



O POEMA MODERNO E A INESTÉTICA ESPECTRAL*

Raúl Antelo

Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador-sênior CNPq.

Por volta de 1900, a noção de poesia estava intimamente ligada à de sobrevivência, conceito que era então usado também pela antropologia, em sentido evolutivo¹. Com efeito, em *Primitive Culture* (1871), onde se afirma que cada homem é dono apenas de duas coisas, uma vida e um fantasma, o antropólogo britânico Edward Tylor propõe a noção de *sobrevivência* (*survival*), como uma maneira de ler a cultura em constante reconstrução retrospectiva, ideia de forte influência, mais tarde, não só em autores como Sir James Frazer ou Lévy-Bruhl, como também em poetas como Huidobro ou Mário de Andrade. Mas já em seu primeiro livro, *Anahuac*, aparecia, praticamente, o conceito, ligado à literatura dos antigos mexicanos, destacando o caso de

los almanaques, que contienen indicaciones para predecir el tiempo utilizando las fases de la luna, pero ninguna otra de las tonterías que encontramos en aquellos libros que circulan en Inglaterra entre la clase menos educada. Es curioso notar cómo el gusto por poner sonetos y otros poemas en los comienzos y finales de un libro ha *sobrevivido* en estos países españoles. Lo que suele ser conocido en Inglaterra como una ‘copia de versos’ es todavía apreciado acá, y los almanaques, periódicos, libros religiosos y hasta programas de teatro y corridas de toros, están llenas de estas composiciones desechables. Deberíamos estar agradecidos de que hace mucho tiempo la moda nos liberó de esto (excepto en la fase religiosa, donde aún *pervive*). No es una mera recolección de sonetos sino miles de otras cuestiones traídas a estos países, para que uno las confronte con Inglaterra como solía ser en ese país; muchos asuntos triviales se tornan interesantes cuando salen a la luz. El último punto en la lista de traducciones incluye trabajos principalmente de novelas francesas – que se han preferido sobre otras obras – en las que el tema de la agonía “se acumula” hasta su punto culminante.” (TYLOR, 2007, p. 142)

A comparação, sempre etnocêntrica, de Tylor lamenta, contudo, o gradativo desaparecimento da conotação sagrada do poema, o que se tornaria um dos grandes temas teóricos da modernidade. Mesmo assim, a literatura do assim chamado *modernismo latino-americano*, não menos admiradora dos vestígios pré-colombianos

1 Uma primeira versão dessa pesquisa foi apresentada na reunião do grupo PROCAD, sobre poesia contemporânea, liderado por Susana Scramim, realizado na UFSC, em abril de 2012, com a participação de colegas da UFRJ e da UNICAMP.



ainda ativos na passagem de século, também explorava, a seu modo, as potencialidades de certas sobrevivências culturais ainda presentes sob a modernização. Logo no número inicial de *Plus Ultra*, luxuosa revista de ilustração de Buenos Aires, que funcionava como um desses almanaques de Tylor, e de maneira quase coincidente com a morte de seu autor, em fevereiro de 1916, lemos, em dupla página central, “Tutecotzimi” de Rubén Darío, o poema da política fusional indo-americana, antes divulgado por outras publicações. Trata-se de uma anábase, um poema gentilício, uma história de fundação comunitária. Não é fruto de simples inspiração romântica do poeta, mas faz parte do *fantástico de biblioteca* (Foucault) que então se disseminava, já que Darío escreve “Tutecotzimi”, de maneira intertextual, a partir do *Compendio de la Historia de la Ciudad de Guatemala* (1808) de Domingo Juarros, relato mais tarde retomado também na *Historia de El Salvador: época antigua y de la conquista* (1914-1917), de Santiago Barberena. Vamos transcrevê-lo:

Tutecotzimí

Al cavar en el suelo de la ciudad antigua,
la metálica punta de la piqueta choca
con una joya de oro, una labrada roca,
una flecha, un fetiche, un dios de forma ambigua,
o los muros enormes de un templo. Mi piqueta
trabaja en el terreno de la América ignota.

-¡Suene armoniosa mi piqueta de poeta!
¡Y descubra oro y ópalos y rica piedra fina,
templo o estatua rota!
Y el misterioso jeroglífico adivina
la Musa.

De la temporal bruma surge la vida extraña
de pueblos abolidos; la leyenda confusa
se ilumina; revela secretos la montaña
en que se alza la ruina.

Los centenarios árboles saben de procesiones,
de luchas y de ritos inmemoriales. Canta
un zenzontle. ¿Qué canta? ¿Un canto nunca oído?
El pájaro en un ídolo ha fabricado el nido.
(Ese canto escucharon las mujeres toltecas
y deleitó al soberbio príncipe Moctezuma).

Mientras el puma hace crujir las hojas secas
el quetzal muestra al iris la gloria de su pluma
y los dioses animan de la fuente el acento.
Al caer de la tarde un poniente sangriento
tiende su palio bárbaro; y de una rara lira
lleva la lengua musical el vago viento.



Y Netzahualcoyotl, el poeta, suspira.
Cuaucmichin, el cacique sacerdotal y noble,
viene de caza. Síguele fila apretada y doble
de sus flecheros ágiles. Su aire es bravo y triunfal.
Sobre su frente lleva bruñido cerco de oro;
y vese, al sol que se alza del florestal sonoro,
que en la diadema tiembla la pluma de un quetzal.

Es la mañana mágica del encendido trópico,
como una gran serpiente camina el río hidrópico
en cuyas aguas glaucas las hojas secas van.
El lienzo cristalino sopló sutil arruga,
el combo caparacho que arrastra la tortuga,
o la crestada cola de hierro del caimán.

Junto al verdoso charco, sobre las piedras toscas,
rubí, cristal, zafiro, las susurrantes moscas
del vaho de la tierra pasan cribando el tul;

e intacta con su veste de terciopelo rico;
abanicando el lodo con su doble abanico
está como extasiada la mariposa azul.

Las selvas foscas vibran con el calor del día;
al viento el pavo negro su grito agudo fía,
y el grillo aturde el verde, tupido carrizal;
un pájaro del bosque remeda un son de cuerno;
prolonga la cigarra su chincharchar eterno
y el grito de su pito repite el pito-real.

Los altos aguacates invade ágil la ardilla,
su cola es un plumero, su ojo pequeño brilla,
sus dientes llueven fruto del árbol productor;
y con su vuelo rápido que espanta el avispero,
pasa el bribón y obscuro sanate-clarinero
llamando al compañero con áspero clamor.

Su vasto aliento lanzan los bosques primitivos,
vuelan al menor ruido los quetzales esquivos,
sobre la aristoloquia revuela el colibrí;
y junto a la parásita lujosa está la iguana,
como hija misteriosa de la montaña indiana
que anima el teutl oculto del sacro teocalí.

El gran cacique deja los bosques de esmeralda;
Camina a su palacio el carcaj a la espalda,
Carraj dorado y fino que brilla al rubio sol.
Tras él van los flecheros; y en hombros de los siervos,
ensangrentando el suelo, los montaraces ciervos
que hirió la caña elástica del firme huiscoyol.

Camina. Llega al regio palacio el jefe noble.
De las cuadradas puertas en el quicio de roble,
de Oztotskij, su tierna hija, ve el flamante huepil.

Súbito se oye un sordo rumor de voz profunda.



¿Es la onda del Motagua que la ciudad inunda?
No, cacique; ese ruido es del pueblo Pipil.

Como torrente humano que ruga y se desborda,
como un clamor terrible que la ciudad asorda,
hacia el palacio vienen los hijos de Ahuitzol.
Primero, revestidos de cien plumajes varios,
los altos sacerdotes, los ricos dignatarios,
que llevan con orgullo sus mantos tornasol.

Después vanos guerreros, los de brazos membrudos,
los que metal y cuerno tienen en sus escudos,
soldados de Sakulen, soldados de Nabaj;
por último, zahareños, cobrizos y salvajes,
el cuerpo rudo y rojo de místicos tatuajes,
Ixiles de la sierra, con arcos y carcaj.

Como a la roca el río circundan el palacio.
Sus voces redobladas se elevan al espacio
como voz de montaña y voz de tempestad:
hay jóvenes robustos de fieros aires regios,
ancianos centenarios que saben sortilegios,
brujos que invocar osan al gran Tamagastad.

Y a la cabeza marcha con noble continente
Tekij, que es el poeta litúrgico y valiente,
que en su pupila tiene la luz de la visión.
lleva colgado al cuello un quetzalcoatl de oro;
lleva en los pies velludos caites de piel de toro;
y alza la frente, altivo como un joven león.

Del palacio en la puerta vese erguido el cacique.
Tekij alza sus brazos. Su gesto, como un dique,
contiene el gran torrente de agitación y voz.
Cuaucmichin orgulloso, se apoya en su arco elástico.
Y teniendo en sus labios como un rictus sarcástico,
pone en sus pardas cejas una curva feroz.

Curva de donde lanza cual flecha su mirada
sobre las mil cabezas de la turba apiñada,
curva como la curva del arco de Hurakán.
Y Tekij habla al príncipe que le escucha impasible:
y lleva el aire tórrido la palabra terrible
como el divino trueno de la ira de un Titán.

-Cuaucmichin, la montaña te habla en mi lengua ahora.

La tierra está enojada, la raza pipil llora,
y tu nahual maldice, serpiente-tacuazín!
Eres cobarde fiera que reina en el ganado.
¿Por qué de los pipiles la sangre has derramado
como tigre del monte, Cuaucmichin, Cuaucmichin?

¡Cuaucmichin! El octavo rey de los mexicanos
era grande. Si abría los dedos de sus manos,
más de un millón de flechas obscurecía el sol.
Era de oro macizo su silla y su consejo.



Tenía en mucho al sabio; pedía juicio al viejo;
Su maza era pesada; llamábase Ahuitzol.

Quelenes, zapotecas, tendales, katchikeles,
los mames que se adornan con ópalos y pieles,
los jefes aguerridos del bélico kiché,
temían los embates del fuerte mexicano
que tuvo, como tienen los dioses, en la mano
la flecha que en el trueno relampaguear se ve.

Él quiso ser pacífico y engrandecer un día
su reino. Eso era justo. Y en Guatemala había
tierra fecunda y virgen, montañas que poblar.

Mandó Ahuitzol cinco hombres a conquistar la tierra,
sin lanzas, sin escudos y sin carcaj de guerra,
sin fuerzas poderosas ni pompa militar.

Eran cinco pipiles; eran los Padres nuestros;
eran cultivadores, agricultores, diestros
en prácticas pacíficas; sembraban el añil,
cocían argamasas, vendían pieles y aves;
así fundaron, rústicos, espléndidos y suaves,
los prístinos cimientos del pueblo del pipil.

Pipil, es decir, niño. Eso es ingenuo y franco.
Vino un anciano entre ellos con el cabello blanco,
y a ese miraban todos como una majestad.
Vino un mancebo hermoso que abría al monte brechas,
que lanzaba a las águilas sus voladoras flechas
y que cantaba alegre bajo la tempestad.

El Rey murió; la muerte es reina de los reyes.
Nuestros padres formaron nuestras sagradas leyes;
hablaron con los dioses en lengua de verdad.
Y un día, en la floresta, Votan dijo a un anciano
que él no bebía sangre del sacrificio humano,
que sangre es chicha roja para Tamagastad.

Por eso los pipiles jamás se la ofrecimos,
del plátano fragante cortamos los racimos
para ofrecérselos al dios sagrado y fiel.
La sangre de las bestias el cuchillo derrame;
más sangre de pipiles, ¡oh, Cuaucmichin infame;
ayer has ofrecido en holocausto cruel.

-«¡Yo soy el sacerdote cacique y combatiente!»
Tal ha rugido el jefe. Tekij grita a la gente:
-«Puesto que el tigre muestra las garras, sea, pues».

Y, como la tormenta, los clamores humanos,
sobre cabezas ásperas, sobre crispadas manos,
se calman un instante para tornar después.

-«Flecheros, al combate!», clama el fuerte cacique,
y cual si no existiese quien el ataque indique,
Se quedan los flecheros inmóviles, sin voz.



-«¡Flecheros, muerte al tigre!» responde un indio fiero.

Tekij alza los brazos y quédase el flechero
deteniendo el empuje de la flecha veloz.

Y Tekij:-«¡Es indigno de la flecha o la lanza!
¡La tierra se estremece para clamar venganza!
¡A las piedras, pipiles!

Cuando el grito feroz
de los castigadores calló y el jefe odiado
en sanguinoso fango quedó despedazado,
viose pasar un hombre cantando en alta voz
un canto mexicano. Cantaba cielo y tierra,
alababa a los dioses, maldecía la guerra.
Llamáronle: «¿tú cantas paz y trabajo?» -«Sí».
el palacio, el campo, carcajes y huepiles;
Celebra a nuestros dioses, dirige a los pipiles.

Y así empezó el reinado de Tutecotzimi.

Ernesto Mejía Sánchez, quem, para a edição Biblioteca Ayacucho, baseia-se na versão de *El canto errante* de 1907, data, porém, o texto de “Tutecotzimi” de 1891, e o faz nos seguintes termos:

“Tutecotzimi”, bajo el título general “Del Libro de los Idolos. Los Caciques” y con dedicatoria “Al Ilustre D. Juan Valera”, a partir del verso 29 y con muchas variantes, [foi inicialmente estampado] en *Revista de Costa Rica*, San José, enero de 1892, y en la *Revista Azul*, México, 2 de agosto de 1896; el “caparacho” (verso 39) de la 1ª ed. es errata evidente, pues las revistas citadas dan el correcto “carapacho”, que Méndez Planearte desechó, creyendo quizá que “caparacho” era un derivado regional de “caparazón”. Se conserva la fecha de 1890, que Darío puso al pie en el libro, pero se añade entre corchetes la de la primera publicación, 1892, aunque siendo ésta del mes de enero lo más probable es que el poema haya sido escrito en 1891 (MEJIA SANCHEZ, 1977, p. LXXVI).

Ora, não deixa de ser relevante destacar que, no mesmo volume de *El canto errante*, temos também um poema redigido durante a presença de Darío na Conferência Pan-americana do Rio de Janeiro, em 1906, o que ajuda a completar o contexto cultural do poema. Se a reconstrução arqueológica, em “Tutecotzimi” pressupunha o canto de Netzahualcoyotl, o poeta, ou de “Tekij, que es el poeta litúrgico y valiente, / que en su pupila tiene la luz de la visión”, no poema abandonado num caderno, em meio às sessões políticas pan-americanas, Darío (1977, p. 336) fala, diretamente, à sua própria *picota* de poeta.

“En una primera página”

Cálamo, deja aquí correr tu negra fuente.



Es el pórtico en donde la Idea alza la frente
luminosa y al templo de sus ritos penetra.
Cálamo, pon el símbolo divino de la letra
en gloria del vidente cuya alma está en su lira.
Bendición al que entiende, bendición al que admira.
De ensueño, plata o nieve, esta es la blanca puerta.
Entrad los que pensáis o soñáis. Ya está abierta.

[Rio de Janeiro, julio de 1906]²

Não há como separar, portanto, o poema de 1891 da efetiva construção política pan-americana de 1906. Mas vejamos, mais em detalhe, o texto de “Tutecotzimi”. Respira-se nele uma certa atmosfera wagneriana. “La abstracción produce la percepción del gran concierto de la selva”, diz Darío, referindo-se a Wagner, em um texto de 1888, ou seja, que a floresta, onde mais tarde surgiria Tutecotzimi, evoca uma unidade primigênia, logo quebrada pelo conflito bélico. T. S. Elliot abordaria, depois da primeira grande guerra, esse mesmo trauma em seu poema da floresta erma, *The waste land*. Darío, porém, ainda sentia, na floresta, certa força vitalista que era expressa, segundo Àngel Rama, no plano abstrato da síntese:

Darío irá construyendo su “selva sagrada” mediante una articulación de símbolos, de tal modo que ella sea lo que no es la sociedad humana: una ardiente unidad en que todos los opuestos puedan coexistir sin dañarse ni negarse mutuamente, dentro de un clima de vitalidad y de verdad, de luz espiritual. La selva compuesta se ofrece como el reverso de la sociedad: da prueba de Dios mientras que la sociedad lo niega, unifica mientras la sociedad disgrega, pero aún más, reúne los contrarios que la religión separa: el placer carnal y el espíritu, la concupiscencia y el arte libre, el animal y el alma, el hedonismo terrenal y la salvación inmortal. El sincretismo que operaba en la emergencia burguesa de la época, pero también el espíritu integrador de Darío, quedan testimoniados. La ayuda que para esta construcción le proporcionaron las corrientes heterodoxas del XIX —el espiritismo, el ocultismo, la teosofía— son poco decisorias. Ya he examinado, con motivo del libro de los sueños de Darío, su relación timorata con los diversos movimientos ocultistas y ampliamente lo ha hecho E. Anderson Imbert. Fue a buscar en ellos lo que buscaron millones de hombres en la época: un ligamen entre el universo científico que se había instaurado y el perviviente afán de orden regido por el espíritu; un puente entre las técnicas alienantes y la ansiosa reclamación de unidad explicativa.

E, mais adiante, completa:

La “selva sagrada” remite, como un espejo, a su constructor: la conciencia poética. Del mismo modo, el “yo” remite a un complemento que lo justifica, la “naturaleza” que ha sido construida como un artificio. El precedente está,

2 Foi publicado, pela primeira vez, na revista *Esfinge* de Tegucigalpa, em novembro de 1906, como transcrição da dedicatória oferecida pelo poeta ao diretor da revista, Froylan Turcios. in DARÍO, Rubén – *Poesia*, p.336



como es sabido, en el Poe que escribe tanto la “Filosofía del moblaje” como “La mansión de Arnheim”, quien inauguró la problemática nueva de la modernidad cuando el poeta estimó posible la fabricación del mundo y la fabricación del yo unidas en un mismo punto evanescente: el efecto de la cosa y no la cosa misma como apuntó Mallarmé (RAMA, 1977, p. XXXIII-XXXV).

O poema de Darío, que preanuncia, aliás, em sua evocação da floresta nutrícia e primordial, a *manigua* de Wifredo Lam³, começa descrevendo uma sobrevivência, à maneira de Tylor.

Al cavar en el suelo de la ciudad antigua
la metálica punta de la piqueta choca
con una joya de oro, una labrada roca,
una flecha, un fetiche, un dios de forma ambigua,
o los muros enormes de un templo. Mi piqueta

3 Pierre Mabilille interpretou a ausência de uma perspectiva central no quadro de Lam como ausência de hierarquias externas, denúncia contra as ditaduras e defesa da democracia. “Desde que o homem existe — observa Mabilille — sempre se percebeu que os objetos distantes eram vistos menores que aqueles próximos e que todas as linhas paralelas pareciam convergir para um ponto situado no infinito, conhecido como ponto de fuga. Se esta observação é imemorial, a perspectiva europeia é relativamente recente; consiste no desejo de fazer ressaltar este fenômeno sensível e de encaixar o conjunto da composição ao redor de um determinado ponto central (pouco importando que esse centro se encontre no meio ou em uma das extremidades do quadro). O que o artista tradicional entende por composição é precisamente a organização dos diferentes elementos da tela pintada ao redor desse centro ou foco. Tal concepção transpõe infinitamente o domínio da pintura; traduz a ideia geral da organização do mundo a partir de um Deus único, da organização social a partir de um chefe supremo. Uma série de leis ou de relações determina estritamente a posição das partes da periferia em função do centro. Trata-se do rito da missa, em que todos os olhares convergem para o oficiante, da pirâmide social cujo ápice é o padre, ou das manifestações de massa nas quais o líder domina o conjunto da multidão disciplinada, são sempre as mesmas leis que intervêm. Outras leis regulam a composição de *La Jungla*”. MABILILLE, Pierre – “La manigua”. *Cuadernos Americanos*, a. 3, vol. 16, nº 4, jul.-ago. 1944, p.252-3.

Relembrando a máxima bretoniana de que “a beleza será convulsiva”, suas próprias leituras sobre histeria e até mesmo sua participação numa cerimônia vudu, Mabilille pretendia, na sua análise do quadro, dar “um exemplo de uma manifestação coletiva, que, se me transtornou, incomodava ainda mais àqueles que dela participavam; uma cerimônia perfeitamente organizada, mas que se desenvolve de uma forma absolutamente oposta daquela que o europeu conhece e que não incluía qualquer concentração perspectiva em direção à unidade. Tal processo me recorda a extraordinária composição do livro de William Faulkner: *O som e a fúria*. Já não se trata ali de um império com um monarca todo-poderoso a encabeçá-lo, de uma estrutura dependente de um centro único, mas de um espaço amplo, sem vazios, em que atuam todas as suas partes cada uma em seu momento, todas igualmente livres e todas igualmente dependentes da totalidade, desconhecedoras de uma hierarquia exterior e inclinadas ao seu próprio destino; um conjunto vivo que não conhece outras leis que as do ritmo. O imenso valor da tela de Wilfredo Lam, chamada *La Manigua*, a floresta, reside no fato de que ela evoca um universo desta espécie, onde as árvores, as flores, os frutos e os espíritos coabitam graças à dança. Eu, por minha parte, encontro uma oposição absoluta entre esta floresta na qual a vida explode por todas as partes, livre, perigosa, surgindo da mais exuberante vegetação, disposta a todas as fusões, a todas as transmutações, a todas as possessões, e essa outra selva sinistra onde um *fürher*, plantado em um pedestal, espia, na direção das colunas neo-helênicas de Berlim, a marcha da multidão mecanicamente disposta, após ter destruído todo ser vivo existente, a reduzir a nada, em seus atos, um paralelismo rigoroso de cemitérios sem fim...” IDEM – *ibidem*, p.254-6. Michel Leiris, reconhecendo que a tela de Lam se vincula à problemática da guerra, destaca nela “le thème ambigu de la métamorphose, destruction qui n’en est pas une puisqu’elle est également renaissance, comme il en va de la révolution et de la poésie”. LEIRIS, Michel - *Wifredo Lam*. Bruxelas, Didier Devillez, 1997, p. 56.



trabaja en el terreno de la América ignota...

A América pré-colombiana como um todo torna-se, assim, objeto de uma operação arqueológica, para a qual o poeta convoca a “piqueta de poeta”. Além da conotação sexual, *pica* é também o nome de família de um teórico da literatura aristocrática, mallarmiana, mais adiante chamada “de exceção”, o napolitano Vittorio Pica, a quem Darío visitou em sua casa de Palermo, antes dele se transferir a Milão, transformada em sede das Bienais. A *pica*, ou mesmo o Pica, ajudarão o poeta a desentranhar o “templo o estatua rota”, em que se cifra “el misterio jeroglífico”. Deles emerge “la vida extraña / de pueblos abolidos; la leyenda confusa / se ilumina; revela secretos la montaña en que se alza la ruina” (DARÍO, 1953, p. 979-9)⁴. A linguagem do povo pipil, “patria del canto y de la sencilla ingenuidad primitiva”, traça então, um cenário primordial:

Su vasto aliento lanzan los bosques primitivos:
vuelan al menor ruido los quetzales esquivos,
sobre la aristología revuela el colibrí.

Quetzais em baixo e beija-flores no alto, o cenário *aristológico*—definido *per astra* como um *acontecimento*— é, sem dúvida, o de um sacrifício ritual que enfrenta o poder militar e o poder poético: “La sangre de las bestias el cuchillo derrame; / mas sangre de pipiles, oh Cuauemichín infame, / ayer has ofrecido en holocausto cruel”. Mas diante dessa violência aparentemente incontornável, impõe-se, pragmaticamente, a indolente subordinação aos militares, “Puesto que el tigre muestra las garras, ¿sea pues!”, paralela por sinal à subordinação que o próprio poeta sentia em relação ao general Mitre, a quem dedica mais de um poema, como construtor da Argentina moderna e liberal. Entretanto, Darío não propõe, a rigor, um cenário idealizado e humanista, mas uma mesa de operações onde o entre-lugar humano-não humano, dramatiza as forças em confronto. Mais do que uma linguagem regulada e sintática, a fala do poeta é distática, disfórica, disparatada e nela impera a imagem: “e intacta, con su veste de terciopelo rico, / abanicando el lodo con su doble abanico, / está como extasiada la mariposa azul”. O poema acusa assim o impacto do trauma da guerra civil e surgem, em decorrência disso, muitas reverberações da vida anômala, bestializada, desde o *zonzontle* até o *quetzal*, incluindo *pitos reales*, *águilas*, *pavos*, *zanates*,

4 DARÍO, Rubén – “Tutzecotzimi”, de *El canto errante* (1907) in *Obras Completas*. Madrid, Afrodísio Aguado, 1953, tomo V, p.978-9. A versão de *Plus Ultra* foi ilustrada, em página dupla central, com guache em tricromia de Juan Carlos Alonso.



colibríes. Há mariposas, cigarras, grillos ou moscas; tortugas, iguanas, caimanes e serpientes. Toros, leones, pumas, tigres, ardillas e ciervos. Ao todo, 29 aparições onde se misturam, lado a lado, tanto a descoberta arqueológica da poesia primigênia, pura zoé, quanto se reconstrói a etnia americana, em disciplinada bios, vinculando, pedagogicamente, em imediata alegoria, cada atributo animal com uma virtude do povo pipil, o devir-criança comunitário: a voz oculta dos pássaros, a coragem da águia, do tigre ou do leão e a sobrevivência indígena do quetzal. Repare-se, porém, que a fala pode ser distática, mas ela conota, paradoxalmente, um desejo comunitário que logo se exprime através de uma retórica nova. Quem diz o poema, sobreviveu, de fato, à catástrofe e, enquanto testemunha, enfrentou um árduo processo de dessubjetivação. Já não é apenas um ingênuo pipil, mas um poeta moderno que fala, de igual a igual, com seus pares europeus.

Mas para compreender a pungência apontada por Rama, no tocante à aliança de distintas, e não raro antagônicas, forças locais pressuposta por essa poesia, repare-se também que, no mesmo volume, contudo, lemos um poema como “France-Amérique”, que, em última análise, seria a fala desse poeta, outrora pipil.

Un vent plein de sanglots sur la mer impassible
vient jusqu'ici! La France écoute, grave. Or,
ce sont les voix éplorées, la douleur terrible
des Hécubes en pleurs des Amériques d'or.

Là-bas, dans l'épouvante et l'injure et la haine,
les chasseurs de la mort ont sonné l'hallali,
et de nouveau soufflant sa venimeuse haleine
on croirait voir la bouche d'Huitzilohxtli.

Il semblerait que tous les démons du passé
viennent de s'éveiller empoisonnant la terre.
Si contre nous l'étendard sanglant s'est levé,
c'est l'étendard hideux de ce tyran: la Guerre;

Marseillaises de bronze et d'or qui vont dans l'air
sont pour nous coeurs ardent le chant de l'espérance.
En entendant du coq gaulois le clairon clair
on clamé: Liberté! Et nous traduisons: France!

Car la France sera toujours notre espérance,
la France à la Amérique donnera sa main,
la France est la patrie de nos rêves! La France
est le foyer béni de tout le genre humain!

Crions: Paix! sous les feux des combattants en marche,



la paix qui prêche l'aube et chante l'angelus,
la Paix qui promulgua la colombe de l'arche
Et fut la voix de l'ange et la croix de Jésus.

Crions: Fraternité! que l'oiseau symbolique
soit nonce de fraternité dans le ciel pur,
que l'aigle plane sur notre immense Amérique
et que le condor soit son frère dans l'azur,

Et toi, Paris! magicienne de la Race,
reine latine, éclaire notre jour obscur,
donnez-nous le secret, que votre pas nous trace
et la force du Fluctuat nec mergitur!

Et quand nous sommes pris dans cette noire flamme,
qui fait de nos esprits, de Caïn les égaux
nous levons nos regards et nous chauffons nos âmes
au soleil de Voltaire et de Victor Hugo! (DARÍO, 1977, p. 419-420)

Tudo isto concorre para montar a emergência da nova voz do povo, a de Tutecotzimi, como conciliação do arcaico, a língua indígena sem povo, com o contemporâneo, o francês, a língua política sem colônia. Essa peculiar fusão, que nos revela a linguagem da voz, representa a unidade de um agrupamento social disperso, cujo resultado é, precisamente, a articulação dessas demandas diversas, feitas “de procesiones, de luchas y de ritos inmemoriales”, tanto em termos de diferença quanto de equivalência. Contra o sacrifício de sangue, e dilacerada pela guerra, a sociedade escolhe um novo líder, mas também uma nova política.

Cuando el grito feroz
de los castigadores calló y el jefe odiado
en sanguinoso fango quedó despedazado,
viose pasar un hombre cantando en alta voz
un canto mexicano. Cantaba cielo y tierra,
alababa a los dioses, maldecía la guerra.
Llamáronle: «¿tú cantas paz y trabajo?» -«Sí».
el palacio, el campo, carcajes y huepiles;
Celebra a nuestros dioses, dirige a los pipiles.
Y así empezó el reinado de Tutecotzimi.

Tutecotzimi assinala, portanto, um novo modo de construir o político, a partir da violência sacra, aquilo mesmo que, já em 1928, atrairia a tenção de Bataille, ao associar a América desaparecida com a política de Sade, algo depois analisado por Adorno, Blanchot, Lacan, Barthes ou Pasolini, mas que não foi necessariamente detectado por Rama, provavelmente pela limitação das ferramentas ontológicas então disponíveis para a análise desse conceito. O poema de Darío, no entanto, revelaria, de *per se*, algumas



das limitações com que a teoria política podia abordar, nos anos 70, a questão de como os atores sociais totalizam o conjunto de sua experiência política, uma vez que, quanto maior for o número das determinações que se incluem no conceito de líder (ser representativo, étnico, ecológico, portador de um novo discurso...), menos capaz se mostra essa categoria em hegemonizar uma análise formal concreta, daí que Rama constantemente apele aos conceitos elaborados pela Teoria Crítica, sem necessariamente observar a matriz sacrificial, cristã mesmo, de lideranças como a de Tutecotzimi. O novo líder, visto nele mesmo como uma “totalidade estruturada”, articula elementos díspares, tanto linguísticos (os neologismos da natureza tantas vezes apontados no poema), quanto não-linguísticos (a representação de uma história étnico-nacional, pacifista e supra-regional, que tange o Holocausto) e que afastam Tutecotzimi da pecha de imagem manipulada, desviante, anormal ou despótica, que se quer atribuir, automaticamente, aos movimentos populistas.

Enquanto dimensão da cultura política em geral, e não simplesmente como um tipo particular de sistema ideológico atrasado ou restrito à América Latina, Tutecotzimi aproxima-se, então, do ideal mallarmaico do Mestre, atravessado pelo acaso. Com efeito, se lembramos da teorização de Ernesto Laclau a respeito do populismo⁵, o cientista nos relembra que o conceito define-se, fundamentalmente, na bibliografia modernizadora, em termos de vacuidade, imprecisão, pobreza intelectual, como fenômeno politicamente transitório, atravessado por inequívoca manipulação ou cooptação em seus procedimentos, o que dificulta determinar uma diferença específica, formulada em termos positivos. Mas, lendo com atenção, constatamos que Tutecotzimi não mostra, a rigor, ser tão somente um momento transicional, devido à imaturidade dos atores sociais, simples vidas abandonadas, e destinado a ser suplantado, em fase posterior, por uma representação densa, adulta e coerente. Ele, pelo contrário, constitui uma dimensão constante da ação pública, que surge, por força, enquanto discurso político unionista. Ele cria um domínio que ainda persiste (“Y así empezó el reinado de Tutecotzimi”) e do qual o poeta, em última análise, é herdeiro. É verdade que não existe

5 LACLAU, Ernesto – *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires, Ariel, 1996;

_____ - *La razón populista*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007;

_____ - *Misticismo, retórica y política*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000

_____ - *Debates y combates. Por un nuevo horizonte de la política*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2008..



unidade indo-americana, aliança de classes ou discurso fusional neo-colonial, sem certa dimensão do vazio e de disponibilidade sensível, porém, o vazio de toda enunciação deve aspirar e certamente adquirir, nesse signo flutuante e emergente, a forma decidida da unidade. Duas constatações complementares assim se impõem: o nome da fusão, Tutecotzimi, é o tropo do vazio, tanto quanto o vazio, na verdade, é sempre carente de nome, já que não pode nunca ser nomeado definitiva ou plenamente. Ele é um suplemento ao sistema total (nacional, continental) que, entretanto, é estrutural a ele. E em relação a esse sistema, Tutecotzimi, o elemento *sacer*, encontra-se em situação de indecidibilidade, numa posição sublime, que é tanto de inclusão, quanto também, e simultaneamente, de exclusão, como aliás tem nos mostrado Agamben em seus estudos sobre o *homo sacer*. Mesmo quando incluído, Tutecotzimi ainda assim permanecerá heterogêneo ao sistema que o abrigue, mas, ainda que estruturante, ele não poderá jamais ser cabalmente nomeado, sem provocar a pecha de desvio ou manipulação entre aqueles que não o acatam, mas o definem com uma interpretação letrada da experiência, demonizando, quando não bestializando, aqueles outros que, entretanto, lhe são fieis. Ele produz, não obstante, efeitos precisos no interior do sistema: outorga a ele coesão interna, assim como se apresenta a si próprio como o absoluto inassimilável para os atores exógenos. Tutecotzimi é, portanto, pura negatividade, mas ele também aponta, em compensação, à impossibilidade de obturação hermética do sistema simbólico, tanto do ponto de vista político (Darío encontra-se na conferência pan-americana, não nos esqueçamos, cúpula que se mostrará incapaz de sustentar uma política unitária a longo prazo para a região), quanto do ponto de vista artístico (o que explica a cisão entre nahuatl e francês), daí que, mesmo que sinal vazio, Tutecotzimi conota sempre a mais absoluta plenitude, que é um dos traços marcantes da floresta primigênia, já que ela demarca o sublime, algo tão impossível quanto necessário. Se não se chamasse Tutecotzimi, poderia ser *rien, cette écume...* isto é um *salut* (uma salvação, uma salvação) ao poder e ao futuro, um modo de, perante os antagonismos sociais, construir hegemonia para a efetiva mudança e metamorfose. Relembremos a opinião de Michel Leiris a respeito dessa ambivalência que não é uma ruptura transcendente, mas “destruction qui n’en est pas une puisqu’elle est également renaissance, comme il en va de la révolution et de la poésie”.



Egas Moniz Barreto de Aragão, o Péthion de Villar, publica na *Revista Americana*, editada pelo Itamaraty, como clara decorrência da conferência pan-americana do Rio de Janeiro, um poema dedicado ao zero.

Belo Amor, a olhar da Alma... E o ódio é fusco! e é vesga a Inveja!
Por que atrás da Ilusão, na vontade tens asas?
Por que, no orgulho da Obra, após o do Eu, te abrasas,
Se a Morte – Urso Polar – invisível, fareja?

Homem-restos de Raça, e corres tu e atrasas
Esmagado do pé de um deus, que te não veja
Nem a dor que em teu peito, um grande Sol, dardeja...
Oh! Os sonhos caem, como as pedras, como as casas...

Tudo se acabará! No futuro, espreitando,
A figura do Caos, sinistramente ansiada
Por um Como é que espera e a tragédia de um Quando....

E comido do Frio ou do Fogo comido,
O Mundo há de rolar – um Zero desmedido –
Tragado pela boca espantosa do Nada!(VILAR, 1909, p. 151-2)⁶

O simbolista Péthion de Villar, amigo a quem Euclides confessa suas dificuldades para narrar a épica de Antônio Conselheiro, diz, na revista da diplomacia, que o mundo é um zero desmedido, devorado por suma negatividade. Ora, o próprio Laclau relembra, aliás, duas pré-condições indispensáveis para a emergência dos Tutecotzimis. Em primeiro lugar, uma fronteira interna antagonizando, de um lado, o poder e, de outro lado, o “povo” (i. e. a relação real entre os diversos atores sociais); e em segundo lugar, Laclau relembra a necessidade de uma articulação “equivalencial” de demandas, que tornam possível o surgimento do significante “povo”. Essa categoria, o povo, não preexiste, portanto, ao conflito: ela é uma decorrência de Tutecotzimi aparecer. Em outras palavras, é a crise da antiga estrutura, a república dos barões ilustrados, que se torna necessária como pré-condição do Tutecotzimi, uma vez que as

⁶ VILLAR, Péthion de - “Zero”. *Revista Americana*. a.2, nº 4, Rio de Janeiro, abr. 1909, p.151-2. Com seu nome de batismo, Egas Moniz Barreto de Aragão, publica, na mesma revista, “Influência do clima tropical sobre o homem” (a. 8, nº 9, jun.1919, p. 21-39). Péthion é autor também de um soneto, “O Autóctone”, que se abre com epígrafe em tupi, “Pa xé tan tan ajuca atupave !”, e diz: “Mata virgem. O sol, teimoso e ardente, em balde, / Como um gavião de fogo, as ramagens belisca; / Num pau d’arco por entre as flores cor de jalde; / O caboclo vislumbra alva araponga arisca. // Como um topázio vivo num beija-flor corisca, / Muito embora a “cauã” bravia asas desfralde; / E um casal de “sofrês” beijos num falho arrisca, / Sem que dest’almo idílio o bom selvagem malde...// Súbito o Índio bem perto ouve espantosa bulha; / Da capoeira, a rugir, salta enorme onça negra, / De pelo de cetim, com manchas d’ouro fosco. / Do brasileiro o sangue indômito borbulha: / Encara a fera, e a rir, - tão bela presa o alegre - / Rapidamente verga o arco emplumado e toscó”.



identidades populares emergentes requerem cadeias de equivalências, em torno de demandas sucessivamente insatisfeitas. Sem ser uma manipulação cínica ou instrumental por parte dos políticos do sistema, Tutecotzimi também não seria, então, apenas uma “constelação fixa”, mas se apresentaria como um arsenal de ferramentas retóricas, um banco de testes (RONELL, 2010), o que Laclau chama de “significantes flutuantes”, que podem ter usos ideológicos os mais diversos. Seu objetivo, como o de Mallarmé (2010, P. 170), seria “fixer l’infini”⁷. Pensemos que o momento é particularmente fluido. Em novembro de 1916, o monarquista Carlos Malheiro Dias, tradutor de *Facundo*, registra um “Elogio a Lenine”, nas páginas da mesma revista do Itamaraty⁸. Nesse sentido, há uma expectativa de que o novo líder, Tutecotzimi, tal como Igitur, “sombra sobrevivente, se metamorfoseará em Eternidade” (MALLARMÉ, 1985, p.21).

7 A escritura, para Mallarmé, não era senão essa “dobra de sombria renda, que retém o infinito, tecido por mil, cada um segundo o fio ou prolongamento ignorado seu segredo, reúne entrelaços distantes onde dorme um luxo a inventariar, estrige, nó, folhagens a apresentar”. MALLARMÉ, Stéphan – “Quanto ao livro”. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis, Ed. da UFSC, 2010, p. 170

8 Em seu “Elogio de Lenine”, Malheiros Dias evoca um “moço utopista, discípulo de Marx, [que] repetiria toda a perturbadora teoria, esperança suprema dos oprimidos, e de que o mesmo Lenine está, neste próprio instante, provando a inanidade manifesta e a ilusão aterradora. Mas a minha humildade de servo obediente da autoridade, a minha escravidão aos preconceitos, o meu iluminismo de crente, educado hereditariamente, de geração em geração, desde a idade romana, no culto da Lei: tudo o que constitui a minha pálida individualidade moral e intelectual, se contraiu, receosa e perplexa, perante o respeito religioso do auditório, na contemplação daqueles rostos proletários vincados pelo esgotamento muscular do trabalho, daquelas bocas exangues e amargas, daqueles olhares onde se misturavam clarões ferozes e a doçura de um misticismo cândido, que por vezes se umedecia de lágrimas – pois é o homem a única fera que chora. Era a ação contagiosa e imperativa da Fé que se exercia sobre mim, naquela atmosfera impregnada pelo fluido hipnótico do orador e pela exalação comunicativa das vítimas da ilusão anarquista, ao mesmo tempo dignas de terror e de lástima. Não ocultarei que, certamente influenciado por essa sugestão coletiva, eu aplaudí algumas vezes o apologista louco de Lenine, como quando ele afirmava que as palavras têm morto mais gente do que as balas e condenava com desdenhoso sarcasmo a vacuidade retórica de quase tudo o que o ‘analfabetismo jornalístico’ vem dizendo sobre os heróis patológicos, de origem tártara e semita, da babélica orgia russa. Os acontecimentos históricos só se veem bem de longe. Um homem colado ao flanco de uma montanha não vê a montanha. Reconheço que é quase absolutamente impraticável julgarmos equitativamente a Revolução Russa, obsidiados pelas nossas tradicionais e arcaicas concepções da sociedade e do estado. Tanto valeria submeter ao critério fanático e intolerante de um tribunal de inquisição, do tempo do cardeal Ximenes, um delito por abuso de liberdade de imprensa. Estou convencido de que as tenebrosas massas do proletariado russo, embriagadas de utopias e também de sangue, entontecidas pela liberdade e também pela fome, devem cuspir com desprezo sobre a logomaquia da imprensa universal, para elas ininteligível. A civilização ocidental deixou de entender a Rússia. Mesmo a Rússia maximalista não existe mais no mapa político da Europa. É uma sociedade tão dessemelhante das suas vizinhas que antes parece localizada em outro planeta.” DIAS, Carlos Malheiros – “Elogio de Lenine”. *Revista Americana*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, Ano VIII, nº. 3, dez. 1918, p. 180-1.



Mas, voltando ao poema de Darío, e para confirmar seu compromisso com o antigo bloco histórico, vale registrar, também que, antes de sair em *Plus Ultra*, que seria sua versão aristocrático-popular-pacifista, e graças, em grande parte, à ilustração do já citado Juan Carlos Alonso⁹, o poema foi publicado também no décimo número da bem mais erudita revista *La Biblioteca* (1896-8), dirigida, em Buenos Aires, por Paul Groussac, publicação que, junto a *El Mercurio de América*, *Ideas*, *Nosotros* e *La Montaña*, foram decisivas na criação do cânone moderno na região. E cabe não esquecer que, para Groussac, ao menos para o autor de “La pesquisa”, surpreendente conto policial do polígrafo franco-argentino, a verdade é sempre um hieróglifo, a cena de uma carta roubada, algo que o próprio Groussac ensaiaria não só no alegato anti-colonialista de Malvinas, como também em sua leitura pierremenardesca de Cervantes, leitura igualmente anti-colonialista, que prepara a do Borges. Mas voltemos a Darío. Para se ter ideia do intertexto do seu poema, que é revelador das demandas dispersas, numa sociedade fortemente heterogênea como aquela, conste que *La Biblioteca* publicou, entre outros, “El arte en Buenos Aires. La evolución del gusto” (nº 1 e nº 2), de Eduardo Schiaffino, futuro diretor do museu de Belas Artes, “El Brasil intelectual. Impresiones y notas literarias” de Martín García Mérou (números 5, 6, 8, 9, 17, 18, 19), fragmentos de sua obra pioneira, *El Brasil intelectual*, com a qual Mérou sonhava uma nova hegemonia bi-nacional onde o barroco Gregório de Matos encontrava espaço

9 Juan Carlos Alonso y Pita nasceu, em julho de 1886, em Ferrol, A Corunha, e morreu em Buenos Aires em fevereiro de 1945. Expôs em Buenos Aires, Madri, Roma, Río de Janeiro, etc. Chegou como imigrante à Argentina com 13 anos e foi, de início, recadeiro da revista *Caras y Caretas*. Logo se destacou como caricaturista. Em 1919, passou a dirigir a revista e fez parte do grupo fundador e chegou a dirigir também a revista *Plus Ultra*. Trabalhou em *PBT*, *Pulgarcito*, *Crítica*, *Vida Moderna*, *El Diario*, *Ultima Hora*, *La Razón*. Usou os pseudônimos de Osnola, Piquillín e Polimani. Dois de seus filhos, Raul e Carlos Alonso, foram também destacados pintores. A figuração de Juan Carlos Alonso é claramente pasticheira. Basta dizer que o nome do herói, Tutecotzimi, aparece grafado à maneira romana, como um *dvx*: *Tvtecotzimi*. Esse pastiche heroico guarda relação com as teses neo-coloniais de Martin Noel, Ricardo Rojas e Ángel Guido, na Argentina, ou de Héctor Velarde, no Perú (conste que Velarde passara a infância em Petrópolis), ideias que foram logo acatadas até mesmo por artistas estrangeiros, como o húngaro Juan Kronfuss ou a francesa Léonie Matthis, autores de reconstruções históricas da colônia, como ilustrações bibliográficas para livros adultos ou escolares. A eles poderíamos acrescentar, em São Paulo, a Wash Rodrigues, ou em Montevidéu, a Pedro Figari, quem, como disse Borges, “pinta a memória argentina”, nas trilhas estéticas de Anglada Camarasa e de Kees van Dongen. Ver GUIDO, Angel - *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*. Rosario, Casa del Libro, 1925; NOEL, Martín - *Fundamentos para una estética nacional. Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-americana*. Buenos Aires, Talleres de Rodríguez Giles, 1926; ROJAS, Ricardo - *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires, La Facultad, Buenos Aires, 1924; SALAVERRIA, José Maria - *A lo lejos. España vista desde América*. Madrid, Renacimiento; AMARAL, Aracy (ed.) - *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 1994.



numa cena fundacional; “Estética musical y conciertos sinfónicos” (nº 4), de Alberto Williams, discípulo, em Paris, de César Franck, criador do nacionalismo musical argentino e cuja *Terceira sinfonia* (op.58, 1911), leva o sintomático título (wagneriano) de *La selva sagrada* ou, finalmente, “Lenguas americanas. El tupy egipciaco” (nº 6), contribuição de Bartolomé Mitre, o militar que conduziu a guerra da Tríplice Aliança, que nos evoca a colaboração de Plínio Salgado na *Revista de Antropofagia*. Vemos, portanto, que poesia e sobrevivência surgem assim unidas no espaço de uma superfície de acumulação e montagem de objetos quase disparatados, completamente separados entre si de sua história acontecimental. A poesia confunde-se então com a simples reconstrução onírica, quase um pesadelo da História, junto ao mais fortuito devaneio das novas massas emergentes.

Nesse sentido, caberia também pensar Tutecotzimi como uma variação do *Vathek* de William Beckford, e relembrar, a esse respeito, o resumo da fábula que nos deu o próprio Mallarmé.

A história do Califa Vathek começa no topo de uma torre de onde se lê o firmamento, para findar abaixo num subterrâneo encantado; todo o lapso de quadros graves ou risonhos e de prodígios separando esses extremos. Arquitetura magistral da fábula e seu conceito não menos belo! Alguma coisa de fatal ou como de inerente a uma lei precipita do poder aos infernos a descida feita por um príncipe acompanhado de seu reino; só, à beira do precipício: ele quis negar a religião de Estado a que se cansa a onipotência de estar conjugada pelo fato da universal genuflexão, por práticas de magia, aliadas ao desejo insaciável. (MALLARMÉ, 2010, p.52)

Ora, creio relevante tomar esse fato —Vathek, a fábula pós-colonial do poder, alguém precipitado da soberania aos infernos, junto com a massa dos seus súditos, refutando a religião de Estado, ao mesmo tempo que a substituíra por práticas de magia, aliadas ao desejo — e relacioná-lo a um outro fato, apenas três anos posterior, quando o antropólogo Roberto Lehmann-Nitsche começa a publicar, mais uma vez em forma de almanaque, desta vez acadêmico, uma pesquisa sobre a relação entre signo e sem-sentido. O antropólogo desempenhava-se à frente do Museu de La Plata, instituição que serviu, recentemente, a Philippe Descola para problematizar a tradicional bipartição entre natureza e cultura.

El museo de Historia Natural de la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, ofrece una excelente imagen del mundo tal como lo hemos concebido durante largo tiempo. Por encima del peristilo neoclásico de la entrada, una sucesión de nichos acoge los bustos de sabios ilustres que, cada



cual en su época y a su manera, contribuyeron a dar al hombre un lugar en el sistema de la naturaleza. Las figuras de Buffon, Humboldt, Lamarck, Cuvier, d'Orbigny, Darwin o Broca están allí para recordar al visitante cuál era la intención del museo cuando fue edificado en la última década del siglo XIX: hacer prevalecer la ciencia sobre la religión trazando la larga historia de los seres organizados, inscribir las producciones humanas en el curso majestuoso de la evolución de los organismos, testimoniar la inventiva complementaria de la naturaleza y de la cultura en la creación de múltiples formas que reflejan la variedad de los seres vivos en el tiempo y en el espacio. Pero semejante ambición es difícil de llevar a cabo y, en el museo de la Plata como en tantas otras instituciones similares, la disposición de los lugares viene a desmentir la esperanza que pudo nacer de la contemplación de las figuras totémicas bajo cuyos auspicios se ubica el gran proyecto de síntesis. La planta baja del museo está enteramente dedicada a la naturaleza: en forma de radio y a partir de una rotonda central, se despliegan las galerías polvorientas y mal iluminadas de mineralogía, paleontología, zoología o botánica, de una riqueza probablemente sin igual en un museo sudamericano. Miles de especímenes, un poco apolillados, se ofrecen a la curiosidad de los escasos amateurs, todos repartidos sabiamente según las grandes categorías de la taxonomía linneana. Hay que subir al primer piso para ver hombres o, más exactamente, residuos dispersos de sus culturas materiales –vestimentas, ornamentos, cestas o puntas de arpones- y ejemplos de su extraña propensión a modificar su propia naturaleza: cráneos deformados, dientes tallados, tatuajes, escarificaciones y otras marcas del cuerpo que José Imbeloni, uno de los fundadores de la antropología argentina, convirtió en su especialidad. La localización se impone: son aquí los pueblos amerindios los que dominan. Sin embargo, en el piso de la cultura las clasificaciones ya no cuentan con el bello rigor que regía las colecciones de la planta baja. Con los criterios somáticos que distinguen las entidades misteriosas llamadas Patagónicas, Fueguinas o Amazónicas, se combinan criterios diacrónicos que distribuyen objetos y culturas según su escala de dignidad en una supuesta evolución hacia la civilización: las salas más bellas, las de mayores esfuerzos pedagógicos, son consagradas a las cerámicas y tejidos andinos, mientras que los pobres testimonios de madera y fibra legados por los pueblos de las selvas y sabanas se ven confinadas a vitrinas enclenques de carteles lacónicos. El mensaje es claro: todavía reina aquí una confusión, una diversidad obstinada, que la etnología no ha sabido elucidar con la sistematicidad de la que dan prueba las ciencias de la naturaleza. Por caricaturesco que parezca este microcosmos de dos pisos, refleja bien el orden del mundo que nos rige desde hace al menos dos siglos. Sobre los cimientos majestuosos de la naturaleza, con sus subconjuntos ostensibles, sus leyes sin equívocos y sus límites bien circunscriptos, reposa la gran Capharnaüm de las culturas, la torre de Babel de las lenguas y las costumbres, lo propio del hombre incorporado a la inmensa variedad de sus manifestaciones contingentes.(DESCOLA, 2010, p.75-6)

Intuindo, provavelmente, essa dificuldade, logo no primeiro capítulo de sua *Mitologia sul-americana*, lemos, com efeito, a seguinte declaração de Lehman-Nitsche, que bem ilustra uma leitura mallarmaica, rubendariana dos limites entre natureza e cultura:

El alto interés que las tradiciones autóctonas, respecto al origen del mundo y respecto a las épocas míticas, han despertado y despertarán entre los intelectuales que se dedican al estudio del alma primitiva, justifica lo suficiente la publicación especial de un breve texto que hemos conseguido, gracias a una de las tantas sorpresas agradables que a veces suelen



interrumpir la labor monótona que representa el arreglo de un material sistemáticamente recolectado. Era en una de las sesiones de la Junta de Historia y Numismática Americana, de Buenos Aires, que mi distinguido amigo, el conocido historiador y bibliógrafo doctor Carlos J. Salas, me obsequiara con una “tradición ranquelina”, apuntada en Chimpay (Gobernación del Río Negro), el 15 de enero de 1917, por el señor Dardo Romero, permitiéndome al mismo tiempo su publicación si la creyera interesante. Dábame yo cuenta, inmediatamente, del valor extraordinario que el relato del indio ranquelche ofrece no solamente para la mitología de las otras tribus araucanas, sino para la mitología sudamericana en general, y en vez de guardar el texto entre manuscritos inéditos, resolví entregarlo cuanto antes a la imprenta. (LEHMANN-NITSCHKE, 1919, p. 30) .

O historiador Salas, um mitrista, autor de estudos bibliográficos sobre o general San Martín, Pedro Martín de Angleria, Bernardo Monteagudo ou o conquistador Pizarro, entrega, portanto, a Lehmann-Nitsche uma narrativa antropológica ranquel exatamente no mesmo momento em que, na capital, Alonso ilustrava a *facies* de Tutecotzimi nas páginas de *Plus Ultra*. A rigor, podemos inferir, pouco depois, já que o poema é publicado em março de 1916 e o obséquio se dá em janeiro de 1917. Foi Salas influenciado pela imagem de *Plus Ultra*? É bem provável. A revista era a enciclopédia do gosto burguês ilustrado. Mas o relevante, a meu ver, é que a súbita coincidência entre o arcaico e o contemporâneo, longe se der meramente fortuita, nos ilustra, como explica Lehmann- Nitsche, que

Los fenómenos cósmicos, han ocupado el espíritu humano, aun entre sus representantes más primitivos: el hombre siempre buscó y aún busca una explicación de ellos. Que la interpretación de estos fenómenos sea errónea y hasta ridícula en nuestro concepto, no quita importancia al hecho mismo. No debemos olvidar que la manera de pensar de los primitivos es distinta de la nuestra: el hombre primitivo – y esto sucede todavía en buena parte con nuestro propio pueblo bajo – es dirigido en sus pensamientos y en las acciones, resultantes de ellos, por ideas mágicas, pues para él, todo lo que le rodea, todo lo que ejerce una influencia sobre su sentido óptico, acústico, etc., es un ser como el hombre mismo, contra cuyas intenciones deben tomarse ciertas medidas, ante todo profilácticas. El pensamiento del hombre moderno es completamente distinto; diré que es “realístico”, pues gracias a los esfuerzos de las ciencias y de la técnica resultante de ellas, él se ha formado otro concepto del mundo. Y así sucede que objetos ideados por nuestros antecesores primitivos con fines mágicos, hoy tienen únicamente un fin práctico: nadie, fuera del número limitado de los etnólogos, sabrá, por ejemplo, que el carro, perfeccionado en la forma del vagón ferroviario o del automóvil era originariamente un objeto de culto *sin* los fines exclusivamente prácticos de hoy en día; la escritura, tampoco servía, en otra época, para transmitir comunicaciones de una persona a otra, pues en sus comienzos debía impedir el acercamiento de malos espíritus: y así abundan los ejemplos. (LEHMANN-NITSCHKE, 1922, p. 18).

O carro ou a escrita já foram in-operantes, destituídos de forma e função. Cabe portanto esperar um momento pós-utópico, em que sejam novamente desprovidos das



formas e funções que a cultura moderna lhes atribuiu. E completa o antropólogo de La Plata:

Realmente curioso, empero, es el hecho que también en todas regiones del mundo y en todas épocas, el hombre primitivo combinaba ciertas estrellas (aquellas que se distinguen por su tamaño y su disposición), para ver en ellas los puntos de demarcación o los hitos del contorno de un objeto, de un animal, etc., con el cual estaba familiarizado; estos puntos de demarcación, entonces, fueron reunidos, en la mente del observador, por medio de líneas, fenómeno análogo al que se produce en nuestro cerebro al contemplar de noche un edificio público, iluminado con motivo de una fiesta. No es, pues, más que repetición de este proceso psicológico, cuando en las líneas siguientes se representen algunas constelaciones tanto sudamericanas cuanto eurasiáticas, con puntos (las respectivas estrellas) y con líneas de comunicación. (LEHMANN-NITSCHKE, 1922, p. 18-19)

Lehmann-Nitsche afirma, portanto, que ver não é um dado da *physis*, mas uma construção da cultura. Não é perceber evidências mas realizar montagens heteróclitas.

Es claro, y no necesita comprobante especial, que [essa faculdade mimética] se debe al hombre rústico, no al erudito: al campesino, al cazador, al navegante, el concepto de las figuras siderales que llamamos constelaciones: no deja de ser, pues, un poco ridículo cuando en el artículo “constelación”, la primera edición del *Diccionario de la lengua castellana*, compuesto por la Real Academia Española, del año 1729, dice que “constelación” “es un cierto número de estrellas que por consentimiento común de los profesores [*sic!*], se supone formar una figura de persona, bruto u otra cosa material”.

La denominación especial de las constelaciones se deriva, simplemente, de la distribución de las mismas estrellas que permite ver, en la mente del hombre primitivo, más o menos el contorno de la cosa, utensilio, animal, etc., cuyo nombre lleva. (LEHMANN-NITSCHKE, 1922, p. 19)

A leitura não é privilégio colonial dos letrados, mas faculdade mimética amplamente disseminada entre os homens, dentre eles, os Tutecotzimis.

El caprimúlgo [no Brasil, *bacurau*, *curiango* ou *amanhã-eu-vou*] es una de las aves que en mayor grado tiene ocupada la mente del hombre primitivo; y esto no solamente en el mundo antiguo: sucede lo mismo con el continente sudamericano. Es interesante, por cierto, compilar en una monografía especial las ideas que los aborígenes se han hecho acerca de un representante tan bizarro del ornis nativa, pero reviste mayor importancia el estudio comparativo y la correlación mutua, de los tantos mitos corrientes entre los diferentes grupos indígenas. Resulta, entonces que, en vastas zonas geográficamente distantes – me refiero al Ecuador, el Marañón brasileño y el noroeste argentino – se halla, si no ya el mismo mito con todos sus elementos, por lo menos buena parte de esto últimos, entrelazados de modo diferente sobre una urdimbre básica. Destácase también, por medio de una investigación como la presente, el rol mitológico y preponderante de los dos grandes astros: sol y luna, ora en combinación, ora en acción separada. (LEHMANN-NITSCHKE, 1930, p. 243).

Lehmann-Nitsche encontra assim, no sol e na lua, o par antitético a partir do qual montar uma tensão dialética que organize um sistema de recorrência previsível. Por



exemplo, o coleóptero ou *candiru*, como é conhecido no Pará, seria a estrela Órion, que o mesmo Lehmann reconhece transfigurada na fivela com que os gaúchos do pampa e da Patagônia prendiam a faixa à cintura. É ela a que reaparece, na imaginação de Alonso, como pingente no colar cerimonial de Tutecotzimi e, manifestando essa exceção característica do líder, ela excede, na própria ilustração da *Plus Ultra*, os marcos da figura e invade o espaço em que deveríamos ler apenas o texto, com o qual, a dimensão verbivisual é, transgressivamente, alterada, rompendo os limites entre o interior e o exterior. Lehmann-Nitzche, que a seu modo, detecta mudanças heteroglóssicas no quadro de um paradigma letrado relativamente estável, afirma, por exemplo, que

En la zona *guaranítica* de la Argentina, es decir Corrientes, Misiones, el Chaco y en las regiones limítrofes, como también en el Paraguay, Uruguay y en todo el Brasil, la misma ave se llama *urutaú* o *urutáhu*. La primera variante quedó sancionada en los países del Plata por una célebre poesía de Carlos Guido y Spano, que éste publicara por primera vez en 1868; desde entonces, su *Nenia* transmitirá a las generaciones futuras el nombre del poeta y del ave, aunque el verdadero grito de ella, erróneamente considerada por el mismo poeta como “ave de dulcísimo canto”, forma un contraste singular con la índole de la canción:

¡Llora, llora, urutaú,
En las ramas del yatay,
Ya no existe el Paraguay
Donde nací como tú!...
¡Llora, llora, urutaú!

La variante segunda: *urutáhu*, es sin duda la acertada; es la que corre en el Paraguay y en el Brasil. Acerca de su etimología, hay dos distintas, ambas debidas a Barbosa Rodrigues. Según la primera, que es compartida por José Viera Couto de Magalhães, el nombre deriva de tupí: *uira taub*, pájaro fantasma; según la otra, de *yuru* (boca) y *tahy*, por *cai* (estendido) [sic]. Nosotros preferimos la última explicación, pues este detalle tan característico del ave, también ha dado origen a dos chistes un poco obscenos ((LEHMANN-NITSCHKE, 1930, p. 246-247).

Descola dizia que os objetos tupi, no museu de La Plata, não tinham a dignidade dos objetos andinos. É verdade. Mas eles ganharam outras sutis sobrevivências. A observação de Lehmann-Nitsche a respeito do urutu, baseada numa regularidade jesuítica cuja sobrevivência ainda podia ser detectada etnograficamente naquele momento, entre 1910-1920, receberia tratamento literário no capítulo XVI de *Macunaíma*, o da “Ursa Maior”, quando Mário de Andrade superpõe à lenda carajá outros muitos elementos, tanto culturais quanto de seu próprio imaginário, de tal sorte que lemos que,



quando a Papaceia que é a estrela Vésper aparecia falando pras coisas irem dormir, o papagaio zangava por causa da história parando no meio. Uma feita ele insultou a estrela Papaceia. Então Macunaíma contou:

"Não insulta ela não, aruaí! Taína-Cã é bom. Taína-Cã que é a estrela Papaceia tem pena da Terra e manda Emoron-Pódole dar o sossego do sono deste mundo pra todas essas coisas que podem ter sossego porque não possuem pensamento que nem nós. Taína-Cã é indivíduo também..."

Como a estrela brilhava demais, "a filha mais velha do morubixaba Zozoiça da tribo carajá, solteirona chamada Imaerô" diz ao pai que quer casar com Taína-Cã. Ele ri sabendo ser impossível satisfazer o desejo.

Vai, de-noite veio descendo o rio uma piroga de prata, um remeiro saltou dela, bateu no poial e falou pra Imaerô:

— Eu sou Taína-Cã. Escutei vosso pedido e vim numa piroga de prata. Casa comigo por favor?

— Sim, ela fez contentíssima.

Deu a rede pro noivo e foi dormir com a mana mais nova se chamando Denaquê.

No outro dia quando Taína-Cã pulou da rede todos se sarapantaram. Era uma coroca enrugado enrugado, tremelicando tanto feito a luz da estrela Papaceia.

Vai, Imaerô falou:

— Cai fora, coroca! Vê lá si vou casar com velho! Pra mim há-de ser um moço mui brabo mucudo e de nação carajá!

Taína-Cã ficou jururu jururu e principiou imaginando na injustiça dos homens. Porém a filha mais nova do morubixaba Zozoiça teve pena do coroca e falou:

— Eu caso com você...

Taína-Cã brilhou de gozo. Ficaram ajustados. Denaquê preparando o enxoval cantava noite e dia:

— Amanhã por estas horas, furrum-fum-fum... Zozoiça respondia:

— Eu também com vossa mãe, furrum-fum-fum ...

Depois que se acabaram os dedos das vossas mãos, papagaio, que são de espera pra noivo, na rede trançada por Denaquê se brincou dança de amor, furrum-fum-fum.

Nem bem o dia estava rompendo a barra, Taína-Cã pulou da rede e falou pra companheira:

— Vou derrubar mato pra fazer roçado. Agora você fica no mocambo e nunca não vai na roça me espiar.

— Sim, ela fez.

E ficou na rede, matutando gozada naquele velhinho esquisito que dera pra ela a noite mais gostosa de amor que a gente imagina.

Taína-Cã derrubou mato, botou fogo em todos os macurus de formiga e preparou a terra. Naquele tempo inda a nação carajá não conhecia as plantas boas. Era só peixe e bicho que carajá engolia.

Na outra madrugada Taína-Cã falou pra companheira que ia buscar sementes pra semear e repetiu a proibição. Denaquê ficou deitada na rede inda um bocado, matutando nas gostosuras valentes das noites de amor que o bom do coroca dava pra ela. E foi fiar.

Taína-Cã deu uma chegadinha no céu, foi até o corgo Berô, fez oração e botando uma perna em cada barreira do corgo esperou assuntando a água. Daí a pouco vieram vindo no pêlo da agüinha as sementes do milho cururuca, o fumo, a maniveira, todas essas plantas boas. Taína-Cã apanhou o que passava, desceu do céu e foi no roçado plantar. Estava trabucando na Sol



quando Denaquê apareceu. Era por causa que ela de sodosa quis ver o companheiro dando gostosuras tão valentes pra ela nas noites de amor. Denaquê deu um grito de alegria. Taína-Cã não era coroca não! Taína-Cã era mas um rapaz muito brabo mucudo e de nação carajá. Fizeram um macio de fumo e de maniva e brincaram pulado na Sol.

Quando voltaram pro mocambo muito se rindo um pro outro, Imaerô ficou tiririca. Gritou:

— Taína-Cã é meu! Foi pra mim que ele veio do céu!

— Sai azar! que Taína-Cã falou. Quando eu quis você não quis, pois agora brinque-se!

E trepou na rede com Denaquê. Imaerô desinfeliz suspirou assim:

— Deixe estar jacaré, que a lagoa há-de secar!... E saiu gritando pelo mato.

Virou na ave araponga que grita amarelo de inveja no quiriri do mato diurno. Desde então por causa da bondade de Taína-Cã é que Carajá come mandioca e milho e possui fumo pra se animar.

E tudo o que Carajá carecia, Taína-Cã ia no céu e voltava trazendo. Pois não é que Denaquê, de ambiciosa, deu pra namorar com todas as estrelinhas do céu! Deu sim, e Taína-Cã que é a Papaceia enxergou tudo. Isso, até se orvalhou de tão triste, pegou nos teréns e foi-se embora pro vasto campo do céu. Ficou lá, trouxe mais nada não. Si a Papaceia continuasse trazendo as coisas do outro lado de lá, céu era aqui, nosso todinho. Agora é só do nosso desejo. Tem mais não".

Estamos, portanto, diante de uma constelação culturalmente significativa. De um lado, Vésper, Papaceia, Taína-Cã, o velho, o moço. De outro, Imaerô, Urutaú, araponga. Em ambos os casos, porém, uma luz, uma voz. São imagens decididamente concretas e afirmativas, apesar da impossibilidade de nomear esses significantes flutuantes. Cada um corresponde não só a um valor dado, mas também a um outro, complementar, ausente. Porque cada imagem, nesse devaneio, vale decidida e absolutamente *per se*. E, ainda por cima, cada uma dessas imagens só existe no presente da enunciação. *Hinc et nunc*. Não há, oniricamente, qualquer dimensão evolutiva. Sem comportar lembrança nem esperança, o sonho, a imagem é uma afirmativa centrípeta focada no instante-já. Como tudo existe tal como é atualmente, nem se suspeita que alguma coisa possa não ter sido ou que ela ainda não exista. Algo semelhante acontece com o espaço: como só existe o agora, também só existe o aqui, e até mesmo porque uma afirmativa como essa não admite restrições do além. Poder-se-ia caracterizar essa enunciação como pre-lógica, instintiva, populista, mas Wittgenstein, em suas *Observações sobre "O Ramo de Ouro" de Frazer* (redigidas em 1931, publicadas em 1967), refutando o evolucionismo das interpretações do antropólogo inglês, que subjazem, como sabemos, às leituras dominantes do modernismo paulista, argumentava que Frazer é muito mais selvagem que a maioria dos seus selvagens, porque estes não estariam tão afastados da compreensão de uma questão mental remota quanto um inglês do século XX. As



explicações de Frazer a respeito das práticas primitivas são muito mais toscas que o próprio sentido dessas práticas e essa é uma lição a ser meditada, quando reavaliarmos nosso passado cultural.

Um dos corolários possíveis seria o de reconhecermos, nessas experiências sídero-poéticas, um certo pensamento da contingência, que não é de índole diversa em relação àquele que atravessa o grande poema pós-utópico do 1900, o *Lance de dados*. Com efeito, Quentin Meillassoux constrói uma sutil leitura an-autonômica ou não-desinteressada, em que o *Lance de dados* atenderia a um único número, o 707, que, para Mallarmé, conteria e lançaria a cifra perfeita (o 7), símbolo da constelação, do acaso e do Mestre, para além do nada, do abismo e do furacão¹⁰ (o 0), retomado agora em nova

10 “El *sgambato úrsico* [de que Macunaíma poderia ser exemplo] se presenta en la mitología de varias tribus como dios de la tormenta, por lo menos entre los Quiche (grupo Maya) de Guatemala; ellos llamaron al autor de la lluvia tormentosa *Hunrakan*, lo que se traduce [El hombre con] un solo pie (pierna). Los documentos, por cierto, no mencionan que el modelo de este dios curioso haya sido una constelación, pero por vía comparativa llegamos a esta conclusión. También los Kakchiquel, otro grupo maya, conocían a Hurakan como ‘diablo’. Desde la región de los Quiche, la palabra *Hurakán* llegó a los Caribes de las Antillas y fué transmitida a los primeros navegantes europeos que así designaron, bien pronto, los terribles ciclones característicos para aquellas regiones y atribuidos por los indios a un dios manco de una pierna. La época de aquellos fenómenos meteorológicos corresponde a cuando el Carro es visible sólo en parte o invisible del todo. La interpretación mitológica de esta coincidencia, supongo habrá sido la siguiente: A mitad de julio, el *Sgambato úrsico*, al anochecer y al oeste, apenas asoma sobre el horizonte con su única pierna alzada hacia arriba; es que habrá sido echado por su adversario, cabeza abajo, a las regiones subterráneas donde queda hasta principio de octubre, manifestando a la gente su indignación por medio de tormentas y ‘huracanes’; recién al cabo de unos tres meses vuelve a subir, a la madrugada y al este, al mundo supraterráneo, en posición ya normal, es decir, con su pierna dirigida verticalmente hacia abajo. Atributo del poder supremo que lleva el dios Hurakan en ciertas oportunidades cual corona de plumas, es el arco iris. En la mitología de los antiguos mejicanos, el dios Tezcatlipoca, caracterizado por la falta de un pie, tiene su modelo en el Gran Carro (*sive Ursa major*), como queda expresamente afirmado por un párrafo, pero la figura de Tezcatlipoca ya aparece muy alterada y artísticamente modelada en los antiguos códices. Según estos últimos, ha sido un monstruo ictiomorfo, que mordió una vez al dios una de sus piernas; según ciertos himnos, era el dios Uitzilopochtli el autor de esa pérdida irreparable. La pierna que falta a Tezcatlipoca, tal vez es representada por la constelación *Xonecuilli*, es decir, ‘la pierna curva’, o sean las estrellas *x-E-e* [?] de nuestra Osa menor, vecina de la Osa mayor. Los indios Yaruri, tribu caribe de la Guayana, referían que una vez el respectivo héroe, molestado por la sed, bajaba del cielo a tomar agua en el río Meta, donde un cocodrilo le arrancaba una pierna, así que volvió al cielo con una sola; allá se ve así en forma de la constelación de la Ursa (menor en el original; debe leerse: mayor), que se llama *Pettipuní*, es decir, el sin pierna. Por vía lexicológica, la misma leyenda puede comprobarse para los Uayana de la misma región. Entre los Caribes de la Guayana, nuestro *Sgambato úrsico* ha degenerado a un simple espíritu de los bosques, llamado *Yurokon*, *id est: Hurakán*. Como tal, se halla entre muchas tribus del Brasil, como también en el folklore del moderno pueblo lusitano de aquel país, bajo varios nombres (*Caaporá*, *Sacy*, etc.), pero siempre caracterizado por su pequeña talla y la falta de una pierna (la pequeña talla fué atribuída al *sgambato* mejicano o sea Tezcatlipoca). Además, conceptos mitológicos de los antiguos esclavos africanos como ideas eclesíásticas de los inmigrantes europeos, han contribuído a desfigurar la personalidad indígena americana del *sgambato*, así que el *Sacy-Pêrêrê*, etc., hoy en día representa un duende típico en el folklore del Brasil, sin que exista el más mínimo recuerdo del modelo astral que lo ha criado en la fantasía del hombre primitivo. Sin embargo, según una canción popular, en cierta



situação. Além do mais, dois outros sonetos, vinculados ao período de composição do *Lance de dados* teriam também essa marca numeral. Um dos poemas emblema, sorte de condensação da obra-prima, é o já citado “Salut”, que na versão de Augusto de Campos se lê:

Nada, esta espuma, virgem verso
A não designar mais que a copa;
Ao longe se afoga uma tropa
De sereias vária ao inverso.

Navegamos, ó meus fraternos
Amigos, eu já sobre a popa
Vós a proa em pompa que topa
A onda de raios e de invernos;

Uma embriaguez me faz arauto,
Sem medo ao jogo do mar alto,
Para erguer, de pé, este brinde

Solitude, recife, estrela
A não importa o que há no fim de
um branco afã de nossa vela.

O poema se tornaria *salut* para uma série de poetas pós-modernistas. João Cabral o escolheu como epígrafe de *Pedra do sono* e Mário Faustino ensaiou um super-signo, *solituderecifestrela*, que preanuncia as experiências babélicas e galácticas posteriores. Mas, se atendendo ao argumento de Meillassoux, observamos a questão material, vemos que “Salut” tem, no original, 77 palavras e “À la nue accablante”, o outro poema emblemático, 70, o que provaria que, desde 1893, simultaneamente a Darío, portanto, Mallarmé estaria em busca do infinito perfeito, ou seja, o impossível, vinculado ao número.

Para Meillassoux, 707, *sept cent sept*, mas também *sept sans sept*, é o número ideal embutido no poema, cuja palavra número 707 é, precisamente, *sacre*. A negatividade do 0 resume a negação da matéria, o 7, pelo vazio, o 0, tal como no poema de Péthion, mas à diferença do soneto baiano, há aqui também a negação dessa negação, uma vez que, após o 0, retorna, em Mallarmé, o sete-estrela. A negatividade pós-fundacional não estaria então, na leitura contemporânea, nem ausente nem dominante, mas, de certo modo, neutralizada ou dormida, como dialética suspensa, como fala

época ‘el abuelo’ había quebrado a este duende una pierna que se había quedado en una cisterna, recuerdo vago del suceso relatado por los Mejicanos y Yaruri.” LEHMANN-NITSCHKE, R. – “Mitología sudamericana VIII. La astronomía de los chiriguano”. *Revista del Museo de La Plata*. Buenos Aires, Tomo XXVIII, 1924-1925, p.143-144.



distática, tal como a de Dario: a palavra número 707, a palavra perfeita, mas, ao mesmo tempo, impossível, é, justamente, *sacre*, a condição que a poesia perdeu para sempre. Mas *sacer* é também a condição do sujeito na sociedade ocidental hoje em dia. Ela pareceria acenar em direção ao sem-sentido de uma inclusão excludente, como índice do regime contingente de leitura (MARCHART, 2009).

Em sua defesa da contingência, Meillassoux (2011, p.75) argumenta que, no *Lance de dados*, o vazio entre dois absolutos, esse aniquilamento do escrito pelo branco, nos fala de uma domesticação do ser, como se o ser, a *zoé*, fosse um bicho perigoso, que se tornaria imperioso controlar para chegarmos a algum lugar, mesmo que esse lugar seja o lugar nenhum. Nesse sentido, poderíamos dizer que Meillassoux encontra, no texto de Mallarmé, uma mesma certeza ontológica, a de amarrar o pensamento não mais ao *ser*, mas ao *pode ser* (“*peut-être*”) final do poema. Mas, simultaneamente, não é menos relevante atentar para o fato de que, assim raciocinando, admitimos o vazio no interior da própria estrutura. *Arcanum imperii*.

Sem sombra de dúvida, Mallarmé, por tudo isto, torna-se, como Taína-Cã, uma sutil *aparição* na literatura latino-americana, que não se limita, absolutamente, ao *revival* dos irmãos Campos. Traduz Alphonsus:

Bem triste estava a noite. Os serafins em bando,
O archote em punho, em longo e amplo espaço sonhando,
Bem faziam nascer dos roxos violoncelos
Êstes trenos de amor fulgurantes e belos.

Nasciam sob o som dos bandolins e violas
Os suspiros da cor que vão pelas corolas.
Era o dia do teu primeiro e único beijo,
Do teu primeiro amor, teu único desejo!

O meu sonho que andara sempre a agonizar-me,
Que conhecesse, quis, todo, todo o meu carne...

Colhêr um sonho na alma eterna que o colheu...
Êste poder, ai! Deus, ai! Deus não mais mo deu.

Foi em meio da dor de uma isolada rua
Que apareceste sob o resplendor da lua.
E as estrelas perfumaram
Estas mãos que te adoraram! (GUIMARAENS, 1960, p. 200-201).

Tutecotzimi perde o caráter sagrado da convocatória originária, assim como a poesia, para Mallarmé, mal se adapta à laicização republicana. “Êste poder, ai! Deus, ai!



Deus não mais mo deu”. Ora, a inviabilidade do *sacer* tem, segundo Meillassoux, forte conotação política, não porque Mallarmé não fosse republicano, mas porque considerava que a República, abolindo a dimensão sagrada, estava impossibilitada de fornecer um vínculo comunitário, constatação intuída, embora não denunciada, a rigor, por Dario e retomada, muito depois, por Beatriz Sarlo (1985, p. 1-4), quando precisamente usa um verso de *Lance de dados*, a alucinação esparsa da agonia, para caracterizar o juízo aos repressores de 1976. Mas vamos ao argumento de Meillassoux que, pela associação com o drama wagneriano, leva água à posição de Dario.

Le pèlerinage de Bayreuth est certes la tentative la plus imposante du XIX siècle pour ériger l’art en religion nouvelle. Mais la faiblesse de l’« art total » wagnérien réside dans sa volonté de renouer avec l’articulation grecque du théâtre et de la politique. Figurer sur une scène le rapport des humains et des dieux, rendre visible à la foule le principe de sa communion à l’aide d’une narration agrémentée de chants – bref, *représenter* à un peuple son propre mystère, tel est pour Mallarmé l’héritage grec dont l’art, y compris wagnérien, continue de se nourrir. Mais, *selon le poète, c’est précisément avec la représentation que l’art doit rompre* s’il prétend aller au-delà du christianisme. On ne peut vouloir être grec: non parce que les Grecs seraient une origine perdue, une unité parfaite de l’art, de la science et de la politique impossible à retrouver, mais au contraire parce que nous, modernes, savons qu’ils ne sont pas notre réelle origine. Notre véritable origine perdue, celle qu’il faut faire revivre, quoique sous une forme neuve, ce n’est pas l’Antiquité grecque, mais le Moyen Âge latin – ce Moyen Âge « incubatoire » que le poète n’hésite pas à nommer notre « Mère ». Notre religion est en effet irréductiblement romaine. Les modernes ne sauraient se satisfaire de la scène tragique autour de laquelle communiait le peuple athénien lors des Grandes Dionysies. Pour quelle raison? Parce que le christianisme nous a transmis un rituel d’une puissance supérieure à ceux du paganisme, à savoir *la convocation réelle d’un drame réel*. Le drame est bien sûr celui de la Passion, tenu pour historique par les chrétiens, que la Messe, « prototype de cérémonials », ne représente pas à la façon d’une pièce de théâtre, mais dont elle prétend produire la Présence vraie, effective, juque dans l’hostie absorbée par les fidèles. (MEILLASSOUX, 2011, p.105-106)

Surge, portanto, a conexão entre Mallarmé e aquilo que poderíamos chamar o elemento aristocrático-popular, presente, também, na poética de Dario.

La foule désire aujourd’hui, fût-ce inconsciemment, que l’art s’empare enfin de ce qui la fascinait dans une telle cérémonie, et qu’elle prenait pour le Dieu de la Passion alors qu’il ne s’agissait que d’elle-même: de cette « Divinité, qui jamais n’est que Soi », écrit Mallarmé. Ce soi « occulte » et supérieur, dont nous ressentons l’élévation sans en comprendre la nature, doit être restitué selon une cérémonie nouvelle, devenue étrangère à toute transcendance. (MEILLASSOUX, 2011, p.107-108)

E isso conduz Meillassoux a pensar a poesia mallarmaica não como reprodução ou repetição, mas como difusão do absoluto:



La singularité ultime de la poétique mallarméenne – l'idée qui a orienté ses derniers écrits – a ainsi consisté en la recherche d'une « diffusion de l'absolu » émancipée de la seule représentation (même si celle-ci n'est évidemment pas annulée dans le travail de l'oeuvre) et congédiant toute parousie eschatologique. Le mode de présence eucharistique devient le régime suprême, et non plus en attente, de l'être-là divin. (MEILLASSOUX, 2011, p.108-109)

Ora, o *Lance de dados* revelaria, então, “avec un retard calculé, le drame discret d'un homme prêt à se sacrifier pour la nullité qu'il savait au fondement de son art” (MEILLASSOUX, 2011, p.119). Mais ainda:

Pour surmonter la Messe et l'art total wagnérien par un cérémonial nouveau, il faut en effet davantage que la triste ironie de la modernité désabusée. Il faut une dimension divine de la souffrance qui lui donne sa portée universelle. Or cette dimension supérieure ne manque pas à la Révélation que le *Coup de dés* nous offre, car c'est bien le Hasard, donc l'Infini, le Dieu des modernes, qui a dévoilé le geste de Mallarmé. (MEILLASSOUX, 2011, p. 121).

Por isso mesmo, a singularidade lógica do poema seria, fundamentalmente, negativa:

il réussirait à faire mentir le principe du tiers exclu en n'étant *ni* lanceur *ni* non-lanceur – plutôt que positive, faisant mentir le principe de non-contradiction par le fait d'être à la fois *et* lanceur *et* non-lanceur. Car pour qu'une entité, même fictive, soit tout ensemble les deux termes d'une alternative, il faudrait que ces termes aient été au préalable *déterminés*. Or tel n'est pas le cas dans l'interprétation usuelle du Poème, où l'on ne sait pas *quel* nombre le lancer aurait produit, ni quel résultat précis aurait eu le refus du lancer – tout demeure alors dans le vague et le non-dit, et rien d'infini n'est véritablement suscité. Le Héros est comme «écrasé» par le fait que tout revient au même, et donc annulé bien plutôt qu'infinisé. (MEILLASSOUX, 2011, p.125-126)

Ora o *Lance de dados* não passaria então de ser

la présence *réelle* d'un drame *réel*, un drame supportant une infinitisation effective, et non une fiction vide. Ainsi, c'est bien le geste de *Mallarmé lui-même* – son lancer de Nombre, son pari engendré par la portée performative du Poème crypté – qui doit être infinitisé si nous voulons extraire le *Coup de dés* du seul règne de la représentation. (MEILLASSOUX, 2011, p.126).

Isso porque ele é, simultaneamente,

réel (le Hasard régit effectivement les événements finis et alternatifs de notre monde), *déterminé* (ses résultats opposés sont toujours tel ou tel résultat concret) et *éternel* (le Hasard demeure égal à lui-même, toujours en acte, que ses productions soient insignifiantes ou pleines de sens). (MEILLASSOUX, 2011, p. 128)

Em outras palavras,



Cette solution consiste à *déplacer l'exigence d'infinité du geste* (de lancer ou de non-lancer) *vers le Nombre lui-même*. Autrement dit, lancer les dés, produire un Nombre – mais un « unique Nombre » *supportant en lui-même la structure virtuellement contradictoire du Hasard* [é] duire le code, mais de sorte que le résultat – infini – *rétrocède sa propre structure indécidable à l'acte qui l'a engendré*. (MEILLASSOUX, 2011, p.132)

Isto posto, a conclusão de Meillassoux é inequívoca e nos conduz a uma outra teoria (não-autônoma, não-idealista, não-funcionalista) da modernidade.

La modernité avait donc triomphé, et nous ne le savions pas. La passion mise, tout au long du XIX^e siècle, à arracher le messianisme de sa condition chrétienne, à réinventer une religion civique délivrée du dogme, une politique émancipatrice extérieure à l'ancien Salut; cet effort inouï, des poètes (Lamartine, Vigny, Hugo, Nerval), des historiens (Michelet, Quinet), des philosophes (Fichte, Schelling, Hegel, Saint-Simon, Comte), des romanciers (Hugo encore, Zola), et de celui qu'on n'a jamais su classer, Karl Marx, pour *vectoriser* de nouveau le sujet par un sens, par une direction libérée de l'ancienne eschatologie; tout ce que nos maîtres nous avaient enseigné comme périmé *par excellence*, ces Grands Récits morts, au mieux désuets quand ils avaient fermenté chez des chercheurs solitaires, au pis criminels sous les atours étatiques du Progrès ou de la Révolution; tout cela aurait pourtant opéré *une percée* jusqu'à nous, une seule, en un point précis – un Poème unique qui allait traverser le XX^e siècle comme une gemme enfouie, et se révéler enfin, au siècle suivant, comme la défense étrangement réussie d'une époque ensevelie sous nos désabusements.

Mallarmé nous aurait appris que la modernité avait *en effet* produit un prophète, mais effacé; un messie, mais par hypothèse; un Christ, mais constellatoire. Il aurait architecturé un fabuleux cristal d'inconsistance contenant en son cœur, visible par transparence, le geste de sirène, impossible et vif, qui l'avait engendré, et l'engendre toujours. Et le poète aurait ainsi diffusé le « sacre » de sa propre Fiction auprès de chaque lecteur acceptant de se nourrir de l'hostie mentale de ses Pages fragmentées. Le tout selon un athéisme exact, pour lequel le divin n'est rien au-delà du Soi s'articulant au Hasard même. (MEILLASSOUX, 2011, p.205-206)

A posição de Meillassoux, como vemos, inscreve-se, sem dúvida, no cerne do debate estético contemporâneo. Sabemos que o julgamento estético *desinteressado*, tal como formulado por Kant, era, para a posição autonomista da Teoria Crítica, o lugar privilegiado para a *negação do social*. Susan Buck-Morss já chamou a atenção para o aspecto anestésico que se pressupunha num julgamento desinteressado. Jacques Rancière, todavia, quem leu o poema de Mallarmé como uma política oscilante, a política da sereia, considera que a estética tornou-se, atualmente, um discurso perverso que impede o efetivo confronto com o antagonismo social, submetendo as obras, ou nossas leituras delas, em máquinas de um pensamento pré-concebido para outros fins: ora o de apontar o absoluto filosófico, ora o de defender a religião do poema, ou o



sonho da emancipação política, quando Rancière entende que a estética, enquanto regime de identificação da arte, comporta uma política ou uma meta-política próprias. Ao analisar as formas e as transformações dessa política, ele visa impedir o que considera diluição das operações da arte e das práticas da política na simples indistinção ética, o que, a meu ver, é ainda uma forma de alavancar um julgamento novamente interessado por valores supra-sensíveis, em detrimento da matriz significativa que muitas posições pós-fundacionalistas (Lacan, Badiou, Derrida, Nancy) ainda defendem com firmeza.

No *Pequeno manual de inestética*, Alain Badiou teria deitado as bases, em nome da ideia platônica, de que as obras são os acontecimentos, para recusar a noção do poema como portador de verdade universal, abstraída a questão da linguagem, e abrindo, assim, espaço para uma discussão acerca da questão do sensível que, em Meillassoux, se avoluma como defesa intransigente da contingência. Este conceito, por sua vez, remete não àquilo que se apresenta evidentemente, mas àquilo que se torna presente sob certas condições. Spinoza chama contingentes, em sua *Ética*, as coisas individuais que, considerando sua essência, postulem necessariamente sua existência (*quod earum existentiam necessario ponat*) ou a excluam necessariamente (*quod ipsam necessario excludat*). Na verdade, a contingência vincula-se ao fortuito (tanto como *tyché*, quanto como *automaton*¹¹), que são duas formas de impugnação da *physis*, a necessidade. Fabián Ludueña (2009), a partir da análise de Badiou em *Lógica dos mundos*, onde se comparam dois grupos de cavalos, os da gruta de Chauvet-Pont d'Arc, em Ardèche, a mesma filmada por Herzog, e os de Picasso (separados por trinta mil anos e pelo desconhecimento, uma vez que Picasso não podia conhecê-los porque foram descobertos depois), postula que o objetivo de Badiou seria a criação sensível da Ideia, onde se reúnem criação e eternidade, uma vez que ambas as figuras, a da gruta e a de Picasso, participam da verdade e, nesse sentido, diríamos, ambos os artistas, o anônimo e o vanguardista, teriam pintado o *mesmo* cavalo. É a grande questão colocada por Aby Warburg, se observamos, além do mais, que o objetivo do historiador da arte não era,

11 Para Aristóteles, o *automaton* se diferencia da *tyché* porque ser mais amplo. O acaso ou o outro (*automaton*) abrange todos os resultados acidentais que acontecem no mundo da *physis*, enquanto a sorte ou o mesmo (*tyché*) restringe-se ao âmbito da ação humana. Lacan, por sua vez, entende o *automaton* como a inserção na rede de significantes, enquanto a *tyche* marcaria "o encontro do real", que é sempre um encontro de insucesso.



precisamente, enfileirar uma história das imagens, mas compor um atlas das experiências inquietantes (*unheimlichen Erlebens*) que sacodem e agitam os homens através dos tempos. A temporalidade seria então um elemento mediador entre objeto e sujeito sensíveis, desde que se reconheça a condição absoluta (contingente) dessa temporalidade (*Nachleben* ou vida póstuma), que nos permite reconhecer a relevância da *espectralidade* para a experiência estética. Transposição dialética do sensível, em termos de Ideia, o poema teria, assim, o intuito de fazer existir, para além do tempo, a finitude temporal do sensível. Eugeni D'Ors afirmava que o tempo é uma variável do espaço, uma vez que admitia que dois acontecimentos, atravessados por afinidade, embora não coincidam no tempo, sempre podem vir a coincidir no espaço, graças à escolha, por parte de quem lê, de um sistema de referências adequado. Carl Einstein viu nessa luta entre imagens o princípio anacrônico que lhe permitiu renovar os estudos estéticos em chave não-historicista. Didi-Huberman, associando esses postulados às pesquisas de Warburg, tem desenvolvido uma *sobrevivência dos fantasmas*. Alain Badiou chama esse processo de *inestética da eternidade*. Quentin Meillassoux, de *contingência absoluta*. Fabián Ludueña, de *espectralidade sensível*. Seja como for, são tentativas de reintroduzir a temporalidade e o movimento na leitura do poema. A literatura contemporânea fala e cala *ao mesmo tempo* e essa bipolaridade define-lhe um lugar, uma *coincidência*, a de um sentido que cai *com* outro sentido, onde o relevante não é bem o incidente ou a incidência da produção do sentido, a passagem do *sons* ao *sens*, mas o *com*, a conexão, a rede que esse abandono gera (DERRIDA, 1987). A estética da contingência é uma estética pensada enquanto gesto e não enquanto representação. É *Darstellung* e não *Vorstellung*. É processo e não aspecto. É contato e não distância. Monta assim um teatro da memória, uma constelação, onde se define esse jogo bioestético a que, na falta de melhor nome, chamamos de *modernidade*.

Referências Bibliográficas

- DARIO, Rubén – “Tutzecotzimi”, de *El canto errante* (1907) in: **Obras Completas**. Madrid: Afrodisio Aguado, 1953, tomo V.
- DARIO, Rubén. **Poesias**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.



- DERRIDA, Jacques. “Mes chances. Au rendez-vous de quelques stéréophonies épiciuriennes” in: **Psyché, inventions de l'autre**. Paris: Galilée, 1987
- DESCOLA, Philippe – “Más allá de la naturaleza y de la cultura”. **Cultura y Naturaleza**. Jardín Botánico de Bogotá José Celestino Mutis, 2010, p.75-6.
- GUIMARAENS, Alphonsus de – “Aparição” in **Obra Completa**. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1960, p. 200-201.
- LEHMANN-NITSCHKE, R. – “Mitología sudamericana I: El diluvio según los araucanos de la pampa”. **Revista del Museo de La Plata**. Buenos Aires, Tomo XXIV, Segunda Parte (Segunda Serie, Tomo XI, Segunda Parte), 1919, p.30.
- _____ “Mitología sudamericana IV: Las constelaciones del Orión y de las Híadas y su pretendida identidad de interpretación en las esferas Eurasiática y Sudamericana”. **Revista del Museo de La Plata**. Buenos Aires, Tomo XXVI (Tercera Serie, Tomo II), 1922, p.18.
- _____ “Mitología sudamericana XV: El caprimúlgido y los dos grandes astros”. **Revista del Museo de La Plata**. Buenos Aires, Tomo XXXII, 1930.
- LEIRIS, Michel. **Wifredo Lam**. Bruxelas: Didier Devillez, 1997.
- LUDUEÑA, Fabián. “Prefacio” in: BADIOU, Alain – **Pequeno manual de inestética**. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- MABILLE, Pierre. “La manigua”. **Cuadernos Americanos**, a. 3, vol. 16, n° 4, jul.-ago. 1944.
- MALLARMÉ, Stéphan – “Quanto ao livro”. **Divagações**. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis, Ed. da UFSC, 2010, p. 170
- _____ – **Igitur ou A loucura de Elbehnon**. Trad. José Lino Grünwald. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p.21
- MARCHART, Oliver – **El pensamiento político posfundacional**. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- MEILLASSOUX, Quentin – **Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé**. Paris, Fayard, 2011, p.75.
- MEJIA SANCHEZ, Ernesto. “Criterio de esta edición” in: DARIO, Rubén. **Poesia**. Prefácio: A. Rama. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- RAMA, Ángel – “Prólogo”. In: DARIO, Rubén. **Poesias**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- RONELL, Avital - **Campo de Provas: sobre Nietzsche e o test-drive**. Trad. Rodrigo Lopes de Barros. Desterro, Cultura e Barbárie, 2010.
- SARLO, Beatriz - "Una alucinación dispersa en agonía" in *Punto de vista*, VII, n° 21, 1984, p.1-4 traduzido como "Uma alucinação dispersa em agonía". **Novos Estudos CEBRAP**, n° 11, São Paulo, jan 1985.
- TYLOR, Edward B. **Anahuac o México y los mexicanos, antiguo y moderno**. Trad. Silvia Tessio Conca. Córdoba: Jorge Sarmiento Editor, Universitas Libros, 2007,.



VILLAR, Péthion de - “Zero”. **Revista Americana**. a.2, nº 4, Rio de Janeiro, abr. 1909, p.151-2

* Uma primeira versão dessa pesquisa foi apresentada na reunião do grupo PROCAD, sobre poesia contemporânea, liderado por Susana Scramim, realizado na UFSC, em abril de 2012, com a participação de colegas da UFRJ e da UNICAMP.