

O SERMÃO DA BARBÁRIE

RAÚL ANTELO (LLV-UFSC)

" Não sou conservador nem liberal. Nem burguês nem bolchevique. Nem nacionalista nem socialista. Nem reacionário nem revolucionário. Pelo menos, não fiz das minhas atitudes nenhum sistema permanente e definitivo de conduta. Tenho, no entanto, a minha paixão, meu entusiasmo e a minha sinceridade vitais. Tenho uma forma definitiva de pensamento e de opinião, uma função de julgamento positiva. Quer me parecer que, em meio ao que, no meu caso, se poderia chamar de anarquia intelectual, caos ideológico, contradição ou incoerência de atitudes, há uma unidade vital orgânica e subterrânea. "

César Vallejo, maio de 1929.

Quarenta e seis anos viveu o poeta peruano César Vallejo, um ano mais moço que Oliverio Girondo e um mais velho que Vicen-

te Huidobro ou Mário de Andrade. Quarenta e seis anos, ainda , esperou a sua obra para a dublagem definitiva em português. Destino coerente para quem acreditava na intraduzibilidade do poético. A poesia é meramente tonal — dizia — " frase verbal da vida ", e sendo obra construída de palavras, " traduzida a outras palavras, sinônimas mas nunca idênticas, já não é a mesma. Uma tradução é um novo poema, que mal se assemelha ao original. Vicente Huidobro está errado quando afirma que seus versos se prestam à perfeição para serem traduzidos fielmente a todos os idiomas. Desse mesmo erro participam todos aqueles que, como Huidobro, trabalham com idéias em vez de trabalharem com palavras e buscam na versão de um poema a letra ou o texto da vida em vez de buscarem o tom ou o ritmo cardíaco da vida."

Quarenta e seis anos esperou a poesia de Vallejo mas pouco teria perdido se continuasse tão clandestina como até hoje. A tradução de Thiago de Mello (Rio de Janeiro, Philobliblion-Rio - arte, 1984) desacata um princípio básico — o da transcrição . Mesmo aceitando o duvidoso critério invocado pelo autor de Mormaço na Floresta de que o valor de Vallejo não se encontra no fascinante hermetismo da invenção formal e sim no fato de ter colocado sua obra " a serviço da esperança humana " (repisando, assim, a enfadonha oposição entre formalismo e tendência, sepultada de vez por Della Volpe) é difícil admitir que certas soluções de Thiago de Mello, de tão forte sensibilidade em relação aos aspectos informativos do enunciado, sejam fiéis ao poema embora infiéis à poesia. O mesmo tradutor admite, no prefácio à edição brasileira, não ter podido alcançar, às vezes, a cabal compreensão de alguns desses poemas. Não apontarei aqui os desacatos às fusões e próteses do peruano, nem mesmo as alite-

Fragmentos, n. DLLE/UFSC, Florianópolis, Nº 1, 66-81, Jan./Junh. 1986

rações diluídas na versão ("Y colgar, colorante" que se transforma em "e suspender manchada" ou "dolernos doblemente", que se lê, literal, "nos doer duplamente" quando um simples "dupla - mente doloroso" preservaria tom e ritmo da composição). Supo- nhamos até que tudo isto não passasse de mero fascínio formal , como quer o tradutor. Há, entretanto, aspectos substantivos de alguns poemas que foram despercebidos pelo poeta brasileiro.

Detenho-me em dois exemplos. No poema VIII de Trilce, Vallejo escreve "Mañana es otro día". Nada impedia que ao demonstrativo arcaico fosse dado um equivalente português — "Amanhã estou- tro dia". Mas Thiago de Mello preferiu rearticular o verso e destacou um verbo ser encapsulado na expressão, de modo que propôs "Amanhã é outro dia", o que provoca uma curiosa inversão: u- ma leitura revolucionária — o discurso poético é interpretado como lalíngua lacaniana — serve a um uso convencional, quase "apesar de você".

Um segundo exemplo, particularmente sério, pertence aos Poemas Humanos. Num deles, Vallejo confessa "me viene, hay días, una ga- na ubérrima, política" vale dizer que essa riquíssima vontade prá- tica assalta o poeta periódica e permanentemente. Eis o sentido do "hay días". No entanto, o tradutor nos diz "Me vem há dias u- ma vontade ubérrima, política" com o qual o sentimento do poeta se transforma em algo passageiro e até meio inexplicável, algo que surgiu há pouco tempo, como enxaqueca. Na versão original essa vontade aparece e desaparece, fiel à sua contradição essen- cial. Na tradução, porém, ela se instala definitiva. É bom des- tacar que o peruano Percy Galimberti, em tradução anterior des- se poema, versão de limites acadêmicos já que mimeografada, a- tendeu ao particular, traduz do: "Dias há em que me vem uma von- tade ubérrima",

Fragments, n. DLLE/UFSC, Florianópolis, Nº 1, 66-81, Jan./Junh. 1986

(César Vallejo, poeta. Seleção poética, apontes biográficos, comentários de P. Galimberti. Revisão de Elson Delmutti. s.l.p.) , s.d. mas é de supor que seja São Paulo, por volta de 1970. O parti-pris do tradutor ameaça reduzir Vallejo a uma de suas faces, desatendendo sua definição poliédrica pela escritura dos poemas. Vallejo não opta mas escolhe uma ótica plural, de desequilíbrio operativo: nem imaginismo recalitrante à maneira de Pound ou dada, nem vitalismo whitmaniano.

"Em nenhuma destas duas tendências aparece o acento 'esperado', o acento transformador que, sem romper com os profundos e sadios nexos históricos, rompa com as convenções artificiais e os erros sociais. A revolta ferve numa tímida cólera liberal cujos alcances não ultrapassam até agora as vistas whitmanianas. No entanto, dentre os jovens da primeira tendência — i.e. , Hart Crane, Michael Gold, Langston Hughes — brotam, às vezes , inegáveis estremecimentos revolucionários que exprimem um estado de espírito coletivo, igualmente saturado, em suas camadas subterrâneas, da inquietação social a que assistimos."(A nova poesia norte-americana", El Comércio, Lima, 30 Jul. 1929).

Vallejo desconcerta. Diz desdenhar a poesia criacionista de Huidobro por excesso de idéias — argumento que os verbalistas inflacionários de esquerda jamais compartilhariam — e , no entanto, segue o poeta chileno nessa confiança estrutural do texto. Em " Se prohíbe hablar al piloto ", artigo de out. 1926 anota que "um poema é uma entidade vital muito mais orgânica que um ser orgânico na natureza. Amputa-se um membro de um animal e ele continua vivendo. Corta-se um galho de um vegetal e ele continua vivendo. Mas se amputarmos um verso, uma palavra, uma letra, um signo or

tográfico de um poema, ele morre. Como o poema, ao ser traduzido, não pode conservar sua absoluta e vivente integridade, ele deve ser lido em sua língua aborígene e isto, naturalmente, limita, por enquanto, a universalidade de sua emoção. Mas não se pode esquecer que esta universalidade será possível no dia em que todas as línguas se unifiquem e se fundam, através do socialismo, em um único idioma universal."

Vallejo vem, portanto, coincidir, com o internacionalista amador Mário de Andrade, igualmente evasivo nas versões, e com certo veio vanguardista que subverte as restrições da língua numa experiência utopista ecumênica (1). Trata-se de ensaios de uma nova economia simbólica, pautados pela ética da tradução : ceci n'est pas une pipe (Magritte). Ao assumir a falsa ilusão do discurso poético, certos artistas de vanguarda encontram-se livres para criar novos códigos. É o que acontece com um mestre de Borges, o pintor argentino Xul Solar (1887-1963) que no dia 11 de Setembro de 1925, ao meio-dia e meia, cria o *nêo-crioulo*, língua geral latino-americana. Como no futurismo russo, surge nos "San Signos" de Xul uma ambição analógica universal, experiência da unidade do mundo e das interrelações dos seres, capazes de criar místicas correspondências entre si. Distantes da endofasia surrealista, preocupada com uma escrita automática de sondagem interior e inconsciente, os projetos de Xul, seu *nêo-crioulo* ou a *pan-língua internacional* — "língua monossilábica, sem gramática, de base numérica e astrológica e de livre combinatoria" — revelam atitudes paralelas ao adamismo de outras vanguardas igualmente empenhadas na sutura de tradição e mudança. Dessa mistura "où l'Indécis au Précis se joint" (Verlaine) surge um programa de unificação do diverso.

A vivência agônica da divisão busca o paliativo racional da unidade. Como sugere Américo Ferrari, o sentimento de um hiato entre o homem presente e a razão de sua presença no mundo, angustia e inquieta o poeta de tal modo que essa tensão se traduz em dois grandes movimentos contraditórios: tempo — (vida) — multiplicidade / eternidade — (morte) — unidade. É, portanto, a consciência estruturante de uma nova escritura aquilo que permite a Vallejo transcender o jogo bipolar de culpa e inocência sem, no entanto, alimentar qualquer misticismo construtivista. Vallejo está longe desses artistas que, a exemplo de Torres García, tudo lhes parece fragmentário e sem base concreta.

E, no entanto, o poeta peruano e o pintor uruguaio aproximam-se na busca de uma linguagem própria e universal. Divergem os caminhos. Torres García, à maneira huidobriana, poderia dizer que o poeta é um pequeno Deus. Vallejo sabe que não há aura sem processo.

"Quiero escribir pero me sale espuma
quiero decir muchísimo y me atollo

.....

No hay toz hablada que no llegue a bruma
no hay dios ni hijo de dios sin desarrollo."

Apenas em "Absoluta", poema de Os arautos negros, Vallejo parece confundir a integração comunicativa com a figura convencional da divindade que é "unidad excelsa" e "un solo ritmo: Dios!". De resto, tanto em Trilce como nos Poemas Humanos, é a trituração da linguagem e a maceração criativa que adquirem protagonismo. Diante do Absoluto impossível — o Azur mallarmaico — o poeta busca abolir o contingente para convergir no Livro. Do azur ao azar, nenhum cosmos — nenhum cosmético — apenas o abismo altaçor. Mesmo aceitando a leitura de Ramón Xirau, que insiste em um pau-

latino processo de sacralização da poesia de Vallejo — primeiro, na evocação de um homem inocente; mais tarde, na referência às imagens solares e, finalmente, na esperança de uma sociedade igualitária — é inegável que essa busca de valores éticos se sustenta na matéria significante.

O tempo e a circunstância americana do poeta permitem situar seu trabalho na confluência de outras experiências de descentramento da linguagem poética que, no caso hispano-americano, encontram-se marcadas por um forte e diversificado veio anti-teísta — o poeta divinizado de Huidobro, o poeta / profeta nerudiano o poetasonda de Gironde — fenômeno menos evidente no Brasil onde, não raro, tais buscas não repelem conteúdos religiosos nem mesmo místicos. Penso nos aspectos mais vanguardistas da poesia de um Jorge de Lima, como sua defesa intransigente da decupagem (Dom Casmurro, 8 jul. 1939) e na tensão dialética que vitaliza a obra de Murilo Mendes. Com efeito, os dois lados murilianos lindam com o grupo dicotiledôneo do poema V de Trilce. Esses mundos opostos e interdependentes tem "propensiones de trinidad/finales" mas não podendo realizar essa trindade vedada pelo heterogêneo, esgotam-se na dispersão e glisam no grande colapso de Lomismo. Na leitura de Ramón Xirau, o Lomismo de Vallejo — desdobrado ou anunciado a partir do Quién que abre o Poema I de Trilce — revela experiências de aniquilamento do sujeito, acossado pela presença do indeterminado. Nesse sentido, o crítico catalão aproxima o Lomismo do Ninguno de Octavio Paz mas se poderia pensar, talvez mais justificadamente, na amálgama ("la impura mezcla que me merma los machimbres el alma masa tensa las tercas hembras tuercas") o não ("el puro no / sin no") ou "el pentotal a qué" de Oliverio Gironde, no excelente En la masmedula. Seja como for, a

dispersão anônima de Lomismo contém a idéia de desgarramento pa-
decido no próprio corpo — o lomo — capaz de se redimir do fu-
ror do sem-sentido.

Em Vallejo, as operações de transculturação poética obede-
cem àquilo que Enrique Ballón Aguirre denomina "efeito de resga-
te", colocado de manifesto nesse poema V, através de radicais
gregos (o verbo crome) ou franceses (glisar), termos especifica-
mente técnicos ou "não-poéticos" (dicotiledón), todos combina-
dos para corroer a norma (avaloriado, oberturar). Porque o que
interessa, no caso, é fazer prevalecer o anarquismo da autêntica
poesia, ou, nas palavras do Poeta:

"A gramática, como norma coletiva em poesia, não possui ra-
zão de ser. Cada poeta forja a sua gramática pessoal e intrans-
ferível, sua sintaxe, sua ortografia, sua analogia, sua prosódia
e sua semântica. Basta-lhe não sair dos domínios básicos do i-
dioma. O poeta pode até mudar, em certo modo, a estrutura lite-
ral e fonética de uma mesma palavra conforme os casos. E isso
em vez de restringir o alcance socialista e universal da poesia,
como se poderia pensar, alarga-se até o infinito. Sabe-se que quan-
to mais pessoal (repito, não digo individual) for a sensibilidade
do artista, mais universal e coletiva é a sua obra." Esse "canto
bárbaro" (como Mário de Andrade batizou sua Paulicéia) ou "sermão
da barbárie" (na expressão do próprio Vallejo) descansa, pois,
no desacato. A ortografia (vayna por vaina; i por y; lovo por
lobo; volwver ou bolver em lugar de volver), o sistema de acen-
tos (sér, tãnto) as relações sintagmáticas ("odumodneurtse", vi-
olência da inversão especular para ir além do "estrondo mudo") e
as relações sincrônicas (os arcaicos "aquesa" e "cabe"). Mas onde
o efeito de resgate se torna mais interessante é na fusão de no-
vos signos.

Fragmentos; r. DLLE/UFSC, Florianópolis, Nº 1, 66-81, Jan./Jun. 1986

Vejamos algumas dessas próteses. Em "La vida, esta vida", o poeta lembra quando, encolhido, podia ouvir "desde mis hombros " o barulho vital das pombas:

"cave los albañales sesgar trece huesos"

ou seja, os treze ossos das pombas descansando (sesgar que deu sesgo, i.e. oblíquo, provém de sessicare, iterativo de sedere , sentar-se) junto às cloacas. A primeira constatação é o uso do arcaísmo cabe (= junto a) escrito de tal modo que coincide com o fosso do francês. Em segundo lugar, a intensificação do ambiente subterrâneo (cave, cova) contrasta com a palavra escolhida, albañal, que nada tem a ver com a brancura (alba-) mas sim com a candura da situação. A paronomásia — o deslizamento de cabe a cave, sem vínculos constantes de significado — duplica a contiguidade entre o poeta e as pombas: o barulho dos ossos é ouvido "desde el hombro", ou seja, a partir do hombre. (Convém lembrar que o título da coletânea, Poemas humanos, é postumo. Vallejo tinha pensado num outro Nômina de huesos, nômina de ossos.)

Nessa operação, fica embutido o paradoxo: não são as pombas que são alvas e sim as cloacas, a vida subterrânea do poeta, exilado em Paris.

Condensações desse tipo são freqüentes na obra de Vallejo : há no mesmo poema umas pombas "manferidas", isto é, feridas pela mão do homem (man). Ou uma fuga furtiva que se dá em noite "teneblosa" (temblorosa e tenebrosa) mas que alimenta a esperança da reunião dos amantes. A noite, portanto, tem blossom, promessa de flor. São, ainda, procedimentos comuns à poética das vanguardas dos anos 30. Lembre-se, entre tantos outros casos, o gruto (não o grito) com que Mário de Andrade denuncia, em O carro da miséria (1930-42), a voracidade da cibalização (cibo = comida) cristã, a mesma que "carnívora, voraz" Vallejo padece sob a forma de " Los Fragmentos; n. DLLE/UFSC, Florianópolis, Nº 1, 66-81, Jan./Jun. 1986

nueve monstruos".

A "toz" falada de "Intensidad y altura", funde voz com tosse, modulando o estertor poético de Vallejo, reescritura vocabular em tudo equivalente ao yoileo de Girondo (2). Interessa-me aqui destacar a importância de duas figuras: de um lado, a paronomasia, que liberando o sentido das palavras, deixa o discurso fluir livremente (arenoso — arruga — arrincona); de outro, o paradoxo, que reúne insolitamente aspectos que deveriam se excluir mas que formam uma realidade compósita, inaugural. Por deslizamento ou superposição, novos valores balbuciam. Me detenho apenas em um deles, fortemente recorrente em Vallejo: o claro-escuro. Ele aparece na tinta que, ao escrever, produz espuma ou no sentimento contraditório da inveja quando "de puro calor tengo frío". Valha como exemplo combinado destas duas táticas textuais, sua definição "De disturbio en disturbio":

"Y haciendo, negro hasta sacar espuma,
mi perfil su papel espeluznante."

O procedimento construtivo do paradoxo acaba, como é fácil observar, gerando acentuada metamorfose e impedindo, ao mesmo tempo, qualquer fixação não apenas de uma versão unívoca do sujeito, como do objeto de seu desejo. De cunho barroco, a discórdia concors é recurso particularmente acentuado entre os surrealistas, tanto nas refrações do eu, frequentes em Henri Michaux, como na figura da amada de Breton ou Eluard. Em Surréalisme et Sexualité, Xavière Gauthier destaca o perfil peculiar da mulher que, para os surrealistas, tanto representa o vício como a virtude, o sublime como o abjeto. A desintegração de seres e objetos procura, nesses casos, uma totalidade que retira de seu caráter inacabado e inesgotável as garantias de anti-dogmatismo. Sendo,

portanto, uma abolição do Belo Absoluto, o surrealismo abandona a literatura para ser mera máquina de sonhos.

Ao racionalismo da vida moderna, o surrealismo opõe a convergência das ficções do como-se, transferência de conteúdos arcaicos nos objetos da cultura industrial. Essa aura mágica, emprestada aos objetos em série, evidencia uma dimensão onírica, que tanto ilustra a reificação quanto a obsolescência das formas simbólicas de nossa cultura. Assim, se o surrealismo não descobre o kitsch, como quer Edoardo Sanguinetti, ressemantiza o mau gosto. A vanguarda surreal-expressionista está para a fantasia como o funcionalismo para a racionalidade do planejamento, isto porque com ela adquirem um sentido renovadamente crítico os princípios de inadequação, sinestesia, acumulação e redundância estética que pautam o kitsch convencional. Mas cabe advertir que, já no art-nouveau, se insinua uma espécie de continuidade entre natureza e cultura, mercê do atulhamento decorativo que desbrava o caminho para a estetização da experiência promovida pela vanguarda cubo-futurista. É conhecido o caso de Augusto dos Anjos e seu sistemático apelo a termos científicos e abstrusos, que provocam um efeito de estranhamento. Uma poética tão limítrofe quanto a do poeta de Eu foi, frequentemente, tachada de kitsch sem perceber, como recentemente apontou José Paulo Paes, que essa empresa representava, no mais das vezes, uma ruptura com o bom gosto cediço do parnaso-simbolismo. A prevenção de Álvaro Lins em relação ao feio e bárbaro Augusto dos Anjos se repetiria, anos mais tarde, nas censuras que o modo surrealizante de Murilo Mendes despertou em Mário de Andrade.

Ora, também no caso de Vallejo nos deparamos com uma tal mecanização do efeito kitsch que beiramos a paródia do gosto provinciano. O "lúbrico equinoccio", o "resbalón alcalino", a "gana ubérrima";

a "Ingle pública", o "blarde fálico", os "paujiles picos", as "pareadas palomitas" ilustram um procedimento que evita o nome direto (corpo, por exemplo) e cunha o cirrnlunlôquio bizarro: "esdrújulo retiro".

Enrique Ballón Aguirre intepreeta essa gramática das falhas, que busca incansavelmente o neologismo, como um projeto semelhante ao que, na mesma época, realizavam Joyce, Klebnikov, Artaud ou Celan. A seu ver, o "barroco industrial" de Vallejo representaria uma atitude de terrorismo poético em relação ao sistema convencional da língua. O poeta buscaria, assim, superar a estreita concepção regional da vida, hostil a toda contaminação, que amiúde encontramos nas sociedades tradicionais latino-americanas, sociedades que se concebem como um sistema autônomo, ibérico, e não raro, anti-internacional.

Vallejo rotiniza o efeito decorativo de Rubén Darío, acentuado pela repetição rítmica das palavras esdrúxulas — e aqui esdrúxulo vale em sua ambiguidade de proparoxítono e extravagante. O recurso satura, dessa maneira, o movimento dactílico de pública, ubérrima, lúbrico ou fálico e provoca a reflexão do código de integração: o local no cosmopolita, o universal no provinciano. Já em Os arautos negros (1918) aparece a metáfora ctônica na figura do sapo ("Como horribles batracios a la atmósfera, /suben visajes lúgubres al labio") ensaiada por Kilkerry (1913), Bandeira (1918) ou Bopp (1931), metáfora que atualiza a oposição cardinal sub/sob, em que o poeta, identificado com os seres inferiores, idealiza a natureza — a lua — inalcançável e infinita. Para atingir essa comunhão do inferno e do céu, o poeta desce ao túmulo (sobe ao tálamo) terreal:

"La tumba es todavía

un sexo de mujer que atrae al hombre!

("Desnudo en barro")

Fragments ; r. DLLE/UFSC, Florianópolis, Nº 1, 66-81, Jan./Jun. 1986

O útero de barro (Bopp) funde natureza e cultura. ao modo de La Girafe enflammée de Dalí (1936), manequim em que coxas e seios são gavetas entre-abertas. Se o recurso barroco e sobretudo bel - le époque estiliza o elemento natural, na visão mais consequentemente moderna, o próprio do homem torna-se exterior a ele. É es - tranho. Cinde-se e duplica-se. No tamborete de Kurt Seligmann , as três pernas com meias de seda sustêm o assento de setim e , ainda, nossa perplexidade diante da hiper-estilização do efeito decorativo.

Marcado por forte vetor estrutural — para ele toda cifra falada é soma — César Vallejo assume a crise como valor e a es - critura como crítica. Suas enumerações sistemáticas em cascata pouco ou nada têm em comum com as enumerações caóticas de Neru - da bebidas em Whitman e no surrealismo. Talvez por isso Neruda e Vallejo representem pólos poéticos contrastantes. Vallejo seria o grau zero da linha antipoética de Nicanor Parra ou da escritu - ra desapropriadora de Enrique Lihn, para citar dois chilenos⁽³⁾. A poesia-menos de Vallejo não acumula mas soma: dissemina e re - colhe; deriva, dissocia e condensa atributos heterogêneos de u - ma substância deserta. Tudo converge para que, na poesia de Val - lejo, os sinais ocupem o lugar dos antigos símbolos mas sejam , ao mesmo tempo, sinais do simbólico — culturais e políticos . Desse caráter ambíguo e paradoxal, sua poesia retira o valor di - alético de modernidade: menos representativa da tradição de rup - turas do que da dinâmica dos amálgamas. Signo transcultural e cotidiano.

Post-scriptum de 1986:

Já estava redigido este ensaio quando tive ocasião de consultar o Arquivo Murilo Mendes na Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, o que veio confirmar algumas observações aqui formuladas. A primeira e mais geral é o vínculo profundo de Murilo com a cultura ibérica que vai do "Presencismo" transhistórico de Unamuno e Valle Inclán até os poetas espanhóis seus contemporâneos (Alberti, Cernuda, Aleixandre, Salinas) passando, claro está, pela vanguarda hispano-americana. Neste segundo particular, cabe aqui registrar algumas precisões. Pelo exame de suas leituras, é provável que o contato de Murilo e Vallejo tenha se dado só na etapa européia do poeta de Minas e no final dos anos 50. Encontro entre seus volumes de poesia uma antologia de Poesia Hispano-americana del 900, organizada por Francesco Tentori (Guanda, 1957), na qual, além de Carrera Andrade, Neruda e Huidobro, nosso poeta destaca alguns textos de Vallejo: "Despedida recordando un adiós", "Altura y pelos" e um trecho da belíssima "La rueda del hambriento":

"Un pedazo de pan, tampoco habrá ahora para mí?
Ya no más he de ser lo que siempre he de ser,
pero dadme
una piedra en que sentarme,
pero dadme
por favor, un pedazo de pan en que sentarme,
pero dadme
en español
algo en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarse,"

Fragmentos: n. DLLE/UFSC, Florianópolis, Nº 1, 66-81, Jan./Jun. 1986

Depois desse contato com alguns dos Poemas Humanos, Murilo leu com fruicção, Trilce na edição econômica de Losada (1961) com prada em Madri por esses anos de interiorização da poesia hispano-americana. O volume ainda conserva as marcas da leitura, em geral, reveladoras das buscas murilianas: oscilação entre sens e sons; recuperação de uma dicção barroca ibérica e anticartesiana.

No poema XVII de Trilce Murilo leitor destaca "La mañana no palpa cual la primera, /cual la última piedra ovulandas"; no XIX, "mastiquemos brasas, /ya no hay donde bajar, /ya no hay donde subir." No poema seguinte, XX, parece encantar-se com "el hombre guillermosecundario"; no XXI, mais uma paronomásia tão do agrado de Murilo: "diciembre consus 31 pieles rotas". No poema XXII chama-lhe a atenção o atributo que um substantivo é capaz de sugerir: "Es posible me jusgues pedro". No poema XXXII uma típica expressão modernista - "el firmamento gringo" - e, no XXXIII uma ambiguidade expressiva é o suporte de uma hesitação existencial: "Haga la cuenta de mi vida/o haga la cuenta de no haber aún nacido/no alcanzaré a librarme." Dois poemas, o XXIV e o XXXIV, destacam-se com asteriscos do leitor: a alegoria e a impossível recuperação do passado fincam a isotopia muriliana. Finalmente, uma seta à margem do poema XIII indica o rumo certo da experimentação expressiva: "¡Odumodneurtse " Eis o seu exergo, apetito so hors-d'oeuvre, onde ecoa o estrondo mudo de um Henri de Regnier...

Ainda uma leitura, enfim: o ensaio de uma maneira divulgadora da literatura latino-americana -- César Vallejo, ser e existência de Maria José de Queiroz (Coimbra, Atlântida, 1971).

NOTAS

(1) Entre outros textos, dois artigos para o Diário de Notícias do Rio de Janeiro: "Traduções" de 13 ago. 1939 e 7 jul. 1940. Neste último, Mário condena a "lerda e lesmenta gosma informe e puxa puxa, em que não somente a linguagem, mas a própria inteligência se vê em perigo de sossobrar".

(2) O "yolleo" é a voz do eu e, sobretudo, a escritura do eu, vertiginosa e vazia em sua plenitude de níveis interpretativos. Como mostrou Tamara Kamenszain (El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesia sudamericana, México, UNAM, 1983) eu é vocês, vocês são vozes e as vozes meros ecos de um eu em espiral.

(3) Uso anti-poético no sentido militantemente anti-Neruda que a palavra adquiriu na poesia hispano-americana, embora seja necessário destacar que já Huidobro se declarava, em Altaçor, anti-poeta e mágico. E antes dele, o peruano Enrique Bustamante y Ballivián (1884-1936) publicara um livro de Antipoemas (1926), em que se revela "cantor suave", no dizer de Mário de Andrade (Diário Nacional, S. Paulo, 14 dez. 1930). Desse mesmo "tradutor incomparável" e diplomata no Brasil, Mário teria tomado o título de sua coletânea de ensaios em que o crítico é visto como empalhador de pássaros.