

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

VINÍCIUS DE MELO JUSTO

DO MITO À POLÍTICA:
um estudo de *Canto general* de Pablo Neruda

SÃO PAULO

2014

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

DO MITO À POLÍTICA:
um estudo de *Canto general* de Pablo Neruda

VINÍCIUS DE MELO JUSTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada para obtenção de título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Iumna Maria Simon

SÃO PAULO

2014

Los errores que me llevaron a una relativa verdad, y las verdades que repetidas veces me condujeron al error, unos y otras no me permitieron – ni yo lo pretendí nunca – orientar, dirigir, enseñar lo que se llama el proceso creador, los vericuetos de la literatura. Pero sí me di cuenta de una cosa: de que nosotros mismos vamos creando los fantasmas de nuestra propia mitificación.

PABLO NERUDA, *DISCURSO DE ESTOCOLMO*

AGRADECIMENTOS

Nesta seção, o risco de incorrer em omissões injustificáveis é até maior do que no restante do trabalho. De todo modo, procurei ser breve e desejo que os ausentes não se sintam ofendidos por minha falta de memória.

O maior agradecimento por toda a pesquisa deve ser dado à minha orientadora, Iumna Maria Simon. Seu exemplo de originalidade, rigorosidade e inteligência críticas foi determinante para todos os acertos que este texto porventura contiver, sem qualquer responsabilidade por seus problemas – todos frutos de minha incapacidade de converter sua rica orientação em ainda mais acertos. Meus sinceros agradecimentos por me aceitar e me guiar durante todo o processo.

A todos os professores do DTLLC, com os quais tive a oportunidade de aprender inúmeras coisas sobre literatura, crítica e muito mais desde os primeiros dias da graduação até o momento presente. Também todos os funcionários do departamento, com sua eficiência e prestatividade, merecem a lembrança não só grata, mas inspiradora: Ângela, Luiz, Maria, Suely e Zilda.

Aos colegas do departamento, pacientes com minha forma irascível de se portar nas centenas de conversas que tivemos sobre os mais diversos assuntos. Em especial, àqueles mais presentes no processo todo, em virtude dos projetos que desenvolvemos em conjunto: Carolina Serra Azul, Eduardo Francisco Júnior, Emmanuel Santiago e Renan Nuernberger.

À minha família: meus pais Luiz Carlos e Isabel e minha irmã Beatriz, que me aturaram desde a infância até hoje e provavelmente aturarão por mais tempo ainda. Todo o carinho e amor deles não pode ser devidamente recompensado, por melhor que eu faça.

O trabalho contou com bolsa do CNPq durante quase dois anos, permitindo que me dedicasse o máximo possível às questões nerudianas. Fica o agradecimento por esse apoio essencial e, espero, bem aproveitado.

Last but not least, a Vivian Mak. Os mais de cinco anos de sua presença foram, sem exagero, os mais felizes de minha vida, anunciando ainda muito mais anos nos quais terei o privilégio de contar com sua inteligência, seu amor, sua pessoa.

RESUMO

O livro *Canto general*, de Pablo Neruda, é uma das mais importantes obras poéticas do século XX. Escrito em plena Guerra Fria, almeja abordar a totalidade do continente americano sob a égide do engajamento político de seu autor, importante militante do Partido Comunista à época da composição da obra. Este trabalho pretende discutir as escolhas feitas pelo autor quanto à politização de sua poesia e suas consequências estéticas e políticas, com particular interesse no processo de mitificação da História e das lutas sociais operado por Neruda em seu livro. Para tanto, a análise dos poemas busca integrar em uma só leitura a ponderação dos elementos míticos mobilizados pelo autor e sua interação com a mensagem ideológica e política explícita na obra, caracterizando o conjunto de *Canto general* como um exemplo de “arte de intervenção”. A análise se completa na leitura de *Alturas de Macchu Picchu*, principal conjunto de poemas do livro e considerado a melhor chave para entender a particular conjunção entre mito e política na obra do poeta chileno.

PALAVRAS-CHAVE: Pablo Neruda; poesia chilena; poesia política; mito; arte política.

ABSTRACT

Pablo Neruda's *Canto General* is one of the most important poetic works of the twentieth century. Written during the Cold War, aims to cover the entirety of the American Continent under the influence of the political engagement of its author, who was an important member of the Communist Party at the time of the work's composition. This dissertation discusses the choices made by the author regarding the politicization of his poetry and its aesthetic and political consequences, with particular interest in the mythologizing of history and of social struggles operated by Neruda in his book. For this purpose, the analysis of poems seeks to integrate into the reading the reflection about mythical elements mobilized by the author and his interaction with the ideological and political message explicit in the work, characterizing *Canto General* as an example of "interventionist art". The analysis is completed with the reading of *The Heights of Macchu Picchu*, the main section of poems in the book, considered by many the best key to understand the particular conjunction between myth and politics in the work of the Chilean poet.

KEYWORDS: Pablo Neruda; Chilean poetry; political poetry; myth; political art.

RESUMO

La obra *Canto general*, de Pablo Neruda, es una de las más importantes de la poesía del siglo XX. Escrita en el seno de la Guerra Fría, procura abordar la totalidad del continente americano bajo los auspicios del compromiso político de su autor, importante miembro del Partido Comunista en el tiempo de composición del libro. Este trabajo pretende discutir las opciones tomadas por el autor en lo que respecta a la politización de su poesía, bien como sus consecuencias estéticas y políticas, con particular interés en el proceso de mitificación de la Historia y las luchas sociales, operado por Neruda en su libro. Por ello los poemas son analizados en una lectura que integre la ponderación de los elementos míticos movilizados por el autor a su interacción con el mensaje ideológico y político claro de la obra, dando a *Canto general* el carácter de ejemplo de una “arte de intervención”. El análisis se concluye en la lectura de *Alturas de Macchu Picchu*, principal conjunto de poemas del libro, considerado el mejor eje de lectura para comprender la particular mezcla de mito y política en la obra del poeta chileno.

PALABRAS-CLAVE: Pablo Neruda; poesía chilena; poesía política; mito; arte política.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – PROBLEMAS DE REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA	19
1.1 ELEMENTOS HISTÓRICOS E POLÍTICOS EM <i>AMOR AMÉRICA</i>	20
1.2 VISÕES DA CONQUISTA	29
1.3 HISTÓRIA E NATUREZA	38
1.4 CRÔNICA COMO INTERVENÇÃO	44
CAPÍTULO 2 – AS POSSIBILIDADES DE UMA ARTE DE INTERVENÇÃO	50
2.1 PRESSUPOSTOS PARA UMA “ARTE DE INTERVENÇÃO” LATINO-AMERICANA	52
2.2 POESIA POLÍTICA E SEU PÚBLICO	66
2.3 GREVE E INTERVENÇÃO	74
CAPÍTULO 3 – O MITO AMERICANO EM <i>ALTURAS DE MACCHU PICCHU</i>	91
3.1 NARRATIVA MÍTICA: DESCOBERTA, EVOCAÇÃO, EXPIAÇÃO	93
3.2 RITUAL SOBRE RUÍNA	98
3.3 MITO E POLÍTICA EM COLISÃO: A FOME	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113

INTRODUÇÃO

A primeira ideia que tive sobre *Canto general* surgiu há vários anos, provavelmente em 2007. Desde então minhas reflexões acadêmicas têm estado relacionadas em maior ou menor grau com o livro, de forma que é praticamente impossível hoje para mim dissociá-lo completamente de minha visão particular sobre a obra. Não deve ser um fenômeno incomum entre pós-graduandos, especialmente pensando sobre como um período de formação intelectual tão importante acaba se atrelando decididamente a um objeto literário escolhido a priori.

Entretanto, os textos finais de teses e dissertações raramente contêm um percurso de pensamento condizente com a experiência de passar anos acumulando um conhecimento que muda a cada leitura e definitivamente não estará completo no encerramento do ciclo. A tendência é produzir a impressão textual de algo relativamente acabado, sem as arestas do processo de aprendizado e elucubração, estabelecendo a visão do presente como se a investigação tivesse começado e terminado com a maior parte dos pontos previamente esclarecidos.

Por esse motivo escrevo uma introdução um tanto diferente do usual. O objetivo é rememorar parte dos avanços e recuos, das boas e más ideias consideradas ao longo de tantos anos. Este exercício pode parecer fútil, talvez descabido, mas encontro-me por ora convencido da necessidade de apresentar os percalços da pesquisa da forma mais sintética e representativa possível. Minha justificativa principal está em uma característica bastante significativa de *Canto general*: por se tratar de uma obra que permite várias abordagens críticas, é preciso expor com clareza porque considero a leitura feita nesta dissertação a mais interessante para tratar o livro, em detrimento das opções descartadas nos últimos anos.

Poucos projetos poéticos do século XX estabeleceram para si objetivos tão megalômanos quanto *Canto general*. O livro foi composto durante mais de uma década, nascendo de uma ideia de Neruda para um “Canto geral do Chile” e ganhando a forma de um canto voltado a todo o continente americano e sua história depois de algum tempo. É constituído por quinze seções, tornando-o um livro ao mesmo tempo abrangente e grandioso, impossível de ler de uma só vez.¹

Com todo esse escopo, o livro tem a pretensão de poetizar toda a história e a realidade do continente americano (incluindo os Estados Unidos, embora sob outra perspectiva), tornando a obra algo similar aos ensaios de interpretação nacional (ou transnacional) comuns à época, como o *Laberinto de la soledad* de Octavio Paz, *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda ou mesmo o mais antigo *Nuestra América* de José Martí. Concebido a partir de uma ideia de unidade americana e de seus povos, o conjunto de poemas procura reproduzir a imensidão do continente sem abrir mão de uma representação altamente metafórica. Ao contrário: apesar de vários textos do livro buscarem certa objetividade no trato dos fatos históricos e das características naturais da terra americana, há uma forte tendência subjacente a todos os poemas a apresentar-se de modo figurativo, quase transcendente em alguns momentos, fazendo uso de *elementos míticos* para construir sua narrativa – isso quando não há franca e nada sutil presença destes elementos na própria superfície dos textos, algo bastante frequente em sua composição.

Essa primeira característica levou também à ambição, no projeto inicial para esta dissertação, de mapear todas as possíveis influências e intertextualidades presentes na obra, com

¹ Cabe aqui uma breve definição de cada uma das seções, por sua ordem em *Canto general*: *La lámpara en la tierra*, sobre a terra, os animais, a vegetação, os rios americanos antes da Conquista e a chegada do ser humano (o ameríndio) nesse ambiente; *Alturas de Macchu Picchu*, dedicado à cidade em ruínas do Império Inca, símbolo da América para o poeta; *Los conquistadores*, *Los libertadores* e *La arena traicionada*: voltados para a História do continente, dedicam-se respectivamente às figuras importantes do pós-Descobrimento e da Conquista Espanhola; aos heróis americanos nas lutas de independência e a favor do comunismo; a um relato que vitupera os vilipendiadores do continente.

As seções seguintes: *América, no invoco tu nombre en vano*, composições sobre o caráter do continente americano; *Canto general do Chile* é a homenagem do poeta à sua terra natal, de certa forma o começo da ideia do livro; *La tierra se llama Juan*, conjunto de poemas feito a partir da fala do povo humilde; *Que despierte el leñador*, panfleto favorável às raízes dos EUA (especialmente Lincoln) mas que deprecia seu presente, em favor da URSS; *El fugitivo*, relato dos dias nos quais Neruda foi perseguido politicamente e foragido no Chile; *Las flores de Punitaqui*, poemas sobre uma greve de mineiros ocorrida no norte chileno; *Los ríos del canto*, poemas-cartas a poetas também ligados ao comunismo latino-americano; *Coral de año nuevo para la patria en tinieblas*, seção destinada à denúncia das arbitrariedades praticadas pelo governo chileno; *El gran océano*, sobre o mar, a ilha de Páscoa e a relação particular do poeta com a imensidão do oceano; finalmente, *Yo soy*, uma espécie de autobiografia poética.

o objetivo de tornar *Canto general* um ponto privilegiado de análise sobre as várias interpretações sobre a América, anteriores, contemporâneas e até posteriores ao livro. Embora não seja completamente desinteressante assumir este caminho para uma investigação profícua da obra nerudiana (com o cuidado de não tomar as interpretações de outros autores e do próprio Neruda sobre o “caráter americano” por seu valor de face – afinal, a própria existência desse “caráter” deve ser questionada como ponto de partida), ao longo do desenvolvimento da pesquisa, dois problemas com essa ambição foram se tornando cada vez mais claros. O primeiro, por óbvio, é que o tamanho do trabalho tomaria proporções quase tão grandes quanto às do livro de Neruda, sem a correspondente relevância ao espaço que as comparações trariam. Em outras palavras, haveria o risco de transformar o esforço de interpretação da obra em um catálogo de relações, sem muitas observações originais e provavelmente bastante enfadonho.

Um segundo problema, mais sutil, diz respeito ao aspecto diminuto que os procedimentos poéticos nerudianos assumiriam ao final do trabalho. Como parte de um esforço interpretativo da América, *Canto general* pode acrescentar muito a determinados setores das ciências sociais, mas um trabalho de crítica literária é algo diferente. Seria impossível prosseguir com um projeto de tal forma megalômano sem construir uma espécie de ensaio sobre as ideias da *intelligentsia* latino-americana, em vez de uma interpretação da poesia de Neruda. Assim, além de uma redução de escopo (operada ao longo de meses de reflexão e cortes), era preciso realizar uma modificação de foco.

Esta veio a partir de considerações a respeito do engajamento político presente na obra. Desde o princípio este fazia parte das preocupações prioritárias da pesquisa, mas somente nos últimos meses revelou-se como a forma ideal de tratar o livro em seu conjunto, permitindo considerar tanto suas particularidades como seus aspectos gerais. Nessa visão aperfeiçoada do objetivo maior da pesquisa, foi possível perceber que a grande questão teórica presente em *Canto general* está em como se dá o difícil convívio entre os já citados *elementos míticos* e a forte preocupação política que, de certa forma, moldou o livro e também sua recepção imediata (para

não dizer sua ressonância até hoje nos estudos nerudianos). Em suma, tornou-se imperativo responder à seguinte pergunta: como a obra consegue (ou tenta) produzir, por meio do recurso ao mito e outros procedimentos poéticos, um discurso politicamente participativo? Assim, seria preciso ter uma definição do que é o mito em *Canto general* e também o que seria exatamente esse engajamento político.

Começando pelo último: toda consideração mais aprofundada sobre a obra de Neruda posterior à Guerra Civil Espanhola deve necessariamente levar em conta o efeito do engajamento político sobre sua poética. A guerra entre republicanos e franquistas proporcionou a toda uma geração de poetas de língua espanhola tocada pelo conflito a necessidade de escolher um lado; não exatamente entre os combatentes (a maioria decidiu-se pela defesa da República, ainda mais aqueles simpáticos ao Partido Comunista ou seus membros), mas entre a ideia de dedicar sua obra a temas políticos ou não. Dentre os hispano-americanos, o peruano César Vallejo e Neruda se destacaram, mas a morte precoce do primeiro impossibilita saber se a tendência política permaneceria em sua poesia após o término do conflito.

No caso de Neruda, a politização apenas se intensificou. Identificado ao Partido Comunista (na época da Guerra, a atuação diplomática do chileno permitiu a salvação de dezenas de combatentes republicanos por meio do exílio), o poeta procurava desde pelo menos 1935 – quando publica o texto “Por una poesía impura” – realizar transformações na sua poética, praticando uma virada em relação ao seu modo de escrever. Em suma, a poesia vista como ensimesmada e profundamente elíptica e, no limite, obscura de livros como *Residencia en la tierra*, seria substituída por uma poética clara e capaz de captar as “impurezas” do mundo exterior, sem se preocupar tanto com certa adequação dos poemas e de seus ornamentos e invenções figurativas.² Embora essa intenção tenha tido seus limites – boa parte dos traços particulares da poesia nerudiana permaneceu viva até sua obra final –, o acréscimo da preocupação política

² Assim Neruda definia o objetivo de uma “poética impura”: “Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.” In: “Sobre una poesía sin pureza”. NERUDA, Pablo. *Caballo verde para la poesía*, nº 1. Madri: out/1935.

proporcionou um sentido à obra posterior de Neruda, culminando em sua fase mais panfletária iniciada com a coletânea *España en el corazón*, de 1938, e terminada (ou ao menos bastante modificada) a partir da publicação de *Estravagario*, em 1958.

Os anos de maior politização coincidem com a escrita e a publicação de *Canto general*. Eleito senador na lista do PC chileno, Neruda colaborou com a campanha de Gabriel González Videla à presidência de seu país, inclusive com o poema *El pueblo lo llama Gabriel*. Não obstante, o fim da Segunda Guerra trouxe consigo a divisão ideológica radical da Guerra Fria, empurrando os países latino-americanos à esfera de influência dos Estados Unidos. Com a exceção de alguns lugares razoavelmente seguros para os comunistas, como o México, os governos alinhados aos norte-americanos promoveram uma perseguição aos partidos influenciados por Moscou, levando à traição de Videla ao apoio que este recebeu do PC chileno, decretando a ilegalidade do partido. Consequentemente, Neruda, como a maior parte dos líderes políticos comunistas, foi perseguido por sua atividade política contrária ao governo.

Dentro da retórica inflamada da Guerra Fria e em um contexto de subdesenvolvimento em boa medida “dependente” da aliança à superpotência americana, *Canto general* naturalmente procurou oferecer uma narrativa diferente, contrapondo-se ao chamado “Corolário Roosevelt à Doutrina Monroe”³ e resgatando a ideia de uma América unida na luta contra a opressão capitalista, representada ao mesmo tempo pelos interesses americanos e pelas elites locais a eles aliados. Nesse contexto, a produção de um engajamento político voltado para os mais humildes dentro das sociedades latino-americanas envolveu, na criação do livro, a concomitante elaboração de uma mitologia ao mesmo tempo particular (por ser em sua maior parte uma criação poética independente de Neruda e muito referente à sua própria pessoa) e socialmente comprometida

³ É comum a confusão entre a “Doutrina Monroe” (elaborada no início do século XIX pelo presidente americano James Monroe), que estabelecia como ideal a não colonização dos países americanos pelas potências europeias e a defesa de sua soberania, e o “Corolário Roosevelt”, criado um século mais tarde pelo também presidente Theodore Roosevelt. No “Corolário”, a ideia é continuada, mas com sentido oposto: os Estados Unidos teriam a responsabilidade de manter toda a América como sua zona de influência preferencial, exercendo seu papel de potência mundial. Essa influência, como é sabido, sempre envolveu a colaboração dos governos locais para a manutenção do *status quo* e o sufocamento de quaisquer sublevações ou mesmo movimentações pacíficas de caráter comunista ou socialista.

(devido ao recurso à mitificação de elementos históricos e sociais que diziam respeito às classes oprimidas). Assim, é preciso definir o que se entende aqui por “mitologia”.

Neste trabalho, a palavra “mito” e seus derivados tem um sentido ao mesmo tempo similar à definição de pesquisadores e estudiosos consagrados, como Vernant,⁴ mas é matizada por características particulares. Enquanto o helenista francês procura interpretar os mitos gregos como um “fato social” pleno de significados e profundamente integrado à sociedade e à religião da Grécia Antiga, enfatizando seu aspecto cultural e coletivo, a definição aqui precisa levar em conta que os mitos de *Canto general* são, em grande medida, criações pessoais de Neruda, invenções baseadas na história americana, mas não correspondentes necessariamente à sua realidade. Assim, entende-se “mito” como um processo de elaboração poética na qual a opção do autor é reconstituir eventos e personagens históricos dentro de uma interpretação ficcional.

Para ficar mais claro, trata-se de considerar os elementos e procedimentos poéticos como parte de uma construção estética destinada a, em alguma medida, fundar uma visão particular do continente, de seus povos e sua história. O uso dos tropos e a recorrência de temas e símbolos têm por efeito principal produzir coerência interna e a arquitetura de uma mitologia complexa e, por si só, politizada.⁵

Para ilustrar a ideia de mito delineada acima, convém reconstruí-la com base em um poema do livro, selecionando as quatro primeiras estrofes do sexto poema da penúltima seção do livro, *El gran océano*.⁶

⁴ Cf. VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. 2. ed. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

⁵ O trabalho desenvolverá até suas páginas finais a ideia da politização operada por Neruda pela via do mito.

⁶ Quando poemas inteiros ou trechos grandes destes forem citados nesta dissertação, o formato escolhido para sua apresentação será este, similar ao original de Neruda: título ao lado esquerdo com o poema ao lado direito. Essa escolha do poeta parece mimetizar as crônicas da época da Conquista, nas quais os assuntos da narração eram assinalados à margem do corpo textual. Quando a citação for curta, não será utilizado este expediente. Todas as citações serão da edição anotada por Enrico Mario Santí e as páginas dos poemas estarão indicadas em nota: NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011, p. 567.

VI
 LOS CONSTRUCTORES
 DE ESTATUAS
 (RAPA NUI)

Yo soy el constructor de las estatuas. No tengo nombre.
 No tengo rostro. El mío se desvió hasta correr
 sobre la zarza y subir impregnando las piedras.
 Ellas tienen mi rostro petrificado, la grave
 soledad de mi patria, la piel de Oceanía.

Nada quieren decir, nada quisieron
 sino nacer con todo su volumen de arena,
 subsistir destinadas al tiempo silencioso.

Tú me preguntarás si la estatua en que tantas
 uñas y manos, brazos oscuros fui gastando,
 te reserva una sílaba del cráter, un aroma
 antiguo, preservado por un signo de lava?

No es así, las estatuas son lo que fuimos, somos
 nosotros, nuestra frente que miraba las olas,
 nuestra materia a veces interrumpida, a veces
 continuada en la piedra semejante a nosotros.

Frequente em *Canto general*, o procedimento iniciado logo no primeiro verso é claro: a despersonalização do sujeito com o objetivo de assumir outro papel, um personagem genérico e típico. No caso, o “construtor de estátuas”, nativo da Ilha de Páscoa, tem sua personalidade apagada aos poucos para ressurgir no “rosto petrificado”. Por um lado, o espírito aqui é de transporte da pessoa para sua própria obra, pois é a pedra que recebe as características físicas mais individuais do nativo (ou seja, sua face). Mas se trata de algo diverso por dois motivos: o primeiro é a identificação, ainda que denegada, do poeta com o construtor, através não apenas do discurso direto, mas do paralelismo entre a atividade poética e a elaboração dos moais. Não é de todo disparatado aplicar esses paralelos de modo reverso, aliás: no livro estariam também os traços mais pessoais de seu autor, tornando a identificação uma via de mão dupla.⁷

O segundo motivo reside justamente no caráter típico do, por assim dizer, “protagonista” do poema. É possível descortinar boa parte dos pressupostos ideológicos presentes na fabricação dos mitos em *Canto general* observando essas linhas com mais atenção. Primeiro, a definição do eu-lírico como um construtor sem nome, identificado apenas por sua função – o que não deve

⁷ Especialmente ao considerar a existência da seção imediatamente subsequente a *El gran océano* e última do livro, *Yo soy*, na qual a pessoa empírica do poeta é o principal foco.

levar à conclusão apressada de um tratamento relacionado às classes sociais, desprezando as individualidades de seus membros, mas justamente seu avesso: trata-se do construtor *paradigmático* e, no fim das contas, *idealizado*. Não se sabe ao certo até os dias de hoje como foram feitos os moais, o que apenas reforça o aspecto de invenção presente na figuração de um de seus construtores, ainda mais sem identidade. Em segundo lugar, de certa forma no sentido contrário, enfoca-se a *permanência* dessas identidades na pedra, erigida em forma de estátua-símbolo de uma civilização. No fim das contas, tem-se uma representação idealizada de um povo cuja identidade é maior do que a soma de suas individualidades, sugerindo uma visão de mundo projetada para o bem coletivo e interessada em retomar a memória inclusive daqueles que se perderam ao longo da História.

Na segunda estrofe, entretanto, o movimento vai a outro sentido. Não haveria vontade de dizer algo a partir das estátuas, exceto sua própria necessidade de existência (“quiseram apenas nascer”), apontando para uma força particular que urge ao aparecimento das coisas, mas não lhes dá necessariamente sentido apreensível de modo discursivo. Para simplificar, trata-se da noção de inexistência de significado para além da própria existência, defendida pelo construtor de estátuas e mais desenvolvida em suas possibilidades logo em seguida na quarta estrofe.

Enquanto isso, a terceira estrofe exprime o questionamento em forma de dúvida: será possível a estátua conter em si um símbolo, repor o passado de alguma forma? A questão é importante, pois diz respeito à possibilidade de o mito também conseguir ser recolocado em circulação a partir do trabalho humano, preservado nas obras nativas. Não é exagerado localizar aí também um paralelismo com *Canto general* em si, mas o principal ponto a ressaltar está na ênfase dada pelo construtor ao seu próprio esforço e a permanência de algum significado último para toda a empreitada. A pergunta é formulada de modo a identificar no leitor do poema aquele interessado em resgatar o símbolo e seu significado, talvez pela necessidade de racionalizar os acontecimentos do passado e as ruínas legadas pelos povos autóctones.

A resposta dada na última estrofe citada é ambígua e explica melhor o sentido do mito em *Canto general*. Em primeiro lugar, retoma o aspecto de permanência preservada das inúmeras personalidades, ou seja, do coletivo (“as estátuas são o que fomos”). Assim, se há algum significado simbólico residente nos moais, este seria da própria matéria humana que ali se compôs; “continuada na pedra semelhante a nós”. A contradição está posta: as estátuas não poderão ser consideradas símbolo de coisa alguma, mas por outro lado *são* a própria essência daqueles que as fizeram e nelas se viram de alguma forma representados. O jogo entre símbolo e essência pende decisivamente para o lado desta, mas se torna praticamente inviável ignorar que a recusa a um significado específico, esboçada nas estrofes anteriores, acaba sendo produzida de forma ideológica.

Em outras palavras, é como se o poeta acreditasse ser possível a permanência do essencial na estátua sem que isso oferecesse significado algum exceto o próprio ser em si – o que pode ser tanto uma recusa à transcendência (coerente com o materialismo histórico, mas também com uma visão animista da natureza) quanto a necessidade de evitar a conversão dos elementos naturais em discurso. Em ambos os casos, a contradição não se resolve, antes se intensifica; no primeiro, resta a dúvida sobre o quão materialista essa visão poderá ser – provavelmente muito pouco, pois ainda se fia na possibilidade de permanência do ser para além de sua morte, ainda que transformado em um “sujeito histórico”. No segundo, a contradição pode levar a, no limite, impossibilitar o engajamento político de Neruda, ao barrar a capacidade de significação das coisas conferida à poesia – precisando então posicionar seu sentido em outro ponto, diverso dos resquícios da História.

Para elaborar melhor esses pontos e responder à pergunta-chave para o entendimento tanto da politização quanto da mitificação da obra, a dissertação será composta por três capítulos, dependentes entre si. No primeiro, foi tomada a decisão de selecionar algumas passagens de *Canto general* que apresentam problemas de representação histórica – ou seja, como Neruda apresenta fatos históricos com recurso ao mito e a figuras poéticas, configurando sua visão particular da

História. No segundo, a questão política é o principal foco, desenvolvendo uma pequena interpretação das possibilidades da poesia política em si de forma mais teórica, sem deixar de se concentrar em como os poemas (no caso, as seções *La tierra se llama Juan* e *Las flores de Punitaqui*) trabalham dentro da ideia de *intervenção*. No terceiro e último capítulo, é feita uma interpretação de *Alturas de Macchu Picchu*, talvez a principal obra de Neruda em toda sua poesia. Através da análise dos poemas, pretende-se enfeixar os planos de leitura abordados nas partes anteriores, oferecendo uma interpretação dos limites da intervenção política calcada na mitologia criada pelo poeta em seu livro.

CAPÍTULO 1

PROBLEMAS DE REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA

Três seções das quinze que compõem *Canto general* ocupam mais de um terço do livro e lhe dão o caráter enciclopédico apontado por tantos comentadores. Intitulados *Los conquistadores*, *Los libertadores* e *La arena traicionada*, os conjuntos dedicam-se respectivamente: às figuras importantes do pós-Descobrimento e da Conquista Espanhola; aos heróis americanos nas lutas de independência e a favor do comunismo; a um relato que vitupera os vilipendiadores do continente. Constituem o momento no qual Neruda mais fala a partir de uma visão particular da História, moldando de forma decisiva a perspectiva da obra sobre seus personagens e sua posição no contexto latino-americano.

Antes de proceder à análise das três seções, portanto, faz-se necessário explicitar os pressupostos de leitura, tarefa empreendida na primeira parte deste capítulo. Para isso, o poema inicial do livro, *Amor América*, será analisado. Na segunda parte, voltada aos poemas de *Los conquistadores*, a análise recairá sobre as diversas visões sobre a Conquista implícitas nas representações feitas por Neruda em algumas passagens. O terceiro momento do capítulo, dedicado a *Los libertadores*, busca examinar em detalhe a figuração feita dos heróis nerudianos, com forte presença de metáforas relacionadas à natureza, evidenciando problemas de representação importantes para o livro como um todo.

Por fim, a quarta e última parte se centrará em trechos importantes de *La arena traicionada*, refletindo sobre as implicações de um procedimento constante de Neruda: a construção do poema como um objeto de intervenção política. Esse assunto, central para o livro e para a pesquisa, terá seus principais pontos apenas indicados, apontando para maior desenvolvimento no capítulo subsequente.

1.1 ELEMENTOS HISTÓRICOS E POLÍTICOS EM *AMOR AMÉRICA*

Uma hipótese de leitura para uma determinada obra se constitui de modo mais claro a partir do contato direto; independentemente das conclusões prévias que possam ser arroladas, seja pelo projeto ou pela entonação de *Canto general*, bastante fecundos por si sós, será apenas a partir do refinamento da análise da forma que assumem os poemas de Neruda que será possível conduzir a leitura a um ponto ao mesmo tempo conclusivo e suficientemente crítico. Embora essa análise precise estar informada a respeito das discussões subjacentes ou paralelas à obra, as reais questões que pode levantar irão necessariamente surgir de uma crítica imanente, evitando encontrar nos poemas a confirmação ou a negação de teses anteriormente formuladas. Ainda mais quando se considera que uma hipótese deste trabalho é a de que a poesia nerudiana desafia os limites das discussões políticas e estéticas sobre um “ser latino-americano”; mesmo os momentos aparentemente mais cristalinos, nos quais as opções políticas do autor estão explicitadas, quando transpostos para a forma poética alcançam outra dimensão e tratam os temas caros à interpretação latino-americana em termos diversos.

A obra de Neruda aproveita inúmeros materiais para sua concepção, sejam as questões em voga na América Latina (como o papel desta região na Guerra Fria) como discussões mais profundas e desenvolvidas ao longo das décadas anteriores e seguintes, sem ignorar no entanto o acúmulo estético proporcionado pelo Modernismo e pelas Vanguardas. Isso poderia ser apenas uma característica esperada em um livro enciclopédico, mas a hipótese deste ensaio é que *Canto general* possui peculiaridades na formação desse arcabouço, levando a novos problemas estéticos, históricos e políticos. O ideal para expor essa diferença é analisar detidamente um poema do livro, especificamente o primeiro, capaz de desvelar em suas características a problemática presente nessas questões:

AMOR AMÉRICA
(1400)⁸

*Antes de la peluca y la casaca
fueron los ríos, ríos arteriales:
fueron las cordilleras, en cuya onda raída
el cóndor o la nieve parecían inmóviles:
fue la humedad y la espesura, el trueno
sin nombre todavía, las pampas planetarias.*

*El hombre tierra fue, vasija, párpado
del barro trémulo, forma de la arcilla,
fue cántaro caribe, piedra chibcha,
copa imperial o sílice araucana.
Tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura
de su arma de cristal humedecido,
las iniciales de la tierra estaban
escritas.*

*Nadie pudo
recordarlas después: el viento
las olvidó, el idioma del agua
fue enterrado, las claves se perdieron
o se inundaron de silencio o sangre.*

*No se perdió la vida, hermanos pastorales.
Pero como una rosa salvaje
cayó una gota roja en la espesura,
y se apagó una lámpara de tierra.*

*Yo estoy aquí para contar la historia.
Desde la paz del búfalo
hasta las azotadas arenas
de la tierra final, en las espumas
acumuladas de la luz antártica,
y por las madrigueras despeñadas
de la sombría paz venezolana,
te busqué, padre mío,
joven guerrero de tiniebla y cobre,
o tú, planta nupcial, cabellera indomable,
madre caimán, metálica paloma.*

*Yo, incásico del légamo,
toqué la piedra y dije:
Quién
me espera? Y apreté la mano
sobre un puñado de cristal vacío.
Pero anduve entre flores zapotecas
y dulce era la luz como un venado,
y era la sombra como un párpado verde.*

*Tierra mía sin nombre, sin América,
estambre equinoccial, lanza de púrpura,
tu aroma me trepó por las raíces
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada
palabra aún no nacida de mi boca.*

⁸ NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011, p. 117-119.

É inevitável que, em um livro tão grande, o poema de abertura cause interesse redobrado, especialmente com sua representação gráfica em itálico, deixando clara sua importância para o estabelecimento do tom geral da obra. *Amor América* sugere desde o princípio a filiação do poeta a um sentimento intrínseco a todo o continente, seja pela paronomásia presente no título, identificando a América ao Amor, em maiúsculas para representar um amor universal e indiscriminado, seja pelo fato de o poema ser o primeiro da seção *La lámpara en la tierra*, que se dedica a cantar o ser americano em seu estado natural: rios, pássaros, animais e o homem ainda despido de civilização, em estado pré-histórico. A origem do canto é o próprio sentimento telúrico, animado pelo poeta em palavras; este se configura desde o início como um interpretador da dimensão natural e seu representante entre os homens. A dimensão potencialmente religiosa, mística dessa condição será retomada não apenas nesse poema, mas em inúmeros momentos do livro.

A escolha pela data no título do poema, pré-colombiana, tem implicações fortes, relacionadas à premissa original do título, que aponta para o sentimento americano, mas não para o sentimento hispânico da colonização. O poema se situa ao mesmo tempo como declaração e narrativa de um tempo anterior aos europeus, anterior à conquista; as imagens da primeira estrofe antropomorfizam a natureza e aproximam-na dos homens (“rios arteriais”), sem deixar de apontar para o elemento artificial introduzido pelos espanhóis (também referido em tamanho humano: “casaca”, “peruca”, indicando o cidadão) e sua insignificância frente ao todo que transpira a imobilidade – uma metáfora para a harmonia do mundo sem História – e a grandiosidade das “pampas planetárias”. Ao contrário, todavia, da atitude paradigmática do Romantismo frente à natureza, na qual o ser humano se vê como ao mesmo tempo maravilhado por sua imensidão e desconectado de sua regência, os versos quase uniformes em tamanho, com

a utilização de *enjambements*,⁹ sinalizam uma solução formal diferenciada: é hora de, a partir da literatura, promover a reconexão entre humanos e elementos naturais, o que reforça o aspecto religioso da passagem, com as soluções formais apontando para o entrelaçamento.

O essencial a considerar nessa estrofe está na falta de nome do “troar” presente nessa paisagem: a sugestão parece levar ao sentido de que a introdução do “nome”, que pode servir como metonímia para a língua espanhola em plano mais amplo, seria o momento de modificação do panorama para o atual estado de desconexão entre homem e mundo natural. A habilidade da primeira estrofe está nesse jogo entre um tempo presente destituído de mística e um passado pré-histórico, ou até mesmo pré-linguístico; ambos os tempos logram caracterização a partir dos termos e imagens do poema. Além disso, a nomeação do “troar” não é realizada diretamente, mas está implícita no próprio ato fundador que *Canto general* mimetiza. Em outras palavras, a poesia passa a criar (ou recriar) o mundo em que surge, estabelecendo sua própria gramática para definir fatos e eventos concernentes ao assunto geral da obra. Combinando esta observação àquela feita no parágrafo acima, encontra-se a petição de princípios de todo o poema: o canto visa reconstituir o laço humano com sua própria existência que, embora seja descortinada com metáforas místicas e religiosas, é tratada com razoável materialismo, conforme será visto em vários outros poemas do livro e ao longo da trajetória literária de Neruda.¹⁰

A segunda estrofe é composta por dois períodos de sentidos diversos, porém complementares. Nos quatro primeiros versos surge a primeira definição do ser humano, mantendo sua origem natural a partir da terra, de ressonância bíblica, em contraposição à lenda maia do homem surgido do milho. Trata-se de uma alusão, portanto, conectada à cultura dos colonizadores espanhóis, muito embora a associação entre a terra e o humano não seja única à cultura judaico-cristã. O que importa ver nesse caso é a ênfase dada ao barro e à argila se

⁹ Além de fator rítmico, o *enjambement* é o símbolo, em *Canto general*, da necessidade de reunir pontos comuns separados pela História; uma imagem formal do objetivo de comunhão dos povos americanos.

¹⁰ Como, por exemplo, as odes feitas para objetos inanimados, como a cebola, a areia e a chuva, para estações do ano e animais improváveis, como a abelha e a lagartixa, presentes nos três livros de odes (*Odas elementales*, *Nuevas odas elementales* e *Tercer libro de las odas*), posteriores a *Canto general*.

tornando “cântaro” (jarro), “forma”, “vasilha”, “taça”; ou seja, a matéria bruta transformada em um objeto recipiente dos povos pré-colombianos (caribes, chibchas e araucanos). Sugere-se a mesma imobilidade mítica dada pela estrofe anterior, com leve aliteração em alguns casos, ressaltando a adequação. Novamente o investimento emocional do poema se direciona à harmonia prévia na qual os seres se encontrariam absentes de conflito e tensão, a ausência de contradições entre corpo e alma; em última instância, a realização de um ideal romântico, mas com referencial atávico e colocado deliberadamente no passado pela datação no título do poema.

Poder-se-ia considerar que os versos seguintes introduzem finalmente o conflito, ao trazer as qualidades desse homem natural: “terno e sangrento”, o humano não estaria em perfeita harmonia com seu meio. Não se trata, entretanto, desse caso, visto que o poeta estabelece que a própria terra se inscrevia em seu ser, sendo então a ternura e a ferocidade partes integrantes dessa harmonia. Se esse trecho colabora para maior precisão histórica da figuração nerudiana da América pré-Conquista, também permite introduzir um grão de sal decisivo: o fato de a busca do poeta – e de todo o povo que o livro procura representar – significar um retorno a uma ordem natural não permite chegar a conclusões apressadas sobre a natureza *pacífica* de uma eventual restauração. Em suma, já em sua segunda estrofe o poema prefigura a luta política que precisará ser travada para atingir um estágio de paz social que, até então, tem sido representado com recurso enorme ao mito e ao que Amado Alonso chamou de “concretização material do imaterial”.¹¹

A estrofe seguinte apresenta uma quebra da estrutura a partir do alinhamento de seu verso inicial, diferente dos anteriores, apenas para reforçar o caráter divisor do que é narrado. O alinhamento do primeiro verso sugere o encaixe com o último do conjunto anterior, mas o período aqui escrito se compõe por uma imagem da perda e da desmemória, com a natureza fazendo parte do que é esquecido. As palavras nas quais a terra havia inscrito suas iniciais não foram apagadas, mas “ninguém pôde recordá-las”, em um processo cuja historicidade específica

¹¹ ALONSO, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. 2. ed. Madri: Editorial Gredos, 1997, p. 234 e seguintes.

está incerta, mas seu sentido não é outro senão a dissolução das culturas autóctones (“as chaves se perderam/ ou se inundaram de silêncio ou sangue”), cuja exuberância fica indicada justamente pelos procedimentos poéticos às vezes até exagerados de Neruda na descrição da América pré-Conquista, especialmente no primeiro conjunto de poemas da obra. A dissolução dos laços entre natureza e homem também será sugerida em muitos momentos, mas este é o primeiro, tanto cronologicamente (o restante de *Canto general* se passa quase totalmente após a Conquista) quanto no livro, o que leva a diversas conjecturas.

Uma delas tem a ver com a aproximação que muitos autores fazem entre *Canto general* e as crônicas históricas escritas pelos homens de letras do Império Espanhol, como Las Casas ou Inca Garcilaso de Vega; o que mais salta aos olhos até este ponto, no entanto, é a forma que o livro procura assumir desde seus primeiros versos: mito de fundação, que só encontrará completude real em sua seção mais conhecida, *Alturas de Macchu Picchu*. Por ora, o poema inaugural estabelece o rompimento como fator que dispara a ação e, por conseguinte, o objetivo projetado pela obra é atingir um reatamento, ou pelo menos fornecer as bases a partir das quais este se torne possível.

Na quarta estrofe, ocorre uma nova virada. “A vida permanece”, mas não é suficiente. Ecoando a definição dos dois tipos de morte de *Alturas*, o sangue derramado ao longo dos séculos marcando a separação entre homem e natureza apaga a presença da vida como derivação direta do telúrico. O apagamento da “lâmpada da terra” é um evento trágico e novamente de ressonância bíblica (a perda do Éden), proporcionando uma origem ocidentalizada para o campo simbólico do poema. A presença dos povos americanos autóctones no poema e em outras passagens do livro não seria apenas uma concessão culpada, se considerarmos que a origem da expressão poética é tão determinante de uma visão de mundo quanto as afinidades eletivas de um escritor?¹²

¹² Ou seja, embora a tomada de posição feita por Neruda em favor dos mais humildes seja louvável, não seria falha ao não dar o poder da fala, ou o poder de moldar sua própria expressão, aos povos americanos? Conforme será visto na primeira seção do próximo capítulo, esse problema não era desconhecido pelo poeta. Ao contrário, é uma tensão constante dentro da América Latina, em especial quando se problematiza a questão linguística: escrever na língua do

Por outro lado, esse trecho é paradigmático por apresentar pela primeira vez o poeta se dirigindo ao seu público, tratando-os por “irmãos pastorais”. A alusão a uma fraternidade (ou cumplicidade, ou identidade) entre leitores e autor não é pouco importante, pois constitui um dos fundamentos da poética de *Canto general* e é a fonte de alguns de seus problemas mais agudos. Lembrando que estas observações são complementares, o que fica da passagem com maior vigor, no entanto, é o fato de se tratar da primeira dentre muitas situações de enunciação em que o autor se coloca como aquele capaz de descrever a passagem do tempo e interpretá-la, algo que será reforçado na próxima estrofe.

Passando pela metade do poema, assinala-se a intenção do poeta, feita um tanto à maneira das proposições usuais da poesia épica: indica-se a disposição em “contar a história”, e a enumeração que se segue tem menos efeito simbólico pelos termos utilizados que pelo arranjo; ou seja, as assonâncias e aliterações reforçam a harmonia dos elementos narrados, assim como a construção adjetivo-substantivo-adjetivo gentílico (por exemplo, “sombria paz venezuelana”) e a repetição do padrão da primeira estrofe em seus *enjambements* e pelo natural evocado nas imagens. Entretanto, a História não está disponível para ser poetizada, como indica a necessidade da procura (“te busquei, meu pai”): precisa ser buscada entre os escombros da América original, através da terra. Essa é a diferença maior que *Canto general* possui na comparação com as epopeias antigas: almejar uma reconstrução, ao mesmo tempo em que é ato fundador, daquilo que restou, procurando sedimentar a História a partir de uma nova nomeação dos eventos e personagens. Essa característica reforça ainda mais a hipótese inicial de leitura: torna-se determinante compreender a forma poética utilizada no livro para, por fim, entender melhor como o livro se coloca em seus objetivos.

Ainda há outros desdobramentos no poema nesse sentido. A expressão “incásico del légamo”, praticamente intraduzível, associa Neruda aos incas e ao barro, religando-o à origem do homem cantada no começo do poema e reforçada durante *La lámpara en la tierra*. O tema da

conquistador não seria aderir à sua visão? Por ora, essas questões dependem de uma análise mais adequada das condições políticas da obra, algo que será tratado adiante com mais detalhes.

procura não alcançar seu desenvolvimento esperado (o encontro do poeta com seus antepassados indígenas), como indica a ausência de resposta à pergunta (“Quem/ me espera? E apertei a mão/ sobre um punhado de cristal vazio.”), mas seu processo se inicia; como diz Santí, a autodefinição do poeta se refere à “voz que brota da terra e para a terra regressa”.¹³ O toque na pedra evoca diretamente o poema sobre Macchu Picchu (não apenas pela cidade ser de pedra, mas por Neruda ter modificado seus planos sobre a escrita de *Canto general* ao visitar aquela cidade, conforme relatado em *Confieso que he vivido*).¹⁴

O início do processo se dá nos três versos finais da penúltima estrofe, nos quais o lirismo contribui para criar um ambiente mais ameno, objetivo final do projeto estético e político do livro: o sonho socialista, identificado – mas não reduzido – à adequação do humano à natureza, é vislumbrado durante o ato poético. Assim, outra característica importante se descortina: *Canto general* é concebido não apenas como um livro de poemas, ou mesmo como um grande poema fundador de uma mitologia, mas como *ativador* desta, o ponto de partida e de chegada de uma longa transformação do ser americano. Daí o tom profético ser contíguo às descrições de paisagens, eventos históricos e personagens políticas importantes, bem como a proposição de intervenção social: partes de um mesmo todo, esses elementos encontram uma tentativa de síntese e não podem ser tomados em separado, sob pena de fracionar a poética nerudiana.

Isso se torna ainda mais patente no trecho final do poema. A América se faz presente para o poeta de modo sensorial e possessivo, é sua terra, mas ainda não tem nome. As “palavras não nascidas” indicam que Neruda ainda não havia tratado esses temas diretamente (embora sua sensibilidade para com a terra esteja presente desde antes em sua poesia, especialmente em *Residencia en la tierra*): o *Canto general* por vir será um ponto de inflexão de sua poética e agora a adoção do “aroma da terra” será incondicional e completa. Além disso, observando o plano mais geral, o ineditismo da palavra corrobora mais uma vez a pretensão de fazer da obra um ato

¹³ SANTÍ, Enrico Mario. In: NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011. (nota à p. 137)

¹⁴ “Me sentí chileno, peruano, americano. Había encontrado en aquellas alturas difíciles, entre aquellas ruinas gloriosas y dispersas, una profesión de fe para la continuación de mi canto”. NERUDA, Pablo. *Obras Completas V – Nerudiana dispersa, 1922-1973*. Barcelona: RBA, 2007. p. 750-751.

fundador, um mito de criação e uma história renovada do continente, desta vez a partir do mais profundo ser americano. As obras do passado deverão dar lugar a esse relato atualizado e alterado com o fito de oferecer, aos povos latino-americanos do presente, direcionamento e utopia. Se o livro em si não é completo – algo que gerou inúmeras críticas, especialmente pela exclusão de algumas figuras controversas e importantes, como Perón –, ao menos existe a pretensão de completude, constituindo portanto um discurso elaborado e complexo, ao qual cabe análise detida e livre de preconceitos.

Em suma, o primeiro poema de *Canto general*, lido em sua inteireza, aponta para diversos problemas. A primeira dificuldade surge a partir da força do discurso mitificador: permeado por metáforas e recursos técnicos arrojados (mas não raro de efeito simples e clichê, quando não vulgar), interpretado por parte da crítica como uma louvação da América, o mito poderia atuar no sentido de conter a contradição entre uma presumível ingenuidade e idealização no trato com os povos autóctones – indesejável para a pretensão de narrativa histórica que o livro apresenta – e uma não resolvida atitude de superioridade do poeta frente a esses mesmos povos. Em outras palavras, o mito original da América seria trazido por um vate cuja função está em guiar seus leitores até uma compreensão apropriada de sua própria natureza, comprometendo em potencial a intentada congregação entre autores e leitores em torno a uma luta política e social.

Uma segunda dificuldade diz respeito justamente ao aspecto político dessa empreitada. Embora não se tenha feito presente com a força que há em outros poemas, o engajamento político já ordena a visão de mundo oferecida por *Amor América* e pressupõe a existência de dois polos opostos: o homem natural e seu vilipendiador, aqui na figura apenas esboçada do conquistador e, mais à frente no livro, as elites locais, exploradoras do trabalho dos mais humildes e, de modo não menos importante, desrespeitosas para com o elemento natural, o mito e a terra americana. Haveria verdade histórica e trabalho estético consequente em uma representação solidamente ideológica e ideologizada, marcada a ferro com os debates e panfletos políticos de sua época? Essa questão não é menor, visto que a adoção dos ideais da esquerda

comunista latino-americana é protagonista mesmo de partes menos engajadas da obra. Sua abordagem precisa ser problematizada.

1.2 VISÕES DA CONQUISTA

Los Conquistadores é uma seção razoavelmente homogênea no conjunto de *Canto general*. Ao se concentrar nos momentos e personagens mais relacionados à época do descobrimento e do início da colonização espanhola, Neruda proporciona diversas visões possíveis do evento da Conquista. Suas características e contradições internas apontam as dificuldades pelas quais a obra passa ao apropriar-se da História como matéria-prima, bem como as ambiguidades presentes na elaboração poética de algumas passagens, sem contar as diferenças entre os vários poemas.

Publicado pela primeira vez em 1940, *Descubridores del Chile* é um dos textos mais antigos presentes em *Canto general*.¹⁵ A escrita do livro atravessou toda a década de 40 e passou por várias modificações, seja no projeto, seja no contexto de sua composição. Esta começou no irromper da Segunda Guerra Mundial, após a derrota republicana na Guerra Civil Espanhola, chegando ao começo da Guerra Fria e incorporando a situação política de seu autor (senador eleito pelo Partido Comunista, passando a perseguido político pelo governo chileno e exilado no México, onde a obra é publicada em 1950).

Além disso, a substituição do plano de escrever um “Canto geral do Chile” por um “Canto geral” para toda a América proporcionou uma modificação de grande impacto na fatura dos poemas. Aqueles escritos antes da mudança de planos (marcada, segundo o próprio Neruda, por sua visita a Macchu Picchu, em 1945 – ano do fim da Segunda Guerra e começo da Guerra Fria) parecem tratar menos de política e fazem descrições históricas menos referenciais, enquanto os posteriores investem mais no significado histórico e político imediato que o livro almeja para si.

¹⁵ LOYOLA, Hernán. “*Canto general*: itinerario de una escritura”, *Cuadernos Fundación Pablo Neruda*, n° 30, 1999, p. 36-42.

A tendência ficou ainda mais forte – e motivou a reorganização do livro e a escrita de várias de suas seções – a partir da perseguição política sofrida por Neruda no Chile.¹⁶ Essa possível divisão, entretanto, acaba elidindo as melhores possibilidades de leitura e interpretação proporcionadas por *Canto general* em sua totalidade.

Para estabelecer com mais cuidado os pressupostos pelos quais serão definidos os problemas críticos da obra, faz-se necessário avaliar esse primeiro poema escrito para o livro, presente na seção *Los Conquistadores*:

XVIII
DESCUBRIDORES
DEL CHILE¹⁷

Del Norte traje Almagro su arrugada centella.
Y sobre el territorio, entre explosión y ocaso,
se inclinó día y noche como sobre una carta.
Sombra de espinas, sombra de cardo y cera,
el español reunido con su seca figura,
mirando las sombrías estrategias del suelo.
Noche, nieve y arena hacen la forma
de mi delgada patria,
todo el silencio está en su larga línea,
toda la espuma sale de su barba marina,
todo el carbón la llena de misteriosos besos.
Como una brasa el oro arde en sus dedos
y la plata ilumina como una luna verde
su endurecida forma de tétrico planeta.
El español sentado junto a la rosa un día,
junto al aceite, junto al vino, junto al antiguo cielo
no imaginó este punto de colérica piedra
nacer bajo el estiércol del águila marina.

O poema cita Diego de Almagro, conquistador espanhol considerado o descobridor do Chile.¹⁸ Essa referência é o único índice histórico explícito em *Descubridores del Chile*, à diferença de outros poemas presentes em *Canto general*, abundantes em observações conectadas diretamente aos personagens reais. Não se pode desconsiderar que, para o leitor chileno ou aquele versado na História da América, a citação é suficiente para situar o ponto cronológico no qual os versos estarão baseados. Ainda assim, a ausência de quaisquer outros detalhes favorece uma

¹⁶ Id., *ibid.*

¹⁷ NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011, p. 181.

¹⁸ O primeiro título do poema foi “Almagro”. Ver LOYOLA, *op. cit.*

interpretação menos situada no processo histórico em si e mais preocupada com aspectos gerais da Conquista.

De fato, essa leitura é corroborada com a opção do poeta em traduzir os acontecimentos em forma de fenômenos ou elementos naturais. Dia, noite, neve, areia, espuma, lua, planeta, são várias as referências construindo um ambiente no qual o homem tem participação limitada, não obstante a ênfase dada ao verso que define a terra: “minha delgada pátria”. A preferência por associar a pátria, que simboliza entre outras coisas o poder dos homens sobre a terra, a uma descrição exuberante de suas características geográficas expõe também a opção de Neruda por não caracterizar os países, o Chile em especial, a partir de seus traços culturais e sociais herdados da colonização hispânica, mas através de sua natureza e de sua população mais pobre.¹⁹ Em última instância, o homem está subordinado à terra, e não o contrário.

Nesse sentido, o verso “mirando las sombrías estrategias del suelo” é especialmente eloquente. A observação realizada pelo espanhol do poema percebe na própria terra a presença de uma organização voltada à resistência. Este conquistador não está personalizado para além de suas ações, todas passivas (“observando”) ou inexistentes (“não imaginou”), formulando um espanhol paradigmático em oposição às figuras históricas individualizadas, particularmente à de Almagro. Isso traduz uma tendência, frequente ao longo de *Canto general*,²⁰ a identificar o processo histórico por meio de generalizações e arquétipos – ao mesmo tempo particularizando a terra a partir de sua natureza.

O procedimento acaba por retratar uma inversão de prioridades do livro em relação à historiografia, propondo no limite uma forma diferente de relatar os acontecimentos. Existe

¹⁹ Não há poucas contradições nessa tendência de *Canto general*, que serão abordadas em vários momentos desta dissertação. Por ora, é preciso destacar que essa opção do poeta não significa inexistência, no livro, de caracterização baseada na herança cultural espanhola, mas uma prevalência dos elementos naturais sobre os fatores culturais. Na verdade, mesmo as ocorrências de representação da cultura popular estão entremeadas a menções a fenômenos naturais, frequentemente de caráter mitificador.

²⁰ Conforme será visto no poema seguinte, Neruda procurou individualizar seus alvos em outros poemas tratando temas históricos. Um poema presente em *La arena traicionada*, chamado *Los nuevos propietarios*, é exemplar: “se asomó el vizcaíno con un saco,/el Errazúriz com sus alpargatas,/el Fernández Larraín a vender velas,/el Aldunate de la bayeta,/el Eyzaguirre, rey de calcetín.”. Os sobrenomes citados são de famílias tradicionais chilenas e inimigos políticos de Neruda.

alguma semelhança com as crônicas da época da Conquista, na ênfase dada às descrições paisagísticas (especialmente na primeira seção do livro), mas existe igualmente uma ruptura de perspectiva: o deslocamento para a natureza contribuirá para uma posterior denúncia de profanação cometida pelos “inimigos do povo”, após a identificação deste com a terra. Ou seja, a poesia dedicada ao natural, ao telúrico, ganha em Neruda um componente político. Neste poema, em parte por ser construído sob o ponto de vista do espanhol (mesmo sendo este passivo, conforme apontado acima), ainda não está explicitada a forma pela qual o elemento de politização operará na construção de uma nova História dentro do livro. No entanto, já é possível assinalar parte do procedimento: certa rarefação de algumas especificidades históricas em favor da ênfase a fenômenos naturais, construindo um ambiente de mitificação da realidade e do processo histórico.

Mas a caracterização de eventos históricos a partir da natureza, ou melhor, o tratamento da historiografia pela mediação natural, funciona também para construir imagens negativas ao longo do livro. Um exemplo claro são as duas estrofes iniciais do poema V de *La arena traicionada*, uma espécie de peroração sobre toda esta seção de *Canto general*, destinado ao vitupério do presidente chileno Gabriel González Videla:

V
GONZÁLEZ
VIDELA, EL
TRAIDOR DE CHILE
(EPÍLOGO) 1949²¹

De las antiguas cordilleras salieron los verdugos
como huesos, como espinas americanas en el hirsuto lomo
de una genealogía de catástrofes: establecidos fueron,
enquistados en la miseria de nuestras poblaciones.
Cada día la sangre manchó sus alamares.

Desde las cordilleras como bestias huesudas
fueron procreados por nuestra arcilla negra.
Aquéllos fueron los saurios tigres, los dinastas glaciales,
recién salidos de nuestras cavernas y de nuestras derrotas.
Así desenterraron los maxilares de Gómez
bajo las carreteras manchadas por cincuenta años de nuestra sangre.

É possível perceber o jogo de imagens desde o primeiro verso citado: saídos das cordilheiras, os “verdugos” foram “estabelecidos, engastados na miséria de nossos povoados”,

²¹ NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011, p. 373.

mas isso não lhes retira a origem natural aferida pelo poema. Assim, ocorre uma alteração na interpretação preliminar no poema anterior: o que antes servira como ruptura com a visão tradicional, apontando para uma interpretação particular da História, aqui manifesta uma extensão maior a partir da naturalização dos “verdugos” – contribuindo para uma visão menos idealizada das qualidades intrínsecas da terra americana e pronta a aceitar suas mazelas como parte de sua essência. Em contraponto a esta interpretação, a segunda estrofe apresenta as “bestas ossudas” como “sáurios tigres”, ou seja, dinossauros – sugerindo imagetivamente seu arcaísmo e possível extinção.

A construção desse amálgama entre elementos naturais positivos, neutros e negativos, todos contribuindo para a caracterização dos episódios históricos da América e, em última instância, produzindo a mitificação constante em *Canto general*, apontam para uma interpretação orgânica, feita implicitamente dentro da obra e a partir do conjunto de seus poemas, dos mecanismos sociais e políticos que sustentam a História. Nesse sentido, as metáforas de profanação vistas em *Amor América* ensejariam a representação das oligarquias, via de regra descendentes dos conquistadores, como parte de uma “doença”; nessa perspectiva, os poemas descrevendo a Conquista seriam uma reconstituição da origem dos eventos trágicos sugeridos no primeiro poema do livro – que levaram à desconexão dos homens com a terra e o desvirtuamento desta.

Um trecho do terceiro poema de *Los Conquistadores*, intitulado *Llegan al mar de México (1519)*,²² corrobora essa visão:

El hambre antigua de Europa, hambre como la cola
de un planeta mortal, poblaba el buque,
el hambre estaba allí, desmantelada,
errabunda hacha fría, madrastra
de los pueblos, el hambre echa los dados
en la navegación, sopla las velas;

²² NERUDA, Pablo. Op.cit., p. 160.

O continente europeu também passa por um leve processo de antropomorfização a partir da metáfora da fome, aplicada à Conquista. Trabalhado a partir de uma antítese, ou talvez apenas uma ideia contraintuitiva (a fome “povoava o navio”), o trecho contribui novamente para a mitificação do processo histórico. É, no entanto, uma visão razoavelmente ambígua: se se tratasse mesmo de algum tipo de “fome”, a colonização estaria em alguma medida justificada, por ser um impulso vital. Essa primeira visão, evidentemente, não se sustenta no conjunto do livro: sua concepção desde o começo como um libelo anticapitalista e pró-comunismo (ainda que um comunismo bastante particular na comparação com sua versão europeia), ou seja, sua atuação política resolve a ambiguidade interpretativa em favor de uma visão mais crítica. A fome então seria próxima à “gula”, moralmente condenável e uma representação, novamente naturalizada, do impulso capitalista que deu origem à Conquista.

No entanto, persiste o problema originado pelo uso de elementos naturais como forma descritiva dos caracteres históricos: a naturalização conduz, além da mitificação já apontada, a uma neutralização do embate político e social implícito (e por vezes explícito) nos grandes momentos históricos. Em outras palavras, uma disputa em torno do significado do mito expõe sua potencial fragilidade explicativa, bem maior do que a análise dos fatos proposta por uma historiografia rígida. A tendência à mitificação atua em favor da mensagem política ao ordenar os eventos e lhes dar significado ao mesmo tempo amplo e simplificado; por outro lado, enseja maior desvirtuação de seu sentido se o mito for apropriado por outra visão política.²³

A representação dos povos nativos americanos não poderia ser negligenciada, tanto por Neruda quanto por esta análise, ainda que tenham um papel secundário em boa parte de *Los*

²³ Além disso, surge outro problema, a ser investigado com mais detalhes no próximo capítulo: a subordinação do estético ao fator político na obra. Por ora, é preciso apontar que a politização de *Canto general* acaba por restringir as possibilidades interpretativas de alguns trechos, assegurando o entendimento apropriado do mito por parte do leitor. No entanto, ainda falta avaliar em que medida este fenômeno prejudicaria a função estética que a mitificação cumpre na fatura dos poemas.

Conquistadores, ficando para a seção posterior a abordagem da maioria dos movimentos autóctones de resistência à invasão espanhola. Sua caracterização é esboçada em diversos poemas e ecos do “homem natural” de *Amor América* podem ser percebidos em várias passagens. Entretanto, sendo o tema da seção a Conquista, é inevitável que o papel dos nativos se defina em contraste com os recém-chegados europeus; é na interação entre os dois mundos que reside a força dos melhores versos desta parte do livro, frequentemente vista como esquemática demais pela crítica (não sem boa dose de razão). Destes versos, poucos captam com mais clareza o embate encenado no livro entre as duas civilizações, bem como os problemas surgidos a partir dessa interação, do que *Duerme un soldado*:

XI
 DUERME UN
 SOLDADO²⁴

Extraviado en los límites espesos
 llegó el soldado. Era total fatiga
 y cayó entre las lianas y las hojas,
 al pie del Gran Dios emplumado:
 éste estaba solo con su mundo apenas
 surgido de la selva.
 Miró al soldado
 extraño nacido del océano.
 Miró sus ojos, su barba sangrienta,
 su espada, el brillo negro
 de la armadura, el cansancio caído
 como la bruma sobre esa cabeza
 del niño carnicero.
 Cuántas zonas
 de oscuridad para que el Dios de Pluma
 naciera y enroscara su volumen
 sobre los bosques, en la piedra rosada,
 cuánto desorden de aguas locas
 y de noche salvaje, el desbordado
 cauce de la luz sin nacer, el fermento rabioso
 de las vidas, la destrucción, la harina
 de la fertilidad y luego el orden,
 el orden de la planta y de la secta,
 la elevación de las rocas cortadas,
 el humo de las lámparas rituales,
 la firmeza del suelo para el hombre,
 el establecimiento de las tribus,
 el tribunal de los dioses terrestres.
 Palpitó cada escama de la piedra,
 sintió el pavor caído
 como una invasión de insectos,

²⁴ NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011, p. 169-170.

recogió todo su poderío,
 hizo llegar la lluvia a las raíces,
 habló con las corrientes de la tierra,
 oscuro en su vestido
 de piedra cósmica inmovilizada,
 y no pudo mover garras ni dientes,
 ni ríos, ni temblores,
 ni meteoros que silbaran
 en la bóveda del reinado,

y quedó allí, piedra inmóvil, silencio,

mientras Beltrán de Córdoba dormía.

Outro poema composto a partir do ponto de vista do europeu, este posteriormente transfere sua perspectiva para o lado nativo, construindo uma dinâmica entre os dois polos, na qual cada um vê o outro e, por motivos diversos, não age. Nos seis primeiros versos está presente a caracterização do nativo americano visto pelo espanhol: visto como um “deus emplumado”, dotado de uma existência algo fantasmagórica, o indígena está “sozinho, com seu mundo apenas”. A imagem de isolamento ao natural procura o mesmo caminho visto anteriormente de associação dos povos autóctones à própria natureza do continente americano. No entanto, desta vez a nota é negativa, pois a solidão do indígena é também a inexistência de qualquer suporte à sua condição, à diferença do europeu, dotado de maquinário e armamento tecnologicamente superior.

Por sua vez, o “deus emplumado” não gosta do que vê. Como pressentindo a devastação que será causada pelo poderio espanhol, tenta conchamar as forças da natureza em seu favor, conjurando chuva, terra e o que mais puder. Em vão. O produto de sua ação (ou melhor, de sua intenção) animista é nulo, ou ainda negativo, ao levar à sua própria imobilização; o autóctone observa o espanhol dormir e permanecer incólume ao encontro, uma espécie de prefiguração de como as guerras da Conquista se desenvolveram. A impotência do nativo no poema tem grande força dramática e representa, em última instância, o rompimento da aliança com a terra prenunciado em *Amor América*. É impossível determinar, a partir do poema ou mesmo do

conjunto de *Canto general*, qual a origem desse rompimento, mas isso é menos importante do que seu resultado: inação e incapacitação para a resistência.

Um trecho do poema XV de *Los Conquistadores*, intitulado *La línea colorada*, aborda o mesmo sentimento por outra perspectiva: a inutilidade tanto da resistência quanto da rendição. Uma passagem histórica (a conversão ao catolicismo de Atahualpa, à beira de sua execução) ganha significado especial no tratamento dado por Neruda ao episódio:

Te llamarás Juan”, le dijo
mientras preparaban la hoguera.
Gravemente respondió: “Juan,
Juan me llamo para morir”,
sin comprender ya ni la muerte.

Le ataron el cuello y un garfio
entró en el alma del Perú.²⁵

Como metáfora, a frase “me chamo Juan para morrer” atravessa quatro séculos e transforma cada popular em mártir potencial. O último verso (“entrou na alma do Peru”) representa o sacrifício de Atahualpa inscrito no próprio país, tanto como ignomínia na fundação do estado peruano quanto como herança para todos os oprimidos. Não falta uma crítica ao catolicismo: o batizado serve apenas para a “salvação” da alma do imperador inca, mascarando a falta de misericórdia e a considerável injustiça em toda a ação. Nessa imagem, a igreja surge apenas como legitimadora de um poder interessado em aniquilar a cultura autóctone e ao mesmo tempo desinteressada em promover conforto religioso de fato.

De todo modo, o trecho é mais um exemplo da construção metafórica da impotência dos nativos frente aos invasores. Nessa visão, há o reconhecimento do poderio dos conquistadores espanhóis, mas no fundo a derrota acontece também devido à incapacidade de conjurar os

²⁵ É no mínimo controversa a versão de Neruda. Baseando-se em Barros Arana, conforme indicação de Enrico Mario Santí, o poeta dá o nome de Juan ao imperador inca. Outras fontes dão conta de seu batizado com o nome de Francisco Atahualpa, em referência a Francisco Pizarro, seu captor e mandante de sua execução. Além disso, há a omissão do motivo da conversão: condenado à morte na fogueira, Atahualpa optou por se tornar católico em troca da comutação da sentença para estrangulamento, pois a religião inca acreditava que a alma não poderia sobreviver à queima do corpo. In: NERUDA, Pablo. Op.cit., p. 176-178.

elementos naturais a favor dos nativos; essa perda não é interpretada por Neruda e seria complicado estabelecer seu significado de forma unívoca. Entretanto, é necessário considerar a seguinte hipótese: a elaboração do mito acrescentando esse “abandono” das forças da natureza à causa indígena poderia ser vista como uma prefiguração das dificuldades (e talvez da derrota iminente) de quaisquer lutas populares não suficientemente vinculadas com a terra e seus poderes mitológicos. Nessa leitura, a interpretação implícita é a necessidade de restaurar os laços do povo com seu habitat, com o objetivo de se fortalecer para a luta; assim, *Canto general* forneceria não apenas a construção de uma visão mítica do conflito social, mas também a chave para sua resolução em favor dos mais humildes. Em última instância, o livro se converte em parte de uma intervenção política, em vez de ser apenas um panfleto ou uma perspectiva diferente sobre os episódios da Conquista. Ou seja, o uso dos fatos históricos, devidamente mitificados, para a promoção dos ideais que a obra procura defender.

1.3 HISTÓRIA E NATUREZA

A figura de linguagem dominante em *Canto general* é sem dúvida a metáfora. Na quarta seção do livro, um tipo de metáfora ganha ainda mais dominância, sendo utilizada tanto para enfatizar a já apontada preferência de Neruda por associar os acontecimentos históricos às forças da natureza quanto para construir uma nova rede de significados, com o objetivo de representar *Los libertadores*, ou seja, os grandes personagens históricos da resistência à colonização espanhola, os participantes das guerras de independência dos países hispano-americanos e líderes sociais inspirados, de uma forma ou de outra, em ideais socialistas. A metáfora que organiza a vasta gama de figuras presentes na seção é a associação entre eles e uma “árvore do povo”, objeto do poema-prólogo de *Los libertadores*. Sua extensão impossibilita a análise detalhada de cada uma de suas estrofes; portanto, as duas primeiras serão vistas em maior detalhe:

LOS
LIBERTADORES²⁶

*Aquí viene el árbol, el árbol
de la tormenta, el árbol del pueblo.
De la tierra suben sus héroes
como las hojas por la savia,
y el viento estrella los follajes
de muchedumbre rumorosa,
hasta que cae la semilla
del pan otra vez a la tierra.*

*Aquí viene el árbol, el árbol
nutrido por muertos desnudos,
muertos azotados y beridos,
muertos de rostros imposibles,
empalados sobre una lanza,
desmenuzados en la hoguera,
decapitados por el hacha,
descuartizados a caballo,
crucificados en la iglesia.*

A construção nos dois primeiros versos gera um paradoxo e uma aproximação: a árvore, normalmente símbolo do enraizamento e da estabilidade, é a “árvore da tormenta”, por ser a “árvore do povo”. A sugestão é que a origem da tormenta, o povo, também cria sua própria estabilidade e organicidade em meio à disputa social. Assim, a tormenta não seria uma qualidade intrínseca da árvore, mas também parte de sua estrutura simbólica: menos árvore *da* tormenta do que árvore *surgida a partir da* tormenta, dando forma e força ao povo antes desorganizado. Fica estabelecida assim a diferença entre a seção *Los libertadores* e a anterior, *Los Conquistadores*: nesta, os nativos desorganizados careciam dos fundamentos para a resistência devido ao seu isolamento. Quando se opera a “união entre terra e homem” do poema XX, discutido anteriormente, a resistência se torna possível e gera seus frutos, cujo símbolo maior é a “árvore dos libertadores”.

A metáfora vegetal prossegue, construindo uma alegoria do processo de organização popular para o conflito social. Os versos finais da primeira estrofe (“até que caia a semente/ do pão outra vez sobre a terra”) indica a continuidade e a persistência dos movimentos de libertação. Embora o funcionamento da alegoria faça sentido interno, há no mínimo uma simplificação problemática no conceito: ao considerar, implicitamente, a similaridade entre diversas

²⁶ NERUDA, Pablo. Op.cit., p. 197-199.

“libertações” ocorridas na América e lutas populares posteriores, entroncadas nas mesmas raízes, Neruda abre um flanco para a sustentação de uma ideologia específica. Em outras palavras, se é possível colocar Simon Bolívar, um general oligárquico pouco liberal, na mesma linhagem de Recabarren, líder social e fundador do Partido Comunista no Chile, somente uma construção historiográfica bastante rigorosa poderá dar conta de todas as contradições presentes nesse tipo de aproximação. Como *Canto general* não é historiografia, as diferenças se dissolvem na mitificação, e o problema já apontado na segunda seção deste capítulo fica ainda mais exacerbado: o mito permite a simplificação e a reconstrução de episódios e personagens históricos, mas dilui seu significado real.

A segunda estrofe introduz, para o interesse desta dissertação, um ponto delicado: a nomeação das derrotas e dos horrores pelos quais os povos passaram no confronto com os poderes estabelecidos nos países americanos. Isso assinala a necessidade (e talvez a justiça) em acrescentar a todos os movimentos bem sucedidos de “libertação” também aqueles que sofreram derrotas históricas. É mais importante do que parece: ao incluir as dificuldades e retrocessos, a caracterização da “árvore do povo” enfatiza a não linearidade do processo histórico, assumindo sua complexidade sem dissolver o mito. Ao contrário, busca integrar as derrotas ao seu universo simbólico: a árvore é “nutrida pelos mortos desnudos” e todas as outras imagens de martírio arroladas na estrofe.

Nesse sentido, o poema VII de *Los libertadores* é exemplar ao abordar e descrever o sofrimento de Caupolicán, líder do povo mapuche, estabelecido na região do Chile à época da Conquista e nunca derrotado pelos colonizadores. Morto pelos espanhóis por empalação, talvez a mais humilhante e terrível forma de matar alguém, seu sofrimento é reelaborado no poema:

VII
 EL EMPALADO²⁷

Pero Caupolicán llegó al tormento.

Ensertado en la lanza del suplicio,
 entró en la muerte lenta de los árboles.

Arauco replegó su ataque verde,
 sintió en las sombras el escalofrío,
 clavó en la tierra la cabeza,
 se agazapó con sus dolores.
 El Toqui dormía en la muerte.
 Un ruido de hierro llegaba
 del campamento, una corona
 de carcajadas extranjeras,
 y hacia los bosques enlutados
 sólo la noche palpitaba.

No era el dolor, la mordedura
 del volcán abierto en las vísceras,
 era sólo un sueño del bosque,
 el árbol que se desangraba.

En las entrañas de mi patria
 entraba la punta asesina
 hiriendo las tierras sagradas.
 La sangre quemante caía
 de silencio en silencio, abajo,
 hacia donde está la semilla
 esperando la primavera.

Más hondo caía esta sangre.

Hacia las raíces caía.

Hacia los muertos caía.

Hacia los que iban a nacer.

Os versos, talvez os melhores de *Los libertadores*, traduzem o sofrimento de Caupolicán e promovem sua inclusão ao mito, novamente a partir da metáfora vegetal: “entrou na morte lenta das árvores”. A figuração da morte pratica uma estetização do sofrimento, ambos feitos em nome da resistência popular. No caso do sofrimento, a representação do martírio constrói a figura heroica do chefe mapuche; no caso da estetização, alguns detalhes são suavizados para assegurar uma leitura positiva do sofrimento.²⁸ Assim como nos casos clássicos de representação de

²⁷ NERUDA, Pablo. Op.cit., p. 209-210.

²⁸ É possível ler a estetização de outra forma, mais negativa: o aproveitamento das mortes como elemento panfletário, com o objetivo de construir uma visão ideologizada dos conflitos entre europeus e indígenas às expensas

martírio, sendo o mais célebre e disseminado na cultura ocidental a paixão de Cristo, a conversão do líder em símbolo de algo maior parece necessitar de uma conversão paralela de seu sofrimento em elementos simbólicos. Em *El empalado* essa tendência se constitui pelo uso direto da metáfora arbórea, ligando Caupolicán a todos os libertadores e entranhando seu significado na terra.

A representação do sofrimento é produzida com a imagem de uma árvore sangrando, reduzindo a dor a um sonho ruim, como a quarta estrofe deixa claro. Isso ocorre pois já não é mais o indivíduo Caupolicán quem sofre (“Nas entranhas de minha pátria/ entrava a ponta assassina”), mas toda a coletividade é atingida pelo martírio, produzindo uma profanação que é pior do que a própria morte (“ferindo as terras sagradas”). Aqui fica claro outra característica da metáfora da “árvore do povo”: a transformação dos personagens históricos de indivíduos localizados em seu tempo e personalidade em membros de um coletivo enraizado na terra americana. Assim, o martírio assume a dimensão de profanação da mesma forma que a luta social (e indígena, antes dela) por libertação recebe o aspecto sagrado. Neruda procura, portanto, a sacralização dos participantes derrotados, adicionando ao mito americano por ele descrito um aspecto religioso, conforme outros trechos já anteciparam.

Não é por outro motivo que a resposta da terra contra essa dessacralização será tão persistente quanto a árvore mítica criada por Neruda para representar os líderes libertadores. Na série de versos isolados que encerra o poema está representada a continuidade e o enraizamento do martírio de Caupolicán, em moldes semelhantes aos da execução de Atahualpa, vista na parte anterior deste capítulo. Estendendo-se até “aqueles que vão nascer”, o sangue derramado é alimento da árvore do poema inicial da seção, transportando a memória histórica até o tempo presente.

do sofrimento individual. Mais adiante será visto o quão correto é identificar esse impulso “oportunista” em *Canto general* na leitura de um poema de outra seção do livro, *La tierra se llama Juan*. Por ora, ainda que o uso dos terrores tenha óbvio impacto político e ideológico sobre o leitor do livro, é inevitável tratar desse tema em uma parte da obra destinada justamente à descrição das lutas de resistência e libertação, de forma que a estetização do sofrimento alheio é um efeito colateral (não de todo indesejado) da própria iniciativa de incluir uma parte relevante da História, muitas vezes negligenciada nos relatos sobre a Conquista.

Outro líder indígena caracterizado a partir da “árvore do povo” é Túpac Amaru II. Sua persistência na terra não está caracterizada pelo sangue derramado, mas a partir de sua conversão em semente no poema XVIII de *Los libertadores*, nomeado *Túpac Amaru (1781)*:²⁹

Los hondos pueblos de la arcilla,
 los telares sacrificados,
 las húmedas casas de arena
 dicen en silencio: “Túpac”,
 y Túpac es una semilla,
 dicen en silencio: “Túpac”,
 y Túpac se guarda en el surco,
 dicen en silencio: “Túpac”,
 y Túpac germina en la tierra.

A população inteira conjura Túpac ao repetir seu nome, paradoxalmente em silêncio: transformado em semente, germina na terra, criando os laços para que seu exemplo se transporte para o momento histórico de Neruda. O fortalecimento do mito é o resultado esperado pelo procedimento poético, estabelecendo novamente a continuidade. Os problemas já apontados no processo de mitificação permanecem e se intensificam, agora que o poema coloca a própria coletividade como responsável para criar as condições para a sobrevivência de Túpac como símbolo. O enigma aqui é interpretar o “dizer em silêncio”, algo que pode refletir tanto o medo em apoiar publicamente a resistência ao domínio espanhol quanto uma ressonância do “troar sem nome” de *Amor América*, ou seja, a caracterização da não necessidade de exprimir diretamente o desejo. Assim, Túpac sequer precisaria ser comunicado pelas pessoas para sobreviver como símbolo para a luta popular – tendo obtido essa capacidade apenas pela força de sua atuação libertadora.

A conjuração dos heróis, seja por parte do povo ou pelo poeta, é um procedimento constante em *Canto general* e serve também como legitimador de suas demandas e sua atuação nos conflitos sociais. Assim, a árvore é construída metaforicamente como uma espécie de justificação da luta, prefiguração de sua persistência e, no limite, de sua eventual vitória. Em certo sentido, o

²⁹ NERUDA, Pablo. Op.cit., p. 225-226.

próprio livro se dá esse caráter se for considerado em sua inteireza, ao investir em sua dimensão enciclopédica enraizada na terra americana: basta pensar na repetição da fórmula “aquí vem a árvore” no primeiro poema de *Los libertadores*, instituindo os poemas como declaração e ao mesmo tempo criação de um mito capaz de unir e desenvolver toda a história do continente. O aspecto político dessa instrumentalização dos eventos históricos é bastante explícito, mas suas consequências para a fatura do livro como um todo são difíceis de avaliar sem levar em consideração a dinâmica interventiva da obra. Em outras palavras, será necessário complementar a descrição da História praticada por Neruda com sua atuação política direta, realizada fora dos poemas enquanto é neles poetizada.

1.4 CRÔNICA COMO INTERVENÇÃO

Muitas análises de *Canto general* aproximam o livro das crônicas históricas escritas na época do descobrimento e da Conquista, como citado anteriormente. A comparação se faz mais presente ao considerar as três partes do livro citadas na introdução deste capítulo (*Los Conquistadores*, *Los libertadores* e *La arena traicionada*), especialmente devido às suas características: ao lidar primordialmente com eventos e personagens da história americana, estas seções reconstituem o processo histórico da formação das sociedades latino-americanas. *La arena traicionada*, no entanto, apesar de guardar essa semelhança em boa parte de seus poemas, enfatiza o presente no qual foi escrita, sendo uma das partes mais relacionadas com o conflito político vivido por Neruda à época da escrita do livro. Assim, é o ponto privilegiado para a análise da atuação panfletária de toda a obra, ao se referir diretamente aos acontecimentos mais próximos às questões específicas do contexto de criação dos poemas. Sua função no livro, segundo o próprio

poeta, era fazer a denúncia das “forças retrógradas que traíram nossa areia”, ou seja, “as tiranias, o imperialismo, a injustiça, etc.”³⁰

No começo do poema *Las oligarquias*, há uma curiosa referência a Marx:

Anda por nuestra América un fantasma
nutrido de detritus, iletrado,
errante, igual en nuestras latitudes,

Chama a atenção a paródia à frase de Marx e Engels, que inicia o *Manifesto comunista*. “Um espectro ronda a Europa, o espectro do comunismo”. Se os europeus precisavam se preocupar com os ideais comunistas, perigosos para a classe dominante ao prometer uma reviravolta nas relações de trabalho e a temida “ditadura do proletariado”, os americanos, por seu turno, precisam acertar suas contas com um “fantasma nutrido por detritos”, sendo este espectro um representante do atraso e do arcaísmo das oligarquias nacionais. Iletorado e errante, o fantasma é propriamente uma fonte de assombro na economia do poema, pois sua falta de esclarecimento e direção se contrapõe diretamente à iluminação politizada prometida por Neruda desde o começo do livro (“Vim para contar a história”). Há que considerar o quanto é preciso desconfiar da eficácia descritiva desta ilustração, ao sabermos que está baseada na mitificação de inúmeros contextos e eventos históricos. *Canto general*, em sua metaforização dos conflitos sociais (por mais referências históricas reais que os poemas contenham) e sua inclusão em uma narrativa mítica, traduz de forma menos objetiva e científica as especificidades sociais e políticas de seu contexto – como aliás é de se esperar de um livro de poemas, obra não aspirante ao status de tratado sociológico. Em outras palavras, encontra-se no livro o espectro da diluição dos eventos históricos em forma de mito, como já foi apontado em outros momentos deste capítulo. Resta saber se o espectro oferece algo a mais nessa composição.

Cabe refletir também sobre a referência à formulação de José Martí a respeito da “Nuestra América”,³¹ uma rejeição às divisões nacionais oriundas das guerras de libertação e um

³⁰ SANTÍ, Enrico Mario. In: NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011. (nota à p. 301)

movimento na direção do objetivo primeiro de várias figuras de relevo desses conflitos, principalmente Simon Bolívar: em vez de fracionar a América Espanhola em mais de vinte países de modo relativamente artificial, esses líderes buscavam agir de modo a garantir que os laços entre os vários povos americanos não se rompessem. Para alguns comentadores, o ideal de união obteve parcial sucesso no âmbito cultural.³² Relacionando as ideias de Martí à referência invertida, quase desesperançada, a Marx, Neruda obtém um efeito de singularidade: se por um lado o contexto americano por ora inviabiliza o surgimento do “espectro do comunismo” em sua maior plenitude, por outro o apelo à unidade latino-americana permitiria identificar os problemas comuns do continente e proporcionar a esperança de sua resolução. Em *Canto general*, essa esperança é renovada constantemente, tornando o livro um elemento ativo na construção do ambiente necessário para a vitória popular.

Essa identificação da poesia nerudiana como ponto de integração entre as várias correntes interessadas em transformar as relações sociais americanas é reiterada pelo autor, caracterizando o livro como algo mais do que uma coletânea de poemas. Toda a elaboração de um mito americano completo – talvez seja mais acertado falar em *cosmogonia*, tal a quantidade de elementos reunidos em sua construção –, com heróis e vilões, episódios trágicos e cômicos, além de todo o simbolismo a eles conectado, tem por fim último alcançar todos os leitores e sua incorporação às lutas que o poeta defende com tanto vigor. Em suma, *Canto general* almeja a *intervenção política* e seus objetivos subordinam quaisquer veleidades estéticas, sejam aquelas pessoais e mais caras ao autor, sejam aquelas ditadas pelos estilos da época (ou mesmo pela rejeição a determinados procedimentos poéticos).³³

³¹ MARTÍ, José. *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

³² “No hay una literatura argentina, cubana o venezolana (...). En Hispanoamérica las tendencias artísticas y los estilos literarios, sin excluir al ‘nacionalismo’, han traspasado siempre las fronteras nacionales (...)”. PAZ, Octavio. “¿Poesía latinoamericana?”. In: *Obras completas: tomo 3 – Fundación y disidencia*. 2. ed. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1994. p. 70

³³ NERUDA, Pablo. *Caballo verde para la poesía*, nº 1. Madri: out/1935.

Sua crítica aos poetas não comprometidos politicamente, também identificados como “traidores” dos anseios populares e aliados tácitos das oligarquias, é feita no poema *Los poetas celestes*, do qual é destacado um trecho:

No hicisteis nada sino la fuga:
 vendisteis hacinado detritus,
 buscasteis cabellos celestes,
 plantas cobardes, uñas rotas,
 “Belleza pura”, “sortilegio”,
 obras de pobres asustados
 para evadir los ojos, para
 enmarañar las delicadas
 pupilas, para subsistir
 con el plato de restos sucios
 que os arrojaron los señores,
 sin ver la piedra en agonía,
 sin defender, sin conquistar,
 más ciegos que las coronas
 del cementerio, cuando cae
 la lluvia sobre las inmóviles
 flores podridas de las tumbas.

O trabalho poético dos autores vituperados pelo poema é definido como “detrito”, o alimento do fantasma retrógrado do trecho citado anteriormente. Neruda assim associa a poesia descomprometida com o aspecto “iletrado” das elites às quais se opõe, caracterizando inevitavelmente a “beleza pura” da poesia não política como alienante e covarde. Não há meias palavras: toda a poesia desconectada das lutas sociais seria parte de uma “fuga”, feita para “evadir os olhos”. A condenação atinge não poucos autores (em outro trecho do poema, o autor faz pouco de “rilkistas” e “gidistas”, além das referências nada sutis a Juan Ramón Jiménez em “beleza pura” e “sortilégio”), mas tem uma função muito mais comezinha: assinalar a diferença entre a poesia praticada em *Canto general* e outras manifestações literárias que porventura abordem os mesmos temas – afinal, não poucos poetas se dedicaram a obras sobre as qualidades naturais americanas ou sobre seus povos, sendo Gabriela Mistral, compatriota de Neruda, e Rubén Darío, maior poeta do modernismo hispano-americano, os exemplos mais claros.

Ao definir a poesia sem compromisso político como covarde e desviante em sua função civilizatória – o que para Neruda, naquele momento, incluía a tomada de posição a favor dos

mais humildes nos conflitos políticos –, o poema procura distância da estetização como procedimento válido para a literatura, exceto no caso de funcionar no sentido de sua própria politização. É questionável se todo o livro se enquadra nesse uso do estético, e mesmo os momentos mais claramente políticos estão sujeitos a uma reinterpretação a depender da formulação dos versos, como já foi visto na análise de trechos anteriores, especialmente a estetização da morte de Caupolicán. Entretanto, novamente essa contradição é potencialmente diluída ao considerar o efeito da politização do mito na fatura da obra: a mitificação politizada acaba por impor a leitura que mais beneficia o aspecto participativo de *Canto general*, sob pena de “ignorar a floresta por causa das árvores”. Forçando o trocadilho, o canto é ao mesmo tempo geral e generalizado: sua leitura de conjunto influencia sobremaneira a leitura de suas partes, promovendo uma reconciliação (não pouco dificultada) das eventuais e frequentes contradições entre não só forma e conteúdo, mas formas entre si e conteúdos entre si.

Por outro lado, conforme será visto no terceiro capítulo na análise de “Alturas de Macchu Picchu”, que contém uma poetização do processo de “conversão” pelo qual Neruda teria passado, ao perceber a necessidade de transformar sua arte em veículo para as aspirações populares, a violenta recusa de uma poesia desconectada dos problemas sociais, ou talvez de uma “arte autônoma” na definição adorniana, é uma forma de autocrítica na avaliação posterior feita pelo poeta de algumas de suas obras. Por exemplo, os poemas de *Residencia en la tierra*, nos quais a utilização da natureza forneceria as bases para uma poética centrada no eu-lírico e na exuberância linguística de seus sentimentos em relação as coisas, são rejeitados por seu autor à medida que sua poesia se torna mais e mais comprometida politicamente. Ao analisar o que considera os erros de seu passado artístico, Neruda não perdoa a si mesmo nem aos outros poetas por sua “fuga”, procurando recuperar o tempo perdido e admoestar a todos sobre os presumidos perigos na realização de uma arte sem referência direta ao seu contexto social.

Não obstante, a condenação realizada em *Los poetas celestes* é apenas moral, por carecer de verdadeiros argumentos contrários a uma arte mais autônoma. Assim, surge mais um problema: a

necessidade de politização da arte responderia às demandas da política, mas talvez não às da arte. Para resolver essa situação, *Canto general* precisará reequilibrar suas pretensões e assumir os riscos advindos da construção de um objeto literário cuja principal função além da literária é interferir política e socialmente. Em suma, a dificuldade estará agora localizada na questão mais elementar: é possível produzir arte política sem transformar a arte em mero veículo para ideologias? Ainda: a mitificação do conteúdo político é suficiente para solucionar essa equação?

CAPÍTULO 2

AS POSSIBILIDADES DE UMA ARTE DE INTERVENÇÃO

Em uma coluna de jornal publicada alguns anos antes de sua morte, Roberto Bolaño saudava o aparecimento do primeiro volume das obras completas de Pablo Neruda. Como muitos antes dele, Bolaño deixa claro sua admiração pela poesia de seu conterrâneo, com as ressalvas de praxe aos poemas de teor mais engajado. Assim, o valor estético inegável de alguns livros convive com a fraqueza dos momentos mais ideológicos da produção artística de Neruda, sendo o *Canto general* uma obra particularmente importante nesse sentido, por apresentar

un Neruda inagotable, repetitivo, el momento en que la enseñanza de Whitman se tuerce de forma crucial en la poesía latinoamericana, un libro en el que coexisten poemas extraordinarios con otros definitivamente insalvables.³⁴

Em entrevista, o poeta brasileiro Carlito Azevedo expressou reação semelhante à obra politizada de Neruda:

Quando ele [Neruda] escreve versos como “a luz faz a cama debaixo de tuas pálpebras” eu não só sinto uma vontade grande de ser feliz e de viver, que é o que a poesia sempre me deu, desde criança, como acho até que aprendo a olhar melhor para as faces ao redor. Há momentos, contudo, em que o ideólogo Neruda toma o lugar do poeta e o discurso toma o lugar da poesia. Aí realmente eu me irrita. Como é que um sujeito tão superlativamente dotado para a poesia, que é toda uma viagem ao desconhecido, como disse o Maiakovski, prefere às vezes girar ao redor do conhecido, do batido, do repetido?³⁵

Ou seja, o problema central da poesia política estaria em repetir um discurso presente na sociedade a priori, sem a potencialidade pedagógica ou alegradora do que se pressupõe ser o ato poético. Nesse caso, a “viagem ao desconhecido” restaria prejudicada em meio ao giro em falso

³⁴ BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004. p. 154.

³⁵ AZEVEDO, Carlito. *Tradução, um ato de amor pela poesia*. Entrevista cedida a Livia Deorsola. Disponível em <<http://editora.cosacnaify.com.br/ObraEntrevista/11356/Ode-a-uma-estrela.aspx>>. Acesso em 12 de julho de 2012.

“ao redor do conhecido”, a repetição de uma estrutura discursiva limitando a expressão nova e sem banalidade do experimentalismo poético mais livre. Não deixa de ser curiosa a oposição, ainda mais citando Maiakovski, vítima estética do realismo socialista, mas poeta político da Revolução Russa – como se a restrição contra ideologizações na poética atingisse apenas a política normalizada do dia a dia e preservasse a irrupção social radicalizante, esta ainda capaz de trazer às formas a necessária “viagem ao desconhecido”. No mais, se a preferência do “ideólogo” em calar ocasionalmente o “poeta” causa irritação a Carlito, isso ainda diz pouco sobre o real objetivo dessa troca, o que deveria estar em jogo desde o princípio. Em outras palavras, se quem tem a voz é o ideólogo, o político, deve-se esperar o mesmo comprometimento primordial com o estético em sua arte? Ou ainda, é possível advogar critérios estéticos prévios que limitem ou condenem as possibilidades políticas da obra de arte ou precisamos modificar os critérios dada a natureza diversa de uma obra com intenções políticas?

Ressalte-se que a intenção não é retomar a discussão sobre a inevitabilidade de a política estar presente na arte ou não;³⁶ o objetivo deste capítulo é tentar compreender com maior detalhe a dinâmica envolvida na estética de uma obra considerada engajada seja por seu autor, seja por seu público. Para isso, a resposta à pergunta acima necessariamente envolverá uma investigação sobre a natureza do engajamento de uma obra. Portanto, primeiramente será feita uma recapitulação teórica sobre a arte comprometida politicamente, com o intento de estabelecer melhor o campo de atuação da crítica literária na avaliação de tais obras e permitindo a construção de critérios mais habilitados para sua análise. Essa elaboração deverá levar em conta particularidades locais, devido à intenção de transferirmos o instrumental crítico à leitura da obra *Canto general* e seu contexto latino-americano.

³⁶ O contencioso dessa discussão parece bem posto por Jacques Rancière: “The core of the problem is that there is no criterion for establishing an appropriate correlation between the politics of aesthetics and the aesthetics of politics. This has nothing to do with the claim made by some people that art and politics should not be mixed. They intermix in any case; politics has its aesthetics, and aesthetics has its politics. But there is no formula for an appropriate correlation.” *The politics of aesthetics*. Londres: Continuum, 2009. p. 62.

2.1 PRESSUPOSTOS PARA UMA “ARTE DE INTERVENÇÃO” LATINO-AMERICANA

Em um capítulo curto da *Introdução a uma estética marxista*, Lukács comenta sobre o partidarismo na obra de arte. Nesta, a própria composição da realidade já implicaria uma tomada de posição inequívoca, ainda que não expressa, frente ao contexto social – sendo em si um partidarismo. Esta representação deverá tomar por base a totalidade, e não a especificidade, das lutas históricas em curso no momento de realização artística. Totalidade de mão dupla, pois todos os fatores e detalhes formais da obra também devem expressar a partidarização, sendo o posicionamento na obra de arte “qualidade específica de sua objetividade”. Além disso,

[julgamentos e comentários] só têm valor artístico quando pretendem tornar consciente e claramente explícito o que já existia implicitamente na objetividade representada; tratar-se-á, portanto, mais de uma *intensificação qualitativa da objetividade representada* do que de um mero julgamento ou comentário sobre objetos dela independentes.³⁷ (grifo nosso).

Assim, o partidarismo seria um fenômeno inerente a toda forma de arte, e a explicitação de posições e opiniões dentro da obra não seria desvalorizada, desde que observado o critério de coerência interna com a “objetividade representada”. A base de uma arte politizada não estaria no conteúdo explícito, mas em seus próprios fundamentos formais, sendo a manifestação partidarizada apenas mais um fator de construção artística, cuja eficácia estética residiria em sua adequação ao conjunto. Baseando-se nessa concepção, a diferença entre uma arte “autônoma” ou “desinteressada” e outra “politizada” ou “engajada” não existiria, visto que o partidarismo é inerente à obra e a “autonomia artística”, nesse caso, seria politicamente análoga à alienação produzida pela ideologia, no sentido marxista.

A defesa da arte “autônoma” feita por Adorno vai na direção contrária, embora mantenha parte da interpretação de Lukács: existe uma objetividade representada na obra, mas esta não se dá por via direta. A mediação da forma é o que estabelece a ligação entre o contexto histórico e a

³⁷ LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 218.

arte; em vez da prescrição, feita pelo ensaísta húngaro, de coerência entre as posições partidárias expressas e a forma elaborada da arte, Adorno considera o valor estético na correspondência entre a construção formal e o contexto social e histórico objetivo, sedimentado na própria forma. Ainda, posicionamentos políticos explícitos da obra não serão fatores de intensificação do partidarismo da obra, mas elementos que contribuirão para sua imprecisão histórica e consequente perda de valor:

As lutas sociais, as relações de classe imprimem-se na estrutura das obras de arte; as posições políticas, que as obras de arte por si mesmas adotam, são em contrapartida epifenômenos, quase sempre a expensas da plena elaboração das obras de arte e assim, em última análise, do seu conteúdo social de verdade.³⁸

Ou seja, o posicionamento político produz uma limitação formal que, por conseguinte, limita o teor de verdade da obra. Isso não tornará o engajamento automaticamente sem valor estético algum. Comentando as peças do teatro épico de Bertolt Brecht, no mesmo livro citado acima, Adorno comenta a transformação das teses sociais expostas pelo dramaturgo no âmbito de suas próprias peças:

As teses adquiriram nas suas peças uma função completamente diferente daquela que se exprimia pelo conteúdo. Tornaram-se constitutivas, imprimiram no drama um caráter anti-ilusório e contribuíram para a decomposição da unidade da coerência do sentido. É isso que faz a sua qualidade, e não o *engagement*, mas essa qualidade está ligada ao *engagement*, que se torna seu elemento mimético. O *engagement* de Brecht fornece por assim dizer à obra de arte aquilo para que ela historicamente gravita por si mesma: desloca-a.³⁹

Nesse caso, a presença do engajamento político na peça evidencia uma verdade histórica, verdade esta que o próprio conteúdo político acaba por elidir em outro momento. A qualidade do elemento político nas peças é apenas formal, sendo sua intenção propriamente política algo necessário para sua constituição, mas também sua fraqueza. Entretanto, restaria ainda caracterizar a arte autônoma para uma visão mais clara da oposição adorniana ao engajamento. Uma frase de outro texto parece ser suficiente para introduzir o assunto: “O caráter fechado da obra de arte, a necessidade de conformar a si mesma, deve curá-la da contingência que a rebaixa diante da força

³⁸ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008. p. 349.

³⁹ Id., *ibid.*, p. 371.

e do peso do real.”⁴⁰ Ou seja, a autonomia artística é o modo pelo qual se dá uma recusa da realidade, considerando-se qualquer relação direta com esta uma acomodação às contingências sociais e históricas, correspondendo então à sua aceitação, ainda que sob a inspiração de uma mudança. Esta recusa à realidade, radicalmente negativa, proposta por Adorno como necessidade incontornável da arte, caso esta tenha alguma intenção de consequência estética, será o golpe final perpetrado contra a ideologização explícita; esta seria a acomodação ao estado de coisas, ao fazer uma opção deliberada por alguma força política existente. Em uma nota curta, não há como não relacionar esta visão com o desencanto produzido pelo desastre estético do realismo socialista, incentivado tanto teórica quanto praticamente por Lukács e sua tese, acima exposta. O assunto será retomado em breve.

O que subsiste tanto em Lukács como em Adorno é a manutenção, na análise da obra de arte engajada, da primazia do elemento estético. Embora as visões dos dois teóricos sobre o que é o estético sejam bastante diferentes, essa continua sendo a bússola segundo a qual se orientam os julgamentos críticos. Isso não seria um problema se for aceito desde o princípio que a arte é, sobretudo, uma manifestação estética e, como tal, deve ser analisada com isso em mente. Entretanto, nas duas concepções outros elementos diversos do estético permanecem como fundamentais na avaliação, seja pela partidarização coerente preconizada por Lukács, seja na recusa negativa da realidade de Adorno. Até mesmo a simples crítica de Carlito Azevedo traz como pressuposto uma pedagogia implícita e uma realização pessoal possíveis ao leitor e ao poeta. A presença de elementos inicialmente estranhos ao estético evidencia que o problema é mais fundo.

Como se não bastasse, os objetivos por assim dizer “não literários” da obra (que podem ou não se confundir com a intenção do autor) permanecem pouco considerados. Em Adorno, especialmente, esses objetivos não devem interferir na avaliação, pois a arte deve ser vista em contraposição à realidade (ainda que a relação seja bastante ambígua e dialética, mediada pela

⁴⁰ ADORNO, Theodor W. “O artista como representante”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2003. p. 161.

forma). A prescrição parece depender de dois fatores: por um lado, concordância com a necessidade de estabelecer uma relação altamente negativa com o contexto de produção artística; por outro, a necessidade de outra mediação, propiciada pela interpretação crítica da obra, que trará de volta o conteúdo social sedimentado na forma e permitirá sua leitura. Em outras palavras, uma consequência natural da adoção total dos critérios adornianos é reafirmar o valor da crítica de arte, dado que esta terá a capacidade de transformar a autonomia artística em significado para a realidade e, *grosso modo*, traduzir sua forma em conteúdo conceitualmente inteligível. Se nessa concepção a arte consegue ainda manter seu valor para além de qualquer uso que se possa fazer dela (ou melhor, seu valor é justamente não servir imediatamente para qualquer coisa em uma sociedade quase completamente racionalizada e orientada para a busca de meios para determinados fins), sua capacidade potencial de intervenção direta na realidade é quase totalmente desviada para a crítica, que passa a ser a instância em que a atuação direta sobre o estado de coisas se faz possível.

Na contramão desse exílio da realidade, as vanguardas do começo do século XX teriam buscado, a partir da pureza formal propiciada pelo esteticismo, a reinserção da arte na práxis com a intenção de transformar esta última. Assim, à arte seria conferida uma responsabilidade para com a alteração da organização social: a partir da arte de vanguarda, uma nova sociedade se configuraria. Essa interpretação dos movimentos vanguardistas, feita por Peter Bürger, embora siga de perto as formulações adornianas, restabelece a possibilidade de levar em conta, dentro da análise crítica, o papel social direto da arte na realidade; entretanto, apenas até certo ponto:

Na época dos movimentos históricos de vanguarda, a tentativa de superar a distância entre arte e práxis vital podia ainda monopolizar de modo irrestrito o *páthos* do progresso histórico. Mas nesse meio tempo, com a indústria cultural, desenvolveu-se a falsa superação da distância entre arte e vida, com o que passa a ser reconhecível a contraditoriedade do empreendimento vanguardista.⁴¹

Ou seja, a possibilidade de modificação da práxis a partir da arte era um horizonte real no contexto europeu do começo do século XX, mas deixaria de ser muito em breve quando se desse

⁴¹ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 107.

a “falsa superação”, ou seja, a indústria cultural, direcionamento histórico diverso do pretendido pelas vanguardas e acomodado à sombra do capital. Daí a crítica feita por Bürger aos *revivals* de décadas posteriores, nos quais os movimentos artísticos estariam despidos de sua responsabilidade utópica anterior, apenas reproduzindo mecanicamente procedimentos e inscrevendo sua arte como parte do imaginário cultural pop, avalizados pela indústria cultural.

Para não desviar o propósito, é preciso responder à pergunta: no que as considerações de Bürger modificam o diagnóstico sobre a possível participação política da arte e no que elas diferem das anteriores? Ora, embora o pressuposto de sedimentação de conteúdo social na forma derivado de Adorno permaneça de pé, agora o sentido do engajamento político na obra pode ser reavaliado. O contexto histórico passa a fornecer alguma possibilidade de intervenção política por meio e a partir da arte, ainda que as contradições permaneçam e possam, eventualmente, aniquilar as próprias intenções políticas quando confrontadas com a realidade. O erro de cálculo das vanguardas, que não poderiam prever a formação da indústria cultural, mas ainda assim permitiram e até auxiliaram seu surgimento, não invalida a necessidade histórica percebida naquele momento. Ou seja, o engajamento poderá ser esteticamente valioso enquanto as condições de sua verdade histórica estiverem presentes; embora a primazia do estético permaneça, o leque de opções ofertado pelas condições sociais objetivas é mais atraente à arte política.

Passando para o contexto latino-americano, deve-se atentar para as particularidades que o diferenciam inequivocamente do debate artístico europeu. Embora seja quase ponto pacífico entre as mais diversas correntes de crítica o fato de que a arte latino-americana tende a dever demasiado à europeia, importando modas e tendências com frequência, essa condição requer interpretação por sua vez. A necessidade de atualização que caracteriza a história artística latino-americana como “uma série de novos pontos de partida”, segundo a formulação de Jean

Franco,⁴² é devedora da concepção longeva de que as artes deveriam ajudar a formar as nações, servindo como modo de expressão de sua particularidade no mundo. Como a formação tende a ser incompleta, devido às condições estruturais que limitam as sociedades latino-americanas (tanto externa como internamente), busca-se a cada momento atualizar o referencial artístico, mesmo que as contradições inerentes à adoção de modelos de realidades diversas e sua tentativa de adequação estejam patentes. Entretanto, como diz Roberto Schwarz, “a fatalidade da imitação cultural se prende a um conjunto particular de constrangimentos históricos”,⁴³ aos quais cabe uma análise em separado para melhor definir o lugar de onde surge a arte política na América Latina. Evitando avaliações gerais sobre a origem e a natureza do subdesenvolvimento no contexto latino-americano, algo que requer estudos socioeconômicos demasiado amplos, os subsídios necessários para a discussão encontram-se na obra de Antonio Candido. Partindo do conceito de “sistema literário”, é possível realizar o esboço das deficiências e particularidades do fenômeno artístico sob a égide do subdesenvolvimento social.

Candido, em sua obra *Formação da literatura brasileira*, elaborou o conceito de “sistema literário”, podendo este ser resumido da seguinte forma: para a constituição de uma literatura, é necessário haver três elementos de certa forma indissociáveis: produtores de literatura (poetas, romancistas, etc.), público receptor (leitores comuns, outros autores, críticos) e um meio para o contato entre ambos (basicamente uma linguagem comum). Além disso, a mera produção seguida por recepção não formará a literatura se o processo de acumulação literária e diálogo entre obras não for promovido, sob pena de poemas e narrativas serem apenas “manifestações literárias” desprovidas de integração entre si. A literatura brasileira se forma, portanto, a partir do surgimento desse sistema no neoclassicismo árcade, cujas criações serão retomadas por gerações e movimentos seguintes. Outra necessidade do esquema está na elaboração de obras literárias

⁴² FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. Trad. Sergio Pitol. México, DF: Editorial Joaquín Mortiz, 1971. p. 9.

⁴³ SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 36.

francamente nacionais, seja de forma consciente ou não da parte do escritor.⁴⁴ Ora, se é inegável que a pretensão nacionalista era uma constante da produção brasileira dos séculos XVIII e XIX, ainda assim é preciso visualizar melhor a principal consequência desse fator: nascidas sob o influxo da tentativa de criar uma nova nação, as literaturas latino-americanas (embora a América Hispânica não tenha tido a mesma organicidade da brasileira no contexto nacional),⁴⁵ a própria origem e a constituição de uma tradição literária são irremediavelmente políticas, característica que, forçoso dizer, persiste através de todo o século XX em enorme parte da produção literária local e permanece como questão até os dias de hoje.

Além disso, fatores externos à literatura constroem a disseminação do sistema literário para todas as camadas sociais. Em “Literatura e subdesenvolvimento”, texto dos anos 70, Candido cita os dois principais constrangimentos, ambos ligados à língua: o primeiro, o analfabetismo, é agravado pelo segundo, a pluralidade linguística, sendo que esta seria muito mais presente na América Hispânica.⁴⁶ É de se observar que em um contexto no qual poucos podem ler, a própria literatura acaba sendo, inevitavelmente, expressão de certa elite.⁴⁷ Quando conjugado à pluralidade linguística, via de regra representada pelos idiomas dos povos autóctones dizimados pela conquista europeia, o analfabetismo constitui uma barreira de legitimidade à própria ideia de formação de nações por meio da literatura. Com modificações, a objeção pode ser estendida para outras artes – museus e concertos só recentemente se tornaram relativamente acessíveis às classes desfavorecidas; se não houve barreira da língua, houve limitação social, sendo aquela uma expressão direta desta.

⁴⁴ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007. Especialmente os prefácios e o primeiro capítulo.

⁴⁵ Embora a questão nacional tenha sido bastante forte em alguns países por bastante tempo, como na Argentina, o influxo correspondente ao objetivo brasileiro de ter sua própria arte parece ter sido a ideia de uma união cultural e política entre os países americanos. Bastante influente desde Bolívar, passando então por Darío e Martí no Modernismo, a tentativa de estabelecer a “Nuestra América” atravessa a obra de diversos artistas e ensaístas hispano-americanos, sendo que no Brasil a ideia nunca foi muito popular devido a diversos fatores, como a diferença linguística, o tamanho continental do Brasil (que o leva a comparar-se mais aos Estados Unidos do que aos países hispânicos), etc.

⁴⁶ CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 143.

⁴⁷ Na próxima seção deste capítulo será abordada a questão da recepção e do público presumido de *Canto general*.

Dado este contexto, não deixa de ser louvável a tentativa de, nos termos de outro famoso ensaio de Candido, tornar a literatura e a arte acessíveis a todas as classes sociais, buscando “reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo”, ou seja, um ato de empatia pelo qual se compartilha um bem.⁴⁸ No entanto, o prosseguimento do texto tende a associar o “direito à literatura” ao direito à “arte erudita”, com a petição de princípios de que somente esta poderá satisfazer os anseios potenciais das pessoas, em contraste com uma alegada insuficiência da arte (ou cultura) popular.⁴⁹ A extensão do direito à literatura se dá em uma via de mão única: o popular não acrescenta àquele familiar à cultura erudita (ou de algum modo já foi absorvido por ele).

Em um trecho que importa mais diretamente ao assunto aqui tratado, vê-se a reprovação da “literatura proletária”, produzida especialmente para uma determinada classe desfavorecida, fracassada na aceitação de seus possíveis leitores: “[u]ma das alegações era a necessidade de dar ao povo um tipo de literatura que o interessasse realmente, porque versava os seus problemas específicos de um ângulo progressista.”⁵⁰ Isso poderia servir de desencorajamento para uma arte engajada, dado o seu insucesso e, segundo o texto, a aceitação maciça de formas de arte não comprometidas politicamente. Contudo, a própria concepção do projeto trazia o erro: “dar ao povo” algo que o “interessasse realmente”, além da pretensão de adivinhar precisamente os anseios de toda uma classe – altamente heterogênea em si –, elide o fato de o interesse pela arte ser construído de modo centrífugo: o motivo da ida ao objeto literário influi diretamente em sua recepção, e o realismo socialista limitava programaticamente suas possibilidades de leitura. Nisso tudo, ainda havia uma particularidade: o objetivo não era exatamente a conscientização ou a pedagogia, mas a adequação da literatura ao que seriam os anseios proletários. Logo, intentava-se uma representação desses anseios, não uma intervenção sobre estes.

⁴⁸ CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 172.

⁴⁹ “[É] grave considerá-las [formas literárias populares] como suficientes para a grande maioria que, devido à pobreza e à ignorância, é impedida de chegar às obras eruditas.” Id., *ibid.*, p. 186.

⁵⁰ Id., *ibid.*, p. 188.

Tanto o objetivo de representação da realidade como a tentativa de intervenção estarão presentes na arte engajada; entretanto, a diferenciação entre as duas esferas é necessária. Enquanto o representar está umbilicalmente ligado à intenção do realismo em apresentar uma visão de conjunto objetiva da sociedade (daí Lukács preconizar a coerência do todo da obra de arte, no qual o comentário agiria apenas como intensificador, e não determinante, da práxis representada), a intervenção busca agir imediatamente no sentido de alterar o estado de coisas ou o ânimo dos agentes sociais envolvidos. Disso resulta a necessidade de pensar uma “arte de intervenção”: esta é o momento real do engajamento, enquanto a representação da realidade age no sentido de fornecer subsídios para determinar artisticamente o rumo da intervenção. No exemplo dado por Candido, a tentativa de intervenção era proporcionar prazer estético aos proletários; a falha decorre do pressuposto da possibilidade de uma reprodução fidedigna da expectativa artística da classe. Pela via contrária, o sucesso dos romances sem intenções evidentes de engajamento se dá pelo esforço, por parte do leitor, em assimilar a forma artística e dar-lhe significado, permitindo a intervenção (de resultado imprevisível) da obra sobre o leitor. Em outras palavras, o estabelecimento da ideia de uma “arte de intervenção” busca caracterizar o engajamento de uma obra como parte de seus critérios de composição, não necessariamente ligados a uma representação da sociedade em moldes realistas.

Um texto de Neruda ajuda a compreender melhor a questão. Trata-se de seu discurso ao receber o prêmio Nobel, em 1971. Em um trecho, o poeta explicita os motivos de ter adotado uma postura politizada em sua obra:

Extendiendo estos deberes del poeta, en la verdad o en el error, hasta sus últimas consecuencias, decidí que mi actitud dentro de la sociedad y ante la vida debía ser también humildemente partidaria. [...] Comprendí, metido en el escenario de las luchas de América, que mi misión humana no era otra sino agregarme a la extensa fuerza del pueblo organizado, agregarme con sangre y alma, con pasión y esperanza, porque sólo de esa henchida torrentera pueden nacer los cambios necesarios a los escritores y a los pueblos.⁵¹

⁵¹ NERUDA, Pablo. *Discurso de Estocolmo*. 1971. Disponível em <<http://www.neruda.uchile.cl/discursuestocolmo.htm>>. Acesso em 18 de abril de 2014.

O verbo utilizado para descrever a atitude partidária buscada por Neruda é “agregar-se”: a intervenção por meio da arte só poderá ser realizada na integração. Assim, a intenção política pressuposta aqui é encontrar o lugar legítimo a partir do qual falar, não pelo povo, mas como parte dele. Fugindo à pretensão de autonomia da arte, incapaz de produzir as mudanças necessárias segundo sua visão, o poeta pretende eliminar as mediações que o separam dos oprimidos e servir à sua causa integralmente.⁵² Aqui, o movimento é múltiplo: primeiro a integração às massas populares, seguida pela transformação do próprio ser do poeta, para chegar enfim ao momento de intervir por meio da arte. Nesse ponto, a representação da realidade já não seria mais vista como tal; falando de dentro das massas e de sua luta histórica, Neruda se converteria em forma de expressão direta dos anseios populares. Sua intervenção política mediada pela arte (uma “arte de intervenção”) seria a verbalização da essência de um sujeito histórico,⁵³ impedido pelas circunstâncias sociais opressivas. Nesse sentido, convirá avaliar a poesia interventiva nerudiana, especialmente em *Canto general*, reconstruindo os fundamentos que baseiam a voz política nos poemas.

Retornando a Adorno, mais especificamente a outro texto seu, paradigmático por dialogar com Sartre e Brecht ao discutir o engajamento nas artes, encontra-se a seguinte passagem:

In aesthetic theory, “commitment” should be distinguished from “tendency”. Committed art in the proper sense is not intended to generate ameliorative measures, legislative acts or practical institutions [...] but to work at the level of fundamental attitudes. [...] But what gives commitment its aesthetic advantage over tendentiousness also renders the content to which the artist commits himself inherently ambiguous.⁵⁴

Ou seja, há uma diferença entre a “tendenciosidade” e o “engajamento”. Embora a primeira não seja definida, o contraposto é claro: a obra de arte pode possuir tendências políticas,

⁵² Esse assunto será retomado na próxima seção deste capítulo.

⁵³ “La poesía de Neruda funciona dentro de una concepción revolucionaria del mundo: por eso responde a una circunstancia política con el mismo fuego y el mismo poder que a una suprema provocación histórica; la exclamación es, en verdad, una visión, en ella se unen, armonizados y potencializados, los elementos de una concepción filosófica y se una expresión estética.” ALEGRÍA, Fernando. *Literatura y revolución*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1976 (grifo no original).

⁵⁴ ADORNO, Theodor W. “Commitment”. In: *Aesthetics and politics*. Trad. Francis McDonagh. Londres: Verso, 1995. p. 180.

expressas diretamente ou não pela obra, o que não implica necessariamente engajamento. Este se daria quando existe a intenção de “atuar no nível das atitudes fundamentais”, seja por meio do didatismo ao público, seja pela exposição da política local geral e o posicionamento do artista e da obra frente a ela, etc. Não se trata necessariamente, portanto, do que poderia ser chamado de “panfletário”, cuja pretensão seria justamente “gerar medidas de aprimoramento” ou atuar diretamente em um debate específico.

Contrapondo esta divisão à reflexão feita acima sobre a natureza da arte política na América Latina, parecem possíveis alguns pontos de contato. O primeiro seria que o “engajamento” como o entende Adorno estará mais próximo da “arte de intervenção”, enquanto a “tendenciosidade” seria uma característica mais ressaltada na América Latina, considerando a origem diretamente política da formação do campo artístico nessa região.⁵⁵ Também seria possível, uma vez constituído o sistema artístico (ou literário), teorizar sobre certa depuração da matéria política relacionada à formação das nações, algo que depois de algum tempo não seria mais determinante na forma como se dá a produção artística latino-americana. Assim, seria possível uma “arte autônoma” nos termos adornianos, para além da problemática nacional e acima da intervenção diretamente política. Os problemas aí, entretanto, serão vários.

Em primeiro lugar, apagar-se-iam novamente as diferenças constitutivas entre as diversas sociedades e seria prescrita a mesma fórmula europeia à realidade própria do subdesenvolvimento latino-americano, sem qualquer tipo de mediação. Segundo, as tradições tanto artísticas como críticas restariam prejudicadas na análise, em especial no caso brasileiro, em que a política de criação de uma arte nacional foi parâmetro cultural do próprio Estado durante todo o Romantismo. Terceiro, o papel político da intervenção cultural, tão presente na práxis latino-americana, conforme visto acima, teria de ser rejeitado em bloco por fazer enorme concessão à

⁵⁵ Essa tendência não se restringe à literatura declaradamente patrocinada para a formação dos estados nacionais, como foi o caso no Brasil Imperial. Conforme Ángel Rama, mesmo o Modernismo Hispano-Americano era a apropriação, em contexto subdesenvolvido, do ideário do liberalismo vigente na Europa: “El poeta hace suyas, no sólo las leyes del mercado, con su circulación de productos, sino también la estructura subjetivista de la economía que acaba de imponérsele al mundo hispanoamericano”. *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Alfadil Ediciones, 1985. p. 25-6.

realidade; uma pretensa autonomia da arte, por sua vez, tenderia a ser fortemente política não nos termos de Adorno, mas como identificação com o *status quo* e, portanto, conservadora em sua essência.⁵⁶ Quarto, o esquema se esqueceria de analisar sua própria forma, algo desejável para a tentativa de aferir sua validade social e histórica. Isso tudo, evidentemente, não quer dizer que as reflexões de Adorno não possuem qualquer valia para as questões artísticas latino-americanas; apenas se faz necessário não utilizá-las deslocadas de sua própria realidade social e artística.

Uma última objeção, que poderia resumir as anteriores, está na já citada permanência da primazia do estético; o final do trecho citado de Adorno fala em uma “vantagem estética” de caráter ambíguo no engajamento. Ora, com a ideia de “arte de intervenção”, a qualidade estética será uma forma de distinção entre as manifestações artísticas: desejável, mas não indispensável, o valor estético cederá à regência da capacidade interventiva, que será a nova base pela qual a obra se atribuirá algum valor. Isto não se dá pela intenção do autor em si, embora esta tenha papel primordial na decisão de fazer arte política, mas pela própria configuração formal da obra: pensada para um público específico, buscando comunicar um conteúdo específico dentro de condições específicas, com o objetivo de provocar uma modificação política em seu contexto, a própria obra construirá os parâmetros pelos quais prefere ser julgada. Entretanto, se esta especulação tiver um mínimo de acerto, ainda estará mantido o pressuposto adorniano de sedimentação histórica na forma artística; apenas as bases de seu julgamento crítico terão sido alteradas. As fissuras formais porventura apresentadas por uma obra de intervenção permaneceriam como problemas estéticos (mas não necessariamente problemas de expressão política) e por sua vez poderão dizer respeito a questões objetivas, mas o engajamento político em si seria avaliado como fator mais relevante de uma determinada obra.

⁵⁶ É possível realizar, uma defesa da “arte autônoma” contrária à “sujeição da arte à realidade” nos termos de Adorno em contexto europeu, visto que o próprio conceito de autonomia se desenvolve historicamente no pensamento do filósofo alemão; entretanto, no contexto latino-americano, subdesenvolvido, conforme dito acima, a “arte autônoma” tende a ser cultivada e apreciada apenas por uma pequena parcela de privilegiados, ainda mais na primeira metade do século passado – sendo também um desenvolvimento histórico, mas com sentido diferente e conservador em sua essência. A intransigência com relação a formas artísticas engajadas politicamente tende, portanto, a ser um revestimento para um forte elitismo, levando à conhecida tendência pelo surgimento de poetastros e outras variantes do provincianismo cultural.

Um dos motivos para esse diagnóstico é que, na prática, a arte de intervenção esgota seu objetivo político em prazo curto. O exemplo do livro *España, aparta de mí este cáliz*, escrito por César Vallejo no auge da Guerra Civil Espanhola e publicado em 1938, é eloquente a esse respeito. Encerrada a guerra, a atuação política planejada dos versos também se encerra, e o uso interventivo renovado da obra precisará de um desvio de leitura ou uma extrapolação do sentido – como, por exemplo, interpretar a luta entre republicanos e franquistas como arquétipo da luta esquerda versus direita e aplicá-la ao golpe militar chileno de 1973. A rigor, a obra só consegue atuar interventivamente por si mesma enquanto as questões das quais trata estão presentes em seu contexto de produção;⁵⁷ depois disso, somente com uma reinterpretação – seja uma apropriação em outro contexto, outro país ou simplesmente uma nova avaliação crítica – a obra poderá receber nova capacidade interventiva.⁵⁸

Este modo de avaliação, na verdade, não está tão distante de como Bürger e Schwarz, dois adornianos, consideram alguns de seus objetos. O primeiro só pode constituir sua visão das vanguardas ao incluir na forma de suas intervenções artísticas o elemento político de reinserção da arte na práxis, modificando esta a partir daquela. Embora a análise conclua que aquela posição, embora parecesse factível naquele momento histórico, não passava de uma inocência frente ao estado de coisas – que, no final, teria realizado a integração da arte à práxis rebaixando a primeira e adequando-a à lógica capitalista predominante na segunda – o fator político, de intervenção direta na realidade, não é analisado como fraqueza em si, mas um posicionamento formulado por

⁵⁷ De fato, quando a obra trata de problemas estruturais existentes mesmo décadas após sua publicação (como, por exemplo, o analfabetismo), tende a ser julgada como “atual” em diversos sentidos: pela mídia, pelos leitores ou pela crítica. Quando é suficientemente específica, a tendência é apresentá-la como uma espécie de “relato de geração”; sua “atualidade” estará em boa medida ligada à permanência de algum de seus traços constitutivos. Romances como *Quarup* ou *A festa*, escritos na ditadura militar, têm prejudicada sua recepção devido a esse modo de tratar obras politicamente engajadas na crítica nacional: ora são despidos de suas características combativas, ora são interpretados apenas segundo estas, sem uma avaliação apropriada de sua particularidade.

⁵⁸ Uma divertida passagem do livro *La literatura nazí en América*, de Roberto Bolaño, representa dois fascistas imaginários que, ao estudar os poemas engajados de Neruda e Pablo de Rokha, descobrem ser necessário realizar apenas pequenos ajustes aos versos, trocando alguns nomes e adjetivos, para transformá-los em panfletos fascistas perfeitos. Esse trecho de Bolaño é uma jocosa crítica à poesia política de seus dois conterrâneos e não deixa de evidenciar o que foi delineado acima: a capacidade interventiva de um poema político pode ser reelaborada, embora não esteja imune à descaracterização total – Bolaño provavelmente diria que os próprios poemas nerudianos possibilitam essa leitura devido à sua fraqueza política, o que não deixa de ser um problema crítico interessante na análise da poesia de intervenção de Neruda. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010. p. 231.

uma acumulação artística oriunda do esteticismo finissecular. Com Schwarz, uma avaliação semelhante se dá no estudo da poesia pau-brasil de Oswald de Andrade; segundo o crítico, a percepção aguda do desajuste entre aparências burguesas, europeias, e a realidade subdesenvolvida nacional, convive com um desejo utópico de “contribuição original” do Brasil com a história do Ocidente. Este é um fator eminentemente político, decantado pela forma e exposto por ela, cujos desacertos e ingenuidades revelam, por sua vez, uma espécie de adesão ao imaginário das classes dominantes paulistas nos anos 20.^{59,60}

Entretanto, convém expor a principal diferença entre essas duas abordagens e a realizada aqui: tanto Bürger como Schwarz analisam objetos cujo fator político é de natureza distinta do que se convencionou chamar arte engajada; vanguardas históricas e a poesia pau-brasil procuravam uma saída utópica para nossa sociedade, esta por meio da originalidade da “inocência” brasileira e aquela pela transformação da realidade a partir da arte. Seus horizontes eram ambiciosos e não havia um programa político imediato a ser abraçado. No caso do engajamento artístico como se tratou neste trabalho, ou seja, uma obra de arte que busca intervir diretamente nos rumos políticos e sociais de seu contexto, se referindo diretamente a ele, é a própria forma do discurso político que terá a primazia durante a análise. Se o elemento de intervenção está expresso como arte, isso inevitavelmente se conectará à questão das formas artísticas e a uma análise estética, mas o deslocamento operado pela intencionalidade de intervenção apresentada na obra força o olhar para outra direção. Em outras palavras, se atuar diretamente em um campo distinto do artístico é o objetivo de uma obra, como a crítica de arte deve se comportar em relação a isso? Mais: como a percepção de *Canto general* pode se beneficiar dessa nova atmosfera de leitura?

⁵⁹ SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: op. cit., p. 11-28.

⁶⁰ Ángel Rama aponta processo semelhante no desenvolvimento do Modernismo Hispano-Americano, que se dá, nesse caso, em paralelo com a evolução econômica e social do sistema em terras americanas: “Más que a la acción de un dogmatismo de tipo político, debe apuntarse a la mayor o menor posibilidad de éxito del sistema económico liberal en tierras americanas. Donde se impone con decisión, también se intensifica la corriente modernista (...)”. In: op. cit., p. 31.

2.2 POESIA POLÍTICA E SEU PÚBLICO

Definidos os parâmetros teóricos que orientam a leitura do aspecto interventivo da poesia política de Neruda, é preciso considerar em mais detalhe como os poemas de *Canto general* logram uma representação política de anseios populares caros ao seu autor. Conforme relatado na Introdução deste trabalho, seria impossível analisar apropriadamente cada uma das seções do livro sem transformar o estudo em uma tese ainda maior que a obra; a opção por centrar a visão em pontos paradigmáticos não se justifica, porém, apenas com base na falta de espaço: diversos aspectos de *Canto general* possuem pontos de interesse que fogem ao escopo desta dissertação, presentes em um grau que impossibilita simplesmente ignorá-los ao longo da análise. Portanto, para efeito de clareza no mapeamento das questões mais fortes concernentes à politização da obra, a restrição a determinados poemas terá funcionalidade explicativa.

No entanto, é preciso acrescentar uma reflexão a respeito da relação entre público e poesia, apenas sugerida na seção anterior: o elemento interventivo de uma obra de arte qualquer somente pode se realizar plenamente na interação com seu público, produzindo um efeito sobre este e “convocando-o” à ação. Nesse caso, embora considerações teóricas mais abrangentes tenham valia para determinar os sentidos pelos quais essa interação pode se dar (e mais, os problemas surgidos a partir de sua própria concepção como arte de intervenção), a especificidade de *Canto general* precisa ser levada em conta desde o princípio, sob pena de conceber público e obra como entidades abstratas. Isso seria justamente o oposto da premissa de uma arte de intervenção, incapaz de realizar-se como tal sem compreender seu público, condição necessária para a efetividade da mensagem política. O último poema da seção VIII, *La tierra se llama Juan* (título também da seção), permite abordar a questão de forma direta e abrangente, ao produzir justamente um discurso voltado ao público preferencial do livro:

XVII
 LA TIERRA SE
 LLAMA JUAN⁶¹

Detrás de los libertadores estaba Juan
 trabajando, pescando y combatiendo,
 en su trabajo de carpintería o en su mina mojada.
 Sus manos han arado la tierra y han medido
 los caminos.

Sus huesos están en todas partes.
 Pero vive. Regresó de la tierra. Ha nacido.
 Ha nacido de nuevo como una planta eterna.
 Toda la noche impura trató de sumergirlo
 y hoy afirma en la aurora sus labios indomables.
 Lo ataron, y es ahora decidido soldado.
 Lo hirieron, y mantiene su salud de manzana.
 Le cortaron las manos, y hoy golpea con ellas.
 Lo enterraron, y viene cantando con nosotros.
 Juan, es tuya la puerta y el camino.

La tierra
 es tuya, pueblo, la verdad ha nacido
 contigo, de tu sangre.

No pudieron exterminarte. Tus raíces,
 árbol de humanidad,
 árbol de eternidad,
 hoy están defendidas con acero,
 hoy están defendidas con tu propia grandeza
 en la patria soviética, blindada,
 contra las mordeduras del lobo agonizante.

Pueblo, del sufrimiento nació el orden.

Del orden tu bandera de victoria ha nacido.

Levántala con todas las manos que cayeron,
 defiéndelas con todas las manos que se juntan:
 y que avance a la lucha final, hacia la estrella
 la unidad de tus rostros invencibles.

Este poema é representativo de inúmeras maneiras. Primeiro, é necessário pontuar que está situado no final de uma seção homônima, na qual todos os poemas restantes, com exceção do penúltimo, buscam apresentar o discurso direto de e sobre trabalhadores ao redor da América, com especial ênfase em seu sofrimento e nas relações de opressão às quais estão sujeitos. O último poema, como se vê, generaliza todos os oprimidos de que se tratou anteriormente, criando um Juan metonímico e dirigindo-se a ele.

Todo o povo é, portanto, representado por essa construção ficcional, à qual o autor manifesta sua simpatia e confiança em sua futura vitória sobre as forças opressoras, após a “luta

⁶¹ NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011, p. 446-447.

final” que é, sem dúvida, imagem de uma vindoura revolução socialista. A referência à “pátria soviética”, por sua vez retomada do elogio a Stálin feito no poema anterior, *Catástrofe en Sewell*, identifica claramente a filiação comunista – e não apenas de empatia com o setor popular – de Neruda.

Toda uma problemática se desvela. O poema é pensado e escrito a partir da pressuposição de um público alvo (formado pelos inúmeros Juans da América) e é a culminação da mimetização da fala deste próprio público, realizada nos poemas anteriores. A intervenção se dá no sentido de buscar uma mudança de ânimo popular (o “nível das atitudes fundamentais” de que falava Adorno), com vistas a disparar, a partir do povo, uma revolução contra os poderosos. O triunfalismo exposto transpira confiança, retirada da crença quase telúrica de que Juan sobrevive na terra, resurreto “como uma planta eterna”: a intervenção política aqui faz crer que os oprimidos têm condições plenas de assumir a liderança do influxo histórico, bastando apenas aceitar a parte de sofrimento intrínseca a um processo revolucionário (“Pueblo, del sufrimiento nació el orden./ Del orden tu bandera de victoria ha nacido.”).

Duas objeções podem ser feitas. A primeira, pensada a partir dos estudos sobre os subalternos, invocará a necessidade irredutível do discurso direto, sem mediação, sobre as condições de opressão, sob pena de enxergar uma condição objetiva diversa com lentes universalistas, impróprias para captar a diferença.⁶² Assim, a narrativa direta que poderia ser valiosa na consideração geral do problema social⁶³ acaba sendo feita pelo poeta e suas observações, comprometendo a legitimidade do discurso. O triunfalismo exibido neste e em

⁶² Embora os estudos do subalterno sejam voltados a sociedades pós-coloniais em que convivem diversos grupos culturais sob a hegemonia do discurso da metrópole (algo que na América Latina parece ser aplicável às comunidades descendentes das culturas pré-colombianas e não às classes inferiores em geral), parece ser possível refletir sobre suas observações em contextos diversos.

⁶³ Dipesh Chakrabarty comenta a insuficiência da lei e do Estado na diminuição do sofrimento: os entes abstratos, embora sejam necessários, são incapazes de tratar formas de crueldade alheias ao conceito de cidadania, como as oriundas das relações familiares de determinadas culturas. Por isso, defende o uso das narrativas (ou seja, o discurso dos envolvidos, dos subalternos) como elementos de intervenção política. Nos poemas de Neruda, a fabricação das vozes dos oprimidos acaba por comprometer essa função; no poema em análise, embora não exista a pretensão de falar a partir do popular que há nos outros da seção, o setor oprimido é configurado a partir dos pressupostos anteriores do autor, sendo muito mais parte do mito político construído em *Canto general* do que uma expressão direta da realidade. “The Subject of Law and the Subject of Narratives”. In: *Habitations of modernity: essays in the wake of subaltern studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

outros poemas de *Canto general* estaria de acordo com os anseios dos comunistas latino-americanos; o desejo de intervenção no sentido de incentivar a revolta seria legítimo sob esse ponto de vista, mas a situação e a opinião do povo não parecem atender à esperança. Talvez a revolução fosse tão indesejável para seus principais beneficiários (ao menos em teoria) quanto para seus inimigos, pelo rompimento da ordem ou pelo sofrimento potencial envolvido no processo.

A segunda objeção remonta ao limite ético de tal exposição do sofrimento popular nos versos. Em outros poemas, a necessidade do canto é sempre referida em relação a questões de justiça: os poemas são escritos justamente para eternizar os nomes dos causadores do sofrimento (como em *Serán nombrados*⁶⁴) ou para redimir o sofrimento do povo. Os momentos triunfais se referem a uma sublimação da dor que seria operada pela revolução quando esta ocorresse, mas também à sublimação presente no próprio canto. Não se deve criticar a presença do sofrimento na poesia política nerudiana, entretanto, como uma estetização: parte das “impurezas” pretendidas pelo autor desde antes de sua participação mais política,⁶⁵ os momentos de dor são voltados a outro público, diverso do povo, ao qual se tenta sensibilizar. O sofrimento serve primordialmente aqui como intervenção política.

O que se tenta pontuar, no entanto, não é uma condenação desse uso político, mas como este se configura. De modo sintético, pode-se dizer que reproduz a mesma mitificação observada na construção da figura de Juan: “Lo ataron, y es ahora decidido soldado./ Lo hirieron, y mantiene su salud de manzana./ Le cortaron las manos, y hoy golpea con ellas./ Lo enterraron, y viene cantando con nosotros.” O sujeito indeterminado, autor das crueldades, não é diretamente combatido na narrativa do poema; Juan não é mais tratado como “tu”, mas como um “ele” no qual é preciso se espelhar; a causalidade implícita entre crueldade seguida de superação é mais um

⁶⁴ Poema da seção XIII do livro, “Coral de año nuevo para la patria em tinieblas”. NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011, p. 548.

⁶⁵ “Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.” Pablo Neruda. “Sobre una poesía impura”. *Caballo verde para la poesía*, nº 1, out/1935.

chamamento à resistência. O mito da revolução, conjugado ao mito de Juan, desloca a realidade objetiva para um ambiente de luta milenar. Assim, o sofrimento se torna parte inextricável da narrativa e, não obstante o horror que causa, é a única forma pela qual se atingirá a redenção final, tornando-se inevitável. Cabe refletir, portanto, até que ponto a inclusão do sofrimento popular com o objetivo de torná-lo evidente não acaba por naturalizá-lo, banalizá-lo.

Se levarmos em consideração a forma como Jean-Paul Sartre encara a literatura engajada, exposta à exaustão em seu livro *Que é a literatura?*, outras questões poderão ser levantadas a respeito do sentido do poema de Neruda. Logo no começo do livro, Sartre declara: “(...) a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele”.⁶⁶ Daí decorre sua visão da escrita como uma espécie de missão, uma tarefa autoimposta que se anuncia como um “imperativo categórico” e, portanto, comprometida desde o princípio. Quando bem realizada, a literatura seria “a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente”;⁶⁷ entretanto, tudo isso valeria apenas para a prosa. A poesia permaneceria como algo semelhante à pintura, e as palavras resistiriam à sujeição a um significado definido anteriormente; segundo Sartre, nos poetas não haveria a ânsia de “*nomear* o mundo” como haveria em romancistas, “pois a nomeação implica um perpétuo sacrifício do nome ao objeto nomeado (...)”.⁶⁸ Entretanto, mais interessante do que discutir o que Sartre entende por engajamento, ou se a poesia realmente merece estar fora desse esquema, é compreender a relação que essa atuação do escritor criaria com seu público, que não é pouco controversa.

Na “tarefa” sartreana, o escritor se veria face a face com o problema de um público pressuposto que não é aquele que lerá as obras efetivamente. Pois o engajamento político, para

⁶⁶ SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004. p. 21.

⁶⁷ Id., *ibid.*, p. 120.

⁶⁸ Id., *ibid.*, p. 13. Não deixa de ser curiosa a frase ao se levar em conta o esforço genealógico que Neruda assumiu em *Canto general*. A intenção do poeta chileno era *justamente* nomear todas as coisas que pudesse, chegando à explicitação da ideia de manter a memória do passado e criar uma imagem do futuro através desse processo em inúmeros poemas do livro. Aparentemente, Sartre trata a poesia com uma visão extremamente idealizada, o que não combina com o restante de sua tese sobre a literatura engajada, muito mais ousada, devendo bastante em aspectos teóricos que, primeiramente, justifiquem a divisão entre prosa e poesia. Por outro lado, algumas de suas observações são bastante fecundas e auxiliam este trabalho em outras frentes. Portanto, para fins de análise, será evitado o tratamento com as categorias críticas pelas quais Sartre abandona a ideia de uma poesia política, em favor de sua visão mais geral sobre o assunto.

operar sua equação, precisa *agir* politicamente, e para isso precisa reconhecer os grupos com os quais estará envolvido em sua escrita; caso contrário, seu próprio objetivo gira em falso e a intenção de *intervir* na realidade não tem a menor chance de se concretizar. Portanto, a literatura engajada produz, dentro de si mesma, uma imagem de seu público ideal e outra de seus antagonistas. Esse é um dos paradoxos apontados por Benoît Denis em seu comentário a Sartre: a literatura política de esquerda, pró-popular, se vê presa na necessidade de ser ostensivamente contrária àqueles que serão seus principais leitores (a elite alfabetizada e desfrutadora da alta cultura) e falar favoravelmente a um público que ainda não existe, ou não o lerá (no limite, talvez não o entenda). O problema que decorre naturalmente nessa situação é o seguinte:

Se a literatura engajada consiste em *escrever para*, toda a dificuldade do empreendimento reside então na duplicidade desse *para*. Trata-se de escrever *em função* do público que se escolheu (...). Mas (...) essa ênfase e esse arrebatamento não assinalam também que, numa certa medida, escrever *para* significa igualmente escrever *no lugar de*?⁶⁹(grifos no original)

Ou seja, não estaria o artista assumindo uma indesejável tutela daqueles que pretende representar (eventualmente até perpetuando a distância que existe entre seu público almejado e ele próprio)? Esse aspecto é importantíssimo para avaliar a posição de Neruda em seu engajamento literário, feito em favor dos mais miseráveis e dos “não representados” pelo sistema vigente – ainda mais quando o poeta produz uma reprodução do discurso dos humildes como a discutida anteriormente em *La tierra se llama Juan*.

Essa reflexão ecoa os pontos já destacados no depoimento de Neruda ao receber o prêmio Nobel. Comparando a noção do poeta de “integrar-se” aos pobres para poder falar *para* eles e *a partir de sua situação* ao problema identificado por Denis, essa posição parece transformar a “missão” do engajamento em algo extraliterário – na verdade, a ideia de Neruda é produzir literatura a partir de um novo lugar, onde o encontro com seu público preferencial, os mais humildes, se deu por completo. Em certo sentido, é possível dizer que em Sartre o artista

⁶⁹ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, SP: EDUSC, 2002. p. 62.

“permanece sempre o senhor do jogo”,⁷⁰ enquanto a lógica poética pretendida por Neruda está em realizar ao mesmo tempo um sacrifício de sua situação anterior e o encontro com seu novo lugar de enunciação, eliminando a distância entre arte e realidade, artista e povo.

Em suma, todas as objeções relevantes feitas anteriormente podem ser resumidas em uma formulação: *La tierra se llama Juan* e, no limite, todo o *Canto general* operaria uma espécie de sublimação da necessidade de um discurso genuinamente originado a partir dos mais humildes, correndo o risco de sublimar também seus reais anseios políticos (e, porque não?, também artísticos) em favor da ideologia do autor, confundida arbitrariamente com o desejo das classes populares. Sem resolver a questão apressadamente, é preciso apresentar um contraponto possível a essa crítica. José Carlos Mariátegui, intelectual peruano e um dos principais introdutores do marxismo e do socialismo na discussão latino-americana, concebia a tendência ao “indigenismo” que percebia na literatura peruana contemporânea à sua reflexão como um fator articulado a muitos outros, todos de relevância social profunda:

El “indigenismo” de nuestra literatura actual no está desconectado de los demás elementos nuevos de esta hora. Por el contrario, se encuentra articulado con ellos. El problema indígena, tan presente en la política, la economía y la sociología no puede estar ausente de la literatura y del arte. Se equivocan gravemente quienes, juzgándolo por la incipiente o el oportunismo de pocos o muchos de sus corifeos, lo consideran, en conjunto, artificioso.⁷¹

Mais à frente, para distinguir o uso “exótico” do assunto indígena feito por alguns autores daquilo que via como necessidade – ou seja, a reivindicação do autóctone como fator de emancipação não só artística, mas social –, assim define a diferença:

Los “indigenistas” auténticos –que no deben ser confundidos con los que explotan temas indígenas por mero “exotismo”– colaboran, conscientemente o no, en una obra política y económica de reivindicación –no de restauración ni resurrección.⁷²

⁷⁰ DENIS, op. cit., p. 62.

⁷¹ MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 277

⁷² Id., *ibid.*, p. 280-281.

Embora a questão em *La tierra se llama Juan* não seja especificamente indigenista, é possível aplicar a reflexão ao seu contexto – especialmente ao considerar que *Canto general* contém diversas passagens voltadas à questão indígena. Nesse sentido, a “tutela” exercida por Neruda aos humildes se justificaria como parte, como etapa da emancipação necessária para o exercício dos direitos aos quais os Juans americanos fariam jus. O ato poético, longe de pretender representar inequivocamente os anseios populares, produziria ao menos um simulacro destes, com o objetivo de lançar luz para o problema social; como se nota, essa hipótese faria com que o público pretendido pelo poema se deslocasse parcialmente das classes populares para outro ponto de articulação, dirigido aos setores sociais até então indiferentes ou adversos às demandas populares. Em outras palavras, o poema poderia alcançar intervenção em dois níveis diferentes de leitura: contribuição ao fortalecimento do discurso oriundo dos trabalhadores (ainda que dirigido pela ideologia e pelas palavras do poeta) e admoestação àqueles despreocupados com o problema social (não sem a ameaça de um processo revolucionário em vias de formação).

Como se vê, essa leitura não chega a responder totalmente as objeções referidas, levando a interpretação a um impasse. Em última análise, a questão passa a ter resposta apenas a partir das preferências ideológicas do leitor: se simpático à causa comunista como Neruda a define, o leitor tenderá a ver o poema como parte de um processo complexo de emancipação popular, com vistas à formação da consciência de classe necessária para a produção das condições objetivas para uma revolução. Outro leitor, mais cético quanto à possibilidade de revolta social mas ainda simpático aos trabalhadores, poderá preferir ver no esforço nerudiano apenas mais um paternalismo, idealizador do povo. Esse impasse, antes de ser apenas um problema de crítica literária, é também, em si, um problema político. No limite, o poema acaba por exigir a adesão em algum grau ao mito criado em *Canto general* para esquivar-se de seus próprios problemas de formulação: a forma artística falha em sua intervenção, a menos que o processo de mitificação seja, em si mesmo, convincente. Em outras palavras, a aposta de Neruda em sua criação vai ao limite, exigindo que o pressuposto de sua atuação política (ou seja, o mito americano) seja forte o

suficiente para convencer seus leitores, criando as condições para que a intervenção seja bem sucedida.

2.3 GREVE E INTERVENÇÃO

A expectativa quanto ao público alimentada pelos poemas é, portanto, de participação, comprometimento com os ideais igualitários e antiopressão que orientam o livro. O chamado à ação e ao reconhecimento da própria situação pelo povo é, como visto anteriormente, simultaneamente a condição necessária e o objetivo maior de uma intervenção política de caráter popular; no caso da literatura, essa intenção precisa ser realizada em termos artísticos capazes de incluir e ao mesmo tempo assinalar a participação dos outrora excluídos pelo atual estado de coisas. Não espanta, portanto, que as metáforas mais frequentes nesse caso serão aquelas que apelam à sensação de completude por vir e as de organização a favor de uma resistência contra as injustiças.

Nesse sentido, os poemas V (*Hacia los minerales*) e VI (*Las flores de Punitaqui*) do conjunto que compõe a seção X do livro, *Las flores de Punitaqui*, ganham destaque. No primeiro, a estrofe final realiza um convite aos trabalhadores (metonimizadas pelos nomes “Pedro” e “Ramírez”) a ver o subsolo onde “quedaron vuestras digitales/herramientas marcadas con fuego.” O processo de identificação é imediato: as ferramentas são digitais do povo e, esquecidas no subsolo, fornecem a esperança de dias melhores, calcada no passado distante, e o chamamento à participação necessita desse momento inicial de reconhecimento de si nas lutas coletivas prévias. Assim, o poeta logra identificar um contínuo que alimenta a resistência política. Se por um lado essa invocação dos poderes populares auxilia a retórica do poema e galvaniza a empatia entre poeta e trabalhadores, por outro é um índice claro da atual falta de senso de coletividade, algo

que Neruda intenta modificar, mas não deixa de ser uma nota triste escondida em meio a tanta positividade.⁷³

No mesmo sentido, o poema VI, cujo título é o mesmo da seção, introduz as “flores de Punitaqui” pela primeira vez. Para além da evidente metáfora feminina a que as flores fazem referência, o poema apresenta antes outra passagem de incentivo à ação, desta vez explicitamente voltada à união com o poeta:

Hermano de corazón quemado,
 junta en mi mano esta jornada,
 y bajemos una vez más a las capas dormidas
 en que tu mano como una tenaza
 agarró el oro vivo que quería volar
 aún más profundo, aún más bajo, aún.

É essencialmente a descrição de um instante mítico, quase épico, no qual o ouro se torna parte do objetivo do humano, voltando à questão do papel do homem no esquema natural das coisas. Conforme visto no primeiro capítulo deste trabalho, aquela situação harmônica entre homem e natureza foi rompida pela Conquista, inclusive pela introdução da atividade mineradora (por séculos, a principal fonte de lucro da Coroa Espanhola), já praticada por vários povos autóctones, mas desta vez elevada a negócio de baixo risco – considerando que foram indígenas escravizados aqueles que se arriscaram nas minas precárias da América Espanhola. Por isso a importância da mineração: além de ser a principal atividade econômica do Chile desde muito tempo (até os dias de hoje, aliás), o que fez naturalmente que o comunismo chileno fosse gestado em meio às minas de cobre e salitre, a própria imagem de homens retirando metais da terra, enquanto esta resiste a todo custo ao esforço, alcança reproduzir a desunião entre homem e natureza, motor dos episódios míticos do livro.

Distante das especificações, a estrofe citada retrata o ponto em que se realiza a ruptura, mas não inclui seus motivos nem os lamenta: os transforma em consciência popular, ao aproximar-se

⁷³ Algo subestimado em avaliações de textos permeados por afirmações claras é a forte presença de seus contrários. No caso em questão, chamados tão veementes à ação poderiam ser interpretados, cética e cinicamente, como indicadores do fracasso iminente da política em congregar as pessoas em torno a uma causa. Como será visto, isso gera implicações na interpretação de vários outros poemas, mesmo aqueles de caráter mais pessimista.

do trabalho atual. Em outras palavras, concatenam-se duas querelas distintas: a luta milenar contra a opressão e contra o desvio do sentido natural da existência humana e a luta política do presente por melhores condições de trabalho nas minas, ambas representadas fielmente pela imagem da mão que, como uma tenaz, agarra o ouro cada vez mais profundamente. Desta vez o efeito político imediato dos versos pode ser alcançado sem que a participação trabalhadora efetivamente ocorra; a maior ênfase do poema no elemento mítico busca constituir uma nova visão histórica, reinterpretando o sentido da mineração como símbolo ao mesmo tempo de opressão e de resistência.

O poema prossegue criando outra forte imagem na figura das flores, agora mais explicitamente relacionando-as à necessidade de cultivar as belezas existentes apesar (ou talvez por causa) do sofrimento. A qualidade inspiradora do ramo de flores entregues ao poeta é assumida por ele como algo a ser mantido e alimentado, ainda que ameaçada pela pobreza ao redor:

Flores de Punitaqui, arterias, vidas, junto
a mi cama, en la noche, vuestro aroma
se levanta y me guía por los más subterráneos
corredores del duelo,
por la altura picada, por la nieve, y aún
por las raíces donde sólo las lágrimas alcanzan.

Ao aceitar as flores como imagens da resistência que a beleza pode oferecer ao sofrimento, ou mesmo da beleza que pode ser inspirada em meio ao desespero, não é difícil realizar o paralelo com o próprio *Canto general*. Se por um lado Neruda desejou intensamente que sua poesia recebesse o influxo do não poético em vez de se tornar apenas um ornamento,⁷⁴ em inúmeros poemas da obra os elementos estéticos mais arrojados prevalecem na comparação com a mensagem histórica e política, o que poderia ser uma forte contradição. Um modo de resolver esse imbróglio viria da sugestão ofertada por *Las flores de Punitaqui*: o que de belo surge durante uma disputa política cai na conta da natural propensão à beleza que a poesia induz mesmo nos

⁷⁴ Ver o texto “Sobre una poesía sin pureza”, publicado por Neruda em *Caballo verde para la poesía*, em 1935.

momentos mais terríveis. A estetização da fome e da opressão, nesse caso, deixaria seu caráter de exploração da miséria e assumiria o duplo papel de denúncia social e celebração da força dos despossuídos.

O problema com essa visão está em ignorar a questão dos aspectos *interventivo* e *pessoal* do livro, tão importantes quanto qualquer outra dimensão sugerida acima. No caso do primeiro, a intervenção revestida esteticamente, e nisso as “flores” seriam necessariamente uma metonímia para a literatura nerudiana, tem a função maior de envolver o leitor. Voltando à questão levantada por Sartre sobre a função do que poderia ser chamado de “antipúblico” da literatura engajada, Neruda acena com esse expediente com o fim de aproximar não apenas os humildes de sua poesia, mas também os leitores habituais, que não poderiam abrir mão de certa beleza estética. Nessa interpretação, portanto, a permanência de metáforas raras e outros efeitos poéticos de impacto não tem apenas a função de estabelecer um chão mítico para a narrativa do livro, mas de permitir que a recepção não seja única e exclusivamente política. Um ato de pragmatismo político-estético, pode-se dizer.

Por outro lado, a dimensão pessoal está muito presente na estrofe citada e também em inúmeros poemas ao longo do livro, culminando na seção final intitulada *Yo soy*. Não se esquece em momento algum que o *Canto general* é um canto de Neruda e que este se considera, sem falsa modéstia, o principal e melhor canal para realizar as aproximações pelas quais o discurso político clama – homem de volta ao natural, congregação dos populares pela luta de classes, do poeta e seus leitores, etc. Se se tratasse de um discurso político na íntegra, a retórica social inflamada e a ênfase na própria pessoa caracterizariam o que ficou conhecido como *populismo personalista*, como estamos em território artístico, a questão se complica um pouco mais. Por ora, é necessário enfatizar o quanto os aspectos interventivos e pessoais que a obra apresenta em seu conjunto modificam o entendimento possível de certos elementos textuais que, não raro, têm sido entendidos apenas em sua literalidade.

Passando para a ambientação do conflito em Punitaqui feita ao longo de toda a seção: os quatro primeiros poemas têm especial relevância dentro do conjunto por caracterizarem o cenário e o tempo dos poemas, permitindo avançar com relação às observações feitas acima. A sequência de poemas estabelece novamente o conflito entre a terra e o homem, enquanto este é forçado a passar fome e sede pela organização e distribuição da primeira, e o sofrimento daí advindo é ignorado ou tratado com descaso pelos políticos e pela figura do “ladrão de terras” presente no poema IV (*Les quitan la tierra*).

Os dois primeiros poemas da seção, *El valle de las piedras* (1946) e *Hermano Pablo*, se situam no tempo presente, mas em momentos diferentes. O primeiro se passa após a chegada da chuva, mas os poemas seguintes apresentam eventos anteriores, em meio à seca. O “hoje da chuva” anuncia a modificação vindoura da condição miserável, mas a melhora é apenas marginal; o poema prossegue utilizando as fortes imagens de “lâmpadas sangrentas”, desenhando uma imagem terrível da paisagem natural. Como um decalque, a terra parece reproduzir a situação social que em breve será delineada por meio de discurso indireto no poema seguinte, no qual os camponeses pedem a Neruda que fale ao ministro sobre sua condição. Além disso, o terror evocado pela paisagem antecipa a “resposta” cruel que a terra dá à súplica do poeta e estabelece a ideia de vingança da natureza contra seus vilipendiadores. São vários os problemas aqui, mas especialmente dois merecem maior atenção.

Primeiramente, a ênfase que os poemas de *Canto general* colocam sobre a função da terra na vida dos mais humildes tem raízes políticas e históricas muito bem definidas. Muitas lutas políticas contra opressões, ou seja, revoltas dos “de baixo”, têm sido travadas em torno à questão da posse da terra;⁷⁵ muitas dessas disputas permanecem até os dias de hoje. A imagem do “ladrão de terras” está profundamente vinculada ao estabelecimento das oligarquias rurais em cada um dos países latino-americanos; no Chile, as terras destinadas à mineração são as mais lucrativas, proporcionando um sentido duplo e complementar à metáfora: a oligarquia “rouba” a terra duas

⁷⁵ Exemplos são desnecessários, mas o maior de todos merece citação: o movimento zapatista era denominado “Tierra y libertad”.

vezes, ao possuí-la e ao minerá-la (com o esforço daqueles que deveriam possuí-la, segundo a visão do poeta). O problema aí está evidente: se a terra “se revolta” pela presença do ladrão de terras – como o andamento dos poemas III (*El hambre y la ira*) e IV (*Les quitan la tierra*) sugere – por que não agiria contra a atuação de outros homens? Pressupõe-se que a Natureza está ao lado contrário dos homens nesse particular, e as “terras [que] querem matar” do poema III não distinguem aqueles que são oprimidos daqueles que oprimem. Essa passagem acaba enfraquecendo os laços entre homem e natureza, e enfraquecendo também o mito.

Em segundo lugar, novamente a figura do poeta ganha precedência, desta vez na súplica direta feita pela população esfomeada para que Neruda fale ao ministro. Empenhado na causa camponesa, mas desiludido das vias institucionais na política, o poeta diz que falará aos responsáveis, mas sabe que estes não lhe darão ouvidos. Desta forma, o poema II desvela o significado real da política partidária: um jogo de enganos e promessas não cumpridas, algo que o autor sentiu na própria pele ao ser perseguido por suas opiniões contrárias ao governo que ajudara a eleger, de Gabriel González Videla. No entanto, o tempo do poema mostra o então senador chileno com um papel extremamente controverso: ele dá esperanças ao povo que o elegeu, mas está por seu turno completamente desesperançado. Assim, o texto opera nos dois sentidos da revelação dos meandros da política, com ênfase no aspecto enganoso que os pronunciamentos públicos assumem ao oferecer soluções, mas sem deixar de mostrar que a chance de alteração do panorama por meio das “vias legais” é bastante reduzida.

Mas o principal problema está em uma nova delegação da atividade às mãos do poeta: encarregado de falar às autoridades, Neruda prefere pedir à própria terra para que poupe os seres humanos, ouvindo a negativa mencionada acima no poema III. Sua esperança não está mais depositada na política partidária, corroída pelos interesses escusos, mas em sua relação especial com a natureza. O fato de as coisas não funcionarem não deixa de lado o aspecto principal aqui: a estrutura retórica da seção *reitera* o engajamento político por meio da busca da ligação entre homem e natureza, mas ao mesmo tempo expõe seus limites. Em última instância, um realista

político poderia dizer que a seca por que passam os trabalhadores em Punitaqui não é culpa exclusiva dos governantes – e que a intenção nerudiana de constituir uma espécie de comunismo natural, algo que muitos creem ter havido em algumas sociedades pré-colombianas, não é de todo factível e mereceria maior reflexão. Ou seja, a forma mítica pela qual Neruda explora seus próprios argumentos se autolimita e desvela suas deficiências de modo quase cristalino.

Todas essas considerações precisam ser pesadas de acordo com sua importância no esquema geral do livro e, em especial, da seção. Afinal, os poemas iniciais de *Las flores de Punitaqui* se dão antes da ascensão do movimento grevista, origem dessa parte de *Canto general*. Embora existam poucas referências históricas diretas, o que impede localizar exatamente a greve que é narrada no poema, isso importa menos pelo caráter paradigmático e mitológico com que se oferece a descrição dessa greve, ainda mais ao notar que seu desfecho não é narrado nos poemas.

Para este momento da análise, faz-se necessário citar o poema na íntegra:

XIII
LA HUELGA⁷⁶

Extraña era la fábrica inactiva.
Un silencio en la planta, una distancia
entre máquina y hombre, como un hilo
cortado entre planetas, un vacío
de las manos del hombre que consumen
el tiempo construyendo, y las desnudas
estancias sin trabajo y sin sonido.
Cuando el hombre dejó las madrigueras
de la turbina, cuando desprendió
los brazos de la hoguera y decayeron
las entrañas del horno, cuando sacó los ojos
de la rueda y la luz vertiginosa
se detuvo en su círculo invisible,
de todos los poderes poderosos,
de los círculos puros de potencia,
de la energía sobrecogedora,
quedó un montón de inútiles aceros
y en las salas sin hombre, el aire viudo,
el solitario aroma del aceite.

Nada existía sin aquel fragmento
golpeado, sin Ramírez,
sin el hombre de ropa desgarrada.
Allí estaba la piel de los motores,
acumulada en muerto poderío,

⁷⁶ NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011, p. 509-510.

como negros cetáceos en el fondo
 pestilente de un mar sin oleaje,
 o montañas hundidas de repente
 bajo la soledad de los planetas.

O poema cria uma situação de estranheza desde a primeira palavra. A inatividade da fábrica, contraposta à energia que um poema anterior (IX) via na greve dos trabalhadores, interrompe a ordem natural das coisas. Ou, na verdade, a ordem *naturalizada* das coisas, visto que o rompimento de homem e máquina parece remeter ao tempo antes da constituição da exploração da natureza pelo capitalismo. Aqui, a grandiosidade das referências (as abstratas, como homem e máquina, e as concretas, ainda assim em construções frasais metaforizadas, como “fio cortado entre planetas” e “desnudas estâncias sem trabalho”) se mistura à esterilidade e à incomunicabilidade geradas pela interrupção das relações de trabalho, dando um aspecto desértico à situação. O silêncio, a ausência de ruído e de trabalho são índices de uma perda referencial apontada no texto (“um vazio/ das mãos dos homens”); é lícito supor que se trata da perda de sentido existencial no trabalho mercantilizado, conceito presente na ideologia de corte marxista; trabalho feito apenas para agradar alguns poucos e com o objetivo único de assegurar a sobrevivência – ou seja, potencialmente indigno e incapaz de proporcionar a completude que, conforme visto, haveria no passado mítico que o livro constrói.

Prosseguindo, surge uma grande quantidade de pares de palavras: “fogueira/forno”, “roda/círculo”, “poderes/poderosos”, “potência/energia”. As estruturas pleonásticas fazem parte do efeito de ênfase e da pretensão de exuberância linguística quase sempre presente na poesia nerudiana, mas também causam um barateamento das tensões e uma espécie de refluxo poético, no qual a expressão deixa de buscar um raro efeito e investe na fixação do simbolismo adjetivante. O efeito aqui é uma estetização do vazio feita em chave simplificadora, de intenção presumivelmente popularizadora. Nesse caso, a pobreza poética ou o prosaísmo exacerbado de expressões como “poderes poderosos” transforma os momentos mais “aéreos” da expressão poética, nos versos finais da estrofe, em expressões relativamente desmetaforizadas, como se

passassem a receber significado imediato que não possuíam a priori. O que seria um defeito de composição segundo padrões apenas estéticos, acaba assumindo a função de explicitar posições a todo o público, o que introduz uma dificuldade adicional para a consideração da poesia interventiva. Esta intervenção, em algum nível despida de estetizações, pode alcançar seu objetivo primário sem se tornar um mero panfleto, desprezando o que pode ser adquirido de especial com a expressão poética?

A convivência das duas formas (imagens e explicitações, metáforas e hipérboles) ganha outra configuração nos dois pares de versos finais, que são dois símiles para a mesma metáfora (“pele dos motores/ acumulada em poderio morto”). O primeiro dístico é altamente carregado em sua imagem e dificulta a compreensão, criando um desvio interpretativo que pode ser considerado semelhante à poesia anterior de Neruda.⁷⁷

No dístico seguinte (“como negros cetáceos en el fondo/pestilente de un mar sin oleaje”), a opção de leitura é como um complemento cujas imagens concretizam o que ficara apenas esboçado nos versos anteriores. A relativa antinomia entre os símiles vai também ao plano do uso das palavras: o primeiro trabalha os seres como abstrações – “cetáceos”, “fundo pestilente”, “mar sem ondas” – enquanto o segundo investe mais na dimensão física – “montanhas fundidas sob a solidão dos planetas”. Reproduzindo em dimensão figurativa o embate entre modelos diversos de comunicação (“poesia pura” e “poesia política”), o poema busca dar conta da greve como um evento concreto, localizado no tempo, necessariamente político e panfletário, com a função de chamar atenção e pressionar por melhores condições, mas ao mesmo tempo como um momento de aproximação do mítico, no qual a paralisia da ação produtiva mimetiza a inviabilidade de um modelo social que exclui a fração mais numerosa da população. Assim, tanto a estetização quanto a politização, construídas pelos símiles e pelos procedimentos poéticos que acima foram citados como exemplos de barateamento, encontram uma na outra a contraparte comunicativa necessária para transmitir a ideia.

⁷⁷ Ver ALONSO, Amado, *op. cit.*, especialmente o capítulo VII, seções 4 em diante.

Nesse poema, ressoam ainda características de conjunto, aproximáveis da crítica de Walter Benjamin à violência, em duas situações distintas. Em primeiro lugar, é preciso recordar a caracterização feita pelo pensador alemão da greve geral revolucionária, ou ainda greve de massas, como um momento no qual a violência não se instauraria de fato, pois não pretende apenas obter concessões casuísticas ou condições melhores, mas dissolver a própria essência do Estado:

Enquanto a primeira forma de suspensão do trabalho é violenta, uma vez que provoca só uma modificação exterior das condições de trabalho, a segunda, enquanto meio puro, é não violenta. Com efeito, esta não acontece com a disposição de retomar o trabalho depois de concessões superficiais ou de qualquer modificação das condições de trabalho, mas com a resolução de retomar apenas um trabalho totalmente transformado, sem coerção por parte do Estado, uma subversão que esse tipo de greve não apenas desencadeia, mas leva a sua completude.⁷⁸

A violência do esvaziamento na mina durante a greve está presente em todos seus efeitos no poema, especialmente na já mencionada duplicidade de construção das figuras que preside a elaboração poética. A decadência trazida pela paralização não é ignorada, mas o centro do poema se encontra na “morte” da fábrica, uma situação provocada pela injustiça e com o fito de encerrá-la. A ausência de referências históricas diretas, identificada com a função mítica da greve em Punitaqui no conjunto do livro, colabora para pensar a greve arquetípica relatada como uma versão modificada da manifestação não violenta que Benjamin presume, com a diferença fundamental de ser uma experiência com objetivo final de *restauração* de um tempo passado em que a exploração dos trabalhadores não seria a regra. Nesse sentido, mantém-se a ideia de reassumir apenas um trabalho transformado, mas não se pode esquecer que isso é parte da possibilidade elaborada pelo poema a partir da mitificação do movimento grevista; ou seja, o movimento de intervenção política direta do poema permanece como potência utópica, o que explica a melancolia presente em inúmeros versos da seção. A beleza resultante do processo, citada no ponto em que se fala das flores de Punitaqui, está na promessa de uma vitória iminente

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. “Para uma crítica da violência”. Trad. Ernani Chaves. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 143.

do movimento popular, condicionada pela luta popular, prévia e necessária; no todo, a descrição do estado de coisas durante a greve reforça e repõe o chamado à participação.

Por fim, a falta de referências encaminha o argumento do poema para a forma do emblema mítico da greve popular, procurando aumentar seu fôlego direto em relação aos rumos da História, contra a qual pretende se opor e oferecer alternativas – como idealização de uma luta política contínua, pode funcionar, mas corre o risco de ter seu poder de fogo reduzido nos percalços da atividade política revolucionária, devido justamente à sua mitificação de situações e carências concretas, reais, cuja especificidade fica prejudicada em uma análise mais detida. Para tentar entender como se dá essa tentativa de realização do ideal político dentro da poesia de Neruda, é essencial dar um passo atrás no conjunto e buscar entender esse sujeito poético em um poema autorreferencial, situando o lugar de onde parte o discurso sobre a greve:

X
*EL POETA*⁷⁹

Antes anduve por la vida, en medio
de un amor doloroso: antes retuve
una pequeña página de cuarzo
clavándome los ojos en la vida.
Compré bondad, estuve en el mercado
de la codicia, respiré las aguas
más sordas de la envidia, la inhumana
hostilidad de máscaras y seres.
Viví un mundo de ciénaga marina
en que la flor de pronto, la azucena
me devoraba en su temblor de espuma,
y donde puse el pie resbaló mi alma
hacia las dentaduras del abismo.
Así nació mi poesía, apenas
rescatada de ortigas, empuñada
sobre la soledad como un castigo,
o apartó en el jardín de la impudicia
su más secreta flor hasta enterrarla.
Aislado así como el agua sombría
que vive en sus profundos corredores,
corrí de mano en mano, al aislamiento
de cada ser, al odio cotidiano.
Supe que así vivían, escondiendo
la mitad de los seres, como peces
del más extraño mar, y en las fangosas
inmensidades encontré la muerte.
La muerte abriendo puertas y caminos.
La muerte deslizándose en los muros.

⁷⁹ NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011, p. 507-508.

Este poema é de um tipo bastante recorrente na poética nerudiana e em *Canto general*: trata-se de uma narrativa sobre a poesia em sua vida e, neste caso, sobre sua conversão poética – em *Alturas de Macchu Picchu* há um movimento semelhante no poema VI, conforme será demonstrado no capítulo seguinte. Poderiam ser citados outros exemplos, mas o essencial aqui é cristalizar o significado deste procedimento de reiteração da própria escolha dentro da poesia, sempre representado nos poemas políticos de Neruda como um ato de empatia em relação aos excluídos. Neste caso, é especialmente a chance comunicativa oferecida pela poesia o que leva o autor à identificação com seu leitor ideal, o proletário oprimido. O isolamento no qual o poeta e aqueles a quem se dirige se encontram no começo do poema é reforçado pelas duas frases finais (*La muerte abriendo puertas y caminos./La muerte deslizándose en los muros.*), constituindo uma figuração ampliada do significado da morte, que engloba a situação desumana criada e incentivada pela vida mercantilizada como trabalho, como visto acima nos poemas específicos sobre o trabalho na mineração.

Nesse sentido, são bastante enfáticas as metáforas que envolvem a noção de consumo, seja no sentido mais corrente do mercantilismo (“*Comprei bondade*”, “*mercado da ganância*”), como no sentido natural de consumo de recursos naturais, típico de quaisquer seres vivos (“*respirei as águas*”). O aspecto negativo se reforça com os elementos figurativos de inumanidade, inaturalidade desse tipo de relação (“*hostilidade de máscaras e seres*”). Ainda de forma semelhante a diversos outros poemas que tematizam a conversão poética do autor, toda a construção dos versos gera uma visão antipática à própria poesia anterior, associando-a aos níveis mais cosméticos do trabalho artístico e à ideologia do consumo e do mercado, que corrompiam o poeta e o afastavam do caminho correto, qual seja, a poesia empática com os mais humildes. Essa corrupção leva ao abismo proporcionado pela vida etérea, pouco realizada e sem implicações concretas na realidade, que havia sido a regra para o autor, evidenciada também nas imagens utilizadas (“*Vivi um mundo de pântano marinho (...) no qual a açucena me devorava*”). A interpretação que o poeta faz de sua própria obra anterior sugere que os traços decadentistas e

melancólicos nela presentes nada mais eram do que reflexos dessa “venda” da alma aos propósitos ornamentais e burgueses da arte, uma autocrítica talvez severa demais.

No todo do poema, a passagem mais interessante em termos imagéticos estabelece o poeta em uma zona de “isolamento comunicável”, experiência contraditória na qual o próprio isolamento, o abismo criado e retroalimentado pela mesquinhez conformada da melancolia passada, são transmitidos e superados pela poesia. Percebe-se que, apesar de seus defeitos – como a predominância do “amor doloroso”, da melancolia identificada com a reificação das relações e a conseqüente desumanidade –, a poesia anterior é aqui identificada com uma capacidade de comunicação por isolamento. A melancolia chega a cada ser como uma imagem do próprio isolamento do poeta, levando ao “ódio cotidiano”. Dessa forma, a estranheza elaborada desde o princípio do poema XIII se torna mais amplamente compreensível: trata-se, em *La huelga*, do relato da potencialidade dessa melancolia em ação, o que leva efetivamente à paralisia social na greve esterilizadora. Ou seja, o isolamento que leva ao ódio é também uma imagem da exclusão social, e é bastante significativo que, durante um processo difícil de empatia, o poeta realize uma fusão entre sua experiência de alienação poética e a alienação política e social que sofrem os trabalhadores. É nesse conjunto de atribuições que o sentimento melancólico expressado pelo poema encontra sua melhor elaboração em termos políticos e interventivos, pois a forma poética utilizada permite que leitores das mais variadas extrações se espelhem na expressão, enquanto esta não está dificultada por uma excessiva autossuficiência estetizante.

O potencial desse ódio, gerado pela exclusão real nas relações sociais proporcionada pela ganância, se realiza quando se aceita o desejo de morte envolvido em sua manifestação. Aqui a morte é vista como um caminho para a oportunidade de reconstruir as relações sociais antigas, deterioradas desde a Conquista (ou desde a ascensão das elites das colônias); em última instância, o desejo de morte é pré-requisito para a luta revolucionária, e a promessa de continuidade da política está intimamente associada à aceitação do sacrifício. A mudança do poeta se dá como uma iluminação na qual a passagem traumática sacrificial é simultaneamente o reconhecimento da

capacidade comunicativa e o reconhecimento do outro como igual, em prejuízo da estética tradicional, mas em favor dos excluídos socialmente. Assim, empatia e poder de expressão se conjugam para operar a modificação que intenta a intervenção social direta a partir da poesia, algo que será dramatizado com ainda mais força no último poema da série:

XV
LA LETRA⁸⁰

Así fue. Y así será. En las sierras
calcáreas, y a la orilla
del humo, en los talleres,
hay un mensaje escrito en las paredes
y el pueblo, sólo el pueblo, puede verlo.
Sus letras transparentes se formaron
con sudor y silencio. Están escritas.
Las amasaste, pueblo, en tu camino
y están sobre la noche como el fuego
abrasador y oculto de la aurora.
Entra, pueblo, en las márgenes del día.
Anda como un ejército, reunido,
y golpea la tierra con tus pasos
y con la misma identidad sonora.
Sea uniforme tu camino como
es uniforme el sudor en la batalla,
uniforme la sangre polvorienta
del pueblo fusilado en los caminos.

Sobre esta claridad irá naciendo
la granja, la ciudad, la minería,
y sobre esta unidad como la tierra
firme y germinadora se ha dispuesto
la creadora permanencia, el germen
de la nueva ciudad para las vidas.
Luz de los gremios maltratados, patria
amasada por manos metalúrgicas,
orden salido de los pescadores
como un ramo del mar, muros armados
por la albañilería desbordante,
escuelas cereales, armaduras
de fábricas amadas por el hombre.
Paz desterrada que regresas, pan
compartido, aurora, sortilegio
del amor terrenal, edificado
sobre los cuatro vientos del planeta.

O poema final da seção busca resolver a situação colocada. Como visto em *La huelga*, criava-se um impasse ao mesmo tempo estético e político, explicado em parte pelo modo como

⁸⁰ NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011, p. 511-512.

se forma esse impulso poético contraditório, visto em “El poeta”. Aqui, o início do texto já trabalha com uma dicção evidentemente profética, apresentando uma “mensagem” escrita para o povo e apenas para ele. Assim, o poema lança sua necessária resolução político-ideológica e sua consequência artística em um ponto de fuga que pode ou não se resolver em si mesmo – a mensagem escrita ao povo pode ser o próprio livro como ser um livro por vir ou ainda uma mensagem espectral, existente apenas para manter as esperanças e realizada assim que seja lida (ou seja, assim que o momento histórico chegue e sua necessidade se esgote).

A mensagem, em sua forma, é terrível por sua vez: é construída com “suor e silêncio”, sentimentos aos quais poderíamos acrescentar os significados de “dor”, “trabalho”, “greve”, “morte”, todos abordados ao longo dos poemas de *Las flores de Punitaqui* e constituídos como núcleo semântico dos versos. A reiteração do efeito de produção da esperança por meio do sofrimento é uma constante no livro, que parece apostar justamente no sofrer, seguido do aceite à participação revolucionária, como caminho para a descoberta de toda a potência do sujeito histórico – solucionando a questão principal sobre a capacidade de intervenção na realidade dos poemas. Daí a emergência da repetição de imagens de unificação como significado para a mensagem: “uniforme”, “reunido” “mesma identidade” e o conceito final, “povo”, que apaga as diferenças individuais em nome da coletividade, chamando para uma congregação dos leitores.

Na estrofe final, na qual se realiza a imagem do futuro, existe um conforto gerado pela certeza de vitória, que por seu turno acabou se provando falseada por transformar uma mera esperança em certeza, a única forma de justificar um sofrimento presente. Como se o golpe de 1973 e o retrocesso nas liberdades individuais e coletivas jamais pudesse acontecer, no poema o impasse político se resolve na visualização do futuro, gerado por uma “criadora permanência”. Aqui são abundantes as imagens de calma, em contraposição às visões de morte e esterilidade, decadência e melancolia dos poemas anteriores; a diferença é apenas sutil, o que por sua vez sugere que algo da vindoura calma está presente na esterilidade provocada pela greve. Por outro lado, é de se perguntar se a “paz desterrada que regressa” observa de fato sua consequência

histórica, ou seja, se é correto de fato oferecer uma promessa de futuro melhor, algo que não pode ser garantido ainda que todos os excluídos participem da disputa política que lhes cabe. Em outras palavras, não seria exigir demais que os que pouco possuem arrisquem tudo que têm em nome de uma profecia pagã, por mais bem construída e ilustrada que esta seja? Ou é somente a presença de uma esperança, ainda que vã, o que torna um material artístico engajado capaz de se sustentar em pé após sucessivas leituras?

A falta de resolução dessas contradições pode ser algo frustrante para aqueles que não desejam ler aporias, mas o momento de elaboração da obra exigiu de Neruda suas posições definitivas, com urgência determinada pelos rumos da política chilena. Não se deve ignorar essa necessidade ao ler o poema final de *Las flores de Punitaqui*, que repõe o impasse estético anterior na forma de uma promessa ou uma profecia, da qual o poeta não pretende ser apenas um sujeito histórico, mas seu principal porta-voz. A percepção imperfeita corre o risco de assumir um ar de leitura parcial da História; o mito se posiciona como cumprimento de um legado político relativamente questionável e a ausência de especificidade e sua opacidade são funcionais para obter esse objetivo no longo prazo, mas pouco enriquecedores na compreensão política do povo. Em outras palavras, encontram-se aí os limites da forma engajada de *Las flores de Punitaqui*, ainda que continuamente retrabalhados e corrigidos ao curso dos poemas, o que não significa que o resultado seja necessariamente ruim em termos artísticos ou políticos. Apenas se torna claro o quanto é possível realizar diretamente em uma intervenção dessa magnitude – e é lícito supor que, pelos parâmetros de que dispunha, Neruda pode ter ficado plenamente satisfeito com sua atuação, ainda mais devido ao fato de a forma mítica permitir, entre outras coisas, que o simbolismo e o engajamento do livro sobrevivam à sua época e tenham o potencial de inspirar outros autores e leitores até os dias de hoje.

Dito de outro modo: a poesia se resguarda da efemeridade presente na política que tematiza tornando-a explícita e deslocando a performance estética para sua própria construção; a intenção de politizar a arte encontra aí uma de suas possíveis elaborações. No entanto, a

contradição permanece, reposta em outros termos. Se o impasse estético se resolve pela introdução do mito na narrativa política e pela consequente des-realização da História, com a naturalização do esforço de superação dialética nos moldes de uma vitória final e profetizada do sujeito histórico, o impasse político continua minando a força dos poemas. A comunicação sobre as questões caras ao engajamento pode ter sido alcançada, mas é possível esperar um aumento da compreensão política dos destinatários, ou esta compreensão estará restrita aos intelectuais, que tentarão justamente ignorar a política na obra, ou apenas adotá-la acriticamente? Em outras palavras, é possível alcançar a partir do mito criado pela poesia política de Neruda uma interpretação da realidade e caminhos para uma possível intervenção em seus rumos?

CAPÍTULO 3

O MITO AMERICANO EM *ALTURAS DE MACCHU PICCHU*

Macchu Picchu foi descoberta somente em 1911 nas montanhas do Peru, resquício do império inca e até hoje um dos locais turísticos mais movimentados do mundo – embora não se saiba ao certo o que a cidade significava para os nativos. A viagem de Neruda à cidade se deu em 1943, pouco depois de seu abandono voluntário da carreira diplomática.⁸¹ O poema completo apareceu dois anos depois e foi incluído em *Canto general* como sua segunda seção, antecedendo as partes de conteúdo mais histórico estudadas no primeiro capítulo desta dissertação.

Considerado por parte da crítica como a obra-prima de Neruda, *Alturas de Macchu Picchu* é um conjunto singular e ao mesmo tempo representativo do livro no qual está inserido. Representativo por apresentar o poeta em situação, percorrendo seu universo ficcional (quase de forma narrativa) e interagindo com ele. Por outro lado, é singular em seu estilo dentro de *Canto general*: em vez da utilização da poesia popular ou do tom panfletário de boa parte do livro, trata-se de um poema em boa medida obscuro, difícil de definir, combinando traços levemente surrealistas com traços clássicos. Opera-se em boa parte do poema uma “desrealização” dos elementos palpáveis e há constante recurso a técnicas poéticas que Neruda empregara no passado, em especial nos livros que compõem *Residencia en la tierra*, embora essa convivência não seja de modo algum pacífica.

Por seu contexto de produção e pela data na qual é escrito, não é exagero afirmar que *Alturas de Macchu Picchu* é uma espécie de núcleo de *Canto general*. Seus mais de 400 versos, compostos antes da maior parte do restante do livro, evitam o panfletarismo ou a descrição histórica muito específica; não obstante, a simpatia do autor ao comunismo exerce um papel

⁸¹ NERUDA, Pablo. *Obras Completas V – Nerudiana dispersa, 1922-1973*. Barcelona: RBA, 2007. p. 750-751.

determinante sobre os elementos políticos subjacentes constituídos no poema. Além disso, representa o momento no qual Neruda se decidiu por escrever um “canto geral” não apenas do Chile, mas que servisse a toda a América,⁸² influenciando a própria composição do restante da obra. Assim, toda consideração sobre os elementos míticos e políticos presentes nos poemas analisados nos capítulos anteriores, bem como aqueles não analisados por opção argumentativa, deverá levar em conta a importância da seção na determinação do significado mais profundo da intervenção intencionada pelo poeta. A proposta de refundação mítica da América feita por Neruda passa necessariamente pelo sentido da experiência poetizada em *Alturas*, assim como suas contradições encontram aqui novo ponto de articulação.

Dividido em três partes, este capítulo não pretende, de forma alguma, esgotar as possibilidades interpretativas do poema. Ao contrário: o escopo reduzido da análise é funcional para a compreensão mais apropriada da construção do mito e sua introdução no ambiente político americano a partir de *Canto general*. Assim, algumas passagens serão comentadas muito brevemente e outras não serão lidas em detalhe, nos moldes propostos pela introdução desta dissertação. Não obstante, enfatiza-se novamente: *Alturas de Macchu Picchu* precisa ser lido (e relido) pensando sua relação umbilical com todo o projeto de Neruda em seu livro.

A primeira parte busca estabelecer, no nível mais superficial de análise e leitura, as características textuais relevantes de *Alturas*: sua estrutura, sua “narrativa” e seus elementos de estilo mais marcantes, apontando para algumas questões estéticas levantadas pelo poema. A segunda seção do capítulo procura aprofundar esses elementos ao considerá-los na integração com o todo de *Canto general*, analisando em mais detalhes alguns trechos da obra. Por fim, a terceira e última parte do capítulo apresenta uma interpretação do poema que pretende dar conta das contradições tratadas ao longo da dissertação em diálogo com *Alturas*.

⁸² NERUDA, Pablo. *Obras Completas V – Nerudiana dispersa, 1922-1973*. Barcelona: RBA, 2007. p. 750-751.

3.1 NARRATIVA MÍTICA: DESCOBERTA, EVOCAÇÃO, EXPLICAÇÃO

A primeira questão relevante sobre *Alturas de Macchu Picchu* (doravante *Alturas*) é considerá-lo um conjunto de poemas ou um poema único dividido em doze partes – sendo que as duas alternativas não necessariamente se excluem. À diferença da maioria das seções de *Canto general*, suas partes estão apenas numeradas, sem títulos próprios, sugerindo uma continuidade de sentido e uma interdependência entre os poemas. Outros elementos contribuem para uma visão unitária: a grafia “Macchu Picchu”, em vez da corrente “Machu Picchu”, deixa o nome da cidade com doze letras, assim como o conjunto tem doze poemas.⁸³ Isso reforça o sentido da unicidade da visão de Neruda sobre a cidade inca, capacitando-o a escrever menos sobre a “Machu Picchu real” e mais sobre uma “Macchu Picchu mítica”.

Não obstante, há grandes diferenças estilísticas, especialmente nos poemas VIII e IX. Além disso, críticos como Hernán Loyola trabalharam no sentido de identificar partes do poema. No caso de Loyola, a divisão se dá em duas partes: a primeira, composta pelos primeiros cinco poemas, apresentaria o poeta à deriva, enquanto a segunda, iniciada no sexto movimento de *Alturas* (quando Macchu Picchu é de fato introduzida na narrativa), trataria do encontro do poeta com o significado real da “verdadeira morte”. Sua análise introduz uma estrutura em quiasmo para demonstrar as diferenças entre as duas partes, partindo então para uma análise estrutural dos elementos que compõem o poema.⁸⁴

Embora esta forma de ler *Alturas* tenha seus méritos, nesta dissertação a preferência será diversa, estabelecendo a pressuposição de um contínuo interpretativo entre as partes do conjunto de poemas. Essa divisão em duas partes tende a aceitar pacificamente, sem maiores

⁸³ Enrico Mario Santí chama a atenção para essa característica, enfatizando o significado que o número doze possui para a civilização ocidental em particular: doze meses do ano, doze horas do dia, etc., enquanto o calendário inca não era duodecimal. O efeito de simetria produzido pela grafia nerudiana também não deve ser desconsiderado. Por fim, é necessário lembrar que os incas não possuíam escrita, sendo a grafia de suas palavras objeto de uma transliteração relativamente arbitrária, justificando e até normalizando a escolha do poeta. In: NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011, p. 137-138.

⁸⁴ LOYOLA, Hernán. “Alturas de Macchu Picchu”. In: FLORES, Ángel (org.). *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 159-170.

questionamentos, que os primeiros poemas não fariam parte do “mito Macchu Picchu”; ao contrário, em vez de enxergar na introdução da cidade nos poemas o momento no qual o poeta finalmente encontra o verdadeiro significado para sua empreitada poética (ou seja, em última instância o momento no qual *Canto general* ganha sua “alma”), é preciso encarar toda a seção como elaboração do núcleo mítico a partir do qual Neruda sedimentará sua obra. Em outras palavras, a “confusão” do protagonista nos primeiros poemas é por si só parte integrante do mito; seus elementos constitutivos podem ser encontrados em diversos momentos do livro como um todo e são indispensáveis para compreender não só a seção *Alturas*, mas também o significado da intervenção política pretendida na obra. O entendimento de *Alturas*, portanto, passa necessariamente pela visão de conjunto de seus poemas; por um lado as doze partes devem ser consideradas em sua relação com o todo e por outro as diferenças das partes entre si devem ser analisadas em sua especificidade sem perder de vista sua contribuição para o andamento da seção.

Em muitos sentidos, *Alturas* é a história de uma conversão poética, uma elaboração em versos de uma experiência simbólica, altamente significativa para seu autor e sua compreensão do mundo (mais especificamente o continente americano). Trata-se de uma sequência de percepções do poeta a respeito da própria simbologia evocada por Macchu Picchu, informadas por sua presença até pouco tempo desconhecida nas montanhas andinas e sua “permanência em pedra”, uma das metáforas mais utilizadas na seção e chave para sua compreensão.

A primeira dessas percepções é representada nas estrofes finais do primeiro poema.⁸⁵

Alguien que me esperó entre los violines
encontró un mundo como una torre enterrada
hundiendo su espiral más abajo de todas
las hojas de color de ronco azufre:
más abajo, en el oro de la geología,
como una espada envuelta en meteoros,
hundí la mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre.

⁸⁵ NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011, p. 139. Entre parêntesis ao final das citações, o número dos versos considerando *Alturas de Macchu Picchu* como um todo.

Puse la frente entre las olas profundas,
 descendí como gota entre la paz sulfúrica,
 y, como un ciego, regresé al jazmín
 de la gastada primavera humana. (v. 12-23)

Para além da óbvia referência sexual presente no contexto,⁸⁶ o ato de introduzir a mão “no mais genital do terrestre” apresenta uma metáfora de aprofundamento e de chegada ao cerne da natureza: um retorno ao telúrico que encaminha uma comunhão do poeta com as forças naturais, preparando o terreno para o surgimento do mito. “Como um cego”, ou seja, uma figuração de sua ignorância anterior e prefiguração de seu conhecimento futuro, o poeta alcança o “jardim da primavera humana”, o que pode ser visto claramente como uma cena da criação. O mergulho em direção ao cerne das coisas inicia uma jornada que servirá tanto para o autoconhecimento como para a compreensão dos fatores mais básicos da existência humana.

Nos poemas seguintes, essa jornada é constituída por uma tomada de consciência: o poeta constata o sofrimento persistente proporcionado pelas “pequenas mortes”. Essa “descida aos infernos” será retomada posteriormente; por ora, é preciso evidenciar a relação que as passagens iniciais têm com a obra anterior do poeta. O próprio começo do poema citado acima parece uma descrição de como Neruda vê, naquele momento, sua obra mais “intimista” e menos preocupada socialmente, em especial aquela de *Residencia en la tierra*.

Del aire al aire, como una red vacía,
 iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo,
 en el advenimiento del otoño la moneda extendida
 de las hojas, y entre la primavera y las espigas,
 lo que el más grande amor, como dentro de un guante
 que cae, nos entrega como una larga luna. (v. 1-6)

Mais à frente, no segundo poema de *Alturas*, é feita mais uma alusão ambígua a essa poética:⁸⁷

⁸⁶ “Alguém que me esperou entre os violinos” é uma referência a Matilde Urrutía, esposa de Neruda. A informação foi dada pelo poeta a Hernán Loyola e reproduzida em nota a uma edição do livro (NERUDA, Pablo. *Canto general*. Buenos Aires: Debolsillo, 2003, p. 459). Além disso, todo o trecho está repleto de referências sexuais: “como uma espada”, “afundi a mão”, “o mais genital”, enfatizando o aspecto vital e, sobretudo, carnal do episódio.

⁸⁷ NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011, p. 140.

Cuántas veces en las calles de invierno de una ciudad o en
 un autobús o un barco en el crepúsculo, o en la soledad
 más espesa, la de la noche de fiesta, bajo el sonido
 de sombras y campanas, en la misma gruta del placer humano,
 me quise detener a buscar la eterna veta insondable
 que antes toqué en la piedra o en el relámpago que el beso desprendía.
 (v. 45-50)

A passagem do poeta ao “íntimo” da terra, colaborando para seu conhecimento sobre o “mais genital do terrestre”, está contraposta à incompreensão anterior. Assim, o processo de “aprofundamento” permite ao poeta ver sua experiência passada como uma forma de alienação, de desconhecimento sobre o real sentido da existência. Considerando como a poesia nerudiana já era fortemente identificada com a relação do eu-lírico e as forças naturais que o rodeavam, é de se observar como o procedimento aqui pretende reinterpretar aquela poética como uma aproximação superficial das coisas.⁸⁸ O que antes faltava era a ordenação das experiências sob a forma de um mito, orientado pela necessidade de posicionamento político e intervenção na realidade. Ou seja, o que se configura aqui é a percepção de insuficiência da poesia de *Residencia*, ocasionada pela “descoberta” do sofrimento não só social mas existencial, persistente até os dias de hoje e estabelecido de forma bastante profunda. A peripécia se conclui com a “subida” a Macchu Picchu no poema VI, tanto poeticamente quanto na realidade, ilustrando o momento no qual Neruda se sentiu “profundamente americano”.⁸⁹

Neste poema VI, o momento da subida a Macchu Picchu é altamente significativo. Nele, opera-se uma transformação da temporalidade da escrita: o poeta passa a utilizar também o tempo presente em vez de apenas o pretérito, algo que sem dúvida ajudou na visão crítica adepta da divisão de *Alturas* em duas partes. O trecho em si sugere outras observações:⁹⁰

⁸⁸ Ou seja, não se pretende neste texto estabelecer uma divisão entre as duas poéticas, aproximando-nos da tese de Hernán Loyola em texto recente: não houve uma “conversão poética” nerudiana, mas um desenvolvimento estético transformado pelo engajamento político, ao contrário do que talvez o próprio Neruda enxergasse (considerando seu repúdio à fase anterior). Ver “De cómo Neruda devino comunista (sin ‘conversión poética’)”. In: *Revista Chilena de Literatura*, Septiembre 2011, Número 79, p. 83-107

⁸⁹ NERUDA, Pablo. *Obras Completas V – Nerudiana dispersa, 1922-1973*. Barcelona: RBA, 2007. p. 750-751.

⁹⁰ NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011, p. 144.

Esta fue la morada, este es el sitio:
aquí los anchos granos del maíz ascendieron
y bajaron de nuevo como granizo rojo. (v. 137-139)

A única forma de assegurar ao símbolo de Macchu Picchu sua identidade, tornando-o parte do mito americano, é estabelecer sua persistência no presente. Mais do que assinalar a diferença entre o passado do poeta e seu presente (ou seja, apenas figurando imagetivamente a ideia de “conversão”), o procedimento é mais um fator da permanência do sentido de Macchu Picchu, levando o poeta a identificar na cidade algo mais do que as ruínas existentes. Assim, a narrativa do poema se esforça em construir um ambiente presencial contemporâneo; metonimicamente, assegura também a contemporaneidade daqueles que construíram a cidade, nela viveram e todos os seus sentimentos. A transformação temporal é, portanto, um ativador da ideia de *permanência*, superando a divisão entre passado, presente e futuro e inscrevendo Macchu Picchu em uma presumida eternidade. Não é uma pretensão pequena, e não se pode dizer que o movimento seja simplesmente alcançado sem considerar, antes, para onde leva essa eternidade e, ainda mais importante, qual o significado político intentado (em contraposição ao realmente obtido) nessa operação.

O poema prosseguirá como uma espécie de evocação da cidade e de suas características, até atingir o momento de integração do poeta ao ambiente que descreve, finalizando com o chamamento de todos seus habitantes (hoje mortos, mas vivos através da cidade – ou melhor, do mito da cidade) e sua congregação na voz de Neruda, fazendo com que suas existências passem a constituir parte do presente. Assim, é possível resumir *Alturas* de várias formas, mas em todas subsistirá, como conclusão final, a ideia de uma espécie de expiação, por parte do poeta, do sofrimento alheio passado e presente. Tendo em vista essa finalidade, o resto do conjunto pode ser lido como uma preparação para um momento propriamente religioso, uma forma ritual de aproximação do poeta à divindade (no caso, o cerne da natureza americana atingido no primeiro poema da seção) e de intervenção deste em favor daqueles que perderam a voz em razão de tantas opressões.

Essa intervenção não é propriamente a intervenção política comentada no segundo capítulo deste trabalho, mas sem dúvida a mimetiza e a ela se refere. Na verdade, é preciso considerar que parte dos problemas até então apontados na mensagem política de Neruda se resolve com o apelo a esse momento: se antes havia dúvida ideológica sobre a autoridade do poeta em relação à forma de atingir os objetivos políticos populares (o dirigismo, o paternalismo, o populismo de corte marxista), a resposta agora está bem clara – é o conhecimento superior adquirido pelo autor em seu mergulho “ao mais genital do terrestre”, seguido pela subida a Macchu Picchu e a percepção de unidade latino-americana lá atingida, o que confere ao personagem poético a primazia para indicar o caminho. Para resumir em poucas palavras: o mito da ascensão a Macchu Picchu é o mito-chave na compreensão do ânimo político de todo o *Canto general*, e se justifica a partir dele. Essa conclusão não é nova neste texto, mas agora está informada pela peripécia descrita pelo autor e pela integração dos elementos míticos por ele arrolados para construir sua própria cosmogonia. O esforço de evocação e expiação é também a forma de o poeta exercer pela primeira vez (e de modo definitivo) sua própria forma de sacerdócio. Aqui, a política se confunde com a religião de propósito, e somente interpretando as características rituais de *Alturas* será possível esmiuçar seu significado político – e determinar se o alcance da intervenção artística nesse campo é suficientemente forte para compensar tanto o abandono de uma atuação mais concreta em favor do comunismo quanto a recusa à arte despida de partidarismos.

3.2 RITUAL SOBRE RUÍNA

Em meio a dois poemas centrais para o entendimento dos problemas que essa “revitalização” acaba proporcionando, Neruda apresenta uma composição escrita somente com epítetos referentes à cidade: 43 versos com 72 expressões destinadas a definir Macchu Picchu, nas quais se destaca especialmente a ênfase na imagem da pedra, muitas vezes em construções

paradoxais. Trata-se do poema IX, cujos onze primeiros versos, por exemplo, trazem sete epítetos terminados por “de pedra”:⁹¹

Águila sideral, viña de bruma.
 Bastión perdido, cimitarra ciega.
 Cinturón estrellado, pan solemne.
 Escala torrencial, párpado inmenso.
 Túnica triangular, polen de piedra.
 Lámpara de granito, pan de piedra.
 Serpiente mineral, rosa de piedra.
 Nave enterrada, manantial de piedra.
 Caballo de la luna, luz de piedra.
 Escuadra equinoccial, vapor de piedra.
 Geometría final, libro de piedra. (v. 262-272)

Desde as imagens mais paradoxais, para não dizer surreais (“vapor de pedra”, “serpente mineral”), até as mais triunfantes e corriqueiras (“águia sideral”, “bastião perdido”), passando por algumas que causam estranheza, para dizer o mínimo (“pão solene”), a formulação dos epítetos obedece à utilização de elementos naturais para construir o mito de Macchu Picchu, sem se esquecer de alguns objetos com alguma carga histórica, como a “túnica triangular”. Se por um lado o procedimento reforça as tendências já apresentadas neste trabalho, por outro acrescenta um aspecto novo ao transformar a cidade perdida em um ponto de convergência das metáforas preferenciais de Neruda, reforçando o caráter conferido a *Alturas* como origem da ideia de *Canto general* ser um livro voltado para toda a América e, em última instância, chave para a cosmogonia realizada na obra.

Mais do que isso, a preferência pelos epítetos, seguidos um pelo outro sem nada a dar-lhes contexto (sem contar, evidentemente, o já oferecido pelos outros poemas), confere solenidade à expressão de um sentimento pessoal em relação à cidade, sugerindo o caráter ritual da ríca. De um modo ou de outro, o aspecto religioso da louvação à cidade ganha supremacia, intensificando a “missão” a que Neruda se propõe no final do conjunto.

Mas é preciso reconhecer nessa torrente de epítetos também a dificuldade do espectador-poeta em definir aquilo que, até então, lhe era desconhecido, algo sem dúvida presente em *Alturas*

⁹¹ NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011, p. 148.

e pedindo por resolução desde o princípio, quando a ida ao “mais genital do terrestre” estabeleceu novos parâmetros ao poeta sobre como deveria encarar sua própria vida, a morte e, não menos importante, sua obra. Em outras palavras, a descoberta aqui é dupla: ao mesmo tempo em que se representa a descoberta de Macchu Picchu como matriz para a solução dos problemas que o poeta experimentava em sua poesia (já mencionados no primeiro poema, em que a poética anterior de Neruda é por este desconsiderada), descobre-se também seu sentido último, que será delineado nos versos finais do conjunto de poemas: atuar como um intermediário entre as pessoas e os elementos naturais, ou melhor, a própria natureza. Novamente, a questão é a mescla entre os aspectos religioso e político da experiência poética de *Canto general*, algo que coloca o poeta no centro de seu próprio mito: ele é seu anunciador e interpretador.

Essa participação tem, entre outros objetivos, a retificação dos momentos por assim dizer “pré-políticos” de sua obra, conforme visto anteriormente. Entendendo a falta de engajamento como superficialidade não apenas social, mas também poética, o poeta enfatiza seu papel ritualístico, ainda que esse ritual seja erigido sobre as ruínas da cidade que lhe serve de símbolo e origem maior – esta ruína serve de imagem tanto para a perda das civilizações nativas quanto para a dissolução da identidade nerudiana anterior à atuação politizada em sua poética. Versos representativos nesse sentido são encontrados no poema IV de *Alturas*:⁹²

No pude amar en cada ser un árbol
 con su pequeño otoño a cuestras (la muerte de mil hojas),
 todas las falsas muertes y las resurrecciones
 sin tierra, sin abismo:
 quise nadar en las más anchas vidas,
 en las más sueltas desembocaduras,
 y cuando poco a poco el hombre fue negándome
 y fue cerrando paso y puerta para que no tocaran
 mis manos manantiales su inexistencia herida,
 entonces fui por calle y calle y río y río,
 y ciudad y ciudad y cama y cama,
 y atravesó el desierto mi máscara salobre,
 y en las últimas casas humilladas, sin lámpara, sin fuego,
 sin pan, sin piedra, sin silencio, solo,
 rodé muriendo de mi propia muerte. (v. 97-111)

⁹² NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011, p. 142-143.

É preciso esmiuçar em detalhe o andamento destes versos. Iniciados por um pequeno lamento contra sua incapacidade de amor a todos os seres (onde qualquer vestígio de indulgência é substituído pela compreensão de seus próprios limites), o poeta sugere a necessidade de ver os seres como árvores, retomando a discussão da terceira seção do primeiro capítulo desta dissertação sobre os elementos naturais e sua relação com o mito na poesia nerudiana. A conclusão mais evidente aqui é a constatação de incapacidade de, na época “pré-política” das *Residencias*, proporcionar aos objetos dos poemas o tratamento mítico que lhes daria viço e importância condizentes à sua “beleza natural”, além da compaixão durante seu desaparecimento (“a morte de mil folhas”). Prosseguindo nessa linha, a análise se complicará nos versos seguintes quando a incapacidade se desdobra na atuação em falso do eu-lírico em direção a seu objetivo amoroso inicial: são as “falsas mortes” aquelas que desviam o sujeito da compreensão mais adequada (nesse contexto, a compreensão “verdadeira”) e fazem seu esforço ser inutilizado pela negação ativa do “homem” a sua presença. Assim, o poeta afirma a tentativa de praticar esta forma de ritual já há tempos, mas sem qualquer sucesso – em vez disso, não encontra resposta. Essa impossibilidade leva à vagueza e ao descaminho, mimetizados na repetição de vocábulos e estruturas nos versos finais, entremeados por referências metaforizadas ao “deserto” e às “casas humilhadas” pelas quais o poeta passa, até a culminação de sua curiosa perdição na última sentença: “rodei morrendo de minha própria morte”.

Todo esse processo assinala um movimento de procura, de aproximação, inevitavelmente falhado e melancolicamente lembrado pelo poeta – com procedimentos bastante modernos, como a enumeração, recebendo tratamento mítico, ritualístico. Assim, fica mais fácil compreender o que significa Macchu Picchu na fatura dos poemas: verdadeira “Boa Nova”, a cidade aponta para um mundo no qual a reunião entre o Neruda poetizado e seu público preferencial se realiza não só poeticamente, mas no ambiente da luta social alimentada pela mitologia americana mobilizada com o objetivo de formar a consciência sobre o conflito a ser travado, sem dispensar os elementos de modernidade artística mobilizados no processo.

Trocando em miúdos: a impossibilidade anterior de aproximação empática a “todos os seres”, fonte de agonia para o poeta, converte-se a partir das ruínas da cidade em ativação de si como sujeito histórico, destinado a atuar no sentido de converter essa aproximação em força política para a superação das mazelas sociais. É um rito de passagem tanto quanto um rito de conversão e autopreparação para uma espécie de sacerdócio – devidamente praticado a partir da poesia, mas também em sua direção. Para tanto, a insistência do poeta no aspecto *permanente* de Macchu Picchu, não apenas como símbolo de algo, mas como essência de seus antigos moradores e de seu sofrimento, lhe permite transmutar as ruínas da cidade em elementos míticos capazes de alimentar o ritual que o poema representa.

Outro trecho, dessa vez do poema VII, ilustra bem esse ponto:⁹³

Pero una permanencia de piedra y de palabra:
la ciudad como un vaso se levantó en las manos
de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos
de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe
de pétalos de piedra: la rosa permanente, la morada:
este arrecife andino de colonias glaciales. (v. 184-189)

A cidade se inscreve na perpetuidade, tanto pela pedra (referência direta às suas construções em ruínas) quanto pela palavra (representada diretamente pelo poema em si, fazendo do jogo metalinguístico parte do rito de conversão). Assim, uma conexão extemporânea, na verdade praticamente atemporal, se realiza entre o passado da civilização inca e a poética que pretende sua sublimação. Forma-se uma espécie de dispositivo atuante para a permanência do mito, sua continuidade além do tempo presente, recolocando seu significado político.

Mas não se trata de uma permanência estática. Pode-se dizer que a própria evocação da cidade enseja seu renascimento metafórico, e todos seus mortos retornam à tona, sem que no entanto a morte deixe de existir (“vivos, mortos, calados”). A interpretação imediata da passagem se torna inevitável: a operação ritualística de recuperação de Macchu Picchu permite a dissolução das barreiras temporais e, por que não?, espaciais, fornecendo ao mito de *Canto general* sua mais

⁹³ NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011, p. 145.

potente metáfora: a união das lutas e dos povos em torno a um objetivo comum. Nesse sentido, tanto a permanência como sua suspensão temporal, somando-se a esta a possibilidade de retomada da ação interrompida pelo arruinamento da cidade, colaboram para a construção de um sentido político para sua ritualização. Em outras palavras, é o mito de Macchu Picchu que movimentará os povos em direção ao esforço de ressignificação da experiência humana na América, agora concentrada politicamente a favor dos oprimidos. Não é sem problemas, no entanto, que essa ressignificação se dá, especialmente ao considerar o papel reservado a Neruda nessa questão.

3.3 MITO E POLÍTICA EM COLISÃO: A FOME

O poema VIII tem uma característica bastante particular não só dentro de *Alturas*, mas considerando o livro inteiro: é composto por decassílabos (ou “endecasílabos”),⁹⁴ verso clássico tanto do espanhol como das outras línguas latinas para poemas épicos. E em seus primeiros versos realiza um convite semelhante às evocações presentes no início das epopeias, caracterizando o impulso épico que orienta boa parte do *Canto general*.⁹⁵

Sube conmigo, amor americano.

Besa conmigo las piedras secretas. (v. 198-199)

A retomada do “amor americano”, presente no primeiro poema do livro e analisado anteriormente no primeiro capítulo desta dissertação, se encaixa com a ritualística comentada nos poemas VII e IX, evidenciando sua importância para o conjunto. Feita aqui em forma de convite-evocação para que o “amor” encontre o poeta na cidade na qual o caminho para a completude do ser foi encontrado: uma formulação narrativa bastante clara no segundo verso, onde o convite se

⁹⁴ Em espanhol, os decassílabos são chamados “endecasílabos”, ou seja, versos de onze sílabas, por contarem a última sílaba átona, normalmente ignorada na metrifcação em língua portuguesa. Não obstante, trata-se do mesmo tipo de verso: a epopeia de Ercilla, *La Araucana*, é um exemplo notável de uso constante desse tipo de metro.

⁹⁵ NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011, p. 146.

estende ao beijo (mais uma metáfora de união, conjunção) às pedras de Macchu Picchu que, conforme visto nas análises anteriores, servem como exemplo e evidência da perpetuidade do significado da cidade para a constituição do mito americano. Assim, a abertura do poema consegue interligar os planos de sentido já elaborados em outros trechos de *Alturas*, contribuindo para a unidade da seção.

Trata-se também do poema mais longo do conjunto de *Alturas*. Seria impossível tratá-lo inteiro sem incorrer em repetições, razão pela qual se destacam as seguintes estrofes, como ilustração das questões feitas pelo poeta ao rio Wilkamayu ao longo de seu andamento:⁹⁶

Oh, Wilkamayu de sonoros hilos,
cuando rompes tus truenos lineales
en blanca espuma, como herida nieve,
cuando tu vendaval acantilado
canta y castiga despertando al cielo,
qué idioma traes a la oreja apenas
desarraigada de tu espuma andina?

Quién apresó el relámpago del frío
y lo dejó en la altura encadenado,
repartido en sus lágrimas glaciales,
sacudido en sus rápidas espadas,
golpeando sus estambres aguerridos,
conducido en su cama de guerrero,
sobresaltado en su final de roca?

Qué dicen tus destellos acosados?
Tu secreto relámpago rebelde
antes viajó poblado de palabras?
Quién va rompiendo sílabas heladas,
idiomas negros, estandartes de oro,
bocas profundas, gritos sometidos,
en tus delgadas aguas arteriales?

Quién va cortando párpados florales
que vienen a mirar desde la tierra?
Quién precipita los racimos muertos
que bajan en tus manos de cascada
a desgranar su noche desgranada
en el carbón de la geología?

Quién despeña la rama de los vínculos?
Quién otra vez sepulta los adioses? (v. 213-241)

⁹⁶ Id., *ibid.*, p. 146-147.

Essa sequência de perguntas dirigidas ao rio (à natureza, em sentido ampliado) busca a compreensão da causa última das coisas em diversas instâncias. Primeiramente, o poeta indaga qual o idioma utilizado pelas forças naturais em sua atuação. O questionamento sobre a linguagem dá lugar à pergunta sobre o sujeito deste atuar na segunda estrofe citada, evoluindo então para o sentido final da mensagem (“O que dizem tuas faíscas sitiadas”, tradução livre do primeiro verso da terceira estrofe), para então entremear os questionamentos e encerrá-los com destaque para o “quem”. Esse processo é uma tentativa ao mesmo tempo de apropriação do sentido das coisas a partir do conhecimento de interlocutor e mensagem, mas também é uma indicação de qual é, nesse momento, a busca do poeta. A tentativa de encontrar e se relacionar com aquele que seria o sujeito histórico atuante sobre as forças naturais presentes em Macchu Picchu (e, por extensão, em toda a América) faz parte da elaboração mítica do livro e aponta para sua centralidade, agora indicando a necessidade de conhecer também o “idioma”. A motivação é evidente: a partir dessa linguagem, o conhecimento adquirido pelo poeta em seu ritual poderá ser transmitido a seus leitores. Trata-se, portanto, de mais uma interligação entre o mundo mítico desenhado por Neruda e sua atuação política com intenção democrática, servindo como intermediário a esse saber transmitido pela cidade em sua “permanência de pedra”.

Entretanto, os problemas começam quando é preciso localizar o humano. O poema X se inicia com essa pergunta, importantíssima para a constituição do mito:⁹⁷

Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?
 Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?
 Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo? (v. 305-307)

O paralelismo presente entre os três versos coloca os termos em solidariedade: pedra, ar e tempo são parte da essência do homem, onde pode-se ler respectivamente os atributos de permanência, fugacidade e sua mescla. Dito de outro modo: o tempo, como abstração composta pela ideia de linearidade, duração, e ao mesmo tempo pela compreensão de sua efemeridade, é

⁹⁷ Id., *ibid.*, p. 149.

imageticamente a conjunção de pedra e ar, todos essenciais para a composição do humano. Mais do que isso: o homem é “pedra na pedra”, “tempo no tempo”, sugerindo a realização de suas características mais primárias a partir de sua existência. Não obstante, a pergunta permanece: onde esteve o homem? E é essa a questão que se pode fazer a todo o poema sobre Macchu Picchu até então.

Em suas primeiras partes, *Alturas* menciona os homens, mas não apresenta sua essência: a elaboração sobre a ideia do humano é algo que se inicia no poema X e começa a esboçar o problema mais candente para a análise do mito e de sua politização: a fome como metáfora. Na sequência, a definição do humano será feita a partir da metáfora da ausência, sustentada também pela quase homofonia entre os vocábulos “hambre” e “hombre”:⁹⁸

Hambre, coral del hombre,
hambre, planta secreta, raíz de los leñadores,
hambre, subió tu raya de arrecife
hasta estas altas torres desprendidas? (v. 318-321)

A fome surge com força na economia das figuras no poema, apresentada como “coral do homem” e “raiz dos lenhadores”. Sua onipresença nas ruínas é também um índice de permanência, mas desta vez com sinal negativo e ominoso – assim, se denota que o mito de Macchu Picchu não permite apenas uma visão positiva sobre seu legado. Os versos abaixo ecoam a opressão anterior à chegada espanhola e a continuidade do sofrimento – pois este é tão permanente quanto todo o resto:⁹⁹

Macchu Picchu, pusiste
piedras en la piedra, y en la base, harapo?
Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?
Fuego en el oro, y en él, temblando el rojo
goterón de la sangre?
Devuélveme el esclavo que enterraste! (v. 327-332)

⁹⁸ Id., *ibid.*, p. 150.

⁹⁹ Id., *ibid.*

A partir daí, a responsabilidade de Macchu Picchu pelo sofrimento que se encerra em suas ruínas é abordada – ou melhor, o significado que sua história tem é revisto. O ritual de conversão pelo qual o poeta passou envolve necessariamente alcançar o conhecimento de um passado terrível e, em seu sentido primário, é a senha para o entendimento completo que o eu-lírico demandou ao subir à cidade. É este o momento no qual se completa o mito e seus aspectos estão unidos: para além de uma mera evocação de sua persistência no presente e no futuro, bem como da afirmação de sua força explicativa para a América, a inclusão da fome na equação permite entender que a permanência é uma via de mão dupla: se por um lado dá esperança através do apelo à ideia de continuidade (esboçando portanto um todo maior do que a soma das partes, um sentido histórico para a opressão com o objetivo de superá-la), por outro acopla ao sofrimento presente o peso dessa mesma continuidade. Como visto anteriormente em outras passagens deste trabalho, é nesse ponto que o mito complica sua atuação política e torna impossível considerá-lo sem o diálogo com o que seria uma proposta de intervenção do poeta nessa realidade.

Em rota de colisão com a realidade política que encontra, a cidade mitificada é retomada como metonímia para toda a América e recebe a indagação final do poema:¹⁰⁰

también, también, América enterrada, guardaste en lo más bajo,
en el amargo intestino, como un águila, el hambre? (v. 352-353)

Não há resposta no poema, mas a própria inclusão do questionamento sugere a afirmação de permanência também da fome no mais profundo de Macchu Picchu, fome esta que requisitará remissão. O ritual se torna também uma forma de recuperar aqueles atingidos pela “falsa morte” referida tantas vezes no curso de *Alturas*, procurando elevá-los ao fornecer a possibilidade de constituírem parte da “verdadeira morte”, relacionada à “permanência de pedra”. Nesse sentido, o poema XI perfaz o caminho convidando o homem americano, vítima maior da fome, a uma

¹⁰⁰ Id., *ibid.*, p. 151.

sublimação de seu estado por meio da subida à cidade, efetuada com a ajuda do poeta (ou melhor, realizada através dele e de seu ritual).¹⁰¹

Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,
 Juan Comefrío, hijo de estrella verde,
 Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa,
 sube a nacer conmigo, hermano. (v. 375-378)

O pedido para que o homem comum venha subir à cidade para nascer é a única garantia que o poeta oferece para seu público: a afirmação de retorno dos mortos através de Macchu Picchu tem sido esboçada durante os poemas, mas aqui assume clareza total. A pretensão é de que a fome milenar poderá ser vencida com o apelo à imortalidade, ainda que esta seja metafórica e aquela tenha dimensão não só figurativa, mas real. Aliás, essa é a maior dificuldade do mito de Macchu Picchu: equilibrar os planos positivo e negativo da simbologia da cidade envolve equiparar aspectos de intensidade diversa. Ainda que na fatura do poema seja possível construir um entendimento favorável ao renascimento dos “homens enterrados”, no qual a fome atua como um fator mas não chega a comprometer a estrutura do mito, é preciso considerar o impacto sobre o engajamento que essa “sublimação” dos aspectos negativos da mitologia. A complexidade é maior a partir da “subida”, requisição do eu-lírico que retoma o início do poema VIII, sugerindo uma similaridade possível entre o “amor americano” e o “hermano”, na verdade o homem humilde em sua versão metonímica.

O último poema apresenta como se dá essa subida metafórica, estabelecendo a última instância do mito de Macchu Picchu, diretamente relacionada ao poeta: um rito sacrificial.¹⁰²

afilad los cuchillos que guardasteis,
 ponedlos en mi pecho y en mi mano,
 como un río de rayos amarillos,
 como un río de tigres enterrados,
 y dejadme llorar, horas, días, años,
 edades ciegas, siglos estelares. (v. 413-418)

¹⁰¹ Id., *ibid.*, p. 151-152.

¹⁰² Id., *ibid.*, p.153.

O choro do poeta visa dar voz e sentido àqueles que perderam toda possibilidade de comunicação de sua dor, transformando-o assim em instrumento para garantir a permanência. Esta não é mais portanto anterior ao poema, tendo sido descoberta pela subida à cidade efetuada pelo autor, mas uma decisão deste a partir de sua renúncia à própria individualidade em favor da coletividade soterrada pela opressão, esta metaforizada nas ruínas da cidade de maneira direta. Transportando essa situação a todo o *Canto general*, evidencia-se mais uma vez, de forma definitiva, o caráter fundacional que o mito construído pela poesia nerudiana intenta: mais do que uma versão da história informada por uma determinada ideologia, busca-se de uma recriação do movimento histórico a partir do sacrifício do poeta, expresso no livro e a partir deste. Conjugando este *ethos* sacrificial ao ideal anunciado por Neruda de uma poesia capaz de representar o povo de dentro dele, explicitada no discurso de recebimento do prêmio Nobel citado no segundo capítulo, pode-se interpretar essa passagem também como a renúncia à própria individualidade prévia em direção a um novo ser, agora incorporado aos anseios populares, capaz de entender seus sofrimentos e de projetar sua existência para a resolução do conflito social.

Mas o sacrifício não dissolve a contradição entre o mito americano e a urgência de intervenção política explicitada em *Canto general* – e há bons motivos para isso. O conjunto da obra não tem resposta à tendência dirigista que a poesia nerudiana apresenta em vários momentos, pois o mito está agora irrevogavelmente ligado à pessoa do poeta, autoproclamado capaz de traduzir as ruínas de Macchu Picchu em um significado que, a rigor, existe apenas como ideia. Lembrando *El constructor de estatuas*, analisado na Introdução deste estudo, vê-se a dificuldade em conciliar mito e política. O construtor nega a ideia de que as estátuas queiram dizer algo para além de sua própria existência – ainda que esta surja apenas através do apagamento da individualidade do construtor, que persiste na essência da estátua. Não obstante, todo o *Canto general* parece voltado a explicar eventos históricos, fenômenos naturais e outras

unidades de sentido a partir do recurso ao mítico com o objetivo de dar-lhes significado politizado, capaz de agregar as populações humildes em torno a uma causa.

O problema é que o mito, quando bem construído, acaba por incluir também sua negação como narrativa política ao formar o entendimento da realidade. Em outras palavras, o mito servirá apenas dentro de si: na passagem da poesia para a atuação política, ou esta se constituirá *apesar* da narrativa mítica, ou a poesia se perderá dentro de seu contexto. Eis a razão pela qual a recepção do livro de Neruda até hoje padece, ora da necessidade de tirar sua ideologia do caminho (levando à distorção da obra nessa leitura), ora da consideração exagerada da importância do engajamento político (ocasionando a constatação inevitável de tratar-se de “obra datada”, em tom pejorativo). A legitimação da intervenção política por meio da poesia tenta se sustentar no mito, mas este acaba expondo em sua própria elaboração os elementos que minam a efetividade do engajamento, tornando-o, no limite, despolitizador.

Resta ainda a intenção do eu-lírico em reconstituir, a partir de sua experiência única em Macchu Picchu, uma narrativa capaz de organizar sofrimento e opressão em forma de estímulo para a luta social. Seu sacrifício poetizado prossegue como elemento da mitificação, mas também se quer um exemplo para aqueles identificados à sua causa – sejam poetas, leitores de poesia ou mesmo analfabetos ouvindo récitas dos poemas. Se é possível – a partir de uma construção poética calcada no mito e de tendência despolitizadora – estabelecer as bases para uma tomada de consciência ideológica, capaz de lançar o fundamento para uma atuação política a favor dos mais humildes, aqueles mais necessitados de representação, incluindo-os no processo e evitando o paternalismo, essa é uma questão a ser respondida melhor pela própria política do que pela teoria literária.

Um último destaque a ser feito sobre a tese principal deste trabalho envolve considerar, após a exibição de seus resultados, qual é afinal a fatura estética de *Canto general*. Ao longo das páginas, não é impossível que a impressão do leitor tenha sido de que a conclusão final da dissertação está em algum ponto entre a ineficiência política da obra e a criação insuficiente de mitos por vezes contraditórios nos quais a eficácia poética é sacrificada muitas vezes. Colaborando para essa impressão, a própria escolha dos poemas lidos parece indicar a prevalência de um problema político e ao mesmo tempo poético até nas passagens mais bem acabadas do livro – afinal, evitou-se aqui focar demasiadamente os trechos de teor mais panfletário e maniqueísta, como a seção *Que despierte el leñador* e inúmeros poemas de outras unidades que constituem a obra. Por fim, pode-se entender, por algum problema de exposição, que esta dissertação tenha buscado refutar a obra de Neruda em seu aspecto político e apenas criticá-la negativamente do ponto de vista literário.

Portanto, é preciso encerrar declarando a verdadeira natureza das conclusões anteriormente delineadas sobre a poesia política de Neruda. Antes de um julgamento político sobre sua ideologia, buscou-se aqui insistir nas dificuldades inerentes a um projeto que procura conciliar intervenção política, crônica histórica e poesia. As ideias do poeta sobre a sociedade, ao mesmo tempo atemporais (por insistir no mito como seu articulador, em detrimento da análise social) e bastante contextuais (vide a defesa da União Soviética – prévia à revelação dos crimes praticados pelo stalinismo – por sua vez compreensível dado o contexto de Guerra Fria), não foram aqui consideradas como criticáveis em si, mas apenas em sua associação com os elementos míticos que caracterizam a poesia de *Canto general*. No entanto, seria injusto julgar apenas “eficácia poética” em um autor tão empenhado em transformar seu livro em uma intervenção política nos destinos de seu país e seu continente, como defendido no segundo capítulo – e é por isso que o diálogo entre poesia e política, mediado pela mitificação da história, da natureza e também da poesia e da política, ganhou a prioridade neste estudo.

Talvez a melhor possibilidade – não só para avaliação da poética nerudiana, mas de toda literatura engajada politicamente – seja encontrar esse ponto de mediação literária entre as duas intenções conflitantes, entre o poeta e o político. No caso de *Canto general*, neste trabalho a aposta foi enxergar a construção, por Neruda, de uma mitologia ao mesmo tempo pessoal, histórica e ideológica, como a mediação central. E o risco incorrido pelo poeta, ao conduzir sua obra por esse caminho e dedicá-la a uma causa, não é muito maior do que o risco crítico, por mais interessado em objetividade analítica que o estudo esteja – afinal, este também tem seus pontos de articulação decididos com alguma arbitrariedade e subjetividade. Espera-se, não obstante, que as reflexões feitas aqui permitam ao leitor compreender melhor alguns aspectos gerais de um dos mais importantes livros de poesia já escritos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE NERUDA

NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2011.

_____. *Obras Completas I – De “Crepusculario” a “Las uvas y el viento”, 1923-1954*.
Barcelona: RBA, 2005.

_____. *Obras Completas II –De “Odas elementales” a “Memorial de Isla Negra”, 1954-1964*.
Barcelona: RBA, 2005.

_____. *Obras Completas III - De "Arte de pájaros" a "El mar y las campanas," 1966-1973*.
Barcelona: RBA, 2006.

_____. *Obras Completas IV – Nerudiana dispersa I, 1915-1955*. Barcelona: RBA, 2006.

_____. *Obras Completas V – Nerudiana dispersa II, 1922-1973*. Barcelona: RBA, 2007.

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2003.

_____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ALEGRÍA, Fernando. *Literatura y revolución*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1976.

ALLEGREZZA, William. *Politicizing the reader in the American lyric-epic: Walt Whitman’s Leaves of grass and Pablo Neruda’s Canto general*. Tese de Ph.D. Louisiana State University, 2003.

ALONSO, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. 2. ed. Madri: Editorial Gredos, 1997.

- ANTEZANA, Jorge García. “Intertextualidad mítica en *Alturas de Macchu Picchu*”. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 11, No. 21/22 (1985), p. 75-83.
- ARAYA, Guillermo. “El *Canto general* de Neruda: poema épico-lírico”. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 4, No. 7/8 (1978), p. 119-152.
- AZEVEDO, Carlito. “Tradução, um ato de amor pela poesia”. Entrevista cedida a Livia Deorsola. Disponível em <<http://editora.cosacnaify.com.br/ObraEntrevista/11356/Ode-a-uma-estrela.aspx>>. Acesso em 12 de julho de 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BLOCH, Ernst; LUKÁCS, György; BRECHT, Bertolt; BENJAMIN, Walter; ADORNO, Theodor W. *Aesthetics and politics*. Trad. Francis McDonagh. Londres: Verso, 1995.
- BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.
- _____. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- DEVÉS VALDES, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX: entre la modernización y la identidad*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. 2. ed. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- FLORES, Ángel (org.). *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- FRANCESCATO, Martha Paley de. “La circularidad en la poesía de Pablo Neruda.” In: *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXIX, n. 82-83, Enero-Junio 1973, p. 189-204.
- FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. Trad. Sérgio Pitol. México, DF: Editorial Joaquín Mortiz, 1971.

- JITRIK, Noé. “Alturas de Macchu Picchu – Una marcha piramidal a través de un discurso poético incesante”. In: *Línea de flotación*. Mérida, Venezuela: Ediciones El otro, el mismo, 2002, p. 221-283.
- LOYOLA, Hernán. “*Canto general*: itinerario de una escritura”, *Cuadernos Fundación Pablo Neruda*, n° 30, 1999, p. 36-42.
- _____. “De cómo Neruda devino comunista (sin ‘conversión poética’)”. In: *Revista Chilena de Literatura*, Septiembre 2011, Número 79, pp. 83-107.
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MARTÍ, José. *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- MONÉGAL, Emir Rodríguez. *Neruda, el viajero inmóvil*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.
- NERUDA, Pablo. *Caballo verde para la poesía*, n° 1. Ed. do Autor, sem data (1935).
- _____. *Discurso de Estocolmo*. 1971. Disponível em <http://www.neruda.uchile.cl/discurso_estocolmo.htm>. Acesso em 3 de março de 2013.
- PAZ, Octavio. “¿Poesía latinoamericana?”. In: *Obras completas: tomo 3 – Fundación y disidencia*. 2. ed. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- RAMA, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Alfadil Ediciones, 1985.
- RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século 19*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *The politics of aesthetics*. Londres: Continuum, 2009.
- SANTÍ, Enrico Mario. “Prólogo”. In: NERUDA, Pablo. *Canto general*. 13. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo o civilización y barbarie*. Biblioteca Ayacucho, v. 1. 2. ed. Caracas: Ayacucho, 1985.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- SCHOPF, Federico. *Neruda comentado*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. 2. ed. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

VILLEGAS, Juan. *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto general de Neruda*. Barcelona: Editorial Planeta, 1976.

_____. "Mito e historia. Claves del *Canto general* de Pablo Neruda". In: *Pacific Coast Philology*, Vol. 11 (Oct., 1976), p. 85-88.

YURKIÉVICH, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana : Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona: Barral Editores, 1978.