

Justiça poética

LEOPOLDO M. BERNUCCI

A

história da épica moderna latino-americana tem fundamentalmente duas versões distintas. Uma, a mais comum, é semelhante à versão de alguns livros teóricos recentes sobre

os primórdios da narrativa literária no continente. Semelhante porque é mirabolante e está obcecada pelas origens dos relatos e de suas fontes: os arquivos legais. Se aplicado à épica, este mesmo gesto crítico reduziria a trajetória dos nossos melhores e mais importantes poemas a uma anedota do experimentalismo ou da imitação de discursos produzidos inevitavelmente sob o influxo da admirável usina poética de Ezra Pound. A outra versão, entretanto, por ser mais obscura é também mais fecunda. Nasce das dobras da vida do poeta. É mais intrigante; é mais autêntica; é mais convincente, embora tergiversante também. Projeta não somente a tradição da leitura das crônicas coloniais – base da maioria dos textos que analisaremos aqui – mas estabelece ainda um diálogo que é ao mesmo tempo um acerto de contas com o passado.

LEOPOLDO M. BERNUCCI é professor do Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Colorado-Boulder (EUA).

na épica latino-americana moderna

Um passado que, a bem da verdade e na opinião do poeta, precisa ser revisto e contestado: em uma palavra, *jugado*. A designação, acredito, é perfeita para dar conta de um problema de consciência, não com respeito a esse passado propriamente dito, mas com relação ao presente do poeta.

Se todo processo imitativo ou paródico já implica um diálogo em que as coordenadas temporais estão em jogo, digamos o passado do modelo e o presente da obra que imita, aproximando esse processo daquilo que acabamos de definir como *juçamento*, na paródia ficaria faltando, porém, a dimensão séria da vida. Não quero com isso sugerir que todo processo paródico deva ser necessariamente cômico, mas que grande parte dos textos imitados se insere nessa ordem humorística das coisas. Por contraste, os textos que hoje nos ocupam partilham um espaço comum, por exemplo, com os chamados “romances do ditador”, obras que se constroem de semelhante matéria-prima usada para os poemas épicos modernos: uma reavaliação do passado realizada pelo poeta que é também uma forma de expressar a sua insatisfação e de protestar contra os males do presente. Assim, textos como

El Señor Presidente de Miguel Ángel Asturias, *El Recurso del Método* de Alejo Carpentier, *El Otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez e *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos surgem para vincular um passado insuportavelmente injusto a uma realidade presente igualmente injusta e intolerável em alguns países do continente.

Tais romances, portanto, são engendrados a partir de motivações ideológicas ou políticas muito fortes que se combinam, em alguns casos, com o virtuosismo da linguagem de cada um desses escritores. Nesta, encontram-se imagens de contexto e de personagens de um passado histórico execrável, a presença de textos coloniais significativos para uma compreensão cabal do genocídio dos povos americanos, cenas de perseguições políticas e articulações linguísticas que nos fazem recordar constantemente que o que estamos lendo não é história mas um tipo de ficção que, ironicamente, não pode viver sem aquela ou fora dela, alheia às reminiscências cruéis e autoritárias do passado.

A pergunta relevante que se deve fazer, então, já não mais será “Por que esses romances foram escritos” e sim “Como foram escritos e em que contextos de produção?”; entre estes, o mais importante do ponto de vista histórico é sem dúvida o do exílio. A este quadro que acabamos de apresentar, para o caso do romance, se une o da poesia, mais especificamente a poesia do tipo que daqui para frente chamaremos de poesia épica moderna. Para todos os efeitos, trata-se de um repertório de quatro poemas, também conhecidos pelo seu alto grau de elaboração, como “poemas longos” e de natureza heróica: *Canto General* de Pablo Neruda, *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles, *Comentarios Reales* de Antonio Cisneros e *El Estrecho Dudoso* de Ernesto Cardenal.

Está claro que o conceito de *justiça poética*, que ora se aplica ao entendimento destes poemas, só será operante desde que o elevemos a uma categoria mais ampla, fora dos rígidos padrões em que foi criado durante o século XVII. Naquela época, as discussões em torno da *Poética* de Aristó-

teles, mais precisamente sobre as idéias que tinha o filósofo da Tragédia, levaram o argumento ao campo da Moral ou da Ética. Aristóteles defende, e com razões absolutamente plausíveis, que a noção de tragédia deixa de existir a partir do momento em que consideremos sanções para os maus e benefícios para os bons. Em outras palavras, o sentimento da tragédia exige que haja injustiça, e que esta como tal venha a coroar o desfecho da peça. Tanto é assim que A. C. Bradley, ao estudar as tragédias de Shakespeare, proclama que a justiça poética “significa que a prosperidade e a adversidade são distribuídas em proporção aos méritos dos agentes” e que para ele esta distribuição estaria “em flagrante contradição com os fatos da vida” e, conseqüentemente, “ausente do quadro trágico da vida dado por Shakespeare” (Ebbs, pp. 7-8).

É possível que em todas as poéticas européias do XVII e, principalmente, do XVIII, com exceção da de John Dryden, *A Defence of an Essay of Dramatic Poesy* (1668), estejam prescritas as regras para combater os vícios e premiar as virtudes. E se as asserções de Bradley estiverem corretas, logo se deduz que na realidade do cotidiano, e Shakespeare pôde magistralmente captar essa visão como ninguém, a inversão na ordem dos castigos e gratificações é o que prevalece. Segundo esta mesma realidade, o vilão se salva enquanto o virtuoso é condenado. Desta forma já entendia Richard Puttenham em 1589, na sua *Art of English Poesie*, como a realidade dificilmente imita a arte; e também como, ironicamente, esta seria incapaz de imitar a vida: “A ficção ilustra os mecanismos do ideal e da justiça eterna, gratificando o Bem e punindo sempre o Mal. A História, mais freqüentemente, permite que o bondoso padeça e o malvado prospere” (p. 12).

Não nos surpreende que no final do século XVI, neste particular, a visão larga e aética daquele Aristóteles da *Poética*, que até então tinha predominado, sofra agora uma restrição de campo, tornando-se vigente doravante a ótica neoplatônica dos valores. Didatismo e reparação dos pecados, avalizados pela lógica contra-reformis-

ta, passarão a ser as palavras de ordem do dia nos dois séculos vindouros. Mas do lado de cá, as nossas poéticas ibéricas, de modo geral sempre mais tímidas que as francesas, inglesas e italianas, não apregoariam com tanta intensidade – exceto mais tarde no caso individualíssimo de Luis Antônio Verney – as mesmas lições edificantes para a poesia. Observando as duas tendências mais de perto, dir-se-ia que no Renascimento, aliás, os autores descuravam de tais lições; porém, já em outra quadra, tornaram-se moeda corrente, como é o caso, por exemplo, dos preceitos edificantes recomendados pelo autor do *Verdadeiro Método de Estudar* e de alguns poemas épicos do Barroco tardio (1).

A contraposição que se verifica entre os dois pontos de vista éticos, isto é, um aristotélico e outro platônico, nos permite apenas entender melhor o percurso de um conceito que, amplamente adotado pela literatura daqueles anos, foi perdendo o seu valor didático e peso moral até chegar aos nossos dias. Sendo assim, estaremos agora contemplando a aplicabilidade da noção de justiça poética, tendo em mente as implicações biográficas em cada poema, conforme o esboço traçado ao princípio deste ensaio. As motivações individuais, como veremos, estão fortemente sustentadas por uma carga emocional tão forte quanto a que desencadeia a Guerra de Tróia, segundo nos conta Homero. É da ira de Aquiles que toda uma fábula se constrói na *Ilíada*. Igualmente, para o nosso caso, é a cólera do poeta latino-americano que desencadeia a escritura do seu poema.

O caso de Pablo Neruda é exemplar. Quase todas as publicações parceladas de *Canto General*, anteriores à de 1948, ficaram isentas do tom irado que marcará as produções ulteriores. Como bem observa E. M. Santí, será a partir desse ano que principalmente os oito últimos livros (VIII-XV) do poema serão escritos dessa maneira. Visto que essas publicações foram esparsas e não seguiram uma rígida cronologia, não seria possível aqui oferecer uma lista completa das datas de todos os poemas (2). As datas são importantes para precisar quando se mani-

festa a cólera do poeta contra González Videla, personagem que de amigo político passou a ser o pior inimigo de Neruda, o qual expressa sua verdadeira ira na “Carta Íntima para Millones de Hombres”, publicada em *El Nacional* de Caracas em 27 de novembro de 1947. Em 6 e 7 de janeiro do ano seguinte, o poeta arremataria a sua acusação de “traição política”, desta vez no próprio Senado chileno, onde leu um extenso documento conhecido como “Yo Acuso” (3). E essa será a tônica geral da obra, mesmo que Neruda, num gesto de reconciliação com o passado, como o que se reflete no poema “A Pesar de la Ira” (Livro 111, Canto XXV), procure nos convencer do contrário (4). Uma das últimas estrofes de *Canto General* não deixa nenhuma dúvida quanto à sua motivação:

“Este libro termina aquí. Ha nacido de la ira como una brasa, como los
[territorios
de bosques incendiados, y deseo que continúe como un árbol rojo propagando su clara quemadura. Pero no sólo cólera en sus ramas encontraste: no sólo sus raíces buscaron el dolor, sino la fuerza, y fuerza soy de piedra pensativa, alegría de manos congregadas. Por fin, soy libre adentro de los seres”
 (“Termino Aquí (1946)”, p. 629).

A culminação dessa certeza que seu poema estava entre ambas as águas, entre a poesia lírica e a poesia cronística, dá-se justamente nos últimos meses que sucedem ao ano de 1947 até o término do poema em 5 de fevereiro de 1949. Do ponto de vista de seu etos, *Canto General* parecerá ao leitor muito mais político, e em alguns momentos também demasiado prosaico, nos últimos livros, contrastando com a veia lírica predominante na maioria dos cantos anteriores. É preciso que se esclareça aqui que lirismo tem menos a ver com uma sorte de oposição direta ao gênero épico do que uma forma de afirmar um registro poético tipicamente nerudiano.

Não havia dúvidas para ele, já em 1941, quando apenas começava a trabalhar no seu

1. Considerar, por exemplo, no Brasil, os casos do *Eusíaquidos* de Frei Manuel de Itaparica e do *Camamuru* de Frei José de Santa Rita Durão. Para uma discussão proveitosa sobre a função utilitária da arte, ver as agudas observações de Ivan Teixeira em *Mecenato Pom-balino e Poesia Neoclássica* (pp. 194-207; 219-26).

2. Consultar E. M. Santí, pp. 56-57.

3. Ver dois trechos de *Canto General* em que Neruda alude à traição de G. Videla: “El Traidor” e “Acuso” do Canto IV, livro V, pp. 360-1.

4. Cf. Santí, pp. 79-80.

poema, que *Canto General* seria um “*largo poema épico*” para “*contrabalancear el efecto de la gran poesía de los clásicos, como Ercilla y Pedro de Oña*” (p. 62). *Contrabalancear*, logicamente, só poderá significar adesão e rejeição simultaneamente, já que, por um lado, os indícios mais tradicionais associados à épica são mantidos: o seu caráter enciclopédico, o apego a certas versões cronísticas de Las Casas, de Waman Poma, as formas de disposição do texto – principalmente em “Alturas de Macchu Picchu” –, o tom sempre elevado e sério e, finalmente, o substrato heróico dado aos fatos ligados às lutas pela independência e libertação dos povos oprimidos da América Latina. Por outro lado, *Canto General*, ao reconfigurar o gênero epopéia, rejeita aquela congruência de vistas entre a voz poética e o mundo narrado; introduz a visão crítica do poeta e ventriloquiza a voz perdida dos personagens vencidos, “*Yo vengo hablar por vuestra boca muerta*” (p. 141); para assim criar a versão dos perdedores, a que faltava, a não-oficial – e portanto mais poderosa – de uma história silenciada e sem possibilidade de ser ouvida, a não ser agora de forma resgatada pela voz do poeta. Eis o que diz Lautaro depois de ter matado Valdivia:

*“Yo hundí los dientes en aquella corola
cumpliendo el rito de la tierra:*

*‘Dame tu frío, extranjero malvado
Dame tu valor de gran tigre.
Dame en tu sangre tu cólera.
Dame tu muerte para que me siga
y lleve el espanto a los tuyos.
Dame la guerra que trajiste.
Dame tu caballo y tus ojos.
Dame la tiniebla torcida.
Dame la madre del maíz.
Dame la lengua del caballo.
Dame la patria sin espinas.
Dame la paz vencedora.
Dame el aire donde respira
el canelo, señor florido’”.*

Mais adiante, já veremos que esta atitude é a que permeia também outros poemas

aqui examinados. Como mais um exemplo da disposição do poeta de imprimir o seu olhar crítico às coisas do passado, haveria a constatação inequívoca de que a história da conquista dos povos americanos pelos europeus só poderá ser entendida sob o signo da maldição. Em Cardenal este signo vem marcado pela profecia de uma eminente catástrofe e pela hecatombe provocada pelo vulcão Momotombo (Canto XXV).

Não tardará o leitor a perceber, ao longo dos oitenta e cinco poemas do *Romanceiro da Inconfidência* (1955) de Cecília Meireles, qual foi a motivação para a sua escritura. Da mesma forma que em *Canto General* a fúria nerudiana com respeito a González Videla sustenta a indignação da voz lírica, Meireles expressará a sua repulsa às iniquidades relacionadas com a revolta de Minas, tema central do poema, e enfatizará o senso de urgência (*imprescindibilidade*) no denunciar as atrocidades cometidas contra os inconfidentes:

“A duzentos anos de distância, embora ainda velados muitos pormenores desse fantástico enredo, sente-se a imprescindibilidade daqueles encontros, de raças e homens; do nascimento do ouro; da grandeza e decadência das Minas; desses gráficos tão bem traçados de ambição que cresce e da humanidade que declina; a imprescindibilidade das lágrimas e exílios, da humilhação do abandono amargo, da morte afrontosa – a imprescindibilidade das vítimas, para a definitiva execração dos tiranos. E para que, no fim da partida – como em todas as parábolas – neste diálogo do céu com a terra, fossem obscurecidas para sempre as glórias efêmeras e, por toda a eternidade, exaltados e glorificados os que padeceram opressão e martírio...” (“Como Escrevi...”, p. 12).

E mesmo que numa declaração sincera dos seus propósitos a autora contradiga a imagem que temos do objetivo ou da intenção do poema, a contradição aqui serve para enriquecer a nossa análise, mostrando uma falácia intencional que revela a diferença entre o que o poema comunica e as metas

da escritora. Estas, é bem verdade, procuram desfazer a noção de julgamento, como se fosse totalmente possível manter a distância entre os sentimentos da autora e os fatos contados de modo poeticamente histórico no *Romanceiro*: “A dois séculos de distância, o espetáculo ainda é tão assombroso que o artista se sente inibido para qualquer julgamento. [...] O *Romanceiro* não julga. Ele é apenas um convite à reflexão” (“Como Escrevi”, p. 25).

De algum modo não deixa de ser excepcional, e que isso fique por conta de uma visão muito particular da autora, que o conceito de julgamento esteja desvinculado do de uma profunda reflexão. Refletir é ponderar, medir, pesar, examinar e, por último, emitir juízos de valor; sendo também um dado destacável o fato de que Meireles “se permite alguma reflexão sobre o que vai acontecendo, [...] como espectador que comenta, entre outros comentadores imaginários, ou cronista que observa, entre outros que estão observando [...]” (p. 23). É notável que, apesar do cuidado com que a autora modula as vozes poéticas, tentando equilibrar os excessos e esforça-se por criar uma imparcialidade que controle o tom de denúncia do poema, este sai à tona lírica e triunfalmente protestando. A forma para evitar que o seu conteúdo fosse marcadamente denunciatório, comprometendo assim o resultado artístico do *Romanceiro*, é idêntica à empregada por Neruda. Usa-se na veemência da mensagem política uma linguagem impregnada de lirismo que a custo de outros anseios estéticos da artista resulta ser proveitosa no conjunto composicional do poema. Neste pormenor o conceito de justiça poética em Meireles se assemelha com aquele que aparece no poeta chileno, como também se igualam ambos no modo de dar voz aos protagonistas das histórias contadas. Mas convenhamos também que, como nota diferenciadora, enquanto Neruda introduz a sua voz de poeta, entre as muitas outras de *Canto General*, Meireles prefere deixar que os personagens falem somente. Veja-se com que zelo a escritora desenha o seu poema:

“Neste ponto, já ficara ultrapassada a idéia de uma composição dramática. Impossível distribuir a cada personagem seu verdadeiro papel: seria atribuir-lhes, por vezes, pensamentos e sentimentos incompatíveis com a sua psicologia, e dar-lhes uma linguagem que não podemos reconstituir com suficiente perfeição.

O ‘Romanceiro’ teria a vantagem de ser narrativo e lírico; de entremear a possível linguagem da época à dos nossos dias; de, não podendo reconstituir inteiramente as cenas, também não as deformar inteiramente; de preservar aquela autenticidade que ajusta à verdade histórica o halo das tradições e da lenda. [...] Por isso, a parte ‘pessoal’ que nele se encontra. É uma simples intervenção para favorecer o desenvolvimento do tema: aqui, o artista apenas vigia a narrativa que parece desenvolver-se por si, independente e certa do que quer” (“Como Escrevi”, p. 22).

Daí que nas duas composições poéticas os tipos humanos se misturem com os personagens históricos, aproveitando a escritora o anonimato dos primeiros para criar uma ocasião propícia à realização da justiça poética. Utilizando personagens fictícios e de oposto caráter ao do herói da *Odisseia*, e como em Dante que julgou e condenou Ulisses na sua *Divina Comédia*, os tipos humanos em Meireles – a moça reprimida, a moça pobre, o sapateiro, as velhas piedosas – estão aí para recordar-nos do poder que tem a linguagem de criar realidades, para recuperar os momentos negligenciados e esquecidos, as vozes caladas, censuradas ou abafadas pelos códigos morais e arbitrários decretos políticos. Em Neruda são os mendigos, os índios humilhados, os camponeses explorados.

Como conseqüência da estrutura eminentemente épica do poema de Antonio Cisneros, *Comentarios Reales* não poderia apresentar uma situação muito diferente da que acabamos de observar. A pretensão enciclopédica, totalizante de “*meter toda la historia del Perú, desde los chamanes de Pachacámac hasta el asesinato de Javier Heraud, en un volumen*” (p. 9) iguala, pelo

menos em intenção, este poema aos de Neruda e Meireles. O mesmo deve ser dito agora com respeito à reconstrução dos protagonistas obscuros de uma história que passou a ser estória em versos: “*los esclavos, los obispos, los siervos*’ en un intento de revisar la historia burguesa, tradicional, desde la poesía” (p. 9).

O modo como Cisneros dispõe o seu poema, sendo muito mais contundente que o de Meireles e traçando uma linha cronológica que vai dos tempos pré-coloniais aos nossos dias, assemelha-se ao de Neruda, principalmente quanto ao nexo que se quer estabelecer entre passado e presente, mas um presente – como vimos no início deste ensaio – que só se explica de forma iluminadora quando se considera também esse passado. Era de esperar, portanto, que a primeira parte (“Antiguo Perú”), mais as subseqüentes (“Hombres, Obispos, Soldados; Algunos Muertos”), fossem seguidas linearmente pela penúltima (“Nuestros Días”). Na segunda parte, e também a mais longa do poema, notamos que o desejo formal do poeta ajuda-o a atingir a sua máxima expressão. Três poemas que ali se encontram seriam suficientes para exemplificar a tradição poética do *romance* espanhol ou dos versos de oito sílabas, tradição (que) através da qual se invoca o espírito da Colônia. Além disso, esses poemas, como outros, participam do intento de reconstruir historicamente o mapa dos sentimentos do universo colonial. Ora é um pobre cristão injustamente condenado pelo Santo Ofício (“Romance de Rima Pobre”), ora é o casal de namorados restando os ardores da libido (“Romance de Júlían el Soltero”), ou então um servo condenado à perpétua servidão pelo extraordinário poder hierárquico ou estamental da sociedade (“Romance de un Siervo y el Hijo del Cardenal”).

Com *El Estrecho Dudoso* de Ernesto Cardenal voltamos à monumentalidade dos projetos épicos. Neste poema se remontam os *Diários* de Cristóvão Colombo, crônicas e histórias coloniais, cartas, decretos e documentos legais da “Coleção Somoza” e o livro maia das profecias de Chilam Ba-

lam. E não ficará a menor dúvida para o leitor que o ímpeto de criação cardenalino reside na simultaneidade da observação do passado e presente nicaraguenses. Por isso é que, como corretamente afirma Tamara Williams,

“Suas observações funcionam também como lembretes de que os fragmentos de textos que nos são apresentados – na sua maioria documentação historiográfica do século XVII – prefiguram a opressão brutal e a exploração econômica que caracterizaram a ditadura de Somoza na Nicarágua por quase meio século” (p. XXV).

As ligações entre passado e presente são incontestáveis, embora não apareça uma só vez qualquer alusão ao regime de Somoza, sob o qual viveu Cardenal grande parte da sua vida, mas que só na década de 70 foi sentir realmente os efeitos diretos do regime opressivo do ditador nicaraguense. O poeta declarou, certa vez, que ao escrever *El Estrecho Dudoso* ele associou a vida de Antonio de Valdivieso com a de Augusto César Sandino, o fundador da luta revolucionária da Nicarágua. Mas também, como indica Williams, o poeta no Canto X traça um paralelismo entre a seqüência dos acontecimentos que sucedem à morte de Pedrarias Dávila, em 1531, e os sucessos ocorridos depois da chegada de Anastasio Somoza ao poder, em 1937. Acresce-se à essa associação uma outra que nos faz pensar nos cruéis governos coloniais de Pedro e Hernando, filhos de Rodrigo de Contreras mencionados no poema com os dois filhos de Somoza, Luis e Tachito (5).

O lema que norteia a escritura de *El Estrecho Dudoso* é o do “*non debe el coronista dejar de fascier su oficio*” (p. 62), que o poeta escreve em sua forma arcaizante e cujo sentido original Cardenal subverte dando-lhe um novo, desta vez, irônico sentido. O que então significava para o cronista uma obrigatória, burocrática, tediosa e não menos mentirosa tarefa de registrar os fatos da Colônia, o moto significa agora para o escritor nicaraguense a maneira pela qual se guiará no dever

5. Cf. Tamara Williams, p. XXV.

de denunciar as atrocidades e os crimes da humanidade.

O poema de Cardenal é escrito segundo certas pautas que, sem correr o risco de exagerar, poderíamos chamá-las de uma “correção histórica”. No conferir dos fatos, o poeta toma a liberdade de mudar os sentidos das crônicas e de imiscuir-se na consciência dos tiranos, para dramatizar ainda mais a situação de poder na qual estes estão envolvidos. Se para as crônicas oficiais, mesmo considerando o caso de Bernal Díaz del Castillo, a personalidade de Hernán Cortés desponta com todo o vigor de sua audácia, ambição, frieza e imutabilidade, fazendo dele um personagem implacável, em *El Estrecho Dudoso* o leitor poderá contemplar o tirano espanhol na sua mais completa crueldade, sobretudo “preso” de sua consciência e perturbado pela lembrança de seus horrendos crimes invadindo-lhe a noite:

*“Y después Cortés en las noches no podía
[dormir.
Se levantava y se paseaba solo en la
[oscuridad
Entre los grandes ídolos,
Y se cayó en la oscuridad
tropezando entre los ídolos, y se quebró la
[cabeza.
Pero no dijo nada. Sólo pidió que se la
[curaran”* (VIII, p. 48).

Uma pequena mas sugestiva história, de remorsos e traições que se entremesclam, caminha junto com outra, não menos alusiva do que a das perversões do poder que acabam enlouquecendo o poderoso. É um dos melhores temas no poema de Cecília Meireles, onde D. Maria I (“A Louca”), rainha de Portugal, no seu delírio se vê condenada a contemplar indefinidamente, em visão espectral, as próprias mãos sujas de sangue, aquelas mesmas mãos que tinham assinado inúmeros decretos e sentenças de morte. Igualmente, Cardenal, de modo muito mais sutil, acrescentará um dado parentético à assinatura da rainha espanhola que aparece no Canto XI firmando decretos: “*La Reyna era Doña Juana la Loca*”,

diz o poema, insinuando essa estranha aliança entre poder e loucura (p. 66).

Cardenal ainda consegue dar um relevo muito especial à sua versão histórico-poética do canibalismo. É um motivo que já tinha sido trabalhado por Neruda no poema “El Corazón de Pedro de Valdivia”, como vimos anteriormente, e que lhe deu ocasião para exaltar e dignificar o canibalismo como prática ritualística. Para o poeta nicaraguense, entretanto, interessado em mostrar a outra face da história, a antropofagia é representada de maneira inversa. São os soldados de Cortês que, empurrados pela fome, devoram os índios, numa prática de sobrevivência que não deixa de carregar os seus estigmas: “*No lo Cuenta Cortés en las Cartas de Relación*” (Canto VIII, p. 40), emenda o poeta.

O que vimos até agora, acredito, pode nos dar uma idéia de como o uso que aqui se fez da noção de justiça poética implica um gesto motivado em cada autor em particular, durante a releitura histórica que individualmente realizam. Releitura que já é em si mesma uma forma também de conceber e escrever o poema. O desejo de corrigir versões ossificadas do passado, provocado pelo impacto histórico e político na experiência pessoal do escritor, tem levado um número considerável de autores latino-americanos, muito maior que o que vimos hoje, a encarar as diferentes histórias contadas até agora ou as chamadas versões oficiais com enorme desconfiança, mas também com uma desusada fascinação. Isto vem provar algo que talvez seja um dos aspectos mais originais entre os nossos escritores. Todas as grandes figuras literárias, quase sem exceção, têm sido personalidades públicas no sentido lato da palavra. Não deixa de ser instigante o fato de que, no passado, não bastando ser escritores, tais indivíduos estivessem também no centro das atividades políticas. Assim se deu com Sor Juana, Andrés Bello Sarmiento, Gonçalves Dias, José de Alencar. Dos autores que hoje vimos, Neruda e Cardenal podem ser os casos mais óbvios, mas Meireles, que se tornou figura pública também por viver tangencialmente a vida dos órgãos

governamentais de seu país, nem por isso ficou à margem da dinâmica de uma relação entre escritor e Estado. E o que dizer de Cisneros que, ao não participar diretamente desta, tem mantido – em palavras de David Huerta – “*diversos compromissos, críticos y militantes, con la realidad histórica circundante, próxima y distante*” (Prólogo 11). Antonio Cornejo Polar assinalou que “[p]ara Cisneros, la historia es la materia misma de la vida social y – por consiguiente – la perspectiva que mejor puede interpretarla” (Prólogo 14). Esta característica ao menos serviria para refletir sobre

o papel social dos escritores modernos latino-americanos e de suas respectivas obras. Tão distantes ficaram eles e elas das influências sociais e históricas, quando estudados através de modelos estruturalistas, que até hoje se perpetua o vício de desprezar suas biografias. Estas, menos que uma cronologia de sucessos profissionais, devem ser vistas como imagem do seu tempo, estabelecendo ainda uma estreita relação com os planos das obras que a representam. Isto em si já bastaria para convidar-nos a repensar, mais uma vez, a essência do compromisso da literatura com a sociedade.

BIBLIOGRAFIA

- EBBS, John Dale. *The Principle of Poetics Justice Illustrated in Restoration Tragedy*. Salzburg, Institut für Englische Sprache und Literatur – Universität Salzburg, 1973.
- CARDENAL, Ernesto. *The Doubtful Strait / El Estrecho Dudoso*. Trans. by John Lyons, intro. and glossary by Tamara Williams. Bloomington & Indianapolis, Indiana UP, 1995.
- HUERTA, David. “Prólogo” a *Por la Noche los Gatos – Poesía 1961-1986* de Antonio Cisneros. México, Fondo de Culture Económica, 1989.
- MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1967.
- _____. “Como Escrevi o ‘Romanceiro da Inconfidência’”, in *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989, pp. 11-33.
- NERUDA, Pablo. *Canto General*. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid, Cátedra, 1997.
- QUINLAN, M. A. *Poetic Justice in the Drama*. Notre Dame, University of Notre Dame UP, 1912.
- SANTÍ, Enrico Mario. “Introducción” a *Canto General* de Pablo Neruda. Madrid, Cátedra, 1997.
- TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato Pombalino e a Poesia Neoclássica*. São Paulo, Edusp, 1999.
- VERNEY, Luís Antônio. *Verdadeiro Método de Estudar, para ser Útil à República e à Igreja: Proporcionado ao Estilo, e Necessidade de Portugal, Exposto em Várias Cartas, Escritas pelo R. P. *** Barbadinho da Congregação de Italia ao R. P. *** doutor na Universidade de Coimbra*. Tomo primeiro. [2 vols.] Valença, Oficina de Antonio Balle, Ano MDCCXLVII. Com todas as Licenças necessarias &c, 1747.
- WILLIAMS, Tamara. Introduction to *The Doubtful Strait / El Estrecho Dudoso* by Ernesto Cardenal. Trans. by John Lyons. Bloomington & Indianapolis, Indiana UP, 1995.
-
-