Coleção Estudos
Dirigida por J. Guinsburg

Equipe de realização – Tradução: Luiz João Gaio; Revisão: J. Guinsburg; Revisão de provas: Plinio Martins Filho e Vera Lúcia Bolognani; Produção: Plinio Martins Filho.

AMÉRICA LATINA EM SUA LITERATURA

Coordenação e Introdução de César Fernández Moreno

SBD-FFLCH-USP
131189
SBD/FFLCH

EDITORA PERSPECTIVA

1. Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana

Haroldo de Campos

1. CRISE DA NORMATIVIDADE

A tendência à estrita delimitação literária dos gêneros, à precisa elaboração de um *cânon dos gêneros*, é um corolário natural da concepção reguladora e normativa da linguagem característica do Classicismo. Devemos ao estruturalista tcheco Jan Mukarovský um estudo muito acurado desse problema, sob o título *A Estética da Linguagem.*

> Um período durante o qual a tendência à regulamentação estética da linguagem atinge o seu ápice é geralmente chamado clássico, sendo que a essa tendência em si mesma se denomina Classicismo (. . .) O Classicismo, a culminação da perfeição estética da linguagem, procura atingir a mais estrita obrigatoriedade e a maior generalidade da norma.

Na linha das famosas *Teses de 1929*, do Círculo Lingüístico de Praga, de que Mukarovský, como é sabido, foi um dos fundadores, distingue ele, lingüisticamente, várias formas funcionais, tais como a linguagem intelectual e a emocional, a linguagem-padrão (*standard*) e a conversacional, a linguagem escrita e a falada, etc. Cada uma dessas formas, acrescenta, tem sua própria regularidade e as normas estéticas são diferentes para cada "dialeto funcional". A norma desempenha assim, nas palavras do teórico tcheco (que está fazendo, advirta-se, tão-somente uma descrição e não uma apreciação valorativa do fenômeno), o papel de uma verdadeira custódia da "pureza" de uma dada forma de linguagem ou da linguagem em geral. O Classicismo, por definição, é propenso à exata delimitação dos vários dialetos funcionais. Mukarovský refere a opinião de Buffon, no "Discours sur le style", segundo a qual "aqueles que escrevem como falam escrevem

pobremente, embora possam estar falando bem". A teoria canônica dos gêneros nada mais é, então, do que a projeção dessa atitude na literatura, uma vez que "cada gênero literário representa também um certo ramo funcional da linguagem".

Nossa época tem assistido, justamente, ao reverso da medalha e à dissolução vertiginosa do estatuto dos gêneros, assim como de sua compartimentação lingüística. O Romantismo constituiu, nesse sentido, uma revolução contra o caráter predominantemente proibitivo das normas estéticas clássicas e se manifestou sobretudo – sempre segundo Mukarovský, que focaliza em especial o exemplo francês, – no campo do léxico, onde vigia a discriminação entre palavra nobres (*nobles*) e baixas (*bas*), sendo estas últimas excluídas da linguagem-padrão. Contra essa segregação das palavras em "castas" rebelou-se Victor Hugo, fazendo-se porta-voz das reivindicações românticas, no poema "Réponse a un Acte d'Accusation", no qual o poeta proclama ter colocado um *bonnet rouge* no velho dicionário.

A obsolescência da idéia de gêneros levou à sua rejeição pura e simples na estética de Croce, que a julgava indefensável diante da singularidade de toda obra de arte. Essa posição radical foi, evidentemente, dessacralizadora, mas não resolveu o problema em termos científicos, apenas rompeu um nó górdio, como observa um estudioso recente do problema, Hans-Robert Jauss. Para Jauss, com a perempção da idéia da universalidade normativa do cânon dos gêneros, fica de pé a questão da necessidade da constituição de uma história estrutural dos gêneros literários. Mas aqui o gênero é despojado de seus atributos normativos e mesmo de suas prerrogativas classificatórias, para ser reformulado em termos de um simples "horizonte de expectativa", que nos permite avaliar a novidade e a originalidade da obra, perfilando-a de encontro a uma tradição, a uma série histórica e às regras do jogo nela prevalentes. Este novo conceito não exprime outra coisa senão a constatação de uma determinada continuidade na manifestação histórica de um grupo ou família de obras, sem a tirania de uma hierarquia de gêneros limitados em número e insuscetíveis de mistura, cuja "pureza" seria avalizada por modelos vetustos. A relação do texto singular com a série de textos que constituem o gênero aparece, na concepção de Jauss, como um processo de criação e de modificação contínua de um "horizonte de expectativa", e a "mistura dos gêneros" que, na teoria clássica, seria o correlato negativo dos "gêneros puros", transforma-se desse modo numa categoria metodicamente produtiva.

Superada a rígida tipologia intemporal, com propensões absolutistas e prescritivas, a teoria dos gêneros passa assim, na poética moderna, a constituir um instrumento operacional, descritivo, dotado de relatividade histórica, e que não tem por escopo impor limites às livres manifestações da produção textual em suas inovações e variantes combinatórias. E onde se dissolve a idéia de gênero como categoria impositiva, se relativiza também, concomitantemente, a noção de uma linguagem que lhe seria exclusiva, que lhe serviria de atributo distintivo.

Mas as reflexões teóricas que hoje podemos fazer, munidos de novas perspectivas, sobre a teoria dos gêneros, outra coisa não representam senão o aspecto metalingüístico de uma revolução que se processou longamente no campo da linguagem da literatura, na sua *praxis* por assim dizer. Já falamos da contestação romântica aos interditos proibitórios do Classicismo. Dentro mesmo do Romantismo poderemos distinguir, porém, com vistas à Modernidade, entre aqueles românticos que chamaremos "extrínsecos" (Lamartine, Vigny, Musset, Hugo, por exemplo) e os "intrínsecos" (a linha que vai de Novalis a Poe, que na França dá um Nerval e chega, via Baudelaire, ao Simbolismo e à poesia moderna). Estes últimos, muito mais do que os primeiros, fizeram da estética de sua poesia uma estética de ruptura e conseguiram levar o seu dissídio com o código de possíveis da retórica clássica, com o decoro e o purismo clássicos, à materialidade mesma de sua linguagem (à *função poética* ou *configuradora* da linguagem, àquela que se volta para o aspecto material dos signos lingüísticos em si mesmos, como ensina Roman Jakobson). Victor Hugo, por exemplo, – o mesmo Hugo que nos daria depois sua face mais atual com *La Légende des Siècles*, livro de 1859 já afetado pela revolução baudelairiana, – no poema citado por Mukarovský como característico da rebeldia romântica em face da discriminações léxicas da convenção clássica (o já citado "Réponse a un Acte d'Accusation", de 1834), faz a sua profissão de fé libertária e igualitária em tom paradoxalmente solene e oratório, em versos que estão profundamente marcados pelo "nobre" modelo raciniano que o poeta pretende impugnar:

> J'ai dit aux mots: Soyez république! soyez
> La formilière immense, at travaillez! croyez,
> Aimez, vivez! – J'ai mis tout en branle, et, morose,
> J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose.
> . . . . . .
> Tous les mots à présent planent dans la clarté.
> Les écrivains ont mis la langue en liberté.

Como já observou o crítico norte-americano Edmund Wilson em seu estudo sobre o Simbolismo, a poesia moderna acaba sendo, em grande medida, uma resultante da contribuição prenunciadora de

> alguns românticos que, de certa maneira, levaram o Romantismo muito mais além do que jamais o fizeram Chateaubriand ou Musset, ou do que Wordsworth e Byron, e que se tornaram os primeiros precursores do Simbolismo e, mais tarde, foram colocados entre os seus santos.

Foi necessária, inclusive, uma intervenção crítica reavaliadora e retificadora para que alguns dos mais importantes dentre esses românticos que chamamos "intrínsecos" (Novalis, Hoelderlin, Nerval, o próprio Poe) viessem a ocupar o lugar que hoje têm para a História Literária. É tão grande a importância dessa intervenção revisora que, para Roman Jakobson, ela constitui um dos capítulos essenciais dos estudos literários sincrônicos, a partir dos quais se poderia pensar numa História Estrutural da Literatura, erigida como uma superestrutura sobre uma série de descrições

sincrônicas sucessivas, que levam em conta não apenas a produção de um determinado período, mas também a parte da tradição literária que permaneceu válida ou foi revivida no período em questão. É o agudo senso de uma operação sincrônica dessa natureza que se pode vislumbrar nas seguintes palavras de Borges:

> ...el Tiempo acaba por editar antologías admirables (...) nueve o diez páginas de Coleridge borran la gloriosa obra de Byron (y el resto de la obra de Coleridge).

2. *MASS MEDIA*: SUA INFLUÊNCIA

Um dos pontos cruciais no processo de dissolução da pureza dos gêneros e de seu exclusivismo lingüístico foi a incorporação, à poesia, de elementos da linguagem prosaica e conversacional, não apenas no campo do léxico, frisado em especial por Mukarovský, mas também no que respeita aos giros sintáticos. Daí, a partir de premissas que podem ser rastreadas, por exemplo, num Heine, num Gautier e mesmo em certo Musset irônico (muito mais atual que o propugnador da "poesia-soluço", que classificamos entre os românticos "extrínsecos"), se desenvolve a linha "coloquial-irônica" do Simbolismo (assim denominada por Edmund Wilson), de um Corbière e de um Laforgue, que contemporaneamente informa a "logopéia" de um Eliot e de um Pound.

Lingüisticamente, este problema pode talvez ser visto como um conflito no âmbito daquilo que os estruturalistas praguenses, nas *Teses de 1929*, chamavam "modos de manifestações lingüísticas", isto é, a "manifestação oral" e a "manifestação escrita" e, em segundo lugar, a "linguagem alternativa com interrupções" e a "linguagem monologada contínua". A determinação e a mensuração da associação desses modos com as funções da linguagem, vale dizer, com os vários dialetos funcionais, é a questão que se propõem, neste passo, os subscritores das *Teses*. Focalizando especificamente a "linguagem literária", observam os lingüistas do Círculo de Praga que os traços característicos dela são representados sobretudo na linguagem contínua e em particular nas redações escritas. A linguagem literária falada é menos afastada da linguagem popular, embora conserve limites nítidos em relação a esta última. A linguagem contínua (em discursos públicos, conferências, etc.) já se mantém mais distanciada. Aquela que mais se aproxima da linguagem popular é a linguagem alternativa e descontínua (conversação), que constitui, na lição dos praguenses, uma gama de formas de transição entre as formas canônicas da língua literária e a linguagem popular.

Abordando o problema da relação entre os "gêneros primitivos" (os da literatura popular ou oral) e os da "literatura desenvolvida", Wellek e Warren (*Teoría Literaria*) referem a opinião do formalista russo V. Chklóvski, para quem as novas formas de arte são simplesmente a canonização de gêneros inferiores (infraliterários). E Victor Erlich, no seu fundamental *Russian Formalism*, mostra como os integrantes dessa escola

crítica renovadora prestavam especial atenção aos "gêneros híbridos", memórias, cartas, reportagens, folhetins, aos produtos da cultura popular que vivem uma existência precária na periferia da literatura, ao jornalismo, ao "vaudeville", à canção gitana e à estória policial, para explicar através deles as inovações de autores como Púchkin, Niekrássov, Dostoiévski e Blok.

O "hibridismo dos gêneros", no contexto da revolução industrial que se inicia na Inglaterra na segunda metade do século XVIII, mas que atinge o seu auge, com o nascimento da grande indústria, na segunda metade do século XIX, passa a se confundir também com o hibridismo dos *media*, e a se alimentar dele. A emergência da grande imprensa desempenha um papel fundamental nos rumos da literatura. A linguagem descontínua e alternativa, característica da conversação, vai encontrar na simultaneidade e no fragmentarismo do jornal seu desaguadouro natural. A importância do jornal não escapou nem a Hegel, nem a Marx. Aquele referia que a leitura do jornal passava a ser, para a nossa época, uma espécie de oração filosófica matinal; este, refletindo justamente sobre a impossibilidade da épica, tal como a conceberam os clássicos, em nosso tempo, usa de uma bela paronomásia para exprimir que, diante da imprensa, a fala e a fábula, o conto e o canto (*das Singen und Sagen*), a musa dos gregos enfim, cessam de se fazer ouvir. Lamartine, por sinal um poeta representativo do Romantismo "extrínseco" na sua vertente de "poesia-lágrima", não deixa, no entanto, de ser sensível ao fenômeno, escrevendo em 1831: "O pensamento se difundirá no mundo com a velocidade da luz, instantaneamente concebido, instantaneamente escrito e compreendido até as extremidades do globo (...) Não terá tempo para amadurecer, – para se acumular num livro; o livro chegará muito tarde. O único livro possível a partir de hoje é o jornal". E Mallarmé, que via na imprensa o "moderno poema popular", uma forma rudimentar do Livro enciclopédico e último de seus sonhos, inspira-se nas técnicas de espacialização visual e titulagem da imprensa cotidiana, assim como nas partituras musicais, para a arquitetura de seu poema constelar "Un Coup de Dés" (1897). Esse poema de pouco mais de 10 páginas pode ser considerado, justamente, uma espécie de épica dos novos tempos, uma épica sintética e condensada do espírito crítico em luta com o Acaso e meditando sobre a possibilidade mesma da poesia, cuja morte ou cuja crise havia sido vaticinada por Hegel.

Marshall McLuhan tem procurado interpretar de maneira extremamente sugestiva esse conflito dos *media*. Para o teórico canadense – no qual muitos vêem apenas o discutido "profeta" da era eletrônica, ignorando que se trata de um *scholar* profundamente versado nas obras de Joyce e Pound, em Poe e Mallarmé, – a grande imprensa, a partir sobretudo da invenção do telégrafo e de sua influência, sob a forma de mosaico de notícias, no estilo e na apresentação dos jornais, aproxima-se da cultura oral, que não é linear, mas sinestésica, táctil, simultânea, tribal. O aparente paradoxo é explicado por um fenômeno de hibridização,

de cruzamento. Assim, o princípio alfabético, guttenberguiano, com sua unidade de ponto de vista e sua cadeia linear, é superado exatamente quando, ao culminar no jornal cotidiano, o "medium" telegráfico se encontra com ele e de ambos nasce uma forma híbrida.

> O híbrido ou o encontro de dois *media* é um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova (. . .) O momento do encontro dos *media* é um momento de libertação e de resgate do entorpecimento e do transe que eles costumam impor aos nossos sentidos.

Sustentando que o princípio do "hibridismo" é uma técnica de descoberta criativa, McLuhan, – que ressalta a influência da imprensa popular sobre Mallarmé e Joyce, e que compara um jornal moderno a um poema surrealista –, vê em Edgar Allan Poe o grande pioneiro nesse campo.

> A imagem em mosaico da TV – escreve – já fora prenunciada pela imprensa popular que se desenvolveu com o telégrafo. O uso comercial do telégrafo teve início em 1844, na América, e um pouco antes da Inglaterra. (. . .) O empirismo artístico muitas vezes antecipa de uma ou mais gerações a ciência e a tecnologia. O significado do mosaico telegráfico em suas manifestações *jornalísticas* não escapou à mente de E. A. Poe. Ele soube utilizá-lo em duas invenções notáveis: o poema simbolista e a estória de detetive. Ambas estas formas exigem do leitor uma participação do tipo "faça você mesmo" (*do-it-yourself*). Apresentando uma imagem ou processo incompleto, Poe *envolvia* seus leitores no processo criativo, de um modo que Baudelaire, Valéry, T. S. Eliot e muitos outros admiraram e procuraram seguir.

3. O PROCESSO DE DESTRUIÇÃO DOS GÊNEROS

a) *Um precursor: Sousândrade*

Esta introdução foi algo longa, mas necessária. Ela não nos afastou de nosso objetivo específico, mas, ao contrário, permitir-nos-á entrar em cheio no âmago dele, munidos já de um cabedal de idéias que nos facilitará a leitura significativa do espaço literário brasileiro, e mais amplamente latino-americano, que nos cabe enfocar.

Qual seria, dentro do problema de uma superação do *cânon* dos gêneros e de sua linguagem exclusiva, a situação da literatura latino-americana?

Sabemos que o nosso Romantismo poético – momento-chave, como até aqui ficou exposto, para a consideração dos modernos aspectos da questão – é um Romantismo defasado e epigonal, extensamente dependente dos modelos europeus, e não dos modelos "intrínsecos", negligenciados mesmo em suas pátrias de origem, mas, principalmente, dos paradigmas "extrínsecos" (a oratória hugoana, o intimismo soluçante de Musset, a religiosidade lacrimatória de Lamartine). Se Valéry é tão severo com os mestres franceses de nossos românticos ("l'oeuvre romantique, *en général*, supporte assez mal une lecture ralentie et hérissée des résistances d'un lecteur difficile et raffiné"), como poderemos nós, sem prejuízo da objetividade crítica, ser mais benévolos e complacentes para com a "prata da casa"? A não ser que queiramos que os nossos juízos tenham um valor meramente local e não aspiremos ao tribunal mais exigente da "literatura universal", onde não teriam curso, por estarem referidos a índices artificiais. Seriam juízos provisórios, fruto duma indulgência consentida, que acabariam por relegar nossas literaturas à condição de meros "protetorados", literaturas "menores", sujeitas a permanente regime de curatela estética. O crítico latino-americano, sobretudo no atual momento de emergência de nossas literaturas para o cenário mundial, não pode ter duas almas, uma para considerar o legado europeu, outra para encarar o caso particular de sua literatura. Deve situar-se diante de ambos com uma mesma consciência e um mesmo rigor, e somente dessa atitude exemplarmente radical pode resultar o reexame da nossa historiografia literária, que nem por ser relativamente recente está livre dos clichês da sensibilidade, da repetição irrefletida e monótona de julgamentos preconcebidos, que não resistem a uma análise instrumentada. Estamos na época da compressão da informação e da comunicação rápida, quando se faz uma realidade cotidiana o prognóstico de Marx e Engels:

> As obras intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se dia a dia mais impossíveis, e da multiplicidade das literaturas nacionais e locais nasce uma literatura universal.

De outro lado, não acreditamos que haja uma relação de correspondência simétrica entre desenvolvimento artístico e progresso tecnológico.

> Nada mais errôneo [afirma Roman Jakobson] "do que a noção amplamente difundida de que entre poesia moderna e poesia medieval haja a mesma relação que entre a metralhadora e o arco".

Engels, em carta de 1890 a Conrad Schmidt, sustenta que a filosofia pertence a um domínio determinado da divisão do trabalho, que supõe uma documentação intelectual transmitida por predecessores a lhe servir de ponto de partida, o que explica que países economicamente retardatários possam eventualmente oferecer uma contribuição original nesse campo. O mesmo, nos parece, será possível dizer, por analogia, da literatura.

Assim, não constitui uma contradição com o que antes ficou dito, em linha de princípio, sobre o nosso Romantismo, se formos encontrar justamente num poeta de nossa segunda geração romântica (n. em 1832) um precursor dos rumos da vanguarda da poesia universal. A nova perspectiva que nos oferecem a poesia e a crítica modernas, dentro daquele mesmo rigor programático que nos faz rejeitar como desvalioso o elenco de românticos "maiores" e "menores" proposto pela historiografia brasileira tradicional, permite-nos, em compensação, reconhecer a genialidade de um poeta que foi marginalizado por seus contemporâneos precisamente porque sua linguagem ultrapassava o limiar

de compreensão do seu tempo. Trata-se de Joaquim de Sousa Andrade, Sousândrade, como o poeta gostava de ser chamado, com os dois nomes de família aglutinados e acentuados na esdrúxula, para assim obter uma sonoridade grega e o mesmo número de letras do nome de Shakespeare.

Na literatura de língua espanhola, depois da fúria dos *siglos de oro* (XVI e XVII) seria preciso aguardar pelo Modernismo do fim do século (1880-1910), para encontrar um novo momento de irrupção criativa, nada havendo no entretempo, salvo "tímidas manchas de verdor" (Bécquer, Rosalía de Castro), que se compare a Coleridge, Leopardi ou Hoelderlin, nada que se pareça a Baudelaire. É o que opina o poeta mexicano Octavio Paz, um dos mais agudos e atualizados críticos latino-americanos, em seu estudo sobre Rubén Darío. No mesmo sentido se expressava, polemicamente, Huidobro:

> Desde el Siglo de Oro las letras españolas son un desierto hasta Rubén Darío.

Pois Sousândrade é contemporâneo síncrono de Baudelaire. Seu primeiro livro, *Harpas Selvagens*, onde já se encontram achados poéticos dignos de Fernando Pessoa, é de 1857, como *Les Fleurs du Mal*. Nesse livro há uma linha de poesia meditativo-existencial que se aparenta à dicção de Novalis e Hoelderlin, e que não deixa também de ter afinidades com os *Idilli* leopardianos. Mas a obra capital de Sousândrade é o poema *Guesa*, cujos primeiros Cantos foram publicados em 1867, e cuja última edição, ainda assim incompleta, compreendendo XIII Cantos, é de 1888 (impressa em Londres). Trata-se de um poema de temática pan-americana, inspirado numa lenda dos índios *muyscas* da Colômbia, recolhida por Humboldt (*Vue des Cordillères*, 1810). O Guesa era uma criança roubada dos pais e destinada a cumprir o destino místico de Bochica, deus do Sol. Educado no templo do deus até os 10 anos, deveria então repetir as peregrinações rituais para, afinal, aos 15 anos, ser sacrificado à divindade. Numa praça circular, atado a uma coluna, o Guesa era morto a flechadas por sacerdotes (*xeques*). Seu coração era arrancado em oferenda ao sol e o sangue recolhido em vasos sagrados. Sousândrade identifica o seu destino pessoal de poeta com o fadário de um novo Guesa. Mas, para além desse drama individual de *poète maudit*, explicável pelo *mal du siècle*, há uma forte motivação histórico-social: o poeta hipostasia seu destino no do índio americano explorado pelo conquistador branco. De um lado, condena as formas de opressão e corrupção dos poderosos, profligando o colonialismo e satirizando as classes dominantes (a nobreza e o clero). De outro, preconiza o modelo republicano greco-incaico, colhido na República social utópica de Platão e no sistema comunitário dos Incas, ou ainda numa livre interpretação das raízes do Cristianismo. O poeta percorre as Américas, e o poema vai-se constituindo sem um fio propriamente lógico, com uma soltura autobiográfica, de quem reconstitui memórias de tempos e lugares diversos e as vai ajuntando ao sabor da recordação. O momento

culminante é o episódio do *Inferno de Wall Street*, que se passa na Bolsa de Nova Iorque, na década de 1870 (Sousândrade, nesse período, viveu nos E.U.A.). O poeta se deixa impressionar pelas contradições da República, que vai descobrir no seu próprio paradigma à época, a República norte-americana ("o jovem povo de vanguarda"), cuja revolta contra a metrópole constituiu-se em fonte de inspiração para os povos colonizados do continente. Como Ezra Pound depois, obsediado pela idéia de um "inferno financeiro", Sousândrade vislumbra as mazelas do capitalismo florescente, no seu próprio centro de operações, Wall Street, e as verbera causticamente. É então que, sob a pressão de novos conteúdos, ele apela para novas soluções formais. Antes de Mallarmé, cujo "Coup de Dés" é de 1897; mais radicalmente do que Poe, cuja poesia, sob muitos aspectos, é ainda convencional, ele se deixa inspirar pelo mosaico telegráfico dos jornais. O episódio do *Inferno* é todo ele uma espécie de teatro sintético, feito por um processo de montagem de eventos, com notícias extraídas de periódicos da época, fragmentos históricos e mitológicos, citações, comentários mordazes, tudo isso em diálogos comprimidos, num estilo descontínuo, pontilhados de palavras e frases polilíngües. O poeta é perfeitamente explícito sobre sua técnica de composição. Em 1877, a propósito do Canto do *Guesa* onde se situava esse episódio, anota:

> No Canto VII agora, o Autor conservou nomes próprios tirados à maior parte de jornais de New York e sob a impressão que produziam.

Mas vejamos a primeira das 176 estrofes que compõem o *Inferno de Wall Street:*

> (O GUESA tendo atravessado as ANTILHAS, crê-se livre
> dos XEQUES e penetra em NEW-YORK-STOCK-EXCHANGE;
> a VOZ, dos desertos:)
>
> – Orfeu, Dante, Aeneas, ao inferno
> Desceram; o Inca há de subir...
> = *Ogni sp'ranza lasciate,*
> *Che entrate...*
> – Swedenborg, há mundo por vir?

O poeta, na *persona* do Guesa (o "Inca"), fugindo dos *xeques* (sacerdotes), penetra no Inferno de Wall Street. Só que ele, vindo geograficamente da América do Sul, pelas Antilhas, *sobe* às paragens infernais, em lugar de *descer* ao mundo subterrâneo, como o fizeram Orfeu, Dante ou Enéias. Uma segunda voz, identificada por um duplo travessão, repete o aviso dantesco, inscrito no pórtico do Inferno, porém sob uma forma truncada, fragmentada, adaptada ao metro da estrofe. A primeira voz (uma "Voz que clama no deserto") replica invocando Swedenborg (teósofo e visionário sueco, 1688-1772) e indagando da possibilidade de um mundo mais justo.

Na obra de Sousândrade, insulado patriarca latino-americano da poesia de vanguarda, consuma-se de maneira flagrante a dissolução dos gêneros. Seu *Guesa* (do qual disse *The Times Literary Supplement*, 24-6-1965: "If any poem deserves the title

of Latin American epic this is it"), escapa às classificações habituais. O próprio poeta achava que seu poema não era dramático, nem lírico, nem épico, mas se aproximava antes da narrativa. "Poema-romance", chamou-o um dos seus contemporâneos, Joaquim Serra. Se o poema é épico, não o será no sentido tradicional do gênero, mas apenas na acepção de que "inclui história", como quer Pound. Trata-se, como no caso dos *Cantos* do poeta norte-americano, de uma *plotless epic*, de uma épica da memória, que engloba elementos narrativos (à maneira byroniana), líricos e dramáticos num mesmo desenho. Por sua temática de âmbito continental ("de nossos poetas é, creio, o único a ocupar-se de assunto colhido nas repúblicas espanholas", observou o crítico Sílvio Romero); pelo barroquismo de sua linguagem; por seu caráter de suma lírico-biográfico-ideológica; por suas passagens descritivo-paisagísticas e por suas preocupações legendárias e históricas, o poema sousandradino antecipa outra moderna tentativa de renovação da epopéia (ou do poema longo), o *Canto General* (1950), de Pablo Neruda.

b) *A ruptura na América Hispânica*

Na América hispânica, o momento dessa ruptura da idéia de gêneros e de seu exclusivismo lingüístico – sobretudo no que tange às grandes divisões categoriais *poesia* e *prosa* – é marcado pelo "Modernismo" de Rubén Darío e seus companheiros. Esse "Modernismo" de língua espanhola (que, cronologicamente, corresponde ao Parnasianismo e ao Simbolismo brasileiros, embora nem sempre de maneira esteticamente simétrica), teve suas características inovadoras muito bem resumidas por Octavio Paz:

> Reforma verbal, el modernismo fue una sintaxis, una prosodia, un vocabulario. Sus poetas enriquecieron el idioma con acarreos del francés y el inglés; abusaron de arcaísmos y neologismos; y fueron los primeros en emplear el lenguaje de la conversación. Por otra parte, se olvida con frecuencia que en los poemas modernistas aparece un gran número de americanismos e indigenismos. Su cosmopolitismo no excluía ni las conquistas de la novela naturalista francesa ni las formas lingüísticas americanas. Una parte del léxico modernista ha envejecido como han envejecido los muebles y objetos del *art nouveau*: el resto ha entrado en la corriente del habla. No atacaron la sintaxis del castellano; más bien le devolvieron naturalidad y evitaron las inversiones latinizantes y el énfasis. Fueron exagerados, no hinchados; muchas veces fueron *cursis*, nunca tiesos. Apesar de sus cisnes y góndolas, dieron al verso español una flexibilidad y una familiaridad que jamás fue vulgar y que habría de prestar-se admirablemente a las dos tendencias de la poesía contemporánea: el amor por la imagen insólita y el prosaísmo poético.

Um segundo e mais definitivo lance desse mesmo processo é constituído pela "Vanguarda" – pelo "Creacionismo-Ultraísmo" suscitado na Espanha e na América Espanhola sobretudo pela atividade do chileno Vicente Huidobro, que já em 1917 publica em francês *Horizon carré* (Paris) e no ano seguinte, em Madri, *Ecuatorial* e *Poemas árticos*, em castelhano, além de outros dois livros em francês, *Hallali* e *Tour Eiffel* (este último ilustrado por

Delaunay). O papel de Huidobro para a poesia de expressão espanhola deste século parece semelhante ao de Rubén Darío para a do fim do Oitocentos:

> Porqué si Rubén vino a acabar con el romanticismo, Huidobro ha venido a descubrir la senectud del ciclo novecentista y de sus arquetipos, en cuya imitación se adiestron hoy, por desgracia, los jóvenes, semejantes a los alumnos de dibujo que se ejercitan copiando manos y pies de estatuas clásicas (Cansinos-Assens, 1919).

Huidobro incorpora a seus poemas o espaço em branco da página mallarmeana, os recursos tipográficos do futurismo italiano, manipula livremente os elementos da realidade numa sintaxe interrupta e fragmentada, pontilhada de imagens "polipétalas", às quais não faltam sugestões do cotidiano e do mundo mecânico, bem como do jargão técnico-científico, de que o poeta se vale em seu intento de *humanizar las cosas* ("algo vasto, enorme, como el horizonte se humaniza, se hace íntimo, filial, gracias al adjetivo *cuadrado*").

A importância de Huidobro, como poeta e como teórico da poesia, é fundamental, para quem queira pensar no problema da renovação dos meios poéticos na América Espanhola. A meditação do seu exemplo livraria boa parte da produção atual dessa poesia da compulsão retórica, do fluxo torrencial, não organizado, de metáforas genitivas, que acaba sendo a herança tardia do *surréalisme* francês (e de todo "super-realismo" que lhe seja coextensivo). Ganhar-se-ia em troca uma maior consciência dos problemas de estruturação do poema como objeto de signos, como entidade semiológica:

> Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos" (Huidobro).

c) *Modernismo no Brasil*

Ao "Modernismo" brasileiro – etapa literária que corresponde ao "Creacionismo-Ultraísmo" – teria faltado a estética radical da "Vanguardia" hispano-americana e nele não haveria nenhum vulto comparável a Huidobro. Assim se expressa Octavio Paz, em artigo publicado no Suplemento Literário do *Times* londrino (14-11-1968)*. Permitimo-nos discordar aqui desse ponto de vista, embora o artigo de Paz seja um notável balanço do problema literário de nosso continente e contenha observações verdadeiramente iluminadoras sobre o tema. O "Modernismo" brasileiro de 1922 teve, apenas, um maior recuo no tempo em relação aos movimentos europeus congêneres (o "Manifesto"

* "Poesia Latino-Americana?", incluído em OCTAVIO PAZ, *Signos em Rotação*, São Paulo, Perspectiva, 1972.

inicial do Futurismo italiano é de 1909). Mas nele se destacam duas figuras de primeira plana, Oswald de Andrade e Mário de Andrade (que, apesar do sobrenome idêntico, não têm parentesco de família). Tanto à poesia como à prosa deram eles contribuições de um grande poder inventivo, que decidiram do futuro da literatura brasileira. Oswald, com sua poesia "pau-brasil" (1925-1927); com seus romances ou "invenções", como ele os preferia chamar (*Memórias Sentimentais de João Miramar*, 1924; *Serafim Ponte Grande*, 1933); com seus manifestos explosivos ("Manifesto da Poesia Pau-Brasil", 1924; "Manifesto Antropófago", 1928); com seu teatro revolucionário (1933-1937). Mário, com sua poesia (desde *Paulicéia Desvairada*, 1922); com seu romance, ou "rapsódia", *Macunaíma* (1928); com seus escritos teóricos e polêmicos (o "Prefácio Interessantíssimo" da *Paulicéia*; o ensaio de poética modernista *A Escrava que não é Isaura*, 1925).

A poesia "pau-brasil" de Oswald – nome tirado da madeira vermelha cuja exploração pelos portugueses constituiu o nosso primeiro "produto de exportação"... – caracteriza-se pela linguagem reduzida, pela extrema economia de meios, pela intervenção surpreendente da imagem direta, do coloquial, do humor. Oswald chega mesmo a escrever um poema de apenas duas palavras, uma o título, outra o texto:

amor
humor

Eis um verdadeiro manifesto contra o vício retórico nacional, uma tentativa de chegar à concisão e à síntese da poesia japonesa (como disse um crítico da época, Paulo Prado). Diferentemente, porém, do mexicano José Juan Tablada, uma fascinante figura de trânsito entre "Modernismo" e "Vanguardia" que, por volta de 1917, escreve os primeiros "haicais" em espanhol, Oswald, em seus poemas-comprimidos, não traz nenhum ressaibo de exotismo oriental: são cápsulas de linguagem viva, colhidas no cotidiano, dotadas de alta voltagem lírica e freqüentemente providas de agudo gume crítico, como, mais tarde – no fim da década de 30 – faria Brecht com seus poemas elípticos, cujos nexos cabe ao leitor restabelecer. Mário, por seu turno pratica uma poesia "polifônica" simultaneísta, menos despojada do que a de Oswald, mas, como a dele, marcada pelos ritmos descontínuos da civilização moderna e pela espontaneidade da língua falada (o português do Brasil, com "a contribuição milionária de todos os erros", não a língua letrada dos "puristas" de preceito lusitano). Em ambos os casos, abolem-se os limites entre poesia e prosa de um modo tão desnorteante, que os contemporâneos de mentalidade "passadista" não mais conseguem identificar essas produções, que lhes parecem fruto de "paranóia" ou "mistificação". Se é verdade que essa poesia recebia o estímulo das vanguardas européias (futurismo, dadaísmo, surrealismo; Oswald, como Huidobro, conviveu em Paris com pintores e poetas ligados ao cubismo; Mário foi um leitor infatigável dos experimentalistas europeus e, inclusive, do próprio Huidobro), não é menos certo

que houve nesses empréstimos uma forma de assimilação muito diversa da que caracterizou fases literárias anteriores. Havia em nosso meio aquilo que se poderia denominar uma *congenialidade* em relação aos novos experimentos, e que se explicava apenas em parte pelo processo de industrialização desencadeado em centros cosmopolitas como São Paulo. Antônio Cândido elucida o fenômeno:

> No Brasil, as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais. Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro.

Era o que Oswald teorizou sob o nome de *antropofagia*, vale dizer, a aceitação não passiva, mas sob a forma de uma devoração crítica, da contribuição européia e a sua transformação em um produto novo, dotado de características próprias que, por sua vez, passava a ter uma nova universalidade, uma nova capacidade de ser *exportado* para o mundo (daí o nome poesia "pau-brasil", como referimos antes).

Na prosa, a renovação se manifesta com a criação de obras que não mais se confinam no conceito tradicional de romance (o romance "acabado", "bem feito", do realismo oitocentista). O *Miramar* de Oswald é um caleidoscópio de 163 fragmentos que devem ser montados cinematograficamente no espírito do leitor e onde um capítulo pode ser um poema "pau-brasil", um excerto de cartão postal ou uma simples linha humorística ("Minha sogra virou avó"). Concluído um ano após o aparecimento do *Ulysses* de Joyce, que é de 1922, o livro de Oswald se inclui na linha antinormativa do romance contemporâneo. E Oswald radicalizou ainda mais os seus processos de desconexão cênica e humor paródico em *Serafim Ponte Grande*, farsa rabelaisiana que Antônio Cândido definiu como uma "Suma Satírica da sociedade capitalista em decadência" e que outro crítico, Mário da Silva Brito, considerou "o mais destabocado livro da língua portuguesa". Entre esses dois livros, influenciado pelo primeiro e talvez influindo no segundo, Mário de Andrade publicou o seu *Macunaíma*, que embora também se afaste do modelo romanesco tradicional (Mário chamava-o "rapsódia") e, como os livros de Oswald, seja profundamente paródico no tema e na linguagem, guarda características específicas, que fazem dele uma obra singular na trilogia básica da prosa modernista brasileira. Em 1928, em Leningrado, Vladímir Propp publica a sua *Morfológuia Skázki* (Morfologia do Conto de Magia), que tanta importância iria ter para a contemporânea análise estrutural da narrativa, e onde o estudioso eslavo procura estabelecer os elementos invariantes no campo

do fabulário russo, para assim destacar as funções básicas, desempenháveis por personagens diversas, mas cujo encadeamento inalterável constitui um esquema compositivo unitário, sempre repetido, sob esta ou aquela variação. Nesse mesmo ano, dando provas de uma singular afinidade de imaginação estrutural, e fazendo por assim dizer o percurso simetricamente inverso, Mário publicava a sua super-fábula, criada mediante a combinação de elementos permutáveis de um *corpus* de lendas que ele, preliminarmente, analisara e selecionara para seus fins narrativos. Como no caso do *Guesa* de Sousândrade (que, aliás, foi desconhecido pelos modernistas brasileiros), o tema-guia de *Macunaíma* é pan-americano, ocorre em lendas da América amazônica recolhidas por Koch-Grünberg (*Von Roroima zum Orinoco*, 1916). Mário – diz a propósito o crítico Cavalcanti Proença –

> escolheu o nome de Macunaíma porque este não é só do Brasil, é da Venezuela também, e o herói, não achando mais a própria consciência, usa a de um hispano-americano e se dá bem do mesmo jeito.

Etimologicamente, Macunaíma significa "O Grande Mau". Mário fez dele um herói sem caráter definido, uma espécie de protótipo do brasileiro (e, por extensão, do latino-americano) em busca de seu caráter nacional e de seu perfil étnico. O livro é desenvolvido em pauta satírica, não segundo um princípio lógico ou psicológico, mas de acordo com aquela ordem de necessidade e causalidade sintagmática que fornece o esquema de base das fábulas congêneres. O autor vai dando "coloratura" ao tecido conjuntivo da narração mediante a inclusão de variantes extraídas de outras lendas, de contos populares de diferentes regiões do Brasil, além de recorrer a elementos contemporâneos e de crítica social (o gigante Piaimã, da mitologia taulipangue, com o qual Macunaíma luta, é a princípio um regatão peruano que lhe roubou o talismã, depois um imigrante italiano enriquecido em São Paulo, para dar só este exemplo). No mesmo passo, a linguagem de Mário torna-se compósita, uma espécie de amálgama dos vários falares brasileiros, com arcaísmos, regionalismos, indigenismos, africanismos e giros de sintaxe popular*.

d) *Não mais limites entre poesia e prosa. O Barroco*

A rarefação dos limites demarcatórios entre *poesia* e *prosa*, com a introdução, no romance, de técnicas de construção do poema, é já sentida pelo escritor contemporâneo (póstero de Proust e Joyce), como uma herança transmitida, uma aquisição pacífica. "Quizá la herencia más importante que nos deja esta línea de poesía en la novela reside en la clara conciencia de una abolición de fronteras falsas, de categorias retóricas. Ya no hay

* Este trabalho foi escrito em mar./abr. de 1970. Dedicamos posteriormente ao romance-rapsódia de Mário de Andrade todo um livro, *Morfologia do Macunaíma*, São Paulo, Perspectiva, 1973.

novela ni poema: hay situaciones que se ven y resuelven en su orden verbal propio", declara Julio Cortázar ("Situación de la Novela", 1950). O mesmo autor, em trabalho precedente ("Notas sobre la novela contemporánea", 1948), depois de estabelecer uma diferença entre "lenguaje enunciativo" e "lenguaje poético" (o que lembra a distinção de Jakobson entre "função cognitiva ou referencial" e "função poética" da linguagem), sustenta que, nos grandes romances tradicionais, havia também uma interferência de ambas essas formas, mas isto ocorria sem quebra da "ordem estética" racionalista, própria do romance. Já no romance contemporâneo

> sólo el desfallecimiento del novelista mostrará la recidiva del lenguaje enunciativo – revelador a la vez del ingreso de una situación no poética y reductible por lo tanto a una formulación mediatizada.

E conclui, taxativo:

> Mas seguir hablando de *novela* carece ya de sentido en este punto. Nada queda – adherencias formales, a lo sumo – del mecanismo rector de la novela tradicional. El paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distingo genérico Novela-Poema.

Essa atitude, nós a gostaríamos de descrever, em termos tirados ainda da lingüística jakobsoniana, como um voltar-se incessante do escritor para a materialidade mesma da linguagem (a "função poética" é aquela que se volta para o aspecto material dos signos), inclusive quando esteja, aparentemente, fazendo aquilo que, convencionalmente, se chamaria "prosa". Na literatura brasileira contemporânea, depois dos precedentes notáveis do Modernismo de 1922, ela deu o lirismo introspectivo de Clarice Lispector (*Perto do Coração Selvagem*, de 1943, a primeira obra e, até hoje, a mais realizada da escritora), para atingir o seu clímax no *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Na literatura americana de expressão espanhola, seu ápice, a nosso ver, se encontra em *Paradiso* (1966), do cubano Lezama Lima. Ambos – o *Grande Sertão* e o *Paradiso* – são livros barrocos: neobarrocos, melhor dizendo. O de Rosa, por suas constantes invenções vocabulares; por seus rasgos sintáticos inovadores; pelo hibridismo léxico (que vai do arcaísmo ao neologismo e à montagem de palavras); pelo confronto oximoresco de barbárie e refinamento (o Sertão metafísico, palco das andanças ontológicas do Jagunço-Fausto, debatendo-se entre Deus e o Demo); pelo *topos* do "amor proibido", "perverso" (Diadorim, a mulher travestida de homem, que desperta no protagonista, Riobaldo, uma paixão que este não pode confessar). O de Lezama, pela metaforização gongorina do cotidiano; pelo prodígio de uma linguagem que é um escândalo romanesco, na medida em que substitui, às convenções de "tipo" do romance realista, com seus requisitos de verossimilhança, a unidade plurifacetada do discurso poético do autor (um cozinheiro ou uma dona-de-casa, em Lezama, se exprimem da mesma maneira que um estudante universitário ou um letrado, como se o autor, superpoetizando a sua prosa, revidasse, assim, à introdução do conversacional na

poesia moderna); enfim, pelo misticismo sincrético; pela fusão também de sofisticação e *naiveté* (a um ponto que, por vezes, roça o *Kitsch*) e, ainda, por um tema amoroso que se inscreve igualmente no *topos* do Eros interdito (a paixão infeliz de Foción por Fronesis, que culmina na loucura do primeiro).

"...El barroco, [que] es lo que interesa de España y de España en América...", – exclama José Lezama Lima pela boca de José Cemí (*Paradiso*, pp. 256-157), personagem em que há muito de autobiográfico (além, talvez, de uma voluntária anagramatização onomástica: Lezama Lima / EZ – IM / CE – MI). E será, quem sabe, justamente no barroco, em seu transplante ibero-americano, – quando, a par do *fusionismo* próprio desse estilo, se dá a *mestiçagem* peculiar a um confronto de culturas e raças diferentes, – que se poderá encontrar, no embrião, essa atitude de não conformidade à partilha clássica dos gêneros e suas correlatas convenções literárias, de parte do escritor da América Latina. A respeito, podemos recorrer a Severo Sarduy, autor da nova geração, cujo livro *De donde son los cantantes* (1967) é também uma das mais significativas manifestações desse neobarroquismo que vê na *plasticidad del signo* e seu caráter de *inscripción* o destino da escritura. Procurando caracterizar o barroquismo por *superposición* de seu compatriota Lezama, Sarduy apela para esta expressiva passagem de Cintio Vitier sobre o primeiro poema cubano, *Espejo de Paciencia* (1608), de Silvestre de Balboa:

> Lo que suele considerarse un extravagante desacierto en el poema de Balboa – la mezcla de elementos mitológicos grecolatinos, con la flora, fauna, instrumentos y hasta ropas indígenas (recuérdense las amadríades "en naguas") – es lo que a nuestro juicio indica su punto más significativo y dinámico, el que lo vincula realmente con la historia de nuestra poesía....

É bastante sintomático que se possa encontrar algo de semelhante no baiano Gregório de Matos (1633-1696), a mais alta figura da poesia barroca brasileira e um de nossos poetas (do ponto de vista sincrônico) mais atuais. Gregório, cognominado o "Boca do Inferno" pela virulência de seu estro, leva a miscigenação de elementos própria do período até a textura mesma da sua linguagem, entremeando nela, para efeitos de contraste e de grotesco, vocábulos tupis (indígenas) e africanos, numa jocunda operação de caldeamento lingüístico-satírico. Neste sentido, sua linguagem, como disse Octavio Paz da de Lezama, é já um *caldo criollo*, temperado no trópico.

e) *A dimensão metalingüística*

Mas um outro fator, não menos importante, intervém na literatura moderna, contribuindo poderosamente para a ruptura do estatuto dos gêneros e da precisa discriminação lingüística que lhe seria correspectiva. Aqui será preciso que retornemos a Mallarmé e ao seu "Un Coup de Dés". Nesse poema, como que respondendo à assertiva de Hegel de que, para o espírito moderno, a reflexão sobre a arte acabava sendo mais interessante do que a própria arte, Mallarmé introduziu a dimensão metalingüística do exercício da linguagem, uma dimensão reservada antes à estética e à ciência da literatura do que à literatura propriamente dita. Mallarmé "inventa el poema crítico", anota Octavio Paz. Trata-se de um poema que se questiona a si mesmo sobre a essência do poetar, num sentido muito diferente, porém, das "artes poéticas" versificadas da preceptística tradicional: o que está em causa não é um receituário de como fazer poesia, mas uma indagação mais profunda da própria razão do poema, uma experiência de limites.

Assim, a linguagem do ensaio e da especulação teórico-filosófica (*langage de formulation*, para usarmos um termo das *Teses* do Círculo de Praga) passa a integrar-se no poema, que se faz metalinguagem de sua própria linguagem-objeto.

A essa incorporação de uma dimensão metalingüística à literatura de imaginação corresponde, também, o que os formalistas russos designavam por "desnudamento do processo", e que outra coisa não é senão um pôr a descoberto a arquitetura mesma da obra à medida que ela vai sendo feita, num permanente circuito auto-crítico. Isto pode ocorrer em modo "sério-estético" (expressão de Edmundo Wilson), como no caso de Mallarmé, ou em modo paródico, irônico, antiilusionista, como no caso desse extraordinário precursor dos rumos do romance moderno que é Laurence Sterne, com seu *Tristram Shandy* (1759-1767). Sabemos que Viktor Chklóvski, na sua *Teoria da Prosa*, num rasgo voluntariamente polêmico, reputa o *Tristram Shandy* a obra romanesca mais típica da literatura universal (ao invés de um caso de exceção e de extravagância como geralmente costumava-se dizer), justamente porque põe a nu a estrutura do romance, perturbando-a, "desautomatizando-a" para a percepção do leitor, que é assim convidado a refletir sobre a natureza do objeto verbal que lhe é proposto, a assumir diante dele uma postura de participação crítica.

Na literatura latino-americana, parece-nos que essa problematização metalingüística terá ocorrido, pela primeira vez, na obra excepcional do brasileiro Machado de Assis, em especial em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), livros onde se pode vislumbrar a influência de Sterne, assimilada porém e organizada num sentido muito pessoal. São romances em crise, que já não mais conseguem se conter nos lindes do gênero, desprezando o desenvolvimento romanesco habitual em prol de uma contínua dialética irônico-crítica autor-leitor. Depois, será talvez preciso aguardar pelo argentino Macedonio Fernández – *el escritor de la nada*, como o chama César Fernández Moreno –, para se ter uma nova e, de certo modo, ainda mais radical aproximação ao problema. Macedonio como que se recusa programaticamente a escrever (não a distinguir tão-somente entre gêneros, mas a fazer literatura como coisa conclusa), e seus textos – seus *papeles* – são o itinerário arrazoado dessa recusa.

> Por escurrirse espontáneamente de los géneros y especies literarios, o por crear figuras propias, todavía innominadas, resulta un autor difícil,

aunque pocos quisieron ser menos difíciles que él (. . .) Es difícil, entre otras cosas, por no ser fácil ubicar sus escritos dentro de las formas delineadas por la preceptiva o por la rutina literaria (. . .) Su expresión a la vez elíptica y analítica, su texto sin tejido conjuntivo, de modo que a veces si no se lo lee al microscopio puede perderse la ilación o deshojarse la corona de pensamientos que entornan el desarrollo lineal del tema, exije la colaboración no de lectores pasivos sino de lectores tan aventureros como el autor, lectores-coautores.

Assim, Adolfo de Obieta define o empreendimento de eversão dos cânones literários levado adiante com humor metafísico e fantasia irônica pelo autor de *Una novela que comienza*.

De Macedonio passamos para Jorge Luis Borges, seu sucessor mais completo, mestre consumado da literatura como metalinguagem e a figura de maior destaque das letras latino-americanas atuais, pela sua projeção e influência universais (inclusive, o que é especialmente significativo, na renovação das técnicas do romance europeu: o *nouveau roman* francês presta-lhe tributo explícito). Para Borges, o "bibliotecário de Babel", não há praticamente diferença entre ensaio e literatura de imaginação, entre suas *inquisiciones* e suas *ficciones*. Temas como o do livro único e anônimo, intemporal, que resume todos os livros e é obra de um só autor, refigurado através das idades, – um tema por excelência mallarmeano –, são centrais em sua prosa, de ensaísta ou de ficcionista. É uma obra deliberadamente tautológica, perseguida por *leitmotiv*: o labirinto; o jardim de caminhos bifurcados; as ruínas circulares; a redescoberta de precursores por um expediente de anacronia retrospectiva; a decifração da sigla divina inscrita nas manchas de um leopardo; o vislumbre da face momentânea de Deus em um poeta-tradutor (Fitzgerald) cuja suprema perícia só se explica por ser ele uma hipóstase do poeta-traduzido (Omar Khayyam), etc. Tais motivos podem ser interpretados como uma única e vasta metáfora (é o que Eliot diz da *Divina Commedia*): metáfora sobre a escritura e sobre o escritor, o qual, a um certo momento, é escrito quando pensa estar escrevendo. Paradigmal nesse sentido é um relato como "Examen de la obra de Herbert Quain" (de *Ficciones*). Conduzido ironicamente em tom de estudo crítico (*in memoriam*), consiste na análise, repassada de argúcia e erudição – com esquemas estruturais e nota de rodapé, inclusive –, da obra de um escritor experimental que jamais existiu (mas que poderia ser o próprio Borges. . .). É um exemplo, também, do amor borgeano pelo texto breve e de sua busca de um estilo neutro, hialino, de uma precisão e elegância quase impessoais (Borges "se ha esforzado por sutilizar sus mecanismos hasta la invisibilidad", repara Luis Harss em *Los Nuestros*). Um estilo, justamente, que elimina as fronteiras entre a literatura como obra de arte verbal e a crítica como metalinguagem mediadora dessa linguagem-objeto. Eis como esse adversário do Barroco, que considera os jogos verbais uma extravagância para jovens (e que chega a sustentar, mesmo, que o espanhol não se presta a invenções lingüísticas muito complexas, do tipo joyceano, – cf. entrevista a G. Toppani, *Il Verri*, n. 18/65), vem a ser, não obstante, por mais um dos seus paradoxos circulares, um alexandrino em domicílio portenho, que prefere às proliferações do estilo barroquista a geometria e a elipse do "maneirismo" (considerado o termo no sentido isentamente técnico que lhe dão Curtius e Hocke).

E assim chegamos a Julio Cortázar, que evolui de um romance ainda costumbrista, *Los Premios* (1960), com brechas de realismo-mágico, para o admirável *Rayuela* (1963). Desta obra diz Luis Harss:

Rayuela es la primera novela latinoamericana que se toma a sí misma como su tema central, es decir que se mira en plena metamorfosis, inventándose a cada paso, con la complicidad del lector, que se hace parte del proceso creador.

Além de uma leitura normal (capítulos 1 a 56), *Rayuela* permite uma segunda combinatória de leitura no eixo sintagmático, parecendo, assim, a corporificação daquele livro fictício, *April March*, romance *regresivo y ramificado*, que engendra outros romances, atribuído por Borges à sua personagem – *persona* Herbert Quain. Octavio Paz, registrando as premonições de Macedonio Fernández, inclui com acerto o livro de Cortázar na família moderna das "obras abertas", assinalando: "*Rayuela* es una invitación a jugar el juego arriesgado de escribir una novela". Há no livro um protagonista aparentemente lateral, o velho escritor Morelli, que tem algo de Poe, de Mallarmé e de Joyce, e que é uma espécie de "portrait of the artist as an old man". Um retrato prospectivo, que repugna ao autor (o qual, como homem fascinado pela prática da vida, e ademais *engagé*, se recusa à idéia de que o mundo exista para acabar num livro), mas, ao mesmo tempo, o seduz irremissivelmente. Essa personagem tece, em filigrana, sua teoria revolucionária do romance por entre os demais capítulos e, sobretudo, em contraponto à trama lírico-amoroso-obsessiva que é central em *Rayuela* (o triângulo formado por Oliveira e seu duplo, Traveler, e La Maga/Talita). É a teoria de um "desescritor", que se insurge contra a lógica discursiva da narrativa e a linguagem "literária", que considera superado o "descritivismo" do romance realista ("la música pierde melodía, la pintura pierde anécdota, la novela pierde descripción") e que resume assim o seu projeto de obra: "Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber Fulguralis, hojas mánticas, y así va". Em livros posteriores – em *62 – Modelo para Armar* (1968), mas sobretudo nas coletâneas de escritos *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) e *Último round* (1969) – Cortázar parece perseverar naquilo que definiu auto-ironicamente como "paseítos hamletianos dentro de la estructura misma de lo narrado". Já agora, tal como em Borges, entre ensaio e obra de ficção não resta mais distinção alguma, ambos funcionando como as áleas de um mesmo percurso vivencial e indagativo ("mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la *excentricidad*, puesto que entre escribir y vivir nunca admití una clara diferencia"). Em *La vuelta al día*, a própria forma física do objeto livro é inovada, como a introdução de um diálogo a três níveis entre o texto, a tipografia e as

ilustrações (o *layout*). Em *Último round*, a influência da paginação do jornal e do simultaneísmo de leitura leva à divisão material do livro em dois segmentos articuláveis (*primer piso* e *planta baja*).

Mas é também importante em Cortázar a abordagem da dimensão metalingüística através da paródia (seja nas dicções das personagens, seja no tratamento de materiais textuais os mais diversos, de informes científicos a memórias estrambóticas de visionários de província). Morelli quer intentar o *roman comique*, como Oswald e Mário de Andrade, cada qual a seu modo, também o fizeram. E já nesta altura, quando a manifestação da paródia no romance deve ser vista como um diálogo de textos ou uma "intertextualidade" (termo que a semióloga Julia Kristeva cunhou com base nos estudos de Mikhail Bakhtin sobre Dostoiévski e Rabelais), não poderíamos deixar de mencionar uma outra obra latino-americana recente, que entra em cheio nesse espaço paródico "dialógico" ou "polifônico" onde os gêneros "elevados" e seus exclusivismos lingüísticos se corrompem; onde a literatura é submetida a um profundo processo popularesco de "carnavalização" (Bakhtin). Referimo-nos a *Tres Tristes Tigres* (1964), de Guillermo Cabrera Infante, cuja *féerie* verbal (aliada às montagens de palavras de *Altazor* de Huidobro e ao "glíglico" de certas passagens de Cortázar) parece desmentir a descrença borgeana nos pendores lúdicos do idioma castelhano.

Vimos como a irrupção da temática metalingüística produziu, na literatura latino-americana, a contaminação da prosa de ficção pela do ensaio crítico, abalando-se, por mais este flanco, o dogma da "pureza" dos gêneros. Mas percurso semelhante pode também ser rastreado na poesia.

De Oswald de Andrade a Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, no Brasil, de Huidobro a Octavio Paz e a Nicanor Parra na Hispano-América, desenha-se essa linha do *poema sobre e/ou contra o poema*: – do poema como uma mensagem em segunda potência, como um super-signo, cujo significante questiona o significado de sua mensagem primeira (de seu processo mesmo de produção significativa).

Oswald escreve textos como "Biblioteca Nacional", poema consistente na simples enumeração dos títulos de livros encontradiços numa prateleira de estante de província: é o humor metalingüístico, a paródia outra vez. Este mesmo humor, e também a atitude "sério-estética" de raiz mallarmeana (que é a outra face da problemática da metalinguagem), se encontram em Drummond: à segunda atitude o poeta denomina, numa antologia pessoal, "poesia contemplada". Em Cabral, que descende de Drummond, é a própria máquina do poema que é montada e desmontada incessantemente, com uma precisão rigorosa de geômetra (*O Engenheiro*, 1945; *A Psicologia da Composição*, com a "Fábula de Anfion" e a "Antiode", 1947; "Uma Faca só Lâmina", 1955, etc.).

Na América de expressão espanhola, o chileno Huidobro, antecipadoramente, traçava já em 1916 este verdadeiro programa de investigação semiológica do objeto poema:

SBD / FFLCH / USP

Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!
Hacedla florecer en el poema.

(o brasileiro João Cabral, no fim da década de 40, diria ainda mais sinteticamente: "flor é a palavra flor"). O pólo do humor prevalece nos "antipoemas" (1954) de outro chileno, Nicanor Parra, com seu antilirismo, seu antidecorativismo, sua crítica dos expedientes retóricos, seu despojamento cada vez mais acentuado. Mas é em Octavio Paz que a postura metalingüística vai atingir o seu clímax: primeiro numa breve composição como "Las Palabras" (de *Puerta Condenada*, 1938-48), toda feita de ambigüidade irônica e ferocidade vivencial, naquela "hora de la verdad" em que poeta e poema parecem medir reciprocamente as forças. Depois em "Blanco" (1967), poema-desdobrável, visual, de múltipla leitura, onde, a nosso ver, o poeta mexicano chega à culminação de seu itinerário, procurando responder, em termos de sua própria prática poética, à acurada meditação teórica que vinha desenvolvendo em torno do "Un Coup de Dés" de Mallarmé e do futuro da poesia (testemunhada pelo belo ensaio *Los Signos en Rotación*, 1965).

f) *A poesia concreta: o texto*

Pode-se dizer que, contemporaneamente, uma série de manifestações do que se convenciona designar por literatura ultrapassam os contornos tradicionais desse conceito, bem como as idéias categoriais de "poesia" ou "prosa" (para sequer falarmos em "gêneros" e seus exclusivismos lingüísticos), apontando para uma concepção nova e mais adequada de *texto*.

> O conceito de texto – escreve o filósofo alemão Max Bense – tem um alcance estético mais amplo do que o conceito de literatura. Naturalmente, a literatura é sempre texto e o texto nem sempre é literatura. Ademais, o texto radica muito mais profundamente no horizonte do fazer do que a literatura, não permitindo que se apaguem tão facilmente os vestígios da produção, deixando visíveis as formas ainda inconclusas e as entre-formas e revelando as multíplices gradações dos estados de trânsito. Precisamente nessa circunstância reside sua função ampliadora do conceito de literatura.

E acrescenta:

> O conceito de estilo é adequado à literatura; o de estrutura, ao texto, vale dizer, no segundo caso a linguagem ingressa, essencialmente, no domínio da Microestética (...) Prosa e poesia são conceitos que caracterizam algo que pode ser feito na linguagem, quando esta já se apresenta pronta, suas formas são conhecidas e dadas, podendo ser consumidas e gastas. Texto é algo que se faz com a linguagem, de linguagem portanto, mas algo que, ao mesmo tempo, modifica, amplia, aperfeiçoa, rompe ou reduz a linguagem. O texto é sempre uma informação na linguagem sobre a linguagem e somente isto.

E aqui cabe-nos considerar o caso da poesia concreta, justamente uma das formas de produção textual que tem sido, em especial, objeto das reflexões teoréticas de Bense.

O movimento internacional de poesia concreta nasceu nos primeiros anos da década de 1950, pelo trabalho simultâneo, porém independente, do grupo brasileiro "Noigandres" (depois "Invenção"), de São Paulo, e do poeta suíço Eugen Gomringer (nascido em Cachuela Esperanza, na Bolívia, de mãe boliviana). A primeira mostra do movimento, em termos mundiais, foi a brasileira, levada a efeito em 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Da poesia concreta brasileira disse Octavio Paz, no já mencionado artigo do *Times* londrino:

> ...é impossível encontrar entre os jovens poetas da América Espanhola algo comparável ao grupo brasileiro "Invenção" (...) Em 1920 a vanguarda estava na Hispano-América; em 1960, no Brasil.

A poesia concreta brasileira originou-se de uma meditação crítica de formas. Procurou-se sintetizar e radicalizar as experiências da poesia internacional e nacional. De um lado, havia o exemplo de Mallarmé, com a sua sintaxe visual e o aproveitamento do branco da página; a técnica ideogrâmica de Pound; a teoria do caligrama de Apollinaire ("il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement"); a palavra-montagem de Joyce; a gesticulação tipográfica de e.e. cummings; as contribuições futuristas e dadaístas. De outro, a poesia "pau-Brasil" de Oswald de Andrade, com as suas reduções lingüísticas e as suas técnicas de montagem, assim como os poemas de João Cabral, com seu rigor construtivo, sua disciplina de engenharia. Mas havia também o cinema (Eisenstein e a teoria ideogramática da montagem), a música de Webern e seus seguidores, as artes plásticas (de Mondrian a Albers e Max Bill e aos pintores concretos do grupo "Ruptura", de São Paulo); e ademais o jornal, o cartaz, a propaganda, o mundo da comunicação não-verbal e audiovisual.

Desse entrecruzamento de *media* se alimenta a poesia concreta. Ela se proclama "espácio-temporal" e "verbi-voco-visual" (recorrendo a uma expressão de Joyce). Não apenas o problema dos gêneros, então, é posto em questão, mas o da própria literatura e o da linguagem verbal. Nessa atitude radical, em que todos os parâmetros do poema são submetidos a uma vontade geral de estruturação (o semântico, o tipográfico-visual, o sonoro), há como que "uma sugestão da comunidade básica das artes", para nos valermos do que diz Susanne Langer, quando aborda os problemas do espaço e do tempo na pintura, na música e na literatura. Afirma a autora de *Feeling and Form:*

> O fato de que a ilusão primária de uma arte possa aparecer, como um eco, como ilusão secundária em outra, dá-nos uma sugestão da comunidade básica das artes (...) A ilusão primária sempre determina a *substância*, o real caráter de uma obra de arte, mas a possibilidade de ilusões secundárias confere-lhe a riqueza, a elasticidade e a ampla liberdade de criação que fazem a verdadeira arte tão difícil de ser colhida nas redes da teoria.

No mesmo sentido, observa A. A. Mendilow (*Time and the Novel*):

> Na verdade, pode-se quase afirmar que as mais significativas experiências e inovações feitas por pintores, escultores, compositores e romancistas derivam não apenas da exploração total das qualidades inerentes ao seu instrumento de trabalho, mas, sobretudo, precisamente de suas tentativas em transcendê-lo e introduzir efeitos e ilusões além das estritas capacidades do instrumento limitativo (...) O grau em que isso é realizado poderia talvez servir como um índice do progresso de uma arte de um estágio mais simples para outro mais complexo e mais altamente organizado.

Desbordando voluntariamente do campo da literatura; apresentando seus primeiros manifestos em uma revista de arquitetura; organizando o livro como um objeto visual, inteiramente planejado, uma exposição portátil de ideogramas que funcionam como *kakemonos* japoneses; passando ao poema-cartaz e retomando o exemplo de Maiakóvski, da época do *agit-prop* e das "janelas Rosta"; propondo-se, enfim, uma arte geral da linguagem, a poesia concreta passa a exercer sua influência não apenas na evolução literária, mas, paralelamente, nas técnicas de *layout* e redação do jornal, da revista e do livro, bem como nos textos de publicidade. E como jamais deixou de lado o estrato semântico (jamais se reduziu ao sonorismo ou ao mero letrismo), pôde também se propor problemas de alistamento, ou seja, de uma poesia semanticamente *engagée* e estruturalmente revolucionária, distanciando-se assim do "absenteísmo" e do "purismo" da linha suíça e de outras manifestações européias do movimento. Acompanhando suas atividades de produção textual de uma intensa elaboração teórica e de um constante e programado trabalho de tradução criativa (que compreende, por exemplo, poemas de Pound, de cummings, fragmentos do *Finnegans Wake* de Joyce, poemas de Maiakóvski e Khliébnikov, de vanguardistas alemães e italianos), os propugnadores do movimento procederam, inclusive, à revisão da literatura brasileira, redescobrindo Sousândrade e revalorizando o Modernismo de 22, combatido pelo "neoparnasianismo" da chamada "Geração de 1945".

Mas o que toca mais de perto ao nosso tema é a repercussão que a poesia concreta, em si mesma e no seu trabalho de revisão da obra de Oswald de Andrade, iria ter num campo aparentemente dela distanciado, o da música popular. Como acontecimento público, pode-se dizer que a reconsideração de Oswald culminou na encenação, em 1967, da peça *O Rei da Vela* (escrita em 1933, publicada em 1937, porém jamais levada ao palco antes), por obra do mais criativo dos diretores teatrais brasileiros, José Celso Martinez Corrêa, e seu grupo "Oficina". Essa encenação produziu um grande impacto sobre os jovens compositores e cantores do chamado "Grupo Baiano", liderados por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Sob a impressão da "antropofagia" oswaldiana, na violenta tradução teatral de José Celso, criaram eles a "tropicália". O poeta Augusto de Campos, um dos lançadores do movimento de poesia concreta e, ao mesmo tempo, como crítico de música, aquele que mais se bateu pelo "Grupo Baiano" (tendo

mesmo dedicado aos seus componentes grande parte de um livro, *Balanço da Bossa*, 1968), escreve: "Caetano, Gil e seus companheiros se utilizam de uma *metalinguagem* musical, vale dizer, de uma linguagem crítica, através da qual passam em revista tudo o que se produziu musicalmente no Brasil e no mundo, para criarem conscientemente o novo, em primeira mão. Por isso seus discos são uma imprevista colagem musical/literária, onde tudo pode acontecer e o ouvinte vai, de choque em choque, redescobrindo tudo e reaprendendo a *ouvir com ouvidos livres*, tal como Oswald de Andrade proclamava em seus manifestos: *ver com olhos livres*". Muitas das letras dos "tropicalistas" demonstram afinidades com técnicas e processos da poesia concreta, porém, desenvolvidos num sentido eminentemente oral, de vinculação voz-música. Repara ainda Augusto:

> Gil e Caetano reabilitaram um gênero meio morto: a poesia cantada. Os baianos têm uma sensibilidade aguda para a *altura* (parâmetro musical que, segundo Ezra Pound, é aquele em que os poetas são menos precisos em geral). Eles atingiram um grande refinamento nessa modalidade de melopéia, nessa arte rara, que Pound, evocando os trovadores provençais, denomina *motz el son*, isto é, a arte de combinar palavra & som.

Por isto mesmo, os poetas concretos, sem medo do aparente paradoxo que haveria nessa mudança de campo (literatura/música) e também na mudança de faixa (da faixa da produção, ou do consumo restrito – como é o caso da poesia –, para a do consumo de massa, como é o caso da música popular, apresentada através do disco, do "show", do rádio e da televisão), declaram considerar Caetano o mais importante poeta das gerações mais jovens que se sucederam ao movimento (e não outros poetas "propriamente ditos", epígonos, voluntários ou não, da poesia concreta, e que não trazem a contribuição original do poeta-cantor baiano). Marshall McLuhan mostra a função da máquina de escrever na recuperação do caráter oral da poesia, fazendo o papel funcionar como uma partitura musical para o poeta, que assim pode registrar todas as *nuances* de sua elocução, com a liberdade de um músico de *jazz* (e cita nessa conexão os poemas de cummings e a *oral poetry* de Charles Olson). Décio Pignatari, outro membro de "Noigandres", havia assinalado, já em 1950:

> Sinto-me aventurado a acreditar que o poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seus matizes.

A experiência de Caetano e Gil na música popular brasileira parece dar uma nova dimensão prática a esse mesmo problema, revertendo para a oralidade as técnicas de uma poesia partitural e tipográfica.

Com o caso da poesia concreta rematamos nosso estudo. Realmente, aqui, já se passa dos problemas de uma semiologia restrita (a linguagem verbal e a literatura nela baseada) para os

de uma semiologia ou semiótica geral, onde os caracteres que Jakobson chama "pan-semióticos", e que a linguagem verbal partilha com outros sistemas de signos, são metódica e conscientemente explorados.