

**ALTAZOR DE VICENTE HUIDOBRO:
O GESTO POLÍTICO NUMA DAS EPOPÉIAS DE XX**

**ALTAZOR VICENTE HUIDOBRO:
GESTURE IN POLITICAL OF EPIC OF XX**

Daniel Glaydson Ribeiro¹

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura do poema *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro assumindo as postulações do gênero épico e suas condições de desenvolvimento na primeira metade do século XX. Nesse período se encontram importantes obras que põem em circulação tal gênero a partir de um desdobramento das vanguardas e enquanto questionamento das formulações metafísicas que o consideravam como um espaço discursivo impossível na modernidade. Nesse movimento, *Altazor* se insere como uma autoconsciência da problemática da linguagem e suas capacidades objetivas; trata-se dos modos possíveis de enunciação de um grande poeta, Altazor, esvaziado da serenidade de outrora e em busca de uma língua que vá mais além da língua materna, já que ele não aceita sua origem. Sua revolução política se opera na linguagem, o artifício que diz a história.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero épico; Modernidade; Linguagem e história.

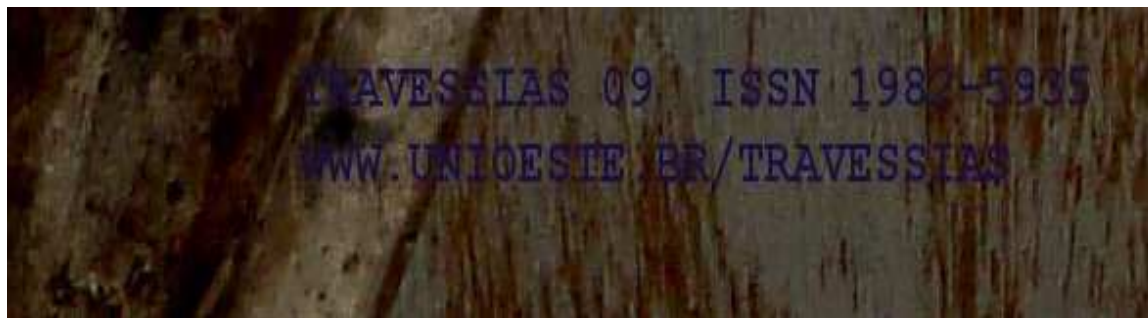
ABSTRACT: This article proposes a lecture of the Vicente Huidobro's poem *Altazor* (1931) assuming the epic genre postulations and its development conditions in the first half of the 20th century. Important works were produced in that period, putting in motion the epic genre from an unfolding of the vanguards and as a discussion of the metaphysical formulations that had considered it impossible as a discursive space in the modernity. *Altazor* is inserted in this movement as an autoconscience of the language problematic and its objective capacities. The work deals about the possible modes of enunciation to a great poet, Altazor, who is empty of the serenity of old and looks for one tongue able to transcend the maternal tongue, because he does not accept its origin. The political revolution works into the language, this artifice that says the history.

KEYWORDS: Epic genre; Modernity; Language and history.

1. O texto

Uma pergunta dá início ao Canto I: “Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?” (HUIDOBRO, 1931, p. 17). A serenidade que era própria do grande poeta, aquele que se

¹ Mestrando em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana na Universidade de São Paulo - USP, Licenciado em Letras pela Universidade Estadual Vale do Acaraú - UVA-CE. E-mail: dgribeiro@usp.br

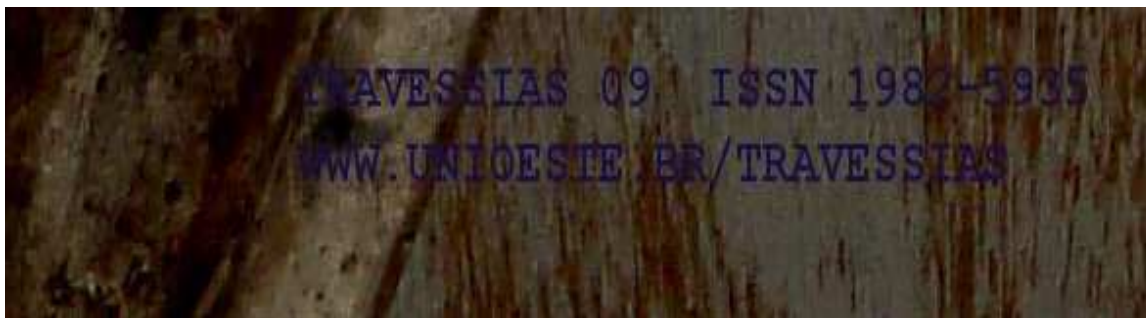


pronunciava legitimado pela tradição, ancorado na velha sabedoria, pois que seus versos seriam ditados por forças superiores e divinas ou, numa versão algo secular, seriam previamente corroborados pelo simples e perfeito pertencimento a uma coletividade; aquele que serenamente deitava na praia, ouvia as ondas ou colhia os moluscos arremessados na areia, como diz Benjamin, este para quem “o homem épico limita-se a repousar” (1985, p. 54). É por tal serenidade primeva que se pergunta no verso inicial do Canto I de *Altazor* (1931), serenidade que o romancista mantém de forma estranha, à custa de esquecimentos deliberados e solidões, mas que ao poeta épico é impossível manter, cerceado voluntariamente pela memória histórica que ele deve cristalizar em versos e pela coletividade que o escuta, o povo, a tribo, o partido. Ele sabe que se outrora fora de fato possível limitar-se ao repouso, em seu tempo não é mais².

Jeanne Marie Gagnebin, no *História e narração em Walter Benjamin* (1994), comenta uma carta destinada a Scholem de 12 de junho de 1938 em que o filósofo atribui uma “estranha serenidade” (*beiterkeit*) a Franz Kafka exatamente pelo seu esquecimento entorpecido e neutro da tradição: “a palavra, aliviada da preocupação com a origem, assume seu percurso arbitrário e reinventa sua própria lei, durável e já obsoleta” (GAGNEBIN, 2004, p. 70). Kafka mantém estranhamente a serenidade porque aceita e recolhe o esquecimento nessa “longa paciência às vezes desesperada, essa morada exata e atenta no desmoronamento, pois não é possível, nem voltar para trás, para uma harmonia ancestral, nem reconstruir um outro mundo” (2004, p. 67). A esta “situação histórica precisa”, o romancista e o poeta épico reagem de modo diverso: Kafka não se sentindo legitimado em sua tradição judaica, escreve no esquecimento; Huidobro também desorientado em sua tradição cristã, escreve na mais angustiante lembrança, escreve a dúvida. Em outras palavras, se Kafka opta, ao menos segundo as leituras de Benjamin, Blanchot, Marthe Robert e Gagnebin, pela neutralidade do desmoronar sem escolhas possíveis entre passado e futuro, Huidobro, em *Altazor*, congrega forças perante a inelutável escolha através da própria canção contínua³ que expõe o pensamento / escritura em seus trajetos e vacilações, e assim narra

² Reforça esta disposição o artigo “Justiça poética na épica latino-americana moderna”, de Leopoldo M. Bernucci, onde, tratando das obras *Canto General* (1950) de Pablo Neruda, *Romanceiro da Inconfidência* (1955) de Cecília Meireles, *Comentarios Reales* (1964) de Antonio Cisneros e *El Estrecho Dudoso* (1966) de Ernesto Cardenal, as caracteriza em termos nada serenos: “ira”, “cólera”, “fúria”, “repulsa”, “denúncia” e “protesto” (2001, p. 238-246).

³ Tomo o conceito de canção contínua emprestado a uma outra epopéia de XX, a *Invenção de Orfeu* (1952) de Jorge de Lima, onde, como em Huidobro, já se teoriza o próprio movimento: “Vá que dessa danada travessia / nasce a canção contínua. Desespero / dessa alegria triste, vão consolo. / Irada explicação que não



(dá a conhecer e registra) certezas voláteis e ímpetos em conflito – “Mirad esas estepas que sacuden las manos / Millones de obreros han comprendido al fin / Y levantan al cielo sus banderas de aurora / Venid venid os esperamos porque sois la esperanza / La única esperanza / La última esperanza.” (1931, p. 22) e no mesmo Canto: “Oigo una voz idiota entre algas de ilusión / Boca parasitaria aún de la esperanza” (1931, p. 38). Apesar desses momentos, ou dessas vozes, em que a angústia corrente se agiganta e se faz desilusão, tudo o que não há no poeta épico de XX é a “longa paciência”, o limitar-se ao repouso – sua linguagem desmesurada é seu modo de agir. Alguma coisa deve ser possível e deve ser dita com vigor, com ira, seja esta coisa o retorno a “uma harmonia ancestral”, seja a reconstrução de “um outro mundo” ou quiçá um amálgama (algo anti-colombiano) dessas duas vontades⁴.

É assim que, no final do mesmo Canto I, quando uma voz solene, possivelmente a mesma daquela primeira pergunta, retorna e oferece a serenidade perdida e imatura, Altazor todavia a interrompe e a cala para poder ouvir o pulso do mundo.

Habitante de tu destino
 Pegado a tu camino como roca
 Viene la hora del sortilegio resignado
 Abre la mano de tu espíritu
 El magnético dedo
 En donde el anillo de la serenidad adolescente
 Se posará cantando como el canario pródigo
 Largos años ausente

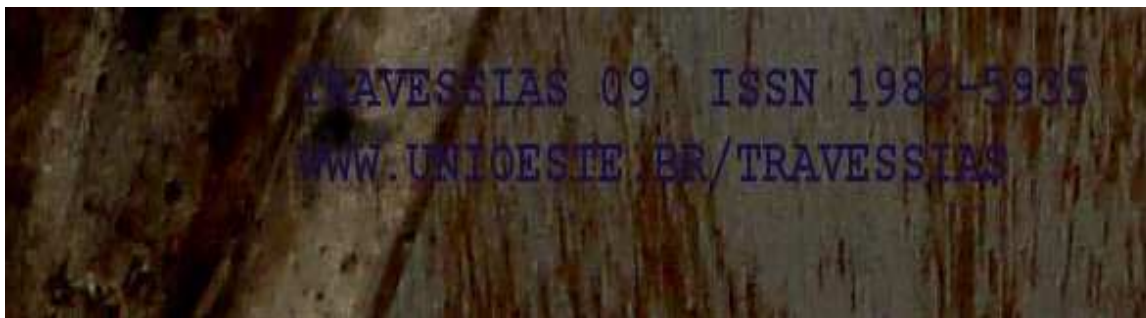
Silencio

Se oje el pulso del mundo como nunca pálido
 La tierra acaba de alumbrar un árbol (1931, p. 43-44)

Como se vê, não há quaisquer aspas ou travessões demarcando estas vozes que eu diferencio aqui, tal qual ainda constavam no “Prefacio” – espécie de Canto zero em prosa poética que tangencia (ou parodia) o estilo versicular e onde estão bem demarcadas as sete falas do Criador, as nove da Virgem e mesmo as anotações do próprio narrador que, durante um “reposito bien ganado” cuja causa fora o enredamento do pára-quedas numa estrela apagada, aproveita para

conforta / a ave suja do pó que cobre o mundo, / e que para limpar-se desse pó, / morre lavada pela tempestade.” (1952, p. 76).

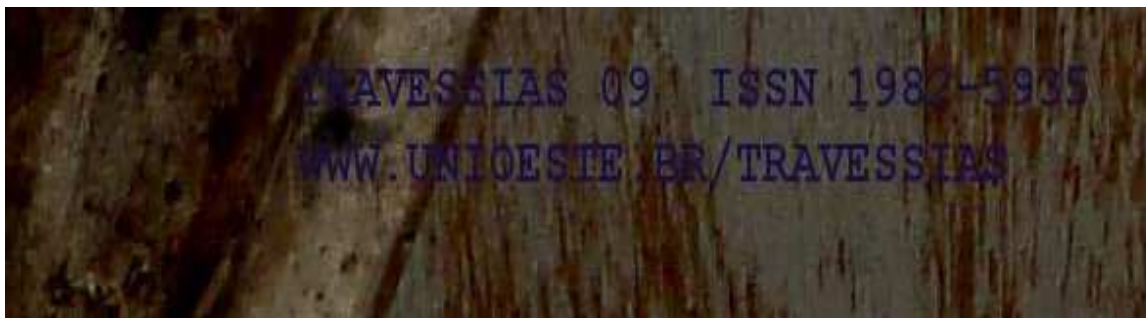
⁴ Se fosse preciso exemplificar, poderiam surgir (ainda que em inelutável reducionismo): *The Waste Land* (1921) de T. S. Eliot, *Super Vrbe* (1924) de Maples Arce e o *Canto General* de Neruda, respectivamente.



“llenar con profundos pensamientos las casillas de mi tablero” (1931, p. 11). O menor repouso se faz preencher com este jogo nada confortável que é a linguagem, onde o poeta se enreda tanto quanto se enredara na estrela – apagada –, e onde as diversas vozes outrora possíveis de reconhecer, vão se tornando, mesmo no âmago da contradição, cada vez mais indiferenciadas, sem pontuações, sintaxes ou, talvez, sentidos. No Canto I, há às vezes estrofes que separam as vozes, e sobretudo há um tom ou um contexto que torna ainda possível diferenciá-las. Este dialogismo interno sempre foi característico do épico. O narrador transita entre vozes, personagens falam / agem – estratégia que o aproximava da tragédia⁵ e que continua a aproximá-lo de alguma dramaturgia, como denota de modo mais exemplar as *dramatis-personae* de T. S. Eliot. No caso de Huidobro, a capacidade de distinção das vozes (que reflete diretamente nas possibilidades denotativas do discurso) se desvanece progressivamente, e isto se torna ainda mais *significante* se o leitor compreender a natureza das personagens como as compreende Octavio Paz: “Fidelidade ao modelo heróico: guerra e amor, mas transpostos para a linguagem; as criaturas com as quais Altazor combate, ou abraça, não são humanas: são vocábulos” (1991, p. 13). A indistinção de tais criaturas, então, pode dar a entender tanto que o poeta afirma a derrota da linguagem, como crê Susana Benko (1993), quanto que ele está, por muito outro lado, traçando um caminho rumo à linguagem absoluta, tal qual lê Paz. A ausência de serenidade que acompanha a narrativa, a escritura, se reflete naquele que a presença, que a lê. A crítica, ao final, queda tão desorientada quanto o poeta.

Nunca obstante, prossigo, aportando à já tão abalada leitura o não menos problemático conceito de gênero épico. Dentre os estudos que tratam de *Altazor*, muitos evitam esta discussão e tantos outros o lêem indiscriminadamente na chave da lírica moderna, tal qual George Yudice em *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje* (1978), onde o crítico considera a obra continuação modelar e ao mesmo tempo evolução inovadora da “tradición de la trascendencia vacua” (1978, p. 149), conceito desenvolvido por Hugo Friedrich em sua *Estrutura da lírica moderna* (1956). Todavia, e isto só faz reafirmar o supracitado desnorteio da crítica, o entendimento da vinculação de *Altazor* ao gênero épico aparece em alguns outros estudos, carentes entretanto de um levantamento da problemática aí inerente. A citação já dada de Paz, por exemplo, denota a percepção genérica – “fidelidade ao modelo heróico” –, mas o escritor mexicano, como se sabe,

⁵ Essa semelhança é inclusive um dos motivos que leva Aristóteles na *Poética* a deter-se com tanto afincio na diferenciação, tanto de essência quanto de valor, entre os dois gêneros.



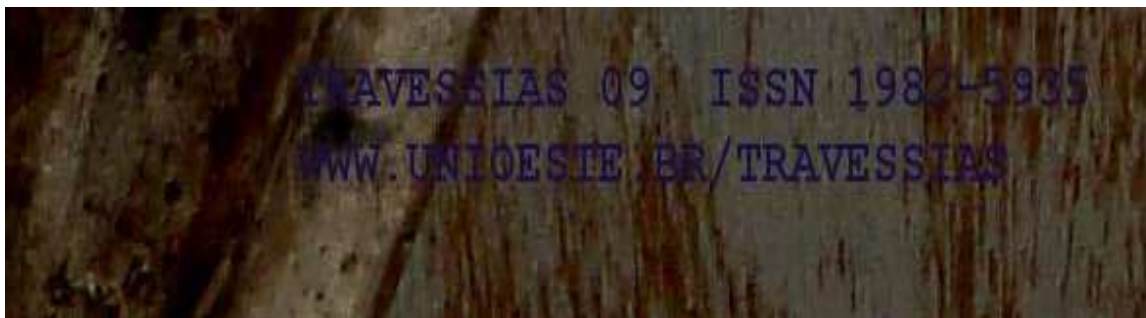
prefere trabalhar com o vago conceito de poema longo. Jorge Schwartz, por sua vez, define a obra como “um poema (ou antipoema) épico, dividido em sete cantos, no qual o herói é a linguagem, e seu percurso, a página do poema” (2008, p. 98). É razoável que não se possa cobrar deste último o desenvolvimento que tal definição exige, haja vista constar em livro que dá conta dum panorama geral das vanguardas latino-americanas, recolhendo e comentando seus manifestos e prefácios. No entanto, e pesa aí exatamente o caráter introdutório do livro, a definição de Schwartz, com a segurança ou frieza que demonstra, dá a entender que a atribuição de tal gênero a tal obra é pacífica, quando o que de fato há é um estranhamento belicoso de grande parte da crítica diante da mera suposição de existência dum gênero tão arraigadamente ancestral e anti-moderno em pleno início do séc. XX. E, se me detenho em *Altazor*, noto que sequer há um estudo específico assumindo como norte sua leitura enquanto “poema (ou antipoema) épico”, isto é, uma leitura focada nas implicações decorrentes da *assunção* de tal tipologia discursiva, implicações inelutavelmente vinculadas à História.

Na seguinte passagem, o ensaísta Ramón Xirau exemplifica a percepção crítica do gênero épico em *Altazor*, deixando entrever o porquê da ausência de uma leitura que enxergue suas vinculações históricas:

Por sua intenção épica – mesmo tratando-se apenas de uma épica mental e subjetiva –, *Altazor* é irmão de *La Anábasis*, *The Waste Land*, *Narciso* ou *Muerte sin fin*. Anulado o mundo, *Altazor* constitui a épica – e o drama – de uma consciência solitária.

[...] Apesar do vazio, do oco, do nada, Huidobro tenta ser a voz do universo, bem à imagem e semelhança de Walt Whitman. Diante da aniquilação, *Altazor* quer sacudir-se no vazio com “blasfêmias e gritos”. Depois de grito e blasfêmia – subidas apenas aparentes –, *Altazor* se sente elevado ao mundo que cria em sua imaginação. (1986, p. 47-48)

Xirau não contraria a tendência quase unânime da crítica huidobriana que vê em *Altazor* uma culminação do Criacionismo, a célebre teoria vanguardista fundada pelo poeta chileno em 1914, reafirmada nos dez anos seguintes por vários manifestos, e através da qual toda sua obra é inexoravelmente lida, ao menos pela crítica – e daí “o porquê da ausência de uma leitura que enxergue suas vinculações históricas”, afinal, o ideal criacionista é o poema absolutamente novo, criado em todas as suas partes; poesia não mais interessada em cantar a Natureza e sim em fundar uma realidade própria; questiona o valor da representação, da mimese; e opõe à verdade da vida,



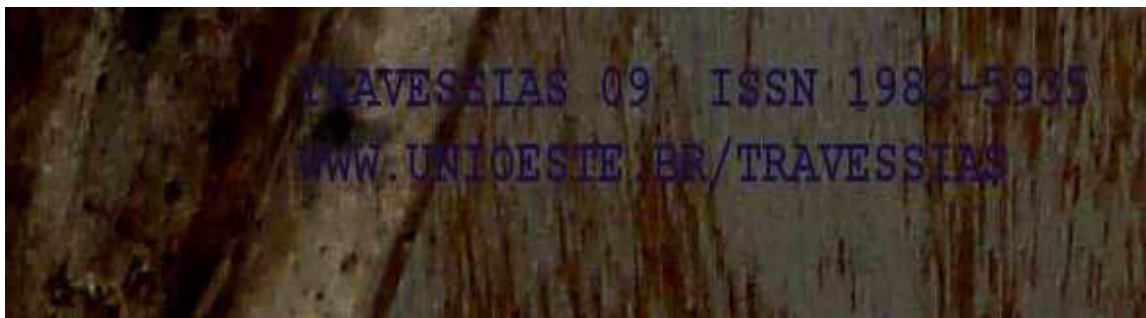
uma verdade da arte, compartilhando os anseios da *poésie pure* de Mallarmé. Se *Altaçor* é então lido como culminação de tal teoria, a conclusão de que nele o mundo está “anulado” será talvez a mais óbvia, e uma épica assim lida não poderá, de fato, ser mais que “apenas uma épica mental e subjetiva”. Todavia, se me atento ao texto de *Altaçor* sem reduzi-lo previamente às propostas criacionistas, o que percebo é que o sujeito poético disposto a renunciar ao sortilégio que traria de volta a “serenidad adolescente”, dizendo “Silencio / Se oje el pulso del mundo como nunca pálido / La tierra acaba de alumbrar un árbol”, não é mais o mesmo que, no manifesto inaugural “Non Serviam”, diz-se liberto do mundo e das realizações da mãe Natureza, comunicando a esta que “Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mares, tendré mi cielo y mis estrellas” (2003, p. 1295), estabelecendo assim também uma espécie de “estranha serenidade”, não através do esquecimento deliberado, como Kafka, mas de um desprendimento deliberado. Desse modo, o sujeito poético de *Altaçor* não se encontra num estado puramente evoluído – numa culminação – daquele que se apresentara em “Non Serviam”. Não é também uma completa negação, uma antítese, pois ele não se transfere da poesia pura para a explicitamente engajada, panfletária – aceitando aqui, *a priori*, esta dicotomia. O que ele intenta ser, na verdade, como sugere desde seu subtítulo a revista “Total” lançada por Huidobro em 1936, é uma *síntese* da dita dicotomia que dominou o debate estético desde meados dos anos 20, e que desemboca na militante década de 30. Na referida revista constam dois novos manifestos onde o autor não mais reafirma simplesmente a teoria criacionista nos moldes anteriormente expostos, operando-lhe um significativo deslocamento. Apesar da proximidade cronológica entre esses textos e a publicação de *Altaçor*, tal deslocamento criacionista nunca foi levado em consideração, até agora, pela crítica. Um dos manifestos, homônimo à revista e que foi escrito, segundo nota do autor, no mesmíssimo 1931, explicita o desejo ardente por um grande poeta, pela grande palavra, “una voz grande y calma” (serena?), desejo de uma voz, numa palavra, épica:

El mundo os vuelve las espaldas, poetas, porque vuestra lengua es demasiado diminuta, demasiado pegada a vuestro yo mezquino y más refinada que vuestros confites. Habéis perdido el sentido de la unidad, habéis olvidado el verbo creador.

El verbo cósmico, el verbo en el cual flotan los mundos. Porque al principio era el verbo y al fin será también el verbo.

Una voz grande y calma, fuerte y sin vanidad.

La voz de una civilización naciente, la voz de un mundo de hombres y no de clases. Una voz de poeta que pertenece a la humanidad y no a cierto clan.



Como especialista, tu primera especialidad, poeta, es ser humano, integralmente humano. No se trata de negar tu oficio, pero tu oficio es oficio de hombre y no de flor.

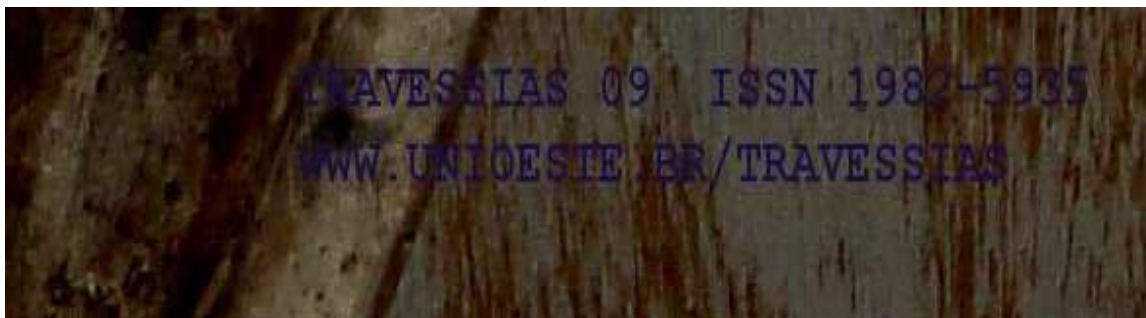
Ninguna castración interna del hombre ni tampoco del mundo externo. Ni castración espiritual ni castración social.

Después de tanta tesis y tanta antítesis, es preciso ahora la gran síntesis.

[...] Queremos un ancho espíritu sintético, un hombre total, un hombre que refleje toda nuestra época como esos grandes poetas que fueron la garganta de su siglo.

Lo esperamos con los oídos abiertos como los brazos del amor. (1936, p. 2-3)

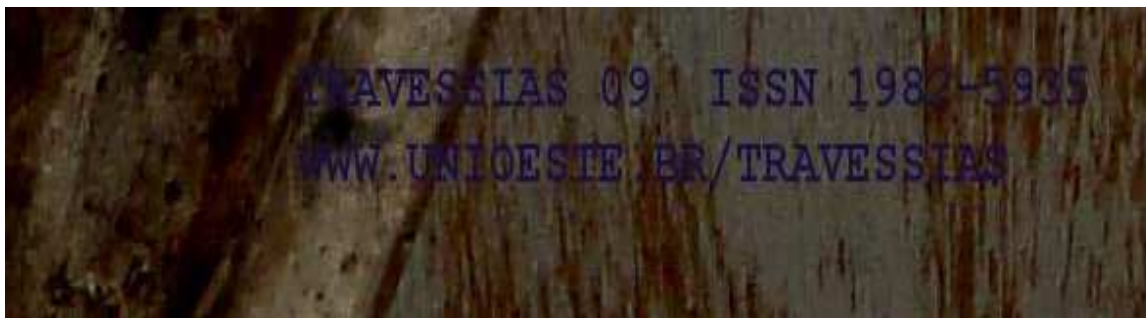
A revolta de Huidobro se dirige agora, claramente, contra o modo lírico de discurso ao qual toda a poesia moderna foi compelida a se reduzir, limitada à expressão de um “yo mezquino”. “A widely shared attitude: a narrowing of the sphere regarded as ‘appropriate’ for verse” (BERNSTEIN, 1980, p. 4), conforme estudo que trata do verso épico moderno de Ezra Pound, mostrando que, apesar das diferentes soluções apresentadas, há uma identificação nas tensões enfrentadas pelos rapsodos de XX. Interessante notar que Huidobro, ao afirmar ser seu ofício coisa de homem e não de flor, parece discutir consigo mesmo, com aquele que clamava em 1916: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas! / Hacedla florecer en el poema” (2003, p. 391) – versos antológicos da “Arte Poética” que são como o epíteto do Criacionismo e a consagração de um purismo lírico, mas que, como se vê, não correspondem mais aos anseios deste Huidobro dos anos 30, anseios nitidamente épicos em seu sentido mais tradicional: o do grande poeta que funda uma civilização através do canto total, entendido este fundar como cristalização da origem e da história. A aparente contradição entre estes dois últimos termos é de ordem semelhante à que envolve tradição e modernidade, da qual trata Octavio Paz no início de *Los hijos del limo* (1974). “Lo moderno es autosuficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición” (p. 18). No início do séc. XX, só o original era histórico, porque a história que interessava era uma por começar, e isto serve tanto para os comunistas quanto para os vanguardistas, dois lados que foram cada vez mais se tornando (ou se revelando) um só. Notem como a visão de Huidobro no manifesto “Total” está calcada, talvez demasiadamente, num conceito ainda idealista da poesia épica – e isto, curiosa secularização, tem a ver exatamente com a utopia comunista que o animava à época: a voz de um mundo de homens e não de classes, ele diz. Para ter uma noção do que seria o conceito idealista da poesia épica, o último grande exemplo é Hegel e sua *Estética* (1820-29): “É como totalidade original que o poema épico constitui a Sagra, o Livro, a Bíblia de um



povo. Todas as nações grandes e importantes possuem livros deste gênero, que são absolutamente os primeiros entre todos e nos quais se encontra expresso o seu espírito original” (1993, p. 573). Ainda que seja esta mesma vontade, a expressa em “Total”, que alimenta a escritura de *Altazor*, tal intento se mostra no poema de modo bem menos idealista e mais crítico:

Soy todo el hombre
 El hombre herido por quién sabe quien
 Por una flecha perdida del caos
 Humano terreno desmesurado
 Sí desmesurado y lo proclamo sin miedo
 Desmesurado porque no soy burgués ni raza fatigada
 Soy bárbaro tal vez
 Desmesurado enfermo
 Bárbaro limpio de rutinas y caminos marcados
 No acepto vuestras sillas de seguridades cómodas
 Soy el angel salvaje que cayó una mañana
 En vuestras plantaciones de preceptos.
 Poeta
 Anti poeta
 Culto
 Anti culto
 Animal metafísico cargado de congojas
 Animal espontáneo directo sangrando sus problemas
 Solitario como una paradoja
 Paradoja fatal
 Flor de contradicciones bailando un fox-trot
 Sobre el sepulcro de Dios
 Sobre el bien y el mal
 Soy un pecho que grita y un cerebro que sangra
 Soy un temblor de tierra
 Los sismógrafos señalan mi paso por el mundo (1931, p. 31-32)

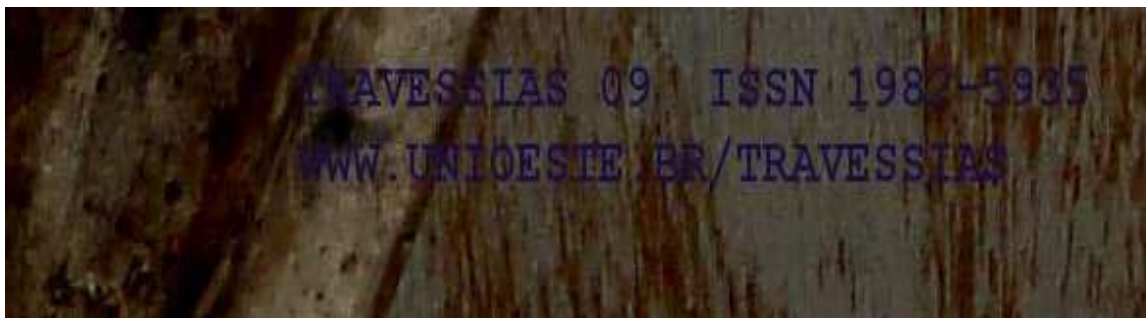
Aí quem fala é Altazor, este personagem, ou este sujeito poético, um duplo desgarrado de si mesmo que Huidobro engendra para dar conta dessa, ou melhor, dar vazão a essa “trágica busca” (1931, p. 29). Altazor quer ser a voz que pertence à humanidade, que é total, mas percebe ao mesmo tempo sua solidão; quer ser portador do verbo cósmico, criador, fundador, num mundo em que o homem desconhece sua origem vital, submerso na dúvida quanto à existência ou inexistência de Deus. Altazor nasce, como diz o primeiro verso do livro, no exato dia da morte de Cristo, o último grande mito, quiçá o último grande poeta, e viaja, como todo herói épico, não mais pelo mar e sim pelo espaço (da linguagem?), não mais navega e sim voa em seu



pára-quedas, esse instrumento que fala do moderno e da queda, mas de uma queda que sabe ter, no final, pouso seguro. Altazor, cujo pai era cego, este sintoma que acompanha Homero desde o próprio nome. Altazor, enfim, aquele que “desconfía de las palabras / Desconfía del ardid ceremonioso / Y de la poesía / Trampas / Trampas de luz y cascadas lujosas / Trampas de perla y de lámpara acuática / Anda como los ciegos con sus ojos de piedra / Presintiendo el abismo a todo paso” (1931, p. 40). É essa consciência sumamente angustiada e nada ingênua das diversas atribuições que se opõem à realização total do intento épico, atribuições que lhe tiram a serenidade e o obrigam a experimentar no material mesmo da linguagem as suas capacidades *objetivantes*, uma das principais características que diferencia *Altazor* das outras epopéias suas contemporâneas. Consciência que há no poema mas não em “Total”, o que se explica pela natureza utópica de todo Manifesto, revelada inclusive na última frase, a dos ouvidos que esperam tão abertos como os braços do amor. No poema, a legitimidade discursiva colocando-se em xeque no momento mesmo de sua pronúncia distancia a epopéia de Huidobro da de um Neruda, absorto em sua fé (ou ingenuidade) épica amparada firmemente na ideologia política⁶; e a aproxima da de um Jorge de Lima, ainda que em *Invenção de Orfeu* a teorização sobre a própria escritura possa aparecer como que dispersa num ou noutro poema, enquanto que, em Huidobro, é o mote central.

Há uma obra contemporânea de *Altazor*, abalada igualmente pela Primeira Guerra, que divide com esta a preocupação sobre as possibilidades do épico, com a diferença fundamental de que uma se lança a experimentar na própria forma, e a outra apenas reafirma sua impossibilidade e sua metamorfose: “O romance é a epopéia do mundo abandonado por deus” (LUKÁCS, 2000, p. 89). Com esta comparação algo insólita que faço, talvez quede ainda mais interessante a afirmação de Lukács de que *A Teoria do Romance* (1920) fora pensada inicialmente para ser um romance e não um ensaio histórico-filosófico. Ali, o futuro marxista dá ainda continuidade à leitura da poesia épica como praticada por Hegel, endossando que no mundo moderno não subsistem as condições necessárias para sua prática, sendo o romance a nova forma épica

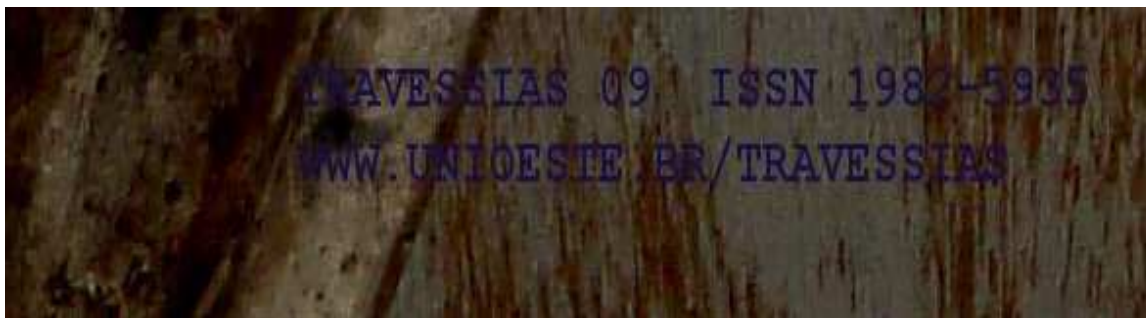
⁶ O poema XXXIX do quarto livro, “Los Libertadores”, é nada menos que um discurso preparado por Neruda para ler no Pacaembu num evento em homenagem a Luís Carlos Prestes. O título: “Dicho en Pacaembu (Brasil, 1945)”. Os últimos versos, que lembram curiosamente o final do Canto I de *Altazor*, por seus silêncios opostos: “Hoy pido un gran silencio de volcanes y ríos. / Un gran silencio pido de tierras y varones. / Pido silencio a América de la nieve a la pampa. / Silencio: La palabra al Capitán del Pueblo. / Silencio: Que el Brasil hablará por su boca.” (1950, p. 198).



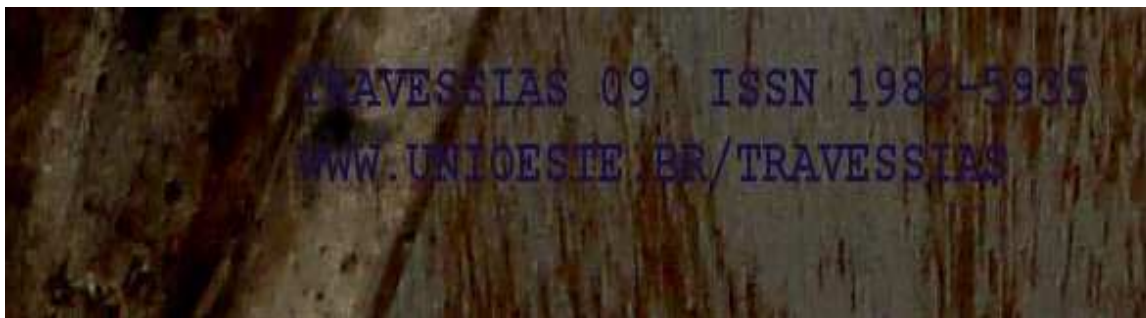
possível. O conceito utilizado por Hegel para sustentar a impossibilidade da poesia épica é o de “prosaísmo” (1993, p. 606), isto é, a perda do genuíno, da naturalidade ou da espontaneidade nas relações entre os homens, a perda de algo *primitivo*; tudo passa a ser regido, quando não pelo mero hábito, por preceitos morais ou jurídicos externos ao indivíduo, e tudo isto seria completamente alheio à poesia épica, esta que deve florescer apenas num “meio ingenuamente poético” (1993, p. 577), passível de ser expresso em sua totalidade – o exemplo cabal disto seria, claro, a Grécia de Homero. Lukács não se expressa em idênticos termos, mas, como se lê a seguir, diz com ainda mais vigor o mesmo:

Aí não há ainda nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para a alma. Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopéia. [...] Quando a alma ainda não conhece em si nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a alturas ínvias, quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se junto aos homens, incompreendida mas conhecida, como o pai diante do filho pequeno, então toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma. Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos. Pois a pergunta da qual nasce a epopéia como resposta configuradora é: como pode a vida tornar-se essencial? E o caráter inatingível e inacessível de Homero – e a rigor apenas os seus poemas são epopéias – decorre do fato de ele ter encontrado a resposta antes que a marcha do espírito na história permitisse formular a pergunta. (LUKÁCS, 2000, p. 26-27)

Afirmar que um gênero literário se resume, a rigor, em duas obras específicas de uma civilização específica e de *um homem* específico, é tratar muito mais de uma Idéia, o conceito propriamente platônico, do que de um gênero. *Odisséia* e *Iliada* seriam o Fogo, a Luz, e todas as outras epopéias, desde Hesíodo, Virgílio e as renascentistas, sem falar nas orientais e muito menos nas românticas e nas modernas, seriam meras sombras projetadas no interior da caverna. Preciso acrescentar que, para serem tal Fogo e tal Luz, *Odisséia* e *Iliada* devem ser devidamente lidas na chave idealista ou, talvez seja possível dizer, na chave ingênua. Aquela alma, de que fala Lukács, que ainda não conhece nenhuma alteridade, precisaria estar muito distante do corpo, desta “vida” ou “empíria” que é para o autor exatamente o “objeto da épica” (2000, p. 45), para poder permanecer assim tão plena e indiferenciada num mundo em que há reis e há escravos, há chefes e há subordinados, há homens e há mulheres. O conhecimento da alteridade me parece,

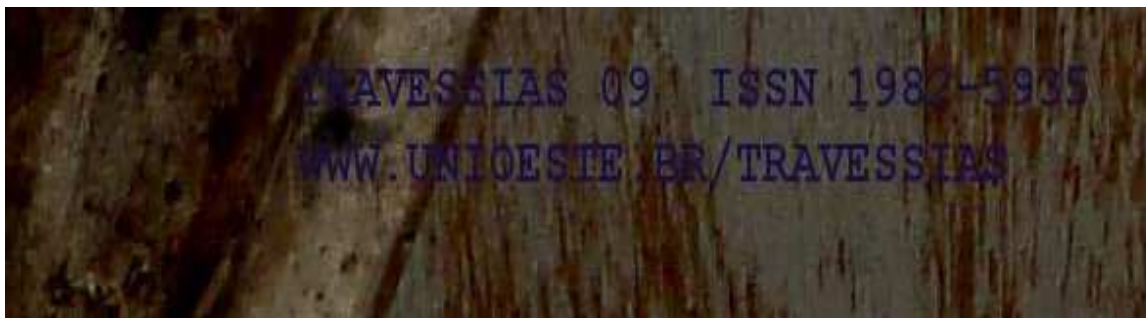


na verdade, bastante textual em Homero, desde a simples diferenciação hierárquica, presente diversas vezes, através da operação singular / plural. Alguns exemplos: “As criadas ofereceram à deusa”; “A mãe, com duas escravas”; “Os nobres aguardavam o rei”; “Alimentadas as escravas e a princesa” (2008, p. 23, 43, 45). Quando, no oitavo Canto, Alcínoo, o rei dos feáceos, atendendo aos rogos de Odisseu concede-lhe uma nau para seu regresso, profere: “Escolham-se dois e / mais cinqüenta entre o povo que, embora jovens, se / distingam na arte de navegar”. A distinção que o rei faz, o narrador não se atreve a desfazer quando diz logo a seguir: “Dirigiram-se à borda do mar os cinqüenta / mais dois escolhidos, obedientes às ordens do rei” (2008, p. 83). A significativa quebra de verso que separa os dois comandantes dos cinqüenta tripulantes e que Donald Schüller faz constar em sua ousada tradução não se dá no “δύω καὶ πεντήκοντα” (2008, p. 82) de Homero, mas, por sua vez, no original não se inverte a ordem dos termos, como faz o tradutor. Os δύο vem sempre antes dos πεντήκοντα. Esta anotação me faz lembrar a impressionante leitura que praticaram Adorno e Horkheimer em sua *Dialética do esclarecimento* (1947), quando enxergam no episódio das Sereias uma espécie de alegoria da divisão social, da dominação e do trabalho. Odisseu se delicia com a beleza do canto, atado ao mastro como o burguês ao seu assento da ópera, enquanto os remadores, com os ouvidos tapados à cera pelo próprio Odisseu, continuam avidamente seu trabalho manual. A leitura da epopéia deixa de ser idealista e passa a ser, de fato, histórica. “Os cantos de Homero e os hinos do *Rigveda* datam da época da dominação territorial e dos lugares fortificados, quando uma belicosa nação de senhores se estabeleceu sobre a massa dos autóctones vencidos” (1985, p. 24). As obras que retomam o gênero no séc. XX tem suma consciência dessa historicidade e jogam com ela, sobretudo porque, em sua maioria, provém do outro lado, o lado das nações exploradas, dos autóctones vencidos. É um movimento poético, digamos assim, que se concentra de forma significativa na América, e que chega a falar em “Heróis do século como os outros foram: / continentes achando e destruindo” (DE LIMA, 1952, p. 106), ainda que nem sempre o posicionamento seja tão crítico, e mais uma vez Neruda serve como exemplo oposto, o do rapsodo de XX que mantém a crença em heróis. Mas então, onde entraria *Altazor* em tal movimento se nele o mundo está “anulado”, como já disse Ramón Xirau e como pensa realmente uma grande parte da crítica? Talvez seja preciso ler o poema antes de dar ouvidos à crítica.



Hace seis meses solamente
 Dejé la ecuatorial recién cortada
 En la tumba guerrera del esclavo paciente
 Corona de piedad sobre la estupidez humana.
 Soy yo que estoy hablando en este año de 1919
 Es el invierno
 Ya la Europa enterró todos sus muertos
 Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve (1931, p. 21)

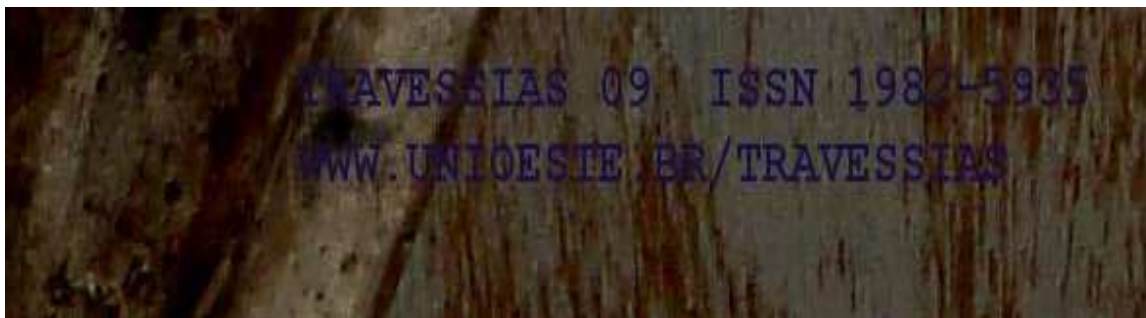
O sujeito poético ou narrador, esse “yo” falante que viaja pelo mundo e o observa e relata, Altazor ou Huidobro, um personagem ou um homem, essa voz dupla situada num ponto enigmático entre a poesia e a história e que não hesita em localizar-se no espaço-tempo, mas que talvez hesite em mencionar os nomes próprios da terra que deixara há seis meses – Chile ou América Latina –, palavras que de fato não aparecem nenhuma vez, assim explícitas, em *Altazor*. Já numa outra obra, intitulada exatamente *Ecuatorial* (1918), poema longo que antecipa algumas preocupações e modos altazorianos e ao qual Eduardo Mitre (1981) chama curiosamente de epopéia planetária, tal situar-se aparece com todas as letras: “La cordillera andina / Veloz como un convoy / Atraviesa la América Latina / El Amor / El Amor / En pocos sitios lo he encontrado / Y todos los ríos no explorados / Bajo mis brazos han pasado” (2003, p. 502). Pouco adiante, encontram-se versos que são como raízes textuais: “Una mano cortada / Dejé sobre los mármoles / La línea ecuatorial recién brotada” (2003, p. 504). Esta digressão serve apenas para confirmar, caso reste dúvida, que Huidobro fala na estrofe acima de seu continente e sua história, a tumba guerreira do escravo paciente, coroa de piedade sobre a estupidez humana, mesma estupidez agora responsável pelos enterros e as lágrimas do continente estrangeiro. Tal confirmação tem seu sentido porque contradiz, ainda que não com suficiente força, a imagem corrente que trata Huidobro como um aristocrata alienado, completamente indiferente às preocupações de seu continente natal e da política. Em texto publicado na revista *Amauta* em 1926, “Arte, Revolución e Decadência”, o ensaísta peruano José Carlos Mariátegui toma exatamente a Huidobro para exemplo de poeta que, apesar de no seio das vanguardas, mantém a idéia “tão antiga e caduca” de que “a arte é independente da política” (*apud* SCHWARTZ, 2008, p. 508). É como resposta a este que o poeta chileno escreve o segundo dos manifestos publicados na revista “Total” em 1936, dos quais já ficou dito que operam um significativo deslocamento na teoria criacionista. Chama-se “Nuestra Barricada” e tem como epígrafe: “Esta es la tesis que



siempre hemos sostenido. Por ella hemos luchado y hemos sido atacados muchas veces y aún por compañeros como fue el caso de José Carlos Mariátegui que no comprendió nuestras palabras o no quiso aceptarlas” (1936, p. 4). Neste raro texto, Huidobro expõe sua adesão ao comunismo e defende que, em tempos de guerra e revolução, é natural e mesmo imperioso ao artista o engajamento na luta social. Todavia, rechaça a idéia de uma arte proletária ou de propaganda, no sentido de uma manifestação artística que sente a necessidade de tornar-se fácil e acessível, utilitária, para só assim participar plenamente da revolução. Defende que o revolucionário na arte está em seu poder de inovação, de criação, e assim reafirma sua teoria vanguardista, ainda que substancialmente deslocada.

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

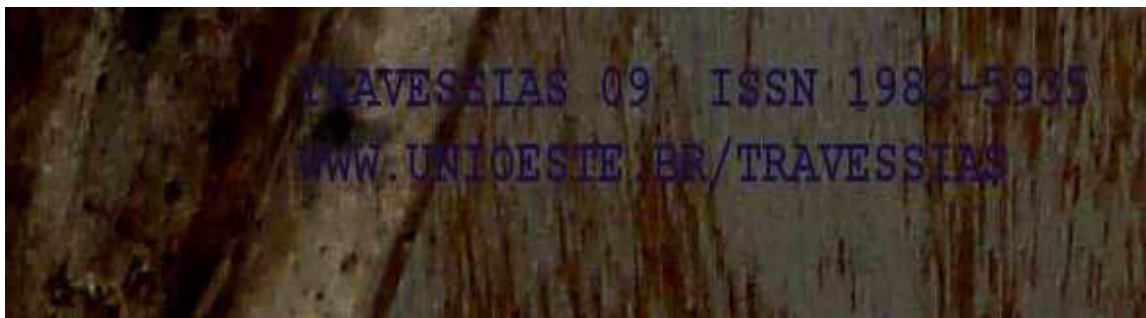
Àqueles versos – “Ya la Europa enterró todos sus muertos / Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve” –, seguem exatamente os também já citados, nos quais o narrador demanda, no imperativo, que o leitor mire as estepes onde milhões de operários desfraldam suas bandeiras de aurora, possivelmente vermelhas, única e última esperança – esperança, porém, logo acusada, no decorrer da angustiante escritura, de ilusória e idiota. Outra vez, o poema se mostra ainda mais crítico que os manifestos. *Altazor* não se deixa levar serenamente pela ideologia. Seu caráter é de experimentação do pensamento / das condições históricas / da linguagem (considerando a inseparabilidade, para não dizer quase sinonímia, desses três conceitos). Experimentar é levar para fora do perímetro, sacar do óbvio rumo às margens, forjar até as últimas conseqüências, que serão possivelmente a beira do ser e/ou do nada. Tudo o que citei até agora de *Altazor* está no Prefácio ou no Canto I, que são como uma grande introdução à viagem, algo como os quatro Cantos iniciais da *Odisséia*, que falam de Telêmaco em sua angústia quanto ao pai, morto ou errante, “Telemaquia” que termina com a emboscada dos pretendentes de Penélope, a mãe, a postos e a morte do filho em suspenso, tal como o Silêncio que encerra o



primeiro Canto de *Altazor*. A partir do segundo, narra-se sobre e sob a linguagem, cristalizando sua história dela – Paz fala em viagem “pelos subcéus e céus da linguagem” (1991, p. 13), eu acrescentaria que também pelos subsolos e solos. No Canto II, uma origem, a “lenguaje de semilla” (1931, p. 48) como uma mulher, musa que preenche o mundo, que o *amuebla* com esses móveis que são as palavras, as grandes palavras que já eram poesia, ou talvez, até mesmo, literatura.

Te hallé como una lágrima en un libro olvidado
 Con tu nombre sensible desde antes en mi pecho
 Tu nombre hecho del ruido de palomas que se vuelan
 Traes en ti el recuerdo de otras vidas más altas
 De un Dios encontrado en alguna parte
 Y al fondo de tí misma recuerdas que eras tú
 El pájaro de antaño en la clave del poeta (1931, p. 49)

Esse pássaro de outrora lembra o canário pródigo da serenidade oferecida e recusada. *Altazor* vai se alimentando do que já foi dito, estabelecendo símbolos que cada vez mais só significam dentro do livro, na língua do livro. O Canto III é o espaço mais específico para pensar a poesia e sua condição presente. O sujeito poético quer “Romper las ligaduras de las venas / Los lazos de la respiración y las cadenas” (1931, p. 53) e se indispõe com a “Poesía poética de poético poeta / Poesía / Demasiada poesía / Desde el arco-iris hasta el culo pianista de la vecina / Basta señora poesía bambina / Y todavía tiene barrotes en los ojos” (1931, p. 56). A proposta que Altazor ora apresenta perante o quadro funesto da poesia é proposta nascida da angústia: “Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos / Mientras vivamos juguemos / El simple sport de los vocablos / De la pura palabra y nada más” (1931, p. 59), mas ele sabe que esse jogo não será suficiente, senão para chegar outra vez ao silêncio: “Después nada nada / Rumor aliento de frase sin palabra” (1931, p. 60). Mais adiante o narrador vai mostrar uma consciência concreta de que esse jogo, que ingenuamente pode se acreditar fora do tempo, está na verdade sendo triturado todo o tempo, pelo mesmo tempo e suas mós: “Jugamos fuera del tiempo / Y juega con nosotros el molino de viento” (1931, p. 84). A estes versos seguem outros cento e noventa que iniciam com a palavra *molino* somada a alguma outra, ladainha que descreve impetuosamente cento e noventa modos de ação do tempo – uma das experimentações que sobretudo desde o Canto IV invadem progressivamente a escritura de *Altazor*. Sendo a operação experimental, para



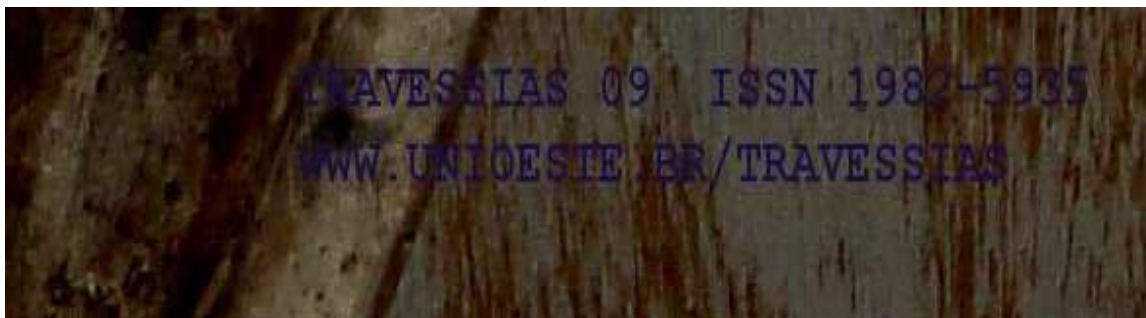
fora dos limites autoritários, a viagem segue então para fora do mero sentido, ou do fácil sentido, mas isto não significa para fora do mundo. O mundo só estaria anulado em *Altazor* se a linguagem fosse algo alheio ao mundo, e o mundo pudesse ser algo alheio à linguagem. “A evocação que nomeia as coisas invoca e provoca também a saga do dizer que nomeia o mundo. O dizer confia o mundo para as coisas, abrigoando ao mesmo tempo as coisas no brilho do mundo” (HEIDEGGER, 2003, p. 18-19).

O que parece quedar anulado em *Altazor* é, não o mundo, mas o crítico, este que talvez tenha como tarefa propor algum sentido à obra. O leitor, de seu muito outro lado, se faz ainda mais forte e presente, porque pode assumir o delírio ou transitar entre diversos sentidos, pensar, sentir, ler. Mas o crítico, comprometido em sua necessidade de certezas, acaba se escondendo ao falar meramente em destruição dos sentidos ou *nonsense*. Há, por exemplo, uma passagem do Canto V que diz:

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

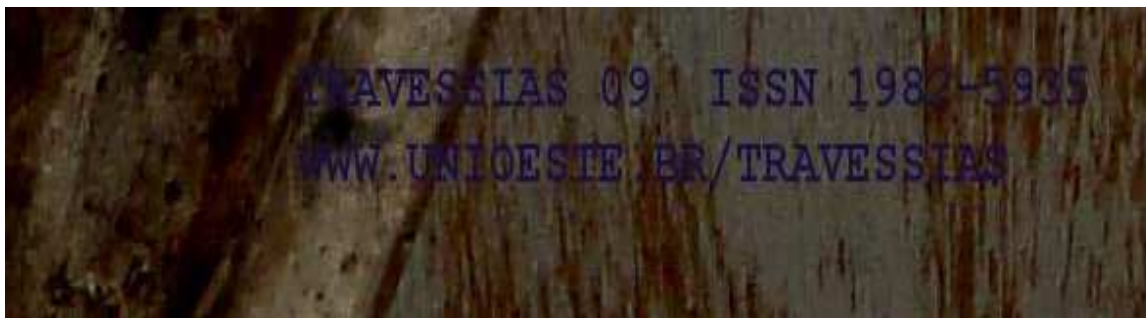
Creceré creceré cuando crezca la ciudad
 Cuando los peces se hayan bebido todo el mar
 Los días pasados son caparazones de tortuga
 Ahora tengo barcos en la memoria
 Y los barcos se acercan día a día
 Oigo un ladrido de perro que da la vuelta al mundo
 En tres semanas
 Y se mueren llegando (1931, p. 78)

O hermetismo acompanha a busca do novo, a rejeição do fácil, da arte de propaganda. Todavia, aquilo que é hermético fecha em si, quiçá necessariamente, um dizer, alguma legibilidade. Sua tensão é seu ato revolucionário. A *assunção* genérica que este artigo faz, a da poesia épica, colabora para que se revele aí esse dizer – talvez apenas um dos possíveis. O órfão, mencionado desde o Prefácio e que é o próprio *Altazor*, “hème aquí solo, como el pequeño huérfano de los naufragios anónimos” (1931, p. 13), proponente de que “Se debe escribir en una



lengua que no sea materna” (1931, p. 11), cercado de um lado por enormes montanhas e de outro pelo mar, que tem barcos na memória e que ironiza quanto a seu crescimento se este depende de uma urbanização já expressamente criticada – “Habrá ciudades grandes como un país / Gigantescas ciudades del porvenir / En donde el hombre-hormiga será una cifra / Un número que se mueve y sufre y baila / (Un poco de amor a veces como un arpa que hace olvidar / la vida)” (1931, p. 35) –, este órfão é um símbolo do Chile natal. Simbologia tão adequada para os países explorados da América, que também a utiliza Octavio Paz em *El laberinto de la soledad* (1950): “De ahí que el sentimiento de orfandad sea el fondo constante de nuestras tentativas políticas y de nuestros conflictos íntimos. México está tan solo como cada uno de sus hijos” (1992, p. 79). Do outro lado do diálogo, o violoncelo. Em Huidobro, já antes mesmo de *Altazor*, os instrumentos musicais e seus executores aparecem como um símbolo, ou um significante, para o civilizado e explorador, quiçá para o burguês, para um modo de vida, enfim, que precisa ser revolucionado. Um forte exemplo se encontra em *Ecuatorial*: “Junto a la puerta viva / El negro esclavo / abre la boca prestamente / Para el amo pianista / Que hace cantar sus dientes” (2003, p. 500). No Canto VI, o significante reaparece: “Muerte de joya y violoncelo / Así sed por hambre o hambre y sed” (1931, p. 102). Mas, afinal, qual a razão de ser de uma linguagem tão cifrada no interior de um gênero que deveria se expressar, como nenhum outro, objetivamente? E objetiva não no sentido racional, que na verdade esquece do objeto e vai para o conceito, mas no sentido *primitivo*, de identificação com o objeto e a palavra que o desenha, que o designa. É exatamente por desacreditar da possibilidade de uma tal linguagem que Adorno, tendo ultrapassado a leitura idealista, continua a endossar a impossibilidade (já não apenas moderna, mas, a rigor, total) de uma epopéia.

A tentativa de emancipar da razão reflexionante a exposição é a tentativa já desesperada da linguagem, quando leva ao extremo sua vontade de determinação, de se curar da manipulação conceitual dos objetos, o negativo de sua intencionalidade, deixando aflorar a realidade de forma pura, não perturbada pela violência da ordem classificatória. A estupidez e cegueira do narrador – não é por acaso que a tradição concebe Homero como um cego – já expressa a impossibilidade e desesperança dessa iniciativa. É justamente o elemento objetivo da epopéia, contraposto de modo extremo a toda especulação e fantasia, que conduz a narrativa, através de sua impossibilidade dada *a priori*, ao limite da loucura. As últimas novelas de Stifter testemunham com extrema clareza a passagem da fidelidade ao objeto à obsessão maníaca, e nenhuma narrativa jamais participou da verdade sem ter encarado o abismo no



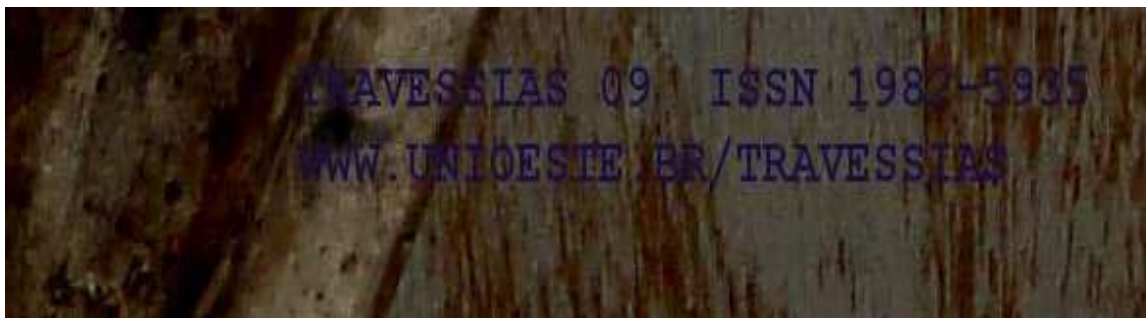
qual mergulha a linguagem, quando esta pretende se transformar em nome e imagem. (2003, p. 51)

Tempo de repetir versos: “Altazor desconfia de las palabras / Desconfia del ardid ceremonioso / Y de la poesía / Trampas / Trampas de luz y cascadas lujosas / Trampas de perla y de lámpara acuática / Anda como los ciegos con sus ojos de piedra / Presintiendo el abismo a todo paso” (1931, p. 40). Para Adorno, na ingenuidade épica já vivia a crítica à razão burguesa. Agora, é na autoconsciência épica que essa crítica ressurge, revitalizada em tempos infestados pelo totalitarismo burguês. A *razão* de ser do ciframento é uma marca de sua oposição à racionalidade. Altazor, num espaço que é como um laboratório da linguagem, demasiadamente conhecedor de seus artifícios, se dispõe à confecção de uma nova porque as existentes não lhe bastam, e inclusive a materna não lhe é legítima. Conhece a estupidez histórica que, num mesmo gesto autoritário, mata os *bárbaros* e oficializa, instala sua língua – porque, aliás, a crê melhor. As epopéias tradicionais, sempre advindas das belicosas nações de senhores que se estabelecem sobre a massa dos autóctones vencidos, estão localizadas num momento histórico em que o nascimento da nação se irmana com a cristalização de um idioma. Adorno não pode admitir que o que ele chama de “estupidez e cegueira do narrador” seja na verdade uma fé, fé plena num sistema de sons que seria a mais perfeita representação de um mundo que só através dele se vê, ou deles: do sistema e do narrador. Mas Adorno não pode admiti-lo porque acredita que em seu tempo secularizado tal coisa não existe mais, e universaliza a inexistência. É bem possível, todavia, que tenha existido – não tão ideal, mas sem dúvida menos angustiada. No limite de sua loucura – e também de sua fé, mas fé futura – Altazor termina, regressa, exibindo o produto de sua viagem, no sétimo e último Canto: um novo sistema de sons, uma nova língua, para um outro mundo.

Referências

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

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



- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENKO, S. *Vicente Huidobro y el cubismo*. México D.F.: FCE; Caracas: Monte Avila, 1993.
- BERNSTEIN, M. *The tale of the tribe: Ezra Pound and the modern verse epic*. Princeton: Princeton UP, 1980.
- DE LIMA, J. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952.
- GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HEGEL, G. W. F. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993.
- HEIDEGGER, M. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2003.
- HOMERO. *Odisséia*. v. 2. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- HUIDOBRO, V. *Obra poética*. Barcelona: ALLCA XX, 2003.
- _____. *Altazor*. Madrid: CIAP, 1931.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.
- MITRE, E. *Huidobro: hambre de espacio y sed de cielo*. Caracas: Monte Avila, 1980.
- NERUDA, P. *Canto General*. México D.F.: Talleres Gráficos de la Nación, 1950.
- PAZ, O. *El laberinto de la soledad*. México D.F.: FCE, 1992.
- _____. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- REVISTA TOTAL. Santiago de Chile, n. 1, 1936. (Disponível em <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0002196.pdf>). Acesso em: 26 fev. 2007.
- SCHWARTZ, J. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Ed. da USP, 2008.
- XIRAU, R. *Ensaio crítico e filosófico*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da USP, 1986.
- YUDICE, G. *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Buenos Aires: Galerna, 1978.