

# O moderno e o contramoderno

## A metáfora neobarroca de José Lezama Lima

Irlemar Chiampi

Escreveu certa vez Alfonso Reyes que a América havia chegado tarde ao banquete da civilização europeia, tendo sempre que apressar o passo – diríamos, usando a mesma metáfora, digerir os manjares de um golpe – para entrar no tempo do mundo ocidental<sup>(1)</sup>. Esta observação aplica-se plenamente ao caso da poesia moderna: quando esta já era quase centenária no mundo europeu, ingressa, tardiamente, na América Hispânica, nos fins do século XIX, com o movimento modernista: mas em breve lapso de tempo, entre 1880 e 1890, este movimento invade de modo totalizador o continente, tendo como centro indiscutível o poeta Rubén Darío; adota, de um golpe, as estéticas parsaniana e simbolista que vêm a constituir, em bloco, o seu verdadeiro romantismo e promover uma profunda revolução na linguagem poética.

Coincidente com a chegada da poesia moderna é a própria modernização das estruturas sócio-econômicas, depois de 80 anos da letargia pós-colonial. Surgem as grandes urbes e um estilo cosmopolita que líquida a velha ordem colonial: inchamento populacional, mudança da paisagem urbana, novas formas de vida e de trabalho, afirmação das classes médias, diversificação das classes populares, imigração estrangeira, deslocamento do patriciado<sup>(2)</sup>. É, pois, no contexto dessa “vertigem do progresso” – da qual deriva o fenômeno da “babelização” das cidades latino-americanas – que a poesia modernista finissecular viria desencadear a “tradição da ruptura”, com a paixão pela desconstrução crítica, o repúdio do tempo presente e a religião da poesia<sup>(3)</sup>.

Atraso e aceleração não formam, contudo, a única contradição no perfil dessa modernidade. Considere-se, por exemplo, o caso das vanguardas dos anos 20 e 30 (Ultraísmo, Criacionismo, Estridentismo, Surrealismo) que propiciaram às letras hispano-americanas uma constelação de autênticos *fundadores* de uma nova poesia: Borges, Huidobro, Vallejo, Neruda<sup>(4)</sup>. Tome-se, por outro lado, a posição funcional da vanguarda europeia no circuito da grande tradição moderna: um ocaso, uma “intensificación de la estética del cambio inaugurada por el romanticismo”, que é a última etapa da rebelião desconstrutora<sup>(5)</sup>. Se é assim, como inserir a produção vanguardista fundacional na faixa terminal da longa maturação histórica da tradição moderna? Um problema similar pode ser apontado para o romance hispano-americano que inaugura a sua idade áurea nos anos 40, fundando uma estética ficcional americana com técnicas da alta modernidade literária, justamente no período do “ocaso” da modernidade. Seria legítimo dizer que escritores como Carpentier, Onetti, Cortázar, Asturias se inscrevem no fim de uma era?

Mais do que recorrer à solução de uma periodização descompassada entre a literatura moderna europeia e a latino-americana (o que sempre leva a colocar esta em posição de inferioridade), esses fatos parecem trazer, com seus paradoxos, uma constante quanto ao modo de apropriação da modernidade na América. Tanto os modernistas quanto os vanguardistas ou os novos romancistas operaram a sua apropriação estética das rupturas modernas, introjetando nelas uma forte massa de elementos estéticos residuais (locais, nacionais, tradicionais).

Essa superposição ou combinatória levou tanto à radicalização (e ruína) do modelo original quanto ao seu relançamento para novos horizontes poéticos. Isto explica porque os modernistas e vanguardistas foram legítimos fundadores – e não epígonos de uma modernidade já em seu ocaso –, como legitima a novidade estética do Realismo Maravilhoso na ficção no con-

IRLEMAR CHIAMPI é professora de Literatura Hispano-Americana e Espanhola do Departamento de Letras Modernas da FFLCH da USP e autora de “O realismo maravilhoso” (Perspectiva).

(1) Alfonso Reyes. “Notas sobre la inteligencia americana”. *Ultima Tule*/1942/. *Obras Completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960, tomo XII, p. 83.

(2) José Luis Romero. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI, 1984, 3ª ed./1976/, p. 247-318. O Autor situa entre 1880 e 1930 a explosão urbana na América Latina.

(3) Octavio Paz. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

(4) V. Saúl Yurkievich. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Ariel, 1971.

(5) Octavio Paz, *op. cit.*, p. 159 ss.

fronto com o romance europeu coetâneo<sup>(6)</sup>. A esse fenômeno de introjeção do residual que “des-troniza” a ruptura moderna intronizada, chamaremos aqui de contramodernidade, que não constitui uma negação do moderno, mas a sua outra face, revelada por essa radicalização que perfaz uma textualidade descentrada.

Não pretendemos aqui esboçar esse fenômeno no âmbito dos cem anos da modernidade hispano-americana, mas ilustrá-lo com o caso paradigmático de Lezama Lima. Essa escolha deve-se ao fato de que a sua produção, que vai de 1935 a 1976, tem o seu momento de alta resolução estética entre 1948 e 1966 (com a publicação de “Las imágenes posibles” e *Paradiso*)<sup>(7)</sup>, e coincide, cronologicamente, portanto, com o período crítico do “ocaso” da modernidade européia, a que nos referimos anteriormente. Mas deve-se, sobretudo, ao fato de que a sua escritura atualiza, de modo radical, um tipo de semiose característica da modernidade – a dificuldade do sentido – e na qual se investe a semiose barroquista, de forte tradição hispânica (e americana). A presença deste elemento “pré-moderno” e residual alia-se, notavelmente, como veremos em alguns exemplos dessa poesia, à busca do tempo mítico.

### A dificuldade do sentido na poesia de Lezama Lima

Os poemas de Lezama Lima recolhidos em livro integram as seguintes obras: *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945), *La fijeza* (1949), *Dador* (1960) e *Fragmentos a su imán* (1978).

Essa seriação cronológica deixa escassamente entrever uma “evolução”, no sentido que habitualmente se aplica ao termo em crítica literária. Esses livros não marcam etapas, mudanças ou giros significativos na construção dos poemas, tanto no que diz respeito ao regime imagético quanto ao repertório de motivos. As fábulas gregas, as mitologias orientais, os temas da tradição católica e da sexualidade são onipresentes; o mesmo bestiário – que percorre todos os ramos da zoologia, do ínfimo caracol aos céleres gamos, antílopes e serpentes de “pasos breves, de pasos evaporados” – acompanha a morte de Narciso e a solidão daquele que espera a morte no pavilhão vazio, do último poema. E, que é mais importante para o nosso ponto de vista, a mesma dificuldade, a mesma opacidade dos primeiros versos avança inflexível, até os fragmentos poemáticos, escritos entre 1971 e 1976.

Essa dificuldade sustentada sem trégua ao longo da sua produção poética – mas também na ficcional e ensaística – provocou um verdadeiro impacto dentro do horizonte de expectativas do seu meio cultural. Cintio Vitier testemunhou esse fato, anotando que, desde o seu primeiro verso – “Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo” – Lezama causou surpresa, devido à sua completa desvinculação da poesia anterior cubana. “Su espacio y sus fuentes no estaban en relación esencial ninguna con la circundante atmósfera poética. Sutiempo no parecía ser histórico ni ahistórico, sino, literalmente fabuloso”<sup>(8)</sup>.

Essa ausência de continuidade com a tradição poética imediata tem nesse descenso ou retorno ao tempo mítico um fator inicial de estranhamento para o leitor. Mas é, sobretudo, o peculiaríssimo processo de metaforização do poeta, de reelaborado barroquismo, que faz da leitura um conflito permanente com os códigos literários conhecidos. E é, como veremos, essa linguagem que modeliza o “outro” tempo – o tempo das origens – nos seus poemas.

Acompanhemos, numa típica cadeia metafórica do verso lezâmico, esse modo de produzir a dificuldade do sentido, pelo desregulamento dos códigos da retórica (e da leitura). No seu primeiro poema, “Muerte de Narciso”, o Narciso-poeta que se aproxima do espelho das águas para contemplar o seu rosto (a sua imagem), como o poeta contempla as suas imagens no espaço do poema, é descrito numa sucessão de imagens cujo emparelhamento rompe progressivamente com a previsibilidade semântica:

Narciso, Narciso. Las astas del ciervo asesinado  
son peces, son llamas, son flautas, son dedos mordisqueados.  
Narciso, Narciso. Los cabellos guiando florentinos reptan perfiles  
labios sus rutas, llamas tristes la olas mordiendo sus caderas  
Pez del frío verde el aire en el espejo sin estrías, racimo de palomas  
ocultas en la garganta muerta: hija de la flecha y de los cisnes  
Garza divaga, concha en la ola, nube en el desgaire,  
espuma colgaba de los ojos, gota marmórea y dulce plinto no ofreciendo<sup>(9)</sup>.

Se aceitamos reconhecer no primeiro verso uma sinédoque em “astas” para /cabellos/ ou em “ciervo asesinado” uma simples substituição metafórica para /Narciso/, a proliferação

(6) Cf. procurei demonstrar em *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

(7) “Las imágenes posibles” (recolhido em *Analecta del reloj*. La Habana: Orígenes, 1953) é o texto conceitual de Lezama Lima que inaugura o seu sistema poético; *Paradiso/Havana: UNEAC, 1966*; traduzido ao português por Josely B.V. Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1987; é a sua grande *summa* poética, que alegoriza os temas centrais do seu sistema.

(8) Cintio Vitier. *Lo cubano en la poesía*. /1958/ La Habana: Instituto del Libro, 1970, 2ª ed., p. 438.

(9) Lezama Lima. *Poesía completa*. Barcelona: Barral, 1975, p. 15.



Banco de Dados

O poeta e prosador cubano,  
José Lezama Lima, conhecido  
sobretudo por seu romance  
"Paradiso"

comparativa do segundo verso se mostra como um progressivo afastamento desse centro de provável significação. Com efeito, que sema comum haveria entre os termos "peces", "llamas", "flautas", "dedos mordisqueados", para que se integrem à lógica de significação aberta pela primeira metáfora? Qual o significado que atravessa esses termos para que possam ser *lidos* como atributos de "astas" e, por conseguinte, de "Narciso"?

Toda metáfora supõe a identidade de dois significantes e a não-identidade de dois significados correspondentes<sup>(10)</sup>. Essa contradição se resolve pela intersecção de um sema comum entre os dois significantes, para fundar a pretendida identidade, e desencadear um mecanismo de redução ulterior de identidade entre os significados. A essa regra se submetem os termos "astas" e "cabellos", cujo sema comum é /cabeça/ – termo intermediário que torna possível a metáfora. Podemos ler o tropo quando, decompostos os respectivos termos, se torna inteligível a sinédoque em que repousa a identificação poética. No segundo verso, contudo, ao abrir-se uma segunda metaforização, essa regra se rompe.

A série peces/llamas/flautas/dedos mordisqueados resiste à decomposição, "fecha-se", tornando opaca a intersecção probatória de uma identidade. Os termos metafóricos coexistem, formando uma cadeia cujas conexões metonímicas escapam à descodificação. Assim, a metáfora do primeiro verso instaura uma regra de legibilidade, que é violentada na série metafórica do segundo verso. É como se o poeta "corrigisse" a primeira metáfora, condensada e transparente, por uma expansão que obscurece o sentido do discurso poético.

A constituição desse tipo de "metáfora impossível" – conforme a designação do Grupo de Liège<sup>(11)</sup> – caracteriza, no meu modo de ver, o regime imagético do verso lezâmico. A dificuldade do sentido provém do grau hiperbólico que conleva esse estranhamento da lógica de significação. Nem sequer se trata, nesse caso, de ambigüidade, ruptura do desenvolvimento linear do discurso poético ou desvio da norma lingüística. Essas noções se ajustam melhor às poéticas moderadas, que não impedem o reconhecimento das conexões metonímicas no processo de metaforização. Na poética radical de Lezama, a obscuridade vai muito além da simples violência ao sintagma ou ao código da língua. Ela violenta diretamente os códigos da poética (daí a impressão do não-familiar de que falava Viter a propósito da primeira leitura de Lezama pela sua geração), para instaurar uma outra episteme, fundada no descondicionamento dos nexos causais entre o significante e suas referências já culturalizadas.

Sobre esse modo de gerar metáforas – vale dizer, de conhecer pela poesia –, Lezama teorizou em diversos ensaios. Numa das suas versões, esse modo foi denominado o "incondicionado poético", que não é outra coisa senão o princípio gerador dessa metáfora impossível que descrevemos<sup>(12)</sup>. Em *Enemigo rumor*, essa ruína dos condicionamentos causais da metaforização acabará por fixar a imagem como entidade absoluta. Realidade do mundo invisível, autonômica com respeito ao real, a imagem não se constrói como substituto do visível, mas como restituição daquele rumor misterioso, inimigo e desejável, que se encarna no corpo do poema. Num dos mais belos poemas escritos em língua espanhola, "Noche insular: jardines invisibles", o rumor distante e inaudível do mundo das origens é restituído na imagem da ilha:

La misma pequeñez de la luz  
adivina los más lejanos rostros.  
La luz vendrá mansa y trenzando  
el aire con el agua apenas recordada.  
Aún el surtidor sin su espada ligera.  
Brevidad de esta luz, delicadeza suma.  
En tus palacios de cúpulas rodadas,  
los jardines y su gravedad de húmeda orquesta  
respiran con el pulmón de viajeros pintados.  
Perdidos en las ciudades marinas  
los corceles suspiran acariciadas definiciones  
ciegos portadores de limones y almejas.  
No es en vuestros cordajes de morados violines  
donde la noche golpea.  
Inadvertidas nubes y el hombre invisible,  
jardines lentamente iniciando  
el débil ruiseñor hilando los carbunclos  
de la entreabierta siesta  
y el parado río de la muerte<sup>(13)</sup>.

(10) J. Dubois e outros (Grupo de Liège). *Rhétorique générale*. Paris: Larousse, 1970, p. 106.

(11) *Idem, ibidem*, p. 109.

(12) Lezama Lima. "Preludio a las eras imaginarias"/1958/. *Las eras imaginarias*. Madrid: Fundamentos, 1971, p. 7-30.

(13) Lezama Lima. *Poesía completa*, op. cit., p. 87-88.

Em bem precisas zonas de legibilidade, podemos reconhecer os significantes que evocam o mito da ilha paradisíaca, figuração das origens, dentro de certa tópica persistente da imaginação ocidental. O poema não se furta ao registro dos motivos familiares dessa tópica: a presença da luz, a umidade, a suavidade da brisa, o verde onipresente, os animais pequenos, as cores e os sons delicados – que recompõem aquele Éden Terrenal que Colombo identificou no trópico caribenho. Mas, entretecidas às imagens familiares da tradição literária, surgem aquelas metáforas impossíveis que descondicionam a previsibilidade da leitura. A estrofe exhibe várias delas; assinalo uma apenas: “el débil ruiseñor hilando los carbunclos”.

Aqui a relação metafórica entre o substantivo e o verbo se coloca dentro do regime de possível: há uma intersecção sêmica probatória entre “hilar” e “cantar” (a sucessão dos pontos do bordado admite uma identidade poética com a sucessão das notas do canto do rouxinol). Mas entre o verbo e o complemento rompe-se essa regra: qualquer sema admissível para o termo “carbunclo” (carvão pequeno; pedra preciosa vermelha que brilha no escuro; peça heráldica que representa a dita pedra, arrematando-a com flores-de-lis) resiste à identidade de significado, seja com o canto do rouxinol, seja com a “siesta” do verso seguinte. Existe a possibilidade, contudo, de que a cadeia metonímica subjacente jogue com um emparelhamento entre o fragmento sêmico de “carbunclo” (a escuridão) e outro fragmento da metáfora do último verso (“el parado río de la muerte”). Admitindo que nessa associação regressiva (morte-escuridão-carbunclo) se fundamentasse a metáfora, resta ainda uma questão sobre a escolha do termo “carbunclo”. Se é num estilhaço semântico desse termo (pedra que brilha no escuro) que se sustenta a mínima legibilidade do tropo, como se legitima essa escolha e não a de qualquer outro termo que conotasse mais imediatamente a “escuridão” para o leitor?

Não sem alguma acrobacia, podemos supor que se a metáfora não foi articulada sobre uma contigüidade fatural reconhecível, ela pode ter sido ideada por uma referência literária implícita. Na *Soledad primera*, Góngora refere um “animal tenebroso”, de tradição apócrifa e que traz na testa uma pedra cuja luminosidade orienta as caminhadas noturnas dos aldeões da terra aonde arriba o jovem náufrago:

cual, haciendo el villano  
la fragosa montaña fácil llano,  
atento sigue aquella  
– aun a pesar de las estrellas clara –  
piedra, indigna tiara –  
de animal tenebroso, cuya frente  
carro es brillante de nocturno día:  
tal, diligente, el paso  
el joven apresura,  
midiendo la espesura  
con igual pie que el raso  
fijo-a despecho de la niebla fría –  
en el carbunclo, norte de su aguja,  
o el Austro brame o la arboleda cruja<sup>(14)</sup>.

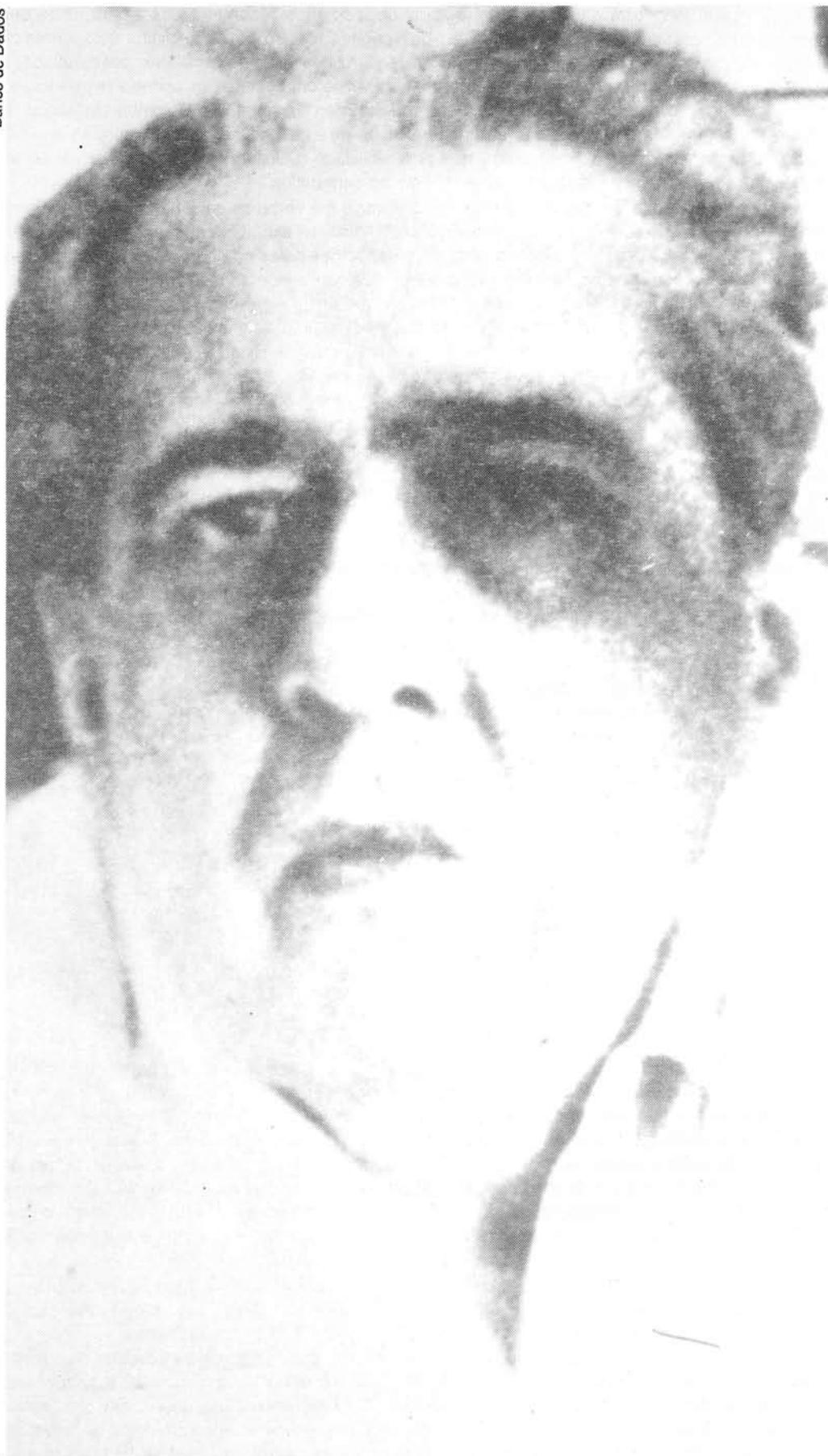
Lezama, que teve na “serpe” do mestre cordobês uma fonte de permanente inspiração para as desusadas metáforas que povoam os seus versos, terá provavelmente “citado” as *Soledades* nos versos que comentamos<sup>(15)</sup>. Parece ter havido uma transferência para o canto do rouxinol, dos significados que o “carbunclo” tem no verso gongorino – “luz que guia no escuro”, no âmbito do sono (“siesta”) e da morte. Arribamos, assim, depois de uma viagem em busca da significação, a que é o canto do rouxinol que “ilumina” o espaço da sesta e da morte. Esse método de descodificação não elimina, contudo, a ilegibilidade do verso. Primeiro porque teríamos que admitir que seria ínfimo o número de leitores com acesso à recuperação do código usado pelo poeta.

Além desse aspecto recepcional, importante para se avaliar o impacto que a obra inovadora provoca, podemos agregar um argumento de ordem semiótica, que nos devolve ao problema da escolha do termo metaforizante: a relação metafórica não está assestada sobre um elemento metonimizante próprio ou exclusivo do termo escolhido que legitime a identidade dos significados. Em outras palavras, por que o “carbunclo” e não outro lexema, no qual a associação canto/luz tivesse, pelo menos, certa culturalização<sup>(16)</sup>? Quero deixar de lado, por ora, toda consideração do “efeito estético” que a metáfora produz para fixar-me apenas no problema do “efeito de legibilidade”, como reconhecimento da identidade dos significados na metáfora. É claro que se

(14) Luis de Góngora y Argote. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1972, p. 636 (citei os versos 69-83 das *Soledades*). Recorde-se ainda que as “carbonclas” aparecem no *Poema de Mio Cid* (versos 766 e 2422), para designar as pedras preciosas que os mouros ostentavam em seus elmos.

(15) No seu ensaio “Sierpe de Don Luis de Góngora” (*Analecta del reloj*, op. cit., p. 210-11), Lezama comenta a referência gongorina ao “carbunclo” e a sua fonte medieval, na *Chanson de Roland*.

(16) “(...) pour se permettre la résorption [de um metassemema] sans équivoque, le substituant doit conserver la spécificité du substitué.” J. Dubois, op. cit., p. 104.



José Lezama Lima

atentamos para a cadeia sonora do verso, "el débil ruiseñor hilando los carbunclos/de la entrea-bierta siesta/y el parado río de la muerte", o significante "carbunclo" funciona à maravilha como catalisador da ambiência sinistra que o verso evoca. A sua sonoridade sombria restitui aquele rumor misterioso dos jardins invisíveis, que a memória poética da etiologia cósmica reconstrói ao longo de todo o poema. Mas o problema que nos concerne está aquém desse efeito que, afinal de contas, justifica qualquer semântica da metáfora.

"Um estudo das metonímias eficazes e compreensíveis – anota Umberto Eco – levar-nos-ia a descobrir que elas empregam como metonimizante uma componente semântica que pertence apenas àquele lexema e a mais nenhum. Também a marca 'macho' é componente semântica do lexema /rei/, mas ninguém usaria /macho/ como metonímia de 'rei'. Usa-se /coroa/ porque só o rei usa coroa"<sup>(17)</sup>. Se removemos dessa observação a atribuição de "eficácia" às metonímias reconhecíveis (o poético, já sabemos, não se casa bem com a pragmática), ela serve para ilustrar o regime de metáfora impossível que o verso lezâmico torna possível. Lezama não só usaria "macho" para rei, como também "coroa", para sugerir um significado que nada tem a ver com o rei.

A impressão de liberdade sem limites que a leitura dos poemas de Lezama produz advém dessa desrepressão dos códigos da retórica. A figuração percorre os caminhos mais inesperados, como se todos os seres e objetos pudessem ser nomeados, arbitrariamente, com todas as palavras. Se recordamos que, na *Poética*, Aristóteles recomendava que "bem saber descobrir as metáforas, significa bem se aperceber das semelhanças" (1459 a, 8)<sup>(18)</sup>, temos de convir que para Lezama são as dessemelhanças que fazem as boas metáforas. Nestas, as conexões imprevisíveis funcionam como um antídoto à palavra adequada e transparente.

Quando a metáfora descondiciona as expectativas culturalizadas do leitor – pela negação da analogia visível que tece emparelhamentos impossíveis ou desconhecidos – é suscitada a maravilha da "não-veracidade", conforme Giuseppe Conte, quem assinala ainda que é justamente a negação da metáfora por analogia que marca a visada antiaristotélica da poesia barroca mais radical e "ingegnosa", na sua busca de associações imprevisíveis<sup>(19)</sup>. E foi nessa tradição barroca da poesia, que teve um tão profundo arraigamento no mundo hispânico, que Lezama perfilou a sua concepção da imagem anti e pós-analógica e construiu, paradoxalmente, a sua própria modernidade americana.

Não pretendemos postular aqui uma "originalidade americana" de Lezama Lima por conta da sua radical entronização da poética da dificuldade do sentido. Em Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Pound, Rilke ou Paul Célán encontramos igualmente essa forte opacidade e polissemia (e, amiúde, ilegibilidade) que converteu a poesia moderna num fenômeno da *destruição da aura* – ou da estética do simbólico-transparente – conforme o conceito de Walter Benjamin, n' *O trabalho das passagens*. A vivência do choque e a instalação da alegoria – forma poética do mundo degradado, que corporifica esteticamente a consciência alienada, atravessa a obra daqueles poetas que fizeram da dificuldade um *desideratum* contra a comunicação, o progresso, a cultura de massas da era moderna.

Tampouco é a busca do arcano e do órfico, do mundo remoto das origens e do tempo mítico um fator da americanidade em Lezama Lima (ainda que a Origem seja, como lembra Octavio Paz, um tema obsessivo para o homem americano). Essa busca constitui, na verdade, a própria razão de ser da "dificuldade ontológica" da poesia moderna – conforme apontou George Steiner – posto que esta desenvolveu-se no quadro doloroso da morte da metafísica e da amnésia do ser autêntico, em nossos tempos racionalistas<sup>(20)</sup>.

O que Lezama Lima aporta como elemento de contramodernidade – e desde um ângulo americano – vai além da dificuldade do sentido e da tematização da Origem, mas compenetra-se com elas. Sua radicalidade no obscurecimento do sentido – mediante o que chamamos aqui de "metáfora impossível" – pode tomar-se como uma acumulação e síntese das experiências da alta modernidade poética, mas retroage para as formas pré-modernas de um barroquismo fundador da literatura nesta América. Barroco que, afinal de contas, assenta a nossa verdadeira origem na história ocidental.

(17) Umberto Eco. *As formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 93-94.

(18) Aristóteles. *Poética* (trad. Eudoro de Sousa). Porto Alegre: Globo, 1966, p. 95.

(19) Giuseppe Conte. *La metáfora barroca. Saggio sulle poetiche del seicento*. Milão: Mursia, 1972, p. 109-11 e 123-24.

(20) G. Steiner. *On Difficulty and Other Essays*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1978, p. 41-45.