se corrompe, torna-se excremento e putrefação vegetal e animal. Mas a fase da desintegração é também a da ressurreição e da fertilidade: os antigos mexicanos colocavam sobre a boca dos mortos uma conta de jade.

A ambigüidade do ouro e do jade reflete a ambigüidade do tempo cíclico: o arquétipo temporal está no tempo e adota a forma de um passado que retorna — só que retorna para afastar-se novamente. Verde ou dourada, a idade feliz é um tempo de acordo, uma conjunção dos tempos, que dura apenas um momento. É um verdadeiro acorde: à prodigiosa condensação do tempo em uma gota de jade ou em uma espiga de ouro sucedem a dispersão e a corrupção. A recorrência nos preserva das mudanças da história apenas para nos submetemos a elas mais duramente: deixam de ser um acidente, uma queda ou uma falta, para converter-se nos momentos sucessivos de um processo inexorável. Nem os deuses escapam do ciclo. Quetzalcoatl desaparece no mesmo lugar no qual se perdem as divindades que Nerval invoca em vão: esse lugar, diz o poema náuatle, “onde a água do mar se junta com a do céu”, esse horizonte, onde a aurora é crepúsculo.

Não há um jeito de se sair do círculo do tempo? Desde os albores de sua civilização, os indianos imaginaram um mais além que não é propriamente tempo, mas sua negação: o ser imóvel sempre igual a si mesmo (brâmane) ou o vazio igualmente imóvel (nirvana). O brâmane nunca muda e sobre ele nada pode ser dito exceto que é; sobre

nirvana tampouco nada pode ser dito nem sequer que não é. Em ambos os casos: **realidade mais além do tempo e da linguagem.** Realidade que não admite outros nomes senão os da negação universal: não é isto nem aquilo nem o outro. Não é isto nem aquilo e, não obstante, é. A civilização indiana não rompe o tempo cíclico: sem negar sua realidade empírica, dissolve-o e converte-o em uma fantasmagoria sem substância. A crítica do tempo reduz a mudança a uma ilusão, sendo assim outra maneira, talvez a mais radical, de se opor à história. O passado intemporal do primitivo temporaliza-se, encarna-se e torna-se tempo cíclico nas grandes civilizações do Oriente e do Mediterrâneo; a Índia dispersa os ciclos: são literalmente o sonho de Brama. Cada vez que o deus desperta, o sonho se dissipa. Espanta-me a duração desse sonho; segundo os indianos, esta idade que agora vivemos, caracterizada pela injusta posse de riquezas, durará 432 mil anos. E espanta-me ainda mais saber que o deus está condenado, cada vez que desperta, a tornar a dormir e a sonhar o mesmo sonho. Esse enorme sonho circular, irreal para aquele que o sonha, porém real para o sonhado, é monótono: inflexível repetição das mesmas abominações. O perigo deste radicalismo metafísico é que nem o homem escapa à sua negação. Entre a história com seus ciclos irreais e uma realidade sem cor, sabor nem atributos: o que resta ao homem? Uma e outra são inabitáveis.¹

O indiano dissipou os ciclos; o cristão rompeu-os: tudo acontece somente uma vez. Antes de alcançar a iluminação, Gautama recorda suas vidas passadas e vê, em outros universos e em outras idades cósmicas, outros Gautamas dissolverem-se na vacuidade; Cristo veio à terra apenas uma vez. O mundo em que o cristianismo se propagou estava tomado pelo sentimento de sua irremediável decadência e os homens tinham a convicção de que viviam o

fim de um ciclo. Às vezes esta idéia era expressada em termos quase cristãos: "Os elementos terrestres se dissolverão e tudo será destruído para que tudo seja criado novamente em sua primeira inocência. . ." A primeira parte desta frase de Sêneca corresponde àquilo em que acreditavam e esperavam os cristãos: o próximo fim do mundo. Uma das razões do número crescente de conversões à nova religião foi a crença na iminência do fim; o cristianismo oferecia uma resposta à ameaça que se abatia sobre os homens. Ter-se-iam convertido se soubessem que o mundo ainda duraria milênios? Santo Agostinho pensava que a primeira época da humanidade, da queda de Adão ao sacrifício de Cristo, tinha durado pouco menos de seis mil anos e que a segunda época, a nossa, seria a última e não duraria senão alguns séculos.

A crença na proximidade do fim requeria uma doutrina que respondesse com mais calor aos temores e aos desejos dos homens. O tempo circular dos filósofos pagãos continha a volta de uma idade de ouro, mas essa regeneração universal, excetuando ser apenas uma trégua no inexorável movimento para a decadência, não era estritamente sinônimo de salvação individual. O cristianismo prometia uma salvação pessoal e, desta forma, sua vinda produziu uma mudança essencial: o protagonista do drama cósmico já não era o mundo, mas o homem. Melhor dizendo: cada um dos homens. O centro da gravidade da história mudou: o tempo circular dos pagãos era infinito e impessoal, o tempo cristão era finito e pessoal.

Santo Agostinho refutou a idéia dos ciclos. Parece-lhe absurdo que as almas racionais não se recordem de haver vivido todas essas vidas de que falam os filósofos pagãos. Ainda mais absurdo lhe parece a postulação simultânea da sabedoria e do eterno retorno: "Como pode a alma imortal, que alcançou a sabedoria, estar submetida a essas incessantes migrações entre uma beatitude ilusória

e uma desdita real?)* O esboço que o tempo circular traça é demoníaco e fará com que mais tarde Ramon Llull diga: "É assim o castigo no inferno, como um movimento em círculo." Finito e pessoal, o tempo cristão é irreversível; não é verdade, diz Santo Agostinho, que por ciclos sem conta o filósofo Platão esteja condenado a ensinar em uma escola de Atenas, chamada a Academia, aos mesmos discípulos, as mesmas doutrinas: "Somente uma vez Cristo morreu por nossos pecados, ressuscitou entre os mortos e não morrerá mais." **Ao romper os ciclos e introduzir a idéia de um tempo finito e irreversível, o cristianismo acentuou a heterogeneidade do tempo; isto é, pôs manifestamente essa propriedade que o faz romper consigo mesmo, dividir-se, separar-se, ser outro sempre diferente.** A queda de Adão significa a ruptura do paradisiaco presente eterno: o começo da sucessão é o começo da cisão. O tempo, em seu contínuo dividir-se, nada mais faz que repetir a cisão original, a ruptura do princípio; a divisão do presente eterno e idêntico a si mesmo em um ontem, um hoje e um amanhã, cada qual distinto, único. Essa continua mudança é a marca da imperfeição, o sinal da Queda. Finitude, irreversibilidade e heterogeneidade são manifestações da imperfeição: cada minuto é único e distinto porque está separado, cortado da unidade. História é sinônimo de queda.

A heterogeneidade do tempo histórico opõe-se a unidade do tempo que está depois dos tempos: na eternidade cessam as contradições, tudo já se reconciliou consigo mesmo e nessa reconciliação cada coisa atinge sua perfeição inalterável, sua primeira e final unidade. O regresso do eterno presente, depois do Juízo Final, é a morte da mudança — a morte da morte. A afirmação ontológica

* Santo Agostinho, *De civitate Dei*.

da eternidade cristã não é menos aterradora que a negação da Índia, como se pode ver em uma passagem da *Divina comédia*. Em um dos primeiros círculos do Inferno, no terceiro, onde padecem os glutões em um lago de excrementos, Dante se encontra com um seu conterrâneo, um pobre homem, Ciaccio (o Porquinho).* O condenado, depois de profetizar novas calamidades civis em Florença — os réprobos possuem o dom da dupla visão — e pedir ao poeta que quando regressar a sua terra lembre ao povo sua memória, afunda nas águas imundas. "Não voltará a sair" — diz Virgílio — "até que soe a trombeta angélica", anúncio do Juízo Final. Dante pergunta a seu guia se a pena desse coitado será maior ou mais leve depois da 'grande sentença'. E Virgílio responde com uma lógica impecável: sofrerá mais porque, para maior perfeição, maior gozo ou maior dor. No fim dos tempos cada coisa e cada ser serão mais plenamente aquilo que são: a plenitude do gozo no paraíso corresponde exatamente e ponto por ponto à plenitude da dor no inferno.

Passado intemporal do primitivo, tempo cíclico, vazio budista, anulação dos contrários no brâmane ou na eternidade cristã: o leque das concepções do tempo é imenso, mas toda essa prodigiosa variedade pode ser reduzida a um princípio único. **Todos esses arquétipos, por mais diversos que sejam, têm em comum o seguinte: são tentativas de anular, ou pelo menos minimizar, as mudanças. À pluralidade do tempo real opõe-se a unidade de um tempo ideal ou arquetípico:** à heterogeneidade em que se manifesta a sucessão temporal, a identidade de um tempo mais além do tempo, sempre igual a si mesmo. Em um extremo, as tentativas mais radicais, como o vazio budista ou a ontologia cristã, postulam concepções, nas quais a

* *Divina comédia*. 'Inferno'. canto IV.

alteridade e a contradição inerentes ao passar do tempo desaparecem do todo, em benefício de um tempo sem tempo. Em outro extremo, os arquétipos temporais inclinam-se pela conciliação dos opostos, sem suprimi-los inteiramente, seja pela conjunção dos tempos em um passado imemorial que se faz presente sem cessar, seja pela idéia dos ciclos ou idades do mundo. Nossa época rompe bruscamente com todas essas maneiras de pensar. Herdeira do tempo linear e irreversível do cristianismo, opõe-se, como este, a todas as concepções cíclicas; igualmente nega o arquétipo cristão e afirma outro, que é a negação de todas as idéias e imagens que os homens faziam do tempo. A época moderna — esse período que se inicia no século XVIII e que talvez chegue agora a seu ocaso — é a primeira época que exalta a mudança e a transformação em seu fundamento. Diferença, separação, heterogeneidade, pluralidade, novidade, evolução, desenvolvimento, revolução, história — todos esses nomes condensam-se em um: futuro. Não o passado nem a eternidade, não o tempo que é, mas o tempo que ainda não é que sempre está a ponto de ser.

Em fins do século XVIII um indiano muçulmano de inteligência sutil, Mirza Abū Tāleb Khan, visitou a Inglaterra e ao seu regresso escreveu, em persa, um livro no qual conta suas impressões.* Entre as coisas que mais o surpreenderam — a par dos avanços mecânicos, o estado das ciências, a arte da conversação e a graça das jovens inglesas, às quais chama de “ciprestes terrenos que tiram todo o desejo de descansar à sombra das árvores do paraíso” — encontra-se a noção do progresso: “Os ingleses têm opiniões muito estranhas acerca do que é a perfeição. Insistem que seja uma qualidade ideal, que se fundamenta

* ‘The travels of Mirza Abū Tāleb’, em *Sources of Indian tradition* (Nova York: Columbia University Press, 1958).

inteiramente na comparação; dizem que a humanidade levantou-se lentamente do estado de selvagismo à exaltada dignidade do filósofo Newton, mas que, longe de ter atingido a perfeição, é possível que em idades futuras os filósofos vejam as descobertas de Newton com o mesmo desdém com que vemos agora o rústico estado das artes entre os selvagens.” Para Abū Tāleb, nossa perfeição é ideal e relativa: não tem nem terá realidade e será sempre insuficiente, incompleta. Nossa perfeição não é o que é, mas o que será. Os antigos olhavam o futuro com temor e repetiam vãs fórmulas para conjurá-lo; nós daríamos a vida para conhecer o seu rosto radioso — um rosto que nunca veremos.

II

A REVOLTA DO FUTURO

Em todas as sociedades as gerações tecem uma tela feita não só de repetições, como de variações; e em todas elas realiza-se, de um modo ou de outro, aberta ou veladamente, a 'querela dos antigos e dos modernos'. Há tantas 'modernidades' como épocas históricas. No entanto, nenhuma sociedade nem época alguma denominou-se a si mesma *moderna* — salvo a nossa. Se a modernidade é uma simples conseqüência da passagem do tempo, escolher como denominação a palavra *moderno* é resignar-se a perder de antemão e de repente o seu nome. Como se chamará no futuro a época moderna? Para resistir à erosão que tudo apaga, as outras sociedades decidiram denominar-se com o nome de um deus, uma crença ou um destino: Islamismo, Cristianismo, Império do Centro... Todos estes nomes se referem a um princípio imutável ou, pelo menos, a idéias e imagens estáveis. Cada sociedade está assentada em um nome, verdadeira pedra fundamental; e em cada nome a sociedade não só se define como se afirma perante as outras. O nome divide o mundo em dois: cristãos-pagãos, muçulmanos-infiéis, civilizados-bárbaros, toltecas-chichimecas... nós-eles. Nossa sociedade também divide o mundo em dois: o moderno-o antigo. Esta divisão não age unicamente no interior da sociedade — ali assume a forma da oposição entre o moderno e o tradicional —, mas também no exterior: cada vez que os europeus e seus descendentes da América do Norte se depararam com outras culturas e civilizações, chamaram-nas invariavelmente de *atrasadas*. Não é a primeira vez que uma civilização impõe suas idéias e insti-

tuições a outros povos, mas é a primeira vez que, em vez de propor um princípio intemporal, postula-se como ideal universal o tempo e suas mudanças. Para o muçulmano ou o cristão, a inferioridade do desconhecido residia em não compartilhar de sua fé; para o grego, o chinês ou o tolteca, em ser um bárbaro, um chichimeca; desde o século XVIII o africano ou asiático é inferior por não ser moderno. Sua estranheza — sua inferioridade — provém de seu 'atraso'. Seria inútil perguntar-se: atraso em relação a quê e a quem? O Ocidente identificou-se com o tempo e não há outra modernidade senão a do Ocidente. Restam apenas bárbaros, infiéis, gentios, imundos; ou melhor, os novos pagãos e cachorros são milhões, mas se chamam (nós os chamamos) subdesenvolvidos. . . Devo fazer aqui uma pequena digressão a respeito de certos usos recentes e pervertidos da palavra subdesenvolvimento.

O adjetivo *subdesenvolvido* pertence à linguagem anêmica e castrada das Nações Unidas. É um eufemismo da expressão que todos usavam até há alguns anos: nação atrasada. O vocábulo não tem nenhum significado preciso nos campos da antropologia e da história: não é um termo científico, mas um termo burocrático. Apesar de sua indefinição, sua vacuidade intelectual — ou talvez por isso mesmo —, é uma palavra da predileção de economistas e sociólogos. Sob o amparo de sua ambigüidade deslizam-se duas pseudo-idéias, duas superstições igualmente nefastas: a primeira é dar como estabelecido que só existe uma civilização ou que as diferentes civilizações podem ser reduzidas a um modelo único, a civilização ocidental moderna; a outra é acreditar que as mudanças das sociedades e culturas são lineares, progressivas, e que, em consequência, podem ser medidas. Este segundo erro é gravíssimo: se realmente pudéssemos avaliar e formalizar os fenômenos sociais — da economia à arte, à religião e ao erotismo — as chamadas ciências sociais seriam ciências

como a física, a química ou a biologia. Todos nós sabemos que não é assim.

A identificação entre modernidade e civilização estendeu-se de tal maneira que na América Latina muitos falam de nosso subdesenvolvimento cultural. Mesmo com o risco de insistência, temos de repetir que, em primeiro lugar, não há uma só e única civilização; em seguida, que em nenhuma cultura o desenvolvimento é linear: a história ignora a linha reta. Shakespeare não é mais 'desenvolvido' que Dante nem Cervantes é um subdesenvolvido comparado a Hemingway. É verdade que no campo das ciências o saber foi acumulado e é nesse sentido que se poderia falar de desenvolvimento. Porém tal acúmulo de conhecimentos não significa de modo algum que os atuais homens de ciência sejam mais 'desenvolvidos' que os de ontem. A história da ciência, além disso, mostra que tampouco é exato que os progressos em cada disciplina sejam contínuos e em linha reta. Dir-se-á que pelo menos o conceito de desenvolvimento é justificado quando falamos da técnica e de suas conseqüências sociais. Pois é justamente neste sentido que o conceito me parece dúbio e perigoso. Os princípios em que se fundamenta a técnica são universais, mas não o é a sua aplicação. Nós mesmos temos um exemplo diante dos olhos: a impensada adoção da técnica norte-americana no México gerou inumeráveis desgraças e monstruosidades éticas e estéticas. Com o pretexto de acabar com nosso subdesenvolvimento, temos sido testemunhas, nas últimas décadas, de uma progressiva degradação de nosso estilo de vida e de nossa cultura. O sofrimento tem sido grande e as perdas mais reais que os ganhos. Não há no que digo nenhuma nostalgia obscurantista — na realidade os únicos obscurantistas são os que cultivam a superstição do progresso, custe o que custar. Só que não podemos escapar e estamos condenados ac

'desenvolvimento': tornemos então menos desumana essa condenação.

Desenvolvimento, progresso, modernidade: quando se iniciam os tempos modernos? Entre todos os modos de ler os grandes livros do passado há um que prefiro: a procura neles, não do que somos, mas justamente daquilo que nega o que somos. Recorrerei novamente a Dante, mestre incomparável por ser o mais sem atualidade dos grandes poetas de nossa tradição. O poeta florentino e seu guia percorrem um imenso campo de lápides flamejantes: é o sexto círculo do Inferno, onde ardem os hereges, os filósofos epicureus e materialistas.* Em uma dessas tumbas encontram um patricio florentino, Farinata degli Uberti, que resiste com firmeza ao tormento do fogo. Farinata prediz o desterro de Dante e depois confia-lhe que até o dom da dupla visão lhe será arrebatado "quando se fecharem as portas do futuro". **Depois do Juízo Final nada mais haverá a ser predito porque nada acontecerá. Encerramento do tempo, fim do futuro: tudo será para sempre o que é, sem alteração nem mudança.** Cada vez que leio esta passagem, parece-me escutar não apenas a voz de outra idade, mas a de outro mundo. Assim é: o que profere essas palavras terríveis é o outro mundo. O tema da morte de Deus tornou-se um lugar-comum e até os teólogos falam com desenvoltura desse tópico, mas o pensamento de que um dia hão de fechar-se as portas do futuro... esse pensamento me faz tremer e rir alternadamente.

Concebemos o tempo como um contínuo transcorrer, um perpétuo andar para o futuro; se o futuro se fecha, o tempo se detém. Idéia insuportável e intolerável, pois encerra uma dupla abominação: ofende nossa sensibili-

* *Divina comédia*, 'Inferno', canto X.

dade moral ao burlar nossas esperanças na perfeição da espécie, ofende nossa razão ao negar nossas crenças na evolução e no progresso. No mundo de Dante a perfeição é sinônimo de realidade consumada, assentada em seu ser. Tirada do tempo mutante e finito da história, cada coisa é o que é pelos séculos dos séculos. Presente eterno que nos parece impensável e impossível: o presente é, por definição, o instantâneo, e o instantâneo é a forma mais pura, intensa e imediata do tempo. Se a intensidade do instante se torna duração fixa, estamos diante de uma impossibilidade lógica, que é também um pesadelo. Para Dante, o presente fixo da eternidade é a plenitude da perfeição; para nós, é uma verdadeira condenação, pois nos encerra em um estado que, se não é a morte, tampouco é a vida. Reino de emparedados vivos, presos entre muros, não de ladrilho e pedra, mas de minutos congelados. **Negação do existir tal como pensamos, amamos e sentimos: perpétua possibilidade de ser, movimento, mudança, marcha para a terra móvel do futuro. Além, no futuro, onde o ser é pressentimento de ser, estão nossos paraísos... Podemos dizer agora com alguma certeza que a época moderna começa no momento em que o homem se atreve a realizar um ato que teria feito Dante e Farinata tremerem e rirem ao mesmo tempo: abrir as portas do futuro.**

* * *

A modernidade é um conceito exclusivamente ocidental e não aparece em nenhuma outra civilização. O motivo é simples: **todas as outras civilizações postulam imagens e arquétipos temporais, dos quais é impossível deduzir, inclusive como negação, nossa idéia do tempo.** O vazio budista, o ser sem acidentes nem atributos do hindu, o tempo cíclico do grego, do chinês e do asteca ou o passado arquetípico do primitivo são concepções que não têm rela-

ção com nossa idéia do tempo. A sociedade cristã medieval imagina o tempo histórico como um processo finito, sucessivo e irreversível; esgotado esse tempo — ou como disse o poeta: quando se fecharem as portas do futuro —, reinará um presente eterno. No tempo finito da história, no agora, o homem joga sua vida eterna. É claro que a idéia de modernidade somente poderia nascer dentro desta concepção de um tempo sucessivo e irreversível; é claro, também, que só poderia nascer como uma crítica da eternidade cristã. Na verdade, em outra civilização, a islâmica, o arquétipo temporal é análogo ao do cristianismo, porém lá, por uma razão que aparecerá dentro de alguns instantes, era impossível que se produzisse tal crítica da eternidade, em que consiste essencialmente a modernidade.

Todas as sociedades estão dilaceradas por contradições que são simultaneamente de ordem material e ideal. Essas contradições geralmente assumem a forma de conflitos intelectuais, religiosos ou políticos. Por eles vivem as sociedades e por eles morrem: são sua história. Precisamente uma das funções do arquétipo temporal é a de oferecer uma solução trans-histórica a essas contradições e assim preservar a sociedade da mudança e da morte. Por isso, cada idéia do tempo é uma metáfora feita por todo um povo, e não por um poeta. Passagem da metáfora ao conceito: todas as grandes imagens coletivas do tempo se transformam em matéria de especulação de teólogos e filósofos. E todas elas, ao passar pelo crivo da razão e da crítica, tendem a surgir como versões mais ou menos denunciadas desse princípio lógico que chamamos de identidade: supressão das contradições, seja por neutralização dos termos opostos, seja por anulação de um deles. Às vezes a dissolução dos antagonismos é radical. A crítica budista aniquila os dois termos, o eu e o mundo, para erigir em seu lugar o vazio, um absoluto do qual

nada se pode dizer porque é inteiramente vazio — inclusive, dizem os Sutras Mahayanas, vazio de sua vacuidade. Outras vezes não há supressão mas conciliação e harmonia de contrários, como na filosofia do tempo da antiga China. A possibilidade de que a contradição se arrebente e faça explodir o sistema não só é um perigo de ordem lógica como também vital: se a coerência se rompe, a sociedade perde seu fundamento e se destrói. Daí o caráter fechado e auto-suficiente desses arquétipos, sua pretensão de invulnerabilidade e sua resistência à mudança. Uma sociedade pode mudar de arquétipo, passar do politeísmo ao monoteísmo e do tempo cíclico ao tempo finito e irreversível do islamismo; os arquétipos não mudam nem se transformam. Porém há uma exceção a esta regra universal: a sociedade do Ocidente.

A dupla herança do monoteísmo judaico e da filosofia pagã constitui a dicotomia cristã. A idéia grega do ser — em qualquer de suas versões, dos pré-socráticos aos epicureus, estóicos e neoplatônicos — é irreduzível à idéia judaica de um Deus único, pessoal e criador do universo. Esta oposição foi o tema central da filosofia cristã desde os Padres da Igreja. Uma oposição que a escolástica tentou resolver com uma ontologia de sutileza extraordinária. A modernidade é a consequência dessa contradição e, de certo modo, sua resolução em sentido oposto à da escolástica. A disputa entre razão e revelação também separou o mundo árabe, porém foi vitoriosa a revelação: morte da filosofia e não, como no Ocidente, morte de Deus. O triunfo da eternidade no Islã alterou o valor e a significação do tempo humano: a história foi façanha ou lenda, não invenção dos homens. As portas do futuro se fecharam; a vitória do princípio de identidade foi absoluta: Alá é Alá. O Ocidente escapou da tautologia — para cair na contradição.

A modernidade se inicia quando a consciência da oposição entre Deus e o Ser, razão e revelação, se mostra de fato insolúvel. Ao contrário do que ocorreu no islamismo, a razão cresce entre nós à custa da divindade. Deus é uno, não tolera a alteridade e a heterogeneidade, a não ser como pecados do não-ser; a razão tende a separar-se dela própria: cada vez que se examina, parte-se; cada vez que se contempla, descobre-se como outra. A razão aspira à unidade, mas, diferentemente da divindade, não repousa nela nem se identifica com ela. A Trindade, que é uma evidência divina, torna-se um mistério impenetrável para a razão. Se a unidade reflete, torna-se outra: vê-se a si mesma como alteridade. Ao se fundir com a razão, o Ocidente condenou-se a ser sempre outro, a negar-se a si próprio para se perpetuar.

Nos grandes sistemas metafísicos que a modernidade elabora em seus albores, a razão surge como um princípio suficiente: idêntica a si mesma, nada a fundamenta a não ser ela própria e, portanto, é a base do mundo. Mas esses sistemas não tardam a ser substituídos por outros, nos quais a razão é sobretudo crítica. Voltada sobre si mesma, a razão deixa de ser criadora de sistemas; ao se examinar, traça seus limites, julga-se e, ao se julgar, consome sua autodestruição como princípio dirigente. Melhor dizendo, nessa autodestruição encontra um novo fundamento. A razão crítica é nosso princípio direcional, mas o é de um modo singular: não edifica sistemas invulneráveis à crítica, porém é a crítica de si própria. Rege-nos na medida em que se desdobra e se constitui como objeto de análise, dúvida, negação. Não é um templo nem um castelo forte; é um espaço aberto, uma praça pública e um caminho: uma discussão, um método. Um caminho em contínuo fazer-se e desfazer-se, um método cujo único princípio é examinar todos os princípios. A razão crítica acentua, com seu próprio rigor, sua temporalidade, sua possibili-

dade sempre iminente de mudança e de variação. Nada é permanente: a razão se identifica com a sucessão e com a alteridade. A modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é a afirmação de um princípio intemporal, mas o desdobrar da razão crítica que, sem cessar, se interroga, se examina e se destrói para renascer novamente. Não somos regidos pelo princípio da identidade nem por suas enormes e monótonas tautologias, mas pela alteridade e a contradição, a crítica em suas vertiginosas manifestações. No passado, a crítica tinha como objetivo atingir a verdade; na idade moderna, a verdade é crítica. O princípio em que se fundamenta o nosso tempo não é uma verdade eterna, mas a verdade da mudança.

* * *

A contradição da sociedade cristã foi a oposição entre a razão e a revelação, o ser que é pensamento e que pensa em si e o deus que é pessoa que cria; a contradição da idade moderna manifesta-se em todas essas tentativas para se construir sistemas que possuam a solidez das antigas religiões e filosofias, mas que estejam fundamentados, não em um princípio intemporal, mas no princípio da mudança. Hegel denominava sua própria filosofia: cura da cisão. Se a modernidade é a cisão da sociedade cristã e se a razão crítica, nosso fundamento, é permanente cisão de si mesma, como nos curarmos da cisão sem negarmos a nós mesmos e negar nosso fundamento? Como resolver em unidade a contradição sem suprimi-la? Nas outras civilizações, a anulação do antagonismo entre os termos contrários era o passo prévio à afirmação unitária. No mundo católico, a ontologia dos graus do ser oferecia também uma possibilidade de atenuar as oposições até fazê-las desaparecer quase que inteiramente. Na idade

moderna a dialética arrisca-se à mesma empresa, mas apelando para um paradoxo: transforma a negação no traço de união entre os termos. Pretende suprimir os antagonismos não polindo, mas exasperando as oposições. Embora Kant tivesse chamado a dialética de “a lógica das ilusões”, Hegel afirmou que, graças à negatividade do conceito, era possível eliminar o escândalo filosófico que constituía a ‘coisa em si’ kantiana. Não é necessário tomar o partido de Kant para se observar que, inclusive se Hegel tivesse razão, a dialética dissolve as contradições apenas para que estas renasçam imediatamente. O último grande sistema filosófico do Ocidente oscila entre o delírio especulativo e a razão crítica; é um pensamento que se constitui como sistema apenas para separar-se. Cura da cisão pela cisão. Modernidade: em um extremo, Hegel e seus seguidores materialistas; em outro, a crítica dessas tentativas, de Hume à filosofia analítica. Esta oposição é a história do Ocidente, sua razão de ser. Também será, um dia, a razão de sua morte.

A modernidade é uma separação. Emprego a palavra em sua acepção mais imediata: afastar-se de algo, desunir-se, desligar-se. A modernidade inicia-se como um desprendimento da sociedade cristã. Fiel à sua origem, é uma ruptura contínua, um incessante separar-se de si mesma; cada geração repete o ato original que nos fundamenta e essa repetição é simultaneamente nossa negação e nossa renovação. A separação nos une ao movimento original de nossa sociedade e a desunião nos lança ao encontro de nós mesmos. Como se se tratasse de um desses suplícios imaginados por Dante (mas que são para nós uma espécie de bem-aventurança: nosso prêmio por vivermos na história), nos buscamos na alteridade, nela nos encontramos e, depois de confundirmo-nos com esse outro que inventamos e que nada mais é que nosso reflexo, nos apressamos em separar-nos desse fantasma, deixamo-lo para trás e corre-

mos outra vez à procura de nós mesmos, no rastro de nossa sombra. Continuo ir para além, sempre para além — não sabemos para onde. E a isto chamamos progresso.

Nossa idéia do tempo como mudança contínua não é apenas uma ruptura do arquétipo medieval cristão, é também uma nova combinação de seus elementos. O tempo finito do cristianismo torna-se o tempo quase infinito da evolução natural e da história, mas conserva duas de suas propriedades constitutivas: o ser irrepitível e sucessivo. A modernidade nega o tempo cíclico da mesma maneira categórica com que Santo Agostinho o tinha negado: as coisas sucedem somente uma vez, são irrepitíveis. Pelo que toca ao personagem do drama temporal: já não é a alma individual mas a coletividade inteira, a espécie humana. O segundo elemento, a perfeição consubstancial à eternidade, converteu-se em um atributo da história. Assim, valorizou-se pela primeira vez a mudança: os seres e as coisas não atingem sua perfeição, sua plena realidade, no outro tempo do outro mundo, mas no tempo de aqui — um tempo que não é um presente eterno, mas fugaz. A história é nosso caminho de perfeição.

A modernidade sobrecarregou o acento não na realidade real de cada homem, mas na realidade ideal da sociedade e da espécie. Se os atos e as obras dos homens deixaram de ter significação religiosa individual — a salvação ou a perdição da alma —, tingiram-se de um colorido supra-individual e histórico. Subversão dos valores cristãos que foi também uma verdadeira conversão: o tempo humano pára de girar em torno do sol imóvel da eternidade e postula uma perfeição que não está fora, mas dentro da história; a espécie, não o indivíduo, é o sujeito da nova perfeição, e a via que se oferece para realizá-la não é a fusão com Deus, mas a participação na ação terrestre, histórica. Pelo primeiro, a perfeição, atributo da eternidade segundo a escolástica, insere-se no tempo; pelo

segundo, nega-se que a vida contemplativa seja o mais alto ideal humano e se afirma o valor supremo da ação temporal. Não a fusão com Deus, mas com a história; é esse o destino do homem. O trabalho substitui a penitência, o progresso a graça, e a política, a religião.

A idade moderna é concebida como revolucionária. E o é de várias maneiras. A primeira e mais óbvia é de ordem semântica: a modernidade começa por mudar o sentido da palavra revolução. À significação original — giro dos mundos e dos astros — foi justaposta outra, que é agora a mais freqüente: ruptura violenta da ordem antiga e estabelecimento de uma ordem social mais justa e racional. A volta dos astros era uma manifestação visível do tempo circular; em sua nova acepção, a palavra revolução foi a expressão mais perfeita e consumada do tempo sucessivo, linear, e irreversível. Em um caso, eterno retorno do passado; em outro, destruição do passado e construção, em seu lugar, de uma nova sociedade. Mas o primeiro sentido não desaparece inteiramente, porém, mais uma vez, sofre uma transformação. A idéia de revolução, em seu significado moderno, representa com a máxima coerência a concepção da história como mudança e progresso ineludível: se a sociedade não evolui e se estanca, rompe uma revolução. No entanto, se as revoluções são necessárias, a história tem a necessidade do tempo cíclico. Mistério insolúvel como o da Trindade, pois as revoluções são expressões do tempo irreversível e, portanto, manifestações da razão crítica: a própria liberdade. Ambigüidade da revolução: sua face nos mostra os traços míticos do tempo cíclico e os traços geométricos da crítica, a antigüidade mais antiga e a novidade mais nova.

A grande mudança revolucionária, a grande conversão foi a do futuro. Na sociedade cristã o futuro estava condenado à morte: o triunfo do eterno presente, no outro dia do Juízo Final, era também o fim do futuro. A moder-

nidade inverte os termos: se o homem é história e só na história se realiza; se a história é tempo lançado para o futuro e o futuro é o lugar de eleição da perfeição; se a perfeição é relativa ao futuro e absoluta diante do passado... então o futuro se transforma no centro da tríade temporal: é o ímã do presente e a pedra de toque do passado. Semelhante ao presente fixo do cristianismo, nosso futuro é eterno. Como ele, é impermeável às vicissitudes do agora e invulnerável aos horrores do ontem. Ainda que nosso futuro seja uma projeção da história, está por definição mais além da história, distante de suas tempestades, distante da mudança e da sucessão. Se não é a eternidade cristã, se parece com ela, sendo aquilo que está do outro lado do tempo: nosso futuro é simultaneamente a projeção do tempo sucessivo e sua negação. O homem moderno se vê lançado para o futuro com a mesma violência com que o cristão se via lançado para o céu ou para o inferno.

A eternidade cristã era a solução de todas as contradições e agonias, o fim da história e do tempo. Nosso futuro, embora seja o depositário da perfeição, não é um lugar de repouso, não é um fim; ao contrário, é um contínuo começo, um permanente ir para mais além. Nosso futuro é um paraíso/inferno; paraíso, por ser o lugar de eleição do desejo, inferno, por ser o lugar da insatisfação. De um lado, nossa perfeição é sempre relativa, pois, como dizem cegamente os marxistas e os outros historiadores empedernidos, uma vez resolvidos os conflitos atuais, as contradições reaparecerão em níveis mais e mais elevados; de outro, se pensamos que no futuro estão o fim da história e a resolução de seus antagonismos, transformo-nos em vítimas voluntárias de um cruel reflexo: o futuro é por definição inatingível e intocável. A terra prometida da história é uma região inacessível e nisto manifesta-se da maneira mais imediata e dilaceradora a

contradição que constitui a modernidade. A crítica que a modernidade fez da eternidade cristã e a que o cristianismo fez do tempo circular da antigüidade são aplicáveis a nosso próprio arquétipo temporal. A supervalorização da mudança contém a supervalorização do futuro: um tempo que não é.

* * *

A literatura moderna é moderna? Sua modernidade é ambígua: há um conflito entre poesia e modernidade que começa com os pré-românticos e se prolonga até nossos dias. Procurarei em seguida descrever esse conflito, não através de seus episódios — não sou um historiador da literatura —, mas detendo-me nesses momentos e nessas obras onde a oposição se revela com maior clareza. Aceito que o meu método seja considerado arbitrário; acrescento que essa arbitrariedade não é gratuita. Meus pontos de vista são os de um poeta hispano-americano; não são uma dissertação desinteressada, mas uma exploração de minhas origens e uma tentativa de autodefinição indireta. Estas reflexões pertencem ao gênero que Baudelaire chamava *crítica parcial*, a única que lhe parecia válida.

Tentei definir a idade moderna como uma idade crítica, nascida de uma negação. A negação crítica abrange também a arte e a literatura: os valores artísticos estão separados dos valores religiosos. A literatura conquistou sua autonomia: o poético, o artístico e o belo converteram-se em valores próprios e sem referência a outros valores. A autonomia dos valores artísticos levou à concepção da arte como objeto e esta concepção, por sua vez, conduziu a uma dupla invenção: o museu e a crítica de arte. No campo da literatura, a modernidade se expressou como culto ao 'objeto' literário: poema, romance, drama. A tendência iniciou-se na Renascença e acentuou-se no

século XVII, mas apenas na idade moderna os poetas se aperceberam da natureza vertiginosa e contraditória desta idéia: escrever um poema é construir uma realidade à parte e auto-suficiente. Introduce-se assim a noção da crítica 'dentro' da criação poética. Nada mais natural, na aparência: a literatura moderna, correspondente a uma idade crítica, é uma literatura crítica. Trata-se porém de uma modernidade que, vista de perto, torna-se paradoxal: em muitas de suas obras mais violentas e características — penso nessa tradição que vai dos românticos aos surrealistas — a literatura moderna é uma apaixonada negação da modernidade; em outra de suas tendências mais persistentes e que envolve tanto o romance como a poesia lírica — penso agora nessa tradição que culmina em um Mallarmé e um Joyce —, nossa literatura é uma crítica não menos apaixonada e total de si mesma. Crítica do objeto da literatura: a sociedade burguesa e seus valores; a crítica da literatura como objeto: a linguagem e seus significados. De ambos os modos a literatura moderna se nega e, ao negar-se, afirma-confirma sua modernidade.

Não é por acaso que a poesia moderna se expressou no romance anteriormente à poesia lírica. O romance é o gênero moderno por excelência e o que melhor expressou a poesia da modernidade: a poesia da prosa. No caso dos pré-românticos, a modernidade do romance se torna ambivalente e contraditória, isto é: dupla e plenamente moderna. Se a literatura moderna se inicia como uma crítica da modernidade, a figura que encarna este paradoxo como exemplo é Rousseau. Em sua obra, a idade que começa — a idade do progresso, das invenções e do desenvolvimento da economia urbana — encontra não só um dos seus fundamentos, como também sua mais encarnada negação. Nos romances de Jean-Jacques e nos de seus seguidores, a contínua oscilação entre prosa e poesia torna-se mais e mais violenta, não em benefício da primeira.

mas da segunda. Prosa e poesia se empenham em uma batalha no interior do romance, e essa batalha é a essência do romance: o triunfo da prosa transforma o romance em documento psicológico, social ou antropológico; o o triunfo da poesia transforma-o em poema. Em ambos os casos desaparece como romance. Para ser, o romance tem de ser poesia e prosa ao mesmo tempo, sem, no entanto, ser inteiramente um ou outro. A prosa representa, nesta contradição complementar, o elemento moderno: a crítica, a análise. A partir de Cervantes, a prosa parece ganhar paulatinamente a partida, porém em fins do século XVIII, bruscamente, um tremor desmonta a geometria racional. Uma nova potência, a sensibilidade, transtorna as arquiteturas da razão. Nova potência? Melhor falando: antiqüíssima, anterior à razão e à própria história. Ao novo e ao moderno, à história e suas datas, Rousseau e seus seguidores opõem a sensibilidade, que nada mais é do que o original, o que não tem datas porque vem antes do tempo, no princípio.

A sensibilidade dos pré-românticos não tardará em se transformar na paixão dos românticos. A primeira é um acordo com o mundo natural, a segunda é a transgressão da ordem social. Ambas são natureza humanizada: corpo. Ainda que as paixões corporais ocupem um lugar central na grande literatura libertina do século XVIII, somente nos pré-românticos e nos românticos o corpo começa a falar. E a linguagem que fala é a linguagem dos sonhos, dos símbolos e das metáforas, numa estranha aliança do sagrado com o profano e do sublime com o obscuro. Essa linguagem é a da poesia, não a da razão. A diferença com os escritores da Ilustração é radical. Na obra mais livre e mais ousada desse período, a do marquês de Sade, o corpo não fala, embora tenha sido o corpo e suas singularidades e aberrações o único tema desse autor: quem fala através desses corpos ensangüentados é a filosofia.

Sade não é um autor passional; seus delírios são racionais e sua verdadeira paixão é a crítica. Exalta-se, não diante das posições dos corpos, mas diante do rigor e do brilho das demonstrações. O erotismo dos outros filósofos libertinos do século XVIII não tem o exagero de Sade, porém não é menos frio e racional: não é uma paixão, mas uma filosofia. O conflito se prolonga até nossos dias: D. H. Lawrence e Bertrand Russell batalharam contra o puritanismo dos anglo-saxões, mas Lawrence, sem dúvida, achou cínica a atitude de Russell ante o corpo e este deve ter achado irracional a atitude de Lawrence. A mesma contradição existe entre os surrealistas e os partidários da liberdade sexual: para uns a liberdade erótica é sinônimo de imaginação e paixão, para outros significa uma solução racional dos problemas das relações físicas entre os sexos. Bataille acreditava que a transgressão era condição e também essência do erotismo; a nova moral sexual acredita que se forem suprimidas ou atenuadas as proibições, a transgressão erótica se atenuará ou desaparecerá. Blake disse: "Nós dois lemos a Bíblia noite e dia, mas tu lês negro onde eu leio branco."*

O cristianismo perseguiu os antigos deuses e gênios da terra, da água, do fogo e do ar. Transformou os que não pôde aniquilar: uns, convertidos em demônios, foram precipitados no abismo e lá ficaram sujeitos à burocracia infernal; outros subiram aos céus e ocuparam um posto nas hierarquias dos anjos. A razão crítica despovoou o céu e o inferno, mas os espíritos regressaram à terra, ao ar, ao fogo e à água: regressaram ao corpo dos homens e das mulheres. Esse regresso chama-se romantismo. Sensibilidade e paixão são os nomes da alma plural que habita

*... 'The everlasting Gospel' (1818), em *The complete poetry of William Blake*, com uma introdução de Robert Silliman Hillyer (Nova York: Random House, 1941)

as rochas, as nuvens, os rios e os corpos. O culto à sensibilidade e à paixão é um culto polêmico, no qual se desdobra um tema dual: a exaltação da natureza é tanto uma crítica moral e política da civilização como a afirmação de um tempo anterior à história. Paixão e sensibilidade representam o natural: o genuíno ante o artificial, o simples diante do complexo, a originalidade real diante da falsa novidade. A superioridade do natural repousa em sua anterioridade: o primeiro princípio, o fundamento da sociedade, não é a mudança nem o tempo sucessivo da história, mas um tempo anterior, sempre igual a si mesmo.

A degradação desse tempo original, sensível e passional, na história, progresso e civilização iniciou-se quando, diz Rousseau, um homem cercou pela primeira vez um pedaço de terra, dizendo: "Isto é meu" — e encontrou tolos que acreditassem nele. A propriedade privada fundamenta a sociedade histórica. Ruptura do tempo anterior aos tempos: começo da história. Começa a história da desigualdade.

A nostalgia moderna de um tempo original e de um homem reconciliado com a natureza expressa uma atitude nova. Ainda que postule, como os pagãos, a existência de uma idade de ouro anterior à história, não insere essa idade em uma visão cíclica do tempo; o regresso à idade feliz não será a consequência da revolução dos astros, mas da revolução dos homens. Na verdade, o passado não volta: os homens, por um ato voluntário e deliberado, inventam-no e instalam-no na história. O passado revolucionário é uma forma que o futuro assume, o seu disfarce. A fatalidade impessoal do destino cede lugar a um conceito novo, herança direta do cristianismo: a liberdade. O mistério que preocupava Santo Agostinho — como podem ser conciliadas a liberdade humana e a onipotência divina? — transforma-se, a partir do século XVIII, em um problema que preocupa igualmente o revolucionário

e o evolucionista: em que sentido a história nos determina e até que ponto o homem pode torcer seu curso e mudá-lo?

Ao paradoxo da conjugação entre necessidade e liberdade deve ser acrescentado outro: a renovação do pacto original implica um ato de inusitada, embora justa, violência, a destruição da sociedade fundada na desigualdade dos homens. Esta destruição é, de certo modo, a destruição da história, já que a desigualdade identifica-se com ela; no entanto, realiza-se através de um ato eminentemente histórico: a crítica convertida em ato revolucionário. O regresso ao tempo do princípio, ao tempo anterior à ruptura. Não há outro remédio senão afirmar, por mais surpreendente que pareça esta proposição, que só a modernidade pode realizar a operação de volta ao princípio original, pois só a idade moderna pode negar-se a si própria.

Crítica da crítica e suas construções, a poesia moderna, desde os pré-românticos, procura fundamentar-se em um princípio anterior à modernidade e antagônico a ela. Esse princípio, impermeável à mudança e à sucessão, é o começo do começo de Rousseau, mas é também o de Adão de William Blake, o sonho de Jean-Paul, a analogia de Novalis, a infância de Wordsworth, a imaginação de Coleridge. Qualquer que seja o seu nome, esse princípio é a negação da modernidade. A poesia moderna afirma que é a voz de um princípio anterior à história, a revelação de uma palavra original de fundamento. A poesia é a linguagem original da sociedade — paixão e sensibilidade — e por isso mesmo é a linguagem verdadeira de todas as revelações e revoluções. Esse princípio é social, revolucionário: regresso ao pacto do começo, antes da desigualdade; esse princípio é individual e atinge cada homem e cada mulher: reconquista da inocência original. Dupla oposição à modernidade e ao cristianismo, que é uma dupla confirmação do tempo histórico da modernidade (revolução) como do tempo mítico do cristianismo (inocência)

original). Em um extremo, o tema da instauração de outra sociedade é um tema revolucionário, que insere o tempo do princípio no futuro; no outro extremo, o tema da restauração da inocência original é um tema religioso, que insere o futuro cristão em um passado anterior à Queda. A história da poesia moderna é a história das oscilações entre estes dois extremos: a tentação revolucionária e a tentação religiosa.

III

OS FILHOS DO BARRO

A história da poesia moderna — pelo menos a metade dessa história — é a da fascinação que os poetas experimentaram pelas construções da razão crítica. Fascinar quer dizer enfeitiçar, magnetizar, encantar; igualmente, enganar. O caso dos românticos alemães é uma ilustração deste fenômeno de vaivém, no qual a repulsa surge quase que fatal e imediatamente após a atração. Em geral são considerados como um grupo católico e monárquico, inimigo da Revolução francesa; esquece-se, assim, que quase todos eles mostraram, inicialmente, entusiasmo e simpatia pelo movimento revolucionário. Sua conversão ao catolicismo e ao absolutismo monárquico foi a consequência tanto da ambigüidade do romantismo, sempre desgarrado entre os extremos, como da natureza do dilema histórico que essa geração enfrentou. A Revolução francesa apresentava duas faces: movimento revolucionário, oferecia aos povos europeus uma visão universal do homem e uma concepção nova da sociedade e do Estado; movimento nacional, prolongava no exterior o expansionismo francês e no interior continuava a política de centralização começada por Richelieu. As guerras contra o Consulado e o Império foram, simultaneamente, guerras de liberação nacional e em defesa do absolutismo monárquico. O exemplo da Espanha me poupa o trabalho de uma longa demonstração: os liberais espanhóis que colaboraram com os franceses foram fiéis a suas idéias políticas, mas infiéis à sua pátria; os outros tiveram de se resignar a confundir a causa da independência da Espanha com a do indigno Fernando VII e a Igreja.

A atitude de Hölderlin é um bom exemplo dessa ambivalência. Dir-se-á que Hölderlin não é um poeta estritamente romântico. Porém, não o é pela mesma razão pela qual tampouco Blake o é de todo: não tanto por estar cronologicamente um pouco antes do romantismo propriamente dito, mas porque ambos o transpassam e chegam até nossos dias. Pois bem, nos dias da Primeira Coalizão contra a República Francesa, o poeta alemão escreve à sua irmã: “Rogue para que os revolucionários derrotem os austríacos, pois do contrário será terrível o abuso de poder dos príncipes. Acredite-me e ore pelos franceses, que são os defensores dos direitos do homem” (19 de junho de 1792).^{*} Pouco depois, em 1797, escreve uma ode a Bonaparte — ao libertador da Itália, não ao general que pouco tempo depois se converteria, como diz com desprezo em outra carta, “em uma espécie de ditador”. O tema de *Hyperion* é duplo: o amor por Diotima e a fundação de uma comunidade de homens livres. Ambos os atos são inseparáveis. A poesia é o ponto de união entre o amor por Diotima e o amor à liberdade. *Hyperion* não só luta pela liberdade da Grécia, como pela instauração de uma sociedade livre; a construção desta comunidade futura implica assim um retorno à poesia. A palavra poética é mediação entre o sagrado e os homens e, assim, é o verdadeiro fundamento da comunidade. Poesia e história, linguagem e sociedade, a poesia como ponto de interseção entre o poder divino e a liberdade humana, o poeta como guardião da palavra que nos preserva do caos original: todas estas oposições antecipam os temas centrais da poesia moderna.

^{*} Hölderlin, *Oeuvres*, volume publicado sob a direção de Philippe Jacottet (Paris, Gallimard, 1967). Bibliothèque de la Pléiade. Inclui uma seleção de sua correspondência.

O sonho de uma comunidade igualitária e livre, herança comum de Rousseau, reaparece entre os românticos alemães, aliado como em Hölderlin ao amor, só que agora de um modo mais violento e denunciador. Todos estes poetas vêem o amor como transgressão social e exaltam a mulher não apenas como objeto, mas como sujeito erótico. Novalis fala de um comunismo poético, uma sociedade na qual a produção, e não só a consumação, de poesia será coletiva. Friedrich von Schlegel faz a apologia do amor livre em seu romance *Lucinde* (1799), um livro que hoje pode nos parecer ingênuo, mas que Novalis desejava que tivesse como subtítulo: ‘Fantasias cínicas ou diabólicas’. Essa frase antecipa uma das correntes mais poderosas e persistentes da literatura moderna: o gosto pelo sacrilégio e pela blasfêmia, o amor pelo estranho e pelo grotesco, a aliança entre o cotidiano e o sobrenatural. Em uma palavra, a ironia — a grande invenção romântica. Precisamente a ironia — no sentido de Schlegel: amor pela contradição que cada um de nós é e consciência dessa contradição — define admiravelmente o paradoxo do romantismo alemão. Foi a primeira e mais ousada das revoluções poéticas, a primeira a explorar os domínios subterrâneos do sonho, do pensamento inconsciente e do erotismo; a primeira, também, a fazer da nostalgia do passado uma estética e uma política.

Ainda estudantes em Cambridge, Robert Southey e Samuel Taylor Coleridge concebem a idéia da pantisocracia: uma sociedade comunista, livre e igualitária, que combinaria a “inocência da idade patriarcal” com os “refinamentos da Europa moderna”.^{*} O tema revolucionário do comunismo libertário se entrelaça assim ao tema religioso

^{*} R. J. White, ed., *Political tracts of Wordsworth, Coleridge and Shelley* (Cambridge, Cambridge University Press, 1953).

do restabelecimento da inocência original. Os dois jovens poetas decidem embarcar para a América a fim de fundar no novo continente a sociedade pantisocrática, mas Coleridge muda de opinião quando fica ciente de que Southey pretendia levar um criado com eles. Anos mais tarde, o jovem Shelley, acompanhado de sua primeira mulher, Harriette, ambos quase adolescentes, visita Southey em seu retiro de Lake District. O velho poeta ex-republicano acha que seu jovem admirador era "exatamente como eu fui em 1794". No entanto, ao contar em uma carta a seu amigo Thomas Hogg as impressões de sua visita, Shelley escreve: "Southey é um homem corrompido pelo mundo e contaminado pelas honras e tradições" (7 de janeiro de 1812).*

William Wordsworth visita a França pela primeira vez em 1790. No ano seguinte, movido pelo seu entusiasmo republicano — tinha apenas 21 anos e acabava de terminar seus estudos em Cambridge —, volta à França e por quase dois anos, primeiro em Paris e depois em Orleans, vive — convive — com os girondinos. Esta circunstância e a repulsa que lhe inspira o terror revolucionário explicam sua aversão pelos jacobinos, aos quais chamava "a tribo de Moloch". Como muitos escritores do século XX frente à Revolução russa, Wordsworth tomou partido de uma das facções que disputavam o comando da Revolução francesa, precisamente a facção vencida. Em seu grande poema autobiográfico, *The prelude* (1805), com esse estilo hiperbólico e cheio de maiúsculas que faz deste imenso poeta também um dos mais pomposos de seu século, nos conta que um dos momentos mais felizes de sua vida foi o dia em que, em um povoado da costa onde "tudo o que via ou sentia era quietude e serenidade", ouviu um via-

jante recém-desembarcado da França dizer: "Robespierre morreu". Não é menor sua antipatia por Bonaparte e no mesmo poema refere que, ao saber que ele tinha sido coroado imperador pelo papa, sentiu que aquilo era o "máximo do opróbrio, algo como ver o cão que volta e come seu vômito...".*

Diante dos desastres da história e da 'degradação da época', Wordsworth torna à infância e a seus instantes de transparência: o tempo se abre em dois para que, mais que ver a realidade, possamos ver através dela. E o que Wordsworth vê, aquilo que talvez ninguém tenha visto antes ou depois dele, não é um mundo fantástico, mas a realidade autêntica, como: a árvore, a pedra, o arroio, cada um assentado sobre si mesmo, repousando em sua própria realidade, em uma espécie de imobilidade que não nega o movimento. Blocos de tempo vivo, espaços que fluem lentamente sob o olhar mental: visão do 'outro tempo' — um tempo diverso do tempo da história, com seus reis e seus povos em armas, seus comitês revolucionários e seus sacerdotes sanguinários, suas guilhotinas e suas forças. O tempo da infância é o tempo da imaginação, essa faculdade que Wordsworth chama "alma da natureza" para explicar que é um poder trans-humano. A imaginação não está no homem, ela é o espírito do lugar e do momento; não é apenas a potência pela qual vemos a realidade visível e a oculta: é também o meio através do qual a natureza, pelo olhar do poeta, se olha. Pela imaginação, a natureza nos fala e fala consigo mesma.

As vicissitudes da paixão política de Wordsworth poderiam ser explicadas em termos de sua vida íntima: os anos de seu entusiasmo pela Revolução são os anos de seu

* F. L. Jones, ed., *The letters of Percy Bysshe Shelley* (Londres, Oxford University Press, 1964).

* Ernest de Selineourt, ed., *The prelude* (Londres, Oxford University Press, 1970).

amor por Annete (Anne Marie Vallon), uma jovem francesa a quem abandonou precisamente quando começam a mudar suas opiniões políticas; os anos de sua crescente inimizade pelos movimentos revolucionários coincidem com os de sua decisão de afastar-se do mundo e viver no campo, acompanhado de sua mulher e de sua irmã Dorothy. Esta explicação mesquinha não diminui Wordsworth, mas a nós mesmos. Outra interpretação, agora de ordem intelectual e histórica: sua afinidade política com os girondinos; sua natural repugnância perante o espírito do sistema dos jacobinos; suas convicções morais ou filosóficas, que o levam a estender a reprovação protestante do universalismo papista ao universalismo revolucionário; sua reação de inglês ante as tentativas de invasão de Napoleão. Esta explicação, que combina a antipatia do liberal frente ao despotismo revolucionário com a do patriota frente às pretensões hegemônicas de um poder estrangeiro, poderia ser aplicada também aos românticos alemães, embora com algumas ressalvas.

Ver o conflito entre os primeiros românticos e a Revolução francesa como um episódio da luta entre autoritarismo e liberdade não é inteiramente falso, mas tampouco é inteiramente certo. Não, a explicação é outra. Em circunstâncias históricas diversas, o fenômeno se manifesta, às vezes, primeiro ao longo do século XIX e depois, com mais intensidade, no século corrente. Vale a pena recordar apenas os casos de Esenin, Mandelstam, Pasternak e tantos outros poetas, artistas e escritores russos; as polêmicas dos surrealistas com a Terceira Internacional; a amargura de César Vallejo, dividido entre sua fidelidade ao Partido Comunista e sua fidelidade à poesia; as querelas em torno do realismo socialista e tudo o que se seguiu depois. A poesia moderna tem sido e é uma paixão revolucionária, mas essa paixão tem sido infeliz. Afinidade e ruptura: não foram os filósofos, mas os revolucionários que expul-

saram os poetas de sua república. O motivo do rompimento foi o mesmo que o da afinidade: revolução e poesia são tentativas de destruir este tempo de agora, o tempo da história que é o da história da desigualdade, para instaurar outro tempo. Mas o tempo da poesia não é o tempo da revolução, o tempo datado da razão crítica, o futuro das utopias: é o tempo de antes do tempo, o da 'vida anterior', que reaparece no olhar da criança, o tempo sem datas.

* * *

A ambigüidade da poesia diante da razão crítica e suas encarnações históricas: os movimentos revolucionários são uma face da medalha; a outra é a de sua ambigüidade — outra vez afinidade e ruptura — diante da religião do Ocidente: o cristianismo. Quase todos os grandes românticos, herdeiros de Rousseau e do deísmo do século XVIII, foram espíritos religiosos, porém qual foi realmente a religião de Hölderlin, Blake, Coleridge, Hugo, Nerval? A mesma pergunta poderia ser feita aos que se declararam francamente irreligiosos. O ateísmo de Shelley é uma paixão religiosa. Em 1810, em outra carta a seu amigo íntimo Thomas Hogg, disse: "Oh, ando impaciente esperando a dissolução do cristianismo... Creio ser dever da humanidade extinguir essa crença. Se eu fosse o Anti-Cristo e tivesse o poder de aniquilar esse demônio para precipitá-lo em seu inferno nativo..."* Linguagem bastante curiosa para um ateu e que antecede à do Nietzsche dos últimos anos.

Negação da religião: paixão pela religião. Cada poeta inventa a sua própria mitologia e cada uma dessas mito-

* F. L. Jones, ed., *The letters of Percy Bysshe Shelley* (Londres: Oxford University Press, 1964).

anuncia a nova.* Para os românticos, Shakespeare era o poeta por antonomásia, como Virgílio o foi para a Idade Média; ao pôr nos lábios do poeta inglês a terrível nova, Jean-Paul afirma implicitamente algo que todos os românticos dirão mais tarde: os poetas são videntes e profetas, o espírito fala por sua boca. O poeta desaloja o sacerdote e a poesia se transforma em uma revelação rival da escritura religiosa.

A versão definitiva do *Sonho* acentua o caráter profundamente religioso deste texto capital e, ao mesmo tempo, seu caráter absolutamente blasfemo: não é um filósofo nem um poeta, mas o próprio Cristo, o filho da divindade, que afirma a não-existência de Deus. O lugar da anunciação é a igreja de um imenso cemitério. Talvez seja meia-noite, mas como sabê-lo realmente? O mostrador do relógio não tem números nem ponteiros e uma mão negra traça incansavelmente, sobre essa superfície, sinais que se apagam imediatamente e que os mortos querem decifrar em vão. No meio do clamor da multidão das sombras, Cristo desce e diz: percorri os mundos, subi até os sóis e não encontrei Deus algum; baixei até os últimos limites do universo, olhei os abismos e gritei: Pai, onde estás? Porém só escutei a chuva que caía no precipício e a eterna tempestade que não é regida por nenhuma ordem... A eternidade repousava sobre o caos, o roía e, ao roê-lo, devorava-se lentamente a si mesma. As crianças mortas aproximam-se de Cristo e lhe perguntam: Jesus, não temos pai? E ele responde: somos todos órfãos.

Dois temas se entrelaçam no *Sonho*: o da morte do Deus cristão, pai universal e criador do mundo; e o da inexistência de uma ordem divina ou natural que regule

* A primeira versão é de 1789 e a última, incluída no romance *Siebenkas*, é de 1796.

o movimento dos universos. O segundo tema está em aberta contradição com as idéias que a nova filosofia tinha propagado entre os espíritos cultos da época. Os filósofos da Ilustração haviam atacado com garra o cristianismo e seu Deus feito homem, mas tanto os deístas como os materialistas postulavam a existência de uma ordem universal. O século XVIII, com poucas exceções como a de Hume, acreditou em um cosmo regido por leis que não eram essencialmente distintas das leis do entendimento. Divina ou natural, uma necessidade inteligente movia o mundo, e o universo era um mecanismo racional. A visão de Jean-Paul mostra-nos exatamente o contrário: a desordem, a incoerência. O universo não é um mecanismo, mas uma imensidade informe agitada por movimentos, aos quais não é exagero chamar-se passionais: essa chuva que cai desde o princípio sobre o abismo sem fim e essa tempestade perpétua sobre a paisagem da convulsão são a própria imagem da contingência.

Universo sem leis, mundo à deriva, visão grotesca do cosmo: a eternidade está sentada sobre o caos e, ao devorá-lo, devora a si mesma. Estamos diante da 'natureza caída' dos cristãos, porém a relação entre Deus e o mundo apresenta-se invertida: não é o mundo, caído da mão de Deus, que se precipita no nada, porém é Deus quem cai nas profundezas da morte. Enorme blasfêmia: ironia e angústia. A filosofia havia concebido um mundo movido, não por um criador, mas por uma ordem inteligente: para Jean-Paul e seus descendentes, a contingência é uma consequência da morte de Deus: o universo é um caos porque não tem criador. O ateísmo de Jean-Paul é religioso e se opõe ao ateísmo dos filósofos: a imagem do mundo como um mecanismo é substituída pela imagem de um mundo convulsivo, que agoniza sem cessar e não acaba nunca de morrer. A contingência universal chama-se, no plano existencial, orfandade. E o primeiro órfão, o Grande Órfão.

não é outro senão Cristo. O *Sonho* de Jean-Paul escandaliza tanto o filósofo como o sacerdote, tanto o ateu como o crente.

O *Sonho* de Jean-Paul vai ser sonhado, pensado e padecido por muitos poetas, filósofos e romancistas dos séculos XIX e XX: Nietzsche, Dostoievski, Mallarmé, Joyce, Valéry... Na França foi conhecido graças ao famoso livro de Madame de Staël: *De l'Alemagne* (1814). Há um poema de Nerval, composto de cinco sonetos e intitulado *Cristo no monte das Oliveiras*, que é uma adaptação do *Sonho*.^{*} O texto de Jean-Paul é rude, exagerado; os sonetos de Nerval desenvolvem os mesmos temas como uma solene música noturna. O poeta francês suprimiu o elemento confessional e psicológico; o poema não é o relato de um sonho, mas de um mito: não é o pesadelo de um poeta na igreja de um cemitério, mas o monólogo de Cristo diante de seus discípulos adormecidos. No primeiro soneto há uma linha maravilhosa (*"le dieu manque à l'autel, ou je suis la victime"*), que inicia um tema que não aparece em Jean-Paul e que continua nos sonetos seguintes até culminar num último verso do último soneto. É o tema do eterno retorno que, aliado à morte de Deus, reaparece mais tarde em Nietzsche com intensidade e lucidez sem paralelos.

No poema de Nerval o sacrifício de Cristo neste mundo sem Deus o transforma, por sua vez, em um novo Deus. Novo e outro: é uma divindade que tem mera relação com o Deus cristão. O Cristo de Nerval é um Ícaro, um Faeton, um formoso Átis ferido e a quem Cibele reanima. A terra se embriaga com esse precioso sangue, o Olimpo se despenca no abismo e César pergunta ao oráculo de

* Gérard de Nerval, *Oeuvres* (Paris, Gallimard, 1952). Bibliothèque de la Pléiade. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Albert Beguin e Jean-Paul Richier. Os sonetos de Nerval foram publicados pela primeira vez em 1844.

Júpiter Amon: quem é esse novo Deus? O oráculo se cala, pois o único que pode explicar esse mistério para o mundo é: *"Celui qui donna l'âme aux enfants du limon."* Mistério insolúvel, pois aquele que ~~infunde uma alma a~~ Adão feito de barro é o Pai, o criador: precisamente esse Deus ausente do altar onde Cristo é a vítima. Um século e meio mais tarde, Fernando Pessoa se depara com o mesmo enigma e o resolve com expressões semelhantes às de Nerval: não há Deus, mas deuses, e o tempo é circular: "Deus é um homem de outro Deus maior; / Também caiu, Adão supremo; / Também, embora criador, ele foi criatura..."^{*}

A consciência poética do Ocidente viveu a morte de Deus como se fosse um mito. Isto é, essa morte foi realmente um mito e não um mero episódio na história das idéias religiosas de nossa sociedade. O tema da orfandade universal, tal como o encarna a figura de Cristo, o grande órfão e o irmão mais velho de todas as crianças órfãs, que são os homens, expressa uma experiência psíquica que recorda o caminho negativo dos místicos: essa 'noite escura', na qual nos sentimos flutuar à deriva, abandonados em um mundo hostil ou indiferente, culpados sem culpa, inocentes sem inocência. No entanto, há uma diferença essencial: é uma noite sem desenlace, um cristianismo sem Deus. Ao mesmo tempo, a morte de Deus provoca na imaginação poética um despertar da fabulação mítica e, assim, cria-se uma estranha cosmogonia, em que cada Deus é a criatura, o Adão, de outro Deus. Regresso do tempo cíclico, transmutação de um tema cristão em um mito pagão. Um paganismo incompleto, um paganismo cristão tingido de angústia pela queda na contingência.

Estas duas experiências — cristianismo sem Deus, paganismo cristão — são constitutivas da poesia e da litera-

* O *túmulo de Cristian: Rosencreutz* (tradução de O.P.).

tura do Ocidente desde a época romântica. Em um caso e outro estamos diante de uma dupla transgressão: a morte de Deus converte o ateísmo dos filósofos em uma experiência religiosa e em um mito; por sua vez, essa experiência nega aquilo mesmo que afirma: o mito está vazio, é um jogo de reflexos na consciência solitária do poeta; não há realmente ninguém no altar, sequer essa vítima que é Cristo. Angústia e ironia: diante do tempo futuro da razão crítica e da revolução, a poesia afirma o tempo sem datas da sensibilidade e da imaginação, o tempo original; diante da eternidade cristã, afirma a morte de Deus, a queda na contingência e a pluralidade de deuses e mitos. Porém, cada uma dessas negações volta-se contra si mesma: o tempo sem datas da imaginação não é um tempo revolucionário, mas mítico; a morte de Deus é um mito vazio. A poesia romântica é revolucionária não com, mas diante das revoluções do século; e sua religiosidade é uma transgressão das religiões.

* * *

Para a Idade Média a poesia era uma serva da religião; para a idade romântica a poesia é sua rival e, mais ainda, é a verdadeira religião, o princípio anterior a todas as escrituras sagradas. Rousseau e Herder haviam mostrado que a linguagem atende não às necessidades materiais do homem, mas à paixão e à imaginação: não é a fome, mas o amor, o medo e a estupefação que nos fizeram falar. O princípio metafórico é a base da linguagem e as primeiras crenças da humanidade são indistinguíveis da poesia. Fórmulas mágicas, ladainhas, pregações ou mitos, estamos diante de objetos verbais análogos aos que mais tarde se chamariam poemas. Sem a imaginação poética não haveria nem mitos nem sagradas escrituras; simultaneamente, desde os primeiros tempos, a religião confisca

para seus fins os produtos da imaginação poética. A sedução que os mitos exercem sobre nós não reside no caráter religioso desses textos — essas crenças não são as nossas crenças —, mas no fato de que em todos eles a fabulação poética transfigura o mundo e a realidade. Uma das funções cardiais da poesia é nos mostrar o outro lado das coisas, o maravilhoso cotidiano: não a irrealidade, mas a prodigiosa realidade do mundo. Porém, a religião e suas burocracias de sacerdotes e teólogos apoderam-se de todas essas visões, transformam as imaginações em crenças e as crenças em sistemas. O poeta dá então forma sensível às idéias religiosas, transmuta-as em imagens e as anima: as cosmogonias e as genealogias são poemas, as escrituras sagradas foram escritas pelos poetas. O poeta é o geógrafo e o historiador do céu e do inferno: Dante descreve a geografia e a população do outro mundo, Milton conta-nos a verdadeira história da Queda.

A crítica da religião empreendida pela filosofia do século XVIII enfraqueceu o cristianismo como fundamento da sociedade. A desagregação da eternidade em tempo histórico possibilitou que a poesia, numa espécie de retorno a si mesma e pela própria natureza da função poética, indistinguível da função mítica, fosse concebida como o verdadeiro fundamento da sociedade. A poesia foi a verdadeira religião e o verdadeiro saber. As bíblias, os evangelhos e os alcorões haviam sido denunciados pelos filósofos como compêndios de mentiras e fantasias; entretanto, todos reconheciam, inclusive os materialistas, que essas histórias possuíam uma verdade poética. Nessas tentativas de encontrar um fundamento anterior às religiões reveladas ou naturais, os poetas encontraram, muitas vezes, aliados entre os filósofos. A influência de Kant foi decisiva na segunda fase do pensamento de Coleridge. O filósofo alemão havia mostrado que a 'imaginação transcendental' é a faculdade pela qual o homem desenvolve um campo.

um avanço mental, onde os objetos se situam. Pela imaginação o homem coloca diante de si o objeto; portanto esta faculdade é a condição do conhecimento: sem ela não haveria nem percepção nem conceito. A imaginação transcendental é a raiz, como disse Heidegger, da sensibilidade e do entendimento. Kant havia dito que "a imaginação é o poder fundamental da alma humana e o que serve *a priori* de princípio a todo o conhecimento. Através desse poder, ligamos, por uma parte, a diversidade da intuição e, por outra, a condição da unidade necessária da intuição pura".

A imaginação, sobretudo, transfigura o objeto sensível. Mais próximo nisto de Schelling que de Kant, Coleridge afirma que a imaginação não é apenas a condição do conhecer, como é a faculdade que transforma as idéias em símbolos e os símbolos em presenças. A imaginação "*is a form of Being*".* Para Coleridge não há, na verdade, diferença entre imaginação poética e revelação religiosa, salvo que a segunda é histórica e transformável, enquanto os poetas (poetas, quaisquer que sejam suas crenças) não são "*the slaves of any sectarian opinion*". Coleridge também disse que a religião "*is the poetry of Mankind*"; anos antes, quase adolescente, Novalis havia escrito: "A religião é poesia prática." E em outro trecho: "A poesia é a religião original da humanidade."** As citações poderiam multiplicar-se e todas elas com o mesmo sentido: os poetas românticos foram os primeiros a afirmar, tanto diante da religião oficial como ante a filosofia, a anterioridade histórica e espiritual da poesia. Para eles, a palavra poética é a palavra de base. Nesta afirmação temerária está a raiz

* 'Poetry and religion', em I. A. Richards. *The portable Coleridge* (Nova York, The Villerig Press, 1950).

** Cf. *Blütenstaub e Glauber und Liebe*.

da heterodoxia da poesia moderna, tanto diante das religiões como diante das ideologias.

A figura de William Blake condensa as contradições da primeira geração romântica. Condensa-se e as faz rebentar em uma explosão que vai além do romantismo. Foi um verdadeiro romântico? O custo da natureza, que é um dos rasgos da poesia romântica, não aparece em sua obra. Acreditava que "o mundo da imaginação é o mundo da eternidade, enquanto o mundo da geração é finito e temporal". Esta idéia aproxima-o dos gnósticos e dos iluminados, mas seu amor ao corpo, sua exaltação do desejo erótico e do prazer — "aquele que deseja e não satisfaz seu desejo engendra pestilência" — o colocam contra a tradição neoplatônica. Embora se chamasse 'adorador de Cristo', foi cristão? Seu Cristo não é o Cristo dos cristãos: é um titã nu, que se banha no mar radioso da energia erótica. Um demiurgo, para quem imaginar e agir, desejar e satisfazer o desejo são uma única e mesma coisa. Seu Cristo lembra mais o Satã de *The marriage of Heaven and Hell* (1793); seu corpo é como uma gigantesca nuvem iluminada por relâmpagos incessantes: a escritura chamejante dos provérbios do Inferno.

Nos primeiros anos da Revolução francesa, Blake passeava pelas ruas de Londres tendo na cabeça o gorro frígio cor de sangue. Mais tarde, seu entusiasmo político arrefeceu, não porém o ardor de sua imaginação livre, libertária e libertadora: "Todas as bíblias e códigos sagrados têm sido os causadores dos erros seguintes: (1) que no homem coexistem dois princípios distintos — o corpo e a alma; (2) que a energia, chamada mal, vem unicamente do corpo, e que a razão, chamada bem, vem unicamente da alma; (3) que Deus atormentará eternamente o homem por este seguir suas energias. Contudo, as seguintes proposições contrárias são verdadeiras: (1) o corpo não é distinto da alma; (2) a energia é vida e procede do corpo; a razão envolve

a energia como uma circunferência; (3) energia é delícia eterna.”*

A violência destas afirmações anticristãs lembra Rimbaud e Nietzsche. Não são menos violentas contra o deísmo racionalista dos filósofos. Voltaire e Rousseau são vítimas frequentes de sua cólera e em seus poemas proféticos, Newton e Locke surgem como agentes de Urizen, o demiurgo maléfico. Urizen (*Your Reason*) é o senhor dos sistemas, o inventor da moral que aprisiona, com seus silogismos, os homens, divide-os uns contra os outros e cada um contra si mesmo. Urizen: a razão sem corpos nem asas, o grande carcereiro. Blake não só denuncia a superstição da filosofia e a idolatria da razão, como também, no século da primeira revolução industrial e no país que foi o berço dessa revolução, profetiza os perigos do culto à religião do progresso. Nesses anos a paisagem pastoral da Inglaterra começa a mudar, e vales e colinas se cobrem com a vegetação de ferro, carvão, pó e detritos da indústria. Blake denomina os teares, as minas, forjas e ferrarias de “fábricas satânicas” e de “morte eterna” o trabalho dos operários. Blake — nosso contemporâneo.

Eliot lamentava que a mitologia de Blake fosse indigesta e sincretista, uma religião privativa, composta de fragmentos de mitos e crenças heteróclitas. A mesma crítica poderia ser feita à maioria dos poetas modernos, de Hölderlin e Nerval a Yeats e Rilke. Ante a progressiva desintegração da mitologia cristã, os poetas — sem incluir-se o poeta de *The waste land* — não tiveram outro remédio senão inventar mitologias mais ou menos pessoais, feitas de retalhos de filosofias e religiões. Apesar desta vertiginosa diversidade de sistemas poéticos — isto

* 'The voice of the Devil', *The marriage of Heaven and Hell*, em *The complete poetry of William Blake* (Nova York, Random House, 1941).

é: no centro mesmo dessa diversidade —, é visível uma crença comum. Essa crença é a verdadeira religião da poesia moderna, do romantismo ao surrealismo, e aparece em todos os poemas, às vezes de uma maneira implícita e outras, em número maior, de maneira explícita. Denominei-a analogia. A crença na correspondência entre todos os seres e os mundos é anterior ao cristianismo, atravessa a Idade Média e, através dos neoplatônicos, dos iluministas e dos ocultistas, chega até o século XIX. Desde então, não cessou de alimentar secreta ou abertamente os poetas do Ocidente, de Goethe ao Balzac visionário, de Baudelaire e Mallarmé a Yeats e aos surrealistas.

A analogia sobreviveu ao paganismo e provavelmente sobreviverá ao cristianismo e a seu inimigo, o cientificismo. Na história da poesia moderna sua função tem sido dupla: de um lado, foi o princípio anterior a todos os princípios e diferente da razão das filosofias e da revelação das religiões; de outro, fez coincidir esse princípio com a própria poesia. A poesia é uma das manifestações da analogia; as rimas e as aliteraões, as metáforas e as metonímias não são mais que maneiras de operação do pensamento analógico. O poema é uma seqüência em espiral e que volta sem cessar, sem jamais voltar inteiramente a seu começo. Se a analogia faz do universo um poema, um texto feito de oposições que se resolvem em consonâncias também faz do poema um dobre do universo. Dupla consequência: podemos *ler* o universo, podemos *viver* o poema. No primeiro, a poesia é conhecimento; no segundo, ação. De outro modo limita-se — mas somente para contradizê-las — com a filosofia e com a religião. A imagem poética configura uma realidade rival da visão do revolucionário e da visão do religioso. A poesia é a *outra* coerência, não constituída de razões, mas de ritmos. Não obstante, há um momento em que se rompe a correspondência; há uma dissonância que se chama, no poema, ironia e, na vida,

mortalidade. A poesia moderna é a consciência dessa dissonância dentro da analogia.

As mitologias poéticas, sem excluir as dos poetas cristãos, envelhecem e se tornam pó, como as religiões e as filosofias. Cai a poesia e por isso podemos ler os vedas e as bíblias, não como escrituras religiosas, mas como textos poéticos: "O gênio poético é o homem verdadeiro. As religiões de todas as nações são derivadas de diferentes recepções do gênio poético" (Blake: *All religions are one*, 1788). Ainda que as religiões sejam históricas e perecíveis, há em todas elas um germen não-religioso e que perdura: a imaginação poética. Hume teria sorrido diante desta estranha idéia. Em quem acreditar? Em Hume e sua crítica da religião ou em Blake e sua exaltação da imaginação? A história da poesia moderna é a história da resposta que cada poeta deu a esta pergunta. Para todos os fundadores — Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Jean-Paul, Novalis, Hugo, Nerval — a poesia é a palavra do tempo sem datas. Palavra do princípio; palavra de base. Mas palavra também de desintegração: ruptura da analogia pela ironia, pela consciência da história, que é consciência da morte.

IV

ANALOGIA E IRONIA

O romantismo foi um movimento literário, mas também foi uma moral, uma erótica e uma política. Se não foi uma religião, foi algo mais que uma estética e uma filosofia: um modo de pensar, sentir, enamorar-se, combater, viajar. Um modo de viver e um modo de morrer. Friedrich von Schlegel afirmou, em um de seus escritos programáticos, que o romantismo não só se propunha à dissolução e à mistura dos gêneros literários e das idéias de beleza como, através da ação contraditória, porém convergente, da imaginação e da ironia, buscava a fusão entre a vida e a poesia. E mais ainda: socializar a poesia. O pensamento romântico se desdobra em duas direções, que terminam se fundindo: a busca desse princípio anterior, que faz da poesia o fundamento da linguagem e, por conseguinte, da sociedade; e a união desse princípio com a vida histórica. Se a poesia foi a primeira linguagem dos homens — ou se a linguagem é em sua essência uma operação poética que consiste em ver o mundo como uma trama de símbolos e de relações entre esses símbolos —, cada sociedade está edificada sobre um poema; se a revolução da idade moderna consiste no movimento de regresso da sociedade à sua origem, ao pacto primordial dos iguais, essa revolução se confunde com a poesia. Blake disse: “Todos os homens são iguais no gênio poético.”* Daí que a poesia romântica pretenda ser também ação: um poema não é só um objeto verbal, como também é uma

* *All religions are one* (1788).

profissão de fé e um ato. Inclusive a doutrina da 'arte pela arte', que parece negar esta atitude, a confirma e a prolonga: mais que uma estética foi uma ética e também, muitas vezes, uma religião e uma política. A poesia moderna oficia no subsolo da sociedade e o pão que divide entre seus fiéis é uma hóstia envenenada: a negação e a crítica. Mas esta cerimônia entre trevas é também uma procura do manancial perdido, a água da origem.

O romantismo nasceu, quase que ao mesmo tempo, na Inglaterra e na Alemanha. Daí estendeu-se por todo o continente europeu, como se fosse uma epidemia espiritual. A preeminência do romantismo alemão e inglês não provém apenas de sua antecipação cronológica, mas sobretudo de sua penetração crítica, de sua grande originalidade poética. Em ambas as línguas, a criação poética alia-se à reflexão sobre a poesia com uma intensidade, profundidade e novidade sem paralelo nas outras literaturas européias. Os textos críticos dos românticos ingleses e alemães foram verdadeiros manifestos revolucionários e inauguraram uma tradição que se prolonga até nossos dias. A conjunção entre a teoria e a prática, a poesia e a poética, foi uma manifestação mais da aspiração romântica para a fusão dos extremos: a arte e a vida, a antiguidade sem datas e a história contemporânea, a imaginação e a ironia. Mediante o diálogo entre a prosa e a poesia, perseguia-se, de um lado, vitalizar-se a primeira por sua imersão na linguagem comum e, de outro, idealizar a prosa, dissolver a lógica do discurso na lógica da imagem. Conseqüência desta interpenetração: o poema em prosa e a periódica renovação da linguagem poética, ao longo dos séculos XIX e XX, através de injeções cada vez mais fortes da fala popular. Porém em 1800, como mais tarde em 1920, a novidade não era a grande especulação dos poetas sobre prosa e poesia, mas o fato

de essa especulação transbordar dos limites da antiga poética e proclamar ser a nova poesia uma maneira também nova de sentir e viver.

A união da poesia e da prosa é constante nos românticos ingleses e alemães, embora, como é natural, não se manifeste com a mesma intensidade e do mesmo modo em todos os poetas. Em alguns casos, como em Coleridge e Novalis, o verso e a prosa possuem, apesar da intercomunicação entre uma e outra, clara autonomia: *Kubla Khan* e *The rime of the ancient mariner*, diante dos textos críticos de *Biografia literária*, os *Hymnen an die Nacht*, diante da prosa filosófica de *Blütenstaub*. Em outros poetas, a inspiração e a reflexão se fundem tanto na prosa como no verso: nem Hölderlin nem Wordsworth são poetas filosóficos, para sorte deles, porém em ambos o pensamento tende a converter-se em imagem sensível. Enfim, em um poeta como Blake, a imagem poética é inseparável da visão profética, de modo que é impossível traçar-se a fronteira entre prosa e poesia.

Quaisquer que sejam as diferenças que separam estes poetas — e apenas preciso dizer que são muito profundas —, todos eles concebem a experiência poética como uma experiência vital, na qual o homem participa totalmente. O poema não é apenas uma realidade verbal: é também um ato. O poeta diz e, ao dizer, faz. Este fazer é sobretudo um fazer-se a si mesmo: a poesia não é só autoconhecimento, mas também autocriação. O leitor, por sua vez, repete a experiência da autocriação do poeta e assim a poesia encarna-se na história. No fundo desta idéia vive ainda a antiga crença no poder das palavras: a poesia pensada e vivida como uma operação mágica, destinada a transmutar a realidade. A analogia entre magia e poesia é um tema que reaparece ao longo dos séculos XIX e XX, mas que nasce com os românticos alemães.

A concepção da poesia como magia implica uma estética ativa; quero dizer, a arte deixa de ser exclusivamente representação e contemplação: é também intervenção sobre a realidade. Se a arte é um espelho do mundo, esse espelho é mágico: transforma-o.

A estética barroca e a neoclássica haviam traçado uma divisão estrita entre a arte e a vida. Por mais distintas que fossem suas idéias do belo, ambas acentuavam o caráter ideal da obra de arte. Ao afirmar a primazia da inspiração, da paixão e da sensibilidade, o romantismo apagou as fronteiras entre a arte e a vida: o poema foi uma experiência vital e a vida adquiriu a intensidade da poesia. Para Calderón, a vida é um bem ilusório porque tem a duração e a consistência dos sonhos; para os românticos, o que redime a vida de sua horrível monotonia é o fato de ser um sonho. Os românticos fazem do sonho 'uma segunda vida' e, mais ainda, uma ponte para atingir a verdadeira vida, a vida do tempo do princípio. A poesia é a reconquista da inocência. Como não se ver as raízes religiosas desta atitude e sua relação íntima com a tradição protestante? O romantismo nasceu na Inglaterra e na Alemanha, não só por ter sido uma ruptura da estética greco-romana, como por sua dependência espiritual do protestantismo. O romantismo continua a ruptura protestante. Ao interiorizar a experiência religiosa à custa do ritualismo romano, o protestantismo preparou as condições psíquicas e morais do abalo romântico. O romantismo foi, antes de tudo, uma interiorização da visão poética. O protestantismo havia convertido a consciência individual do crente no teatro do mistério religioso; o romantismo foi a ruptura da estética objetiva e bem mais impessoal da tradição latina e a aparição do eu do poeta como realidade primordial.

Pode parecer temerário dizer-se que as raízes espirituais do romantismo estejam na tradição protestante, es-

pecialmente se se pensar nas conversões ao catolicismo de vários românticos alemães. Mas o verdadeiro sentido dessas conversões se esclarece mal nos recordamos que o romantismo foi uma reação contra o racionalismo do século XVIII; o catolicismo dos românticos alemães foi um anti-racionalismo. Algo não menos equívoco que sua admiração por Calderón. Sua leitura do dramaturgo espanhol foi mais uma profissão de fé que uma verdadeira leitura. Nele viram a negação de Racine, mas não viram que no teatro de Calderón desenvolve-se uma razão não menor porém mais rigorosa que no poeta francês. O teatro de Racine é estético e psicológico: as paixões humanas; o de Calderón é teológico: o pecado original e a liberdade humana. A leitura romântica de Calderón confundiu poesia barroca e neo-escolástica com anticlassicismo poético e anti-racionalismo filosófico.

As fronteiras literárias do romantismo coincidem com as fronteiras religiosas do protestantismo. Essas fronteiras foram também e sobretudo lingüísticas: o romantismo nasceu e alcançou a sua plenitude nas nações que não falam as línguas de Roma. Ruptura da tradição, que até então havia sido central no Ocidente, e surgimento de outras tradições: a poesia popular e tradicional da Alemanha e da Inglaterra, a arte gótica, as mitologias celtas e germânicas e, inclusive, diante da imagem que a tradição latina nos havia dado da Grécia, a descoberta (ou a invenção) de outra Grécia — a Grécia de Herder e de Hölderlin, que será mais tarde a de Nietzsche e a nossa. O guia de Dante no inferno é Virgílio, o de Fausto é Mefistófeles. "Os clássicos!" — disse Blake, referindo-se a Homero e Virgílio — "foram os clássicos, não os godos ou os monges, que assolaram a Europa com guerras." E acrescenta: "A grega é forma matemática, mas o gótico é forma viva." Quanto a Roma: "Um Estado guerreiro

nunca produz arte”* A partir dos românticos, o Ocidente se reconhece numa tradição diferente da de Roma, e essa tradição não é una, mas múltipla. Porém, a influência lingüística — línguas germânicas e línguas românicas — desenvolve-se em níveis ainda mais profundos. Conforme me proponho a demonstrar no que se segue, há uma íntima conexão entre o verso inglês e alemão — isto é: entre os sistemas de versificação em ambas as línguas — e as mudanças que o romantismo introduziu na sensibilidade e na visão do mundo.

* * *

A poesia romântica não foi só uma mudança de estilo e linguagens: foi uma mudança de crenças, e é isto o que a distingue dos outros movimentos e estilos poéticos do passado. Nem a arte barroca nem o neoclássico foram rupturas do sistema de crenças do Ocidente; para se encontrar um paralelo da revolução romântica, temos que nos remontar ao Renascimento e sobretudo à poesia provençal. A comparação com esta última é particularmente reveladora, pois tanto na poesia provençal como na romântica há uma indubitável correspondência, ainda não inteiramente desentranhada, entre a revolução métrica, a nova sensibilidade e o lugar central que a mulher ocupa em ambos os movimentos. No caso do romantismo a revolução métrica consistiu na ressurreição dos ritmos poéticos tradicionais da Alemanha e da Inglaterra. A visão romântica do universo e do homem: a analogia se apóia em uma prosódia. Foi uma visão mais sentida que pensada e mais *ouvida* que sentida. A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo

* *On Homer's poetry and on Virgil* (1820).

ritma e rima. A analogia não só é uma sintaxe cósmica, é também uma prosódia. Se o universo é um texto ou um tecido de signos, a rotação desses signos é regida pelo ritmo. O mundo é um poema; o poema, por sua vez, é um mundo de ritmos e símbolos. Correspondência e analogia não são mais do que nomes do ritmo universal.

A visão analógica havia inspirado tanto a Dante quanto aos neoplatônicos renascentistas. Seu reaparecimento na era romântica coincide com o rechaçamento dos arquétipos neoclássicos e a descoberta da tradição poética nacional. Ao desenterrar os ritmos poéticos tradicionais, os românticos ingleses e alemães ressuscitaram a visão analógica do mundo e do homem. Na verdade, seria muito difícil provar que há uma relação necessária de causa e efeito entre versificação acentual e visão analógica; não se sugere que há uma relação histórica entre elas e que o surgimento da primeira, no período romântico, é inseparável da segunda. A visão analógica havia sido preservada como uma *idéia* pelas seitas ocultistas, herméticas e libertinas dos séculos XVII e XVIII; os poetas ingleses e alemães traduzem essa idéia do 'mundo-como-ritmo', e a traduzem literalmente: 'transformam-na' em ritmo verbal, em poemas. Os filósofos haviam imaginado o mundo como ritmo; os poetas ouviram esse ritmo. Não era a linguagem dos céus, embora eles acreditassem nisso, mas a linguagem dos homens.

A evolução do verso nas línguas românicas também é uma prova indireta da relação entre versificação acentual e visão analógica. A relação entre o sistema das línguas românicas e o das línguas germânicas é de simetria inversa: no primeiro, a incidência dos acentos é subsidiária da métrica silábica, enquanto no segundo a medida silábica é subsidiária da distribuição rítmica dos acentos. O som dos acentos está mais próximo da dança que do discurso e, desta maneira, os perigos do verso inglês e alemão

não são os silogismos líricos, mas a confusão entre palavra e som, a ondulação e o simples ruído rítmico. O oposto da prosódia românica. Nos países de línguas românicas a versificação regular e silábica havia imperado quase que inteiramente, e a expressão mais estrita e perfeita disso é o verso francês. É verdade que nas outras línguas românicas os acentos tônicos exercem um papel não menos importante que a regularidade silábica, de modo que um verso italiano, português ou espanhol é uma unidade complexa: a variedade dos acentos tônicos dentro de cada verso enfrenta a uniformidade silábica das métricas. Mas a tendência à regularidade dominante desde o Renascimento e robustecida pela influência do neoclassicismo francês é um traço constante nos sistemas de versificação das línguas românicas até o período romântico. A versificação silábica transforma-se facilmente em medida abstrata: a conta mais que o canto e, como mostra a poesia do século XVIII, a eloquência, o discurso e o raciocínio em verso. Prosa rimada e ritmada, não a prosa coloquial e viva, fonte de poesia, mas a da oratória e do discurso intelectual. Ao iniciar-se o século XIX, as línguas românicas haviam perdido seus poderes de encantamento e não podiam ser veículos de um pensamento antidiscursivo, cheio de ressonâncias mágicas e essencialmente rítmico, como o pensamento analógico.

Se a ressurreição da analogia coincide na Inglaterra e na Alemanha com o regresso às formas poéticas tradicionais, nos países latinos coincide com a rebelião contra a versificação regular silábica. Na língua francesa, essa rebelião foi mais violenta e total que no italiano ou no castelhano, pois naquela o sistema de versificação silábica dominou mais inteiramente a poesia do que em outras línguas românicas. É significativo o fato de os grandes precursores do movimento romântico na França terem sido dois prosadores: Rousseau e Chateaubriand. A visão

analógica desenvolve-se melhor na prosa francesa do que nas métricas abstratas da poesia tradicional. Não é menos significativo que entre as obras centrais do verdadeiro romantismo francês encontre-se *Aurélia*, o romance de Nerval, e um punhado de narrações fantásticas de Charles Nodier. Finalizando: entre as grandes criações da poesia francesa do século passado encontra-se o poema em prosa uma forma que realiza efetivamente a aspiração romântica de mesclar a prosa com a poesia. É uma forma que só pode ser inventada numa língua em que a pobreza dos acentos tônicos limita consideravelmente os recursos rítmicos do verso livre. Quanto ao verso: Hugo desfaz e refaz o alexandrino; Baudelaire introduz a reflexão, a dúvida, o prosaísmo, a ironia — a censura mental tendente, já que não a romper a métrica regular, a provocar a irregularidade, a exceção; Rimbaud tenta a poesia popular, a canção, o verso livre. A reforma da prosódia culmina em dois extremos contraditórios: os ritmos rotos e vivazes de Laforgue e Corbière e a partitura-constelação de *Un coup de dés*. Os primeiros influíram profundamente nos poetas das duas Américas: Lugones, Pound, Eliot, López Velarde; com o segundo, nasce uma forma que não pertence nem ao século XIX nem à primeira metade do século XX, mas a nosso tempo. Esta rápida e dispersa enumeração teve um só propósito: ressaltar que o movimento geral da poesia francesa durante o século passado pode ser visto como uma rebelião contra a versificação tradicional silábica. Essa rebelião coincide com a procura do princípio dual que rege o universo e o poema: a analogia.

Escrevi mais acima: o verdadeiro romantismo francês. Existem dois: um, o dos manuais e histórias da literatura, é composto de uma série de obras eloqüentes, sentimentais e discursivas, que ilustram os nomes de Musset e Lamartine; outro, para mim o verdadeiro, é formado por

um número muito reduzido de obras e de autores: Nerval, Nodier, o Hugo do período final e os chamados 'pequenos românticos'. Na realidade, os verdadeiros herdeiros do romantismo alemão e inglês são os poetas posteriores aos românticos oficiais, de Baudelaire aos simbolistas. Sob esta perspectiva, Nerval e Nodier figuram como precursores e Hugo surge como um contemporâneo. Estes poetas nos dão outra versão do romantismo. Outra e a mesma porque a história da poesia moderna é uma surpreendente confirmação do princípio analógico: cada obra é a negação, a transfiguração das outras. A poesia francesa da segunda metade do século passado — chamá-la de simbólica seria mutilá-la — é inseparável do romantismo alemão e inglês: é sua prolongação, mas também sua metáfora. É uma tradução, na qual o romantismo volta-se sobre si mesmo, contempla-se e se transpassa, se interroga e se transcende. É o *outro* romantismo europeu.

Em cada um dos grandes poetas franceses desse período se abre e se fecha o leque de correspondências da analogia. Do mesmo modo, a história da poesia francesa, das *Chimères* a *Un coup de dés*, pode ser vista como uma vasta analogia: cada poeta é uma estrofe desse poema de poemas que é a poesia francesa e cada poema é uma versão, uma metáfora desse texto plural. Se um poema é um sistema de equivalências, como disse Roman Jakobson — rimas e aliterações que são ecos, ritmos que são jogos de reflexos, identidades das metáforas e comparações —, a poesia francesa resume-se também em um sistema de sistemas de equivalências, uma analogia de analogias. Por sua vez, esse sistema analógico é uma analogia do romantismo original de alemães e ingleses. Se quisermos compreender a unidade da poesia européia sem atentar contra a sua pluralidade, devemos concebê-la como um sistema analógico: cada obra é uma realidade única e, simultanea-

mente, é uma tradução das outras. Uma tradução: uma metáfora.

* * *

A idéia da correspondência universal é provavelmente tão antiga quanto a sociedade humana. É explicável: a analogia torna o mundo habitável. Opõe a regularidade à contingência natural e ao acidental; à diferença e à exceção, a semelhança. O mundo não é um teatro regido pelo acaso e o capricho, pelas forças cegas do imprevisível: é governado pelo ritmo e suas repetições e conjunções. É um teatro feito de acordes e reuniões, em que todas, as exceções, inclusive a de ser homem, encontram seu *adobe* e sua correspondência. A analogia é o reino da palavra como essa ponte verbal que, sem suprimir, reconcilia as diferenças e as oposições. A analogia aparece tanto entre os primitivos como nas grandes civilizações do começo da história, reaparece entre os platônicos e os estóicos da Antigüidade, desenvolve-se no mundo medieval e, ramificada em muitas crenças e seitas subterrâneas, converte-se desde o Renascimento na religião secreta, por assim dizer, do Ocidente: cabala, gnosticismo, ocultismo, hermetismo. A história da poesia moderna, a partir do romantismo até nossos dias, é inseparável dessa corrente de idéias e crenças inspiradas pela analogia.

A influência dos gnósticos, dos cabalistas, dos alquimistas e de outras tendências marginais dos séculos XVII e XVIII foi muito profunda, não só entre os românticos alemães, como no próprio Goethe e seu círculo. A mesma coisa deve-se dizer dos românticos ingleses e, claro, dos franceses. De seu lado, a tradição ocultista dos séculos XVII e XVIII entronca-se com vários movimentos da crítica social e revolucionária, simultaneamente libertária e libertina. A crença na analogia universal está tingida de

erotismo: os corpos e as almas unem-se e separam-se, regidos pelas mesmas leis de atração e repulsão que governam as conjunções e disjunções dos astros e das substâncias materiais. Um erotismo astrológico e um erotismo alquímico; igualmente um erotismo subversivo: a atração erótica rompe as leis sociais e une os corpos sem distinção de classes e hierarquias. A astrologia erótica oferece um modelo de ordem social fundamentado na harmonia cósmica e oposto à ordem dos privilégios, da força e da autoridade; a alquimia erótica — união dos princípios contrários, o masculino e o feminino, e sua transformação em outro corpo — é uma metáfora das trocas, separações, uniões e conversões das substâncias sociais (as classes), durante uma revolução. Correspondências verbais: a revolução é um *crisol* no qual se produz a *amálgama* dos diferentes membros do corpo social e sua transubstanciação em outro corpo. O erotismo do século XVIII foi um erotismo revolucionário de raízes ocultistas, tal como se pode ver nos romances libertinos de Restif de la Bretonne. Do misticismo erótico de um Restif de la Bretonne à concepção de uma sociedade movida pelo sol da atração apaixonada, não havia senão um passo. Esse passo chama-se Charles Fourier.

A figura de Fourier é central tanto na história da poesia francesa como na do movimento revolucionário. Não é menos atual que Marx (e suspeito que começa a sê-lo mais). Fourier pensa, como Marx, que a sociedade é regida pela força, a coerção e a mentira, mas diferentemente de Marx, acredita ser a atração apaixonada, o desejo, o que une os homens. A palavra *desejo* não figura no vocabulário de Marx. Uma omissão que equivale a uma mutilação do homem. Para Fourier, mudar a sociedade significa liberá-la dos obstáculos que impedem a operação das leis da atração apaixonada. Essas leis são leis astronômicas, psicológicas e matemáticas, mas são

também leis literárias, poéticas. No 'discurso preliminar' da *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* faz um resumo de sua concepção: "A primeira ciência que descobri foi a teoria da atração apaixonada. Logo percebi que as leis da atração apaixonada eram conformes em todos os pontos às leis da atração material explicadas por Newton: o sistema de movimento do mundo material era o do mundo espiritual. Suspeitei que esta analogia poderia estender-se das leis gerais às leis particulares e que as atrações e propriedades dos animais, dos vegetais e dos minerais talvez estivessem coordenadas do mesmo modo que as dos homens e dos astros... Assim foi descoberta a analogia dos quatro movimentos: material, orgânico, animal e social... Assim que me apossei das duas teorias, a da atração e a da unidade dos quatro movimentos, comecei a ler no livro mágico da natureza."* É revelador o fato de esta declaração terminar em uma metáfora ao mesmo tempo literária e ocultista: a natureza concebida como um livro mágico, secreto. Rotação da analogia: o princípio que movimenta o mundo e os homens é um princípio matemático e musical, que se chama também, em uma de suas fases, justiça e, em outra, paixão e desejo. Todos estes nomes são metáforas, figuras literárias: a analogia é um princípio poético.

A crítica oficial havia ignorado ou minimizado a influência de Fourier. Agora, graças principalmente às indicações de André Breton, o primeiro a assinalar o utopista francês como um dos centros magnéticos de nosso tempo, sabemos que há um ponto no qual o pensamento revolucionário e o pensamento poético se cruzam: a idéia da atração apaixonada. Fourier: um autor secreto como

* Charles Fourier. *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* (Paris, Editions Anthropos, 1967).

Sade, ainda que por diferentes razões. Ao falar do Balzac visionário — o autor de *Louis Lambert*, *Séraphita*, *La peau de chagrin*, *Melmoth reconcilié* — pensa-se unicamente em Swedenborg, esquecendo-se de Fourier. Até Flora Tristan, a grande precursora do socialismo e da liberação da mulher, incorre na mesma injustiça: “Fourier foi um seguidor de Swedenborg; pela revelação das correspondências, o místico sueco anunciou a universalidade da ciência e indicou a Fourier seu belo sistema de analogias. Swedenborg concebeu o céu e o inferno como sistemas movidos pela atração e pelo antagonismo; Fourier quis realizar na terra o sonho celeste de Swedenborg e converteu as hierarquias angélicas em falanstérios...” Stendhal disse: “Dentro de vinte anos talvez o gênio de Fourier seja reconhecido.” Estamos em 1972, o mês de abril completou o segundo centenário de seu nascimento e ainda não conhecemos bem a sua obra. Há pouco, Simone Debout resgatou e publicou um manuscrito que havia sido escamoteado por discípulos envergonhados. *Le nouveau monde amoureux*, no qual Fourier se revela uma espécie de anti-Sade e anti-Freud, embora seu conhecimento das paixões humanas não tenha sido menos profundo que o deles. Contra a corrente de sua época e contra a de nosso tempo, contra uma tradição de dois mil anos, Fourier sustenta que o desejo não é necessariamente mortífero, como afirma Sade, nem a sociedade é repressiva por natureza, como pensa Freud. Afirmar a bondade do prazer é escandaloso no Ocidente, e Fourier é realmente um autor escandaloso: Sade e Freud confirmam de certo modo — o modo negativo — a visão pessimista do cristianismo-judaico.

Baudelaire fez da analogia o centro de sua poética. Um centro em perpétua oscilação, sacudido sempre pela ironia, a consciência da morte e a noção do pecado. Sacudido pelo cristianismo. Talvez essa ambivalência (também seu

ceticismo político) tenha-o levado a escrever com rigor contra Fourier. Mas esse rigor é apaixonado, uma admiração ao contrário: “Um dia Fourier revelou-nos, demasiadamente solene, os mistérios da analogia. Não nego o valor de algumas de suas minuciosas descobertas, embora acredite que sua mente estava muito preocupada em chegar a uma exatidão material para compreender realmente e em sua totalidade o sistema que havia esboçado... Além disso, podia ter-nos dado uma revelação igualmente preciosa se, em lugar da contemplação da natureza, nos tivesse oferecido a leitura de excelentes e variados poetas...”* No fundo, Baudelaire reprova Fourier por não ter escrito uma poética, isto é, reprova-o por não ser Baudelaire. Para Fourier, o sistema do universo é a chave do sistema social; para Baudelaire, o sistema do universo é o modelo da criação poética. A menção de Swedenborg não podia faltar: “Swedenborg, que possuía uma alma maior, nos tinha ensinado que o céu é um homem imenso e que tudo — forma, cor, movimento, número, perfume —, no espiritual como no material, é significativo, recíproco e correspondente.” Admirável passagem que revela o caráter criador da verdadeira crítica: começa por uma inventiva e termina em uma visão da analogia universal. Novalis havia dito: “Tocar o corpo de uma mulher é tocar o céu”; e Fourier: “As paixões são matemáticas animadas.”

Na concepção de Baudelaire aparecem duas idéias. A primeira é muito antiga e consiste em ver o universo como uma linguagem. Não uma linguagem quieta, mas em contínuo movimento: cada frase engendra outra frase; cada frase diz algo distinto e todas dizem a mesma coisa. Em seu ensaio sobre Wagner, insiste nesta idéia: “Não é sur-

* Victor Hugo, *L'art romantique. Réflexions sur quelques-uns de nos contemporains* (1861), em *Oeuvres* (Paris, Gallimard, 1941). Bibliothèque de la Pléiade.

preendente que a verdadeira música sugira idéias análogas em cérebros diferentes; surpreendente seria que o som não sugerisse a cor, que as cores não pudessem dar idéia de uma melodia e que sons e cores não pudessem traduzir idéias; as coisas se expressaram sempre por analogia recíproca, desde o dia em que Deus enunciou o mundo como uma completa e indivisível totalidade". Baudelaire não escreve: Deus criou o mundo, mas que o *enunciou*, disse-o. O mundo não é um conjunto de coisas mas de signos: o que denominamos coisas são palavras. Uma montanha é uma palavra, um rio é outra, uma paisagem é uma frase. E todas essas frases estão em contínua mudança: a correspondência universal significa uma perpétua metamorfose. O texto que é o mundo não é um texto único: cada página é a tradução e a metamorfose de outra e assim sucessivamente. O mundo é a metáfora de uma metáfora. O mundo perde sua realidade e se transforma em uma figura de linguagem. No centro da analogia há um buraco: a pluralidade de textos subentende que não há um texto original. Por essa cavidade precipitam-se e desaparecem, simultaneamente, a realidade do mundo e o sentido da linguagem. Porém não é Baudelaire, mas Mallarmé, quem se atreverá a contemplar esse buraco e a transformar essa contemplação do vazio na matéria de sua poesia.

Não é menos vertiginosa a outra idéia que obceca Baudelaire: se o universo é uma escrita cifrada, um idioma enigmático, "o que é o poeta, no sentido mais amplo, senão um tradutor, um decifrador?" Cada poema é uma leitura da realidade; essa leitura é uma tradução; essa tradução é uma escrita: um voltar a cifrar a realidade decifrada. O poema é o double do universo: uma escrita secreta, um espaço coberto de hieróglifos. Escrever um poema é decifrar o universo, só para cifrá-lo novamente. O jogo da analogia é infinito: o leitor repete o gesto do poeta; a

leitura é uma tradução que transforma o poema do poeta em poema do leitor. A poética da analogia consiste em conceber a criação literária como uma tradução; essa tradução é múltipla e nos põe diante deste paradoxo: a pluralidade de autores. Uma pluralidade que dá no seguinte: o verdadeiro autor de um poema não é nem o poeta nem o leitor, mas a linguagem. Não quero dizer que a linguagem suprime a realidade do poeta e do leitor, mas que as compreende, as engloba: o poeta e o leitor são apenas dois momentos existenciais da linguagem. Se é verdade que eles se servem da linguagem para falar, também é verdade que a linguagem fala através deles. A idéia do mundo como um texto em movimento desemboca na desapareição do texto único; a idéia do poeta como um tradutor ou decifrador causa a desapareição do autor. Contudo não foi Baudelaire, mas os poetas da segunda metade do século XX que fariam deste paradoxo um método poético.

* * *

A analogia é a ciência das correspondências. Só que é uma ciência que não vive senão graças às diferenças: precisamente porque isto *não é* aquilo, é capaz de lançar uma ponte entre isto e aquilo. A ponte é a palavra *como* ou a palavra *é*: isto é *como* aquilo, isto *é* aquilo. A ponte não suprime a distância: é uma mediação; tampouco anula as diferenças: estabelece uma relação entre termos distintos. A analogia é a metáfora na qual a alteridade se sonha unidade e a diferença projeta-se ilusoriamente como identidade. Pela analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade ordena-se e torna-se inteligível; a analogia é a operação, por intermédio da qual, graças ao jogo das semelhanças, aceitamos as diferenças. A analogia não suprime as diferenças: redime-as, torna sua existência tolerável. Cada poeta e cada leitor são uma consciência so-

litária: a analogia é o espelho em que se refletem. Assim, pois, a analogia implica não a unidade do mundo, mas sua pluralidade, não a identidade do homem, mas sua divisão, seu perpétuo dividir-se. A analogia diz que cada coisa é a metáfora de outra coisa, porém no plano da identidade não há metáforas: as diferenças se anulam na unidade e a alteridade desaparece. A palavra *como* evapora-se; o ser é idêntico a si mesmo. A poética da analogia só podia nascer em uma sociedade fundamentada — e corroída — pela crítica. Ao mundo moderno do tempo linear e suas infinitas divisões, ao tempo da mudança e da história, a analogia opõe, não a unidade impossível, mas a mediação de uma metáfora. A analogia é o recurso da poesia para enfrentar a alteridade.

Os dois extremos que dilaceram a consciência do poeta moderno aparecem em Baudelaire com a mesma lucidez — com a mesma ferocidade. A poesia moderna, diz-nos algumas vezes, é a beleza *bizarra*: única, singular, irregular, nova. Não é a regularidade clássica, porém a originalidade romântica: é irrepitível, não é eterna; é mortal. Pertence ao tempo linear: é a novidade de cada dia. Seu outro nome é desgraça, consciência de finitude. O grotesco, o estranho, o bizarro, o original, o singular, o único, todos estes nomes da estética romântica e simbolista não são mais que distintas maneiras de se dizer a mesma palavra: morte. Em um mundo no qual desapareceu a identidade — ou seja, a eternidade cristã —, a morte se transforma na grande exceção que absorve todas as outras e anula as regras e as leis. O recurso contra a exceção universal é duplo: a ironia — a estética do grotesco, o bizarro, o único — e a analogia, a estética das correspondências.

Ironia e analogia são irreconciliáveis. A primeira é a filha do tempo linear, sucessivo e irrepitível; a segunda é a manifestação do tempo cíclico: o futuro está no passado e ambos estão no presente. A analogia se insere no

tempo do mito, e mais ainda: é seu fundamento; a ironia pertence ao tempo histórico, é a consequência (e a consciência) da história. A analogia converte a ironia em mais uma variação do leque das semelhanças, porém a ironia rasga o leque. A ironia é a ferida pela qual sangra a analogia; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e o infausto. A ironia mostra que se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é um galimatias babélico. A palavra poética acaba em uivo ou silêncio: a ironia não é uma palavra nem um discurso, mas o reverso da palavra, a não-comunicação. O universo, diz a ironia, não é uma escrita; se fosse, seus signos seriam incompreensíveis para o homem porque nela não figura a palavra morte, e o homem é mortal.

Baudelaire tinha consciência da ambigüidade da analogia e no famoso soneto das correspondências escreve:

*A natureza é um templo de viventes colunas
que proferem às vezes palavras confusas.*

O homem atravessa esses bosques verbais e semânticos sem entender cabalmente a linguagem das coisas: as palavras que emitem essas colunas-árvores são *confusas*. Perdemos o segredo da linguagem cósmica, que é a chave da analogia. Fourier diz com tranqüila inocência que lê no 'livro mágico' da natureza; Baudelaire confessa que só compreende de maneira confusa a escritura desse livro. A metáfora que consiste em ver o universo como um livro é antiqüíssima e figura no último canto do *Paráiso*. O poeta contempla o mistério da Trindade, o paradoxo da alteridade que é unidade:

*...vi como se entrelaçavam
pelo amor unidas as folhas desse livro
que de cá para lá no mundo voam:*

*substância e acidente no fim se juntam
desta maneira e assim minhas palavras
são apenas seu reflexo. . .*

A pluralidade do mundo — as folhas que voam para cá e para lá — repousa unida no livro sagrado: substância e acidente no fim se juntam. Tudo é um reflexo dessa unidade, sem excluir as palavras do poeta que as nomeia. Mais adiante, Dante apresenta a união de substância e acidente como um nó e esse nó é a forma universal que encerra todas as formas. O nó é o hieróglifo do amor divino. Fourier diria que esse nó de amor não é mais que a atração apaixonada. Porém, Fourier, como todos nós, não sabe o que é esse nó nem de que é feito. A analogia de Fourier, como a de Baudelaire e de todos os modernos, é uma operação, uma combinatória; a analogia de Dante repousa sobre uma ontologia. O centro da analogia é um centro vazio para nós; esse centro é um nó para Dante: a Trindade que concilia o uno e o plural, a substância e o acidente. Por isso sabe — ou pensa que sabe — o segredo da analogia, a chave para ler o livro do universo; essa chave é outro livro: as Sagradas Escrituras. O poeta moderno sabe — ou pensa que sabe — precisamente o contrário: o mundo é ilegível, não há livro. A negação, a crítica, a ironia são também um saber, ainda que de signo oposto ao de Dante. Um saber que não consiste na contemplação da alteridade no seio da unidade, mas na visão da ruptura da unidade. Um saber abismal, irônico.

Mallarmé encerra este período e, ao encerrá-lo, abre o nosso. Encerra-o com a mesma metáfora do livro. Em sua juventude, nos anos do isolamento provinciano, tem a visão da Obra, uma obra que ele compara à dos alquimistas, aos quais chama de 'nossos antepassados'. Em 1866 confia a seu amigo Cazalis: "Enfrentei dois abismos: um é o Nada, ao qual cheguei sem conhecer o budismo. . . a

Obra é o outro."* A obra: a poesia diante do nada. E acrescenta: "Talvez o título de meu volume lírico seja *A glória da mentira ou Mentira gloriosa*." Mallarmé quer resolver a oposição entre analogia e ironia: aceita a realidade do nada — o mundo da alteridade e da ironia não é afinal senão a manifestação do nada —, porém aceita, mesmo assim, a realidade da analogia, a realidade da obra poética. A poesia como máscara do nada. O universo se resume num livro: um poema impessoal e que não é a obra do poeta Mallarmé, desaparecido na crise espiritual de 1866, nem de ninguém: através do poeta, que já não é mais que uma transparência, fala a linguagem.

Cristalização da linguagem em uma obra impessoal e que não é apenas o ~~destino~~^{fruto} do universo, como queriam os românticos e os simbolistas, como também sua anulação. O nada que o mundo é transforma-se em um livro, o Livro. Mallarmé nos deixou centenas de pequenos papéis em que descreve as características físicas desse livro composto de folhas soltas, a forma na qual essas folhas seriam distribuídas e combinadas em cada leitura, de maneira que cada combinação produza uma versão distinta do mesmo texto, o ritual de cada leitura com o número de participantes e os preços de entrada — missa e teatro —, a forma da edição popular (há curiosos cálculos sobre a venda do volume, que nos fazem pensar em Balzac e em suas especulações financeiras), reflexões, confidências, dúvidas, fragmentos, pedaços de frases. . . O livro não existe. Nunca foi escrito. A analogia termina em silêncio.

* Charles Baudelaire, *Correspondance*, edição de Henri Mondain e Jean Pierre Richard (Paris, Gallimard, 1959).

V

TRADUÇÃO E METÁFORA

Houve na França uma literatura romântica — um estilo, uma ideologia, uns gestos românticos —, mas não houve realmente um espírito romântico, senão até a segunda metade do século XIX. Esse movimento foi, além disso, uma revolta contra a tradição poética francesa desde o Renascimento, contra sua estética tanto como contra sua prosódia, enquanto os romantismos inglês e alemão foram um redescobrimento (ou uma invenção) das tradições poéticas nacionais. E na Espanha e suas antigas colônias? O romantismo espanhol foi epidérmico e declamatório, patriótico e sentimental; uma imitação dos modelos franceses, eles mesmos empolados e derivados do romantismo inglês e alemão. Não nas idéias: nos tópicos; não no estilo: na maneira; não na visão da correspondência entre os macrocosmos e microcosmos; tampouco a consciência de que o eu é uma falta, uma exceção no sistema do universo; não na ironia: o subjetivismo sentimental. Houve atitudes românticas e houve poetas não desprovidos de talento e de paixão que fizeram suas as gesticulações heróicas de Byron (não a economia de sua linguagem) e a grandiloquência de Hugo (não seu gênio visionário). Nenhum dos nomes oficiais do romantismo espanhol é uma figura de primeira ordem, com exceção de Larra. Mas o Larra por quem nos apaixonamos é o crítico de si mesmo e de seu tempo, um moralista mais próximo do século XVIII que do romantismo, o autor de epigramas ferozes: “Aqui jaz meia Espanha, morreu da outra metade.” Com certa brutalidade, o argentino Sarmiento, visitando a Espanha em 1846, dizia aos espanhóis: “Vocês hoje não têm autores

nem escritores, nem nada equivalente. . . vocês aqui e nós acolá *traduzimos*.” Devemos acrescentar que o panorama da América Latina não era menos desolador que o da Espanha: os espanhóis imitavam os franceses e os hispano-americanos imitavam os espanhóis.*

O único escritor espanhol desse período que merece plenamente o título de romântico é José María Blanco White. Sua família era de origem irlandesa e um de seus avós decidiu hispanizar o sobrenome, simplesmente traduzindo-o: White = Blanco. Não sei se pode dizer-se que Blanco White pertence à literatura espanhola: a maior parte de sua obra foi escrita em língua inglesa. Foi um poeta menor e é justo que em algumas antologias da poesia romântica inglesa ele ocupe lugar discreto e modesto. Entretanto, foi um grande crítico moral, histórico, político e literário. Suas reflexões sobre a Espanha e a América Espanhola são ainda atuais. Assim, embora pertencendo apenas parcialmente à literatura espanhola, Blanco White representa um momento central da história intelectual e política dos povos hispânicos. Blanco White foi vítima tanto do ódio dos conservadores e nacionalistas como de nossa incúria: grande parte de sua obra não foi sequer traduzida para o espanhol.** Em contato íntimo com o pensamento inglês, é o único crítico espanhol que examina a nossa tradição poética sob a perspectiva român-

* A diferença dos outros hispano-americanos, os argentinos inspiraram-se diretamente nos românticos franceses. Embora seu romantismo, como o de seus mestres, fosse exterior e declamatório, o movimento argentino produziu, um pouco depois, na forma de 'nacionalismo poético' (outra invenção romântica) o único grande poema hispano-americano desse período: *Martín Fierro*, de José Hernández (1834-1866).

** Graças aos trabalhos críticos de Vicente Llorens — *Liberals e românticos* (Madri, Castalia, 1968²) — e mais recentemente aos trabalhos de Juan Goytisolo — vid. *Libre*, 2 (Paris, 1971) —, começamos a conhecer a vida e a obra de Blanco White. Porém, sua voz nos chega com um século e meio de atraso.

tica: “Desde a introdução da métrica italiana por Boscán e Garcilaso, em meados do século XVI, nossos melhores poetas foram imitadores servis de Petrarca e dos escritores daquela escola. . . A rima, a métrica italiana e certa idéia falsa da linguagem poética, que não permite falar senão do que os outros poetas falaram, tiraram-lhes a liberdade de pensamento e de expressão.” Não sou capaz de achar melhor nem mais concisa descrição da conexão entre a estética renascentista e a versificação regular silábica. Blanco White não só critica os modelos poéticos do século XVIII, o classicismo francês, como vai até a origem: a introdução da versificação regular silábica no século XVI e, com ela, a de uma idéia de beleza fundamentada na simetria e não na visão pessoal. Seu remédio é o de Wordsworth: renunciar à “linguagem poética” e usar a linguagem comum, “pensar por nossa própria conta em nossa própria linguagem”. Pelas mesmas razões deplorea o predomínio da influência francesa: “É uma grande desgraça o fato de os espanhóis recorrerem exclusivamente aos autores franceses, pela dificuldade de aprenderem o inglês.”

Dois nomes parecem negar o que eu disse: Gustavo Adolfo Bécquer e Rosalía Castro. O primeiro é um poeta que nós todos admiramos; a segunda é uma escritora não menos poderosa que Bécquer e talvez mais profícua e enérgica (ia escrever *viril*, mas me detive: a energia também é *feminina*). São dois românticos tardios, inclusive dentro do atrasado romantismo espanhol. Embora tenham sido contemporâneos de Mallarmé, Verlaine, Browning, sua obra revela-os como dois espíritos impermeáveis aos movimentos que sacudiam e mudavam sua época. Entretanto, são dois poetas autênticos que, ao encerrar o alardeado romantismo hispânico, fazem-nos estranhar o romantismo que nunca tivemos. Juan Ramón Jiménez dizia que com Bécquer começava a poesia moderna em nossa língua. Se

assim fosse, é um começo demasiado tímido: o poeta andaluz lembra demais Hoffman e, contraditoriamente, Heine. Fim de um período ou anúncio de outro, Bécquer e Rosalía vivem entre duas luzes; isto é, não constituem por si sós uma época, não são bem nem o romantismo nem a poesia moderna.

O romantismo foi tardio na Espanha e na América Espanhola, mas o problema não é meramente cronológico. Não se trata de um novo exemplo do "atraso histórico da Espanha", frase com a qual se pretende explicar as singularidades de nossos povos, nossa excentricidade. A pobreza de nosso romantismo é um capítulo a mais desse tema de dissertação ou de elegia que é a 'decadência espanhola'? Tudo depende da idéia que tenhamos das relações entre arte e história. É impossível negar que a poesia seja um produto histórico; tampouco é simples pensar que seja um mero reflexo da história. As relações entre ambas são mais sutis e complexas. Blake dizia: "*Ages are all equal but Genius is always above the Age.*" Inclusive se não se compartilha de um ponto de vista tão extremado, como ignorar que as épocas que denominamos decadentes são freqüentemente ricas em grandes poetas? Góngora e Quevedo coincidem com Felipe III e Felipe IV, Mallarmé com o Segundo Império, Li Po e Tu Fu são testemunhas do colapso dos T'ang. Desta forma, procurarei esboçar uma hipótese que leve em conta tanto a realidade da história como a realidade, relativamente autônoma, da poesia.

O romantismo foi uma reação contra a Ilustração e, no entanto, esteve determinado por ela: foi um de seus produtos contraditórios. Tentativa da imaginação poética em reprovar as almas que tinham despovoado a razão crítica, busca de um princípio distinto das religiões e negação do tempo determinado das revoluções, o romantismo é a outra face da modernidade: seus remorsos, seus delírios, sua nostalgia de uma palavra encarnada. Ambigüidade român-

tica: exalta os poderes e faculdades da criança, do louco, da mulher, o *outro* não-racional, porém exalta-os a partir da modernidade. O selvagem não se sabe selvagem nem o quer ser; Baudelaire extasia-se diante do que chama o 'canibalismo' de Delacroix, precisamente em nome da 'beleza moderna'. Na Espanha não podia produzir-se esta reação contra a modernidade porque a Espanha não teve propriamente modernidade: nem razão crítica nem revolução burguesa. Nem Kant nem Robespierre. Este é um dos paradoxos de nossa história. A descoberta e a conquista da América não foram menos determinantes na formação da idade moderna que a reforma religiosa; se a segunda deu as bases éticas e sociais do desenvolvimento capitalista, a primeira abriu as portas à expansão européia e tornou possível a acumulação primitiva de capital em proporções até então desconhecidas. Não obstante, as duas nações que abriram a época da expansão, Espanha e Portugal, ficaram de imediato à margem do desenvolvimento capitalista e não participaram do movimento de Ilustração. Como o tema ultrapassa os limites deste ensaio, não tratarei dele aqui; será suficiente recordar que desde o século XVII a Espanha se fecha cada vez mais em si mesma e que tal isolamento se transforma paulatinamente em petrificação. Nem a ação de uma pequena elite de intelectuais alimentados pela cultura francesa do século XVIII nem os abalos revolucionários do século XIX conseguiram transformá-la. Ao contrário: a invasão napoleônica fortificou o absolutismo e o catolicismo de além-terras.

Ao afastamento histórico da Espanha sucedeu brusca e quase que imediatamente, em fins do século XVII, um rápido descenso poético, literário e intelectual. Por quê? A Espanha do século XVII produziu grandes dramaturgos, romancistas, poetas líricos, teólogos. Seria absurdo atribuir-se a queda posterior a uma mutação genética. Não.

os espanhóis não ficaram estúpidos repentinamente: cada geração produz quase que o mesmo número de pessoas inteligentes, mudando a relação entre as aptidões da nova geração e as possibilidades que oferecem as circunstâncias históricas e sociais. Parece-me mais prudente julgar que a decadência intelectual da Espanha foi um caso de autofagia. Durante o século XVII os espanhóis não podiam nem mudar os supostos intelectuais, morais e artísticos, em que se fundamentava sua sociedade, nem participar do movimento geral da cultura européia: num caso e no outro o perigo seria mortal para os dissidentes. Daí ser a segunda metade do século XVII um período de recombinação de elementos, formas e idéias, um contínuo volver-se a si mesmo para dizer a mesma coisa. A estética do inesperado deságua no que Calderón denominava de “retórica do silêncio”. Um vazio sonoro. Os espanhóis devoravam-se a si mesmos. Ou como disse sóror Juana: fizeram de “sua destruição um monumento”.

Esgotadas suas reservas, os espanhóis não podiam escolher outro caminho a não ser a imitação. A história de cada literatura e de cada arte, a história de cada cultura, pode dividir-se entre imitações felizes e imitações infelizes. As primeiras são férteis: mudam o que imita e mudam aquilo que é imitado; as segundas são estéreis. A imitação espanhola do século XVIII faz parte da segunda classe. O século XVIII foi um século crítico, porém a crítica estava proibida na Espanha. A adoção da estética neoclássica francesa foi um ato de imitação externa, que não alterou a realidade profunda da Espanha. A versão espanhola da Ilustração deixou intactas tanto as estruturas psíquicas quanto as estruturas sociais. O romantismo foi a reação da consciência burguesa perante e contra si mesma — contra sua própria obra crítica: a Ilustração. Na Espanha, a burguesia e os intelectuais não fizeram a crítica das instituições tradicionais ou, se a fizeram, essa

crítica foi insuficiente: como iam criticar uma modernidade que não tinham? O céu que os espanhóis viam não era o deserto que aterrorizava Jean-Paul e Nerval, mas um espaço repleto de virgens melíferas, anjos rechonchudos, apóstolos carrancudos e arcanjos vingativos — uma festa e um tribunal implacável. Os românticos espanhóis rebelar-se-ão contra esse céu, mas sua rebelião, historicamente justificada, foi romântica apenas na aparência. Falta ao romantismo espanhol, de um modo ainda mais acentuado que no romantismo francês, esse elemento original, absolutamente novo na história da sensibilidade do Ocidente — esse elemento dual, que temos de chamar de demoníaco: a visão da analogia universal e a visão irônica do homem. A correspondência entre todos os mundos e, no centro, o sol ardente da morte.

* * *

O romantismo hispano-americano foi ainda mais pobre que o espanhol: reflexo de um reflexo. No entanto, há uma circunstância histórica que, embora de maneira não imediata, afetou a poesia hispano-americana e a levou a mudar de rumo. Refiro-me à revolução da Independência. (Na realidade deveria ser empregado o plural, pois foram várias e nem todas tiveram o mesmo sentido, porém, para não complicar muito a exposição, falarei delas como se tivessem sido um movimento unitário.) Nossa revolução da Independência foi a revolução que os espanhóis não tiveram — a revolução que tentaram realizar várias vezes no século XIX e que fracassou ora numa, ora em outra vez. A nossa foi um movimento inspirado nos dois grandes arquétipos políticos da modernidade: a Revolução francesa e a Revolução dos Estados Unidos. Inclusive pode dizer-se que houve nessa época três grandes revoluções com ideologias análogas: a dos franceses, a dos norte-

americanos e a dos hispano-americanos (o caso do Brasil é diferente). Embora as três tenham triunfado, os resultados foram muito diversos: as revoluções dos dois primeiros foram fecundas e criaram novas sociedades, enquanto a nossa inaugurou a desolação que foi nossa história desde o século XIX até nossos dias. Os princípios eram semelhantes, nossos exércitos derrotaram os absolutistas espanhóis e, no dia seguinte à consumação da Independência, governos republicanos foram estabelecidos em nossas terras. No entanto, o movimento fracassou: não mudou nossas sociedades nem nos libertou de nossos libertadores.

A diferença da revolução da Independência norte-americana, a nossa coincidiu com a extrema decadência da metrópole. Há dois fenômenos concomitantes: a tendência ao desmembramento do império espanhol, consequência tanto da decadência hispânica como da invasão napoleônica, e os movimentos autônomos dos revolucionários hispano-americanos. A independência precipitou o desmembramento do império. Os homens que encabeçavam os movimentos de libertação, salvo algumas exceções, como Bolívar, apressaram-se a cortar pátrias, segundo suas medidas: as fronteiras de cada um dos novos países chegavam até onde atingiam as armas dos caudilhos. Mais tarde, as oligarquias e o militarismo, aliados aos poderes estrangeiros e especialmente ao imperialismo norte-americano, consumariam a atomização da América Espanhola. Os novos países, além do mais, continuaram sendo as velhas colônias: não foram transformadas as condições sociais, apenas a realidade foi encoberta com a retórica liberal e democrática. As instituições republicanas, como fachadas, ocultavam os mesmos horrores e as mesmas misérias.

Os grupos que se ergueram contra o poder espanhol serviram-se das idéias revolucionárias da época, mas não quiseram nem puderam realizar a reforma da sociedade.

A América Espanhola foi uma Espanha sem Espanha. Sarmiento disse-o de um modo admirável: os governos hispano-americanos foram os "executores testamentários de Felipe II". Um feudalismo dirigido em liberalismo burguês, um absolutismo sem monarca, porém com rezaños: os senhores presidentes. Iniciou-se assim o reino da máscara, o império da mentira. Desde então, a corrupção da linguagem, a infecção semântica, tornou-se nossa enfermidade endêmica; a mentira tornou-se constitucional, consubstancial. Daí a importância da crítica em nossos países. A crítica filosófica e histórica tem entre nós, além da função intelectual que lhe é própria, uma utilidade prática: é uma cura psicológica como a psicanálise e é uma ação política. Se há uma tarefa urgente na América Espanhola, essa tarefa é a crítica de nossas mitologias históricas e políticas.

Nem todas as consequências da revolução foram negativas. Em primeiro lugar, libertou-nos da Espanha; em seguida, se não mudou a realidade social, mudou as consciências e desacreditou para sempre o sistema espanhol: o absolutismo monárquico e o catolicismo ultramontano. A separação da Espanha foi uma dessagração: começaram a nos mostrar seres de carne e osso, não os fantasmas que tiravam o sono dos espanhóis. Ou seriam os mesmos fantasmas com nomes diferentes? Em todo caso, os nomes mudaram e, com eles, a ideologia dos hispano-americanos. A separação da tradição espanhola acentuou-se na primeira parte do século XIX e, na segunda, houve um corte decisivo. O corte, a faca divisora, foi o positivismo. Nesses anos, as classes dirigentes e os grupos intelectuais da América Latina descobrem a filosofia positivista e abraçam-na com entusiasmo. Mudamos as máscaras de Danton e Jefferson pelas de Augusto Comte e Herbert Spencer. Nos altares erigidos pelos liberais à liberdade e à razão, colocamos a ciência e o progresso, rodeados de suas míticas

criaturas; o trem de ferro, o telégrafo. Nesse momento os caminhos da Espanha e da América Latina divergem: entre nós, propaga-se o culto positivista, a ponto de se converter em ideologia oficiosa dos governos no Brasil e no México, já que não era religião; na Espanha os melhores entre os dissidentes buscam uma resposta às suas inquietações nas doutrinas de um obscuro pensador idealista alemão, Karl Christian Friedrich Krause. O divórcio não poderia ser mais completo.

O positivismo na América Latina não foi a ideologia de uma burguesia liberal interessada no progresso industrial e social, como na Europa, mas de uma oligarquia de grandes latifundiários. De certo modo, foi uma mistificação — tanto um auto-engano como um engano. Foi ao mesmo tempo uma crítica radical da religião e da ideologia tradicional. O positivismo fez tábua rasa da mitologia cristã e da filosofia racionalista. O resultado foi o que se poderia chamar de desmantelamento da metafísica e da religião nas consciências. Sua ação foi semelhante à da Ilustração no século XVIII; as classes intelectuais da América Latina viveram uma crise de certo modo análoga à que havia atormentado os europeus um século antes: a fé na ciência mesclava-se à nostalgia pelas antigas certezas religiosas, a crença no progresso, à vertigem diante do nada. Não era a total modernidade, mas seu amargo *avant-goût*: a visão do céu desabitado, o horror frente à contingência.

Em 1880 surge na América Espanhola o movimento literário que chamamos *modernismo*. Aqui convém fazer-se um pequeno esclarecimento: o *modernismo* hispano-americano é, até certo ponto, um equivalente do parnasianismo e do simbolismo francês, de modo que nada tem a ver com o que na língua inglesa é chamado *modernism*. Este designa os movimentos literários e artísticos iniciados na segunda década do século XX; o *modernism* dos críticos norte-americanos e ingleses é o que na França e na

Espanha chama-se *vanguardia*. Para evitar confusões empregarei a palavra *modernismo* para referir-me ao movimento hispano-americano; quando falar do movimento poético anglo-americano do século XX, usarei a palavra *modernism*.

O modernismo foi a resposta ao positivismo, a crítica da sensibilidade e do coração — também dos nervos — ao empirismo e ao cientificismo positivista. Em tal sentido sua função histórica foi semelhante à função da reação romântica no raiar do século XIX. O modernismo foi o nosso verdadeiro romantismo e, como no caso do simbolismo francês, sua versão foi uma metáfora e não uma repetição: *outro* romantismo. A conexão entre o positivismo e o modernismo é de ordem histórica e psicológica. Corremos o risco de não entender essa relação se esquecemos que o positivismo latino-americano foi mais uma ideologia, uma crença, do que um método científico. Sua influência sobre o desenvolvimento da ciência em nossos países foi muitíssimo menor que seu domínio sobre as mentes e as sensibilidades dos grupos intelectuais. Nossa crítica foi insensível à dialética contraditória que une o positivismo e o modernismo, e daí ter-se empenhado em ver o segundo unicamente como uma tendência literária e, sobretudo, como um estilo cosmopolita e bem mais superficial. Não, o modernismo foi um estado de espírito. Ou mais exatamente: por ter sido uma resposta da imaginação e da sensibilidade ao positivismo e à sua visão gélida da realidade, por ter sido um estado de espírito, pôde ser um autêntico movimento poético. O único movimento digno deste nome entre os que se manifestaram na língua castelhana durante o século XIX. Superficiais têm sido os críticos que não souberam ler na leveza e no cosmopolitismo dos poetas modernistas os signos (os estigmas) do desenraizamento espiritual.

A crítica tampouco pôde explicar-nos inteiramente por que o movimento modernista, que se inicia como uma adaptação da poesia francesa em nossa língua, começa na América Espanhola antes da Espanha. Realmente, nós, os hispano-americanos, somos e temos sido mais sensíveis ao que se passa no mundo do que os espanhóis, menos prisioneiros de nossa tradição e de nossa história. Mas esta explicação é insuficiente. Falta de informação dos espanhóis? Melhor: falta de *necessidade*. Desde a Independência e, sobretudo, desde a adoção do positivismo, o sistema de crenças intelectuais dos hispano-americanos era diferente do dos espanhóis: diferentes tradições exigiam diferentes respostas. Entre nós, o modernismo foi a resposta necessária e contraditória ao vazio espiritual criado pela crítica positivista da religião e da metafísica; nada mais natural que os poetas hispano-americanos se sentissem atraídos pela poesia francesa dessa época e que descobrissem nela não apenas a novidade de uma linguagem, mas uma sensibilidade e uma estética impregnadas de uma visão analógica da tradição romântica e ocultista. Na Espanha, em contrapartida, o deísmo racionalista de Krause não foi só uma crítica, mas um sucedâneo da religião — uma tímida religião filosófica para liberais dissidentes — e daí o fato de o modernismo não ter tido a função compensatória que teve na América Espanhola. Quando o modernismo hispano-americano chega finalmente à Espanha, alguns confundem-no com uma simples moda literária trazida da França e desta interpretação errônea, que foi a de Unamuno, extraem a idéia da superficialidade dos poetas modernistas hispano-americanos; outros, como Juan Ramón Jiménez e Antonio Machado, traduzem-no imediatamente aos termos da tradição espiritual imperante entre os grupos intelectuais dissidentes. Na Espanha o modernismo não foi uma visão do mundo, mas uma lingua-

gem interiorizada e transmutada por alguns poetas espanhóis.²

* * *

Entre 1880 e 1890, quase não se conhecendo, dispersos em todo o continente — Havana, México, Bogotá, Santiago do Chile, Buenos Aires, Nova York —, um punhado de jovens inicia a grande mudança. O centro dessa dispersão foi Rubén Darío: agente de ligação, porta-voz e animador do movimento. Darío, desde 1888, usa a palavra *modernismo* para designar as novas tendências. Modernismo: o mito da modernidade, ou melhor, seu reflexo. Que é ser moderno? É sair de sua casa, de sua pátria, de sua língua, em busca de algo indefinível e inalcançável, pois se confunde com a mudança. “*Il court, il cherche. Que cherche-t-il?*” pergunta Baudelaire a si mesmo. E responde também a si mesmo: “*Il cherche quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité.*”^{*} Porém Baudelaire não nos dá uma definição dessa inatingível modernidade e se contenta em nos dizer que é “*l'élément particulier de chaque beauté*”. Graças à modernidade, a beleza não é una, mas plural. A modernidade é o que distingue as obras de hoje das de ontem, o que as torna distintas e únicas. Por isso “*le beau est toujours bizarre*”. A modernidade é esse elemento que, particularizando, vivifica a beleza. Mas essa vivificação é uma condenação à pena capital. Se a modernidade é o transitório, o particular, o único e o estranho, é a marca da morte. A modernidade que seduz os poetas jovens ao findar do século é muito diferente da que seduzia seus pais; não se chama pro-

* Charles Baudelaire, ‘Le peintre de la vie moderne’ (1863), *Curiosités esthétiques*.

gresso nem suas manifestações são o trem de ferro e o telégrafo; chama-se luxo e seus signos são os objetos inúteis e belos. Sua modernidade é uma estética, na qual o desespero alia-se ao narcisismo, e a forma, à morte. O *bizarro* é uma das encarnações da ironia romântica.

A ambivalência dos românticos e dos simbolistas diante da Idade Moderna reaparece nos modernistas hispano-americanos. Seu amor ao luxo e ao objeto inútil é uma crítica ao mundo que lhes tocou viver, porém esta crítica é ao mesmo tempo uma homenagem. Entretanto, há uma diferença radical entre os europeus e os hispano-americanos: quando Baudelaire diz que o progresso é "uma idéia grotesca" ou quando Rimbaud denuncia a indústria, suas experiências do progresso e da indústria são reais, diretas, enquanto as dos hispano-americanos são derivadas. A única experiência de modernidade que um hispano-americano poderia ter naqueles dias era a do imperialismo. A realidade de nossas nações não era moderna: não a indústria, a democracia e a burguesia, mas as oligarquias feudais e o militarismo. Os modernistas dependiam daquilo mesmo que lhes desagradava e, desta forma, oscilavam entre a rebelião e a abjeção. Uns, como Martí, foram incorruptíveis e chegaram ao sacrifício; outros, como o pobre Darío, escreveram odes e sonetos a tiranos e hipócritas condecorados. Os presidentes latino-americanos do fim do século: xequês sangrentos, com uma corte de poetas famintos. Para nós, que vimos e ouvimos muitos poetas do Ocidente cantar em francês e espanhol as façanhas de Stálin, podemos perdoar Darío por haver escrito algumas estrofes em homenagem a Zelaya e Estrada Cabrera, sátrapas centro-americanos.

Modernidade antimoderna, rebelião ambígua, o modernismo foi um antitradicionalismo e, em seus primeiros tempos, um anticasticismo; uma negação de certa tradição espanhola. Digo certa porque depois os modernistas desco-

briram a outra tradição espanhola, a verdadeira. Seu afrancesamento foi um cosmopolitismo: para eles, Paris era, mais que a capital de uma nação, o centro de uma estética. O cosmopolitismo os fez descobrir outras literaturas e revalorizar nosso passado indígena. A exaltação do mundo pré-hispânico foi, é claro, antes de tudo estética, mas também algo mais: uma crítica da modernidade e muito especialmente do progresso à maneira norte-americana. O príncipe Netzahualcóyotl em confronto a Edson. Baudelaire também descreveu o cultor do progresso como um "*pauvre homme américanisé par des philosophes zococrates et industriels*". A recuperação do mundo indígena e, mais tarde, a do passado espanhol, foram um contrapeso da admiração, do temor e da cólera que os Estados Unidos e sua política de domínio despertaram na América Latina. Admiração ante a originalidade e pujança da cultura norte-americana; temor e cólera ante as repetidas intervenções dos Estados Unidos na vida de nossos países. Referi-me ao fenômeno em outras páginas;* limito-me aqui a ressaltar que o antiimperialismo dos modernistas não estava fundamentado em uma ideologia política e econômica, mas na idéia de que a América Latina e a América de língua inglesa representavam duas versões diversas e provavelmente inconciliáveis da civilização do Ocidente. Para eles, o conflito não era uma luta de classes e de sistemas econômicos e sociais, porém de duas visões do homem e do mundo.

O romantismo iniciou uma tímida reforma do verso castelhano, mas foram os modernistas que, ao apurá-la, consumaram-na. A revolução métrica dos modernistas não foi menos radical e decisiva que a de Garcilaso e dos ita-

* *Cuadrivio* (México, Siglo XXI, 1965); *Posdata* (México, Siglo XXI, 1970).

lianizadores do século XVI, ainda que em sentido contrário. Opostas e imprevisíveis conseqüências de duas influências estrangeiras, a italiana no século XVI e a francesa no século XIX: em um caso triunfou a versificação regular silábica, enquanto em outro a contínua experimentação rítmica resultou no reaparecimento de métricas tradicionais e, sobretudo, provocou a ressurreição da versificação acentual. É impossível fazer aqui um resumo da evolução métrica em nossa língua, de modo que me limitarei a uma enumeração: o verso primitivo espanhol é irregular do ponto de vista silábico, e o que lhe dá unidade rítmica são as cláusulas prosódicas marcadas pela força dos acentos; com o aparecimento do *mester de clerecía*,* introduz-se o princípio de regularidade silábica, provavelmente de origem francesa, e há uma intensa peleja entre isossilabismo (regularidade silábica) e ametria (versificação acentual); no período chamado de Gaia Ciência — poesia cortesã de tardia influência provençal — já existe o predomínio da regularidade silábica nas métricas curtas, mas não do verso de *arte maior*, cuja medida é oscilante; a partir do século XVI triunfa a versificação silábica, e o hendecassílabo à maneira italiana toma o lugar do verso de *arte maior*; os períodos que se seguiram, até o século XVIII, acentuam o isossilabismo; a partir do romantismo inicia-se a tendência, que culmina no modernismo e na época contemporânea, à irregularidade métrica. Esta brevíssima recapitulação mostra que a revolução modernista foi uma volta às origens. Seu cosmopolitismo transformou-se no regresso à verdadeira tradição espanhola: a versificação irregular rítmica.

Já assinei a conexão entre versificação acentual e visão analógica do mundo. Os novos ritmos dos modernistas

* Literatura clerical, uma das primeiras manifestações da literatura espanhola. (N. da T.)

provocaram a reaparição do princípio rítmico original do idioma; por sua vez, essa ressurreição métrica coincidiu com o aparecimento de uma nova sensibilidade, que finalmente se revelou como um retorno à *outra* religião: a analogia. *Tout se tient*. O ritmo poético nada mais é que a manifestação do ritmo universal: tudo se corresponde porque é ritmo. A vista e o ouvido se entrelaçam: o olho vê o que o ouvido ouve: o acordo, o concerto dos mundos. Fusão entre o sensível e o compreensível: o poeta ouve e vê o que pensa. E mais: pensa em sons e visões. A primeira conseqüência destas crenças é a elevação do poeta à dignidade de iniciado: se ouve o universo como linguagem, também fala ao universo. Nas palavras do poeta ouvimos o mundo, o ritmo universal. Porém o saber do poeta é um saber proibido e seu sacerdócio é um sacrilégio: suas palavras, inclusive quando não negam expressamente o cristianismo, o dissolvem em crenças mais vastas e antigas. O cristianismo não é senão uma das combinações do ritmo universal. Cada uma dessas combinações é única e todas dizem a mesma coisa. A paixão de Cristo, como exprimem inequivocamente vários poemas de Darío, é uma imagem instantânea na rotação das idades e das mitologias. A analogia afirma o tempo cíclico e desemboca no sincretismo. Esta nota não-cristã, às vezes anticristã, mas tingida de uma estranha religiosidade, era absolutamente nova na poesia hispânica.

A influência da tradição ocultista entre os modernistas hispano-americanos não foi menos profunda que entre os românticos alemães e os simbolistas franceses. No entanto, embora não a ignore, nossa crítica apenas se detém nela, como se isso se tratasse de algo vergonhoso. Sim, é escandaloso, porém certo: de Blake a Yeats e Pessoa, a história da poesia moderna do Ocidente está ligada à história das doutrinas herméticas e ocultas, de Swedenborg a madame Blavatsky. Sabemos que a influência do abade Constant,

As Eliphaz Levi, foi decisiva não apenas em Hugo como Rimbaud. As afinidades entre Fourier e Levi, diz André Breton, são notáveis e se explicam porque ambos inserem-se em uma imensa corrente intelectual, que pode ser seguida desde Zohar e que se bifurca nas escolas iluministas dos séculos XVIII e XIX. Tornamos a encontrá-la na base dos sistemas idealistas, também em Goethe e, em geral, em todos aqueles que se recusam a aceitar como ideal de unificação do mundo a identidade matemática.* Todos nós sabemos que os modernistas hispano-americanos — Darío, Lugones, Nervo, Tablada — interessaram-se pelos autores ocultistas: por que nossa crítica nunca assinalou a relação entre o iluminismo e a visão analógica e entre esta e a reforma métrica? Escrúpulos racionalistas ou escrúpulos cristãos? Em todo caso, a relação salta aos olhos. O modernismo iniciou-se como uma procura do ritmo verbal e culminou em uma visão do universo como ritmo.

As crenças de Rubén Darío oscilavam, segundo uma frase muito citada de um de seus poemas, “entre a catedral e as ruínas pagãs”. Eu me atreveria a modificá-la: entre as ruínas da catedral e o paganismo. As crenças de Darío e da maioria dos poetas modernistas são, mais do que crenças, a busca de uma crença, e se desdobram diante de uma paisagem devastada pela razão crítica e pelo positivismo. Nesse contexto, o paganismo não só designa a antigüidade greco-romana e suas ruínas, mas um paganismo vivo: de um lado, o corpo, de outro, a natureza. Analogia e corpo são dois extremos da mesma afirmação naturalista. Esta afirmação opõe-se tanto ao materialismo positivista e cientificista quanto ao espiritualismo cristão. A outra crença dos modernistas não é o cristianismo, mas

saber-se caído e...

ver-se como um ser contingente em um...
te. Não um sistema de crenças, mas um punhado de...
mentos e obsessões.

* * *

A tragicomédia modernista é feita do diálogo entre o corpo e a morte, a analogia e a ironia. Se traduzirmos a linguagem métrica dos termos psicológicos e metafísicos desta tragicomédia, encontraremos, não a oposição entre versificação regular silábica e versificação acentual, mas a contradição, mais acentuada e radical, entre verso e prosa. A analogia está continuamente rasgada pela ironia e o verso, pela prosa. Reaparece o paradoxo amado de Baudelaire: por trás da maquilagem da moda, o esgar da caveira. A arte moderna sabe-se mortal e nisso consiste sua modernidade. O modernismo chega a ser moderno quando tem consciência de sua mortalidade, isto é, quando não se leva a sério, injeta uma dose de prosa no verso e faz poesia com a crítica da poesia. A nota irônica, voluntariamente antipoética e por isso mais intensamente poética, surge justamente na metade do modernismo (*to de vida e esperança*, 1905) e aparece quase sempre associada à imagem da morte. Mas não é Darío e Leopoldo Lugones quem na verdade inicia a segunda geração modernista. Com Lugones, Laforgue entra na hispanica: o simbolismo em seu momento anti-simbólico

Nossa crítica denomina a nova tendência de o 'modernismo'. O nome não é muito exato. O suposto modernismo não é o que vem depois do modernismo

* Dois livros: *Crepúsculos do jardim* (1903) e *Lunário sentimental*

que vem depois é a *vanguarda* —, mas sim uma crítica do modernismo dentro do modernismo. Reação individual de vários poetas, com ela não se inicia outro movimento: com ela acaba o modernismo. Esses poetas são sua consciência crítica, a consciência de seu término. Trata-se de uma tendência *dentro* do modernismo: as notas características desses poetas — a ironia, a linguagem coloquial — já aparecem em Darío e em outros modernistas. Também não há espaço, no sentido cronológico, para esse pseudo-movimento: se o modernismo extingue-se em 1918 e a vanguarda começa nesse período, onde porem os pós-modernistas?

No entanto, a mudança foi notável. Não uma mudança de valores, mas de atitudes. O modernismo tinha povoado o mar de tritões e sereias, os novos poetas viajam em barcos comerciais e desembarcam não em Citera, mas em Liverpool; os poemas não são mais cantos para as metrópoles passadas ou presentes, são descrições amargas e reticentes de bairros da classe média; o campo não é a selva nem o deserto, é o povoado dos arredores, com suas hortas, seu vigário e sua sobrinha, suas jovens “viçosas e humildes como humildes couves”. Ironia e prosaísmo: a conquista do cotidiano maravilhoso. Para Darío, os poetas são “torres de Deus”; López Velarde vê-se a si mesmo caminhando por uma ruela e falando sozinho: o poeta como um pobre-diabo sublime e grotesco, uma espécie de Charles Chaplin *avant la lettre*. Estética do mínimo, do próximo, do familiar. A grande descoberta: os poderes secretos da linguagem coloquial. Essa descoberta serviu admiravelmente aos propósitos de Lugones e de López Velarde; fazer do poema uma ‘equação psicológica’, um monólogo sinuoso, no qual a reflexão e o lirismo, o canto e a ironia, a prosa e o verso fundem-se e separam-se, contemplam-se e tornam a se fundir. Ruptura da canção: o poema como uma confissão entrecortada, o

canto interrompido por silêncios e lacunas. López Velarde falou com lucidez: “O sistema poético transformou-se em um sistema crítico.” Teria que acrescentar: crítica e incandescência, o lugar-comum transformado em imagem insólita.

Pelas razões que apontei mais acima, os poetas espanhóis — salvo Valle-Inclán único aqui como em tantas outras coisas — não podiam ser sensíveis ao que constituía a verdadeira e secreta originalidade do modernismo: a visão analógica herdada dos românticos e dos simbolistas. Em compensação, fizeram imediatamente seus a nova linguagem e os ritmos e formas métricas. Unamuno fechou os olhos diante dessas novidades brilhantes e que julgava frívolas — fechou os olhos mas não os ouvidos: em seus versos reaparecem as métricas redescobertas pelos modernistas. A negação de Unamuno, além disso, faz parte do modernismo: não é o que está *mais além* de Darío e de Lugones, mas *diante* deles. Em sua negação, Unamuno encontra o tom de sua voz poética e, nessa voz, a Espanha acha o grande poeta romântico que não teve no século XIX. Embora devesse ter sido o predecessor dos modernistas, Unamuno foi seu contemporâneo e seu antagonista complementar. Justiça poética.

O modernismo espanhol propriamente dito — penso sobretudo em Antonio Machado e em Juan Ramón Jiménez, não nos epígonos de Darío — tem mais de um ponto de contato com o chamado pós-modernismo hispano-americano: crítica das atitudes estereotipadas e dos clichês preciosistas, repugnância ante a linguagem falsamente refinada, reticência diante de um simbolismo de loja de antigüidades, busca de uma poesia essencial. Há uma surpreendente afinidade entre o coloquialismo voluntário de Lugones e López Velarde e alguns dos poemas do primeiro livro de Antonio Machado (Solidões, segunda edição, 1907). Porém, logo os caminhos se bifurcam: os poetas

... tanto em explorar os poderes
da fala coloquial — a música da conversação,
dizia Eliot —, mas em renovar a canção tradicional. Os
grandes poetas espanhóis desse período confundiram
sempre a *linguagem falada* com a *poesia popular*. A se-
gunda é uma ficção romântica (o 'canto do povo', de
Herder) ou uma supervivência literária; a primeira é uma
realidade: a linguagem viva das cidades modernas, com
seus barbarismos, cultismos, neologismos. O modernismo
espanhol coincide inicialmente com a reação pós-modernista
hispano-americana diante da linguagem literária do
primeiro modernismo; em um segundo momento, essa
coincidência resulta numa volta à tradição poética espa-
nhola: a canção, o romance, a copla. Os espanhóis confir-
mam assim o caráter romântico do modernismo, mas, ao
mesmo tempo, fecham-se diante da poesia e da vida mo-
derna. Precisamente nesses mesmos anos, Pessoa, pela
boca de seu heterônimo Álvaro de Campos, escrevia:

Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos
[escritórios!
Ora, ela entra por todos os poros. . . Neste ar marítimo
[respiro-a,
Por tudo isto vem a propósito dos vapores, da navegação
[moderna,
Porque as faturas e as cartas comerciais são o princípio
[da história.

O mesmo Álvaro de Campos prescrevia em outro poema
a nova receita poética: "um pouco de verdade e uma aspi-
rina. . ." Se o princípio contém o fim, um dos poetas
iniciadores do modernismo, José Martí, condensa todo
esse movimento e anuncia também a poesia contemporâ-
nea. O poema foi escrito um pouco antes de sua morte

(1895), e alude a ela como um sacrifício necessário
certo modo, desejado:

*Duas pátrias eu tenho: Cuba e a noite.
Ou as duas são uma? Nem bem retira
sua majestade o sol, com grandes véus
e um cravo à mão, silenciosa
Cuba qual viúva triste me aparece.
Eu sei qual é esse cravo sangrento
que na mão lhe estremece! Está vazio
meu peito, destruído está e vazio
onde estava o coração. Já é hora
de começar a morrer. A noite é boa
para dizer adeus. A luz estorva
e a palavra humana. O universo
fala melhor que o homem.*

*Qual bandeira
que convida a batalhar, a chama rubra
das velas flameja. As janelas
abro, já encolhido em mim. Muda, rompendo
as folhas do cravo, como uma nuvem
que obscurece o céu, Cuba, viúva, passa. . .*

Poema sem rimas e em hendecassílabos quebrados pelas
pausas da reflexão, dos silêncios, da respiração humana e
da respiração da noite. Poema-monólogo que evita a can-
ção, fluir entrecortado, contínua interpretação de verso e
prosa. Todos os grandes temas românticos aparecem nestes
poucos versos: as duas pátrias e as duas mulheres, a noite
como uma só mulher e um só abismo. A morte, o erotismo,
a paixão revolucionária, a poesia: tudo está na noite, a
grande mãe. Mãe da terra, porém mãe também do sexo
e da palavra comum. O poeta não ergue a voz: fala con-
sigo mesmo ao falar com a noite e a revolução. Nem
pity nem eloquência: "Já é hora . . ."

A noite é boa/ para dizer adeus". A ironia transfigura-se em aceitação da morte. E no centro do poema, como um coração que fosse o coração de toda a poesia dessa época, uma frase montada entre dois versos, suspensa por uma pausa para acentuar melhor a sua gravidade — uma frase que nenhum outro poeta de nossa língua poderia ter escrito antes (nem Garcilaso, nem San Juan de la Cruz, nem Góngora, nem Quevedo, nem Lope de Vega), porque todos eles estavam possuídos pelo fantasma do Deus cristão e porque tinham em frente uma natureza tombada — uma frase na qual está condensado tudo o que eu quis dizer da analogia: *o universo/fala melhor do que o homem.*

VI

O OCASO DA VANGUARDA

1. REVOLUÇÃO/EROS/METAIRONIA

Algumas vezes se destacaram as semelhanças entre o romantismo e a vanguarda. Ambos são movimentos juvenis; ambos são rebeliões contra a razão, suas construções e seus valores; em ambos, o corpo, suas paixões e suas visões — erotismo, sonho, inspiração — ocupam lugar primordial; ambos são tentativas de destruir a realidade visível para achar ou inventar outra — mágica, sobrenatural, super-real. Dois grandes acontecimentos históricos alternadamente os fascinam e os desgarram: ao romantismo, a Revolução francesa, o terror jacobino e o império napoleônico; à vanguarda, a Revolução russa, os expurgos e o cesarismo burocrático de Stálin. Em ambos os movimentos o eu se defende do mundo e vingase com a ironia ou com o humor — armas que também destroem quem as usa; em ambos, afinal, a modernidade se nega e se afirma. Não só os críticos, mas os próprios artistas sentiram e se aperceberam dessas afinidades. Os futuristas, os dadaístas, os ultraístas, os surrealistas, todos sabiam que sua negação do romantismo era um ato romântico que se inscrevia na tradição inaugurada pelo romantismo: a tradição que nega a si mesma para continuar-se, a tradição da ruptura. No entanto, nenhum deles notou a relação peculiar e, na verdade, única da vanguarda com os movimentos poéticos que a precederam. Todos tinham consciência da natureza paradoxal de sua negação: ao negar o passado, prolongavam-no e assim confirmavam-no; ninguém percebeu que, diferentemente do romantismo.

cuja negação inaugurou essa tradição, a sua encerrava-a. A vanguarda é uma ruptura e com ela se encerra a tradição da ruptura.

A mais notável das semelhanças entre o romantismo e a vanguarda, a semelhança central, é a pretensão de unir vida e arte. Como o romantismo, a vanguarda não foi apenas uma estética e uma linguagem; foi uma erótica, uma política, uma visão do mundo, uma ação: um estilo de vida. A ambição de mudar a realidade surge igualmente entre os românticos e na vanguarda, e nos dois casos bifurca-se em direções opostas, porém inseparáveis: a magia e a política, a tentativa religiosa e a revolucionária. Trótski amava a arte e a poesia de vanguarda, mas não podia compreender a atração que André Breton sentia pela tradição ocultista. As crenças de Breton não eram menos estranhas e anti-racionalistas que as de Esenin. Quando este se suicidou, Trótski publicou um artigo brilhante e comovido: “Nosso tempo é duro, talvez um dos mais duros da história da humanidade chamada civilizada. O revolucionário e possuído de um patriotismo furioso por essa época, que é sua pátria no tempo. Esenin não era um revolucionário... era um lírico interior. Nossa época, ao contrário, não é lírica. Essa é a razão essencial pela qual Sergio Esenin, por sua própria vontade tão depressa, se foi para longe de nós e deste tempo.” (*Pravda*, 19 de janeiro de 1926). Quatro anos depois Maiakovski, que não era um ‘lírico interior’ e que estava possuído pela fúria revolucionária da época, também suicidou-se e Trótski teve de escrever outro artigo — agora no *Boletim da oposição russa* (maio de 1930).*

* Os dois artigos foram recolhidos no segundo volume de *Literatura e revolução e outros escritos sobre a literatura e a arte* (Paris, Rueão Ibérico, 1969).

A contradição entre a época e a poesia, o espírito revolucionário e o espírito poético, é maior e mais profunda do que Trótski pensava. O caso da Rússia não é excepcional, mas exagerado. Lá, a contradição assumiu caracteres abomináveis: os poetas que não foram assassinados ou que não cometeram o suicídio foram reduzidos ao silêncio através de outros métodos. As razões desta hecatombe procedem tanto da história russa — esse passado bárbaro a que se referem mais de uma vez Lênin e Trótski — como da crueldade paranóica de Stálin. Porém não é menos responsável o espírito *bolchevique*, herdeiro do jacobinismo e de suas pretensões exorbitantes sobre a sociedade e a natureza humana.

Já disse que, frente ao dismantelamento do cristianismo pela filosofia crítica, os poetas se converteram em canais de transmissão do antigo espírito religioso, cristão e pré-cristão. Analogia, alquimia, magia: sincretismo e mitologias pessoais. Ao mesmo tempo, homens atingidos pela modernidade, os poetas reagiram contra a religião (e contra si mesmos) com a arma da ironia. Mais de uma vez e com real impaciência — uma impaciência que não excluía uma extraordinária lucidez —, Trótski assinalou os elementos religiosos da obra da maioria dos poetas e escritores russos da década de vinte — os chamados ‘companheiros de viagem’. Todos eles, disse Trótski, aceitam a Revolução de Outubro como um fato *russo* mais que um fato *revolucionário*. O russo é o mundo tradicional e religioso dos camponeses e suas velhas mitologias, “as bruxas e seus encantamentos”, enquanto a Revolução é a modernidade: a ciência, a técnica, a cultura urbana. Para apoiar sua crítica, cita uma passagem de *O ano nu*, de Pilniak: “A bruxa Egorka disse: ‘A Rússia é sábia por si mesma. O alemão é inteligente mas seu espírito é meio louco’. ‘É o que aconteceu com Karl Marx?’ pergunta alguém. ‘É um alemão — digo eu — e por conseguinte um

tanto aloucado.' 'E com Lênin?' 'Lênin é um camponês — digo —, um bolchevique; portanto deveis ser comunistas'...” Trótski conclui: é bem inquietante o fato de Pilniak ocultar-se por detrás da bruxa Egorka e usar sua linguagem estúpida, inclusive se o faz em favor dos comunistas. A atitude inicial de simpatia desses escritores pela Revolução — o mesmo deve ser dito do comunismo cristão de *Os doze*, de Block — “tem sua origem na concepção do mundo menos revolucionária, mais asiática, mais passiva e mais impregnada de resignação cristã que possa ser concebida”.* Que diria Trótski se hoje lesse os poetas e romancistas russos contemporâneos, igualmente possuídos dessa concepção do mundo e já sem ilusões revolucionárias?

O grupo que apoiou abertamente a Revolução — um ramo do futurismo pré-revolucionário que, encabeçado por Maiakovski, fundou a LEF — tampouco parece inteiramente revolucionário para Trótski: “O futurismo é contrário ao misticismo, à deificação passiva da natureza. . . É favorável à técnica, à organização científica, à máquina, à planificação. . . A conexão entre esta ‘rebel- dia’ estética e a rebeldia social e moral é direta.” Mas a origem da rebelião futurista é individualista: “O fato de os futuristas rechaçarem exageradamente o passado nada tem de revolucionismo proletário e sim de nilismo boêmio.” Daí ter-lhe parecido um equívoco trágico a adesão de Maiakovski à Revolução, por mais sincera que tenha sido: “Seus sentimentos subconscientes pela cidade, pela natureza, pelo mundo inteiro não são os sentimentos de um operário, mas sim de um boêmio. *O lampião calvo que deixa a rua lá pelas tantas*, grande imagem, demonstra melhor a essência boêmia do poeta que qualquer outra

* L. Trótski, op. cit.

consideração.” Trótski ressalta “o tom cínico e impudico de muitas imagens” de Maiakovski e, com admirável perspicácia, descobre sua origem romântica: “Os pesquisadores que, ao definir a natureza social do futurismo em suas origens [refere-se ao período pré-revolucionário, o mais fecundo do movimento], dão uma importância definitiva aos protestos violentos contra a vida e a arte burguesa, revelam sua ingenuidade e sua ignorância. . . Os românticos, tanto franceses como alemães, falavam sempre causticamente da moralidade burguesa e de sua vida rotineira. Usavam cabelos compridos e Théophile Gautier vestia um colete vermelho. A blusa amarela dos futuristas é, sem dúvida alguma, sobrinha-neta do colete romântico, que tanto horror despertou aos papais e às mães.”* Como não reconhecer no “cinismo e na rebeldia individualista” de Maiakovski e seus amigos a ironia romântica? A literatura russa dessa época estava desgarrada entre “os encantamentos das bruxas” e a sátira dos futuristas. Avatares, metáforas de analogia e ironia.

A crítica de Trótski equivale a uma condenação da poesia, não só em nome da Revolução russa, como do espírito moderno. Trótski fala como um revolucionário que fez sua a tradição intelectual da era moderna, “de Marx a Hegel e a economia inglesa”. As origens desta tradição estão na Revolução francesa e na Ilustração. Sua crítica à poesia assume, assim, sem que ele mesmo se aperceba inteiramente, a forma da crítica que a filosofia e a ciência fizeram da religião, dos mitos, da magia e de outras crenças do passado. Nem os filósofos nem os revolucionários podem tolerar com paciência a ambiguidade dos poetas, que vêm na magia e na revolução duas vias paralelas, mas não inimigas, para transformar o mundo. As frases

* L. Trótski, op. cit.

de Pilniak que Trótski cita são o eco das frases que antes foram ditas por Novalis e Rimbaud: a operação mágica não é essencialmente distinta da operação revolucionária. A vocação mágica da poesia moderna, desde Blake até nossos dias, não é senão a outra face, a vertente obscura, de sua vocação revolucionária. Este é o nó do equívoco entre revolucionários e poetas, um nó que ninguém pôde desfazer. Se o poeta renega sua metade mágica, renega a poesia, transforma-se em um funcionário e em um propagandista. A magia, no entanto, devora seus fiéis, e entregar-se a ela pode também levar ao suicídio. A tentação da morte chamou-se *revolução* para Maiakovski, *magia* para Nerval. O poeta não se refere nunca à dupla fascinação; seu ofício, como o equilibrista de Harry Martinson, é “sorrir por cima de abismos”.

A condenação da poesia pelo espírito moderno evoca imediatamente outras condenações. Com a mesma sanha com que a Igreja castigou os místicos, iluminados e quietistas, o Estado revolucionário perseguiu os poetas. Se a poesia é a religião secreta da era moderna, a política é sua religião pública. Uma religião sangrenta e mascarada. O processo da poesia foi um processo religioso: a revolução condenou a poesia como se fosse uma heresia. O equívoco é duplo: se na poesia manifesta-se uma visão religiosa pessoal do mundo e do homem, na política revolucionária reaparece uma dupla aspiração religiosa: mudar a natureza humana e instaurar uma igreja universal fundamentada em um dogma também universal. Em um caso, analogia e ironia; em outro, transposição da teologia dogmática e escatológica no campo da história e da sociedade.

As origens da nova religião política — uma religião que ignora a si mesma — remontam ao século XVIII. David Hume foi o primeiro a se dar conta disso. Observou que a filosofia de seus contemporâneos, especialmente sua crítica ao cristianismo, continha os germes de outra reli-

g
c
v
t
F
n
a
j
li
p
d
u
p
c

é
m
te
C
de
be
tã
ob
ci
çã
te
tit
lib
a
ni
s de
tiv
co
se
ne

gião: atribuir uma ordem ao universo, e descobrir nessa ordem uma vontade e uma finalidade era incorrer outra vez em uma ilusão religiosa. Mas Hume não foi uma testemunha, embora o pressentisse, do descer da filosofia na política e sua encarnação, no sentido religioso da palavra, nas revoluções. A epifania do universalismo filosófico adotou imediatamente a forma dogmática e sangrenta do jacobinismo e seu culto à deusa Razão. Não é uma casualidade o fato de o dogmatismo e o sectarismo terem acompanhado os movimentos revolucionários do século XIX e do século XX; tampouco é o fato de esses movimentos, uma vez no poder, se transformarem em inquisições, que periodicamente realizam cerimônias reminiscentes dos sacrifícios astecas e dos autos-de-fé.

O marxismo iniciou-se como uma ‘crítica do céu’, isto é, das ideologias das classes dominantes, porém o leninismo vitorioso transformou essa crítica em uma teologia terrorista. O céu ideológico baixou à terra sob a forma do Comitê Central. O drama cristão entre livre-arbítrio e predestinação divina reaparece também no debate entre liberdade e determinismo social. Como a providência cristã, a história se manifesta através de signos: ‘as condições objetivas’, ‘a situação histórica’ e outros presságios e indícios que o revolucionário deve interpretar. A interpretação do revolucionário é, como a do cristão, o mesmo tempo livre e determinada pelas forças sociais que substituem a providência divina. O exercício desta ambígua liberdade implica riscos mortais: equivocar-se, confundir a voz de Deus com a do Diabo, significa para o cristianismo a perdição da alma, e para o revolucionário, a condenação histórica. Nada mais natural, sob esta perspectiva, que a deificação dos chefes: à consagração dos textos como escrituras santas segue fatalmente a consagração de seus intérpretes e executores. Assim satisfaz-se a velha necessidade humana de adorar e ser adorado. Padecer

pela Revolução equivale ao suplício gozoso dos mártires cristãos. A máxima de Baudelaire, levemente modificada, convém perfeitamente à situação do século XX: os revolucionários puseram na política a ferocidade natural da religião.

A oposição entre o espírito poético e o revolucionário é parte de uma contradição maior: a do tempo linear da modernidade diante do tempo rítmico do poema. A história e a imagem: a obra de Joyce pode ser vista como um momento da história da literatura moderna, e neste sentido é história: mas é certo que seu autor a concebeu como uma imagem. Justamente como a imagem da dissolução do tempo determinado da história no tempo rítmico do poema. Abolição do ontem, do hoje e do amanhã nas conjugações e copulações da linguagem. A literatura moderna é uma negação apaixonada da era moderna. Essa negação não é menos violenta entre os poetas do *modernism* anglo-americano do que entre os vanguardistas europeus e latino-americanos. Embora os primeiros fossem reacionários e os segundos revolucionários, ambos foram anticapitalistas. Suas atitudes distintas procediam de uma repugnância comum diante do mundo construído pela burguesia. Às vezes a negação foi total, como em Henri Michaux (destilador do veneno-antídoto contra nosso tempo: contra o tempo). Como seus predecessores românticos e simbolistas, os poetas do século XX opuseram ao tempo linear do progresso e da história o tempo instantâneo do erotismo, o tempo cíclico da analogia ou o tempo oco da consciência irônica. A imagem e o humor: duas negações do tempo sucessivo da razão crítica e sua deificação do futuro. As rebeliões e desventuras dos poetas românticos e de seus descendentes no século XIX repetem-se em nossos dias. Fomos os contemporâneos da Revolução russa, da ditadura burocrática comunista, Hitler e a *Pax Americana*, como os românticos o foram da Revolução fran-

cesa, Napoleão, a Santa Aliança e os horrores da primeira revolução industrial. A história da poesia no século XX é, como a história do século XIX, uma história de subversões, conversões e abjurações, heresias, desvios. Essas palavras têm sua contrapartida em outras; perseguição, desterro, manicômios, suicídio, prisão, humilhação, solidão.

* * *

A dualidade magia/política não é mais que uma das oposições que habitam a poesia moderna. O par amor/humor é outra. Toda a obra de Marcel Duchamp gira sobre o eixo da afirmação erótica e da negação irônica. O resultado é a *metaironia*, uma espécie de suspensão da alma, um mais além da afirmação e da negação. O nu do Museu de Filadélfia, de pernas abertas, empunhando com uma mão (como uma estátua da Liberdade tombada) uma lâmpada de gás, recostada sobre feixes de raminhos como se fossem as lenhas de uma fogueira, uma cascata ao fundo (dupla imagem da água do mito e da indústria elétrica) — nada mais é que a *pin-up* Artemisa vista pela fresta de uma porta por Acteón, o *voyeur*.* Operação circular da metaironia: o ato de ver uma obra de arte transformado em um ato de voyeurismo. Olhar não é uma experiência neutra: é uma cumplicidade. O olhar ilumina o objeto, o contemplador é um observador. Duchamp demonstra a função criadora do olhar e, ao mesmo tempo, seu caráter irrisório. Olhar é uma transgressão, mas a transgressão é um jogo criador. Ao olhar por uma fresta da porta da censura estética e moral, entrevemos a relação ambígua entre contemplação artística e erotismo, entre ver e dese-

* Refiro-me à última obra de Marcel Duchamp, um conjunto realizado entre 1946 e 1966: *Etant donné*: (1) *la chute de l'eau*; (2) *le gaz d'éclairage*, que se encontra no Museu de Filadélfia.

jar. Vemos a imagem de nosso desejo e sua petrificação em um objeto: uma boneca nua.

Em *O grande vidro*, Duchamp havia apresentado o eterno feminino como um motor de combustão e o mito da grande deusa e seu círculo de adoradores-vítimas como um circuito elétrico: a arte do Ocidente e suas imagens erótico-religiosas, desde a Virgem até Melusina, tratados da maneira impessoal desses prospectos industriais que nos ensinam o funcionamento de um aparelho. O conjunto de Filadélfia reproduz os mesmos temas, só que a partir da perspectiva oposta: não a transformação da natureza (jovem, cascata) em aparelho industrial, mas a transmutação do gás e da água em imagem erótica e em paisagem. É o reverso, a *outra* imagem de *A noiva desnudada por seus pretendentes* — por seus olhadores curiosos. A outra: a mesma.

A ironia consiste em desvalorizar o objeto: a meta-ironia não se interessa pelo valor dos objetos, mas sim pelo seu funcionamento. Esse funcionamento é simbólico: amor/umor/humor... A metaironia nos revela a interdependência entre o que chamamos 'superior' e o que chamamos "inferior", e nos obriga a suspender o julgamento. Não é uma inversão de valores, mas uma liberação moral e estética, que põe em comunicação os opostos. Duchamp encerra o período iniciado pela ironia romântica e nisto sua obra tem uma indubitável analogia com a de Joyce, outro poeta de cosmogonias cômico-eróticas. No primeiro: crítica do sujeito que olha e do objeto olhado; no segundo, crítica da linguagem e do que fala na linguagem: os mitos e os ritos do homem. Em ambos a crítica se torna criação, como desejava Mallarmé; uma criação que consiste no *renversement* da modernidade com suas próprias armas: a crítica, a ironia. A modernidade mais moderna, a indústria, é a mais antiga: a outra face do mito erótico. Fim do tempo linear ou, mais exatamente, apresentação do

tempo linear como uma das manifestações do tempo. As duas obras mais extremadas e 'modernas' da tradição moderna são também seu limite, seu fim: com elas e nelas a modernidade, realizando-se, finda.

Amor/humor e magia/política são formas que a oposição central adota: arte/vida. Desde Novalis até os surrealistas, os poetas modernos têm enfrentado essa oposição, sem conseguir nem resolvê-la, nem dissolvê-la. A dualidade assume outras formas: antagonismo entre o absoluto e o relativo ou entre a palavra e a história. Góngora, desiludido da história, muda a poesia porque não pode mudar a vida; Rimbaud quer mudar a poesia para mudar a vida. Quase sempre se esquece que o poema consumidor da revolução estética de Góngora, *Solidões*, contém uma diatribe contra o comércio, a indústria e sobretudo contra a grande façanha histórica da Espanha: a descoberta e a conquista da América. A poesia de Rimbaud, ao contrário, tende a desaguar na ação. *A alquimia do verbo* é um método poético para transformar a natureza humana; a palavra poética se adianta ao acontecimento histórico porque é produtora ou, como ele disse, "multiplicadora de futuro";* a poesia não só provoca novos estados psíquicos (como as religiões e as drogas) e liberta os povos (como as revoluções), como também tem por missão inventar um novo erotismo e mudar as relações passionais entre os homens e as mulheres. Rimbaud proclama que é preciso "reinventar o amor", tentativa que nos leva a pensar em Fourier. A poesia é a ponte entre o pensamento utópico e a realidade, o momento da encarnação da idéia. A poesia é a verdadeira revolução, a que acabará com a discórdia entre história e idéia. Mas

* Carta a Paul Demeny (*Lettre du voyant*) [Charleville, 15 de maio de 1871].

a última palavra de Rimbaud é um estranho testamento: *Uma estação no inferno*. Depois, silêncio.

No outro extremo, porém empenhado na mesma aventura e como outro exemplo da tentativa comum, Mallarmé busca esse momento de convergência de todos os momentos em que possa desprender-se um ato puro: o poema. Esse ato, esses “dados lançados em circunstâncias eternas”, é uma realidade contraditória porque, sendo um ato, é também um não-ato. E o lugar em que se realiza o ato-poema é um não-lugar: umas circunstâncias eternas, isto é, não-circunstâncias. O relativo e o absoluto se fundem sem desaparecer. O momento do poema é a dissolução de todos os momentos; não obstante, o momento eterno do poema é *este* momento: um tempo único, irrepetível, histórico. O poema não é um ato puro, é uma contingência, uma violação do absoluto. O reaparecimento da contingência, por sua vez, é apenas um momento da rotação dos dados, já confundidos com o girar dos mundos: o absoluto absorve o acaso, a singularidade deste momento dissolve-se em uma infinita “conta total em formação”. Violação do universo, o poema é também o ~~doblo~~ do universo; ~~doblo~~ do universo, o poema é a exceção.*

A oposição arte/vida, em qualquer de suas manifestações, é insolúvel. Não há outra solução a não ser o remédio heróico-burlesco de Duchamp e Joyce. A solução é a não-solução: a literatura é a exaltação da linguagem até a sua anulação, a pintura é a crítica do objeto pintado e do olho que o contempla. A metaironia libera as coisas da sua carga de tempo e os signos de seus significados; é um colocar os opostos em circulação, uma animação universal, na qual cada coisa volta a ser o seu contrário.

* *Un coup de dés* foi publicado pela primeira vez em 1897.

Não um niilismo, mas uma desorientação: o lado de cá se confunde com o lado de lá. O jogo dos opostos dissolve, sem resolvê-la, a oposição entre ver e desejar, erotismo e contemplação, arte e vida. No fundo, é a resposta de Mallarmé: o instante do poema é a interseção entre o absoluto e o relativo. Resposta instantânea e que se desfaz sem cessar: a oposição reaparece continuamente, ora como negação do absoluto pela contingência, ora como dissolução da contingência em um absoluto que, por sua vez, se dispersa. A não-solução que é uma solução, pela própria lógica da metaironia, não é uma solução.

2. O OUTRO LADO DO DESENHO

A vanguarda rompe com a tradição imediata — simbolismo e naturalismo em literatura, impressionismo em pintura — e essa ruptura é um prosseguimento da tradição iniciada pelo romantismo. Uma tradição na qual o simbolismo, o naturalismo e o impressionismo tinham sido também momentos de ruptura e de continuação. Mas há algo que distingue os movimentos de vanguarda dos movimentos anteriores: a violência das atitudes e dos programas, o radicalismo das obras. A vanguarda é uma exasperação e uma exacerbação das tendências que a precederam. A violência e o extremismo enfrentam logo o artista com os limites de sua arte ou de seu talento: Picasso e Braque exploram e esgotam em alguns anos as possibilidades do cubismo; Pound, também em poucos anos, regressa do *imagism*; Chirico passa da ‘pintura metafísica’ ao clichê acadêmico com a mesma rapidez com que García Lorca vai da poesia tradicional ao neobarroquismo gongorista e deste ao surrealismo. Ainda que a vanguarda abra novos caminhos, os artistas e poetas

percorrem-nos com tal pressa que não demoram em chegar ao fim e tropeçar em um muro. Não resta outro recurso a não ser uma nova transgressão: furar o muro, saltar para o abismo. Um novo obstáculo sucede a cada nova transgressão, e a cada obstáculo, outro salto. Sempre entre a espada e a parede, a vanguarda é uma intensificação da estética de mudança, inaugurada pelo romantismo. Aceleração e multiplicação: as mudanças estéticas deixam de coincidir com a passagem das gerações e ocorrem dentro da vida de um artista. Picasso é um protótipo justamente por ser o caso mais extremo: a vertiginosa e contraditória sucessão de rupturas e invenções de sua obra não nega, mas confirma, a direção geral da época. Se não é certo que a história da poesia e da arte do século XX seja mais rica em grandes obras que a do século XIX, não há dúvida de que foi mais variada e acidentada. No fim destas reflexões ver-se-á como a rapidez da mudança e a proliferação de escolas e tendências provocaram duas conseqüências inesperadas: uma interdita a própria tradição da mudança e da ruptura, a outra, a idéia de 'obra de arte'.

Intensidade e extensão: à aceleração das mudanças corresponde a ampliação do espaço literário. A partir da segunda metade do século XIX começam a surgir, fora do âmbito estritamente europeu, várias grandes literaturas. Primeiro, a norte-americana; depois as eslavas, particularmente a russa; agora, as literaturas da América Latina, a escrita em espanhol tanto quanto a brasileira. Chateaubriand descobre no índio guerreiro e filósofo da América o outro; Baudelaire descobre em Poe um seu semelhante. Poe é o primeiro mito literário dos europeus, isto é, o primeiro escritor americano transformado em mito. Só que não é realmente um mito americano. Para Baudelaire, o inventor do mito, Poe é um poeta europeu extraviado na barbárie democrática e industrial dos Estados Unidos.

Mais que uma invenção, Poe é uma tradução de Baudelaire; enquanto traduz seus contos, traduz a si mesmo: Poe é Baudelaire e a democracia ianque é o mundo moderno. Um mundo onde "o progresso é medido, não pela utilização da iluminação a gás nas ruas, mas pelo desaparecimento dos sinais do pecado original".* (Opinião curiosa, que nega por antecipação o pensamento de Max Weber: o capitalismo não é filho da ética protestante, e sim um anticristianismo, uma tentativa de apagar a mancha original.) A visão de Baudelaire será a de Mallarmé e de seus descendentes: Poe é o mito do irmão perdido, não em um país estranho e hostil, mas na história moderna. Para todos estes poetas, os Estados Unidos não são um país: são o futuro.

O segundo mito foi o de Whitman. Diversas ilusões: o culto por Poe era o das semelhanças; a paixão por Whitman foi um duplo descobrimento: era o poeta de outro continente e sua poesia era outro continente. Whitman exalta a democracia, o progresso e o futuro. Na aparência, sua poesia é inscrita em uma tradição contrária à da poesia moderna: como pôde então seduzir os poetas modernos? Na poesia de Hugo há um elemento noturno e visionário que, às vezes, a redime de sua eloqüência e de seu otimismo fácil. E na de Whitman? Poeta do espaço, disseram; ter-se-ia de acrescentar: poeta do espaço em movimento. Espaços nômades, iminência do futuro: utopia e americanismo. Mas também e sobretudo: a linguagem, a realidade física das palavras, as imagens, os ritmos. Sua linguagem é um corpo, uma todo-poderosa presença plural. Sem o corpo, sua poesia permaneceria na oratória, no sermão, no editorial de jornal.

* *Mon coeur mis à nu* (1862-1864).

na proclamação. Poesia plena de idéias e pseudo-idéias, lugares-comuns e autênticas revelações, enorme massa gasosa que de repente encarna-se em um corpo-linguagem que podemos ver, cheirar, tocar e, sobretudo, ouvir. O futuro desaparece: resta o presente, a presença do corpo. A influência de Whitman foi imensa e exerceu-se em todas as direções e sobre temperamentos opostos: Claudel está em um extremo e García Lorca no outro. Sua sombra cobre o continente europeu, da Lisboa de Pessoa à Moscou dos futuristas russos. Whitman é o antepassado da vanguarda européia e latino-americana. Sua aparição entre nós é prematura: José Martí apresentou-o ao público hispano-americano em um artigo de 1887. Em seguida, Rubén Darío sentiu a tentação de copiá-lo — tentação fatal. Desde então não cessou de exaltar muitos de nossos poetas: emulação, admiração, entusiasmo, garrulice.

As primeiras manifestações da vanguarda foram cosmopolitas e políglotas: Marinetti escreve seus manifestos em francês e polemiza em Moscou e em São Petersburgo com os cubo-futuristas russos; Ilevinkov e seus amigos inventam o *zaum*, a linguagem transracional; Duchamp exhibe em Nova York e joga xadrez em Buenos Aires; Picabia trabalha e escandaliza todos em Nova York, Barcelona e Paris; Arthur Cravan recusa-se a duelar com Apollinaire em Paris, mas luta boxe em Madri com o campeão negro Jack Johnson e, em plena revolução, interna-se no México e desaparece, como Quetzalcoatl, em uma barca nas águas do Golfo; os primeiros poemas de Cendrars são reportagens das Páscoas em Nova York e de uma viagem interminável pelo Transiberiano; Diego Rivera encontra-se com Ilya Ehreburg em Montparnasse e reaparece poucos anos depois nas páginas de *Julio Jurenito*; Vicente Huidobro chega a Paris vindo do Chile, colabora com os poetas, que naquela época se chamavam

cubistas, e funda, com Pierre Reverdy, a revista *Nord-Sud*. A explosão Dadá acentua o babelismo: o franco-alsaciano Arp, os alemães Ball e Huelsenbech, o romeno Tzara, o franco-cubano Picabia. Bilingüismo: Arp escreve em alemão e em francês, Ungaretti, em italiano e em francês, Huidobro, em espanhol e em francês. A predileção pelo francês revela o papel central da vanguarda francesa na evolução da poesia moderna. Mencione este fato universalmente conhecido porque muitos críticos norte-americanos e ingleses tendem a ignorá-lo. Os críticos e, às vezes, os próprios poetas; em uma entrevista em 1961, Pound fez esta afirmação extravagante: "*If Paris had been as interesting as Italy in 1924, I would have stayed in Paris*".*

O movimento de vanguarda começa em língua inglesa um pouco mais tarde que no continente e na América Latina. Os primeiros livros de Pound e Eliot ainda estão impregnados de Laforgue, Corbière e também de Gautier. Enquanto os poetas ingleses delongam no *imagism*, tímida reação anti-simbolista, Apollinaire publica *Alcools*, e Max Jacob transforma o poema em prosa. O grande período criador da vanguarda anglo-americana inicia-se com a edição definitiva dos primeiros *Cantos* (1924), *The waste land* (1922) e um pequeno, magnético e pouco conhecido livro de William Carlos Williams: *Kora in hell, Improvisations* (1920). Estes livros coincidem com o começo do segundo instante da vanguarda européia: o surrealismo. Duas versões opostas do movimento moderno, uma em vermelho e outra em branco.

* Cf. Hugh Kenner, *The Pound era* (Berkeley, University of California Press, 1971). A entrevista, com D. C. Bridson, apareceu no número 17 de *New directions* (1961).

Estas breves notas não tiveram outro objetivo senão demonstrar, primeiramente, o caráter cosmopolita da vanguarda e, em segundo lugar, que a poesia de língua inglesa faz parte de uma corrente geral. As datas indicam que não é verossímil, como alguns críticos afirmam, que Eliot e Pound conhecessem somente a tradição simbolista e que tenham passado ao largo por Apollinaire, Reverdy, Dadá, o surrealismo. Harry Levin mostrou a influência de Apollinaire em Cummings, que além de tudo foi amigo e tradutor de Aragon: a relação entre *Kora in hell* e o poema em prosa, tal como era feito naqueles dias pelos surrealistas, é clara e direta; Wallace Stevens conhecia de maneira admirável a poesia francesa contemporânea — porém nos agradaria saber alguma coisa mais dos anos em que se inicia a grande mudança. A Paris que Pound e Eliot conheceram foi a Paris cosmopolita do primeiro terço do século, teatro de sucessivas revoluções artísticas e literárias. Já se falou demais do tema da influência de Laforgue em Eliot; no entanto, ninguém explorou o tema das semelhanças entre o *collage* poético de Pound e Eliot e a estrutura 'simultaneísta' de *Zone*, *Le musicien de Saint-Merry* e outros poemas de Apollinaire. Não pretendo negar a originalidade dos poetas norte-americanos, mas assinalar que o movimento poético de língua inglesa só pode ser plenamente compreensível dentro do contexto da poesia do Ocidente. O mesmo acontece com as outras tendências: sem Dadá, nascido em Zurique e traduzido por Tzara para o francês, o surrealismo seria inexplicável. Sem Dadá e sem o romantismo alemão. Por sua vez o ultraísmo espanhol e argentino são inexplicáveis sem Huidobro, que por sua vez é inexplicável sem Reverdy.

Os exemplos dados por mim não se propõem a ilustrar uma idéia linear da história literária, mas pôr em relevo sua complexidade e seu caráter transnacional. Uma lite-

ratura é uma língua, porém não isolada, mas em perpétua relação com outras línguas, outras literaturas. Eliot acha que a união de experiências contraditórias ou díspares é um traço característico dos poetas 'metafísicos' ingleses. Um rasgo característico não é um traço exclusivo: a união dos opostos — paradoxo, metáfora — aparece em toda a poesia européia dessa época. A conseqüente dissociação da sensibilidade e da imaginação — ingênuo neoclássico e eloqüência miltoniana e romântica — é também um fenômeno europeu. Por isso Eliot disse que "Jules Laforgue e Tristan Corbière, em muitos de seus poemas, estão mais próximos da 'escola de Donne' que qualquer poeta inglês moderno".* Talvez tivesse dito o mesmo de López Velarde, se tivesse podido lê-lo. A literatura do Ocidente é uma rede de relações. Essa rede é feita das figuras que esboçam, ao se enlaçar e desenlaçar, os movimentos, as personalidades — e o acaso. No tema seguinte procurarei demonstrar como as tendências poéticas da primeira metade do século repetem, ainda que em sentido contrário, algumas das figuras que o romantismo havia esboçado um século antes. A imagem é a mesma — invertida. A relação de oposição entre as línguas germânicas e românicas reaparece no século XX e tende a se cristalizar nos dois extremos: a poesia inglesa e a poesia francesa. Referir-me-ei também à poesia de língua espanhola, não só por ser a minha língua, como pelo fato de ser o período moderno, tanto na Espanha como na América, um dos mais ricos de nossa história. Noto que deixo de lado grandes movimentos e figuras — o futurismo italiano e o russo, o expressionismo alemão, Rilke, Benn, Pessoa, Ungaretti, Montale, os gregos, os brasileiros, os poloneses. . . É ver-

* 'The metaphysical poets' (1921), em *Selected essays* (Nova York, Harcourt, Brace, 1932).

da visão de um poeta alemão ou italiano seria diferente. Meu ponto de vista é parcial: é o ponto de vista de um poeta hispano-americano.

* * *

A expressão "poesia moderna" se usa geralmente em dois sentidos, um restrito e outro lato. No primeiro, alude ao período que se inicia com o simbolismo e que culmina no movimento de vanguarda. A maioria dos críticos pensa que esse período começa com Charles Baudelaire. Alguns acrescentam outros nomes, como o de Edgar Allan Poe ou o de Nerval de *Les chimères*. Em sentido lato, tal como se tem usado neste livro, a poesia moderna nasce com os primeiros românticos e seus predecessores imediatos de fins do século XVIII, atravessa o século XIX, através de sucessivas mutações que são apesar de tudo repetições, e chega até o século XX. Trata-se de um movimento que envolve todos os países do Ocidente, do mundo eslavo ao hispano-americano, mas que em cada um de seus momentos se concentra e manifesta em dois ou três pontos de irradiação. O período do simbolismo, sem que isso signifique que não tenha havido grandes poetas simbolistas em outras línguas (basta recordar o simbolismo russo, o alemão ou o hispano-americano), foi essencialmente francês. Vai de Baudelaire a Mallarmé, Verlaine, Rimbaud e Laforgue, e destes a Claudel e Valéry. A poesia de vanguarda é, simultaneamente, uma reação contra o simbolismo e sua extensão. A obra do poeta típico desse momento, Guillaume Apollinaire, revela fortes traços vanguardistas e simbolistas. O lugar do nascimento da poesia de vanguarda explica sua genealogia literária: a França. Na sua origem, a vanguarda foi a metáfora contraditória do simbolismo francês.

Ao lado dessa relação, deve-se assinalar outra, já não polêmica, mas de convergência e também filiação, em face da pintura desses anos, especialmente a cubista. Essa relação não foi literária nem verbal, mas conceitual; mais do que uma linguagem, os poetas transpuseram da experiência cubista uma estética. Se a vanguarda começou falando em francês, foi num francês cosmopolita, com acento espanhol, polaco, italiano, russo, alemão, romeno. Uma linguagem que, se vinha de Rimbaud, Mallarmé e Jarry, se conformava, deformava e reformava em confronto com a nova estética de pintores e escultores. A nova linguagem teve muitos nomes. O mais conveniente, por ser o mais descritivo, é o de simultaneísmo. Foi uma poética originada no cubismo e no futurismo. Uma das idéias centrais do cubismo era a apresentação simultânea das diversas partes de um objeto — as anteriores e as posteriores, as visíveis e as recônditas — e mostrar as relações entre elas. O cubismo concebeu o quadro como uma superfície onde, regidos por forças de atração e repulsão, oposições complementares, desdobram-se os distintos elementos externos e internos que compõem um objeto. O quadro se converteu, para empregar a expressão consagrada, em um "sistema de relações plásticas". Jakobson sublinhou que a influência da pintura cubista foi tão ou mais profunda que a da física atômica na orientação do pensamento dos primeiros estruturalistas na lingüística. Vale apenas recordar outra analogia, destacada muitas vezes, entre o 'simultaneísmo' e a montagem cinematográfica, principalmente tal como foi praticada e exposta por Sergei Eisenstein.

Os futuristas, como é sabido, acrescentaram a essa estética intelectualista dois elementos: a sensação e o movimento. Também o nome: *simultaneísmo*. Foram os primeiros a usar a palavra e o conceito. A introdução da sensação e do movimento produziu conseqüências insus-

peitadas. A sensação é movimento e, desde Aristóteles, o movimento é inseparável do tempo. Talvez por isso os filósofos da Antigüidade, ao procurar entender o paradoxo da eternidade, que é o tempo imóvel, serviram-se do movimento circular dos astros, um movimento que retornava eternamente a seu ponto de partida. O simultaneísmo poético do século XX teve que defrontar-se com uma dificuldade semelhante: a representação simultânea da sucessão. Os futuristas italianos, ao proclamarem uma estética da sensação, abriram a porta à temporalidade. Pela porta da sensação entrou o tempo; mas foi um tempo em dispersão e sucessivo: o instante. A sensação é instantânea. Assim, o futurismo se condenou, por sua estética mesma, não às construções do porvir mas às destruições do instante. A tradução da pintura da sensação e do movimento para a linguagem da poesia foi ainda mais desconcertante e contraproducente. O poema simultaneísta — mais exato seria dizer: instantaneísta — não era senão uma justaposição de interjeições, exclamações e onomatopéias. O poema futurista não se encaminhava até o futuro, senão que se precipitava pelo despenhadeiro do instante ou se imobilizava numa série, sem conexão, de instantes fixos. Eliminação do tempo como sucessão e como modificação: a estética futurista do movimento se resolveu pela abolição do movimento. Os agentes da petrificação foram a sensação e o instante.

Não sei se Apollinaire se deu conta das conseqüências negativas da doutrina que destruía em suas obras aquilo mesmo que exaltava em sua teoria: o movimento. Mas é indubitável que foi sensível à pobreza poética dos poemas futuristas. O manifesto que publicou em seu favor, a *Antitradição futurista* (1913), foi um ato de oportunismo literário. Outra tentativa de resolver o obstáculo que se opõe a todo simultaneísmo verbal foi a do poeta francês Henri-Martin Barzun. Esse obstáculo é duplo: como dar

uma representação simultânea do movimento, que é por natureza um processo, uma sucessão, e particularmente do movimento *per se*: o tempo; como organizar a matéria verbal, que é por essência temporal e sucessiva, numa disposição espacial e simultânea? A solução de Henri-Martin Barzun — fundador de um grupo “simultaneísta” de que foi membro Apollinaire por uma curta temporada — foi ainda mais simples que a dos futuristas: converter o poema numa espécie de drama musical. O modelo da poesia futurista foram os ruídos da cidade moderna: o *bruitisme*; o de Barzun foi a ópera. O primeiro nome que Barzun escolheu para sua escola poética foi *dramatisme*. Poemas não para serem lidos mas para serem ouvidos. A limitação do método era óbvia: cada ator tinha que dizer sua parte ao mesmo tempo que os outros diziam as deles. A limitação era em verdade uma impossibilidade: o poema era inaudível. Apollinaire abandonou logo as idéias e a companhia de Barzun.

O remédio contra a sensação e sua dispersão instantânea é a reflexão. Entre uma sensação e outra, entre um instante e outro, a reflexão interpõe uma distância que é também uma ponte: uma medida. Essa distância se chama ritmo; também se chama símbolo e idéia. O poema de Mallarmé ou de Valéry é um símbolo de símbolos; um quadro cubista é a idéia de um objeto exposta como um sistema de relações. No poema simbolista e no quadro cubista o visível revela o invisível, mas a revelação se consegue por métodos opostos: no poema, o símbolo evoca sem mencionar; no quadro, as formas e cores apresentam sem representar. O simbolismo foi *transposição* (Mallarmé); o cubismo foi *apresentação*. Na obra de Apollinaire se perfaz o trânsito da transposição à apresentação. O poeta talvez não tivesse podido dar este passo decisivo sem a influência do pintor Robert Delaunay e seu

orfismo.* Derivada do cubismo, essa tendência foi uma das formas em que se manifestou o simultaneísmo em pintura. No orfismo havia, ademais, como seu nome indica, certos elementos simbolistas — a idéia da correspondência universal — e afinidades indubitáveis com o hermetismo do abstracionismo, tal como o concebia Kandinsky (*O espiritual na arte*).

A amizade entre Apollinaire e Delaunay produziu poemas admiráveis como 'Les fenêtres'. Não obstante, o orfismo pictórico não oferecia uma solução ao problema do movimento na poesia. Podem-se apresentar, ao mesmo tempo e sobre uma mesma superfície, distintas cores e formas que os olhos percebem simultaneamente. Ao contrário, ao falar e escrever, emitimos as palavras umas após as outras, em fileira; não só não podemos ouvir várias frases ao mesmo tempo, mas tampouco, se as lemos, podemos entendê-las. Apollinaire descobriu a solução na poesia de Blaise Cendrars. Há dois poemas de Cendrars que impressionaram Apollinaire e que são a origem de algumas de suas grandes composições desses anos: 'Pâques à New York' (1912) e 'Prose du Transibérien et la petite Jeanne de France' (1913). Em ambos, mais que do simultaneísmo, no sentido do cubismo pictórico, Cendrars se serve de um método de composição que não é outro senão o do relato. Um relato entrecortado, com idas e vindas, antecipações, interrupções, digressões e enlances imprevistos. Os poemas de Cendrars estão mais perto do cinema que da pintura, mais da montagem que da *collage*. Mas Cendrars não teria podido utilizar essa técnica cinematográfica se não se tivesse servido da *linguagem falada* como instrumento de apelo de rimas, imagens, episódios, acontecimentos e sensações. Cendrars não canta: conta. A

* Cf. Roger Shattuck, *The Banquet years*, Vintage Books, 1955.

fala de todos os dias, a linguagem cotidiana que flui e transcorre, e não o instante e suas onomatopéias e interjeições, foi o canal pelo qual penetrou na poesia de nosso século o tempo real, o tempo simultâneo e descontínuo. E penetrou precisamente aí onde a tradição poética, desde o século XVIII, confundiu a eloquência com a poesia e se mostrou refratária à sedução da fala coloquial: a França.

O simultaneísmo de Apollinaire não foi um simultaneísmo ao pé da letra. Não podia sê-lo. Foi um compromisso, como o de Cendrars. O poema permaneceu sendo uma estrutura verbal, linear e sucessiva, mas que tendia a dar a sensação — ou a ilusão — da simultaneidade. Apollinaire, mais inteiramente dono de seus recursos expressivos que Cendrars, compreendeu imediatamente que a supressão dos nexos sintáticos era, em poesia, um ato de conseqüências semelhantes à abolição da perspectiva na pintura. A justaposição foi seu método de composição. Mas justaposição é uma palavra que não descreve realmente o procedimento de Apollinaire em seus grandes poemas. Em cada uma dessas composições há um centro secreto, um eixo de atração e repulsão, em torno do qual giram as estrofes e imagens. Em 'Le musicien de Saint-Merry', por exemplo, esse eixo é uma figura mítica que é, apesar de tudo, autobiográfica: o músico é Orfeu e é o diabo de uma lenda renascentista, é um autômato que recorda os que pintava Chirico nesses anos, e é o próprio Apollinaire. A justaposição se ordena, da maneira como se ordenam os planetas ao redor de um sol, em torno desse personagem plural e uno. É o centro do poema, um centro em movimento: o músico percorre as ruas de um velho bairro de Paris e sua música convoca distintos tempos e espaços, mulheres vivas e mortas, varejistas, guardas republicanas e fantasmas. É um centro magnético. Em 'Zone', um poema mais abertamente autobiográfico que 'Le musicien de Saint-Merry', o procedimento é o

mesmo: o poeta caminha pelas ruas de Paris e, como se fosse um doloroso e vivente ímã, atrai outros tempos e outros lugares. Tudo conflui e se apresenta, se faz presente, em um pedaço de tempo imóvel que é, entretanto, um pedaço de espaço em movimento. Este é um dos aspectos da arte de Apollinaire que a crítica não explorou, mas que todos os seus leitores temos sentido com grande intensidade. O presente de 'Zone', 'Le musicien de Saint-Merry', 'Cortège' e outros poemas, recebe a afluência de todos os tempos, imobiliza-se e adquire a fixidez do espaço, enquanto o espaço flui, bifurca-se, volta a reunir-se consigo mesmo e perde-se. O espaço adquire as propriedades do tempo.

O universo poético de Apollinaire está habitado por duas irmãs inimigas, a simpatia e a antipatia, no sentido que os antigos estóicos emprestavam a essas duas palavras. Conjunção e dispersão e outra vez conjunção de tempos e espaços: encontros, separações, amores, mortes, ódios: *destinos*. O simultaneísmo de Apollinaire é uma variante da velha teoria das correspondências, uma forma da analogia, na qual se insere com naturalidade a idéia do destino. Em Apollinaire está viva ainda a religião das estrelas. Seu caso é um exemplo mais da vitalidade da corrente hermética que secretamente tem alimentado a poesia do Ocidente desde o Renascimento. O simultaneísmo de Apollinaire também se limita com a ironia. No poema 'Lundi rue Christine', o simultaneísmo se transmuta em conjunção ou, mais exatamente, confusão de línguas. O poema é uma minúscula caixa de ressonância onde ecoam pedaços de conversas ouvidas num restaurante. Crítica dos homens e da linguagem: o que dizemos e o que ouvimos em todas as horas são palavras sem sentido.

A poética simultaneísta — embora não com esse nome — alcançou sua maior pureza na obra e na pessoa de

Pierre Reverdy. A missão de Reverdy no domínio da poesia foi semelhante à de Juan Gris na pintura. Ambos representam o rigor: com eles e neles a vanguarda se volta sobre si mesma, reflete e, sem deixar de ser uma aventura, torna-se uma consciência. As idéias de Reverdy se parecem muito às que pelos mesmos anos expressava Gris, e não faltaram pessoas para assinalar a influência do pintor espanhol sobre o poeta francês. É provável. De todos os modos, os textos em prosa que nos deixou Reverdy, muitos deles escritos bem posteriormente à morte de Gris, revelam-no como um pensador original — e não só em matéria de estética como de moral, história e política. A poesia e a crítica de Reverdy mostram uma compreensão do cubismo muito mais lúcida que a de Apollinaire. Influenciado por essa estética severa, Reverdy tende a converter cada poema em um objeto. Não somente suprime a anedota e a música, o conto e o canto (os grandes recursos de Apollinaire), mas ainda extrema seu ascetismo e elimina quase completamente os conectivos e os relativos. O poema se reduz a uma série de blocos verbais sem nexos sintáticos, unidos uns aos outros pela lei da atração da imagem.

Reverdy elabora uma doutrina da imagem poética como realidade espiritual autônoma que, além de ter influenciado em André Breton e os surrealistas, marcou poetas tão distintos como William Carlos Williams e Vicente Huidobro. O poeta francês concebe a imagem como o descobrimento das relações secretas ou escondidas entre os objetos; a imagem será tanto mais forte e eficaz quanto mais afastados entre si se encontrem os objetos e mais necessárias sejam as relações entre eles. A idéia de uma arte que não seja imitação da realidade se justifica pelo caráter central que tem a imagem na poética de Reverdy: a imagem é a verdadeira realidade. A imagem ocupa, dentro

da economia verbal do poema, o antigo lugar que tinham tido o ritmo e a analogia. Ou mais exatamente: a imagem é a essência da analogia e do ritmo, a forma mais perfeita e sintética da correspondência universal. No sistema solar que é cada poema, a imagem é o sol. Reverdy abriu assim o caminho ao surrealismo e preparou, sem saber, a destruição de sua própria poética.

O simbolismo havia mostrado escassa simpatia pela anedota e pelos temas históricos. Reverdy foi ainda mais rigoroso e, ao fechar a porta que haviam entreaberto Claudel e Valéry Larbaud por um lado, e por outro Cendrars e Apollinaire, expulsou definitivamente a anedota e a biografia da poesia francesa. A expulsão da biografia se completou com a da história, condenada a perpétuo desterro. As curtas composições de Reverdy, à maneira dos quadros cubistas, são janelas — janelas que se abrem não para fora, mas para dentro. O poema é um espaço fechado em que não ocorre nada, nada passa, sequer o tempo. Um poema de Reverdy é um fato do espírito: tudo o que o homem é — sensações, sentimentos, outros homens e mulheres — foi filtrado pela poesia. O que permanece no poema são as essências. Os futuristas tinham visto o objeto como sensação; Reverdy converte as sensações e os próprios sentimentos em objetos. Imobiliza o instante — e assim salva o tempo. Em seus melhores poemas o tempo está vivo. Mas é um tempo enjaulado, um tempo que não transcorre. Reverdy purificou o simultaneísmo e, ao purificá-lo, esterilizou-o. Desde 1916 até sua morte, sua poesia mal se transformou. Escreveu muito e durante muitos anos, mas sempre o mesmo poema. Reverdy é um dos poetas mais intensos deste século; igualmente é um dos mais monótonos.

Ainda antes que os felizes achados iniciais se convertessem nas repetições de uma fórmula, a poética de Re-

verdy foi desalojada, primeiro por Dadá e depois, definitivamente, pelo surrealismo. Para Reverdy, o poema era uma construção do espírito, dono de vida própria e desprendido da realidade de sua origem e de suas circunstâncias; para Dadá e, mais acentuadamente, para os surrealistas, o que contava não era tanto o poema como a poesia. Para eles a poesia não era uma construção mas uma experiência, não algo que fazemos, mas algo que alternativamente nos faz e nos desfaz, algo que nos atravessa: uma paixão. O fim último da poesia, para Reverdy, era a contemplação de um objeto verbal, o poema, no qual nos reconhecemos. A poesia como re-conhecimento. Para os surrealistas, a poesia não era contemplação, mas um meio de transformação do mundo e dos homens: não um reconhecimento mas uma metamorfose. O princípio que rege a produção de poemas também foi distinto: ao simultaneísmo, os surrealistas opuseram o ditado do inconsciente. A ressurreição da inspiração destruiu as bases intelectualistas da poética derivada do cubismo e o orfismo. O ditado do inconsciente substituiu a apresentação simultânea de realidades distintas e, em consequência, arruinou a concepção do quadro e do poema como sistemas de relações feitas de equivalências e de oposições. Como o ditado da inspiração é linear e sucessivo, o surrealismo reinstalou a ordem linear. Não importa que, por seu conteúdo, o texto surrealista seja uma subversão da razão, da moral, ou da lógica de todos os dias: a ordem em que se manifesta esse delírio é a velha ordem sintática. Desse ponto de vista, o surrealismo foi mais propriamente um retrocesso.

O simultaneísmo desapareceu da França mas foi adotado pelos poetas norte-americanos, especialmente por Pound. A poesia norte-americana, confirmando uma vez mais o caráter simétrico e contraditório da evolução da

poesia moderna em inglês e em francês, utilizou o simultaneísmo em sentido contrário ao dos poetas franceses: não para expulsar a história da poesia, mas como o eixo da reconciliação entre história e poesia. Os grandes poemas de Pound e de Eliot estão construídos conforme a técnica simultaneísta. É verdade que durante esse período também se escreveram na França poemas extensos, alguns admiráveis. Penso nas vastas composições de Saint-John Perse. Mas nelas não triunfa o simultaneísmo, mas essa tradição, umas vezes inspirada e outras enfática, que vai dos poemas em prosa de Rimbaud a *Les cinq grandes odes* de Claudel. Ao final dessa época André Breton escreve a 'Ode à Charles Fourier', na qual se afasta da poética surrealista e aborda o tema histórico, moral e filosófico. Mas esse grande poema tampouco continua o simultaneísmo, e volta à tradição propriamente francesa — o último Hugo, Rimbaud, Perse — que se limita, em um de seus extremos, com a inspiração profética e, no outro, com a eloquência.

O introdutor do simultaneísmo na língua inglesa foi Pound. Não somente em sua obra mesma, mas através de sua influência sobre a composição de *The waste land*, o primeiro grande poema simultaneísta em inglês e um dos poemas centrais de nosso século. Pound falou muitas vezes de sua poética e do método de composição dos *Cantos*. Ainda que pareça estranho, não mencionou nunca Apollinaire nem o simultaneísmo dos anos imediatamente anteriores à primeira guerra mundial. Em compensação, insistiu no exemplo da poesia chinesa e afirmou que o método dos *Cantos* — supressão de nexos e ligações, justaposição de imagens — era uma consequência de sua leitura de Ernest Fenellosa e da interpretação que o sábio orientalista dera da escrita ideográfica e da utilização dos ideogramas pelos poetas da China e do Japão. J. J. Liu mostrou de maneira inequívoca que as idéias de Pound e de

Fenellosa constituem "a basic misconception".* Segundo Liu, "The majority of the Chinese characters are Composite Phonograms (Hsieh-Sheng) and contain a phonetic element (the other part of the composite character, which signifies the meanings, is called the 'radical' or 'significant'). Moreover, even those characters which were originally formed on a pictographic principle have lost much of their pictorial quality, and in their modern forms bear little resemblance to the objects they are supposed to depict. . . The fallacy of Fenellosa and his followers should now be evident." É verdade que outro crítico e poeta chinês, Wai-lin Yip, afirma que a ausência de nexos sintáticos na poesia chinesa — seu exemplo predileto é Wang Wei — justifica até certo ponto a interpretação de Fenellosa/Pound. Sem negar que a observação de Yip é razoável, parece-me claro e por si mesmo evidente que o método de composição dos *Cantos* se encontra já no simultaneísmo de Apollinaire. É impossível que Pound não tenha conhecido durante os anos em que viveu em Paris os poemas de Cendrars, Apollinaire e Reverdy. Foi amigo de Picabia e colaborou em várias revistas e publicações do movimento Dadá e outros grupos de vanguarda, com *Dada* n.º 7 (Dadophone, 1920), *Littérature* (n.º 16, outubro, 1920), 391 (n.º 15, 1921), etc. Pense-se em um poema como 'Lundi rue Christine': basta trocar as citações das frases coloquiais por citações de textos literários, históricos e filosóficos em várias línguas e alterar o tema — por exemplo: a queda de Tróia sobreposta à queda de Paris ou de Berlim — para já encontrar, em embrião, o método dos *Cantos*.

Repito: não quero negar a originalidade do poeta norte-americano. A grande descoberta de Pound — adotada

* *The art of Chinese poetry*, Londres, 1962.

também, graças a seus conselhos, por Eliot em *The waste land* — foi aplicar o simultaneísmo não aos temas mais propriamente restritos, pessoais e tradicionais de Apollinaire, mas à história mesma do Ocidente. A grandeza de Pound e, em menor grau, a de Eliot — embora este último me pareça, finalmente, um poeta mais aperfeiçoado — consistem na tentativa de reconquistar a tradição da *Divina comédia*, vale dizer, a tradição central do Ocidente. Pound se propôs escrever um grande poema de uma civilização, porém — *make it new!* — utilizando os procedimentos e achados da poesia mais moderna. Reconciliação de tradição e vanguarda: o simultaneísmo e Dante, o *Shy-King* e Jules Laforgue. Em suma, o simultaneísmo tem dois grandes momentos, o de sua iniciação na França e o de sua melodia em língua inglesa. Semelhança e contradição: o método poético é o mesmo, mas inserido em idéias distintas e antagônicas da poesia. E em espanhol? Vicente Huidobro apropriou-se dessa tendência em seus primeiros poemas 'criacionistas', brilhantes porém vãs adaptações de Reverdy e Apollinaire. Depois a abandonou: não há simultaneísmo em seu grande poema *Altazor*. O mexicano José Juan Tablada escreveu um pequeno e perfeito poema simultaneísta: 'Nocturno alterno'. De novo: uma andorinha só não faz verão. Teve que esperar até minha geração para que o simultaneísmo se manifestasse na poesia e também, com grande energia, no romance.

* * *

O romantismo não foi apenas uma reação contra a estética neoclássica, mas também contra a tradição greco-latina, tal como a haviam formulado o Renascimento e a idade barroca. O neoclassicismo, além de tudo, foi a última e mais radical das manifestações dessa tradição. A

volta às tradições poéticas nacionais (ou a invenção dessas tradições) foi uma negação da tradição central do Ocidente. Não sem razão as primeiras expressões do romantismo, ao lado do romance gótico e do medievalismo, foram o orientalismo de Wathek e a imensidão americana de Natchez. Catedrais e abadias góticas, mesquitas, templos hindus, desertos e bosques americanos: mais que imagens, signos de negação. Reais ou imaginários, cada edifício e cada paisagem eram uma proposição polêmica contra a tirania de Roma e sua herança. Em seus ensaios de crítica poética, Blanco White não se detém na influência do neoclassicismo francês, mas busca a raiz: a origem do mal que aflige a nossa poesia está no século XVI e se chama Renascimento italiano. Eloquência, regularidade, petrarquismo: simetria que tira a naturalidade, geometria que afoga a poesia espanhola e não a deixa ser ela mesma. Para recuperar seu ser, os poetas espanhóis devem livrar-se dessa herança e regressar à sua própria tradição. Blanco White não diz qual é essa tradição, salvo que é *outra*. Uma tradição diferente da que veneravam tanto Garcilaso, Góngora, como os poetas neoclássicos. A tradição central da Europa se converte em um extravio, uma imposição estranha. Havia sido o elemento unificador, a ponte entre as línguas, os espíritos e as nações: agora é uma imposição alheia. O romantismo obedece ao mesmo impulso centrífugo do protestantismo. Se não é um cisma, é uma separação, uma cisão.

O rompimento da tradição central do Ocidente provocou o aparecimento de muitas tradições; a pluralidade de tradições leva à aceitação de diferentes idéias de beleza; o relativismo da estética foi a justificativa da estética da mudança: a tradição crítica que, negando-se, afirma-se. Dentro desta tradição, o movimento poético anglo-americano do século XX é uma grande mudança, uma grande negação e uma grande novidade. A ruptura, longe de ser

uma negação da tradição central, consiste em uma procura dessa tradição. Não uma revolta, mas uma restauração. Mudança de rumo: uma reunião e não separação. Embora Eliot e Pound tivessem idéias distintas, acerca do que era realmente essa tradição, seu ponto de partida foi o mesmo: a consciência da cisão, o sentir-se e saber-se de lado. Dupla cisão: a pessoal e a histórica. Vão para a Europa não como exilado, e sim à cata da origem: sua viagem não é um exílio, mas uma volta às fontes. É um movimento em direção oposta à de Whitman: não a exploração dos espaços desconhecidos, o do além-americano, mas a volta à Inglaterra. A Inglaterra, no entanto, separada da Europa desde a Reforma, é apenas um elo da cadeia rompida. O anglicanismo de Eliot foi um europeísmo; Pound, mais exagerado, saltou da Inglaterra para a França e da França para a Itália.

A palavra *centro* surge com freqüência nos escritos dos dois poetas, geralmente associada com a palavra ordem. A tradição identifica-se com a idéia de um centro de convergência universal, uma ordem terrestre e celeste. A poesia é a busca e, às vezes, a visão dessa ordem. Para Eliot a imagem histórica da ordem espiritual é a sociedade cristã medieval. O pensamento do mundo moderno como desagregação da ordem cristã da Idade Média aparece em muitos escritores desse período, mas em Eliot é mais que uma idéia: um destino e uma visão. Algo pensado e vivido — algo dito: uma linguagem. Se a modernidade é a desintegração da ordem cristã, seu destino individual de poeta e homem moderno se insere precisamente nesse contexto histórico. A história moderna é queda, separação, desagregação; igualmente é o caminho de purgação e reconciliação. O exílio não é exílio: é o regresso ao tempo sem tempo. O cristianismo assume o tempo apenas para transmutá-lo. A poética de Eliot transforma-se em uma visão religiosa da história moderna do Ocidente.

No caso de Pound, a idéia da tradição é mais confusa e mutável. Confusa porque não é propriamente uma idéia, mas uma justaposição de imagens; mutável porque, como o Grifo que Dante viu no Purgatório, transforma-se sem cessar, não deixando de ser o mesmo. Nisto consiste, talvez, seu profundo americanismo: sua busca da tradição central não é senão mais uma forma, a extrema, da tradição da busca. Sua involuntária semelhança com Whitman é surpreendente: os dois vão mais além do Ocidente, só que um à procura de uma efusão místico-panteísta (Índia) e o outro em busca de uma sabedoria que harmonize a ordem do céu com a da terra (China). A fascinação de Pound pelo sistema de Confúcio é semelhante à dos jesuítas no século XVIII e, como a deles, é uma paixão política: os jesuítas pensavam que uma China cristã seria o modelo do mundo; Pound sonhou com uns Estados Unidos confucianos. A extraordinária riqueza e complexidade das referências, alusões e ecos de outras épocas e civilizações fazem dos *Cantos* um texto cosmopolita, uma verdadeira babel poética (não há nada de pejorativo nesta designação). No entanto, os *Cantos* são primordialmente e antes de tudo um poema norte-americano e escrito para os norte-americanos — o que não impede, é claro, que também nos fascine. Os diferentes episódios, figuras e textos que aparecem no poema são *exemplos* que o poeta propõe a seus compatriotas. Todos eles apontam para um modelo universal ou, mais exatamente, imperial. Pound difere de Whitman nisto. Um sonhou com uma sociedade nacional, ainda que grande como um mundo, que por fim realizaria a democracia; o outro sonhou com uma nação universal, herdeira de todas as civilizações e de todos os impérios. Pound fala do mundo, embora sempre pensando em sua pátria, potência mundial. O nacionalismo de Whitman era um universalismo; o universalismo de Pound é um nacionalismo. Assim se explica o culto de

Pound ao sistema político e moral de Confúcio: viu no império chinês um modelo para os Estados Unidos. Daí também a sua admiração por Mussolini. A aparição de Justiniano nos últimos *Cantos* corresponde igualmente a essa visão imperial.

O centro do mundo não é o lugar onde se manifesta a palavra religiosa, como em Eliot; é o foco de energia que move os homens e os une em uma obra em comum. A ordem de Pound é hierárquica, embora suas hierarquias não estejam baseadas no dinheiro. Sua paixão não foi a liberdade nem a igualdade, mas a grandeza e a equidade entre os desiguais. Sua nostalgia da sociedade agrária não foi nostalgia pela aldeia democrática, mas pelas velhas sociedades imperiais, como a China e Bizâncio, dois grandes impérios burocráticos. Seu erro consistiu em que a sua visão dessas civilizações ignora o enorme peso do Estado esmagando os lavradores, os artesãos e os comerciantes. Seu anticapitalismo, como se vê em seu célebre *Canto* contra a Usura, exprime um horror legítimo ante o mundo moderno, porém sua condenação do ágio é a mesma da Igreja católica na Idade Média. Trata-se de uma nova confusão: o capitalismo não é a usura, não é a acumulação do ouro excrementicial, mas sua sublimação e sua transformação pelo trabalho humano em produtos sociais. A acumulação do usurário estanca a riqueza, retira-a da circulação, enquanto os produtos do capitalismo são, por sua vez, produtivos: circulam e multiplicam-se. Pound ignorou Adam Smith, Ricardo e Marx — o á-bê-cê da economia e de nosso mundo.

Sua obsessão excrementícia está associada a seu ódio à usura e ao anti-semitismo. A outra face dessa obsessão é seu culto solar. O excremento é demoníaco e terrestre; sua imagem, o ouro, esconde-se nas tripas da terra e nos cofres, tripas simbólicas, do usurário. Há, no entanto, outra imagem do excremento que é sua transfiguração: o

sol. O ouro excrementicial do usurário oculta-se nas profundidades, o sol brilha nas alturas para todos. Dois movimentos antitéticos: o excremento volta à terra, o sol estende-se sobre ela. Pound percebeu admiravelmente a oposição entre estas duas imagens, mas não viu a conexão, a relação contraditória que as une. Em todos os emblemas e visões imperiais, o sol ou seu homólogo — a ave solar, a águia — ocupam o lugar central. O imperador é o sol. Na ordem do céu — o giro dos planetas e as estações em torno de um eixo luminoso — está a receita para se governar a terra. Ordem, ritmo, dança: harmonia social, equidade dos de cima, lealdade dos de baixo. O sonho de Pound é, como o de Fourier, ainda que em sentido oposto, uma analogia do sistema solar.

Para Eliot a poesia é a visão da ordem divina a partir daqui, do mundo à deriva da história; para Pound é a percepção instantânea da fusão da ordem natural (divina) com a ordem humana. Instantes arquetípicos: a gesta do herói, o código do legislador, a balança do imperador, a obra do artista, a aparição da deusa velada “apenas por uma nuvem/folha que se mexe na corrente” (*Canto* 80). A história é inferno, purgatório, céu, limbo — e a poesia é a narrativa, o relato da viagem do homem por esses mundos da história. Não é só narrativa: é também a apresentação objetiva dos momentos de ordem e de desordem. A poesia é *paideia*: essas visões instantâneas que, como Diana, rasgam as nuvens, as sombras da história, não são nem idéias nem coisas: são luz. Todas as coisas que são, são luzes (*Canto* 74). Pound, porém, não é contemplativo: essas luzes são atos e nos propõem uma ação.

A busca da tradição central foi uma exploração de reconhecimento, no sentido militar da palavra: uma polémica e uma descoberta. Polêmica: a história da poesia inglesa vista como uma separação gradual da tradição central. Chaucer, diz Pound no *ABC da literatura*, participa

da vida intelectual do continente, é um europeu, porém Shakespeare “olha de fora para a Europa”. Descoberta: achar as obras que realmente pertencem à tradição central e mostrar os nexos que as unem. A poesia européia é um todo animado e coerente. Pound pergunta a si próprio: “Quem pode compreender os melhores poemas de Donne se não os põe em relação a Cavalcanti?” Por sua vez, Eliot descobre afinidades entre os ‘metafísicos’ e alguns simbolistas franceses, e entre ambos e os poetas florentinos do século XIII. Reconstituição de uma tradição que vai dos poetas provençais a Baudelaire: não uma assembléia de fantasmas, mas obras vivas. No centro, Dante. É a balança, a pedra de toque. Eliot lê Baudelaire sob a perspectiva de Dante e *As flores do mal* se convertem em um comentário moderno do Inferno e do Purgatório. *Coincé* entre a *Odisséia* e a *Comédia*, Pound escreve um poema épico que é também um inferno, um purgatório e um paraíso. A *Comédia* não é um poema épico, mas sim alegórico: a viagem do poeta pelos três mundos é uma alegoria do livro do Êxodo, que por sua vez é uma alegoria da história da humanidade desde a Queda até o Juízo Final, que não é senão uma alegoria do vagar da alma humana, afinal redimida pelo amor divino. O tema da *Comédia* é o regresso ao Criador; o tema dos *Cantos* é também o regresso, mas para qual lugar? No curso da viagem o poeta se esqueceu do ponto do local do destino. A matéria dos *Cantos* é épica; a divisão tripartida é teológica. Teologia secularizada: política autoritária. O fascismo de Pound, mais que um erro moral, foi um erro literário, uma confusão de gêneros.

A coleta de fragmentos não foi um trabalho de anti-quários mas um rito de expiação e reconciliação. Purgação dos pecados do protestantismo e do romantismo. Os resultados foram contraditórios. Em sua expedição de reconquista da tradição central, Pound foi mais além de

Roma — até à China do século VI antes de Cristo —, enquanto Eliot permaneceu no meio do caminho, na Igreja anglicana. Pound não descobriu uma, mas muitas tradições, e abraçou-as todas; ao escolher a pluralidade, escolheu a justaposição e o sincretismo. Eliot escolheu apenas a tradição, mas sua visão não foi menos excêntrica. A excentricidade não foi um erro dos poetas, mas estava na própria origem do movimento e em sua natureza contraditória. O modernism anglo-americano foi concebido por si mesmo como um renascimento clássico. Precisamente com esta expressão (*classical revival*) inicia-se *Romanticism and classicism*,* um ensaio de T. E. Hulme, o inspirador de Eliot e o companheiro de Pound. O jovem poeta e crítico inglês havia encontrado nas idéias de Charles Maurras e em seu movimento, L'Action Française, uma estética e uma política. Hulme ressaltava a conexão entre revolução e romantismo: “A revolução foi a obra do romantismo” (Rousseau). Uma simplificação: a afinidade inicial entre romantismo e revolução resultou, conforme se viu, em oposição. O romantismo foi anti-racionalismo; o terror revolucionário scandalizou os românticos justamente por seu caráter sistemático e suas pretensões racionais. Robespierre havia decepado as cabeças da nobreza, dizia Heine em sua resposta a Madame de Staël, com a mesma lógica com que Kant havia decapitado as idéias da antiga metafísica. Embora Hulme criticasse as idéias estéticas dos românticos alemães, sua atitude e a de seu círculo lembravam a atitude deles: o ódio pela revolução confundia-se, em uns e outros, com uma nostalgia pelo mundo cristão medieval. É um pensamento que aparece em todos os românticos alemães e que No-

* Em *Speculations. Essays on humanism and the philosophy of art* (Londres, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1964).

valis formulou em seu ensaio *Die Christenheit oder Europa*. A nova sociedade cristã que, segundo Novalis, nasceria das ruínas da Europa racionalista e revolucionária realizaria afinal a união prefigurada pelo império romano-germânico. O classicismo de Hulme, Eliot e Pound foi um romantismo que se ignorava.

O movimento de Maurras opunha-se à tradição greco-romana e medieval: classicismo, racionalismo, monarquia, catolicismo. Vale apenas recordar que essa tradição não é unitária, senão a partir de sua origem, dual e contraditória: Heráclito/Parmênides, monarquia/democracia. E mais: a corrente central hoje é a da Reforma, o romantismo e a revolução, e a marginal é aquela que Eliot e seus amigos queriam restaurar. Na história moderna da França, o movimento de Maurras foi o de uma facção política. A marginalidade histórica há de se acrescentar a heresia religiosa: Roma o condenou. O racionalismo de Maurras não excluía o culto à autoridade, a supressão da crítica pela violência e o anti-semitismo. Seu classicismo poético era um arcaísmo; e em suas idéias políticas o conceito essencial era o de nação — uma idéia romântica. A procura da tradição central, o *modernism* anglo-americano seguiu uma seita cismática em religião e marginal em estética. Quem lê hoje os poemas de Maurras? Por sorte o anti-romantismo de Hulme, Eliot e Pound era menos acanhado que o de Maurras. Menos acanhado e menos coerente: inventaram uma tradição poética, na qual figuravam nomes que os românticos haviam olhado sempre como sendo seus. Os mais notáveis: Dante e Shakespeare. Ambos foram gritos de combate contra a estética neoclássica e a hegemonia de Racine. A inclusão dos poetas 'metafísicos' — expressão inglesa da poesia barroca e do conceitualismo europeu — tampouco se ajustava ao que se entende geralmente como classicismo. Hulme justificava com graça estas violações à ortodoxia classicista: "Aceito

que Racine esteja no extremo do classicismo... mas Shakespeare é o clássico do movimento." Penetrante, mas não convincente.

Enquanto o *modernism* anglo-americano encontrava em Maurras uma inspiração, os jovens poetas franceses descobriram Lautréamont e Sade. A diferença não poderia ser maior. Na Europa, os movimentos de vanguarda estavam tingidos de uma forte coloração romântica, desde os mais tímidos, como o expressionismo alemão, até os mais exaltados, como os futurismos da Itália e da Rússia. Dadá e o surrealismo foram, quase não é necessário dizê-lo, ultraromânticos. O exagerado formalismo de algumas destas tendências — cubismo, construtivismo, abstracionismo — parece desmentir a minha afirmação. Não a desmente: o formalismo da arte moderna é uma negação do naturalismo e do humanismo da tradição greco-romana. Suas fontes históricas estão fora da tradição clássica do Ocidente: a arte negra, a pré-colombiana, a da Oceania. O formalismo continua e acentua a tendência iniciada pelo romantismo: opor outras tradições à tradição greco-romana. O formalismo moderno destrói a idéia de representação — no sentido do ilusionismo greco-romano e renascentista — e submete a figura humana à estilização de uma geometria racional ou passional, quando não a expulsa do quadro. Dir-se-á que o cubismo foi uma reação contra o romantismo do impressionismo e dos *fauves*. É verdade, porém o cubismo só é compreensível dentro do contexto contraditório da vanguarda, do mesmo modo que Ingres só é visível diante de Delacroix. Na história da vanguarda o cubismo é o instante da razão, não do classicismo. Uma razão suspenso sobre o abismo, entre os *fauves* e os surrealistas. Em relação às geometrias de Kandinsky e Mondrian: estão impregnadas de ocultismo e hermetismo, como que prolongam a corrente mais profunda e persistente da tradição romântica. A vanguarda européia, inclusive em suas ma-

nifestações mais rigorosas e racionais — cubismo e abstracionismo —, continuou e exacerbou a tradição romântica. Seu romantismo foi contraditório: uma paixão crítica que, sem cessar, nega-se a si mesma para sobreviver.

Oposições que repetem, ainda que em sentido oposto, as oposições do período romântico: Pound condena Góngora precisamente quando os jovens poetas espanhóis o proclamam seu mestre; para Breton, os mitos dos celtas e a lenda do Graal são testemunhos da *outra* tradição — a tradição que nega Roma e que nunca foi inteiramente cristã — enquanto para Eliot esses mitos adquirem sentido espiritual somente em contato com o cristianismo romano; Pound busca na Provença uma poética, os surrealistas vêem na poesia provençal uma erótica duplamente subversiva — diante da sociedade burguesa pela sua exaltação do adultério, diante da promiscuidade contemporânea, por sua celebração do amor único. A vanguarda européia afirma a estética da exceção. Eliot quer reintegrar a exceção religiosa — a separação protestante — na ordem cristã de Roma e Pound pretende inserir a singularidade histórica que são os Estados Unidos em uma ordem universal; Dadá e os surrealistas destroem os códigos e lançam sarcasmos e escarros contra os altares e as instituições, Eliot acredita na Igreja e na monarquia, Pound propõe aos Estados Unidos a imagem de Chefe-Filósofo-Salvador, um híbrido de Confúcio, Malatesta e Mussolini; para a vanguarda européia, a sociedade ideal está fora da história — é o mundo dos primitivos ou a cidade do futuro, o passado sem datas ou a utopia comunista e libertária — enquanto os arquétipos que nos oferecem Eliot e Pound são impérios e igrejas, modelos históricos; Dadá tanto nega as obras do passado como as do presente, os poetas anglo-americanos empenham-se na reconstrução de uma tradição; para uns, os surrealistas, o poeta escreve o que lhe dita o inconsciente, poesia é transcrever a *outra voz*, que fala em cada um de

nós quando calamos a voz da vigília, para os anglo-americanos a poesia é técnica, domínio, maestria, consciência, iucidez; Breton foi trotskista e Eliot, monarquista. A lista das oposições é interminável. Até nos 'erros' políticos e morais, a simetria da oposição reaparece: o fascismo de Pound corresponde ao stalinismo de Aragon, Éluard e Neruda.

Os surrealistas acreditam no poder subversivo do desejo e na função revolucionária do erotismo. O espanhol Cernuda vê no prazer não só uma explosão corporal como uma crítica moral e política da sociedade cristã e burguesa: "Abaixo estátuas anônimas/Preceitos de névoa/ Uma chispa daqueles prazeres/Brilha na hora vingativa/ Seu fulgor pode destruir vosso mundo".*

A diferente valorização dos sonhos e das visões não é menos notável e reveladora que a do erotismo. Eliot observa que "Dante viveu em uma época na qual os homens ainda tinham visões. . . Agora, temos apenas sonhos e nos esquecemos de que ter visões foi outrora uma maneira de sonhar mais interessante, disciplinada e significativa do que a nossa. Temos certeza de que nossos sonhos vêm de baixo e talvez por isso deteriorou-se a qualidade de nossos sonhos".** Os surrealistas exaltam os sonhos e as visões, porém, diversamente de Eliot, não traçam uma linha divisória entre eles: ambos brotam de baixo, ambos são revelações do abismo do 'outro lado' do homem — o obscuro, o corporal. O corpo fala nos sonhos.

Todas estas contradições podem concentrar-se em uma só: a vanguarda européia rompe com todas as tradições e, assim, continua a tradição romântica da ruptura; o movimento anglo-americano rompe com a tradição romântica.

* *Os prazeres proibidos* (1931).

** 'Dante' (1929), em *Selected essays*.

Ao contrário do surrealismo, é mais uma tentativa de restauração do que uma revolução. O protestantismo e o romantismo haviam separado o mundo anglo-saxão da tradição religiosa e estética da Europa: o *modernism* anglo-americano é uma volta a essa tradição. Uma volta? Já mencionei sua involuntária semelhança com o romantismo alemão. Sua negação do romantismo foi também romântica: a reinterpretação de Dante e dos poetas provençais por Pound e Eliot não foi menos excêntrica do que, um século antes, a leitura de Calderón pelos românticos alemães. A posição dos termos é invertida, mas nem os termos nem a relação entre eles desaparece. O *modernism* anglo-americano é outra versão da vanguarda européia, como o simbolismo francês e o 'modernismo' hispano-americano haviam sido outras versões do romantismo. Versões: metáforas — transmutações.

A 'restauração' dos anglo-americanos foi uma mudança não menos profunda e radical que a 'revolução' dos surrealistas. Esta observação não só é aplicável aos *Cantos* e a *The waste land* — a obra posterior de Eliot perde em tensão poética o que ganha em clareza contextual e firmeza de convicções religiosas — como é também aplicável à poesia de E. E. Cummings, Wallace Stevens, Marianne Moore, William Carlos Williams. Referi-me aqui quase exclusivamente a Pound e Eliot porque neles há uma faceta crítica e programática que não aparece nos outros poetas dessa geração. Não creio, no entanto, que esses poetas sejam menos importantes que Pound e Eliot. "Importante" é, contudo, uma palavra néscia: cada poeta é diferente, único, insubstituível. A poesia não é mensurável, não é pequena nem grande — é simplesmente poesia. Sem as explosões verbais de Cummings, resultado de sua extrema e admirável concentração poética, sem a densidade transparente do Wallace Stevens de *Esthétique du mal* e *Notes toward a supreme fiction*, poemas nos quais,

como em *The prelude*, a contemplação do poeta (já desenganada e de retorno dos modelos românticos e vanguardistas) traça uma ponte entre "a alma e o céu" — sem os poemas de Williams que, como disse o próprio Stevens, dão-nos "um novo conhecimento da realidade" —, a poesia anglo-americana ficaria muito pobre. E nós também.

O cosmopolitismo anglo-americano apresentou-se como um formalismo radical. Precisamente esse formalismo — *collages* poéticas em Pound e em Eliot, transgressões e combinações verbais em Cummings e em Stevens — une o *modernism* dos anglo-saxões à vanguarda européia e latino-americana. Embora tenha-se declarado como uma reação anti-romântica, o formalismo anglo-americano não foi senão outra e mais extremada manifestação da dualidade que rege a poesia moderna desde o seu nascimento: a analogia e a ironia. O sistema poético de Pound consiste na apresentação das imagens como cachos de signos sobre a página. Ideogramas, não fixos, mas em movimento, à moda de uma paisagem vista de um barco ou, mais exatamente, como as constelações formam figuras diversas à medida que se juntam ou se separam sobre a folha do céu. A palavra constelação evoca imediatamente a idéia de música e a de música com suas múltiplas associações, do acorde erótico dos corpos ao acordo político entre os homens, suscita o nome de Mallarmé. Estamos no centro da analogia.

Pound não é um discípulo de Mallarmé, porém o que há de melhor em sua obra está inscrito na tradição iniciada por *Un coup de dés*. Tanto nos *Cantos* como em *The waste land*, a analogia está continuamente dilacerada pela crítica, pela consciência irônica. Mallarmé e também Duchamp: a analogia deixa de ser uma visão e se transforma em um sistema de permutações. Como a dualidade erótico-industrial, mítico-irônica de *A noiva desnudada por seus pretendentes*, todos os personagens de *The waste land* são

atuais e míticos. Reversibilidade dos signos e das significações: em Duchamp, Artemisa é uma *pin-up*, e em Eliot a imagem do céu e suas constelações em rotação transforma-se na imagem de feixe de naipes estendidos sobre uma mesa por uma cartomante. A imagem dos naipes leva-nos à imagem dos dados e esta, novamente, à das constelações. No espelho do quarto vazio que nos é descrito pelo 'soneto em ix', Mallarmé vê desenhar-se as sete luzes da Ursa Maior como sete notas que "unem o céu a este quarto abandonado do mundo". Em *Arcane 17* (mais uma vez o tarô e a magia das cartas), André Breton olha, da janela de seu quarto, a noite, duplamente noite, a terrestre e a da história do século XX, até que pouco a pouco o cubo negro da janela, como o espelho de Mallarmé, ilumina-se e uma imagem se delinea: "Sete flores que se transformam em sete estrelas." A rotação dos signos é uma verdadeira espiral, em cujas voltas surgem, desaparecem e reaparecem, alternadamente mascaradas e nuas, as duas irmãs — analogia e ironia. Poema anônimo coletivo e do qual cada um de nós, mais que autor e leitor, é uma estrofe, um punhado de sílabas.

* * *

Há uma curiosa semelhança entre a história da poesia moderna no castelhano e no inglês: anglo-americanos e hispano-americanos deixam sua terra natal quase na mesma época; assimilam na Europa novas tendências, transformam-nas e recriam-nas; transpõem dois obstáculos formidáveis (os Pireneus e o canal da Mancha); irrompem em Madri e em Londres; acordam os sonolentos poetas ingleses e espanhóis; os inovadores (Pound e Huidobro) são acusados de hereges galicistas e cosmopolitas; ao contato das novas tendências, dois grandes poetas da geração anterior (Yeats e Jiménez) despem-se de suas vestimentas sim-

bolistas e escrevem seus melhores poemas, no final de suas vidas; o cosmopolitismo inicial não tarda a produzir sua negação: o americanismo de Williams e o de Vallejo. As oscilações entre cosmopolitismo e americanismo revelam nossa dupla tentação, nosso modelo comum: a terra que deixamos, a Europa, e a terra que procuramos, a América.

A semelhança entre a evolução da literatura anglo-americana e da hispano-americana provém do fato de ambas serem literaturas escritas em línguas transplantadas. Entre nós e a terra americana abriu-se um espaço vazio, que tivemos de povoar com palavras estranhas. Inclusive, sejamos índios ou mestiços, nosso idioma é europeu. A história de nossas literaturas é a história de nossas relações com o espaço americano, porém igualmente com o espaço em que nasceram e cresceram as palavras que falamos. No princípio, nossas letras foram um reflexo das letras européias. No entanto, no século XVII, nasce na América Espanhola uma singular variedade da poesia barroca, que não é mais o exagero, porém, às vezes, a transgressão do modelo espanhol. O primeiro grande poeta americano é uma mulher, sóror Juana Inés de la Cruz. Seu poema 'O sonho' (1692) é nosso primeiro texto cosmopolita; tal como mais tarde Pound e Borges, a monja mexicana constrói um texto como uma torre — de novo a torre de Babel. Em outros poemas seus aparecem, como outro exemplo de seu cosmopolitismo, a nota mexicana e a mistura de idiomas: latim, castelhano, náuatle, português e os dialetos populares de índios, mestiços e mulatos. O americanismo de sóror Juana é, como o de Borges, um cosmopolitismo; por seu turno, esse cosmopolitismo exprime um modo de ser mexicano e argentino. Se ocorrer a sóror Juana falar de pirâmides, citará as do Egito, não as de Teotihuacán; se escreve um auto sacramental (*O divino Narciso*), o mundo pagão não aparece personificado por uma divi-

dade grega ou latina, mas pelo deus pré-colombiano das origens.

A tensão entre cosmopolitismo e americanismo, linguagem culta e coloquial, é constante na poesia hispano-americana da época de sôror Juana Inés de la Cruz. Entre os 'modernistas' hispano-americanos do fim do século, o cosmopolitismo foi a tendência predominante na fase inicial, mas, no próprio seio do movimento, conforme já assinei, brotou a reação coloquialista, crítica e irônica (o chamado 'pós-modernismo'). Por volta de 1915 a poesia hispano-americana era caracterizada por seu regionalismo ou provincialismo, seu amor pela conversação e sua visão irônica do mundo e do homem. Quando Lugones fala do barbeiro da esquina, esse barbeiro não é um símbolo, mas um ser maravilhoso, unicamente porque é o barbeiro da esquina. López Velarde exalta o poder do grão de mostarda e declara que sua voz "é gêmea da canela". Na Espanha, o coloquialismo hispano-americano transformou-se na reconquista da riquíssima poesia tradicional, medieval e moderna. Em Antonio Machado e em Juan Ramón Jiménez também predominou a estética (e a ética) da pequenez imensa: os universos cabem em uma copla. Alguns jovens tentaram outro caminho: um simbolismo dotado de uma consciência clássica, inspirado mais ou menos em Valéry, como Alfonso Reyes e sua *Ifigenia cruel* (1924), ou uma poesia despojada de todo o pitoresco, como a de Jorge Guillén. Mas a extrema alternativa foi a aparição de um novo cosmopolitismo, já não aparentado com o simbolismo, mas com a vanguarda francesa de Apollinaire e Reverdy. Como em 1885, o iniciador foi um hispano-americano: em fins de 1916 o jovem poeta chileno Vicente Huidobro chega a Paris e, pouco depois, em 1918, em Madri, publica *Equatorial* e *Poemas árticos*. Com esses livros começa a vanguarda em castelhano.

Huidobro foi adorado e vilipendiado. Sua poesia e suas idéias atraíram muitos jovens e dois movimentos nasceram de seu exemplo, o 'ultraísmo' espanhol e o argentino — ambos rechaçados levemente pelo poeta como imitações de sua 'criatividade'. As idéias de Huidobro têm uma indubitável semelhança com as que então expunha Reverdy: o poeta não copia realidades, mas as produz. Huidobro afirmava que o poeta não imita a natureza, porém imita seu modo de agir: faz poesia como a chuva e a terra fazem árvores. Williams dizia algo parecido nas prosas intercaladas na primeira edição de *Spring and all* (1923): como o vapor e a eletricidade, o poeta produz objetos poéticos. Mas Huidobro não se parece com Williams, parece-se com Cummings. Ambos provêm de Apollinaire, ambos são líricos e eróticos, ambos fizeram escândalo com suas inovações sintáticas e tipográficas. Cummings é mais concentrado e perfeito, Huidobro, mais extenso. Sua linguagem era internacional (essa é uma de suas limitações) e mais visual que falada. Não é o idioma de uma terra, mas o de um espaço aéreo. Idioma de aviador: as palavras são pára-quadras que se abrem em pleno vôo. Antes de tocar a terra estouram e se dissolvem em explosões coloridas. O grande poema de Huidobro é *Altazor* (1931): o aqor no avanço das alturas e que desaparece queimado pelo sol. As palavras perdem seu peso significativo e tornam-se, mais que signos, marcas de uma catástrofe estelar. Na figura do aviador-poeta reaparece o mito romântico de Lúcifer.

A vanguarda hispano-americana e o *modernism* anglo-americano foram transgressões aos cânones de Londres e de Madri, assim como fugas do provincianismo americano. Em ambos os movimentos, a poesia oriental, especialmente o haicai, exerceu influência benéfica. O introdutor do haicai no castelhano foi José Juan Tablada, autor também de poemas ideográficos e simultaneístas. Essas seme-

lhanças, no entanto, são formas. Cosmopolitismo oposto: o que Pound e Eliot buscavam na Europa era precisamente o contrário do que procuravam Huidobro, Oliverio Girondo e o Borges daqueles anos. O *modernism* tentou voltar a Dante e à Provença; os hispano-americanos propunham-se a levar ao extremo a revolta contra essa tradição. Por isso Huidobro jamais renegou Darío: seu 'criacionismo' não foi a negação do 'modernismo', mas seu não-plus-ultra.

No princípio, a vanguarda hispano-americana dependeu da vanguarda francesa, tal como anteriormente os primeiros modernistas haviam seguido os parnasianos e os simbolistas. A rebelião contra o novo cosmopolitismo assumiu mais uma vez a forma de um nativismo ou americanismo. O primeiro livro de César Vallejo (*Os arautos negros*, 1918) prolongava a linha poética de Lugones. Em seu segundo livro (*Trilce*, 1922), o poeta peruano assimilou as formas internacionais da vanguarda e as interiorizou. Uma verdadeira tradução, isto é, uma transmutação. O oposto de Huidobro: poesia da terra e não do ar. Não de qualquer terra: uma história, uma língua. Peru: homens-pedras-datas. Signos índios e espanhóis. A linguagem de *Trilce* não podia ser senão a de um peruano, mas um peruano que fosse também um poeta vindo em cada peruano o homem e em cada homem o testemunho e a vítima. Vallejo foi um grande poeta religioso. Comunista militante, a origem de sua visão do mundo e de suas crenças não foi a filosofia crítica do marxismo, mas os mistérios básicos do cristianismo de sua infância e de seu povo: a comunhão, a transubstanciação, a ânsia de imortalidade. Suas invenções verbais nos causam impressão não apenas por sua extraordinária concentração, como por sua autenticidade. Às vezes esbarramos com falhas de expressão, rudezas, balbucios. Não importa: até seus poemas menos realizados estão vivos.

O nativismo e o americanismo aparecem em muitos poetas deste período. Em Borges, por exemplo, do *Fervor de Buenos Aires* (1923), que contém uma série de admiráveis poemas dedicados à morte e aos mortos. Nos Estados Unidos também brotou uma reação contra o cosmopolitismo de Eliot, representada principalmente por Williams e os 'objetivistas', como Louis Zukofsky e Georges Oppen. A semelhança, mais uma vez, é formal. Os anglo-americanos, diante da paisagem da era industrial, interessavam-se sobretudo pelo objeto — sua geometria, suas relações internas e externas, sua significação — e apenas sentiam nostalgia do mundo pré-industrial. Nos hispano-americanos essa nostalgia era um elemento essencial. A indústria não aparece entre os anglo-americanos como um tema, mas como um contexto. Com eles ocorre o mesmo que com Propércio: sua modernidade não consiste no tema da grande cidade, porém a grande cidade está em seus poemas, sem que o poeta se proponha expressamente a isso. Em troca, alguns poetas hispano-americanos — Carlos Pellicer e Jorge Carrera Andrade — servem-se dos termos e metáforas da poesia moderna — também do haicai — para exprimir a paisagem americana: a aviação e Virgílio. É revelador o fato de as ruínas pré-colombianas ocuparem o mesmo lugar de eleição na poesia de Pellicer que a magia do objeto industrial na poesia de um Zukofsky.

Repetição dos episódios do 'modernismo': o nativismo e o coloquialismo hispano-americanos transformaram-se em tradicionalismo na Espanha: romances e canções de Federico García Lorca e Rafael Alberti. A influência de Juan Ramón Jiménez foi decisiva na orientação da jovem poesia espanhola. Entretanto, em 1927, aniversário do terceiro centenário da morte de Góngora, há uma mudança de rumo. A reabilitação de Góngora foi iniciada por Rubén Darío e, depois, seguida pelos estudos de vários críticos notáveis. Mas a ressurreição do grande poeta an-

daluz deve-se a duas circunstâncias: a primeira é que entre os críticos encontrava-se um poeta, Lamaso Alonso; a segunda circunstância, decisiva, é a coincidência que os jovens espanhóis notavam entre a estética de Góngora e a da vanguarda. Em sua *Antologia poética em homenagem a Góngora* (Madri, 1927), o poeta Gerardo Diego assinalava que se trata de criar objetos verbais (poemas) “feitos de palavras isoladas”, palavras “que tenham mais de magia que de verso”. A estética de Reverdy e de Huidobro. O mesmo Gerardo Diego publicou depois um poema memorável, *Fábula de Equis e Zeda* (1932), no qual o barroquismo aliava-se ao ‘criacionismo’. O formalismo da vanguarda associava-se, no espírito dos poetas espanhóis, ao formalismo de Góngora. Não é de se estranhar que José Ortega y Gasset publicasse, nessa época, *A desumanização da arte*.

Dois poetas resistiram tanto ao tradicionalismo quanto ao neogongorismo: Pedro Salinas e Jorge Guillén. O primeiro foi autor de uma espécie de monólogos líricos, nos quais a vida moderna — o cinema, os automóveis, os telefones, os aquecedores — reflete-se sobre as águas límpidas de um erotismo que vem da Provença. A obra de Guillén, escrevi certa vez, “é uma ilha e uma ponte”. Ilha: diante do tumulto da vanguarda, Guillén tem a incrível insolência de dizer que a perfeição é também revolucionária; ponte: “desde o princípio, Guillén foi um mestre, tanto para seus contemporâneos (García Lorca) como para nós que chegamos depois”.*

Nova ruptura: a explosão parassurrealista. Nos países de fala inglesa a influência do surrealismo foi tardia e superficial (até o aparecimento de Frank O'Hara e John

* ‘Horas situadas de Jorge Guillén’. *Portas para o campo* (Barcelona, Seix Barral, 1972).

Ashberry, na década de cinquenta). Em contrapartida, foi antecipada e muito profunda na Espanha e na América Espanhola. Falei “influência” porque, embora houvesse artistas e poetas que participaram individualmente do surrealismo em diferentes épocas — Picabia, Buñuel, Dalí, Miró, Matta, Lam, César Moro e eu mesmo —, nem na Espanha nem na América houve uma atividade surrealista no sentido estrito. (Uma exceção: o grupo chileno *Mandrágora*, fundado em 1936 por Braulio Arenas, Enrique Gómez Carrea, Gonzalo Rojas e outros.) Muitos poetas desse período adotaram o onirismo e outros procedimentos surrealistas, mas não se pode dizer que Neruda, Alberti ou Aleixandre tenham sido surrealistas, apesar de, em alguns momentos de suas obras, suas buscas e achados terem coincidido com os dos surrealistas. Em 1933, surge em Madri um livro de Pablo Neruda: *Residência na terra*. Livro essencial. A poesia de Huidobro evoca o elemento ar; a de Vallejo, a terra; a de Neruda, a água. Mais a água do mar que do lago. A influência de Neruda foi como uma inundação que se estende e cobre milhas e milhas — águas confusas, poderosas, sonâmbulas, sem formas. Foram anos de grande riqueza: *Poeta em Nova York* (1929), provavelmente o melhor livro de Federico García Lorca e que contém alguns dos poemas mais intensos deste século, como ‘Ode a Walt Whitman’; *A destruição ou o amor* (1935), de Vicente Aleixandre, visão ao mesmo tempo sombria e suntuosa da paixão erótica; *Sermões e moradas* (1930), de Rafael Alberti, subversão da linguagem religiosa que se põe a delirar e lança bombas nos altares e confessionários; os *Noturnos* (1933), de Xavier Villaurrutia, entre os quais há seis ou sete poemas que se acham entre os melhores dessa década, poesia metálica, brilhante, angustiosa: dupla voz do desejo e da esterilidade; Ricardo Molinari: em seu estranho meio-dia há árvores sem sombra; Luis Cernuda, que assume com mais

trabalho com a dualidade da palavra *prazer* — crítica social e porta que dá para a morte. A guerra da Espanha e a guerra mundial puseram fim a este intenso período. Dispersão dos poetas espanhóis e isolamento dos hispano-americanos.

Muitos destes poetas passaram da rebelião individual à rebelião social. Alguns filiaram-se ao partido comunista, outros às organizações culturais que os stalinistas haviam criado à sombra das frentes populares. O resultado foi a utilização de muitos impulsos generosos — embora houvesse também uma dose nada desdenhável de oportunismo — pelas burocracias comunistas. Os poetas aderiram ao 'realismo socialista' e praticaram a poesia de propaganda social e política. Sacrifício da busca verbal e da aventura poética em altares da claridade e da eficácia política. Grande parte desses poemas desapareceu como desaparecem as notícias e os editoriais dos jornais. Pretenderam ser testemunhas da história e a história os apagou. O mais grave não foi a falta de tensão poética, mas moral: os hinos e as odes a Stálin, Molotov, Mao — e os insultos mais ou menos rimados a Trótski, Tito e outros dissidentes. Realismo curioso que, depois das revelações de Khrushchev, obriga seus autores a se desdizerem. As verdades de ontem são as mentiras de hoje: onde está a realidade? Essa época foi a da "desonra dos poetas", como foi chamada por Benjamin Péret.

Também os que se negaram a pôr sua arte a serviço de um partido renunciaram quase completamente à experimentação e à invenção. Foi uma volta geral à ordem. Didatismo político e retórica neoclássica. Os antigos vanguardistas — Borges, Villaurrutia — dedicaram-se a compor sonetos e décimas. Dois livros representativos do melhor e do pior desse período: o *Canto geral* (1950), de Pablo Neruda, e *Morte sem fim* (1939), de José Gorostiza. O primeiro é enorme, desordenado, confuso, porém cor-

tado aqui e ali por intensas passagens de grande poesia material: linguagem-lava e linguagem-orvalho. O outro é um poema de uns oitocentos versos brancos, um discurso no qual a consciência intelectual se inclina fixamente sobre o fluir da linguagem até congelá-la em uma dura transparência. Retórica e grande poesia. Dois extremos: o sim passional e o não reflexivo. Um monumento à loquacidade e um monumento à reticência.

Em 1945 a poesia de nossa língua dividia-se em duas academias: a do 'realismo socialista' e a dos vanguardistas arrependidos. Uns poucos livros de alguns poetas dispersos iniciaram a mudança. Aqui se quebra toda a pretensão de objetividade: ainda que eu quisesse não poderia me dissociar deste período. Procurarei, portanto, reduzi-lo a algumas notas bem resumidas. Tudo começa — recomeça — com um livro de José Lezama Lima: *A fixação* (1944). Um pouco depois (não tenho outro remédio senão citar a mim mesmo), *Liberdade sob palavra* (1949) e *Águia ou sol?* (1950). Em Buenos Aires, Enrique Molina: *Costumes errantes ou a redondeza da terra* (1951). Quase nos mesmos anos, os primeiros livros de Nicanor Parra, Alberto Girri, Jaime Sabines, Cintio Vitier, Roberto Juarroz, Álvaro Mutis... Estes nomes e estes livros não são toda a poesia hispano-americana contemporânea: são o seu começo. Falar do que se seguiu, por mais importante que seja, seria cair na crônica. O começo: ação clandestina, quase invisível e a que poucos deram importância. De certo modo foi um retorno à vanguarda. Porém uma vanguarda silenciosa, secreta, desiludida. Uma *outra* vanguarda, crítica de si mesma e em revolta solitária contra a academia em que se tinha transformado a primeira vanguarda. Não se tratava, como em 1920, de inventar, mas de explorar. O território que atraía esses poetas não ficava fora nem dentro. Era a zona para onde confluem o interior e o exterior: a zona da linguagem. Sua preocupação não era

estética; para aqueles jovens, a linguagem era simultânea e contraditoriamente um destino e uma eleição. Algo dado e algo que fazemos. Algo que nos faz.

A linguagem é o homem, porém é também o mundo. É história e é biografia: os outros e eu. Esses poetas tinham aprendido a refletir e a rir de si próprios: sabiam que o poeta é o instrumento da linguagem. Sabiam ainda que com eles não começava o mundo, mas não sabiam se não se acabaria com eles: haviam atravessado o nazismo, o stalinismo e as explosões atômicas no Japão. Sua falta de comunicação com a Espanha era quase total, não só pelas circunstâncias políticas, mas porque os poetas espanhóis do pós-guerra fixavam-se na retórica da poesia social ou na da poesia religiosa. Sentiam-se atraídos pelo surrealismo, movimento já em retirada e ao qual chegavam tardiamente. Viam os poetas anglo-americanos posteriores ao *modernism* — Lowell, Olson, Bishop, Ginsberg — como seus verdadeiros contemporâneos, inclusive (ou porque) esses poetas vinham da *outra vertente*, a oposta da tradição moderna. Descobriram também Pessoa e, através de Pessoa, os brasileiros e portugueses de sua geração, como João Cabral de Melo Neto. Embora uns fossem católicos e outros comunistas, em geral inclinavam-se à dissidência individualista e oscilavam entre o trotskismo e o anarquismo. Contudo, as classificações ideológicas não são inteiramente aplicáveis a esses escritores. Em quase todos eles, o horror pela civilização do Ocidente coincide com a atração pelo Oriente, os primitivos ou a América pré-colombiana. Um ateísmo religioso, uma religiosidade rebelde. Busca de uma erótica, mais que de uma poética. Quase todos se reconheciam em uma frase do Camus daqueles anos do segundo pós-guerra: "solitário solidário". Foi uma geração que aceitou a marginalidade e que dela fez a sua verdadeira pátria.

A poesia da pós-vanguarda (não sei se é necessário ressignificar-se a este nome não muito exato, que alguns críticos começam a nos dar) nasceu como uma rebelião silenciosa de homens isolados. Iniciou como uma transformação insensível que, dez anos depois, revelou-se irreversível. Entre cosmopolitismo e americanismo, minha geração tirou esta conclusão: estamos condenados a ser americanos, como nossos pais e avós estavam condenados a procurar a América ou a fugir dela. Nosso salto foi para dentro de nós mesmos.

3. O PONTO DE CONVERGÊNCIA

A oposição à modernidade opera dentro da modernidade. Criticá-la é uma das funções do espírito moderno. E mais: é uma das maneiras de realizá-la. O tempo moderno é o tempo da cisão e da negação de si mesmo, o tempo da crítica. A modernidade identificou-se com a mudança, identificou a mudança com a crítica e as duas com o progresso. A arte moderna é moderna porque é crítica. Sua crítica se estendeu em duas direções contraditórias: foi uma negação do tempo linear da modernidade e foi uma negação de si mesma. Na primeira negava a modernidade; na segunda, afirmava-a. Diante da história e suas mudanças, postulou o tempo sem tempo da origem, o instante ou o ciclo; diante de sua própria tradição, postulou a mudança e a crítica. Cada movimento artístico negava o precedente e, através de cada uma destas negações, a arte se perpetuava. Somente dentro do tempo linear a negação podia desenvolver-se de maneira plena e somente em uma idade crítica como a nossa a crítica podia ser criadora. Hoje somos testemunhas de outra mutação: a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Há anos

suas negações são repetições rituais: a rebeldia convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora. Não quero dizer que vivemos o fim da arte: vivemos o fim da idéia de arte moderna.

A arte e a poesia são inseparáveis de nosso destino terrestre: houve arte desde que o homem se fez homem e haverá arte até que o homem desapareça. Mas nossas idéias a respeito do que é arte são tantas e tão diversas da visão mágica do primitivo aos manifestos do surrealismo, como as sociedades e as civilizações. Os desfalecimentos da tradição da ruptura são uma manifestação da crise geral da modernidade. Em alguns de meus escritos ocupei-me deste tema.* Limitar-me-ei aqui a uma breve enumeração dos sintomas mais óbvios.

Nos primeiros capítulos frisei que nossa idéia do tempo é o resultado de uma operação crítica: a destruição da eternidade cristã foi seguida pela secularização de seus valores e sua transposição para outra categoria temporal. A idade moderna começa com a insurreição do futuro. Sob a perspectiva do cristianismo medieval, o futuro era mortal: o Juízo Final seria, simultaneamente, o dia de sua abolição e do advento de um presente eterno. A operação crítica da modernidade inverteu os termos: a única eternidade que o homem conheceu foi a do futuro. Para o cristão medieval, a vida terrestre desembocava na eternidade dos justos ou dos réprobos; para os modernos, é uma marcha sem fim para o futuro. Lá, não na eternidade ultraterrena, reside a suprema perfeição. Agora, na segunda metade do século XX, aparecem certos signos que indicam uma mudança em nosso sistema de crenças. A

* *Corrente alternada* (México, Siglo XXI, 1967); *Conjunções e disjunções* (México, Siglo XXI, 1969): entrevista com Rita Guibert, em *Seven voices* (Nova York, Alfred A. Knopf, 1973).

concepção da história como um processo linear progressivo revelou-se inconsistente. Esta crença nasceu com a idade moderna e, de certo modo, foi sua justificação, sua *raison d'être*. Sua quebra revela uma fratura no próprio centro da consciência contemporânea: a modernidade começa a perder a fé em si mesma.

A crença na história como uma marcha contínua, ainda que com tropeções e quedas, adotou muitas formas. Às vezes, foi uma aplicação do 'darwinismo' no plano da história e da sociedade; outras vezes, uma visão do processo histórico como realização progressiva da liberdade, da justiça, da razão ou qualquer outro valor semelhante. Em outros casos a história se identificou com o desenvolvimento da ciência e da técnica ou com o domínio do homem sobre a natureza ou com a universalização da cultura. Todas estas idéias têm algo em comum: o destino do homem é a colonização do futuro. Nos últimos anos houve uma brusca mudança: os homens começam a ver o futuro com terror, e o que parecia ontem as maravilhas do progresso são hoje seus fracassos. O futuro já não é o depositário da perfeição, mas sim do horror. Demógrafos, ecologistas, sociólogos, físicos e geneticistas denunciam a marcha para o futuro como uma marcha à perdição. Uns prevêm o esgotamento dos recursos naturais, outros a contaminação do globo terrestre, outros ainda uma devastação atômica. As obras do progresso se chamam fome, envenenamento, volatização. Não importa saber se estas profecias são ou não exageradas: ressalto que são expressões da dúvida geral sobre o progresso. É significativo que em um país como os Estados Unidos, onde a palavra *mudança* desfrutou de uma veneração supersticiosa, hoje surja outra que é a sua refutação: *conservação*. Os valores que *mudança* irradiava agora transferiram-se para *conservação*. O presente faz a crítica do futuro e começa a desalojá-lo.

O marxismo foi provavelmente a expressão mais coerente e ousada da concepção da história como um processo linear progressivo. Mais coerente porque a concebe como um processo dono do rigor de um discurso racional; mais ousada porque esse discurso abrange tanto o passado e o presente da espécie humana quanto o seu futuro. Ciência e profecia. Para Marx, a história não é plural, mas una, e desenvolve-se como a série de proposições de uma demonstração. Cada proposição engendra uma réplica e assim, através de negações e contradições, a demonstração produz novas proposições. A história é um texto produtor de textos. Esse texto é um processo único, que vai do comunismo das sociedades primitivas ao futuro comunismo da idade industrial. Os protagonistas desse processo são as classes sociais, e o motor que o move são as diferentes técnicas de produção. Cada período histórico marca um avanço perante o anterior e, em cada período, uma classe social assume a representação de toda a humanidade: senhores feudais, burgueses, proletários. Estes últimos encarnam o presente e o futuro imediato da história... Repetirei o que todos nós sabemos: se as violências e mudanças do século XX confirmam o gênio apocalíptico de Marx, a forma com que foram produzidos nega a suposta racionalidade do processo histórico.

A ausência de revoluções proletárias nos países mais avançados industrialmente, tanto como as revoltas na periferia do Ocidente, revelam que a ideologia marxista não foi o fermento da revolução proletária mundial, mas sim da ressurreição nacional da Rússia, da China e de outros países que atingiram tardiamente a era industrial e tecnológica. Os protagonistas de todas essas mudanças não foram os operários, mas classes e grupos que a teoria colocara à margem ou na retaguarda do processo histórico: intelectuais, camponeses, pequena-burguesia. E o mais grave: as revoluções vitoriosas transformaram-se em regi-

mes anômalos, sob o ponto de vista autenticamente marxista. Aberração histórica: o socialismo assume a forma da ditadura de uma nova classe ou casta burocrática. A aberração cessa, se renunciamos à concepção da história como um processo linear progressivo, dotado de uma racionalidade imanente. Tal resignação é penosa, pois renunciar a esta crença implica também o fim de nossas pretensões sobre a direção do futuro. No entanto, não se trata de renunciar ao socialismo como *livre eleição* ética e política, mas à idéia do socialismo como um *produto necessário* do processo histórico. A crítica das aberrações políticas e morais dos 'socialismos' contemporâneos deve começar pela crítica de nossas aberrações intelectuais. Não, a história não é una: é plural. É a história da prodigiosa diversidade de sociedades e civilizações que os homens criaram. Nosso futuro, nossa idéia do futuro, balança e vacila: a pluralidade de passados torna plausível a pluralidade de futuros.

As revoltas nos países atrasados e na periferia das sociedades industriais desmentem as previsões do pensamento revolucionário; as rebeliões e transtornos nos países avançados minam ainda mais profundamente a idéia que os evolucionistas, os liberais e os burgueses progressistas haviam feito do futuro. É de se notar que a classe à qual se atribuía *per se* a vocação revolucionária, o proletariado, não tenha participado nos distúrbios que abalaram as sociedades industriais. Tentou-se, recentemente, explicar o fenômeno por meio de uma nova categoria social: as sociedades mais adiantadas, especialmente os Estados Unidos, já passaram da etapa industrial para a pós-industrial.* Esta última caracteriza-se pela importância do que se po-

* Cf. Daniel Beel, 'The post-industrial society. The evolution of an Idea', *Survey*, 78 e 79 (Cambridge, Mass., 1971).

deria chamar de produção de conhecimentos produtivos. Um novo modo de produção, no qual a ciência e a técnica ocupam o lugar central que a indústria teve. Na sociedade pós-industrial as lutas sociais não são o resultado da oposição entre o trabalho e o capital, mas conflitos de ordem cultural, religiosa e psíquica. Desta maneira, os transtornos estudantis da década anterior podem ser vistos como uma rebelião instintiva contra a excessiva racionalização da vida social e individual, que o novo modo de produção exige. Diferentes modos de desumanização: o capitalismo tratou os homens como máquinas; a sociedade pós-industrial os trata como signos.

Qualquer que seja o valor das elucubrações sobre a sociedade pós-industrial, o certo é que as rebeliões nos países adiantados, embora sejam justas e apaixonadas negações do atual estado de coisas, não apresentam programas sobre a organização da sociedade futura. Por isso chamo-as rebeliões e não revoluções.*

Esta indiferença diante da forma que o futuro deve assumir distingue o novo radicalismo dos movimentos revolucionários do século XIX e da primeira metade do século XX. A confiança nos poderes da espontaneidade está em proporção inversa à repugnância ante as construções sistemáticas. O descrédito do futuro e de seus paraísos geométricos é geral. Não é de se estranhar: em nome da edificação do futuro, a metade do planeta cobriu-se de

* Em *Corrente alternada* descrevo as diferenças entre revolução, revolta e rebelião. O exemplo clássico de *revolução* ainda é a Revolução francesa, e não sei se é lícito aplicar esta palavra às mudanças sociais que ocorreram na Rússia, China e em outras partes, por mais profundas e decisivas que tenham sido. Uso a palavra *revolta* para designar os levantes e movimentos de liberação nacional do Terceiro Mundo e da América Latina (em um sentido estrito, esta última não pertence ao Terceiro Mundo), e *rebelião* para os movimentos de protesto das minorias raciais, liberação feminina, estudantes e outros grupos nas sociedades industriais ou nos setores modernos das nações subdesenvolvidas.

campos de trabalhos forçados. A rebelião dos jovens é um movimento de justificada negação do presente, porém não é uma tentativa de se construir uma nova sociedade. Os moços querem acabar com a situação atual porque é um presente que nos oprime em nome de um futuro quimérico. Esperam instintiva e confusamente que a destruição deste presente provoque o aparecimento do *outro* presente e seus valores corporais, intuitivos e mágicos. Sempre a procura de *outro tempo*, o verdadeiro.

No caso das rebeliões das minorias étnicas e culturais, as reivindicações de ordem econômica não são as únicas nem, muitas vezes, as centrais. Negros e minorias marginalizadas lutam pelo reconhecimento de sua identidade. O que ocorre também nos movimentos de liberação das mulheres e nos movimentos de liberação das minorias sexuais: não se trata da construção da cidade futura, mas da ascensão, dentro da sociedade contemporânea, de grupos que buscam a sua identidade ou que brigam pelo seu reconhecimento. Os movimentos nacionalistas e anti-imperialistas, as guerras de libertação e outros transtornos do Terceiro Mundo tampouco se ajustam à noção de revolução elaborada pela concepção linear e progressiva da história. Estes movimentos são a expressão de particularismos humilhados durante o período de expansão do Ocidente, e por isso se converteram nos modelos da luta das minorias étnicas nos Estados Unidos e em outras partes. As revoltas do Terceiro Mundo e as rebeliões das minorias étnicas e nacionais nas sociedades industriais são a insurreição de particularismos oprimidos por outro particularismo travestido de universalidade: o capitalismo do Ocidente. O marxismo previa o desaparecimento do proletariado, como classe, imediatamente após o desaparecimento da burguesia. A dissolução das classes significava a universalização dos homens. Os movimentos contemporâneos têm tendência oposta: são afirmações da particularidade

de cada grupo e também das idiossincrasias sexuais. O marxismo prometeu um futuro no qual se dissolveriam todas as classes e particularidades em uma sociedade universal; hoje somos testemunhas de uma luta pelo reconhecimento imediato da realidade concreta e particular de cada um.

Todas essas rebeliões apresentam-se como uma ruptura do tempo linear. São a irrupção do presente ofendido e, assim, explícita ou implicitamente, postulam uma desvalorização do futuro. A base geral dessas rebeliões é a mudança da sensibilidade da época. Desmoroamento da ética protestante e capitalista, com moral da poupança e do trabalho, duas maneiras de construção do futuro, duas tentativas de se apropriar do futuro. A sublevação dos valores corporais e orgiâcos é uma rebelião contra a dupla condenação do homem: a obrigação ao trabalho e a repressão do desejo. Para o cristianismo o corpo era *natureza caída*, mas que, pela graça divina, poderia ser transfigurado em *corpo glorioso*. O capitalismo dessagrou o corpo: deixou de ser o campo de batalha entre os anjos e os demônios e transformou-se em um instrumento de trabalho. O corpo foi uma força de produção. A concepção do corpo como força de trabalho conduziu imediatamente à humilhação do corpo como fonte de prazer. O ascetismo mudou de signo: não foi um método para ganhar o céu, mas uma técnica para aumentar a produtividade. O prazer é um desperdício, a sensualidade, uma perturbação. A condenação do prazer abrangeu também a imaginação, pois o corpo não é apenas um manancial de sensações, mas também de imagens. As desordens da imaginação não são menos perigosas para a produção e seu rendimento perfeito que os abalos físicos do prazer sensual. Em nome do futuro, completou-se a censura do corpo com a mutilação dos poderes poéticos do homem. Assim, a rebelião do corpo é também a da imaginação. Ambas negam o tempo

linear: seus valores são os do presente. O corpo e a imaginação ignoram o futuro: as sensações são a abolição do tempo no instantâneo, as imagens do desejo dissolvem passado e futuro em um presente sem datas. É o retorno ao princípio do princípio, à sensibilidade e à paixão dos românticos. A ressurreição do corpo talvez seja um aviso de que o homem recuperará em algum tempo a sabedoria perdida. Pois o corpo não nega somente o futuro: é um caminho para o presente, para esse agora onde a vida e a morte são as duas metades de uma mesma esfera.

Todos esses signos dispersos apontam para uma mudança em nossa imagem do tempo. Ao iniciar-se a idade moderna, a eternidade cristã perdeu tanto sua realidade ontológica como sua coerência lógica: transformou-se em uma proposição insensata, uma palavra vazia. Hoje o futuro parece-nos menos irreal que a eternidade. A crítica da religião pela filosofia, de Hume a Marx, é perfeitamente aplicável ao futuro: é a projeção de nossos desejos e sua negação; não existe e no entanto rouba-nos a realidade, nos rouba a vida. Mas a crítica do futuro não foi feita pela filosofia, e sim pelo corpo e pela imaginação.³

A Antigüidade supervalorizou o passado. Para enfrentar sua tirania, os homens inventaram uma ética e uma estética de exceção, fundamentada no instante. Ao rigor do passado e à autoridade do presente opuseram a liberdade do instante, não um antes nem um depois, mas um agora: o tempo fora do tempo do prazer, a revelação religiosa ou a visão poética. Ética e estética de exceção e mesmo de privilegiados e para privilegiados: o filósofo, o místico, o artista. Na idade moderna o instante foi também o recurso contra o domínio do futuro. Diante do tempo sucessivo e infinito da história, a poesia moderna, lançada para um futuro inalcançável, de Blake até nossos dias, não cessou de afirmar o tempo da origem, o instante do começo. O tempo da origem não é o tempo de antes:

é o de agora. Reconciliação do princípio e do fim: cada agora é um começo, cada agora é um fim. O regresso à origem é o regresso ao presente.

A visão do agora como centro de convergência dos tempos, originalmente visão de poetas, transformou-se em uma crença subjacente nas atitudes e idéias da maioria de nossos contemporâneos. O presente tornou-se o valor central da tríade temporal. A relação entre os três tempos mudou, porém esta mudança não implica o desaparecimento do passado ou do futuro. Ao contrário, adquirem maior realidade: ambos tornam-se dimensões do presente, ambos são presenças e estão *presentes* no agora. Daí devemos erigir uma Ética e uma Política sobre a Poética do agora. A Política deixa de ser a construção do futuro: sua missão é tornar o presente habitável. A Ética do agora não é hedonista, no sentido vulgar desta palavra, ainda que confirme o prazer e o corpo. O agora mostra-nos que o fim não é diferente ou oposto ao começo, mas o seu complemento, sua metade inseparável. Viver no agora é viver com o rosto voltado para a morte. O homem inventou as eternidades e os futuros para fugir da morte, porém cada uma dessas invenções foi um engano mortal. O agora reconcilia-nos com nossa realidade: somos mortais. Apenas diante da morte nossa vida é realmente vida. No agora, nossa morte não está separada de nossa vida: são a mesma realidade, o mesmo fruto.

* * *

No fim da modernidade, o ocaso do futuro, manifesta-se na arte e na poesia como uma aceleração que dissolve tanto a noção de futuro como a de mudança. O futuro converte-se instantaneamente no passado; as mudanças são tão rápidas que produzem a sensação de imobilidade. A idéia de mudança, mais que as próprias mudanças, foi o

fundamento da poesia moderna: a arte de hoje deve ser diferente da arte de ontem. Só que, para perceber-se a diferença entre o ontem e o hoje, deve haver certo ritmo. Se as mudanças se produzem muito lentamente, correm o risco de ser confundidas com a imobilidade. Foi isso o que ocorreu com a arte do passado: nem os artistas nem o público, hipnotizados pela idéia da 'imitação dos antigos', percebiam as mudanças com clareza. Tampouco podemos percebê-las agora, ainda que por motivo oposto: desaparecem com a mesma brevidade com que surgem. Na realidade, não são mudanças: são variações dos modelos anteriores. A imitação dos modernos esterilizou mais talentos do que a imitação dos antigos. A falsa celeridade temos de acrescentar a proliferação: não só as vanguardas morrem mal acabam de nascer, como se alastram como fungosidades. A diversidade resulta em uniformidade. Fragmentação da vanguarda em centenas de movimentos idênticos: no formigueiro, anulam-se as diferenças.

O romantismo misturou os gêneros. O simbolismo e a vanguarda consumaram a fusão entre prosa e poesia. Os resultados foram monstros maravilhosos, do poema em prosa de Rimbaud à epopéia verbal de Joyce. A mistura dos gêneros e sua abolição final desembocaram na crítica do objeto de arte. A crise da noção de obra manifestou-se em todas as artes, mas sua expressão mais radical foram os *ready-made* de Duchamp. Consagração irrisória: o que importa não é o objeto, mas o ato do artista ao separá-lo de seu contexto e colocá-lo no pedestal da antiga obra de arte. Na China e no Japão muitos artistas, ao descobrirem em uma pedra anônima certa irradiação estética, recolhiam-na e assinavam seu nome nela. Esse gesto era, mais que uma descoberta, um reconhecimento. Uma cerimônia que celebrava a natureza como uma potência criadora: a natureza cria e o artista reconhece. O contexto dos *ready-made* de Duchamp não é a natureza criadora, mas a téc-

nica industrial. Seu gesto não é uma eleição nem um reconhecimento, mas uma negação; em um clima de não eleição e de indiferença, Duchamp encontra o ready-made e seu gesto é a dissolução do reconhecimento no anonimato do objeto industrial. Seu gesto é uma crítica, não da arte, mas da arte como objeto.

Desde o romantismo a poesia moderna havia feito a crítica do sujeito. Nosso tempo consumou essa crítica. Os surrealistas outorgaram ao inconsciente e ao acaso uma função primordial na criação poética; agora, alguns poetas destacam as noções de permutação e combinação. Em 1970, por exemplo, quatro poetas (um francês, um inglês, um italiano e um mexicano) decidiram compor um poema coletivo em quatro idiomas, que denominaram, em japonês, *Renga*. Combinação não só de textos como de produtores de textos (poetas). O poeta não é o 'autor', no sentido tradicional da palavra, mas um momento de convergência das diferentes vozes que confluem para um texto. A crítica do objeto e a do sujeito cruzam-se em nossos dias: o objeto se dissolve no ato instantâneo; o sujeito é uma cristalização mais ou menos fortuita da linguagem.

Fim da arte e da poesia? Não, fim da 'era moderna' e com ela a idéia de 'arte moderna'. A crítica do objeto prepara a ressurreição da obra de arte, não como uma coisa que se possui, mas como uma presença que se contempla. A obra não é um fim em si nem tem existência própria: a obra é uma ponta, uma mediação. A crítica do sujeito tampouco é equivalente à destruição do poeta e do artista, mas à noção burguesa de autor. Para os românticos, a voz do poeta era a voz de *todos*; para nós é rigorosamente a de *ninguém*. O poeta não é "um pequeno deus", como queria Huidobro. O poeta desaparece atrás de sua voz, uma voz que é sua porque é a voz da linguagem, a voz de ninguém e de todos. Qualquer que seja o nome que demos

a
r

i
ç
c
i
a
n
r
c
I
r
t
t
i
d
v
s
E
n
t
d
p
m

p
a
d
é
s
n

a essa voz — inspiração, inconsciente, acaso, acidente, revelação —, é sempre a voz da *outridade*.*

A estética da mudança não é menos ilusória que a da imitação dos antigos. Uma tende a minimizar as mudanças, a outra a exagerá-las. A história das revoluções poéticas da idade moderna foi a do diálogo entre analogia e ironia. A primeira negou a modernidade; a segunda negou a analogia. A poesia moderna foi tanto a crítica do mundo moderno como a crítica de si mesma. Uma crítica que se resume em imagem: de Hölderlin a Mallarmé, a poesia constrói monumentos transparentes de sua própria queda. Ironia e analogia, o bizarro e a imagem são momentos da rotação dos signos. Os perigos da estética da mudança são também suas virtudes: se tudo muda, também muda a estética da mudança. É o que ocorre hoje. Os poetas da idade moderna procuraram o início da mudança: poetas da idade que se inicia, procuramos esse princípio invariável que é o fundamento das mudanças. Perguntamo-nos se não existe alguma coisa em comum entre a *Odisséia* e *Em busca do tempo perdido*. Esta pergunta, em vez de negar a vanguarda, desenvolve-se além dela, em outro tempo e em outro lugar: os nossos, os de agora. A estética da mudança acentuou o caráter histórico do poema. Agora perguntamo-nos: não há um ponto no qual o princípio da mudança se confunde com o da permanência?

A natureza histórica do poema mostra-se imediatamente pelo fator de ser um texto que alguém escreveu e que alguém lê. Escrever e ler são atos que se seguem e são datáveis. São histórias. Sob outra perspectiva, o contrário é também certo. Enquanto escreve, o poeta não sabe como será seu poema; sabê-lo-á quando o ler, depois de terminado. O autor é o primeiro leitor de seu poema e, com

* Neologismo criado pelo autor. (N. da T.)

sua leitura, inicia-se uma série de interpretações e recriações. Cada leitura produz um poema diferente. Nenhuma leitura é definitiva e, neste sentido, cada leitura, sem excluir a do autor, é um acidente do texto. Soberania do texto sobre seu autor-leitor e seus sucessivos leitores. O texto permanece, resiste às mudanças de cada leitura. Resiste à história. Ao mesmo tempo, o texto só é realizado através dessas mudanças. O poema é uma virtualidade trans-histórica que se atualiza na história, na leitura. Não há poema *em si*, mas *em mim* ou *em ti*. Vaivém entre o trans-histórico e o histórico: o texto é a condição das leituras e as leituras realizam o texto, inserem-no no transcorrer. Entre o texto e suas leituras há uma relação necessária e contraditória. Cada leitura é histórica e cada uma delas nega a história. As leituras passam, são histórias e ao mesmo tempo ultrapassam-na, vão mais adiante dela.

Um poema é um texto, mas é ao mesmo tempo uma estrutura. O texto repousa na estrutura — seu suporte. O texto é visível, legível; o esqueleto é invisível. As estruturas de todos os romances são semelhantes, porém *Madame Bovary* e *A outra volta do parafuso* são dois textos únicos, inconfundíveis. O mesmo acontece com os poemas épicos, os sonetos ou as fábulas. *A Odisséia* e *a Eneida* têm estruturas parecidas, obedecem às mesmas leis retóricas e, no entanto, cada uma é um texto distinto, irrepetível. Um soneto de Góngora tem a mesma estrutura que um de Quevedo, e cada um deles é um mundo à parte. Cada texto poético atualiza certas estruturas virtuais, comuns a todos os poemas — e cada texto é uma exceção e, frequentemente, uma transgressão dessas estruturas. A literatura é um reino em que cada exemplar é único. Baudelaire nos fascina por aquilo que precisamente é só seu e que não aparece nem em Racine nem em Mallarmé. Na ciência, buscamos as incidências e as semelhanças: leis e sistemas;

na literatura, as exceções e as surpresas: obras únicas. Uma ciência da literatura, como pretendem alguns estruturalistas franceses (exceto Jakobson), seria uma ciência de objetos particulares. Uma não-ciência. Um catálogo ou um sistema ideal, perpetuamente desmentido pela realidade de cada obra.

A estrutura é não-histórica; o texto é história, está datado. Da estrutura ao texto e do texto à leitura: dialética da mudança e da identidade. A estrutura é invariável em relação ao texto, porém o texto é invariável em relação à leitura. O texto é sempre o mesmo — e em cada leitura é diferente. Cada leitura é uma experiência datada, que nega a história com o texto e que através dessa negação insere-se novamente na história. Variação e repetição: a leitura é uma interpretação, uma variação do texto, e nessa variação o texto se realiza, se repete — e absorve a variação. Por sua vez, a leitura é histórica e é, simultaneamente, a dissipação da história em um presente sem data. A data da leitura evapora-se: a leitura é uma repetição — uma variação criadora — do ato original: a composição do poema. A leitura nos faz voltar a outro tempo: o do poema. Aparição de um presente que não insere o leitor no tempo do calendário e do relógio, mas no tempo que vem *antes* de calendários e relógios.

O tempo do poema não está fora da história, mas dentro dela: é um texto e é uma leitura. Texto e leitura são inseparáveis e neles a história, a mudança e a identidade unem-se sem desaparecer. Não é uma transcendência, mas uma convergência. É um tempo que se repete e que é irrepetível, que transcorre sem transcorrer, um tempo que se volta sobre si mesmo. O tempo da leitura é um hoje e um aqui: um hoje que sucede a qualquer instante e um aqui que está em qualquer parte. O poema é história e é aquilo que nega a história no momento em que a afirma. Ler um texto não-poético é compreendê-lo, apropriar-se de

seu sentido; ler um texto poético é ressuscitá-lo, *re-produzi-lo*. Essa re-produção desenvolve-se na história, mas se abre para um presente, que é a abolição da história. A poesia que começa neste fim de século que começa — não começa realmente. Tampouco volta ao ponto de partida. A poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência. Afirma que, entre o passado confuso e o futuro desabitado, a poesia é o presente. A re-produção é uma apresentação. Tempo puro: adejo da presença no momento de seu aparecimento/desaparecimento.

Cambridge, Mass., junho de 1972.

NOTAS

1. A crítica do tempo não é mais que um dos métodos de exorcizar a história. O outro meio é o regime de castas. Embora a palavra 'casta' traduza com certa fidelidade o termo geralmente usado na Índia, *jeti*, os ocidentais tendem a dar-lhes um significado tingido de historicismo: não linhagem ou geração, mas classe estratificada. A palavra 'classe', no sentido em que é empregada pelos antropólogos ocidentais e seus discípulos hindus, tem o sentido de grupo social e nos remete de imediato à história e à mudança. Sob esse ponto de vista, o fenômeno das castas, por mais singular que nos pareça, não é senão um caso extremo de um fenômeno universal: a tendência à estratificação social. Esta interpretação dissolve ou, mais exatamente, escamoteia o conceito de 'casta' naquilo que tem de único. Há algo específico na 'casta' que não aparece na 'classe'. Se quisermos compreender a ideologia subjacente em que se apóia a realidade das castas, o que significa realmente este conceito para um hindu tradicional, a primeira coisa que devemos fazer é distinguir 'casta' de 'classe'.

Para nós, a sociedade é um conjunto de classes, geralmente em luta umas contra as outras e todas em movimento. A sociedade humana é um todo dinâmico e em mudança contínua; esse incessante movimento é o que a distingue das sociedades animais, que são estáticas. Na sociedade humana surge algo que não existe na natureza: a cultura. E a cultura é história. Na concepção hindu é o contrário: não há oposição entre natureza e sociedade, a primeira é o arquétipo da segunda. Para um hindu as 'castas' — há mais de três mil — não são 'classes', mas

espécies. A palavra *jeti* quer dizer justamente espécie. O hindu vê a sociedade humana em um espelho imóvel da natureza e suas espécies imutáveis. Longe de ser exceção, o mundo humano prolonga e confirma a ordem natural. Para nós, acostumados a ver a sociedade como um processo, o regime de castas parece-nos uma escandalosa exceção, uma anomalia histórica. Assim, a contradição entre 'casta' e 'classe' acoberta outra mais profunda: história e natureza, mudança e estabilidade. Se homens de outras civilizações pudessem também participar do debate, provavelmente diriam que a verdadeira exceção não é o regime de castas — ainda que alguns reconhecessem ser um exagero mais ou menos iníquo — nem a idéia que o inspira, porém pensar, como nós pensamos, que as mudanças são inerentes à sociedade e que essas mudanças são quase sempre benéficas. O singular e único é supervalorizar a mudança, convertê-la em uma filosofia e fazer dessa filosofia o fundamento da sociedade. Um primitivo diria que tal maneira de pensar é, no mínimo, imprudente: equivale a abrir a porta ao caos original.

2. Quando estas páginas já tinham sido escritas, chega-me às mãos um interessante estudo de Edmund L. King: 'What is Spanish Romanticism?' (*Studies in Romanticism*, 1, II, Outono, 1962). A primeira parte da análise do professor King coincide com a minha: a pobreza do neoclassicismo espanhol e a ausência de uma autêntica Ilustração na Espanha explicam a debilidade da reação romântica; entretanto, não compartilho do ponto de vista que expõe na segunda parte de seu estudo: o *krausismo* foi o verdadeiro romantismo espanhol, "pois infundiu legítimas inquietudes românticas em uma geração de jovens espanhóis, que seriam expressadas nas artes e na literatura do que

denominamos geração de 1898". Meu desacordo pode ser concretizado em dois pontos.

O primeiro: o *krausismo* foi uma filosofia, não um movimento poético. Não há poetas *krausistas*, embora alguns poetas do princípio do século (Jiménez entre eles) tenham sido um pouco influenciados pelas idéias dos discípulos espanhóis de Krause. E a geração de 1898? Foi um grupo de escritores, memorável por sua atitude crítica ante a realidade espanhola, expressada sobretudo em suas obras em prosa. Não constituem um movimento poético, embora alguns deles tenham sido poetas. Em troca, a influência do 'modernismo' hispano-americano foi determinante em todos os poetas desse período: Jiménez, Valle-Inclán, Antonio e Manuel Machado, e o próprio Unamuno.

O segundo ponto de desacordo: a explicação do professor King é contraditória, pois nega (ou esquece) na segunda parte de seu estudo o que afirma na primeira. Na primeira parte, sustenta que o romantismo espanhol fracassou porque carecia de autenticidade histórica (embora os românticos espanhóis tenham sido individualmente sinceros): foi uma reação contra algo que os espanhóis não haviam tido, a Ilustração e sua crítica racionalista das instituições tradicionais. Na segunda parte, afirma que o *krausismo* da segunda metade do século XIX foi o romantismo que a Espanha não teve na primeira metade. Bem, se o romantismo é uma reação diante e contra a Ilustração, o *krausismo* terá de ser também uma reação... contra ou ante o quê? O professor King não o diz. Mais claramente: se o *krausismo* é o equivalente espanhol do romantismo, qual é o equivalente espanhol da Ilustração? O problema deixa de ser problema se em vez de pensar que a tradição hispânica é uma (a peninsular) aceitar-se ser dual (a espanhola e a hispano-americana). A resposta ao aparente enigma está em duas palavras e na relação contraditória que têm no contexto hispano-americano: posit-

vismo e 'modernismo'. O positivismo é o equivalente hispano-americano da Ilustração européia e o 'modernismo' foi nossa reação romântica. Não foi, é claro, o romantismo original de 1800, mas sua metáfora. Os termos dessa metáfora são os mesmos que os termos de românticos e simbolistas: analogia e ironia. Os poetas espanhóis desse momento respondem ao estímulo hispano-americano do mesmo modo que os hispano-americanos responderam ao estímulo da poesia francesa. Respostas, às vezes réplicas, criadoras: transmutações. A cadeia é: positivismo hispano-americano → 'modernismo' hispano-americano → poesia espanhola.

Por que foi fecunda a influência da poesia hispano-americana? Porque, graças à renovação métrica e verbal dos 'modernistas', foi possível dizer-se pela primeira vez em castelhano coisas que antes só tinham sido ditas em inglês, francês e alemão. Unamuno adivinhou isto, ainda que desaprovando. Em uma carta a Rubén Darío diz: "Vejo em você precisamente um escritor que quer dizer, em castelhano, coisas que em castelhano jamais foram pensadas nem *hoje* podem com ele ser pensadas." Unamuno via nos 'modernistas' selvagens *parvenus*, adoradores de formas brilhantes e vazias. Porém não há formas vazias ou insignificantes. As formas poéticas *dizem* e o que disseram as formas 'modernistas' foi algo não dito em castelhano: analogia e ironia. Mais uma vez: o 'modernismo' hispano-americano foi a versão, a metáfora, do romantismo e do simbolismo europeus. Começando por essa versão, os poetas espanhóis exploram outros mundos poéticos por sua conta.

Como explicar-se a escassa penetração das idéias da Ilustração na Espanha? Em seu livro *Liberals e românticos*, Llorens cita umas desiludidas frases de Alcalá Galiano: "Sem dúvida alguma esta renovação (a romântica) da poesia e da crítica era de certa maneira saudável; porém,

pecou entre nós cabalmente no mesmo ponto em que tinham pecado as doutrinas erroneamente denominadas clássicas, isto é, pelo fato de ser planta de terra estranha trazida para nosso solo com pouca inteligência e nele plantada para dar frutos forçados, pobres, mutilados de colorido e sem força..." A explicação de Alcalá Galiano é pouco convincente: a poesia italiana foi, no século XVI, uma planta não menos estranha que o neoclassicismo no século XVIII e o romantismo no século XIX, mas seus frutos não foram poucos nem pobres. Llorens cita a opinião de um dos extremistas desterrados em Londres e que se ocultava sob o pseudônimo de Filópatro. Em 1825, em *El espanhol constitucional*, tido como arauto dos comuneiros, Filópatro dizia: "... Os espanhóis começaram a se ilustrar clandestinamente, devorando com ânsia as obras mais importantes de filosofia e de direito público, de que até então não tinham tido a menor idéia... contudo, essa mesma Ilustração (os Lockes, os Voltaires, os Montesquieus, os Rousseaus...), imatura e sem contato algum com a prática, veio a dar frutos mais amargos que a própria ignorância." Filópatro tinha razão: para que a Ilustração fecundasse a Espanha seria necessário inserir as idéias (a crítica) na vida (a prática). Na Espanha faltou uma classe, uma burguesia nacional, capaz de fazer a crítica da sociedade tradicional e modernizar o país.

3. A crítica da religião no século XVIII açambarcou o céu e a terra: crítica da divindade cristã, seus santos e seus demônios; crítica de suas igrejas e de seus sacerdotes. No princípio, crítica da religião como verdade revelada e escritura imutável; depois, como instituição humana. A filosofia minou o edifício conceitual da teologia e combateu as pretensões à hegemonia e à universalidade da Igreja. Destruiu a imagem do deus cristão, não a idéia de Deus.

A filosofia foi anticristã e deísta: Deus deixou de ser uma pessoa e converteu-se em um conceito. Ante o espetáculo do universo, os filósofos entusiasmaram-se: acreditaram descobrir em seus movimentos uma ordem secreta, uma inspiração escondida e que não podia ser senão divina. Dupla perfeição: o universo era movido por um desígnio racional, que era igualmente um desígnio moral. A religião natural substituiu a religião revelada, e a academia filosófica, o conclave cardinalício. A idéia de ordem e a idéia da casualidade eram manifestações visíveis, evidências racionais e sensíveis da existência de um projeto divino; o movimento do universo era inspirado por um fim e um propósito: Deus é invisível, não suas obras nem a intenção que anima estas obras. Os materialistas e os ateus, salvo raríssimas exceções, também compartilharam desta crença: o universo é uma ordem inteligente e dotado de um propósito evidente, inclusive se ignoramos qual é a sua verdadeira finalidade.

David Hume foi o primeiro a fazer a crítica dos críticos da religião — uma crítica que ainda não foi superada e que é aplicável a muitas de nossas crenças contemporâneas. Em seus *Dialogues concerning natural religion* mostrou que os filósofos haviam colocado sobre os altares vazios do cristianismo outras divindades não menos quiméricas, conceitos divinizados como os da harmonia universal e o propósito que anima essa harmonia. Na noção de desígnio, o propósito está na raiz da idéia religiosa e de onde surge, sem exclusão de filosofias atéias e materialistas, surge também a religião e com ela, tarde ou cedo, uma igreja, um mito e uma inquisição. O conteúdo de cada religião pode variar — o número de deuses e idéias que os homens adoram e adoraram é quase infinito —, mas atrás de todas essas crenças achamos sempre o mesmo esquema: atribuir um propósito ao universo e, em segui-

da, identificar esse propósito com o bem, a liberdade, a santidade, a eternidade ou qualquer outra idéia do gênero.

Não é difícil deduzir esta conseqüência da crítica de Hume: a origem da idéia da história como progresso é religiosa e a idéia mesma é parareligiosa. É o resultado de uma dupla e defeituosa inferência: pensar que a natureza tem um desígnio e identificar esse desígnio com a marcha da sociedade e da história. Todas as religiões e pseudo-religiões obedecem a este mesmo raciocínio. No primeiro momento desta operação de ilusionismo, ao observar a regularidade real ou aparente dos processos naturais, introduz-se nessa ordem a idéia de finalidade; no segundo momento, atribuem-se as mudanças e agitações sociais à ação do mesmo princípio que anima a natureza. Se a história realmente possui um sentido, o transcorrer torna-se providencial, embora o nome dessa providência mud' com as mudanças da sociedade e da cultura: algumas vezes se chama Deus, outras evolução, outras dialética da história. A importância do calendário na antiga China (ou na América Central) é outra conseqüência da mesma idéia: o modelo do tempo histórico é o tempo natural, o tempo do sol e do movimento dos corpos celestes.

A religião é uma interpretação da condição original do homem, atirado em um mundo estranho e no qual sua primeira sensação é de abandono, orfandade, desamparo. Podemos julgar de muitos modos o sentido e o valor da interpretação religiosa. Podemos dizer, por exemplo, que é um ato de hipocrisia inconsciente, valha o paradoxo, por meio do qual enganamos a nós mesmos antes de enganar nossos semelhantes. Ou podemos dizer que é uma maneira de conhecer, ou melhor, de penetrar na *outra* realidade, essa região que nunca enxergamos com os olhos abertos. Podemos dizer ainda que talvez seja apenas a manifestação de uma tendência inerente à natureza huma-

na. Se assim fosse, não haveria outro remédio senão aceitar a existência de um 'instinto religioso'. A crítica de Hume é decisiva porque, ao mostrar que invariavelmente se trata de **uma mesma operação** — quaisquer que sejam a sociedade, a época, o conteúdo e o caráter das representações e crenças —, autoriza-nos implicitamente a suspeitar que estamos diante de uma estrutura mental comum a todos os homens. Ao mesmo tempo, ao distinguir seu caráter inconsciente, mostra que é o resultado de uma necessidade psíquica e, de certo modo, instintiva. A crítica de Hume seria completada um século e meio após por Freud e por Heidegger, mas ainda nos falta uma descrição completa do 'instinto religioso'.

Qualquer que seja sua origem, a religião está presente em todas as sociedades: nas primitivas e nas grandes civilizações da Antigüidade, no seio dos povos que acreditam na magia e nas sociedades industriais contemporâneas, entre os adoradores de Maomé e entre os que juram por Marx. Em todas as partes e em todas as épocas o 'instinto religioso' converte as idéias em crenças e as crenças em ritos e mitos. Seria injusto esquecer que lhe devemos a encarnação das idéias em imagens sensíveis. Nada mais belo que essa estátua indiana (Orissa) do século XII, que representa a Prajna Paramita, a Suprema Sabedoria budista, o conceito metafísico central da tendência Mahayana, como uma mulher nua e enfeitada. Duplo rosto da religião: a experiência solitária dos místicos e o embrutecimento dos povos, a iluminação espiritual e a rapacidade dos clérigos, a festa comunal e a queima de hereges.

A crítica de Hume é aplicável a todas essas filosofias e ideologias que não são outra coisa que religiões vergonhosas, sem deuses, mas com sacerdotes, livros santos, concílios, beatos, verdugos, hereges e réprobos. Hume antecipou o que aconteceria cinquenta anos depois: a razão adorada como uma deusa e o ser supremo dos filósofos

convertido no Jeová de seitas pedantes e sanguinárias. A crítica da religião desalojou o cristianismo e em seu lugar os homens apressaram-se em entronizar uma nova deidade: a política. O 'instinto religioso' contou com a cumplicidade da filosofia. Os filósofos substituíram uma crença por outra: a religião revelada pela religião natural, a graça pela razão. A filosofia profanou o céu, mas consagrou a terra; a consagração do tempo histórico foi a consagração da mudança em sua forma mais intensa e imediata: a ação política. A filosofia deixou de ser teoria e baixou entre os homens. Sua encarnação chamou-se revolução. Se a história humana é a história da desigualdade e da iniquidade, a redenção da história, a eucaristia que a transforma em igualdade e liberdade, é a revolução.

O tema mítico do tempo original converte-se no tema revolucionário da futura sociedade. A partir de fins do século XVIII e, assinaladamente, desde a Revolução francesa, a filosofia política revolucionária confisca um a um os conceitos, valores e imagens que tradicionalmente pertenciam às religiões. Esse processo de apropriação é aperfeiçoado no século XX, o século das religiões políticas, como os séculos XVI e XVII o foram das guerras de religião. Há duzentos anos temos vivido, primeiro os europeus e depois todos os homens, à espera de um acontecimento que possua, para nós, a gravidade e a fascinação terrível que a Segunda Volta de Cristo tinha para os primeiros cristãos: a Revolução. Este acontecimento, visto com esperança por uns e com horror por outros, possui um duplo significado, conforme eu já disse: é a instauração de uma sociedade nova e é a restauração da sociedade original, antes da propriedade privada, do Estado, da escritura, da idéia de Deus, da escravidão e da opressão das mulheres. Expressão da razão crítica, a Revolução situa-se no tempo histórico: é a troca do presente iníquo pelo futuro justo e livre. Essa mudança é um regresso: a volta ao tempo do

princípio, à inocência original. Assim, a Revolução é uma idéia e uma imagem, um conceito que participa das propriedades do mito, e um mito que se fundamenta na autoridade da razão.

Nas sociedades do passado, as religiões tinham a exclusividade de duas funções: mudar o tempo e mudar o homem. As mudanças de calendários não eram mudanças revolucionárias, mas religiosas. Mudança de era, mudança de deus: as mudanças do mundo eram mudanças de transmundo. As revoltas, os motins, as usurpações, as abdições, o advento de novas dinastias, as transformações sociais, as mutações do regime de propriedade ou da estrutura jurídica, as invenções, os descobrimentos, as guerras, as conquistas — todo esse enorme e incoerente rumor da história com suas vicissitudes incessantes — não traziam alteração à imagem do tempo e à contagem dos anos. Não sei se repararam e meditaram sobre um fato singular: para os índios mexicanos, a Conquista foi uma mudança de calendários. Ou seja: uma mudança de divindades, uma mudança de religião. No mundo moderno a revolução desaloja a religião e por isso os revolucionários franceses tentaram mudar o calendário. Conforme a conhecida frase de Marx, a missão do filósofo não consiste tanto em interpretar o mundo como em transformá-lo; essa mudança acarreta a adoção de um novo arquétipo temporal: a mudança da eternidade cristã pelo futuro das revoluções. A função religiosa, que consiste na criação e na mudança do calendário, transforma-se assim em uma função revolucionária.

Algo de semelhante acontece com a outra função das religiões: mudar o homem. As cerimônias de iniciação e de trânsito consistem em uma verdadeira transmutação da natureza humana. Todos esses rituais têm uma nota em comum: o sacramento é a ponte simbólica pela qual o neófito passa do mundo profano ao mundo sagrado, desta

para a outra margem. Trânsito que é morte e ressurreição: um homem novo emerge do rito. O batismo nos transforma, nos dá um nome e nos torna outros; a comunhão é também uma transmutação e o viático, palavra significativa como poucos, tem a mesma função. O rito central, em todas as religiões, é o do ingresso na comunidade dos fiéis, e esse rito, em todos os casos, equivale a uma mudança de natureza. *Conversão* exprime com muita clareza essa mutação, que é igualmente um regresso à comunidade original (*con vertere*: 'verter-se com' e também 'mudar-se em' e 'com'). Desde o nascimento da era moderna e com maior insistência durante os últimos cinquenta anos, os dirigentes revolucionários proclamam que o objetivo final da revolução é mudar o homem: a conversão do indivíduo e da comunidade. Às vezes, esta pretensão adotou formas que teriam sido grotescas, se não tivessem sido tão atroz, como quando, combinando a superstição com a técnica e a superstição ideológica, denominou-se Stálin de 'engenheiro de homens'. Teriam sido grotescas se não tivessem sido atroz, comoventes: Saint-Just, Trótski. Inclusive se me comove o caráter prometico de sua pretensão, não tenho outro remédio senão deplorar sua ingenuidade e condenar seu exagero.

ESTA OBRA FOI COMPOSTA PELA
LINOLIVRO S/C COMPOSIÇÕES
GRÁFICAS LTDA. E IMPRESSA NA
ARTES GRÁFICAS GUARU S/A., PARA
A EDITORA NOVA FRONTEIRA S/A.,
EM JUNHO DE MIL NOVECENTOS E
OITENTA E QUATRO.

*Não encontrando este livro nas livrarias, pedir pelo Reembolso
Postal à EDITORA NOVA FRONTEIRA S.A. - Rua Maria
Angélica, 168 - Lagoa - CEP 22.461 - Rio de Janeiro*

logias é uma mescla de crenças díspares, mitos desenterrados e obsessões pessoais. O Cristo de Hölderlin é uma divindade solar e, nesse enigmático poema que se chama *O único*, Jesus se transforma em irmão de Hércules e “daquele que jungiu seu carro com uma parrelha de tigres e desceu até o Indo”, Dionísio.* A Virgem de Novalis é a mãe de Cristo e a Noite pré-cristã, sua noiva Sofia e a morte. A Aurélia de Nerval é Isis, Pandora e a atriz Jenny Colon. Religiões românticas: heresias, sincretismos, apostasias, blasfêmias, conversões. A ambigüidade romântica tem dois métodos, no sentido musical da palavra: um se chama ironia e consiste em inserir dentro da ordem da objetividade a negação da subjetividade; o outro se chama angústia e consiste em deixar cair na plenitude do ser uma gota do nada. A ironia revela a dualidade daquilo que parecia uno, a cisão do idêntico, o outro lado da razão: a quebra do princípio da identidade. A angústia nos mostra que a existência está vazia, que a vida é morte, que o céu é um deserto: a quebra da religião.

O tema da morte de Deus é um tema romântico. Não é um tema filosófico, mas religioso. Para a razão, Deus existe ou não existe. No primeiro caso, não pode morrer, e no segundo, como pode morrer alguém que nunca existiu? Este raciocínio é válido somente sob a perspectiva do monoteísmo e do tempo sucessivo e irreversível do Ocidente. A antigüidade sabia que os deuses são mortais, mas que, manifestações do tempo cíclico, ressuscitam e voltam. À noite os marinheiros escutam uma voz que percorre as costas do Mediterrâneo dizendo: “Pã morreu”, e essa voz que anuncia a morte do deus anuncia também sua ressurreição. A lenda náuatle nos conta que Quetzalcoatl abandona Tula, imola-se e transforma-se em planeta

* Friedrich Hölderlin, *Poems and fragments* (Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966), edição bilingue, tradução inglesa de Michael Hamburger.

duplo (Estrela da Manhã e da Tarde), mas que voltará um dia para recuperar sua herança. Ao contrário, Cristo veio à terra apenas uma vez. Cada acontecimento da história sagrada dos cristãos é único e não se repetirá. Se alguém diz: “Deus morreu”, anuncia um fato irrepitível: Deus morreu para sempre. Dentro da concepção do tempo como sucessão linear irreversível, a morte de Deus torna-se um acontecimento impensável.

A morte de Deus abre as portas da contingência e da sem-razão. A resposta é dupla: a ironia, o humor, o paradoxo intelectual; também a angústia, o paradoxo poético, a imagem. Ambas as atitudes aparecem em todos os românticos: sua predileção pelo grotesco, o horrível, o estranho, o sublime irregular, a estética dos contrastes, a aliança entre riso e pranto, prosa e poesia, incredulidade e fé, as mudanças repentinas, as cabriolas, tudo, enfim, que transforma cada poeta romântico num Ícaro, num Satanás e num palhaço, não é nada mais que uma resposta ao absurdo: angústia e ironia. Ainda que a origem de todas essas atitudes seja religiosa, é uma religiosidade singular e contraditória, pois se resume na consciência de que a religião está vazia. A religiosidade romântica é falta de religião: ironia; a falta de religião romântica é religiosa: angústia.

O tema da morte de Deus, neste sentido religioso/irreligioso, aparece pela primeira vez, acho eu, em Jean-Paul Richter. Neste grande precursor confluem todas as tendências e correntes, que mais tarde vão desenvolver-se na poesia e no romance dos séculos XIX e XX: o onirismo, o humor, a angústia, a mescla dos gêneros, a literatura fantástica aliada ao realismo e este à especulação filosófica. O célebre *Sonho* de Jean-Paul é o sonho da morte de Deus e seu título completo é: *Discurso de Cristo morto no alto do edifício do mundo: não há Deus.* Existe outra versão, na qual, significativamente, não é Cristo mas Shakespeare que

aliás Eliphaz Levi, foi decisiva não apenas em Hugo como em Rimbaud. As afinidades entre Fourier e Levi, diz André Breton, são notáveis e se explicam porque ambos "inserir-se em uma imensa corrente intelectual, que pode ser seguida desde Zohar e que se bifurca nas escolas iluministas dos séculos XVIII e XIX. Tornamos a encontrá-la na base dos sistemas idealistas, também em Goethe e, em geral, em todos aqueles que se recusam a aceitar como ideal de unificação do mundo a identidade matemática."* Todos nós sabemos que os modernistas hispano-americanos — Darío, Lugones, Nervo, Tablada — interessaram-se pelos autores ocultistas: por que nossa crítica nunca assinalou a relação entre o iluminismo e a visão analógica e entre esta e a reforma métrica? Escrúpulos racionalistas ou escrúpulos cristãos? Em todo caso, a relação salta aos olhos. O modernismo iniciou-se como uma procura do ritmo verbal e culminou em uma visão do universo como ritmo.

As crenças de Rubén Darío oscilavam, segundo uma frase muito citada de um de seus poemas, "entre a catedral e as ruínas pagãs". Eu me atreveria a modificá-la: entre as ruínas da catedral e o paganismo. As crenças de Darío e da maioria dos poetas modernistas são, mais do que crenças, a busca de uma crença, e se desdobram diante de uma paisagem devastada pela razão crítica e pelo positivismo. Nesse contexto, o paganismo não só designa a antiguidade greco-romana e suas ruínas, mas um paganismo vivo: de um lado, o corpo, de outro, a natureza. Analogia e corpo são dois extremos da mesma afirmação naturalista. Esta afirmação opõe-se tanto ao materialismo positivista e cientificista quanto ao espiritualismo cristão. A outra crença dos modernistas não é o cristianismo, mas

seus restos: a idéia do pecado, a consciência da morte, o saber-se caído e desterrado neste mundo e no outro, o ver-se como um ser contingente em um mundo contingente. Não um sistema de crenças, mas um punhado de fragmentos e obsessões.

* * *

A tragicomédia modernista é feita do diálogo entre o corpo e a morte, a analogia e a ironia. Se traduzirmos a linguagem métrica dos termos psicológicos e metafísicos desta tragicomédia, encontraremos, não a oposição entre versificação regular silábica e versificação acentual, mas a contradição, mais acentuada e radical, entre verso e prosa. A analogia está continuamente rasgada pela ironia, e o verso, pela prosa. Reaparece o paradoxo amado de Baudelaire: por trás da maquilagem da moda, o esgar da caveira. A arte moderna sabe-se mortal e nisso consiste sua modernidade. O modernismo chega a ser moderno quando tem consciência de sua mortalidade, isto é, quando não se leva a sério, injeta uma dose de prosa no verso e faz poesia com a crítica da poesia. A nota irônica, voluntariamente antipoética e por isso mais intensamente poética, surge justamente na metade do modernismo (*Canto de vida e esperança*, 1905) e aparece quase sempre associada à imagem da morte. Mas não é Darío e sim Leopoldo Lugones quem na verdade inicia a segunda revolução modernista. Com Lugones, Laforgue entra na poesia hispânica: o simbolismo em seu momento anti-simbolista.*

Nossa crítica denomina a nova tendência de o 'pós-modernismo'. O nome não é muito exato. O suposto pós-modernismo não é o que vem depois do modernismo — o

* *Arcane 17* (Paris, Sagittaire, 1947).

* Dois livros: *Crepúsculos do jardim* (1903) e *Lunário sentimental* (1909).

... em explorar os poderes
... a música da conversação,
dizia Eliot —, mas em renovar a canção tradicional. Os
grandes poetas espanhóis desse período confundiram
sempre a *linguagem falada* com a *poesia popular*. A se-
gunda é uma ficção romântica (o 'canto do povo', de
Herder) ou uma supervivência literária; a primeira é uma
realidade: a linguagem viva das cidades modernas, com
seus barbarismos, cultismos, neologismos. O modernismo
espanhol coincide inicialmente com a reação pós-modernista
hispano-americana diante da linguagem literária do
primeiro modernismo; em um segundo momento, essa
coincidência resulta numa volta à tradição poética espanhola:
a canção, o romance, a copla. Os espanhóis confirmam
assim o caráter romântico do modernismo, mas, ao mesmo
tempo, fecham-se diante da poesia e da vida moderna.
Precisamente nesses mesmos anos, Pessoa, pela boca de seu
heterônimo Álvaro de Campos, escrevia:

Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos
[escritórios!
Ora, ela entra por todos os poros. . . Neste ar marítimo
[respiro-a,
Por tudo isto vem a propósito dos vapores, da navegação
[moderna,
Porque as faturas e as cartas comerciais são o princípio
[da história.

O mesmo Álvaro de Campos prescrevia em outro poema a nova receita poética: "um pouco de verdade e uma aspirina. . ." Se o princípio contém o fim, um dos poetas iniciadores do modernismo, José Martí, condensa todo esse movimento e anuncia também a poesia contemporânea. O poema foi escrito um pouco antes de sua morte

(1895), e alude a ela como um sacrifício necessário em certo modo, desejado:

*Duas pátrias eu tenho: Cuba e a noite.
Ou as duas são uma? Nem bem retira
sua majestade o sol, com grandes véus
e um cravo à mão, silenciosa
Cuba qual viúva triste me aparece.
Eu sei qual é esse cravo sangrento
que na mão lhe estremece! Está vazio
meu peito, destruído está e vazio
onde estava o coração. Já é hora
de começar a morrer. A noite é boa
para dizer adeus. A luz estorva
e a palavra humana. O universo
fala melhor que o homem.*

*Qual bandeira
que convida a batalhar, a chama rubra
das velas flameja. As janelas
abro, já encolhido em mim. Muda, rompendo
as folhas do cravo, como uma nuvem
que obscurece o céu, Cuba, viúva, passa. . .*

Poema sem rimas e em hendecassílabos quebrados pela: pausas da reflexão, dos silêncios, da respiração humana e da respiração da noite. Poema-monólogo que evita a canção, fluir entrecortado, contínua interpretação de verso e prosa. Todos os grandes temas românticos aparecem nestes poucos versos: as duas pátrias e as duas mulheres, a noite como uma só mulher e um só abismo. A morte, o erotismo, a paixão revolucionária, a poesia: tudo está na noite, a grande mãe. Mãe da terra, porém mãe também do sexo e da palavra comum. O poeta não ergue a voz: fala consigo mesmo ao falar com a noite e a revolução. Nem *self pity* nem eloquência: "Já é hora