



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

RONALD FERREIRA DA COSTA

**ALTAZOR POR ZARATUSTRA:  
UMA PERSPECTIVA DIONISÍACA**

---

Londrina  
2012

RONALD FERREIRA DA COSTA

**ALTAZOR POR ZARATUSTRA:  
UMA PERSPECTIVA DIONISÍACA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação, em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos.

Londrina  
2012

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina.**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

C837a Costa, Ronald Ferreira da.

Altazor por Zaratustra : uma perspectiva dionisíaca / Ronald  
Ferreira da Costa. – Londrina, 2012.  
115 f.

Orientador: Volnei Edson dos Santos.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina,  
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em  
Letras, 2012.

Inclui bibliografia.

1. Huidobro, Vicente, 1893-1948 – Teses. 2. Nietzsche, Friedrich  
Wilhelm, 1844-1900 – Teses. 2. Literatura comparada – História e crí-  
tica – Teses. 3. Literatura chilena – Teses. 4. Filosofia alemã – Teses. 5. Fi-  
losofia antiga – Teses. 6. Canon (Literatura) – Teses. I. Santos, Volnei  
Edson dos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e  
Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82.091

RONALD FERREIRA DA COSTA

**ALTAZOR POR ZARATUSTRA:  
UMA PERSPECTIVA DIONISÍACA**

Dissertação apresentada ao Curso de  
Pós-Graduação, em Letras, da  
Universidade Estadual de Londrina

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos  
UEL – Londrina – PR

---

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia  
Fernandes  
UEL – Londrina – PR

---

Prof. Dr. José Luis Martinez Amaro  
UNB – Brasília – DF

Londrina, 23 de fevereiro de 2012.

Dedico este trabalho a meus pais, que me apoiaram até quando eu parti.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL pela competência conjunta em haver proporcionado meu pessoal engrandecimento acadêmico, sobretudo:

Ao Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos, pela ímpar orientação.

Ao Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes pela oferta de tão agradáveis disciplinas, sem a perda do rigor acadêmico.

Ao ilustre casal, Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa e Prof. Dra. Regina Helena Aquino Corrêa, pelas profundas reflexões proporcionadas.

E ainda:

À minha amada esposa pela paciência, companhia, confiança e, sobretudo, pelo meu primeiro filho, Théo.

A Deus, pela pressuposta misericórdia por tanto haver lido Nietzsche em lugar da Santa Bíblia.

*“Se a poesia até hoje foi desenvoltura,  
doravante será síntese”*

*Guillermo de Torre*

COSTA, Ronald F. **Altazor por Zaratustra**: uma perspectiva dionisiaca. 2012. 115p. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

## RESUMO

O presente trabalho de dissertação apresenta uma proposta comparatista de leitura entre os objetos *Altazor*, de Vicente Huidobro, e *Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche. Numa tentativa de organização cronológica, inicialmente, o texto prestase à análise dos antecedentes daqueles objetos. Então, analisa-os na sua perspectiva teórica: por um lado o criacionismo de Huidobro, e, por outro, os quatro conceitos filosóficos orientadores de Zaratustra. Em seguida, os personagens são apresentados em perspectiva conceitual e estrutural, para, finalmente, concretizar-se a proposta de leitura comparatista, que se faz a partir dos pressupostos filosóficos de Zaratustra, buscando a perspectiva dionisiaca da afirmação no decurso de *Altazor*. Nesse sentido, a decomposição gradativa da língua, que se nota em *Altazor*, pode não representar uma renúncia à poesia, mas, a exemplo da peregrinação de Zaratustra, com o sentido afirmativo de Dioniso, aquela decomposição se torna, em *Altazor*, uma superação da língua e do cânone poético.

**Palavras-chave:** Huidobro. Nietzsche. Dioniso. Superação.

COSTA. Ronald F. **Altazor for Zarathustra: a dionysian perspective.** 2012. 115p. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

### **ABSTRACT**

This thesis presents a proposal comparatist reading between the objects: Huidobro's *Altazor*, and Nietzsche's *Thus Spoke Zarathustra*. In an attempt to chronological organization, initially, the text lends itself to analysis of the antecedents of those objects. Then analyzes them in their theoretical perspective: on one hand the Huidobro's creationism, and secondly, the four guiding philosophical concepts of *Zarathustra*. Then the characters are presented in conceptual and structural perspective, to finally materialize the proposal comparatist reading, which is made from the philosophical assumptions of *Zarathustra*, seeking affirmation of the Dionysian perspective during *Altazor*. In this sense, the gradual decay of language, which is noted in *Altazor* may not represent a waiver of poetry, but, like the pilgrimage of *Zarathustra*, with the affirmative sense of Dionysus, that decomposition becomes, in *Altazor*, an overcoming of language and poetic canon.

**Keywords:** Huidobro. Nietzsche. Dionysus. Overcoming.

## SUMÁRIO

<i>INTRODUÇÃO</i> .....	10
1. ANTECEDENTES.....	15
1.1. Nietzsche, Grécia e Helenismo .....	15
1.2. Clássico, Romântico ou Moderno? .....	21
1.3. Do Simbolismo às Primeiras Vanguardas Artísticas.....	27
1.4. Huidobro: a Formação de um Criacionista.....	37
2. O PROGRAMA CRIACIONISTA.....	41
2.1. O Discurso Não-Referencial.....	48
2.2. A Metáfora Volitiva .....	54
3. PERSONAGENS CONCEITUAIS.....	60
3.1. A Propósito de Zaratustra .....	60
3.2. A Propósito: Altazor .....	66
4. A DOUTRINA DE ZARATUSTRA .....	74
4.1. A Morte de Deus (ou o Crepúsculo dos Ídolos) .....	74
4.2. A Vontade de Poder .....	80
4.3. O Eterno Retorno .....	83
4.4. O Ocaso do Além-do-Homem.....	89
5. ALTAZOR POR ZARATUSTRA.....	94
5.1. Prefácio em Prosa de Altazor.....	94
5.2. Canto I.....	96
5.3. Canto II.....	99
5.4. Canto III.....	101
5.5. Canto IV.....	103
5.6. Canto V .....	105
5.7. Canto VI.....	107
5.8. Canto VII.....	108
<i>CONCLUSÃO</i> .....	112
<i>REFERÊNCIAS</i> .....	114

## INTRODUÇÃO

Diz o título: Altazor por Zaratustra. Duas obras que, por si, isoladamente, já poderiam ocupar intensas horas de dedicação em desvendar mistérios e sentidos subjacentes. Contrapô-las, pois, é tanto mais laborioso quanto enriquecedor. A proposta da presente dissertação se orienta por uma hipótese original, a correspondência íntima – e não superficial – entre aqueles personagens tomados por conceituais, duplos de seus autores. Nesse sentido, é possível que tal correspondência não seja factual, intencional, mas é, em virtude do procedimento metodológico aqui empregado, que acreditamos mostrar-se passível de comprovação no texto e, sobretudo, enriquecedora dele, no que diz respeito a Altazor, por sentido cronológico e, portanto, derivativo.

Há, pois, marcadamente na história, diferentes tendências nos procedimentos metodológicos do exercício que se denominou “crítica literária”, a propósito das quais, o professor Paul de Man nos oferece a seguinte compreensão:

Com a lei e a ordem internas da literatura bem policiadas, podemos agora nos devotar de forma confiante aos negócios estrangeiros, às políticas externas da literatura. Não apenas nos sentimos capazes de fazê-lo, mas nos julgamos responsáveis por tomar essa atitude: nossa consciência moral não nos permitiria agir de outra forma.<sup>1</sup>

Contrapõem-se, no estudo do professor, a tendência que privilegia as “políticas externas”, ao formalismo interpretativo cujo foco é a “ordem interna” da literatura. Em última análise, considerando que todo formalismo – diz – tende a parecer reducionista, sua tese se inclina a um relativismo que se rege segundo as potencialidades de interpretação que engendra a obra. Sob a égide da abstração teórica, essa postura pode nos parecer mesmo óbvia, mas havê-la realizado, eis o nosso trabalho de filólogo:

---

<sup>1</sup> MAN, 1996, p.17.

Pois a filologia é essa arte venerável que antes de tudo exige uma coisa de seus admiradores: manter-se à parte, ir devagar, tornar-se silencioso, tornar-se lento (...) Esta arte, a que me refiro, não termina facilmente nada; ensina a ler “bem”, quer dizer, a ler de trás para diante, a ler devagar, com profundidade, com pensamentos íntimos, com dúvidas e precauções, com dedos e olhos delicados.<sup>2</sup>

Seguindo, portanto, em sentido *filológico* o relativismo de que fala o professor Paul de Man, as potencialidades de *Altazor*, no advento da hipótese que engendrou a presente dissertação, se mostraram superlativamente superiores ao que se tem traçado como crítica dessa obra do poeta chileno Vicente Huidobro.

Como vanguardista por “simultaneidade”<sup>3</sup>, ou seja, aquele cuja produção e reflexão literária se faz não por difusão “antropofágica” de expressões já consumadas, mas, concomitante a elas, se estabelece como voz ativa na conformação da historiografia, Huidobro deixa sua marca percorrendo do eixo Santiago-Madri-Paris. Dada sua relevância no contexto das poéticas de ruptura vanguardista, Vicente Huidobro erige sua obra poética sobre uma sólida base teórica, amparada programaticamente com um movimento próprio e autônomo, o criacionismo. Não bastasse ser poeta de simultaneidade, crítico e teórico, seu movimento antecipou várias manifestações de ruptura, várias “dissonâncias” ao cânone e, em alguma medida, cumpre notar, até o presente, não superado. Sua obra de referência, o poema extenso em sete cantos, *Altazor*, é a máxima realização poética de seu programa criacionista; com ele, Huidobro alcança níveis inauditos do fazer-poético na modernidade. Com tudo isso, a leitura deste, que se toma aqui por objeto, se torna um desafio a qualquer leitor versado nas vanguardas, pois se adianta como “objeto ambíguo”<sup>4</sup> à interpretação leitora. Nesse sentido, para a hipótese de correspondência em conformidade com as “potencialidades” de *Altazor*, acreditamos imperativa a contribuição de Nietzsche e seu Zaratustra.

---

<sup>2</sup> NIETZSCHE, 2008, p. 14.

<sup>3</sup> GELADO, 2006, p. 27.

<sup>4</sup> OLIVERAS, 2007, p. 45.

Assim como Altazor será para Huidobro, Zaratustra já era obra de referência de Nietzsche, que não se furtou em reiterar seu destaque no conjunto de seus escritos. Entre ensaios, aforismos e dissertações, *Assim falou Zaratustra* sintetiza todo o constructo filosófico de seu autor, delineado como uma alegoria profética, por vezes lírica. Extrair dele os conceitos, e desvendar suas metáforas requer o amparo de seu conjunto de obras que prepara ou comenta o Zaratustra, por este figurar-se em ponto central.

A partir desse duplo objeto, que quis a hipótese confrontar, amparar e complementar, diz-se no título: Altazor *por* Zaratustra, o que indica uma relação de mão única, qual seja, a objetivação de uma leitura de Altazor *a partir* de Zaratustra, de seus conceitos subjacentes – que são os mesmos de Nietzsche, o imoralista.

Dissera Nietzsche, que Zaratustra fala a linguagem do ditirambo (1995: 90), e tem um espírito dionisíaco; e seu conceito de Dioniso, em última análise, encerra a postura afirmativa diante da tragédia. Contrapondo-o com o conceito schopenhaueriano de “vontade” – que compõe a natureza humana, mas gera sofrimento pela eterna insatisfação dessa *vontade* – chegaremos à idéia da “vontade de poder” em Nietzsche, essa, dionisíaca porque afirmativa. Em Altazor, pois, essa afirmação se concreta na superação da língua, pois é o pássaro – um açor das alturas – um ser que se faz e se afirma pela língua, mas sua tragédia é sua queda, e a conseqüente dissolução do idioma. Em nada obstante, Altazor, como Zaratustra, quer seu ocaso e sua queda; ruma vertiginosamente ao sétimo canto onde encontra o sepulcro do que lhe conforma, a língua feita pedaços. Antes, pois, de tomá-lo como uma tragédia de renúncia, é uma tragédia afirmativa uma vez que ali, o seu ocaso é uma aurora, uma superação e uma *tresvaloração* daqueles antigos valores que conformaram a mesma língua. Eis o sentido que engendra a hipótese de aproximação. Foi preciso uma política externa de leitura para compreendê-lo e elevar a interpretação de Altazor à sua altura, e às cimas de Zaratustra.

Isso posto, tentamos traçar um sentido cronológico no texto, que contemplasse, ao longo dos cinco capítulos aqui dispostos, os pontos necessários ao objetivo da dissertação: aquela leitura em perspectiva dionisíaca. O primeiro capítulo, pois, quer compreender os antecedentes conformadores desse duplo

objeto; desde períodos, dos remotos aos mais recentes da história, até a trajetória intelectual e composicional dos autores. Ao programa criacionista de Huidobro, dedicou-se o segundo capítulo, tratando-o histórica e teoricamente, e contrapondo-o, outrossim, com as perspectivas dionisíacas da música e da volição transfigurada em metáfora, ou seja, atribuímos àquela figura – que mereceu uma parte própria no texto – o conceito dionisíaco da “vontade de poder” como volição subjetiva do eu lírico na instância enunciativa, e do autor, na instância composicional – como, afinal, duplos que se propõem ser. O terceiro capítulo introduz a concepção, o motivo e a estrutura do duplo objeto, tomado ali como personagens conceituais. Já o capítulo de número quatro desenvolve os quatro principais pensamentos de Nietzsche distribuídos nos quatro livros de Zarathustra pelas suas andanças; estrutura-se ali, mais pontualmente, a fundamentação teórico-filosófica para o objetivo da dissertação. Finalmente, o quinto capítulo se presta ao exercício filológico mesmo, à interpretação de Altazor por Zarathustra na perspectiva dionisíaca. É não obstante que, ao longo dos capítulos que antecedem esse final, se propôs seguidamente citas comparatistas que ilustrassem o que se tratava, contudo, não acreditamos nisso encontrar prejuízo à última análise, pois, a propósito mesmo de Altazor, Saúl Yurkievich já notara que:

*El poema significa todas las significaciones posibles. El lector no está obligado a elegir entre las admisibles y, si por afán de congruencia, selecciona algunas que le parecen convenir mejor al sujeto, las otras, las relegadas, se mantienen perpetuamente disponibles, prontas a convertirse en principales en otra nueva lectura (...) En Altazor el poder de crear significaciones contextuales es ilimitado.<sup>5</sup>*

[O poema significa todas as significações possíveis. O leitor não está obrigado a escolher entre as admissíveis e, se por afã de congruência, seleciona algumas que lhe parecem melhor convir ao sujeito, as outras, as relegadas, se mantêm perpetuamente disponíveis, prontas a se converterem em principais em outra nova leitura (...) Em Altazor o poder de criar significações contextuais é ilimitado]<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> YURKIEVICH, 2002, p. 161.

<sup>6</sup> Para fins de facilitar a leitura, propõe-se tradução livre das citações em língua estrangeira.

Assim, acreditamos que, fizéssemos uma outra, e mais uma, e ainda outra dissertação, com *Altazor por Zaratustra*, não faltariam relações e significações possíveis de se apontar – se, no entanto, as aqui presentes se resumem a breves capítulos, é por limites da dissertação e não do objeto; assim observou-se na pesquisa. Por outro lado, a cita de Yurkievich vem em nosso auxílio para legitimar a nossa hipótese, uma vez tomada como *congruência* a nossa original intuição. Os resultados não de ser notados ao longo do texto, se plausíveis ou descalabrados.

Há, ainda, duas questões formais a serem mencionadas. No que diz respeito à escolha da bibliografia, algumas traduções do original foram adotadas em língua espanhola, caso de *Así habló Zaratustra*, por Andrés Sánchez Pascual. A razão se dá pela contribuição que ditas traduções nos possam haver oferecido acerca das referências, notas, e esclarecimentos em geral das especificidades da língua alemã. Nos casos em que foram citadas tais obras em língua espanhola, assim como as citações de críticas ou da edição original de *Altazor*, a fim de empreender maior clareza e conforto ao leitor, propusemos traduções livres entre colchetes, imediatamente abaixo da cita em espanhol, para as citações longas, e, diretamente em tradução livre, entre aspas, para as citações curtas.

## 1. ANTECEDENTES

No que diz respeito aos antecedentes do criacionismo, optou-se por traçar, em sentido cronológico, as características dos fatos que se relacionam com ele, direta ou indiretamente, ou que procuramos relacionar por força da hipótese, que, por sua vez, se funda em afinidades conceituais. Já o programa criacionista, que ora parece ser central, uma vez que este primeiro segmento da dissertação a ele se direciona e nele culmina, é, na verdade e, no entanto, o extremo limite do recorte diacrônico a que nos propusemos para afinal contemplar o justo objeto, qual seja, a perspectiva comparatista entre Zaratustra e Altazor.

Nesse sentido, a respeitar mais uma vez a cronologia, principiámos pelos fatos de Nietzsche, que partem da conformação de seu gênio nos sentidos biográfico e estético, para o quê, foi peremptório à compreensão de seus pressupostos filosóficos retrotraímo-nos brevemente no que antecede ao romantismo, passarmos por ele, e superá-lo, como o fizera o filósofo. Num outro apartado, em sentido exclusivamente estético, abordamos desde o simbolismo europeu até, pontualmente, os demais ismos de vanguarda, alcançando o lócus latino-americano, o que conferiu um *continuum* à cronologia textual, uma vez havendo a crítica nietzschiana alcançado citar o próprio Baudelaire. E, finalmente, tem o mesmo tratamento biográfico Vicente Huidobro com ainda contemplar o conjunto de suas obras anteriores a Altazor, a fim de que se perceba a evolução da estética criacionista dentro de sua produção.

### 1.1. NIETZSCHE, GRÉCIA E HELENISMO

Data de 15 de outubro de 1844 o nascimento de Friedrich Wilhelm Nietzsche, na cidade de Röcken, Saxônia, onde viveu até a morte prematura de seu pai, em 1849. No ano seguinte, sua família – mãe, irmã, avó paterna e tias – então se transferiu para Naumburg, Turíngia, onde se iniciaram suas aulas de música. Nietzsche teve uma educação valiosa; uma bolsa de estudos lhe permitiu frequentar a tradicionalíssima instituição Pforta, internato de educação clássica,

onde se educou também o filósofo Fichte, entre outros ilustres. A continuidade de sua formação foi, inicialmente, dedicada à teologia, na Universidade de Bonn, com carta de recomendação, em 1864, para Friedrich Ritschl, de quem Nietzsche se tornaria o aluno mais notável – tanto assim que, uma vez transferido o professor para Leipzig, o jovem aluno o acompanhou, passando a se dedicar à filologia. Dois fatos merecem aqui atenção: Em 1865, Nietzsche teve seu primeiro contato com a obra *O Mundo como Vontade e Representação* de Schopenhauer, empenhando nela atentos estudos; em 1868, dado o manifesto interesse de Nietzsche, e por intermédio da esposa de Ritschl, amiga da irmã de Richard Wagner, músico e então jovem estudante – respectivamente 55 e 24 anos, na ocasião – foram apresentados; assim Nietzsche começou a frequentar a residência dos Wagner, em Tribschen, fato incubador de *O Nascimento da Tragédia*. Cumpre ainda ressaltar que, ao longo desse percurso, não foi menor o interesse e a dedicação de Nietzsche às artes e, sobretudo, à música, havendo se tornado um competente pianista e improvisador; some-se isso à leitura de Schopenhauer e aos estudos de filologia clássica e temos o gérmen de uma filosofia cujas bases iniciais não foram outras senão a do helenismo, vejamos em que sentido.

Por helenismo, compreende-se o período entre 323 e 30 a.C., desde a morte de Alexandre Magno, até a morte de Cleópatra. O étimo remonta a mitologia dos helenos, que tem por patriarca, Hellen, filho de Zeus; o termo Grécia – no idioma grego permanece *Éllada* (Ελλάδα) – foi utilizado indiscriminadamente naqueles domínios, dada a conquista romana no século II a.C., a partir de qual evento, a expressão greco-romana faz referência. A este período da história ocidental emprega-se igualmente o epíteto de era clássica<sup>7</sup>, que, a propósito mesmo da arte, foi marcada por estruturas bastante fixas, em par às quais se estabelece o conceito *clássico* de beleza. A *Poética* de Aristóteles é, por antonomásia, documento desses padrões.

---

<sup>7</sup> Como esclarece Anatol Rossenfeld: “O termo vem de *classis*, “frota” em latim, e refere-se aos *classics*, aos ricos que pagavam impostos pela frota. Um escritor “*classicus*” é pois um homem que escreve para essa categoria (...) Depois o vocábulo sofreu várias transformações (...), veio a ser uma composição literária reconhecida como digna de ser estudada nas “classes” das escola (...) Por fim, (...) obras que correspondem a certos preceitos modelares, os quais, por seu turno, derivam de certa fase da arte grega e a tomam como padrão. Essa condição ocorreu principalmente no Renascimento” (apud GUINSBURG, 2005, pp. 262-263).

Por outro lado, Giorgio Colli nos demonstra como, em feito, se deu a conformação da sabedoria grega. Na Grécia arcaica, a idade pré-socrática entre os séculos VI e V, a sabedoria já estava, desde origens mais remotas, concentrada no oráculo de Delfos, templo de Apolo, que exorta aos homens o “conhece-te a ti mesmo”, daí atribuir-lhe a moderação. Para a tese de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche retoma esse período arcaico contrapondo Apolo com Dioniso em sentido antitético, mas em cuja aliança conformara-se, segundo o autor, o sentido trágico do helenismo, ou senão, nada justificaria o desenvolvimento e a representatividade da tragédia ática. Nesse sentido, Nietzsche contesta a ideia geral da serenidade grega, substituindo-a pelo “fenômeno metafísico” da união dos opostos. À guisa de síntese dessa oposição temos dado que Apolo seria tributário de tais características, porquanto apolíneas: princípio da individuação, beleza, medida, sonho, prazer, logos, mimese e plástica; Dioniso, por outro lado e porquanto dionisíacas: um primordial, dissonância, desmedida, embriaguez, sofrimento, símbolos, criação e música. O coro, enquanto elemento constitutivo da tragédia, é elemento determinante nessa aliança como fenômeno metafísico. Vejamos o que nos revela o texto:

(o coro) uma muralha viva de que se cerca a tragédia, a fim de se separar do mundo real e salvaguardar seu domínio ideal e sua liberdade poética (...) A introdução do coro seria o passo decisivo, por meio do qual é leal e abertamente declarada a guerra a todo naturalismo na arte.<sup>8</sup>

E, mais adiante, interessa-nos ainda, outro fragmento:

O grego construiu, para esse coro, um estrato de um *estado natural* imaginário e o povoou de *seres naturais* imaginários. A tragédia foi erigida sobre esses fundamentos e justamente por causa dessa origem foi dispensada, desde o início, de uma servil imitação da realidade.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> NIETZSCHE, 2007b, p. 59.

<sup>9</sup> Idem, p. 60, grifos do autor.

A propósito de todo “naturalismo da arte”, Nietzsche está pensando numa arte fundamentalmente mimética, cujo conceito de beleza, que lhe era intrínseco, relacionava-se diretamente com o da justa medida e o da proporção, como era, sobretudo, a arte plástica para o grego. Por outra parte, o coro, já pela sua concepção musical, sem referencial lógico<sup>10</sup>, é tomado como expressão dionisíaca. Desse modo, o “fenômeno metafísico” é justamente aquelas características apolíneas da tragédia (a mimese, a proporção e a plástica que se notam na ação, e o logos no texto dos atores) que, em dado momento da história helênica, se encontraram com o coro dionisíaco, essencialmente musical e responsável por essa “liberdade poética”:

Essa aliança é o momento mais importante da história do culto grego: de qualquer lugar que se olhe, podem ser constatadas as reviravoltas produzidas por esse acontecimento. Foi a reconciliação de dois adversários, com a rigorosa delimitação das linhas fronteiriças (...) Doravante a essência da natureza deve se exprimir simbolicamente; um novo mundo de símbolos é necessário.<sup>11</sup>

Esse “novo mundo de símbolos” está em oposição, como vimos, àquele naturalismo, onde a plástica apolínea se faz expressão mimética na arte, e o logos é dado como referencial lógico dialético. Figura representativa desse logicismo, para Nietzsche, é Sócrates, a quem, ao lado de Eurípides, atribui o fim da tragédia:

Dioniso já tinha sido expulso da cena trágica por uma força demoníaca, da qual Eurípides era apenas a voz. Em certo sentido, também Eurípides não passava de uma máscara: a divindade que falava por sua boca não era Dioniso, tampouco Apolo, mas um demônio que acabava de aparecer, chamado *Sócrates*. Esse é o novo antagonismo: o dionisíaco e o socrático e por meio dele pereceu a obra de arte da tragédia grega.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> No sentido primeiro do étimo *logos* (λογος), ou seja, a palavra.

<sup>11</sup> NIETZSCHE, 2007b, pp. 35-36.

<sup>12</sup> Idem, p. 90, grifos do autor.

E, como extensão a esse raciocínio, vejamos, finalmente, o que houve de influência socrática no drama de Eurípides:

...sua tendência antidionisíaca se transformou antes num naturalismo anti-artístico, podemos examinar mais de perto a natureza do *socratismo estético*. “Tudo deve ser conforme à razão para ser belo” (...) Armado com esse cânone, Eurípides mediu todos os elementos da tragédia, a língua, os caracteres, a composição dramática, a música do coro e os corrigiu de acordo com esse princípio.<sup>13</sup>

A busca pelo prazer do belo enquanto categoria universal, após a intervenção “demoníaca” de Sócrates e Eurípides – utilizando os termos nietzschianos – na tragédia ática dionisíaca, foi indevidamente estendida a todas as expressões artísticas, porquanto, no que compete à poesia, esta será bela enquanto plasmada do logos dialético. Vejamos esse percurso:

Platão transmitiu realmente à posteridade o protótipo de uma obra de arte nova, o *romance*, que pode ser considerado como a fábula de Esopo infinitamente aperfeiçoada, e na qual a poesia está subordinada à filosofia dialética (...) Aqui o *pensamento filosófico* se sobrepõe à arte e obriga a esta a se enlaçar estreitamente no tronco da dialética. A tendência *apolínea* se transformou em esquematização lógica (...) a natureza *otimista* da dialética que triunfa em cada conclusão e que só pode viver de fria clareza e de certeza, esse elemento otimista que, depois que penetrou na tragédia, invadiu suas áreas dionisíacas e a conduziu fatalmente à sua própria perdição.<sup>14</sup>

Retomando o estudo de Giorgio Colli, veremos que em todas as fases do percurso que decorre a sabedoria grega, está presente esse logos; em sua configuração mais arcaica, é o vaticínio oracular que deve ser interpretado pelo profeta, considerado sábio por decifrar o enigma pelo qual se expressa o oráculo:

<sup>13</sup> NIETZSCHE, 2007b, pp. 91-92, grifos do autor.

<sup>14</sup> Idem, p. 101, grifos do autor.

Adivinhar implica conhecer o futuro e manifestar, comunicar tal conhecimento. Isso ocorre através da palavra do deus, do oráculo. Na palavra, manifesta-se ao homem a sabedoria do deus.<sup>15</sup>

O enigma, segundo o mesmo autor, traz em si uma tremenda carga de hostilidade e malevolência, conforme, exemplarmente, se apresentava a Esfinge. Quando esse enigma sai de Delfos e passa à esfera humana, ele “assume a figura agonística” pela disputa vital entre os sábios; é a primeira idade da dialética. Quando, por sua vez, a dialética exime-se da disputa entre dois e passa ao âmbito público, surge a retórica. De natureza substancialmente oral, a retórica sempre esteve ligada, ainda que como recurso mnemônico, à escrita, que passa, paulatinamente, a adquirir mais autonomia expressiva. Nesse contexto, vejamos a tese de Colli:

Platão inventou o diálogo como literatura, como tipo particular de dialética escrita (...) A esse novo gênero literário, o próprio Platão chama pelo novo nome de “filosofia” (...) Quanto à sabedoria, a escrita proporcionará a aparente, não mais a verdadeira.<sup>16</sup>

E é em fuga dessa “aparente” sabedoria, plasmada pelo logos dialético, que se lança Nietzsche, propondo retirar o véu de maia que se adianta à visão apolínea. Com efeito, aquela oposição apolíneo-dionisíaca<sup>17</sup> nos ajuda a distinguir dois tipos de artista. Se o primeiro, apolíneo, é o que está ligado à bela aparência, o artista dionisíaco é o que vai além; além até da compreensão *lógica*.

Desse modo, Nietzsche desmonta toda uma tradição clássica, não só da filosofia, mas de todo o pensamento ocidental, e tem a arte, como a mais acabada expressão humana, pois, em última análise, acredita que só como fenômeno estético justificam-se a existência e o mundo. Contrapondo-se então à tradição apolínea do pensamento e da arte, volve os olhos a uma idade pré-clássica

---

<sup>15</sup> COLLI, 1996, p. 12.

<sup>16</sup> Idem, pp. 92-93.

<sup>17</sup> Nesse ponto, vale notar que Giorgio Colli tem bastante propriedade em relativizar e até contrapor essa e outras teses de Nietzsche a propósito das suas interpretações mitológicas.

dionisíaca, e tem, nesse contexto, da Grécia e do helenismo, a base de sua filosofia juvenil – embora não a tenha nunca abandonado de todo.

## 1.2. CLÁSSICO, ROMÂNTICO OU MODERNO?

Havia pouco, a Alemanha apartara-se da restante Europa e se furtava da afirmação cultural que representara iluminismo em nome de uma Reforma luterana. Não obstante, as revoluções que ocorriam, sobretudo, na França de Rousseau e na Inglaterra industrial, não passaram despercebidas por Kant – que já havia categorizado o *cogito* cartesiano – Novalis, e seus contemporâneos. Já se falava, na década de 1790, de um idealismo revolucionário que passaria pela poesia e pela filosofia, e é Novalis quem, junto com Schlegel, desenvolve o conceito de “romantização”, pelo qual se tornariam indissociáveis vida e literatura. Schiller, por sua vez, empreende elaborar uma teoria estética, mas o círculo de Iena – que prontamente alcançaria Berlim – só estaria completo com a chegada de Fichte e sua filosofia subjetiva, que influenciaria os demais. A natureza, como *locus amoenus* à fuga romântica, já visto em Rousseau, tem, com Schelling, todo um constructo filosófico: busca-se um elo de compreensão interior dessa natureza a partir do eu absoluto de Fichte – relação que Schopenhauer, romântico da geração seguinte, estabeleceu com o mundo como representação, enquanto mundo como conceito dessa subjetividade. A Idade Média cristã se torna modelo para a religiosidade de que se nutrirá o romantismo, até pela formação daqueles que a empreendem, como Novalis e Schlegel; assim nos mostra o professor Rüdiger Safranski: “A união da poesia e religião é para Novalis a garantia de um possível renascimento de uma era religiosa” (2010, p. 122). Embora Fichte não se tenha contaminado por esse sentimento, ele ganha força até alcançar a reconfiguração mais remota da mitologia.

Assim, esse espírito romântico e nacionalista alcança Wagner, que se convence da necessidade de empreender uma revolução a partir da *Gesamtkunstwerk*, sua obra de arte total. A partir de 1869, quando Nietzsche foi nomeado à cátedra de filologia clássica em Basileia, ele inicia uma série de curtas temporadas em Tribschen, com os Wagner. O jovem professor estava pensando no

texto de *O Nascimento da tragédia no espírito da música*<sup>18</sup>, enquanto Wagner preparava o seu ensaio *Beethoven*, que teoriza sobre aquele seu ideal revolucionário, mantendo também um intenso ritmo de trabalho na composição do ciclo de óperas *O Anel dos Nibelungos*. Mas, a admiração de Wagner pela desenvoltura e propriedade com que o jovem professor Nietzsche falava de Schopenhauer, talvez o tenha impulsionado a rever e traduzir o seu *Anel* – cujos primeiros esboços remontam a duas décadas anteriores – para uma “linguagem schopenhaueriana” que antes lhe não era demasiado clara. É nesse contexto que se dá a grande afinidade dos dois gênios; a reescrita e a emenda em um epílogo trágico ao *Anel*, e a composição da primeira grande obra de Nietzsche, *O Nascimento da tragédia no espírito da música*, estão ambas sob o ideário da renovação do espírito alemão.

No que diz respeito a *O Anel dos Nibelungos*, trata-se de um ciclo de quatro óperas épicas inspiradas em lendas e mitos germânicos que está constituído por: *O ouro do Reno*, *A Valquíria*, *Sigfried*, e *Crepúsculo dos Deuses*. Seu enredo parte do roubo do ouro do Reno pelo anão Alberich que, com ele, forjaria um anel mágico com o poder de dominar o mundo, renunciando ao amor, pois também carregaria essa maldição. Há uma disputa entre as criaturas mitológicas por esse anel, e o foco se dá em Wotan, o deus dos deuses, que tem em Sigfried, a esperança de conseguir o anel. A figura de Sigfried é a representação mesma da coragem e da liberdade de espírito, enquanto Wotan, da vontade de poder, conceitos que serão desenvolvidos na filosofia de Nietzsche, sobretudo após o rompimento com Wagner. O herói trágico, Sigfried, conquista o anel, mas acaba traído e assassinado; a filha desleal de Wotan, amante de Sigfried (o amor mais livre), a Valquíria Brunilda, acaba por devolver o anel ao Reno, e, finalmente, expurga-se em chamas. Ao longo de todo o processo, os deuses serão destruídos; a mensagem, afinal, não é outra senão a de renúncia e purificação.

---

<sup>18</sup> Título original da obra publicada em 1872 (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*) que, revista em 1886, será alterado para “O Nascimento da Tragédia, Ou: helenismo e pessimismo” (*Die Geburt der Tragödie Oder: Griechenthum und Pessimismus*), com o prefácio “Uma Tentativa de Autocrítica”.

A estréia de todo o ciclo – cuja apresentação completa leva em torno de 15 horas – teve ocasião no primeiro festival de Bayreuth de 13 a 17 de agosto de 1876, com a inauguração desse grandioso teatro, que fora construído para esse fim. Wagner, imbuído de grande idealismo revolucionário, concebeu e se convenceu do caráter messiânico de sua obra.

Essa “ideia de Bayreuth” representou, para Nietzsche, que nutria profundo desprezo à frivolidade burguesa e lamentava a decadência da arte, mais do que aquilo que de fato ocorreu ali; segundo sua própria percepção, seria o “maior de todos os deveres” – esperava de Bayreuth o que, afinal, Bayreuth não pôde oferecer-lhe, nem a ele, nem aos alemães decadentes. Apesar da saúde já comprometida, Nietzsche viaja para aquela cidade a fim de assistir aos ensaios, pouco antes da “colocação da pedra angular”<sup>19</sup>. A agitação da agenda social que se lhe impõe cumprir é uma tortura, assim, parte abruptamente para a Suíça francesa: “...desculpei-me junto a Wagner somente com um telegrama fatalista”<sup>20</sup>, diz Nietzsche, mas retorna para a estréia. Nietzsche assiste apenas ao *O ouro do Reno*, e volta para Basileia, profundamente desapontado. É provável que já se estivesse opondo a algumas posturas de Wagner<sup>21</sup>, mas a estréia em Bayreuth deu início ao afastamento inevitável:

Quem tem idéia das visões que já então me haviam cruzado o caminho pode imaginar o que eu sentia, ao acordar um dia em Bayreuth. Inteiramente como se sonhasse... Onde estava afinal? Não reconhecia nada, mal reconhecia Wagner. Em vão folheava minhas lembranças. Tribschen – uma longínqua ilha de bem-aventurados: nem sombra de semelhança.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> NIETZSCHE, 1995, p. 73.

<sup>20</sup> Idem, p. 74.

<sup>21</sup> Cita de uma carta de Nietzsche a Seydlitz, a propósito de Wagner, após a estréia do festival: “Seus objetivos e os meus estão começando a caminhar em direções inteiramente opostas. No fim de contas, se ele conhecesse tudo o que tenho contra a sua arte em meu coração, por certo me consideraria um de seus piores inimigos, o que todos sabem que não sou.” Apud HOLLINRAKE, 1986, p. 148.

<sup>22</sup> NIETZSCHE, op. cit. p. 73.

De Basiléia, Nietzsche decide passar uma temporada de reabilitação na Itália, partindo em outubro daquele ano (1876). Dá-se então, em Sorrento, o último encontro com a família Wagner, que ali estava para um breve descanso do festival. Embora a cordialidade fosse nesta ocasião preservada, o afastamento definitivo era iminente – Wagner e Cosima comentavam sobre uma aproximação à igreja protestante e as experiências da comunhão. No ano seguinte, Nietzsche recebe de Wagner o texto definitivo do profundamente cristianizado *Parsifal* – última obra de Wagner – e Nietzsche, como um apóstata anticristo, remete-lhe o *Humano, demasiado humano*, “o monumento de uma crise” – diz em seu *Ecce homo*, e acrescenta:

Quando finalmente me chegou às mãos o livro acabado (...) enviei dois exemplares também para Bayreuth. Por um milagre de sentido no acaso, chegava-me simultaneamente um belo exemplar do texto de Parsifal, com dedicatória de Wagner a mim, “a meu caro amigo Friedrich Nietzsche, Ricardo Wagner, conselheiro eclesiástico”. – Esse cruzamento dos dois livros – a mim me pareceu ouvir nele um ruído ominoso. Não soava como se duas espadas se cruzassem? (...) Incrível! Wagner havia se tornado devoto...<sup>23</sup>

Nessa ocasião, com *Humano, demasiado humano*, Nietzsche, ao considerá-lo o “monumento de uma crise” – “vi que era hora de refletir, retornar a mim”<sup>24</sup> – prescreve-se um “tratamento anti-romântico”: afastamento, obrigação ao ócio – “Mas isto significa pensar!”<sup>25</sup> – fim à “bibliografia”, à imposição de ouvir outros *eus*, e fim a todo “sentimento belo’ e outras feminilidades de que fora contagiado<sup>26</sup>, “por ignorância, por juventude”. Com tudo isso, com esse desvio de instinto, recobrada a saúde e retornado a si mesmo, Nietzsche acredita haver superado o que havia nele de romântico e wagneriano. As recorrentes críticas se velam no texto até a morte de Wagner (1883), quando ganham maior clareza, como em *Assim falou Zaratustra*:

---

<sup>23</sup> NIETZSCHE, 1995, p. 107.

<sup>24</sup> Idem, p. 74.

<sup>25</sup> Idem, p. 75.

<sup>26</sup> Idem, p. 76.

*¡Huye, amigo mío, a tu soledad! Ensordecido te veo por el ruido de los grandes hombres (...) En el mundo las mejores cosas no valen nada sin alguien que las represente: grandes hombres llama el pueblo a esos actores. El pueblo comprende poco lo grande, esto es: lo creador. Pero tiene sentidos para todos los actores y comediantes de grandes cosas. En torno a los inventores de nuevos valores gira el mundo: – gira de modo invisible. Sin embargo, en torno a los comediantes giran el pueblo y la fama: así marcha el mundo. Espíritu tiene el comediante, pero poca conciencia de espíritu (...) Mañana tendrá una nueva fe, y pasado mañana, otra más nueva (...) la sangre es para él el mejor de los argumentos.<sup>27</sup>*

[Foge, amigo, à tua solidão! Ensurdecido te vejo pelo ruído dos grandes homens (...) No mundo as melhores coisas não valem nada sem alguém que as represente: grandes homens chamam o povo a esses atores. O povo compreende pouco o grande, isto é: o criador. Mas tem sentidos para todos os atores e comediantes de grandes coisas. Em torno dos inventores de novos valores gira o mundo: – gira de modo invisível. Porém, em torno dos comediantes giram o povo e a fama: assim caminha o mundo. Espírito tem o comediante, mas pouca consciência de espírito (...) Amanhã terá uma nova fé, e depois de amanhã, uma mais nova (...) o sangue é para ele o melhor dos argumentos.]

Alegoricamente, vemos, nesse discurso de Zaratustra, Nietzsche como o criador, e Wagner como o comediante famoso; este, não pode ser um espírito livre porque não tem consciência de espírito; sua fé é volúvel, e a ideia do corpo e sangue de Cristo, seu melhor argumento, abomina o criador. A exemplo disso, podemos perceber que aquela primeira relação e essa ruptura são fatos decisivos na obra de Nietzsche, que tem *Assim falou Zaratustra* como seu maior expoente:

...o livro contém, evidentemente, um abundante elemento autobiográfico. 'Nele [no livro] está registrado um número incrível de traços e tribulações pessoais somente inteligíveis para mim; muitas páginas pareceram-me estar quase sangrando', reconheceu Nietzsche em uma carta a Köselitz.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> NIETZSCHE, 1999, pp. 90-91.

<sup>28</sup> HOLLINRAKE, 1986, p. 28.

A partir de todo esse percurso, compreendemos que Nietzsche: ora se inclina a um classicismo arcaico, ou seja, um classicismo pré-socrático, quando busca na mitologia helênica a base de sua filosofia juvenil; ora é um autêntico romântico no sentido dionisíaco de sua trajetória, por que:

Como os românticos, ele luta contra a fraqueza da moral convencional (...) É a busca romântica pelo selvagem, pelo prodigioso, que impulsiona também a Nietzsche. A transcendência romântica, de Schlegel a Nietzsche, não vai em direção à grande calmaria, mas em direção à aventura.<sup>29</sup>

Assim, podemos convir que a figura de Zaratustra seja a própria personificação dos impulsos subjetivos do Eu de Fichte, que se impõe ao racionalismo burguês. Noutra sentido, é, finalmente, moderno ao opor-se a esse mesmo romantismo. Depois de Bayreuth, Nietzsche não quer ser um romântico e esforça-se por superá-lo com seu tratamento, mas a distinção aqui é fundamental:

A crítica nietzschiana ao romântico e seu distanciamento se referem a um Romantismo do retorno ao cristianismo. Não é pois a primeira geração dos Românticos, da *bela confusão* (Novalis) e da *orgia espiritual* (Friedrich Schlegel) que Nietzsche tem diante dos olhos, e sim um Romantismo mais tardio, o catolicizante.<sup>30</sup>

É um Romantismo pessimista, decadente, dos malogrados e vencidos, que terá em Wagner e Schopenhauer seus mais emblemáticos representantes na obra de Nietzsche. Em última análise, o que nos revela essa ruptura e essa oposição é uma postura radicalmente de vanguarda, se não no sentido histórico-estético do termo, talvez num sentido mais literal, ou, porque não, etimológico. É que Nietzsche sempre esteve, por assim dizer, na vanguarda de seu próprio pensamento, numa constante “tentativa de autocrítica” e de tresvaloração dos próprios valores, mesmo que isso implicasse, como ruptura, no sepultamento

---

<sup>29</sup> SAFRANSKI, 2010, p. 265.

<sup>30</sup> Idem, p. 265.

dos ídolos. É o que acreditamos conferir atualidade em seus escritos e possibilidades de aproximações, como a que empreenderemos aqui, com a vanguarda de Vicente Huidobro.

### 1.3. DO SIMBOLISMO ÀS PRIMEIRAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

A análise literária que se proponha, a partir de algum recorte diacrônico e delimitador, lançar vistas aos antecedentes conformadores de um dado objeto, logo se aperceberá da “ruptura histórica” – nos termos de Haroldo de Campos – como fenômeno orientador dessa diacronia. Se, por um lado, todo classicismo procura a generalidade da obra e sua tipificação a partir de normativas estéticas e formais – a exemplo da epopéia, da ode e do soneto como gêneros primeiros – por outro lado, como vimos destacando, ao romantismo cabe a violenta oposição ao iluminismo racionalista da Renascença como característica definitiva, e a ruptura total à estética neoclássica. Todo o precedente estaria, de uma ou outra maneira, constituído por elementos “classicizantes”, como nota Anatol Rosenfeld<sup>31</sup>, o que faz do romantismo o primeiro e mais expressivo movimento de ruptura ao cânone estabelecido. Victor Hugo já se opusera à discriminação clássica entre palavras nobres (*nobles*) e palavras baixas (*bas*) quando, no seio de um romantismo “intrínseco”, cujas rupturas chegam à materialidade mesma da linguagem, prenuncia-se o simbolismo via Baudelaire – assim nos explica Haroldo de Campos, que, para o caso, exemplifica: “Novalis, Hoelderlin, Nerval, o próprio Poe”, como “românticos intrínsecos”, que se tornariam modelares para os simbolistas.

Com Charles Baudelaire – o “primeiro adepto inteligente de Wagner”, segundo Nietzsche, pela perspectiva da revolução – mais do que poemas malditos, a arte ganha seu primeiro grande crítico e teórico da modernidade – assim afirma Elena Oliveras (2007, p. 32). A categoria de beleza e o modelo contemplativo de Kant perdem, a partir de Baudelaire, sua vigência: a obra deve ser valorizada segundo sua atualidade, e a influência maior é exercida pela imprensa e pela metrópole. A experiência subjetiva já não é aquela, romântica, da fuga à solidão do

---

<sup>31</sup> Apud GUINSBURG, 2005, p. 261.

lugar ameno, mas à solidão paradoxal do “andar por entre a gente” no “deserto de homens” que é Paris. É, pois, com os *Pequenos Poemas em Prosa* – juntamente com as *Folhas de Relva* de Whitman, que também introduz o verso livre, e os *Poemas* de Emily Dickinson – que Baudelaire insere o tom enunciativo na lírica moderna, e é apesar do coloquialismo que o Eu lírico se estabelece como tal, diferenciando-se da locução prosaica.

A exatidão, a síntese e o fragmentário, são características circunstanciais – para não dizer *formais* – dessa poesia moderna tomada pelo cosmopolitismo, mas, sobretudo, é com o valor atribuído às palavras, diz Raul Gustavo Aguirre, que o acento se desloca definitivamente da *prosa versificada* até as palavras em si como *chaves* de uma linguagem possível, a única capaz de desvelar poeticamente a realidade – e não é pouco oportuno aqui citar a poesia inaugural do criacionismo de Huidobro, como um meta-poema, ou poema-manifesto, onde se lê: “Que o verso seja qual uma chave / Que abra mil portas...”<sup>32</sup>. À experiência estética da leitura dessa poesia moderna, subjazem sentidos aos quais se devem, portanto, buscar, e que atribuem o valor especificamente poético à sua linguagem inesgotável no sentido lato. Enquanto Baudelaire, em 1857, com *As Flores do Mal* buscava por *Correspondências*, Victor Hugo ainda estava atrelado às suas *Contemplações*.

Contemporâneo brasileiro de Baudelaire, e não menos notável, é a figura de Sousândrade, cujas *Harpas Selvagens* data do mesmo ano de *As Flores do Mal*. Mas é, sobretudo, com seu poema extenso *Guesa*, de 1888, que Sousândrade estabelece alguma relação de simultaneidade com a Europa – como o fará Huidobro três décadas depois – além do pioneirismo em trazer também, ao lado do cubano José Martí, a questão latino-americana na pauta da literatura. Conforme nota Haroldo de Campos, já se vê, em *Guesa*, o fragmentarismo, o periodismo e o coloquialismo como estrutura poética que se afirmam em *Un coup de dés* de Mallarmé, publicado, contudo, apenas em 1897, mas que apresenta ainda a espacialização visual e a diagramação também inspiradas na imprensa, e que se considera uma “épica dos novos tempos”; ainda Haroldo de Campos. Com efeito, é com Stéphane Mallarmé que os brancos “...assumem importância”, pois “chocam de

---

<sup>32</sup> HUIDOBRO. *Arte poética*. Apud SCHWARTZ, 2008, p. 101.

imediatos; a versificação assim o exigiu, como silêncio circundante”<sup>33</sup>, esclarece o próprio poeta.

Com o mesmo espírito messiânico de Wagner, Arthur Rimbaud, por sua vez, completa a tríade dos poetas malditos do Simbolismo europeu. Se, para aquele, a questão não é meramente estético-musical, igualmente, para o poeta, a poesia deve alcançar consequências concretas para modificar a vida. Havendo passado *Uma Temporada no Inferno* (1873), com Verlaine o poeta alcança algumas *Iluminações*, mas, por fim, cala, equivocado ou desiludido. O que cabe, contudo, pontuar, é que, juntos, aqueles três poetas, cada qual com sua linguagem e inovação específica, destroem toda a armação intelectual do renascimento, do iluminismo e do positivismo, conforme considera Raul Gustavo Aguirre (1979, p. 46).

Correspondente hispano-americano desse simbolismo francês, que, vale notar, carrega não poucas influências do parnasianismo, a exemplo de Rimbaud e do próprio Sousândrade no Brasil, é o modernismo<sup>34</sup>, que comumente se costuma definir como síntese daqueles dois movimentos com traços impressionistas. Seu máximo expoente em língua espanhola é o nicaraguense Rubén Darío, também simultaneísta, que influenciou toda a vanguarda da América Hispânica e a chamada Geração de 98 dos jovens escritores modernistas na Espanha. Como caracteriza Saúl Yurkievich, esse “opulento banquete das musas” foi marcado por uma postura aristocrática do poeta que se crê um ser escolhido, embora a incompreensão social seja seu estigma. A vulgaridade desse entorno lhe repugna, por isso, isolado, busca o sublime, o refinamento. É, ademais, exótico e sensual, galante e principesco; com uma rica linguagem metafórica, recorre a personagens mitológicos. Por tudo isso, segundo o mesmo autor, o modernismo espanhol operou, no pensamento hispano-americano, três grandes modificações: uma de ordem pessoal, pela qual o eu romântico do poeta, como vimos, se compreende visionário, heróico, predestinado, demiúrgico, mas incompreendido, o que se observa como fenômeno literário e, poucas vezes manifesto na práxis vital; outra, de ordem cultural, pelo quê se despreza os produtos lugareiros, com afã de cosmopolitismo culteranista; e, finalmente, a modificação de ordem espaço-temporal, que origina a busca pelos

---

<sup>33</sup> Apud SISCAR, 2010, p. 110.

<sup>34</sup> É de todo distinto do Modernismo brasileiro e da *vanguardia* hispânica, que são, afinal, estes correspondentes.

grandes centros culturais, sobretudo a França, e a inclinação pela modernidade e suas modas; é peremptória a ordem do dia, conhecê-la e lançar mão dela – o que nem sempre significou a adesão ao novo, sobretudo na passagem ao século XX quando se acentuam as rupturas.

Nesse sentido, há muita sintonia entre a ideia modernista e a filosofia de Nietzsche, afinal, como filósofo balizador da modernidade. Busca-se, aqui também, com o Modernismo, a tresvaloração de todos os valores sociais, e não há como negar que este movimento, em certa medida, imiscui-se no Romantismo, ou que é dele remanescente.

A partir desses antecedentes diretos, dos quais se estrutura a poética hidobriana, surgem desdobramentos diversos que configuram a profusão dos “ismos” da modernidade. São as diversas manifestações de vanguarda do princípio do século XX que, retomando o sentido da “ruptura histórica” de que falava Haroldo de Campos, poderemos compreendê-las como um conjunto fragmentário da ruptura maior que representou o Romantismo, do qual, em última análise, também procedem. Esses programas, cada qual com sua especificidade, mesmo quando em mútua oposição, conformam um discurso uno da estética da modernidade, pelo que se denominam vanguarda artística.

Segundo Viviane Gelado, que retoma Peter Bürger e Adorno, o objetivo da arte de vanguarda é a “reintegração da obra estética na práxis vital”, negando assim o estatuto de autonomia da arte; é um momento – diz a autora – de autocrítica da arte na sociedade burguesa. Por outro lado, o professor Marcos Siscar se utiliza do termo “ressurreição”, extraído do manifesto futurista, para definir as vanguardas do século XX como opositoras à “tradição”, e põe, como questão central, a ideia de crise – em detrimento de “morte” ou de “fim” – da poesia. Nesse sentido, e uma vez mais, podemos reafirmar o pressuposto de que essa modernidade, plasmada nos movimentos de vanguarda, é, em muitos aspectos, tributária do – ou, se se preferir, coincidente com o – pensamento nietzschiano, na medida em que se orienta pela tresvaloração de seus próprios valores, superando seus ídolos. Com efeito, em cada “ismo” de vanguarda, se propõe algo a ser superado que, em maior ou menor medida, estará presente no projeto estético hidobriano.

No que diz respeito ao movimento iniciado por Filippo Tommaso Marinetti, o futurismo, é consenso admiti-lo como o mais transcendente dos que tiveram lugar no princípio do século XX, e, provavelmente, o mais longo. A propósito disso, diz Jorge Schwartz: “Ao contrário do dadaísmo, que foi breve e sábio ao proclamar sua própria extinção (...) seu líder obstinou-se em dar continuidade ao programa original durante mais de duas décadas” (2008, p. 401). O mesmo autor aponta ainda, em cita a Léon Trótski, que o movimento nasce e se desenvolve fora dos países mais avançados; surgiria, pois, do imaginário periférico dos países ainda não desenvolvidos industrial e tecnologicamente, que nutriam o desejo pelo novo, como a Itália e a Rússia, originalmente, e com solo fértil na América Latina. De qualquer modo, Raul Gustavo Aguirre cita cinco razões pelas quais se estabelece a importância desse movimento, quais sejam: o caráter programático de seu coerente conjunto de manifestos; a formulação de uma estética aplicável em todas as artes; sua disseminação e a consequente influência nos outros movimentos; o fato de incorporar em seu programa a noção de vanguarda; e, finalmente, o apagamento definitivo da dicotomia entre o ser humano e a tecnologia, pois, não se opõe, nem prescinde dela, mas a exalta como valor estético. Seu marco inicial é a publicação do Manifesto Futurista de Marinetti, no periódico parisiense *Le Figaro*.

A propósito da literatura futurista, sua maior contribuição é a proposta de renovar a expressão literária, o que se daria pelas “palavras em liberdade”, ou seja, sem os nexos sintáticos, e já sem pontuação. Esse “paroliberismo” preconizado por Marinetti, ademais da inserção de caracteres tipográficos, é questão central no movimento; a supressão do eu lírico, dos advérbios e dos adjetivos, e o emprego do infinitivo, também são postulados futuristas. No campo semântico, o futurismo exalta o movimento, a velocidade, a força, o maquinismo e, em resposta ao decadentismo francês – ou “crepuscularismo” italiano – a guerra, a conquista, o nacionalismo e o imperialismo.

Contudo, Jorge Schwartz aponta o fato notável de Rubén Darío haver traduzido, glosado e criticado o manifesto que inaugura o movimento com sua publicação no *La Nación* de Buenos Aires intitulada “Marinetti e o Futurismo”; aquele, originalmente publicado em 20 de fevereiro de 1909, e este, a 5 de abril do mesmo ano. É emblemática a contraposição de mentes tão influentes e tão

igualmente antitéticas; uma finissecular e decadentista, a outra, futurista e vanguardista; mas não foi só Rubén Darío quem se opôs a Marinetti: alguns dos próprios poetas que em maior ou menor medida dele foram partidários, afinal opuseram-se ao teor de seus postulados e poemas. Vicente Huidobro, em seu *Manifestes*, escreveu:

Sobre o maquinismo é preciso dizer algumas palavras. / Não o tema mas a maneira de tratá-lo é o que o faz novo. Os poetas pensam que, só porque as máquinas são modernas, também estarão sendo modernos ao cantá-las, equivocam-se redondamente. Se celebro o avião com a estética de Victor Hugo, fico tão velho quanto ele; mas se celebro o amor com uma estética nova, estou sendo novo (...) Estou convencido de que os poetas do futuro sentirão horror dos poemas com tantas locomotivas e submarinos...<sup>35</sup>

E, como Huidobro e Rubén Darío, opuseram-se também José Carlos Mariátegui, César Vallejo, Mário de Andrade, Jorge Luis Borges, e ainda outros<sup>36</sup>, mas é inegável, afinal, como demonstra Raul Gustavo Aguirre, a influência exercida por Marinetti e o seu futurismo nos movimentos contemporâneos e posteriores a ele.

Outra influência decisiva na poética de Vicente Huidobro foi a do cubismo literário, cujas origens remontam ao poeta francês Alfred Jarry com sua obra *Ubu Roi* de 1896 e a obra *Les Deimoselles d'Avignon* do espanhol Pablo Picasso, de 1907. Essa vinculação do movimento literário com sua expressão plástica é devida ao ideal estético comum que, a propósito, não se distancia demasiado do futurismo, segundo Aguirre, que, mais uma vez, enumera as características do movimento, entre as quais: repúdio ao realismo especular; eliminação de uma temática nuclear do poema; liberdade tipográfica; coloquialismo, e a tendência ao realismo mágico. É, também, sob o título do cubismo que diversas revistas literárias são publicadas, as mais influentes e divulgadoras das novas estéticas; podemos citar a *SIC* (1916), a *Nord-Sud* (1917), a *L'Esprit Nouveau* (1918), e a *Littérature* (1919), além das que foram influenciadas pelo movimento, como a *Klaxon* (1922) do modernismo brasileiro.

<sup>35</sup> Apud SCHWARTZ, 2008, p. 416.

<sup>36</sup> Vale aqui mencionar o excelente trabalho de compilação dos textos integrais na obra do professor Jorge Schwartz, de 1998 em língua espanhola, e de 2008 em língua portuguesa.

Guillaume Apollinaire, a figura mais emblemática do cubismo literário, já em 1904 frequentava o ateliê de Picasso, e foi manifestadamente reverenciado por Huidobro. Ana Pizarro, em seu artigo intitulado *El creacionismo de Vicente Huidobro y sus Orígenes* (1969), observa que o cubismo não havia alcançado a popularidade que experimentara os demais movimentos europeus, até que Guillaume Apollinaire publica, em 1913, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques* sendo, esta obra, responsável pela notoriedade do movimento, até então desconhecido. Nessa obra, Apollinaire traça os princípios de uma arte nova, que ele mesmo denominará *L'Esprit Nouveau*. A proximidade entre os postulados dos manifestos de Huidobro até essa data de 1913 e das meditações estéticas de Apollinaire faz-nos supor que o poeta chileno, ainda em Santiago, tivera acesso ao texto, mas é, como demonstra Ana Pizarro, fato não aceito, por exemplo, por Antonio Undurraga, importante crítico da obra huidobriana. Quem Huidobro, por sua vez, nos deixa transparecer como influência direta de seu incipiente programa estético é o poeta e filósofo transcendentalista estadunidense, R. W. Emerson, que também havia influenciado Apollinaire, e que era uma das preferências literárias do jovem Nietzsche<sup>37</sup>. Ana Pizarro, afinal, se posiciona em favor da influência de Apollinaire: “*Lo más probable es que si el poeta chileno habla de «cubismo» en 1913 o 1914 su conocimiento haya sido adquirido a través del poeta francés*” (O mais provável é que se o poeta chileno fala de “cubismo” em 1913 o 1914 seu conhecimento haja sido adquirido através do poeta francês).

Por outra parte, destaca-se também, como cubista, Pierre Reverdy, com quem Huidobro teve de disputar a paternidade do criacionismo. Raul Gustavo Aguirre, afinal, define este movimento nos seguintes termos:

*En realidad, el cubismo literario está situado en una encrucijada entre el futurismo, en el que sin duda halló impulso (...) y el creacionismo de Reverdy y Huidobro, que lo exceden en cuanto una programática más audaz con respecto a la utilización creadora del lenguaje.*<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> “Emerson, com seus ensaios, foi para mim um bom amigo e uma alegria (...) já quando garoto eu o escutava com prazer.” Faz parte dos rascunhos de *Ecce Homo* que não foram aproveitados por Nietzsche. Vide *Ecce Homo*, 1995, n. 22.

<sup>38</sup> AGUIRRE, 1979, p. 89.

[Na realidade, o cubismo literário está situado numa encruzilhada entre o futurismo, do qual sem dúvida tomou impulso (...) e o criacionismo de Reverdy e Huidobro, que o excedem num programa mais audaz a respeito da utilização criadora da linguagem]

Que a história haja eleito Huidobro em detrimento a Reverdy nessa polêmica paternidade, não foi por acaso: Huidobro é quem, para além de um projeto, soube concretizar sua estética no seu fazer literário, por mais irrealizável que pudesse parecer, e que se obstinou, até o fim de seus dias, em levá-la a termo.

Igualmente representativo foi o expressionismo alemão que teve, como aponta Raul Gustavo Aguirre, influência muito acentuada da filosofia nietzschiana. O termo aparece por primeira vez em 1901, na França, e, em 1911, já como crítica literária na revista *Der Sturm* de Berlim, reclama por um estilo pictórico mais expressivo do que aquele impressionismo francês de Van Gogh e Matisse. Se o impressionismo, vinculado ainda ao simbolismo literário, buscava abstrair algum aspecto da realidade visual – como o traçado na pintura – inaugurando a arte abstrata, o expressionismo, menos passivo, abstrai elementos pela subjetividade, mas, por conseguinte, projeta à realidade os conteúdos da consciência que se concretizam numa inusitada realidade como elaboração por inteiro subjetiva – inaugura, assim, a arte concreta. Esse papel preponderante da subjetividade está, por um lado, intimamente relacionado com o conceito de Vontade de Poder em Zaratustra – que também se aproxima do subjetivismo romântico, conforme notam Raul Gustavo Aguirre e Marcos Siscar; por outro lado, a ideia de concreção do inusitado se aproxima inevitavelmente do postulado criacionista de Huidobro, realizado no percurso de Altazor. Ao expressionismo se deve, portanto, a consolidação da arte não mimética, ou seja, nos termos que vimos traçando, da arte dionisíaca em detrimento à arte apolínea, cujos desdobramentos e influências ainda não se terminou de observar. Mas houve, contudo, um limite para sua vigência; um dos seus maiores representantes será também o delimitador de seu fim: Hugo Ball pode ser considerado o protagonista da transfiguração do expressionismo alemão para o dadaísmo pós-guerra.

Pela sua brevidade, podemos considerar o dadaísmo como um interlúdio situado no íterim do expressionismo e do surrealismo. Reacionário à Guerra, pois, de caráter profundamente niilista, o dadaísmo nega a arte, a literatura, e prescinde de programas e teorias. Hugo Ball, Tristan Tzara, André Breton e Marcel Duchamp são seus maiores representantes do movimento que, de Zurique, onde tem início em 1916, chega a Berlim, a França, e a Nova York. Consigo, Duchamp traz os seus *ready-made* para a América: objetos de manufatura aos quais titula e assina como obra de arte. Mas, mesmo com toda a efervescência das manifestações dadaístas, em 1919 finalizam-se suas atividades em Zurique, embora outros desdobramentos, sobretudo em França e Nova York, tenham ainda lugar com o grupo original já disperso. No ano de 1922, em Weimar, Tzara pronuncia uma oração fúnebre ao dadá, mas é em 1924, quando aparece o *Manifesto do Surrealismo* de Breton, que o dadaísmo se dilui definitivamente. O que nos interessa notar no dadaísmo é que com ele se confirma, a exemplo do expressionismo de que deriva, a concepção de arte dionisíaca e não mimética. Nesse sentido, o prazer contemplativo, conforme mostra Elena Oliveras (2007: 45), é substituído pelo prazer reflexivo; é como se nos apresenta o “objeto ambíguo”: frente a ele, não se deve exigir certezas nem verdades, tampouco se deve desviar o olhar. Os objetos ambíguos na arte – seja plástica, poética ou musical – requerem uma particular *poiesis* do espectador, conclui Oliveras. Nesse sentido, Altazor pode ser compreendido sob tal perspectiva, que teve o dadaísmo como um antecedente direto, a partir de sua ambiguidade objetiva.

O ultraísmo, pode-se dizer, é a versão espanhola dos movimentos que ocorriam na restante Europa do princípio do século XX, como o futurismo e o expressionismo. Dois principais nomes vinculam-se ao ultraísmo espanhol: Rafael Cansinos-Asséns e Guillermo de Torre. Inicialmente indeciso, como observa Raul Gustavo Aguirre, o movimento teve seu maior impulso com a chegada de Vicente Huidobro em Madri no ano de 1918 – com efeito, Huidobro era o elo que ligava os jovens poetas espanhóis à vanguarda francesa, em favor da renovação literária – por isso, a frequente vinculação de Huidobro também com este movimento. No ano seguinte aparece o primeiro manifesto ultraísta, é intitulado “*Ultra: manifiesto a la juventud literaria*”, e Guillermo de Torre assim define o movimento: “*Si la poesia ha*

*sido hasta hoy desarrollo, en delante será síntesis*<sup>39</sup> (Se a poesia até hoje foi desenvoltura, doravante será síntese). No mais, seu programa prevê que o poeta busque seus próprios caminhos. Por outra parte, de Madri, Jorge Luis Borges retorna a Buenos Aires, em 1924, contaminado por esse ultraísmo. Saúl Yurkievich nota, contudo, que esse período ultraísta de Borges – também, nessa sua primeira fase, tributário de Huidobro – fora “episódico” e “superficial” no plano da totalidade de sua literatura. Nesse sentido, Yurkievich ainda explica:

*El vanguardismo de Borges fue epidérmico porque lo asumió en superficie (...) se reduce a cobertura porque no condice con su yo profundo, carece de la intensidad de adhesión que este propósito tiene en Huidobro o en Vallejo.*<sup>40</sup>

[O vanguardismo de Borges foi epidérmico porque o assumiu em superfície (...) se reduz à cobertura porque não condiz com seu eu profundo, carece da intensidade de adesão que este propósito tem em Huidobro ou em Vallejo]

Já o postulado do surrealismo acrescenta a ideia do inconsciente, do onírico e do infante como temáticas literárias. No plano formal, a escrita automática como expressão onírica torna-se o conceito basilar desse movimento. A subjetividade é novamente exaltada – aproximando-se porquanto do Romantismo, como indica Aguirre – e, como Rimbaud o quis, a atividade poética surrealista deve atingir o plano extra-literário da práxis vital, mas desta vez, contra, sobretudo, a civilização utilitária. A forte oposição que o criacionismo huidobriano faz aos surrealistas se resume ao plano formal – o poeta criador não concebe o automatismo como fazer literário, e a mimese apolínea do plano onírico – pois, como aponta Saúl Yurkievich, seu programa coincide com o surrealismo no exercício da liberação metafórica e no valor atribuído à imagem como acesso à “poesia primordial”. A partir de 1938, Huidobro promove a versão chilena do surrealismo francês, movimento que se denominou “Mandrágora” e que teve a residência do poeta como centro de suas reuniões.

---

<sup>39</sup> Apud AGUIRRE, 1979, p. 139.

<sup>40</sup> YURKIEVICH, 2002, p. 175.

Traçados os antecedentes e os desdobramentos imediatos do criacionista Vicente Huidobro, podemos vislumbrar sua representatividade no panorama das vanguardas européias e latino-americanas e sua relação com elas. Assim, para efeito de periodização, e a despeito das controvertidas opiniões, Jorge Schwartz chega a sugerir que o marco inicial das vanguardas na América Latina seja o ano de 1914, quando da conferência de Huidobro no Ateneu de Santiago do Chile em que lê seu poema-manifesto *Non Serviam*. O professor ainda aponta, como marco final das vanguardas latino-americanas, a sucessão síncrona dos golpes militares que aqui se estabeleceram, suprimindo as várias expressões culturais. Esse ano é 1930, que marca o Estado Novo getulista no Brasil, a queda da democracia do presidente Yrigoyen na Argentina e o coronelismo de Sánchez Cerro do Perú. Nesse mesmo ano, com a morte de José Carlos Mariátegui, encerram-se os expedientes da revista *Amauta* em Lima, e, em Cuba, chega ao fim a revista *Avance*; Martín Fierro, por questões políticas, já se havia finalizado em 1927. Com todos esses acontecimentos, apesar de algumas iniciativas isoladas, sobretudo no México, se tem preferido estabelecer esse ano de 1930 como o encerramento cronológico das vanguardas latino-americanas. Do espólio intelectual desses movimentos, temos, por uma parte, um Borges e um Vallejo que se opõem à sua própria origem vanguardista, não poupando críticas aos princípios estéticos que ajudaram a fundar; no Brasil, os Andrade, que não chegam à irrisão de desautorizar a importância da semana de 22, também se posicionaram criticamente; por outro lado, contudo, Vicente Huidobro é quem, até o fim de sua vida intelectual, permaneceu fiel aos seus ideais da poesia criacionista como força renovadora e do papel do poeta como redentor da humanidade.

#### 1.4. HUIDOBRO: A FORMAÇÃO DE UM CRIACIONISTA

Vicente García-Huidobro Fernández é nascido primogênito em Santiago do Chile a 10 de janeiro de 1893. De família abastada, católica e aristocrática, tem sua primeira educação realizada na Europa, retornando a Chile no ano de 1900, quando ingressa em colégio de padres jesuítas. Sua mãe, María Luisa Fernández Bascuñan, cumpre importante papel na influência cultural de Huidobro,

sendo destacada sua militância feminista na capital chilena, o que faz de sua casa um ponto de encontro das figuras mais representativas da cultura local.

A partir de 1911, ano em que ingressa no curso de Literatura pela *Universidad de Chile*, Huidobro dá início à sua intensa atividade poética; leva, nesse ano, sua primeira obra à edição: *Ecos del Alma*. No ano seguinte – 1912, ano em que o poeta declara haver iniciado a elaboração de seu programa criacionista – funda a revista *Musa Joven*, onde publica uma série de poemas que irão compor uma seguinte publicação, e, ademais, contrai seu primeiro matrimônio. Em 1913 inaugura seu segundo periódico, *Azul*, cujas colaborações compõem, imediatamente, sua nova publicação *La gruta del silencio*, que sai nesse mesmo ano, pouco antes de *Canciones de la noche*, aquela obra composta pelos poemas de *Musa Joven*. É notório o fato de, já nesta publicação, aparecerem os primeiros caligramas de Huidobro. Um possível ineditismo dessa estrutura poética nas expressões de vanguarda pode ser considerado, não isento de controvérsias, a partir do fato de o primeiro caligrama de Apollinaire, *Léttre-Ocean*, aparecer em 1914. Contudo, alguns fragmentos da revista *Azul* demonstram que Huidobro, de alguma forma, conhecia e admirava a obra de Stéphane Mallarmé, cujo *Un coup de dés*, embora aparecido já em 1897 na revista *Cosmópolis*, em livro é reeditado somente em 1914. Assim, parece difícil elucidar quais as diretas influências dessa obra; por outra parte, se consideramos a temática dos três primeiros caligramas, *Triángulo armónico*, *Nipona* e *Fresco Nipón*, deduzimos haver em Huidobro alguma inspiração nos ideogramas orientais; exceção é o quarto poema aparecido no livro, *La capilla aldeana*, cujo conteúdo visual condiz com o verbal; nos anteriores, as formas são geométricas e indicativas, como se apontassem a direções opostas, sugerindo a aproximação desse antagonismo cultural. Mas, no que diz respeito à linguagem poética dessas experimentações, se abstrairmos sua novidade visual, é absolutamente convencional, como observou Oscar Hahn parecerem obra de um modernista menor, tardio e derivativo. Em 1914, por sua vez, surge o primeiro livro de poemas em prosa de Huidobro, *Las pagodas ocultas*. Até aqui, sua orientação estética, segundo Yurkievich, é ainda romântico-simbolista, balizado, sobretudo, por antagonismos derivados das diversas influências. Enumera, assim, o mesmo autor: por um lado, um romantismo intimista de Bécquer, e a sensibilidade popular de Evaristo Carriego, em par com seu contexto familiar; por outro, o impressionismo dos

simbolistas franceses, e a evasão estética do modernismo de Rubén Darío conformam, pois, um estilo flutuante de avanço e retrocesso em que difícil é vislumbrar o poeta de Altazor nesses primeiros escritos.

No mesmo ano de 1914, Huidobro compila seus textos teóricos e publica *Pasando y pasando*. São artigos críticos e manifestos em que se tem início um programa estético inteiramente novo. As menções que Huidobro faz nesse livro, é o que nos leva a saber que o poeta, já nessa época, conhecia os nomes mais representativos do modernismo hispano-americano, do simbolismo francês, do futurismo italiano e até aqueles postulados da pintura cubista.

Contudo, seu incipiente programa ainda está, nessa fase, circunscrito ao plano teórico, que já reclama por uma arte não mimética, seja por influência direta de Apollinaire, seja via Emerson. É o que observamos no fato notável de Huidobro haver, nesse mesmo ano, proferido seu manifesto *Non Serviam* no Ateneu de Santiago do Chile – o que, como vimos, Jorge Schwartz considera o marco inicial das vanguardas na América Latina:

O poeta, em plena consciência de seu passado e de seu futuro, lançava ao mundo a declaração de sua independência frente à Natureza. Não mais queria servi-la na condição de escravo. O poeta anuncia a seus irmãos: “Até agora outra coisa não fizemos senão imitar o mundo em suas aparências, não criamos nada...”<sup>41</sup>

Assim o poeta proclama sua independência frente à natureza e declara um quefazer poético libérrimo das representações do mundo objetivo, o que, contudo, ainda não se reflete em sua poesia; não há uma prática consequente, mas, enquanto Huidobro desenvolve seu programa, sua linguagem poética leva o modernismo às últimas consequências, como preparação técnica à sua realização criacionista. *Adán* é, portanto, considerado a última obra dessa primeira fase do autor, impresso em 1916. Já no prefácio dessa obra, concebido como mais um manifesto, Huidobro adverte à distinção entre o seu e o Adão bíblico; o huidobriano

---

<sup>41</sup> Apud SCHWARTZ, 2008, p.102.

é, desse modo, o Adão científico, “o primeiro ser que compreende a Natureza”. Em seguida, introduz a concepção de verso livre e sentencia: “A idéia é que deve criar o ritmo e não o ritmo a idéia, como em quase todos os poemas antigos”<sup>42</sup>, e justifica citando a Emerson: “Pois o poema não é feito pelos ritmos, mas pelo pensamento criador do ritmo; um pensamento tão apaixonado, tão vivo que (...) tem *arquitectura própria*, adorna a Natureza com uma coisa nova”<sup>43</sup>.

Nesse poema, Huidobro reescreve a cosmogonia utilizando-se da figura de Adão como detentor do olhar virginal; aquele que, como primeiro homem, lhe é dado o conhecer a Natureza e o poder artístico da criação na tarefa de nominá-la, criar-lhe uma linguagem adequada. Dessa original dicotomia, ciência e arte – que juntas conformam essa criação, pois, a arte sem a ciência é mimese – há de surgir aquilo que Huidobro denomina a “estética do futuro”. Na parte final do poema, aparecem as figuras de Caim e Abel, responsáveis pelo divórcio daquela dicotomia, sendo, ao primeiro, atribuído a faculdade da ciência, e ao segundo, da arte. Yurkievich nota que, apesar de seu intento de conciliação, Caim e Abel constituem um conflito permanente na consciência de Huidobro, e que, Adão, seu getinor, é quem possui aquela linguagem virginal, livre de pré-conceitos e heranças, havendo sido o primeiro poeta criacionista; cabe, pois, aos novos poetas, recuperar essa liberdade adâmica da criação poética, conciliando o que a progênie de Adão separou. Dessa mitologia proposta por Huidobro, oriunda, como podemos supor, de sua formação jesuítica, não poucas relações adiantam-se imediatas à proposição de Nietzsche acerca de Apolo e de Dioniso, cujo fenômeno metafísico da união dos opostos observável na tragédia ática, não deixa de ser recuperável na concepção criacionista do fazer poético, a partir da conciliação entre Caim e Abel. Recuperável é também a concepção de Zaratustra, personagem que remete ao histórico Zoroastro, persa, provavelmente do século VI a.C., criador da moral, como Altazor remete a Adão; assim como Zaratustra quer, ao longo de seu percurso, impugnar, ou, tresvalorar aqueles valores instituídos por Zoroastro, Altazor quer impugnar, tresvalorar a poética e a linguagem de Adão. Ambos, valores e linguagem – que, a rigor, nem se diferenciam – urgem pela reconfiguração, uma vez desgastados pelo uso utilitário.

---

<sup>42</sup> Apud SCHWARTZ, 2008, p. 105.

<sup>43</sup> Idem, p. 106.

## 2. O PROGRAMA CRIACIONISTA

A propósito daquele primeiro período, incubador do programa criacionista, Ana Pizarro (1969) aponta um caráter de generalidade de sua elaboração teórica. Segundo a autora, seus postulados não alcançam a especificidade esperada de uma doutrina estética, que a individualize frente às demais do mesmo período, ou seja, Huidobro deixa uma imensa margem de possibilidades interpretativas, aplicáveis a diversos tipos de obra e a, praticamente, todos os movimentos de vanguarda europeus de sua época. Há uma oposição à arte imitativa e uma busca de autonomia poética; todos postulados comuns, conforme vimos apontando em cada caso, aos ismos do princípio do século XX.

O lance de dados do programa criacionista – ainda que não exatamente logrado como em Altazor, seu ponto mais alto – ocorre em Buenos Aires, no ano de 1916, quando começa a se diferenciar dos demais programas dele contemporâneos. Já em viagem com a família rumo à Europa, Huidobro passa pela capital portenha para uma breve estada e uma conferência no Ateneu daquela cidade, onde haveria dito que a primeira condição do poeta é criar, a segunda, criar, e a terceira, criar, quando já considera sua teoria madura. Desse evento, Vicente Huidobro levou a alcunha de criacionista, segundo ele mesmo declara no manifesto *O criacionismo*, de 1925. É ainda em Buenos Aires que o poeta publica o livro que será o divisor de águas de sua produção poética, *El espejo de agua*; Saúl Yurkievich o considera o proêmio da etapa criacionista. O poema-programa que abre aquela pequena antologia condensa toda sua doutrina que será doravante fundamentada, sobretudo na publicação de *Manifestes* (1925). A partir de então, além de uma arte autônoma, não imitativa, o que agora Huidobro propõe é uma atitude intelectual do poeta, então identificado como “pequeno Deus”:

Arte Poética<sup>44</sup>

Que o verso seja qual uma chave  
 Que abra mil portas.  
 Uma folha cai; passa uma coisa volátil;  
 Que os olhos criem tudo quanto veja,  
 E o ouvinte, a alma trêmula, vibrátil.

Inventa mundos novos e atenta à palavra;  
 O adjetivo, se não dá vida, mata.

Estamos em pleno ciclo dos nervos.  
 O músculo pende,  
 Como lembrança, nos museus;  
 Nem por isso a força nos faleça:  
 O vigor verdadeiro  
 Reside na cabeça.

Por que cantar a rosa, ó Poetas!  
 Fazei-a florescer no poema;

Só para nós  
 Vivem todas as coisas sob o Sol.

O Poeta é um pequeno Deus.

Sobretudo, o que deixa patente o poeta é a conciliação daquele antagonismo, ciência e arte. Ao fazer poético muscular, isento da razão, cabe a exposição museológica; já a arte neural, nevrálgica, é aquela atitude intelectual do poetizar, é o ciclo da poética criacionista. Essa concepção se opõe à surrealista, que busca seu objeto no mais além; no criacionismo, essa metafísica é alcançada a partir daquilo que os olhos vêem e o artista cria, ou, recria, por isso, todo um universo potencial está disponível ao poeta-deus. Nesse sentido – para utilizar os termos de Saúl Yurkievich (2002, p. 97) – à “liberdade de associação” de que dispõe o poeta para *inventar mundos novos*, se soma a “liberdade formal” como linguagem adequada. Daí as mil portas abertas pelo verso; dirá Huidobro que o poeta nos estende a mão para conduzir-nos além da vida e da morte, além do verdadeiro e do falso, etc. Para essa “estética do futuro” preconizada por Huidobro, vale recuperar a

---

<sup>44</sup> Tradução de Haroldo de Campos (1986), apud SCHWARTZ, 2008, pp. 101-102.

ideia da “filosofia do futuro”, que está “além do bem e do mal” e “sobre verdade e mentira no sentido extra-moral” de Nietzsche, identificando a “grande tarefa” do pequeno Deus com a do além-do-homem<sup>45</sup>.

É, pois, com essa bagagem que a família Huidobro, em novembro de 1916, parte para Europa; desembarca na Espanha para uma curta temporada, onde Huidobro conhece Rafael Cansinos-Asséns, com quem já se correspondia, e parte para França onde se instala, levando consigo *Adán* e *El espejo de agua*. Nesse ano o poeta colabora com as revistas SIC e, em seguida, sua rival, a cubista Nord-Sud e, imerso naquele cenário de efervescência artística com todos aqueles movimentos simultâneos, Huidobro sofre evidentes influências das escolas européias, embora, posteriormente, se esforce em demonstrar quão diferente era sua doutrina em relação às outras, e que essa diferença estava, justamente, no “ato da criação pura”:

Na época da revista *Nord-Sud*, da qual fui um dos fundadores, embora imprimíssemos a mesma orientação a nossas buscas, no fundo estávamos bem distantes uns dos outros. Enquanto muitos faziam águas-furtadas ovais, eu fazia horizontes quadrados.<sup>46</sup>

Em 1917, sai à luz *Horizon Carré*, sua primeira obra em língua francesa, que traz versões de alguns poemas de *El espejo de agua*, onde se lê:

---

<sup>45</sup> Do alemão, *Übermensch*. Optamos aqui pela tradução proposta por Rubens Rodrigues Torres Filho, para o volume “Os Pensadores”, que é a mais fiel à concepção do étimo em Nietzsche. O prefixo *über*, portanto, indica *sobre*, ou *além de*, como em inglês, *overman*, a despeito da tradução corrente *superman*, ou em português, “Super-Homem”. Vide *Ecce Homo*, 1995, n. 31.

<sup>46</sup> HUIDOBRO, *O criacionismo*, apud SCHWARTZ, 2008, p. 122. O texto é uma referência irônica de Huidobro aos títulos de publicações dele e de, seu então rival, Reverdy. “Horizontes quadrados” referem-se ao *Horizon carré* (1916); e “águas-furtadas ovais” – cujo termo composto traduz a versão em espanhol “*buharda*”, mas que, do original francês, mais adequadamente seria “clarabóias ovais” – refere-se à obra de Reverdy *La lucarne ovale* (1916). Uma vez que clarabóias são, em geral, ovais – ou, pelo menos, não se espanta que o sejam – Huidobro desautoriza a polêmica da paternidade do criacionismo entre ele e Reverdy.

Criar um poema extraindo da vida seus motivos e transformando-os para lhes dar uma vida nova e independente. Nada de anedótico nem de descritivo. A emoção deve nascer unicamente da virtude criadora. Fazer um poema como a natureza faz uma árvore.<sup>47</sup>

A partir de 1918, Huidobro alterna seu domicílio entre França e Espanha. Na cidade de Madri, naquele ano, publica *Tour Eiffel* e *Hallalí* em francês, e *Ecuatorial*, dedicado a Pablo Picasso, e *Poemas árticos* em espanhol; a despeito da data de 1914, dada a leitura de *Non Serviam* em Santiago do Chile, e a opinião de Schwartz, que marca, como vimos, esta data como o início das vanguardas latino-americanas, Oscar Hahn, por sua vez, dirá que estes – *Ecuatorial* e *Poemas árticos* – são os livros inaugurais da vanguarda no idioma castelhano. Seu argumento se concentra no fato de Huidobro apresentar ali, naquelas obras, por primeira vez em sua completude, a dialogia “liberdade formal” e “liberdade de associação”, que atribuímos ao postulado que se encontra em *Arte Poética*. Exclusão dos signos de pontuação, aproveitamento criativo dos brancos da página, alterações tipográficas, são as características desses livros, apontadas pelo crítico como revolucionárias em seu tempo. Saúl Yurkievich demonstra, além destes, ainda outros traços para essa fase de Huidobro: o poeta substitui a indeterminação temporal para uma constante presentificação – o contemporâneo é a ordem da vez; o lócus mitológico se translada para o espaço metropolitano – experiência urbana e avanços tecnológicos; a temática bélica se incorpora ao texto – incluem-se os augúrios catastróficos; a vertigem se apresenta na velocidade da mudança do *ubi* a escala planetária; o poeta condena o capitalismo e é apologético à “revolução integral” – que, diferente de Wagner que a quis através da música, Huidobro a propõe em nível poético.

Já em pleno exercício de seu programa criacionista, Huidobro se torna famoso nos círculos literários madrilenos como a voz da vanguarda francesa, inusitada naquele país, não fosse pelo criacionista. Com seu impulso renovador, o ultraísmo ganha adeptos e expressão, e o criacionismo já se afirma como estética

---

<sup>47</sup> Apud SCHWARTZ, 2008, p. 124.

autônoma. O efeito é tal entre os madrilenos que sua presença chega a ser comparada com a de Rubén Darío no século anterior.

De 1919 data o primeiro esboço de Altazor, *Voyage en parachute*, e Huidobro fará imprimir esse ano na contracapa da versão definitiva de 1931, pelo que Oscar Hahn atribui a excelente expressão “*voluntad inaugural*”, um esforço inecessário, contudo – diz o crítico – pois o privilégio do título de inaugurador da vanguarda, já o havia conseguido com *Ecuatorial*. Já em 1920, Huidobro inicia uma série de colaborações com periódicos especializados, como *Cervantes*, *Grecia*, *Tablero* e *Ultra*, na Espanha, e, na França, *Dada* e *L’Esprit Nouveau*. Nesta última – o que vale ressaltar – publica o manifesto *A criação pura* (abril de 1921), em que traz como subtítulo sua pretensão de ser um *Ensaio de Estética*. Ali, após delinear sua proposição histórica da literatura, que opõe o “homem-espelho” (artista mimético) ao “homem-deus” (artista criativo), esclarece a gênese de seu programa criacionista:

Essa idéia do artista como criador absoluto, do Artista-Deus, me foi sugerida por um velho poeta indígena da América do Sul (aimará) que disse: “O poeta é um Deus; não cantes para a chuva, poeta, faça chover”. Embora o autor destes versos tenha cometido o erro de confundir o poeta com o feiticeiro...<sup>48</sup>

Em seguida, no mesmo manifesto, percebe-se um esforço metodológico de ambição científico-filosófica para elucidar o seu programa; assim, Huidobro começa definindo alguns conceitos que conformam sua teoria: “sistema” é o estudo do conjunto de elementos do mundo objetivo à disposição do poeta e a escolha daqueles adequados ao poema, logo, é também a ponte entre o mesmo mundo objetivo e o mundo subjetivo, que o assimilou; “técnica” é o estudo dos meios de expressão, logo, a ponte entre o mundo subjetivo, que já detém os elementos do objetivo, e a concreção no novo mundo objetivo criado pelo poeta. Esse, pois, é todo o processo de criação: o homem-Deus, artista criativo, poeta, ou, pequeno-Deus, lança mão do sistema para selecionar elementos pertinentes à obra que pretende criar; já no mundo subjetivo, essa mesma subjetividade lança mão da técnica para

---

<sup>48</sup> Idem, p. 111.

reelaborar criativamente os elementos selecionados, para só então delinear-se a concreção do novo mundo objetivo criado.

Em 1921, na cidade de Madri, Huidobro funda sua própria revista, *Creación*, cujo segundo volume será lançado na França com o manifesto *Época de criação*, onde se lê: “A poesia não deve imitar os aspectos das coisas, mas obedecer às leis construtivas que constituem suas essências e que lhe dão a independência própria de tudo o que existe”<sup>49</sup>. Enfatize-se ainda, nessa publicação, as colaborações de Pablo Picasso e uma inusitada partitura de música dodecafônica de Arnold Schönberg. Em 1923, tem ocasião as publicações de um roteiro cinematográfico, *Cagliostro*, e um artigo fortemente crítico ao imperialismo britânico, *Finis Britannia*; atitude que lhe resultará numa série de ameaças e até um suposto sequestro jamais aclarado, sendo objeto de recorrente questionamento pela crítica, mas de grande publicidade na imprensa europeia da época. Seguem-se outras publicações em língua francesa, incluindo *Manifestes* (1925), que traz a totalidade de seu postulado teórico. Ali, concentra-se todo o seu programa criacionista em forma de artigos e manifestos, alguns reimpressos, outros inéditos, como *O criacionismo*:

Dir-lhes-ei agora o que entendo por poema criado. É um poema no qual cada parte constitutiva, e todo o conjunto, revela um fato novo (...) Tal poema é algo que não pode existir senão na cabeça do poeta. E não é belo porque lembra algo, nem é belo porque nos lembra coisas vistas, belas portanto (...) É belo em si, não admitindo termos de comparação. E tampouco pode ser concebido fora do livro. Não é parecido a nada do mundo exterior; torna real o que não existe, quer dizer, faz de si mesmo realidade (...) Um poeta deve dizer todas aquelas coisas que nunca seriam ditas sem ele (...) Assim, quando escrevo:

*El océano se deshace  
Agitado por el viento de los pescadores que silban*

[O oceano se desmancha / Agitado pelo vento dos pescadores que assobiam]

apresento uma descrição criada...<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Idem, p. 114.

<sup>50</sup> Idem, p. 117.

No que diz respeito a essa fase da trajetória criacionista de Huidobro, Saúl Yurkievich observa a importância do fato de que se tenha tornado bilingue o poeta: “*Se debe escribir en una lengua que no sea materna*” (Deve-se escrever numa língua que não seja materna), sentencia *Altazor* no prefácio aos sete cantos. O idioma francês representou para Huidobro, diz Yurkievich, a porta de entrada ao círculo literário parisiense; suas obras publicadas naquele idioma, por sua vez, outorgaram legitimidade ao seu programa em Paris, que fora, como se sabe, o centro artístico e cultural mais representativo de toda uma época.

A maior pretensão de Huidobro é, portanto, linguística. Ele quer romper todas as barreiras babélicas; quer alcançar uma expressão universal em sua poética, não atada pelos limites geográficos que se nos impõe o idioma. Essa pretensão, como se pudesse crer, não se restringirá, contudo, a meras divagações teórico-programáticas; trata-se de sua realização poética, um logro que encontra seu ponto máximo em *Altazor*, mas que já vem delineando-se de forma gradativa. Num primeiro plano, ainda referencial, quer o poeta uma poesia que seja perfeitamente traduzível, sem prejuízos estéticos:

Se para os poetas criacionistas o que importa é apresentar um fato novo, a poesia criacionista torna-se traduzível e universal, pois os fatos novos permanecem idênticos em todas as línguas (...) quando a importância do poema reside antes de tudo no objeto criado, este não perde na tradução nada de seu valor essencial. Deste modo, se digo em francês:

*La nuit vient des yeux d'autrui*

ou se digo em espanhol:

*La noche viene de los ojos ajenos*

ou em inglês:

*Night comes from other eyes*

O efeito é sempre o mesmo e os detalhes lingüísticos secundários. A poesia criacionista adquire dimensões internacionais.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Idem, p. 120.

A partir desse nível, inserimo-nos, necessariamente, nos domínios de Altazor, que, paulatino, veremos desvencilhar-se das amarras lógico-referenciais, aproximando-se, assim, do conceito de dissonância dionisiaca como fenômeno estético.

## 2.1. O DISCURSO NÃO-REFERENCIAL

A fim de compreender melhor o fenômeno estético dionisiaco da dissonância no aspecto não-referencial dos últimos cantos de Altazor, a culminação do programa criacionista, vale retomar a proposição do logicismo dialético socrático, mitologicamente pré-figurado em Apolo e sua magnífica ilusão da bela aparência diante da dissonância da vida: “Se pudéssemos imaginar a dissonância tornada criatura humana – e que é o homem, senão isso?”<sup>52</sup>. Oposta a essa concepção apolínea, portanto, e, pela interpretação nietzschiana do mito, tem-se a dionisiaca, que é, por sua vez, arbitrária ao referencial lógico, porque dissonante e musical. Nessa fase do criacionismo, embora ainda antes de perder por completo esse referencial, Huidobro já aproxima seu fazer poético da música, pois, como observa Saúl Yurkievich, “em detrimento dos nexos objetivos de sentido, os vocábulos são escolhidos por encadeamento fônico”<sup>53</sup>; as rimas e a métrica ainda são presentes, mas, libertas de qualquer padrão clássico, estão subordinadas à primazia das imagens criadas, que, uma vez desvinculadas do compromisso mimético, também se constroem musicalmente dissonantes. Nesse processo – retomamos Yurkievich – o poeta se insubordina à língua, aproximando-se de um idioleto à margem da coletividade.

O pressuposto dessa proposição poética, o vemos retratado com a bela concisão de Nietzsche: “*Perigo da linguagem para a liberdade espiritual*. – Toda palavra é uma pré-conceito”<sup>54</sup>, ou seja, os conceitos de que estão constituídas todas as palavras, são nelas refletidos como se fossem espelhos significantes que invalidam, no plano da linguagem, aquela liberdade criadora e dionisiaca.

---

<sup>52</sup> NIETZSCHE, 2007b, p. 171.

<sup>53</sup> YURKIEVICH, 2002, p. 85, em tradução livre.

<sup>54</sup> NIETZSCHE, 2008a, p. 196, § 55, grifos do autor.

Yurkievich, nesse sentido, também explica que as palavras perderam sua energia original, havendo-as colado todas nas costas de cada coisa, e que a fundamental decepção de Huidobro é o mau emprego e o abusivo uso instrumental da língua “a bela nadadora, desviada para sempre de sua função aquática e puramente acariciadora”<sup>55</sup>.

E para ilustrar esse vínculo da palavra com o conceito, vale citar, ainda, mais uma reflexão de Nietzsche a propósito da composição poética de Wagner em seus dramas musicais:

Quando os heróis e os deuses dos dramas, como Wagner os imagina, devem eles também se exprimir em palavras, o primeiro perigo que se apresenta é que essa *linguagem verbal* desperta em nós o homem teórico e nos transporta para outra esfera [...] de tal modo que, longe de ter compreendido melhor graças às palavras o que se passa diante de nossos olhos, não compreendemos mais nada.<sup>56</sup>

E, mais adiante:

Contemplamos o drama e penetramos com olhar clarividente no interior do mundo agitado de seus motivos – e, no entanto, pareciamos ver somente se desenvolver diante de nós um quadro simbólico (...) A absoluta clareza do quadro não os satisfazia; pois este parecia tanto dissimular como revelar alguma coisa.<sup>57</sup>

E o acesso a essa revelação somente se conseguiria rasgando o véu apolíneo da bela aparência a fim de deparar-se com a dissonância vital, o sentido trágico do espírito dionisíaco. Nesse sentido, as palavras condicionariam nossa fruição estética e nossa contemplação desinteressada – em termos schopenhauerianos – devido aos preconceitos que elas encerram e ao “véu de

---

<sup>55</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 24, em tradução livre.

<sup>56</sup> NIETZSCHE, 2007b, p. 125, grifos do autor.

<sup>57</sup> Idem, p. 165.

beleza” enquanto intenção artística de Apolo; para a contemplação musical, quando se perdem os referenciais lógicos, requer-se outra categoria, a sublimação do inefável. Assim, para essa contraposição entre os conceitos lógicos apolíneos e a liberdade dissonante do dionisíaco, Roger Lisardo identifica que a poesia seria o órgão da razão – pela sua natureza *lógica*, vale o destaque – e a música, por sua vez, uma tendência à subjetividade. Recuperando a proposição nietzschiana do “fenômeno metafísico” na tragédia ática, cumpre notar que, desde essa remota expressão, são históricas as incursões textuais pela música:

...a concepção platônica de que a música ou melodia (*mélós*) é formada pela união entre harmonia, ritmo e palavra permaneceu como traço mais marcante da produção musical ao menos até o século XVII, quando a música instrumental adquire maior autonomia.<sup>58</sup>

É, pois, com essa ascensão da música instrumental que se adquire a noção dessa tendência à subjetividade. É mais uma característica do período romântico que, também na música, rompe com a ilustração do racionalismo socrático. A estética dessa música instrumental, essencialmente dionisíaca, prevê uma profunda abstração, cujos sentidos se devem alcançar pelas categorias metafísicas, e não mais conceituais.

É o período das grandes sinfonias; a obra de Beethoven, como também observa Roger Lisardo, é o maior paradigma dessa concepção estética, independente de conceitos, desinteressada socialmente – como não o fora Haydn com o clero e Mozart com o público – e essencialmente subjetiva. Ainda mais subjetiva, observou Wagner, quando a surdez presenteou Beethoven com o seu definitivo afastamento do mundo exterior; sua audição era o único liame que ainda o despertava de sua interioridade, de onde extraiu aquela nona sinfonia. Assim, Beethoven se opõe à categoria de beleza e alcança o nível da sublimação; deixa de ser prosaico e mostra o discurso do inefável; é com Beethoven, pois, que se afirma essa categoria de apreciação musical. Com a nona sinfonia – a última no conjunto

---

<sup>58</sup> LISARDO, 2009, p. 44.

de sua produção – Beethoven esgota qualquer possibilidade de composição; relega à posteridade uma sensação de imobilidade frente ao sistema tonal. Mas, não obstante, Wagner acredita haver encontrado a indicação para uma continuidade nesse processo histórico: a inusitada inserção daquele coro no último movimento da nona sinfonia é o prenúncio de sua obra de arte total. No sentido cíclico, o drama wagneriano é novamente o fenômeno metafísico da união dos opostos; tem, ademais, pretensões além da estética:

Com o declínio do cristianismo uma nova doutrina surge para conduzir o homem para o bem. Dessa maneira, o drama musical wagneriano reclama para si a condição de símbolo de um renascimento da alma do mundo. Ele é ainda a comprovação da ideia do homem bom, uma vez que resgata a inocência como faculdade inata desse homem.<sup>59</sup>

A aproximação que propusemos de Wagner com Rimbaud, assim, se reafirma na medida em que conclui, o poeta, sua *Temporada no Inferno*, como nos mostra Aguirre, com a busca pela caridade, uma vez chegado “o tempo dos assassinos”<sup>60</sup>, ambos, portanto, com pretensões eucarísticas e doutrinárias.

Desse modo, o simbolismo francês marcará também o limite daquele sistema canônico da prosa versificada, como em música o é o sistema tonal que tem um ponto de referência claro e um jogo de tensão e repouso, ou seja, dissonância e harmonia, como retórica melódica, o que configura um racionalismo dialético-musical. Assim como Beethoven esgota o prosaísmo musical atingindo o cume da fruição inefável, vimos que Baudelaire o faz com sua poética. Seguindo esse mesmo raciocínio, Debussy ainda não extrapola o tom, mas suspende e “eclipsa” o sistema tonal negando toda a lógica cadencial ao omitir a nota sensível que gera atração à tônica; é o movimento de tensão e repouso, a hierarquia da sociedade sonora que

---

<sup>59</sup> Idem, p. 150. Vale fazer ressalvas no texto de Roger Lisardo, apenas para destacar a concepção de “mundo” e “homem” para Wagner, profundamente vinculado ao Reich do estado criado por Bismarck (de 1871 a 1918), e, portanto, circunscrita à nacionalidade Alemã, anti-semita, como modelo ideal de pretensões universais.

<sup>60</sup> Apud AGUIRRE, 1974, p. 52.

se obscurecem em Debussy. Esses “eclipses”, que não excluem, mas se fazem retóricos, equivalem, portanto, aos espaços em brancos de Mallarmé.

A maior ruptura, contudo, aquela que vimos buscando, do referencial, se dá na música expressionista de Schönberg, com uma total negação do tom. A solução para o seu atonalismo foi desenvolver um sistema composicional que desse conta dessa negação. O serialismo (da série empregada) ou dodecafonismo (dos doze sons da escala cromática), “não se presta à escuta linear, melódica, temática. A memória dificilmente é capaz de repetir o que ouviu”.<sup>61</sup> Saúl Yurkievich nota que a sequência sonora se estabelece por associações e encadeamentos e não mais pelas hierarquias e hegemonias tonais; o sistema de Schönberg retrata o próprio apocalipse caótico do fim de uma ordenação secular. Mas ainda há uma ordem, uma ordem negativa, que confere uma prevalência da dissonância em sua estrutura composicional, portanto, dionisíaca.

Não sem acerto, Yurkievich, aproxima essa ruptura com a obra do peruano César Vallejo, sobretudo, *Trilce*. O crítico observa que Vallejo associa a arbitrariedade da existência e do mundo à arbitrariedade do signo linguístico, dos significados aos significantes, até à sintaxe. Em *Trilce*, percebe-se a ruptura da coerência discursiva, um realismo caótico e um hermetismo, por vezes, em termos absolutos:

*Murmurado en inquietud, cruzo,  
el traje largo de sentir, los lunes  
de la verdad.  
Nadie me busca ni me reconoce,  
y hasta yo he olvidado  
de quién seré.*<sup>62</sup>

[Murmurado em inquietação, cruzo,  
o comprido terno de sentir, às segundas-feiras  
da verdade.  
Ninguém me procura nem me reconhece,  
e até eu esqueci  
de quem serei.]

---

<sup>61</sup> WISNIK, 1989, p. 174.

<sup>62</sup> VALLEJO, 2007, p. 81.

Yurkievich não reluta em considerar *Trilce*, um livro autônomo, de realização pessoal, em grande medida, de temática também pessoal e cotidiana, lugareira, familiar. Foi composto entre 1919 e 1922, ano de sua publicação em Lima e, diferente de Huidobro, Vallejo provém de família humilde, esteve circunscrito em seu meio, tendo como únicas possíveis influências, os periódicos ultraístas que chegavam da Europa desde 1917, como as revistas *Cervantes* e *Ultra*, com colaborações do filho de família abastada, Huidobro. A opção de apresentar César Vallejo como representante dessas rupturas tem, afinal, justificativa:

*Vallejo nos impone un modo de percepción completamente inusual; para captar su poesía, precisamos abandonar nuestros hábitos literarios, y colocarnos en una nueva actitud receptiva (...) No podemos oír música serial o electrónica ateniéndonos a los principios de la polifonía tradicional. No debemos buscar en Vallejo ni el sentido racional y razonable, ni la musicalidad al modo simbolista.*<sup>63</sup>

[Vallejo nos impõe um modo de percepção completamente incomum; para captar sua poesia, precisamos abandonar nossos hábitos literários, e nos colocar numa nova atitude receptiva (...) Não podemos ouvir música serial ou eletrônica atendendo aos princípios da polifonia tradicional. Não devemos buscar em Vallejo nem o sentido racional e razoável, nem a musicalidade ao modo simbolista]

Não que Huidobro não apresente as mesmas categorias de ruptura, mas Vallejo, a despeito de sua circunscrição geográfica e cultural, consegue ainda antecipá-lo nos aspectos pontuados; sua dissonância circunscreve-se, em grande medida, ao plano sintático. Não obstante, se, afinal, trata-se de compreender o fenômeno não referencial de Altazor, este, feito pássaro, foi ainda além de *Trilce*.

Poderíamos comparar Altazor aos seguidores de Schönberg (sobretudo Webern e Stockhausen) que já buscavam uma forma de serialismo total, no qual não somente as alturas, mas todos os aspectos do som seriam controlados pelos procedimentos seriais de ocorrência, o que leva a dissonância a termos absolutos. Em música, o que se segue ao dodecafonismo é a liberdade irrestrita na expressão artística, novos conceitos de elementos constituintes e novos espaços de

---

<sup>63</sup> YURKIEVICH, 2002, p. 41.

ocorrência; em poesia, o que se segue às rupturas de vanguarda é, em princípio, Altazor, pois ali, todos os aspectos linguísticos são controlados pelo ato da criação. Seu discurso não referencial, que se faz música dissonante, reclama, como esta, pelo inefável à contemplação, como um objeto ambíguo.

Se a música, sobretudo a dissonante, nos liberta daquele socratismo estético do racionalismo lógico, notoriamente desde o romantismo sinfônico de Beethoven até a música mais moderna de Schönberg *et allia*, podemos tomá-la como o discurso não referencial almejado por Altazor, a voz dionisíaca *par excellence*, na expressão de Nietzsche. Zaratustra, o ligeiro, o dançarino, o cantor, afinal, se pode também vê-lo inteiro como música<sup>64</sup>, pois está além do bem e do mal, além dos pré-conceitos das palavras e além da harmonia e da bela aparência.

## 2.2. A METÁFORA VOLITIVA

No pequeno ensaio *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral* (2008b), Nietzsche se propõe a refletir acerca do papel da metáfora na constituição da linguagem e dos conceitos, especialmente o de verdade e mentira. Vale aqui recuperar esse texto na medida em que ele é esclarecedor no seu alcance, para além das definições habituais da metáfora, a partir do qual, acreditamos fundamentar o uso violento que Huidobro faz dessa figura em Altazor.

Segundo Nietzsche, portanto, o processo pelo qual o criador da linguagem se submete para designar a “coisa em si” – a pura verdade sem consequências sociais de *bem* para a verdade ou *mal* para a mentira – é o da atribuição das mais ousadas metáforas, assim:

---

<sup>64</sup> NIETZSCHE, 1995, p. 82.

De antemão, um estímulo nervoso transposto em uma imagem!  
Primeira metáfora. A imagem, por seu turno, remodelada num som!  
Segunda metáfora. E, a cada vez, um completo sobressalto de  
esferas em direção a uma outra totalmente diferente e nova.<sup>65</sup>

Passado o processo de designação metafórica da “coisa em si”, à qual se atribuiu determinada palavra – atribuição já arbitrária – por um processo imediato de generalização, essa palavra passa à categoria de conceito; diz Nietzsche: “Todo conceito surge pela igualação do não igual” (op. cit. p. 35), pois, “a inobservância do individual e efetivo nos fornece o conceito” (op. cit. p. 36); assim, uma palavra, que em sua origem é representação metafórica, além de designar arbitrariamente a “coisa em si”, tornada conceito, designará também um sem-número de variáveis associadas por semelhança, mais uma vez, arbitrárias. Desse modo chegamos à definição de “verdade”:

...as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que perderam seu troquel e agora são levadas em conta apenas como metal, e não mais como moedas. Ainda não sabemos donde provém o impulso à verdade: pois, até agora, ouvimos falar apenas da obrigação de ser veraz, que a sociedade, para existir, institui, isto é, de utilizar as metáforas habituais; portanto, dito moralmente: da obrigação de mentir conforme uma convenção consolidada, mentir em rebanho num estilo a todos obrigatório.<sup>66</sup>

Dado esse estado de coisas, Nietzsche adverte para o grande equívoco do homem científico, ou pesquisador. Quando este busca uma “verdade” sobre alguma coisa, ele se esquece das metáforas intuitivas originais, e as toma pelas próprias coisas. Por outro lado, observa Nietzsche, atua o “intelecto tornado livre”, como homem criativo, no “andaime de conceitos” que são as metáforas habituais:

---

<sup>65</sup> NIETZSCHE, 2008b, p. 32.

<sup>66</sup> Idem, p. 37.

...quando ele o estraçalha, embaralha e ironicamente o reagrupa, emparelhando o que há de mais diverso e separando o que há de mais próximo, ele (...) não é conduzido por conceitos, mas por intuições (...) fala por meio de metáforas nitidamente proibidas e combinações conceituais inauditas, para ao menos corresponder criativamente.<sup>67</sup>

Nesse sentido, é possível afirmar que, se Huidobro não era ciente dessa reflexão, ao menos a haveria intuído, pois é flagrante sua concepção e seu uso criacionista da metáfora:

*(La metáfora pura) Hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo, os agrupa y los obliga a marchar en su rebaño por rebeldes que sean, descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en un plano superior, las entreteje en su discurso, en donde el arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio.*<sup>68</sup>

[(A metáfora pura) Faz darem-se as mãos vocábulos inimigos desde o princípio do mundo, os agrupa e os obriga a caminhar em seu rebanho por rebeldes que sejam, descobre as alusões mais misteriosas do verbo e as condensa num plano superior, as entretecem em seu discurso, onde o arbitrário passa a tomar uma função encantadora]

E, no manifesto *Época de Criação*, escreve ainda Huidobro: “Inventar consiste em fazer com que coisas paralelas no espaço se encontrem no tempo ou vice-versa, e que ao se unirem apresentem um fato novo”<sup>69</sup>. A “metáfora pura” é, pois, segundo Saúl Yurkievich, aquela que restabelece o nexos entre palavras separadas pela tradição do uso utilitário da língua, um “corte de amarras”:

---

<sup>67</sup> Idem, pp. 49-50,

<sup>68</sup> Apud YURKIEVICH, 2002, p. 115.

<sup>69</sup> Apud SCHWARTZ, 2008, p. 114.

*Festejamos el amanecer con las ventanas / Festejamos el amanecer con los sombreros (...) Nos frotamos las manos y reímos / Nos lavamos los ojos y jugamos / El horizonte es un rinoceronte / El mar un azar / El cielo un pañuelo / La llaga una plaga / Un horizonte jugando a todo mar se sonaba con el cielo después de las siete plagas del Egipto / El rinoceronte navega sobre el azar como el cometa en su pañuelo lleno de plagas...*<sup>70</sup>

[Festejamos o amanhecer com as janelas / Festejamos o amanhecer com os chapéus (...) Boiamo-nos as mãos e rimos / Lavamo-nos os olhos e brincamos / O horizonte é um rinoceronte / O mar um azar / O céu um lençol / A chaga uma praga / Um horizonte brincando a todo mar soava-se com o céu depois das sete pragas do Egito / O rinoceronte navega sobre a sorte como o cometa em seu lenço cheio de pragas]

Saúl Yurkievich também nota um procedimento ainda mais ousado no uso da metáfora em *Altazor*, e o categoriza como uma “transposição metafórica”, que não se limita à semântica das palavras, mas alcança todas as instâncias textuais, até o nível da semântica do enunciado enquanto totalidade da obra. Sua proposição pressupõe os “modificadores metafóricos” como focos que atuam dentro do marco enunciativo, o poema em sua totalidade; a relação entre o *foco* e o *marco*, caracteriza a *transposição*. O que ocorre em *Altazor* é uma multiplicação inaudita dos *focos metafóricos*, alterando a significação de todo o *marco enunciativo*, pelo que Yurkievich pode afirmar que *Altazor* se trata de uma “metáfora contínua”.

Desse modo, se esses “modificadores metafóricos” se caracterizam por atribuir ao sujeito uma predicação inusitada, provocando uma interseção de campos semânticos distantes, a hegemonia metafórica de *Altazor* anula todo determinismo empírico da lógica convencional e utilitária do sistema linguístico. Assim se estabelece, pois, a diferença entre a metáfora usual da metáfora huidobriana: aquela dispõe e substitui termos cuja relação se mostra aproximável, harmônica; com Huidobro, por sua vez, os termos da metáfora se relacionam por dissonância, cuja translação dá origem a diversas variantes: da prosopopéia, da comparação, da sinédoque, da metonímia, da antonomásia, da interjeição, não faltam exemplos em *Altazor*, como em: “O céu tem medo da noite / Quando o mar faz dormir aos barcos”, ou “Sabemos pousar um beijo como um olhar / Plantar

---

<sup>70</sup> HUIDOBRO, 2002, pp. 81-82.

olhares como árvores...”, ou “O Cristo quer morrer acompanhado de milhões de almas”, ou mesmo “Que se derrubem as vigas de meu cérebro (...) Onde ainda ressoe meu violino gutural”, ou também “As chamas de minha poesia secaram os cabelos da Virgem, que me disse obrigado e se foi”, ou, finalmente, “O pássaro Tralalí canta nos galhos de meu cérebro (...) Uiu uiui / Tralalí tralalá / Aia ai ai aia i i”<sup>71</sup>, respectivamente àquelas variações metafóricas.

A partir disso tudo compreendemos qual o peso da metáfora huidobriana no marco de seu programa estético. Fossem apenas metáforas, como mentiras convencionais aceitas moralmente, o criacionismo se anularia pela manutenção de uma ordem já estabelecida. Quando, no entanto, o autor, lança mão da “metáfora pura”, forçando dissonantes aproximações de significante, ele se torna um poeta dionisíaco, adâmico e criador. Mas, outrossim, se esta metáfora pura alcança o plano da transposição metafórica, atingindo o nível do marco enunciativo, o poeta se faz livre e impositivo, conforme ensina Zaratustra:

*El querer hace libres: ésta es la verdadera doctrina acerca de la voluntad y la libertad – así os enseña Zaratustra. ¡No-querer-ya y no-estimar-ya y no-crear-ya! ¡Ay, que ese gran cansancio permanezca siempre alejado de mí! (...) Lejos de Dios y de los dioses me ha atraído esa voluntad; ¡qué habría que crear si los dioses – existiesen!*<sup>72</sup>

[O querer faz livres: esta é a verdadeira doutrina acerca da vontade e da liberdade – assim vos ensina Zaratustra. Não-querer-já e não-estimar-já e não-criar-já! Ah, que esse grande cansaço permaneça sempre afastado de mim! (...) Longe de Deus e dos deuses me trouxe essa vontade; o que haveria de criar se os deuses – existissem!]

O libérrimo processo de composição metafórica por dissonância é produto de uma mais alta vontade; em termos nietzschianos, a *vontade de poder*. Chegando, pois, ao nível máximo da criação metafórica, o da metáfora dissonante e contínua em “transposição”, para utilizar os termos de Yurkievich, o que ocorre, segundo nossa tentativa de recuperação dos textos de Nietzsche, é a constituição

<sup>71</sup> HUIDOBRO, 2008, diversas, em tradução livre.

<sup>72</sup> NIETZSCHE, 1999, p. 137.

da *metáfora volitiva*, ou seja, aquela regida pela vontade de poder própria do além-poeta. Nesse nível, ao além-poeta é facultado o direito de criar não só imagens, mas universos inteiros paralelos à realidade moral e mentirosa; somente os criados pelo poeta podem usufruir virtualmente de um completo sentido extra-moral.

### 3. PERSONAGENS CONCEITUAIS

A hipótese e as possibilidades de aproximação entre o Zaratustra de Nietzsche e o Altazor de Vicente Huidobro se fundam no fato de serem os dois personagens concebidos como conceituais, ou seja, dada a alegoria a que se prestam, tendo por detrás uma complexa estrutura teórica, carregam em sua concepção os conceitos de que se valem seus autores dentro da proposição de sua atividade, por um lado filosófica, por outro poética.

Cumpra ainda notar que aquilo que os separa, a natureza de suas produções, está, em última análise, irmanada em seu alcance. Por um lado, a filosofia se faz poética em Zaratustra por sua própria estrutura composicional alegórica – muitas vezes fora chamado de poema extenso – e, por outro, a poética de Altazor se faz filosofia da linguagem ao questionar suas estruturas e seus conceitos ao longo do poema.

Isso posto, neste capítulo propomos uma primeira aproximação aos dois personagens que tomamos por conceituais, aqui em separado, aproximando-os somente quando nos pareceu forçoso à melhor compreensão, e, cada qual com seu contexto de produção.

#### 3.1. A PROPÓSITO DE ZARATUSTRA

A propósito de Zaratustra, em primeiro lugar, não poderemos deixar de reconhecer seu caráter profundamente auto-biográfico. Nietzsche investe seu personagem profeta de um *pathos* e um *ethos* que eram mesmo o seu. Fora, por um de seus amigos e leitores mais próximos, Erwin Rohde, Zaratustra comparado com o Sócrates de Platão, tal não é a afinidade encontrada entre autor e personagem. O professor Roger Hollinrake, com uma minuciosa pesquisa documental das notas e cartas não publicadas, além de outras epístolas pertinentes do círculo de Nietzsche, inclusive o revelador diário de Cosima Wagner, nos oferece um grande suporte

biográfico para a compreensão de seus textos. Sobre Zaratustra, cita e aponta o professor:

Além disso, o livro contém, evidentemente, um abundante elemento autobiográfico. 'Nele [no livro] está registrado um número incrível de traços e tribulações pessoais somente inteligíveis para mim; muitas páginas pareceram-me estar quase sangrando', reconheceu Nietzsche em uma carta a Köselitz.<sup>73</sup>

Por outro lado, a última obra escrita de Nietzsche, *Ecce Homo*, como uma confissão, é um "testemunho de si", com a qual se dirige à humanidade para dizer quem é. Nela, o filósofo faz revelações de suas obras publicadas, e nos permite, assim, vislumbrar sua visão exterior de Zaratustra:

Entre minhas obras ocupa o meu Zaratustra um lugar à parte. Com ele fiz à humanidade o maior presente que até agora lhe foi feito. Esse livro, com uma voz de atravessar milênios, é não apenas o livro mais elevado que existe, autêntico livro do ar das alturas – o inteiro fato homem acha-se a uma imensa distância *abaixo* dele – é também o mais profundo.<sup>74</sup>

No plano geral da obra de Nietzsche, é Zaratustra também central no sentido em que os livros precedentes parecem prenunciá-lo e dirigirem-se a ele, e os posteriores, comentá-lo, ou irradiarem dele. Concentram-se ali, alegoricamente, os quatro conceitos orientadores de seu constructo filosófico já maduro, quais sejam, o além-do-homem, a morte de Deus (ou o crepúsculo dos ídolos), a vontade de poder, e o eterno retorno do mesmo. O tom de sua escritura passa pelo profético, narrativo e lírico; é, aliás, Zaratustra considerado pelo seu autor um ditirambo dionisíaco:

---

<sup>73</sup> HOLLINRAKE, 1986, p. 28.

<sup>74</sup> NIETZSCHE, 1995, p. 19.

Deixemos os poetas de lado: talvez nunca se tenha feito nada a partir de uma tal profusão de energia. Meu conceito de “dionisíaco” tornou-se ali *ato supremo*; por ele medido todo o restante fazer humano aparece como pobre e ilimitado.<sup>75</sup>

Como um “destino” e um “regedor do mundo”, Zaratustra peregrina pela tresvaloração<sup>76</sup> de todos os valores morais, do que subjaz sua concepção histórica. Nietzsche, auto alcunhando-se como primeiro imoralista, reclama pela pergunta que ninguém o fez: o que significa o nome Zaratustra em sua boca? Assim, contestando-se a si, revela que Zaratustra criou o mais fatal dos erros, a moral; a transpôs para o plano metafísico e, mais do que isso, como virtude persa, a veracidade de sua doutrina é seu bem maior, o contrário da covardia dos idealistas, diz Nietzsche, e continua: “Falar a verdade e *atirar bem com flechas*, eis a virtude persa”<sup>77</sup>. Havendo sido, pois, Zaratustra o criador desse mais fatal equívoco, deverá ele reconhecê-lo e redimir-se pela tresvaloração dessa moral por sua veracidade.

No que diz respeito à composição da obra, vemos, contextualmente, um Nietzsche já não professor, mas um filósofo errante. Estava, pois, definitivamente afastado da universidade de Basileia, vivendo de uma pensão que recebera por ocasião de sua demissão por motivos de saúde, e tinha declaradamente rompidas, desde 1878, as relações com a família Wagner, quando parte, em maio de 1881, com Peter Gast – pseudônimo de Köselitz, jovem músico que em 1875 matriculara-se em Basileia para ouvir suas palestras – para a estação termal de Recoaro, na Itália, e daí, sozinho, para o Alto Engadina, região de Sils-Maria, na Suíça. Nessa época, Nietzsche tem avivado o interesse por leituras científicas, cujo incentivo fora dado, pouco antes da partida para Recoaro, por Peter Gast, que lhe enviara um título sobre a teoria da conservação de energia.

---

<sup>75</sup> NIETZSCHE, 1995, p. 88.

<sup>76</sup> Do original em alemão *Umwertung*, pela tradução de Paulo César de Souza de *Ecce homo* (Companhia das Letras, 1995, vide nota 5, p. 119). Nota o tradutor: *werten* significa “valorar” e o prefixo *um*, movimento circular, retorno, mudança; “três”, como variante de “trans”, é o movimento para *além de*. Percebe-se que em todas as traduções possíveis – transvaloração, transmutação, inversão, reavaliação – algo se perde do original, mas, segundo Paulo César de Souza, tresvaloração, além de mais sóbrio, diz, pode sugerir mais, ou seja, o prefixo “tres” amplia as possibilidades semânticas, razão pela qual optamos por essa tradução e forjamos desse prefixo, quando pareceu enriquecer o texto, outras palavras correspondentes.

<sup>77</sup> Idem, p. 95.

Em princípios de agosto, num passeio pelo lago Silvaplana, Nietzsche é acometido pela ideia do eterno retorno e pela “visão” de Zaratustra, cujo primeiro esboço é datado como 26 de agosto daquele ano, num livro de notas do autor. A publicação, contudo, se deu ao longo dos anos de 1883 a 1885, desde a primeira – concluída, segundo o autor, na sagrada hora em que morria Richard Wagner, a 13 de fevereiro – à quarta parte, na medida em que eram concluídas. Há uma reedição em único volume das três primeiras partes, em 1887, mas a última, impressa em 1885, quis Nietzsche sempre mantê-la em segredo; foi somente após o colapso do autor que Peter Gast decidiu levar o texto integral, com as quatro partes, para a publicação em 1891, qual a conhecemos hoje.

No prólogo, tem início a narrativa com Zaratustra, aos trinta anos, abandonando “sua pátria e o lago de sua pátria”, acompanhado de seus heráldicos animais, para viver nas montanhas, onde passaria dez anos meditando e se preparando para o seu destino. Vale notar, por um lado, o nascimento do histórico Zoroastro às margens do lago de Urmi e seus dez anos de retiro para o amadurecimento de seu ministério, embora, outrossim, existam pesquisas que vinculem tal passagem com dados biográficos de Nietzsche, ao relacionar o “lar” com Tribschen e o “lago” com o lago de Lucerna, que Nietzsche abandonara com um ínterim de quase dez anos de solidão entre a última visita à casa dos Wagner (1872) e a concepção de Zaratustra (1881).<sup>78</sup>

Ainda no prólogo, passados os dez anos, Zaratustra decide baixar até os homens e levar-lhes um tesouro como presente. Encontra um velho santo no bosque que o reconhece de quando subira, embora distinto, pois agora o vê como um dançarino e um desperto. O velho santo adverte a Zaratustra que nada os dê, mas este segue seu caminho e chega à cidade e ao mercado da cidade, onde ensina ao povo a doutrina do além-do-homem e do último homem. Ali se configura o discurso “para todos e para ninguém”; o povo zomba de Zaratustra. Após o fracasso de não haver pescado nenhum homem entre o povo, Zaratustra conclui que deve buscar companheiros de viagem, eremitas solitários ou acompanhados, aqueles que tenham ouvidos para ouvir coisas inauditas. E se lembra das palavras do velho santo no bosque. Esse é o início do ocaso de Zaratustra.

---

<sup>78</sup> Hipóteses extraídas de HOLLINRAKE, 1986, p. 28.

Com a primeira parte, iniciam-se os discursos. Os constantes vocativos indicam que o profeta já tem seus discípulos, e, como primeiro discurso, *Das três transformações*, Zaratustra sintetiza os principais elementos de sua doutrina. Assim, o profeta menciona as três transformações a que se deve submeter o espírito: em camelo, em leão e, finalmente, em infante. Na primeira, deve-se carregar o espírito de carga com tudo aquilo que lhe seja mais pesado para sair à solidão do deserto, feito um camelo<sup>79</sup>; em seguida, já no deserto, o leão deve buscar seu último deus e senhor, o dragão Tu Deves, que representa todos os valores criados, assim, o espírito transformado em leão deve derrotá-lo dizendo “Eu quero”; finalmente, só a criança pode fazer aquilo que não pôde o leão, pois ela é o esquecimento, um novo começo e uma roda que se move por si mesma: “Sim, meus irmãos, para o jogo da criação é preciso um santo dizer sim: o espírito quer agora a sua vontade, o retirado do mundo conquista agora seu mundo”<sup>80</sup>. Podemos pensar então no ocaso e na solidão do camelo, no sentido extra-moral do leão e na vontade de poder e no eterno retorno da criança, um espírito livre além-do-homem.

Contudo, a ênfase dessa parte se dará na morte de Deus, compreendida também como o crepúsculo dos ídolos. Os discursos, pois, são críticos aos “ídolos” que se devem superar, com o Bem e o Mal dos bons e dos justos. Com as exceções de um capítulo mais narrativo no encontro de Zaratustra com um pretense discípulo (a árvore da montanha) e outros que se demonstraram mais biográficos, essa parte termina com Zaratustra despedindo-se de seus discípulos, pois buscava a solidão, mas deixa a promessa de encontrá-los novamente, no momento justo, com um amor distinto.

Para compor a segunda parte, como conceito principal, temos a “vontade de poder”. Se Zaratustra é constituído por um *pathos* afirmativo, ou seja, uma tragédia de afirmação, os ataques reservados para os discursos dessa parte se dirigem àqueles que se opõem a essa vontade, em aversão à vida. No primeiro capítulo, a sua imagem distorcida no espelho lhe revela que sua doutrina está em perigo por causa de seus inimigos, então Zaratustra quer de volta buscar seus

---

<sup>79</sup> Nas imagens usadas como exemplo do que é mais pesado ao espírito, como “*estar enfermo y enviar a paseo a los consoladores, y hacer amistad con sordos, que nunca oyen lo que tú quieres...*”, podemos ver a auto-referência na passagem biográfica do autor após a ruptura com Wagner e seu consequente declínio de vitalidade que o afastou das atividades acadêmicas em Basileia, permanecendo em profunda solidão.

<sup>80</sup> NIETZSCHE, 1999, p. 55, em tradução livre.

discípulos; assim, têm início os discursos, que só serão suspensos nos três capítulos de tom lírico que surgem subitamente, a canção da noite, a canção do baile, e a canção dos sepulcros. No último capítulo dessa segunda parte (a hora mais silenciosa), Zaratustra relata a seus discípulos o que um demônio lhe falara naquela hora mais silenciosa; ante seu terror e negação do que a “voz” lhe incitava a dizer, aquilo que já sabia, mas calava, esta conclui que Zaratustra deveria voltar à solidão, pois era preciso que amadurecesse para o seu destino. Inconsolável, pois, e em prantos, Zaratustra, pela noite, abandona seus discípulos.

A terceira parte é toda composta pelas andanças solitárias de Zaratustra até o retorno para casa, sua caverna. Com esta, vale lembrar, Nietzsche deu por concluído seu Zaratustra, assim, ela ocupa um lugar de destaque no conjunto da obra. Embora sem a companhia dos discípulos, Zaratustra não prescinde de seus discursos: “como alguém que tem tempo, falo a mim mesmo. Ninguém me conta coisas novas: por isso eu conto a mim mesmo” (idem, p. 278). Essa é a parte mais lírica da obra e revela o processo que vai da negação alusiva à aceitação explícita do grande enigma, “o anel dos anéis”, a “musa eternidade” naquele ponto culminante, a canção dos sete selos, sim e amém: “...com um ditirambo como o último do *terceiro* Zaratustra, intitulado ‘Os sete selos’, voei milhares de milhas acima e além do que até então se chamava poesia”<sup>81</sup>.

Na quarta e última parte, passados muitos anos, Zaratustra aparece sentado em frente a sua caverna, já grisalho. Eis que ouve um grito de socorro e está dada a sua última tentação. Um a um surgem os “homens superiores” que carecem da compaixão de Zaratustra, que lhes oferece a “ceia” e a “festa do asno”, mas, afinal, Zaratustra resiste à tentação. Não era aos homens superiores que Zaratustra aguardava, mas ao signo do leão risonho e da debandada de pombos, que surge no dia seguinte à festa. Os homens superiores são afugentados pelo leão e Zaratustra se apercebe do perigo de sua última tentação, e, assim, passa a aspirar a sua obra. Aproxima-se, pois, o grande meio-dia: “Assim falou Zaratustra e abandonou sua caverna, ardente e forte como um sol matinal que vem de obscuras montanhas”<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> NIETZSCHE, 1995, p. 57.

<sup>82</sup> NIETZSCHE, 1999, p. 441, em tradução livre.

Na tradução da edição espanhola de Andrés Sánchez Pascual, o tradutor observa que, no plano formal, projeta-se como sombra constante no estilo de Nietzsche a tradução luterana da Bíblia, que, diz Pascual, propriamente criou o idioma alemão. Sabidamente conhecida com profundidade pelo jovem Nietzsche, a Bíblia luterana se reflete em seu vocabulário, em sua sintaxe, na seleção de termos e locuções, e no modo de combinar as frases. Tudo isso, contudo, não isenta Pascual de reconhecer a parcela criativa na prosódia nietzschiana, e aponta como técnicas preferidas: a “cita escondida” como constantes alusões a textos ou acontecimentos de origem até pessoal, e os neologismos, termos forjados por Nietzsche, que nunca chegaram a se incorporar no alemão, como o *Hinterweltler* – literalmente, aquele que habita no *Hinterwald* (o fundo do bosque); e que pode também significar o “homem inculto”, “troglodita”. Por ironia de Nietzsche, é, sem dúvida, referência ao “metafísico” – o que nos faz lembrar das palavras-valise, no poema “Pargarávio” (*Jabberwocky*) de Lewis Carroll (Através do espelho e o que Alice encontrou por lá, 1872), chegando até os limites dessas livres associações *nonsense* em *Finnegans Wake* de James Joyce (1939). Assim estará também Huidobro fazendo, a partir de 1919, em seu Altazor.

### 3.2. A PROPÓSITO: ALTAZOR

Altazor, o açor das alturas, está, em sua concepção, profundamente irmanado com o poeta. A exemplo de Zarathustra, que, conforme apontamos, carrega o *pathos* de seu autor, Altazor está psicologicamente imbuído das questões que se ocupara Huidobro em seus manifestos, ou seja, das questões da língua e da poesia, do quefazer poético.

É publicado em Madri no ano de 1931, embora apareça indicada, na portada, a data de 1919. Nesse ínterim, o texto teria passado por diversas modificações até sua forma definitiva: um poema extenso composto por um prefácio e sete cantos, num todo orgânico, coerente e progressivo. Em termos canônicos, o poema se presta a uma realização textual épica; se Mallarmé compusera a épica de toda uma modernidade, diríamos, pois, que Huidobro nos apresenta a épica da

vanguarda latino-americana, se pressupomos para o conceito de vanguarda a delimitação cronológica do professor Jorge Schwartz.

São várias as interpretações que se propuseram a esse percurso de Altazor, desde o caracterizando como iconoclasta, blasfemo, contraditório, volitivo, suicida, niilista (Oscar Hahn), até heróico, agnóstico, subversivo, incendiário, olímpico (Saúl Yurkievich), por citar esses poucos. Chegou-se a tentar atribuir ao último canto, ou seja, ao objetivo da obra, um caráter de auto-anulação, agonia e morte, como se o próprio programa criacionista, ali, se desintegrasse, malgrado, junto com o personagem e sua pretensiosa poesia. Contudo, para uma leitura, possivelmente, menos inflamada, propõe-se considerar tais elementos, que ora ocuparam lugares centrais no conjunto de obras críticas, como periféricos ao tema que é, de fato, basilar na obra: como já apontamos, a questão da língua e da poesia.

Desse modo, a contribuição de Zaratustra, como profeta irmanado à Altazor, se faz na medida em que aquele é concebido como um ditirambo dionisíaco. Sua *tresvaloración* de todos os valores pode, portanto, ser aqui *tresfigurada* no objeto de Altazor: é a moralidade cingida ao cânone poético, seu *bem* e seu *mal*, que deverá ser *tresvalorada*; é essa retórica lírica e esse utilitarismo prosódico que são os deuses e os ídolos da língua a se crepuscularem no quefazer poético; é o sentido afirmativo dessa “vontade de poder” frente ao trágico destino de uma possível recorrência eterna que assume o poeta, o pequeno-Deus, ou além-poeta, como profeta e redentor de uma nova raça de além-poetas. Essa é, pois, a contribuição de Zaratustra para Altazor – “tenho meu cérebro forjado por línguas de profeta”<sup>83</sup>. Nesse sentido, o percurso de Altazor é um descenso, uma queda, e um acaso; é esse também o seu destino:

*Adentro de ti mismo, fuera de ti mismo, caerás del zenit al nadir porque ése es tu destino, tu miserable destino. Y mientras de más alto caigas, más alto será el rebote, más larga tu duración en la memoria de la piedra (...) Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo...*<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 26, em tradução livre.

<sup>84</sup> Idem, p. 27.

[Dentro de ti mesmo, fora de ti mesmo, cairás do zenit ao nadir porque esse é teu destino, teu miserável destino. E quanto de mais alto caíres, mais alto será o rebote, mais longa tua duração na memória da pedra (...) Poeta, eis aí teu pára-quedas, maravilhoso como o ímã do abismo]

O pára-quedas é um elemento principal no seu percurso; é, ademais, rica a semântica que o envolve. No prefácio em prosa, o personagem, assumindo o discurso, apresenta-se e relata haver pegado, uma tarde, seu pára-quedas, “e agora meu pára-quedas cai de sonho em sonho pelos espaços da morte”<sup>85</sup>. Nessa trajetória inicial, Altazor encontra ao Criador “sem nome”, e “belo como um umbigo”, a quem cita narrar seu gênese: “Criei a língua da boca que os homens desviaram de sua função, fazendo-a aprender a falar”<sup>86</sup> e sua decepção frente ao utilitarismo da língua. Altazor, então, se enrosca numa estrela em órbita, interrompendo temporariamente sua queda, o que lhe possibilita “preencher as casinhas de seu tabuleiro com profundos pensamentos”<sup>87</sup> dos quais, em resposta ao Criador, conclui que:

*Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o agonía (...) Un poema es una cosa que será. Un poema es una cosa que nunca es, pero debería ser.*<sup>88</sup>

[Os verdadeiros poemas são incêndios. A poesia se propaga por todas as partes, iluminando suas consumações com estremecimentos de prazer ou agonia (...) Um poema é uma coisa que será. Um poema é uma coisa que nunca é, mas que deveria ser]

Altazor toma de volta seu pára-quedas e, desde sua estrela em curso, se lança à “atmosfera do último suspiro”. Tem um breve encontro com a Virgem, e, depois de apresentar-se, solitário, inserto num estado de coisas, seu pára-quedas o aguarda na porta como um cavalo de fuga. Está pronto, pois, para o

---

<sup>85</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 23, em tradução livre.

<sup>86</sup> Idem, p. 24.

<sup>87</sup> Idem.

<sup>88</sup> Idem.

início de sua jornada em busca da verdadeira e mais genesíaca poesia, da linguagem mais larval – na expressão de Yurkievich – e em busca, afinal, da superação dessa linguagem vetusta.

No canto I, em par com o discurso de Zaratustra, na hora mais silenciosa, em que um demônio, ou algo sem voz lhe falava e lhe instava por seu destino, Altazor perde o domínio da enunciação e alterna a voz do discurso com algo que lhe fala “Estás perdido Altazor / Só no meio do universo (...) Onde estás, Altazor?”<sup>89</sup> e lhe chama ao seu destino. Igual a Zaratustra, no entanto, Altazor reluta em aceitá-lo mostrando posicionamentos antitéticos frente a sua sorte: “Sigamos / Sempre igual como ontem amanhã e logo e depois / Não / Não pode ser / Mudemos nossa sorte”<sup>90</sup>. Outro tema recorrente nesse canto é o da morte de Deus que, em última análise, pode significar o crepúsculo dos ídolos aos quais Altazor deve superar, porquanto encontra aqui, com essa temática, a oportunidade para o cumprimento de seu destino.

O canto II, como se tem mostrado, sugere ser o mais belo e mais inteligível como um hino à mulher amada. É, obstante a essa leitura romântica, que Oscar Hahn o aponta como um canto mariano, ou seja, em culto à Virgem, no sentido cristão mesmo. Assim, lê-se: “Mulher o mundo está mobilhado por teus olhos / Se faz mais alto o céu em tua presença”<sup>91</sup>, e mais adiante:

*Y ese mirar que escribe mundos en el infinito (...) Y ese beso que hincha la proa de tus labios / Y esa sonrisa como un estandarte al frente de tu vida (...) Si tú murieras / Las estrellas a pesar de su lámpara encendida / Perderían el camino / ¿Qué sería del universo?*<sup>92</sup>

[E esse olhar que escreve mundos no infinito (...) E esse beijo que infla a proa de teus lábios / E esse sorriso como um estandarte à frente de tua vida (...) Se tu morresses / As estrela apesar de sua lâmpada acesa / Perderiam o caminho / O que seria do universo?]

---

<sup>89</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 29.

<sup>90</sup> Idem, p. 34.

<sup>91</sup> Idem, p. 51.

<sup>92</sup> Idem, p. 56.

Configura-se, pois, como no quarto Zaratustra, a última tentação de Altazor, as “ligaduras das veias”, os “laços de respiração e as cadeias”, que o ligam à tradição mariana – e, por extensão, às demais cadeias de tradição – e que, uma vez superada essa tentação, quererá rompê-la nos primeiros dísticos do terceiro canto.

Assim, todo esse canto terceiro será uma apresentação e um acolhimento do destino de Altazor, por ele mesmo. Interrompida a seção dos dísticos, Altazor canta em versos livres: “Poesia ainda e poesia poesia / Poética poesia poesia / Poesia poética de poético poeta / Poesia / Demasiada poesia” (idem, p. 59), como um prelúdio ao tratamento do objeto de seu destino. Há um extenso trecho de comparações inusitadas, e a confirmação da morte dos últimos poetas e de sua poesia, ao que, conclui Altazor, afirmativamente, como afirmativo é Zaratustra e o conceito trágico de Dioniso:

*Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos / Mientras vivamos juguemos / El simple sport de los vocablos / De la pura palabra y nada más (...) Después nada nada / Rumor aliento de frase sin palabra...*<sup>93</sup>

[E posto que devemos viver e não nos suicidamos / Enquanto vivamos joguemos / O simples esporte dos vocábulos / Da pura palavra e nada mais (...) Depois nada nada / Rumor alento de frase sem palavra]

Caracteriza-se, esse trecho, como uma espécie de *inventio* e de *dispositio* ao percurso que, daí em diante, seguirá este ditirambo dionisíaco até o sétimo canto. Já no canto IV, percebe-se o processo de inserção de novos elementos de ruptura com os recorrentes imperativos de urgência: “Apressa-te, apressa-te” e “Não há tempo que perder”; permanecem os versos livres; suprimem-se, quase por completo, os signos de pontuação; aparecem alguns deslocamentos espaciais na página; associações léxicas arbitrárias: “Olho por olho como hóstia por hóstia / Olho árvore / Olho pássaro / Olho rio / Olho montanha...”<sup>94</sup>; irrompem no

<sup>93</sup> HUIDOBRO, 2002, pp. 61-62.

<sup>94</sup> Idem, pp. 64-65.

texto as palavras-valise: “À horitanha do montazonte / A violonrinha e o andocelo”<sup>95</sup>, e o desmembramento de substantivos forçando-os a essa categoria polissêmica: “Aqui jaz Rosario rio de rosas até o infinito / Aqui jaz Raimundo raízes do mundo são suas veias (...) Aqui jaz Altazor açor fulminado pela altura”<sup>96</sup>. E há, finalmente, o prenúncio do seu grande meio-dia, para utilizar os termos de Zaratustra, que é transfigurar-se no pássaro Tralalí, esse é seu signo: “Uiu uiui / Tralalí tralalá / Aia ai ai aaia i i”<sup>97</sup>.

No primeiro verso do canto V, Altazor já adverte: “Aqui começa o campo inexplorado / Redondo por causa dos olhos que o vêem / E profundo por causa de meu próprio coração”<sup>98</sup>; e o campo inexplorado traz a vertigem diante do grande enigma de Zaratustra, a ideia do eterno retorno no mesmo pelas pás do moinho hipnotizador de um Quixote da modernidade; são seis páginas e cento e oitenta e nove versos de predicacões arbitrárias ao moinho de vento. Se no canto anterior não havia tempo que perder, neste, é chegado o momento, também imperativo:

*Empiece ya / La faranmandó mandó Liná / Con su musicuí con su musicá // La carabantantina / La carabantantú / La farandosilina / La Farandú / La Carabantantá / La Carabantantí / La farandosilá / La faransí...*<sup>99</sup>

O que se deve, pois, começar já é o poetizar mais livre, uma linguagem liberta, própria de um ditirambo dionisíaco que, dada a sua natureza, poetiza a música e não o logos apolíneo. O processo de criação e *tresvaloração* daquela linguagem adâmica, livre de heranças e dos pré-conceitos que carregam as palavras – como notamos dizer Nietzsche – está aqui quase completo. O signo lexical tem, no poema, esfacelado o contrato linguístico pelo qual se garante a inteligibilidade entre seus falantes. Há uma nova ordem: os signos que propõe

---

<sup>95</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 68.

<sup>96</sup> Idem, p. 72.

<sup>97</sup> Idem, p. 73.

<sup>98</sup> Idem, p. 75.

<sup>99</sup> Idem, p. 89.

Altazor são constituídos musicalmente; não é difícil reconhecer algumas notas perdidas no idioleto do fragmento supra-citado.

No sexto canto, os brancos protagonizam a diagramação espacial da página. O léxico ainda é reconhecível, mas a sintaxe é arruinada com a categoria verbal reduzida à mínima ocorrência. Sugere-se, com isso, uma atemporalidade inusitada, e uma objetividade substantiva. O sistema linguístico aqui tem sua função reduzida à nominal, ao dictum, e não mais ao prae-dictum:

*Anudado*  
                   *noche*  
                           *nudo*  
*El corazón*  
                   *Esa entonces dirección*  
   *nudo temblando...*<sup>100</sup>

[Atado  
                   noite  
                           nó  
 O coração  
                   Essa então direção  
   nó trêmulo...]

O sétimo canto conclui a obra, então, superando seu último ídolo; o criacionismo alcança seu nível mais alto, seu signo é, pois, a ruptura de todos os signos pré-existentes. Yurkievich, na sua melhor interpretação, nota que os significantes impõem sua simpatia sinfônica, quando a música atinge seu nível máximo de fruição estética do inefável. Contudo, essa ordem subjetiva do compositor, também patente em Altazor, tem aqui acrescentada a superação canônica da harmonia que rege o sin-fônico; esse conjunto, que em poética é regido pela sin-taxis, a boa ordem, já fora abandonado no sexto canto, com o que nos aproximamos ali de um serialismo poético. Nessa *aurora* de Altazor, a ruptura atinge todos os níveis, o ditirambo canta em uma língua somente reconhecível pelos seus escolhidos, que saibam contemplar essa ambiguidade objetiva e fruir esse jogo de tensões dissonantes. Inicia o canto com o signo mais livre, criado, e termina restrito às vogais; só lhe resta sua voz desarticulada; é o além-poeta, o Altazor fulminado

<sup>100</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 95.

pelas alturas de seu próprio destino. Mas, apesar do trágico desfecho de seu percurso – se se quer compreendê-lo assim – como um ditirambo de espírito dionisíaco, em par com Zaratustra frente a seu destino, ele:

...não encontra nisso entretanto objeção alguma (...) antes uma razão a mais para *ser ele mesmo* o eterno Sim a todas as coisas, “o imenso ilimitado Sim e Amém” ... “A todos os abismos levo a benção do meu Sim” ... *Mas esta é a idéia do Dionísio mais uma vez.*<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> NIETZSCHE, 1995, p. 90, destaques do autor.

## 4. A DOCTRINA DE ZARATUSTRA

O presente capítulo se dedicará a discutir pontualmente aqueles pensamentos orientadores que se destacam na peregrinação de Zaratustra, ilustrando-os, sempre que pareça enriquecedor, com passagens que demonstrem uma aproximação à viagem de Altazor. Para tanto, seguiremos a mesma ordenação enfática de ocorrência desses pensamentos nos discursos de Zaratustra, ao longo dos quatro livros, mas que, finalmente, se demonstrarão indissociáveis.

### 4.1. A MORTE DE DEUS (OU O CREPÚSCULO DOS ÍDOLOS)

Este talvez seja o tema mais atraente pelo sentido literal que encerra, mas, mesmo não sendo este sentido de menor importância, veremos como a expressão opor-se-á não somente à instituição cristã, mas a todos os deuses instituídos que impedem a superação do homem, feito o leão no deserto em batalha com o dragão simbólico, ou aqueles ídolos superados pela natural progressão do espírito.

A propósito do sentido literal, portanto, sua primeira menção se dá afirmativamente já no *Prólogo de Zaratustra* quando o personagem, descendendo da montanha encontra o velho santo no bosque que não compreende o objetivo de Zaratustra ao descer àqueles que dormem. No breve diálogo que se segue, quando Zaratustra lhe explica trazer um tesouro de presente aos homens por amá-los, o velho santo lhe adverte de que nada os dê, assim como ele, que vive no bosque louvando a Deus; quando se apartam, Zaratustra fala ao seu coração: “Será possível! Esse velho santo no bosque ainda não ouviu nada sobre a morte de Deus”<sup>102</sup>. Essa afirmação se desenvolve mais integralmente na quarta e última parte quando Zaratustra encontra o papa aposentado. Este fora ao bosque na esperança de encontrar o último homem piedoso, um santo ermitão que não sabia ainda o que todos já sabiam, assim narra a Zaratustra, mas não o encontrara em sua choupana,

---

<sup>102</sup> NIETZSCHE, 1999, p. 36, em tradução livre.

pois já havia morrido; assim, sem ter a quem seguir, o papa aposentado decide buscar ao mais piedoso dos ateus, a Zaratustra. Aqui é emblemática a pergunta que faz Zaratustra ao papa acerca da *causa mortis* divina, mas este cala, não pode pronunciar as palavras, desvia os olhos:

*Tú que le has servido hasta el final (...) ¿sabes cómo murió? ¿Es verdad, como se dice, que fue la compasión que le estranguló, que vio cómo el hombre pendía de la cruz, y no soportó que el amor al hombre se convirtiese en su infierno y finalmente en su muerte?*<sup>103</sup>

[Tu que o servistes até o fim (...) sabes como Ele morreu? É verdade, como se diz, que foi a compaixão que o estrangulou, que viu como o homem pendia da cruz, e não suportou que o amor ao homem se convertesse em seu inferno e finalmente sua morte?]

Assim como “a primeira premissa do pensamento de Nietzsche é, sem dúvida, o ateísmo”<sup>104</sup>, Huidobro também constrói sua obra a partir dessa ideia – pode-se dizer. Ainda no sentido mais literal, há uma profusão de passagens em *Altazor* que nos sugere essa afirmação. Já no prefácio dessa obra, o personagem declara haver nascido aos trinta e três anos, no ano da morte de Cristo, e assim prossegue no canto I:

*Abrí los ojos en el siglo / En que moría el cristianismo. / Retorcido en su cruz agonizante / Ya va a dar el último suspiro / ¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío? / Pondremos un alba o un crepúsculo / ¿Y hay que poner algo acaso?*<sup>105</sup>

[Abri os olhos no século / Em que morria o cristianismo. / Retorcido em sua cruz agonizante / Já vai dar o último suspiro / E amanhã o que colocaremos no lugar vazio? / Colocaremos um alvorecer ou um crepúsculo / E acaso há que pôr alguma coisa?]

---

<sup>103</sup> NIETZSCHE, 1999, p. 355.

<sup>104</sup> HOLLINRAKE, 1986, p. 61.

<sup>105</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 32.

Esses versos em que Altazor questiona com o quê substituir o cristianismo e que sugere um alvorecer ou um crepúsculo ilustram bem o aforismo 125 de a *Gaia Ciência* (2001) de Nietzsche. Nele, o autor contrapõe as perspectivas das consequências positivas ou negativas que poderiam decorrer desse óbito, havendo sido nós mesmos – sentença Nietzsche – quem o causara. Sua conclusão nesse aforismo é que estamos forçados, pela consequência que se revela positiva, a convertermo-nos em deuses. Assim, as gerações que decorrem, portanto, dessa ação – assassínio e substituição –protagonizarão uma história mais elevada.

Outro sentido que subjaz à morte divina é a morte da Verdade, o que nos leva também à outra consequência decorrente: a necessidade da criação de novos valores. Isso posto, cumpre notar, há, no conjunto de obras de Nietzsche, um outro título que é o *Crepúsculo dos Ídolos*; e pela única razão de compreendermos até onde implica aquela ação, note-se o que diz o autor a propósito da obra: “O que no título se chama *ídolo*, é simplesmente o que até agora se denominou verdade. *Crepúsculo dos Ídolos* – leia-se: adeus à velha verdade...”<sup>106</sup>. Nesse sentido, quando Nietzsche se denomina um “anticristo”, ou um “imoralista”, pode-se dizer, está opondo-se às demais verdades caducas e ocas da modernidade decadente, esvaziadas de sentido, e, ao mesmo tempo, reclamando pelos novos criadores de novas verdades e novos valores de bem e de mal:

*Sólo por el valorar existe el valor: y sin el valorar estaría vacía la nuez de la existencia. ¡Oídlo, creadores! Cambio de los valores – es cambio de los creadores. Siempre aniquila el que tiene que ser un creador. Creadores lo fueron primero los pueblos, y sólo después los individuos; en verdad, el individuo mismo es la creación más reciente.*<sup>107</sup>

[Somente pelo valorar existe o valor: e sem o valorar estaria vazia a noz da existência. Escutai criadores! Mudança de valores – é mudança de criadores. Sempre aniquila o que tem que ser um criador. Criadores foram primeiro os povos, e só depois os indivíduos; em verdade, o indivíduo mesmo é a criação mais recente]

---

<sup>106</sup> NIETZSCHE, 1995, p. 99.

<sup>107</sup> NIETZSCHE, 1999, pp. 100-101.

É porque vemos ídolos e deuses serem sepultados em Nietzsche e Huidobro. No caso do filósofo, é flagrante a superação de seus ídolos da juventude. No fragmento lírico do segundo Zarathustra, *A canção dos sepulcros*, há uma profunda simbologia que nos remete aos fatos biográficos e às influências que tivera o autor, se considerarmos Zarathustra – como afinal se deve – como um duplo de Nietzsche:

*Allí está la isla de los sepulcros, la silenciosa; allí están también los sepulcros de mi juventud (...) ¡Oh vosotras, visiones y apariciones de mi juventud! (...) ¡Qué aprisa habéis muerto para mí! (...) En verdad, demasiado aprisa habéis muerto para mí, vosotros fugitivos. Pero no huisteis de mi, tampoco yo huí de vosotros: inocentes somos unos para otros en nuestra infidelidad (...) Y sólo donde hay sepulcros hay resurrecciones.*<sup>108</sup>

[Ali está a ilha dos sepulcros, a silenciosa; ali estão também os sepulcros de minha juventude (...) Oh, vós, visões e aparições de minha juventude! (...) Quão rápido morrestes para mim! (...) Em verdade, demasiado rápido morrestes para mim, vós fugitivos. Mas não fugistes de mim, tampouco eu fugi de vós: inocentes somos uns para os outros em nossa infidelidade (...) E só onde há sepulcros há ressurreições]

É emblemática a última sentença na medida em que mostra a necessidade da superação para se atingir um estágio criacionista; por utilizar o termo huidobriano. Mas, antes de mais, cumpre-nos considerar que esta segunda parte de *Assim Falou Zarathustra* foi levada a termo por Nietzsche quando Richard Wagner já havia falecido, o que talvez explique o tom nostálgico desse fragmento, sobretudo se compreendemos a “ilha” como uma alusão à cidade de Tribschen; eis então os sepulcros da juventude de Nietzsche, quando se dá a superação de Schopenhauer e o duro rompimento com Wagner, o que o leva à solidão e à convalescência até o restabelecimento na sua “ressurreição”. Como um renascido, passado o período de isolamento, os antigos ídolos de Nietzsche reaparecem satirizados nas suas obras. Entre outras passagens, vejamos as imagens de Schopenhauer e Wagner:

---

<sup>108</sup> NIETZSCHE, 1999, pp. 171-173.

*“¿Para qué vivir? ¡Todo es vanidad!” (...) Tales anticuados parloteos continúan siendo considerados como “sabiduría”; y por ser viejos y oler a rancio, por eso se los respeta más. También el mofo otorga nobleza (...) ¡Romped, rompedme las tablas de los eternos descontentos!*<sup>109</sup>

[“Para quê viver? Tudo é vaidade!” (...) Tais antiquados falatórios continuam sendo considerados como “sabedoria”; e por serem velhos e cheirar a ranço, por isso se os respeita mais. Também o mofo outorga nobreza (...) Rompei, rompei-me as tábuas dos eternos descontentes!]

Essa irônica representação de Schopenhauer, entre tantas outras, como o sábio sonolento, o sapientíssimo ou o adivinho, está nessa passagem simbolizado com o pessimismo, um pessimismo romântico e decadente, mas que, a partir daquelas paráfrases, é também tido como sabedoria; mais um velho ídolo cujas tábuas se não de romper. Estamos, pois, na iminência do terceiro estágio das três transformações do espírito – estágio esse que nos interessa justamente ao nível poético de Huidobro, ou seja, se Zaratustra pede que se rompam essas tábuas, urge então o momento da criação de novos valores: “...como poeta (...) lhes ensinei a trabalhar criadoramente para o porvir e a redimir criadoramente – todo o que foi”<sup>110</sup>. Já, no que diz respeito à Wagner:

*Y cuando yo venía de mi soledad y por vez primera atravesaba ese puente: no quería dar crédito a mis ojos, miraba y miraba una y otra vez y acabé por decir: “¡Esto es una oreja!, ¡una sola oreja, tan grande como un hombre!”. Miré mejor y, realmente, debajo de la oreja se movía aún algo que era pequeño y mísero y débil hasta el punto de dar lástima. Y verdaderamente la monstruosa oreja se asentaba sobre una pequeña varilla delgada - ¡Y la varilla era un hombre! (...) en la varilla se balanceaba una hinchada almita. Y el pueblo me decía que la gran oreja no era solo un hombre, sino un gran hombre, un genio.*<sup>111</sup>

<sup>109</sup> NIETZSCHE, 1999, pp. 287-288, grifos do autor.

<sup>110</sup> Idem, p. 281, em tradução livre.

<sup>111</sup> Idem, p. 208.

[E quando eu vinha de mina solidão e por vez primeira atravessava essa ponte: não queria dar crédito a meus olhos, olhava e olhava uma e outra vez e acabei por dizer: “Isto é uma orelha! Uma só orelha tão grande como um homem!” Olhei melhor e, realmente, debaixo da orelha ainda se movia algo que era pequeno e mísero e fraco até o ponto de dar lástima. E verdadeiramente a monstruosa orelha se assentava sobre uma pequena varinha esquelética – E a varinha era um homem! (...) na varinha se balançava uma inflada alminha. E o povo me dizia que a grande orelha não era só um homem, mas um grande homem, um gênio]

Para a imagem de Wagner, pensemos no fato de que Nietzsche se denomina o antiasno por excelência – a propósito, orgulhava-se de suas pequenas orelhas delicadas que, segundo ele, conferiam-lhe a finura na apreciação musical – o contrário da figura do animal servil de orelhas proeminentes que puxa a carruagem da nobreza, ou seja, a mesma figura de Wagner, embora ele fosse conclamado gênio pelo povo.

E, como vimos demonstrando, em *Altazor*, além da iconoclastia cristã, como o fragmento imperativo: “Adeus há que se dizer adeus / Adeus há que se dizer a Deus”<sup>112</sup>, o que transparece no texto como mais flagrante é morte, ou a vontade de morte, de seu ídolo maior, a poesia como cânone da bela aparência:

*Agoniza el último poeta / Tañen las campanas de los continente / Muere la luna con su noche a cuestras / El sol se saca del bolsillo el día / Abre los ojos el nuevo paisaje solemne / Y pasa desde la tierra a las constelaciones / El entierro de la poesía...*<sup>113</sup>

[Agoniza o último poeta / Dobram os sinos do continente / Morre a lua com sua noite às custas / O sol tira do bolso o dia / Abre os olhos a nova paisagem solene / E passa desde a terra às constelações / O enterro da poesia]

Assim como empreendemos dos ídolos de Nietzsche, em *Altazor*, a poesia canônica e apolínea representa, como percebemos nesses versos, o obscurantismo espiritual do poeta decadente. A “estética do futuro”, como vimos

<sup>112</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 71, em tradução livre.

<sup>113</sup> Idem, p. 61.

preconizar Huidobro em seus manifestos, é a nova paisagem solene que abre seus olhos para contemplar a aurora que oferece o sol, em detrimento da noctívaga lua como lugar-comum da estética simbolista-decadentista. Ao poeta criador cabe, portanto, criar os novos valores da poesia.

#### 4.2. A VONTADE DE PODER

Aqui se acrescenta mais um conceito em nosso percurso, como tal, intrinsecamente relacionado a ele: a “vontade de poder”; este é responsável pela força na superação da convalescência, a força na imposição da fidelidade para consigo, e a força na superação dos ídolos e de si mesmo. Mas, na concepção nietzschiana, “vontade de poder” não corresponde ao sentido que se quis atribuir nas tentativas de aproximar seus escritos a uma postura anti-semita; não se trata de um poder sobre os outros, mas, como o concebeu Schopenhauer, é uma “vontade” de categoria ontológica. Em Nietzsche, portanto, como esclarece Elena Oliveras (2007: 245), a “vontade de poder” não é querer algo em particular, mas se refere à essência do ente, desse modo, é sempre uma vontade essencial, diz a autora. Há um grande perigo, portanto, na má interpretação, como nota o professor Hollinrake:

A tentativa de Nietzsche de transcender as noções convencionais de bem e mal, de certo e de errado, de verdade e falsidade (e os padrões coletivos que elas engendraram) e de substituí-las por uma hierarquia baseada na volição subjetiva, ou ‘vontade de potência’, é um dos empreendimentos mais impressionantes realizado por um importante pensador. E um empreendimento tanto mais perigoso por ser levado a efeito com suprema habilidade dialética, penetração psicológica e maestria literária (...) A origem da dificuldade, dir-se-á, não se situa nas intenções de Nietzsche, mas numa leitura superficial dessas intenções.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> HOLLINRAKE, 1986, p. 139.

No que tange, mais uma vez, o conceito de moral e de bem e mal, como ídolos que se nos impõe à servidão, vejamos outra definição na obra *Aurora*, publicada, imediatamente ao segundo volume de *Humano, demasiado humano*, e a implicação que traz, nesta, da “vontade de poder”:

O homem livre é imoral porque em todas as coisas *quer* depender de si mesmo e não de uma tradição estabelecida; em todos os estados primitivos da humanidade, “mal” é equivalente de “individual”, de “livre”, de “arbitrário” (...) se uma ação é executada, *não* pelo imperativo da tradição mas por outras razões (por exemplo, mercê de sua utilidade individual), e ainda por aquelas mesmas razões que em outro tempo estabeleceram a tradição, é qualificada de imoral e como tal considerada ainda pelo próprio autor; pois este não se inspirou na obediência da tradição.<sup>115</sup>

Essa postura extra-moral de “volição subjetiva”, nos termos do professor Hollinrake, ou volição do espírito, pode-se dizer, que tem no autor a proposição de seu oposto: “A vontade de verdade (...) essa famosa veracidade da que todos os filósofos falaram até agora com veneração”<sup>116</sup>, é igualmente bem contrária àquela fadiga do pessimismo decadente que corrompe a individualidade e engessa sua ação; em ambos os casos, o nome de Schopenhauer, o sapientíssimo, é patente: “Vontade de verdade’ vós chamais, sapientíssimos, ao que os impulsiona e os põe ardorosos? Vontade de tornar pensável tudo o que existe: Assim chamo eu a vossa vontade!”<sup>117</sup>; e esse mesmo discurso, termina com a seguinte assertiva: “E que caia aos pedaços tudo o que em nossas verdades – possa cair aos pedaços! Há muitas casas que construir ainda!”<sup>118</sup>. Sob a carapaça de uma vontade da verdade, ou da fadiga do espírito, portanto, é que ocorre a perpetuação da moral e da tradição; é preciso um espírito livre com *vontade de poder* para a *tresvaloração* de todos os antigos valores.

---

<sup>115</sup> NIETZSCHE, 2008a, p. 19, § 9.

<sup>116</sup> NIETZSCHE, 1999a, p. 22, em tradução livre.

<sup>117</sup> NIETZSCHE, 1999, p. 174, em tradução livre.

<sup>118</sup> Idem, p. 178.

A fim de ilustrar um pouco mais essa ideia capital em ambas as obras – Zaratustra e *Altazor* – vejamos passagens que a explicitam:

*Muchos países ha visto Zaratustra y muchos pueblos: así ha descubierto el bien y el mal de muchos pueblos (...) Muchas cosas que este pueblo llamó buenas son para aquel otro afrenta y vergüenza: esto es lo que yo he encontrado (...) Una tabla de valores está suspendida en cada pueblo. Mira, es la tabla de sus superaciones; mira, es la voz de su voluntad de poder.*<sup>119</sup>

[Muitos países viu Zaratustra e muitos povos: assim descobriu o bem e o mal de muitos povos (...) Muitas coisas que este povo chamou boas são para aquele outro afronta e vergonha: isto é o que eu encontrei (...) Uma tábua de valores está suspensa em cada povo. Veja, é a tábua de suas superações; veja, é a voz de sua vontade de poder]

Nesse fragmento, vale notar que as tábuas de valores são, aos seus discípulos, as tábuas de sua superação, ou seja, aqueles antigos valores que lhes são próprios em sua idiosincrasia, são os que devem ser superados, o que requer a vontade de poder superá-los. Sendo, portanto, criadores os seus discípulos, são eles responsáveis por esse aniquilamento dos antigos criadores responsáveis pelas tábuas vigentes, já que bem e mal, por sua natureza, são conceitos efêmeros: “...o bem e o mal mesmos não são mais do que sombras intermediárias e úmidas tribulações e nuvens passageiras”<sup>120</sup>. Na medida em que haja novos criadores, esses, serão aqueles que farão girar o mundo.

Como já apontamos, aqueles que carecem dessa “vontade de poder” figuram satirizados nos discursos do segundo Zaratustra; entre eles, destacamos: os sacerdotes, “Aquele a quem eles chamam redentor os atirou em cadeias: – Em cadeias de falsos valores e palavras ilusórias! Ah, se alguém os redimisse de seu redentor!”<sup>121</sup>; os sábios famosos: “Ao povo haveis servido, e à superstição do povo, todos vós, sábios famosos! – E não à verdade!”<sup>122</sup>; e os

<sup>119</sup> NIETZSCHE, 1999, p. 99.

<sup>120</sup> Idem, p. 239, em tradução livre.

<sup>121</sup> Idem, pp. 143-144, em tradução livre.

<sup>122</sup> Idem, p. 159, em tradução livre.

sublimes: “Hoje eu vi um sublime, um solene, um penitente do espírito: Oh, como minha alma riu de sua feiúra!”<sup>123</sup>; estes últimos, representando Schopenhauer, e, finalmente, os poetas: “Penitentes do espírito eu vi chegar, surgiram dos poetas”<sup>124</sup>, que, mais uma vez, em representação de Wagner.

Na viagem de Altazor, por sua vez, é no terceiro canto que ele manifesta toda sua vontade de poder. Como vimos, aqui ele ainda não tem superado as estruturas a que se propõe, mas, em potência, manifesta-se sua vontade como um dever, afinal, como um devir: “Romper as ligaduras das veias / Os laços da respiração e as cadeias (...) Cortai todas as amarras / De rio mar ou de montanha”<sup>125</sup>. Considerando que tais imperativos se mostram imediatamente após o canto à Virgem, Altazor demonstra uma profunda vontade de poder em virtude de seu destino.

#### 4.3. O ETERNO RETORNO

A primeira relação que mantém Zaratustra com esse enigma é, como mencionamos, no discurso *A ora mais silenciosa*. Nesta ocasião o profeta comunica o dever que lhe fora revelado de deixar a seus discípulos e apartar-se à solidão até que possa aceitar seu destino de advogado da vida, advogado do sofrimento e advogado do círculo. Na narrativa de Zaratustra, ele transcreve o diálogo que mantivera com aquela hora, *algo* que lhe falava sem voz, ante seu empalidecimento de terror, sussurrava-lhe: “O sabes, Zaratustra? (...) O sabes, Zaratustra, mas não o dizes!”<sup>126</sup>. E frente à iminência da forçosa separação, uma dor violenta desata o inconsolável pranto de Zaratustra, que, afinal, não pôde suportar o mais abismal dos pensamentos que lhe fora revelado: o anel dos anéis, o eterno retorno do mesmo. Então, Zaratustra sai numa longa jornada às profundezas em introspecção solitária até que retorna à sua caverna e aos seus animais – uma águia, o mais orgulhoso deles, e uma serpente, o mais esperto. Numa certa manhã, pouco tempo depois do seu retorno, eis que novamente Zaratustra é acometido pelo

<sup>123</sup> NIETZSCHE, 1999, p. 179.

<sup>124</sup> Idem, p. 196.

<sup>125</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 57.

<sup>126</sup> NIETZSCHE, op. cit. p. 218, em tradução livre.

mesmo pensamento abismal, despertando-se com seu terrível grito numa mescla de náuseas e júbilos pela revelação que deve agora aceitar. Cai, porém, como um morto e, como um morto permanece até o recobro da consciência. A partir de então, permanece prostrado, pálido e trêmulo, por sete dias, sem aceitar a comida ou a bebida que lhe traziam seus zelosos animais. Passado assim o período de convalescência, Zaratustra se ergue no leito e seus animais decidem que é, enfim, boa hora de lhe falar; instam que se ponha em pé e que retorne aos homens, pois sabem seu destino, o de chegar a ser o “mestre do eterno retorno” (idem, p. 308) – deve então ensinar essa doutrina aos homens, mas, antes, é forçoso que aprenda a dançar e a cantar. Diante do profundo silêncio em resposta à argumentação da águia e da serpente, estas, honrando a nobreza desse ato de Zaratustra, embora inesperado, se afastam dele cuidadosamente, pois sabiam que conversava com sua alma e que esse era o fim de seu ocaso. O significado dessa revelação, que é o ponto central da obra de Nietzsche, está explícito em a Gaia Ciência:

*O maior dos pesos* – E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer (...) A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!” – Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!” (...) a questão em tudo e em cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?”, pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não *desejar nada* além dessa última, eterna confirmação e chancela?<sup>127</sup>

É, de fato, e assim se compreende, uma revelação tão pesada, e até insustentável – a qual espírito não o será? – que Zaratustra preferiu dela falar a sua alma e não aos discípulos. Como e em que sentido o eterno retorno está intrinsecamente relacionados aos demais conceitos que vimos trabalhado, é matéria

---

<sup>127</sup> NIETZSCHE, 2001, p. 230, § 341.

de basilar importância para a compreensão plena desse conceito mesmo. Vejamos, antes, como a pesquisa do professor Roger Hollinrake pode agora nos auxiliar:

Se a energia é finita em quantidade e o espaço é finito em extensão – especula Nietzsche em suas notas não publicadas – ao passo que o tempo é infinito em duração, deve-se atingir um ponto no qual todas as possíveis configurações terão sido realizadas e toda a série de configurações retornará com a convergência das mesmas circunstâncias concomitantes.<sup>128</sup>

Nietzsche estava, em 1881, debruçado sobre as descobertas da física moderna e, junto a uma corrente de pensadores deterministas em busca de uma teoria da cosmologia cíclica, na qual houvesse a possibilidade de uma comprovação ontológica, pôde conferir a sua teoria do eterno retorno uma originalidade que nos interessa. O mérito do professor Roger Hollinrake nesse ponto é haver compreendido que, a propósito dessa teoria, “sua importância é avaliada a partir das conseqüências que fluem de sua aceitação (...): ‘Na verdade, um dos não menores atrativos de uma teoria está em ser refutável’”<sup>129</sup>, citando Nietzsche, que ainda diz: “Supondo que nós queiramos a verdade: por que não, mais bem, a não-verdade? E a incerteza? E ainda a ignorância?”<sup>130</sup>.

Assim, embora Nietzsche, num primeiro momento, haja buscado uma possível demonstrabilidade de sua teoria, e mais embora, ela nos possa parecer pouco convincente e até inverossímil, cumpre-nos compreender sua relação com os demais conceitos e o peculiar aspecto de sua inverosimilhança. Uma vez admitida a possibilidade, enquanto pensamento experimental, do eterno retorno, é compreensível e justa a obstinada tarefa de quebrar as tábuas de valores, de aproximar-se do que se lhe é mais próximo – contrário aos depreciadores do corpo – as “coisas humanas”, de um santo dizer sim, um Sim incondicional à vida – o *amor fati* – e à criação por cima de si mesmo; ora, é preciso, mais do que nunca, estar de bem com sua própria natureza, é preciso o canto e o riso de Zaratustra, para que o

---

<sup>128</sup> HOLLINRAKE, 1986, p. 22.

<sup>129</sup> Idem, p. 23.

<sup>130</sup> NIETZSCHE, 1999a, pp. 22-23.

eterno retorno não se torne um pesadelo, para que se queira novamente a vida. Essa é a necessidade de viver além do bem e do mal, de ser, afinal, um imoralista, pois a moral é um fardo demasiado grande para carregá-lo uma e outra vez, e incontáveis vezes.

Se, por outro lado, todo determinismo pode desencadear o mais abominável dos pessimismos, o decadente, tão bem ilustrado pelos predicadores da morte e os fadigados do espírito, uma vez que se supõe da vida: qualquer que seja meu esforço para querer vivê-la uma e outra vez, posto que fosse assim, esse esforço e tudo o mais que me é próprio já está determinado por uma vivência pretérita; perde-se, desse modo, as rédeas da mesma vida, ao passo que, se o retorno é refutável e inverossímil, mas no entanto, minha mais alta “vontade de poder” quer que a teoria seja verdadeira, minhas ações direcionadas à vontade do retorno – não à sua possibilidade – tomam novamente as rédeas perdidas e, finalmente, não são desmerecidas pela inutilidade frente a uma possível recorrência universal. Conflita, assim, a vontade de verdade, que se esforça em comprovar a teoria, com a vontade de poder, que a quer mesmo improcedente.

Depois de recobrada a consciência, quando os animais deixam o convalescente Zaratustra em seu nobre silêncio, segue-se uma série de solilóquios nos quais Zaratustra canta, primeiramente à sua alma, à vida e, enfim, à eternidade. A esta última, em A *canção “Sim e Amém”*, ou “Os sete selos”, a parte mais lírica da obra, Zaratustra canta um refrão que se repete nos “sete selos”. É explícita, tanto no refrão, como no título da canção, a declaração amorosa e a final aceitação da eternidade por Zaratustra. Aceito seu destino, Zaratustra já está maduro e quer seu fim: o passo ao além-do-homem, o seu filho com a eternidade e sua plenitude:

*Nunca encontré todavía la mujer de quien quisiera tener hijos, a no ser esta mujer a quien yo amo: ¡pues yo te amo, oh eternidad! / ¡Pues yo te amo, oh eternidad!*<sup>131</sup>

[Mas nunca encontrei a mulher com quem quisesse ter filhos, a não ser esta mulher a que eu amo: pois eu te amo, oh eternidade! / Pois eu te amo, oh eternidade!]

---

<sup>131</sup> NIETZSCHE, 1999, p. 319, grifos do autor.

Recuperar essa ideia nos possibilita não poucas relações, e não só com Altazor e a estética “imoralista” de Huidobro, mas, em sentido lato, com uma postura de vanguarda. Esse é o princípio mesmo da ruptura que já se estabelecera, como vimos, com o romantismo de Novalis e Fichte que imbuíu Nietzsche desse subjetivismo afirmativo frente à tragédia dionisíaca da vida; que o levou, pois, a elaborar um tal raciocínio rupturista que, por sua vez, emparelhamos com a estética de vanguarda e, sobretudo, com Huidobro e seu Altazor:

*La cola de un cometa me azota el rostro y pasa relleno  
de eternidad*

*Buscando infatigable un lago quieto en donde refrescar  
su tarea ineludible...*<sup>132</sup>

[A calda de um cometa me açoita o rosto e passa recheado  
de eternidade

Buscando infatigável um lago quieto aonde refrescar  
sua tarefa ineludível]

O fragmento foi extraído do primeiro canto; o cometa que lhe açoita o rosto é o prenúncio do eterno retorno. Era, *Altazor*, um lago quieto antes da revelação, mas o magistério da eternidade é tarefa ineludível, e é nele que esta se cumprirá. Assim, a exemplo de Zarathustra, vê-se Altazor como um personagem que se relaciona de modo paradoxal com a revelação, entre repúdio e prazer, mas para uma aceitação definitiva dessa eternidade, é preciso um processo de amadurecimento como só notaremos no canto III. Ali, a ideia do eterno retorno do mesmo está representada num recurso mnemotécnico, como bem apontara Oscar Hahn. Ao longo dos versos 69 a 103, o poeta canta sua própria vontade de poder sobre a eternidade. Há uma recorrência de comparações insólitas e uma recorrência de nível semântico e lexical; a cada volta versificada, repete-se o vocábulo anterior

---

<sup>132</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 29.

já no plano semântico do vocábulo seguinte que se repetirá no próximo verso já em outro nível semântico. A sequência se encerra com a locução conjuntiva em ideia de continuação, como uma ladainha à eternidade:

*Sabemos posar un beso como una mirada / Plantar miradas como árboles / Enjaular árboles como pájaros / Regar pájaros como heliotropos / Tocar un heliotropo como una música (...) Etc. etc. etc.*<sup>133</sup>

[Sabemos pousar um beijo como um olhar / Plantar olhares como árvores / Enjaular árvores como pássaros / Regar pássaros como heliotrópios / Tocar um heliotrópio como uma música (...) Etc. etc. etc.]

O mesmo ocorre com a passagem do moinho de vento, cuja natureza já é um giro constante, na qual se sobrepõe o jogo com o leitor, numa clara tentativa de vencê-lo pelo cansaço. A vertigem da ideia da recorrência universal se transcreve numa vertigem à leitura interminável das imagens de um moinho que retorna, e retorna, transfigurado; a eternidade, a recorrência, e o eterno retorno como se fossem um anel, o anel dos anéis.

*Jugamos fuera del tiempo / Y juega con nosotros el molino de viento / Molino de viento / Molino de aliento / Molino de cuento (...) Así eres molino de viento...*<sup>134</sup>

[Brincamos fora do tempo / E brinca conosco o moinho de vento / Moinho de vento / Moinho de alento / Moinho de conto (...) Assim és moinho de vento]

---

<sup>133</sup> HUIDOBRO, 2002, pp. 59-60.

<sup>134</sup> Idem, pp. 82-87.

#### 4.4. O OCASO DO ALÉM-DO-HOMEM

Já utilizada por Goeth, a expressão *Übermensch*, que, como vimos, optamos pela tradução “além-do-homem”, em Nietzsche tem um significado muito particular, pois designa – em oposição aos “últimos homens”, ou “homens superiores” – aquele capaz de exercer sua “vontade de poder” e, em razão disso, capaz também de criar por sobre seus próprios valores, num exercício constante de auto-superação. O além-do-homem nietzschiano, pois, encarna todos os seus demais conceitos e é expressão deles. Havendo superado a sua última tentação de compadecer-se do homem superior, o além-do-homem é quem Zaratustra, afinal, procura para ensinar seu magistério da eternidade, serão seus filhos.

Nesse ponto, a aproximação da obra de Nietzsche com aquele ciclo de óperas de Wagner, ajuda-nos a elucidar alguns aspectos desse conceito, havendo sido Sigfried, um modelo de além-do-homem, ou, o homem do futuro; assim compreende o professor Hollinrake:

Em virtude da proeminência dos conceitos de “vontade” e “potência” (de Wotan) em *O Anel dos Nibelungos* e da importância do composto “vontade de potência” e outras idéias semelhantes, em *Assim Falou Zaratustra*, é somente por descuido que, até hoje, não se tenha feito uma tentativa séria de juntar as duas obras para uma comparação.<sup>135</sup>

Que, desse modo, o anel a que Zaratustra se refere na canção do sim e do amém – “Oh, como eu poderia não anelar a eternidade e o nupcial anel dos anéis, – o anel do retorno!”<sup>136</sup> – seja uma clara e inequívoca referência ao *Anel dos Nibelungos*, nem será esta a questão de primeira ordem, como o é para Hollinrake; cumpre-nos, antes, compreender quais são os sentidos que subjazem a essa uma obstinada peregrinação por um anel da eternidade. Assim, pois, sintetiza o professor:

---

<sup>135</sup> HOLLINRAKE, 1986, p. 47.

<sup>136</sup> NIETZSCHE, 1999, p. 319, em tradução livre.

...o confronto entre Zaratustra (como ‘Untergehender’, aquele que desce) e sua progênie, o ‘Übermensch’ (o super-homem, aquele que ascende), apresenta-se como uma paráfrase livre do confronto entre Wotan e sua progênie, o ‘homem do futuro’, no *Sigfried* (...) quando Wotan (nas próprias palavras de Wagner) ergue-se à trágica altura de querer a sua própria queda.<sup>137</sup>

Agora temos todos os elementos desse intrincado jogo de relações: Zaratustra, como um *profeta*, precisa descender até o homem superior, porque ele é a ponte para a sua progênie, mas não é, contudo, digno do anel – digno do magistério do profeta; Sigfried, homem do futuro, fizera o mesmo percurso tendo Wotan como ponte; assim, em sua última tentação, quando Zaratustra ouve gritos de socorro e decide ir a buscar e acudir quem o implora – seu último pecado, a compaixão – tem lugar, em retornando à sua caverna, a reunião de Zaratustra com aqueles que foram por ele encontrados; são os homens superiores. Antes da ceia final, Zaratustra então lhes fala:

*Y aunque seáis altos y de especie superior: mucho en vosotros es torcido y deforme (...) Vosotros sois únicamente puentes: ¡que hombres más altos puedan pasar sobre vosotros a la otra orilla! Vosotros representáis escalones: ¡no os irritéis, pues, contra el que sube por encima de vosotros hacia su propia altura!*<sup>138</sup>

[E ainda que sejais altos e de espécie superior: muito em vós é torcido e deforme (...) Vós sois unicamente pontes: que homens mais altos possam passar sobre vós à outra margem! Vós representais degraus: não vos irriteis, pois, contra aquele que sobe por cima de vós até sua própria altura!]

Entre os homens superiores que escutam, está Schopenhauer, como o adivinho, e está Wagner, como o mago. É por cima destes “homens superiores” que teve de passar Nietzsche para alcançar sua própria altura, à outra margem. Para que se possa, contudo, passar por cima daquele que é alto, e superior, é preciso, antes, como o fizera Zaratustra, descender em seu ocaso, e superar a si para superar os ídolos:

---

<sup>137</sup> HOLLINRAKE, 1986, p. 67.

<sup>138</sup> NIETZSCHE, 1999, p. 384.

*“¡Mira! Estoy hastiado de mi sabiduría como la abeja que ha recogido demasiada miel, tengo necesidad de manos que se extiendan (...) Para ello tengo que bajar a la profundidad (...) tengo que hundirme en mi ocaso (...) ¡Mira! Esta copa quiere vaciarse de nuevo, y Zaratustra quiere volver a hacerse hombre.” – Así comenzó el ocaso de Zaratustra.<sup>139</sup>*

[“Veja! Estou farto de mina sabedoria como a abelha que colheu demasiado mel, tenho necessidade de mãos que se estendam (...) Por isso tenho que baixar à profundidade (...) tenho que imergir-me em meu ocaso (...) Veja! Esta taça quer esvaziar-se de novo, e Zaratustra quer voltar a fazer-se homem.” – Assim começou o ocaso de Zaratustra]

Esta imagem – o início da peregrinação de Zaratustra – tem seu paralelo na convalescência de Nietzsche. Todo o extenso prólogo do segundo volume de *Humano, demasiado humano* (2008a), nos é revelador à compreensão desse percurso na vida e na filosofia do autor, desde o declínio de sua vitalidade, o “tratamento anti-romântico”, e sua cura, como sendo um processo de *ocaso* e *aurora* nos anos que precederam a concepção do Zaratustra. Esse rigor na tarefa, que impulsiona ao próprio ocaso é o que Nietzsche denomina um “pessimismo valente”, ou “pessimismo dionisíaco”. Se *O Anel dos Nibelungos* chamar-se-á uma “tragédia de renúncia”, Zaratustra será então uma “tragédia da afirmação”; a diferença não é difícil de apreender: Zaratustra descende voluntariamente a seu ocaso para ascender em afirmação de sua tarefa, o magistério do eterno retorno; com Wotan de Wagner, temos a renúncia pela renúncia mesma, como penitência à “vontade de poder” que lhe era própria. É o penitente do espírito contraposto ao espírito livre.

O fim de Altazor, por outro lado, não será diferente: ele busca uma queda vertiginosa pelos espaços da morte em seu ocaso, para se superar na aurora do seu sétimo canto. É um pessimismo valente, de espírito dionisíaco, porque busca seu próprio ocaso e sua superação para impor, frente ao grande inimigo, sua “vontade de poder” e passar por cima desse ídolo que é a língua: “Tomo meu pára-

---

<sup>139</sup> NIETZSCHE, 1999, pp. 33-34.

quedas, e da crista da minha estrela em curso, me lanço à atmosfera do último suspiro (...) rodo entre as nuvens da morte”<sup>140</sup>.

Se toda a trajetória de Altazor já nos é dada logo no prefácio como um ocaso – uma viagem de pára-quedas é o que se propõe o poeta das alturas – a queda representará sua convalescença, auto-imolação, auto-superação e morte, sempre presente como num *memento mortis* recorrente, de tantos deuses e ídolos; são as nuvens da morte que o poeta nos revela.

*Dadme un bello naufragio verde / Un milagro que ilumine el fondo de nuestros mares íntimos / Como el barco que se hunde sin apagar sus luces. / Liberado de este trágico silencio entonces / En mi propia tempestad / Desafiaré al vacío / Sacudiré la nada con blasfemias y gritos / Hasta que caiga un rayo de castigo ansiado / Trayendo a mis tinieblas el clima de paraíso...*<sup>141</sup>

[Dai-me um belo naufrágio verde / Um milagre que ilumine o fundo de nossos mares íntimos / Como o barco que naufraga sem apagar suas luzes. / Liberado deste trágico silêncio então / Em minha própria tempestade / Desafiarei ao vazio / Sacudirei o nada com blasfêmias e gritos / Até cair um raio de castigo ansiado / Trazendo a minhas trevas o clima de paraíso]

Altazor solicita e anseia pelo seu ocaso através da imagem de um naufrágio verde, daquele que precisa ainda tornar-se maduro. Há uma busca pela introspecção solitária do convalescente, para que se alcance a superação do silêncio – e aqui vale lembrar as palavras de Nietzsche, quando na mesma circunstância: “– Somente então aprendi esse falar de eremita, do qual apenas os mais silenciosos e mais sofredores entendem: falava para não sofrer do silêncio”<sup>142</sup>, pois, a propósito disso: “Devemos falar apenas do que não podemos calar; e falar somente daquilo que *superamos* – todo o resto é tagarelice”<sup>143</sup>; e, num outro escrito: “Não se aprende a calar quando se foi *toupeira*”, no sentido da vida subterrânea<sup>144</sup>.

<sup>140</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 25, em tradução livre.

<sup>141</sup> Idem, p. 38.

<sup>142</sup> NIETZSCHE, 2008a, p. 11.

<sup>143</sup> Idem, p. 7.

<sup>144</sup> NIETZSCHE, 2008, p. 9.

É, portanto, o ocaso como superação de si, para que, enfim, se possa estar liberado do *trágico silêncio* – no sentido da renúncia – e poder blasfemar e desafiar aos deuses: desprezar mais profundamente tudo o que fora superado. É só a partir dessa superação que se alcança o *clima de paraíso*, uma nova aurora.

## 5. ALTAZOR POR ZARATUSTRA

Nesse último capítulo, traçados todos os antecedentes conformadores e os pressupostos conceituais da hipótese que se apresenta, propõe-se, em perspectiva comparatista, uma leitura pontual de Altazor pela égide de Zaratustra.

Aqui já não nos importará, como se há de supor, se as confluências que se estabelecerão seguirem para um plano menos histórico e factual e mais hipotético, mais ficcional. O compromisso, portanto, o maior compromisso, não será outro senão o literário; ainda que se haja recorrido a fatores biográficos e documentais como um arcabouço conceitual que sustentasse a presente hipótese, restringiu-se, para esse fim, à caulescência do que aqui veremos brotar. São, afinal, as coisas mais próximas à literatura, aquelas que se devem, desde o subterrâneo do texto, trazer em relevo, ao nível interpretativo: essa é a arte da atribuição de sentidos, cujo produto será medido de acordo com o que, desde o plano comparativo que fora proposto – e esse é o caso – se comprove no interior mesmo do texto objetivo. Vejamos na seguinte proposta de interpretação de Altazor.

### 5.1. PREFÁCIO EM PROSA DE ALTAZOR

Como bem interpretara Oscar Hahn, Altazor é o último sobrevivente de um planeta velho e o primeiro de um planeta novo, pois se situa num ponto de confluência de duas épocas<sup>145</sup>, mas, com o privilégio de uma visão superior, uma visão de pássaro; e como sendo um *pássaro do futuro* – para respeitar sua natureza – é preciso, como a Zaratustra, um ocaso e uma aurora, um processo de maturação a essa nova época para que se supere a porção que nele há do velho planeta:

---

<sup>145</sup> HAHN, 1998, p. 33.

*Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor. Tenía yo un profundo mirar de pichón, de túnel y de automóvil sentimental. Lanzaba suspiros de acróbata (...) Amo la noche, sombrero de todos los días. La noche, la noche del día, del día al día siguiente...*<sup>146</sup>

[Nasci aos trinta e três anos, o dia da morte de Cristo; nasci no Equinócio, sob as hortênsias e os aeroplanos de calor. Tinha eu um profundo olhar de pombo, de túnel e de automóvel sentimental. Lançava suspiros de acrobata (...) Amo a noite, chapéu de todos os dias. A noite, a noite do dia, do dia ao dia seguinte]

Altazor já anuncia, na frase de abertura, a morte do ídolo de uma era, com o início da outra, uma época extasiada pelas conquistas e invenções humanas que figuram como referenciais, em detrimento às referências antigas; é o que transparece como influência do movimento futurista. Em seguida, o personagem já se descreve como detentor desse olhar de pássaro, uma perspectiva superior; o túnel e o automóvel sentimental sugerem, enfim, que Altazor antevê seu destino como uma jornada, mas seu veículo não deixará de levar consigo essa descendência pretérita ilustrada pela característica sentimental. Tanto é seu destino, que o aceita e ama – *amor fati*; aqui, representado pela noite como a passagem de um dia a outro – de uma a outra época – havendo, entretanto, um interlúdio noturno do universal, que se relacionaria a um ocaso individual. Esse entreato, por assim dizer, o vemos também mais adiante: “*Junto com irem-se os últimos, a aurora desapareceu depois de algumas ondas desmesuradamente infladas.*”<sup>147</sup>. É justamente o entreato em que se dá no nascimento de Altazor; já partiram os últimos representantes da era anterior, junto com a aurora, ou seja, estamos sob o *chapéu* da noite. O dia – ou a época – que declinara, seguiu aquelas ondas infladas: tudo o que o havia já saturado desencadeando seu ocaso.

No que se segue, começará o percurso propriamente como tal. O pára-quedas que havia pegado, como um elemento de ação, começa a cair vertiginosamente pela força de atração da morte e dos sepulcros. Na sequência, vejamos uma apresentação mais formal de Altazor:

<sup>146</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 24.

<sup>147</sup> Idem, p. 24, em tradução livre.

*Y héme aquí solo, como el pequeño huérfano de los naufragios anónimos. Ah, qué hermoso... qué hermoso (...) Ah, ah, soy Altazor, el gran poeta, sin caballo que coma alpiste, ni caliente garganta con claro de luna, sino con mi pequeño paracaídas como un quitasol sobre los planetas. De cada gota de sudor de mi frente hice nacer astros, que os dejo la tarea de bautizar como a las botellas de vino...*<sup>148</sup>

[E eis-me aqui a sós, como o pequeno órfão dos naufrágios anônimos. Ah, que lindo... que lindo (...) Ah, ah, sou Altazor, o grande poeta, sem cavalo que coma alpiste, nem es quente garganta com clarão da lua, mas com meu pequeno pára-quadras como um guarda-sol sobre os planetas. De cada gota de suor de meu rosto fiz nascer astros, que os deixo a tarefa de batizar como às garrafas de vinho]

Inicialmente, o poeta apresenta-se em filiação de todo pretérito, cuja orfandade, não obstante, resulta-lhe atraente. É, portanto, o grande poeta, diferente daqueles que o precederam – há, nesse ponto, uma referência à notável literatura espanhola do século de ouro, será o Rocinante de Quixote? E, mais uma vez, uma referência ao campo semântico simbolista-decadentista com o “clarão da lua”. Desprovido então desses elementos naufragados, Altazor tem, em seu pára-quadras, o efeito de um guarda-sol dessas auroras. Talvez o poeta creia firmemente que ele próprio é o responsável por esse ocaso e essa nova aurora prometida. Não é para menos, uma vez que se trata de um criador. Ora, seu esforço poético – as gotas de suor – é incumbido do batismo dionisíaco, ou poderia haver uma referência mais clara? Nada mais pertinente à estética de nosso poeta, que batizar como as garrafas de vinho.

## 5.2. CANTO I

Com o início do canto I, temos também o início da escritura versificada, que permanecerá até o fim da obra. Segundo a própria definição do autor, trata-se, sobretudo, de versos livres, aqueles que prescindem à métrica e à rima, com raras seções de versos brancos, os que prescindem à rima, mas mantêm

---

<sup>148</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 26.

o metro. Perceberá também o leitor, uma clara diminuição dos signos de pontuação, e a inserção, ainda que escassa nesse momento, dos espaços em branco.

*Soy yo Altazor*  
*Altazor*  
*Encerrado en la jaula de su destino*  
*En vano me aferro a los barrotes de la evasión posible*  
*Una flor sierra el camino*  
 (...)
 *Soy yo Altazor el doble de mí mismo*  
 (...)
 *El que cayó de las alturas de su estrella*  
*Y viajó veinticinco años<sup>149</sup>*  
*Colgado al paracaídas de sus propios prejuicios*  
*Soy yo Altazor el del ansia infinita (...)*  
*¿Cómo podré dormir mientras haya adentro tierras desconocidas?<sup>150</sup>*

[Sou eu Altazor  
 Altazor  
 Preso na jaula de seu destino  
 Em vão me aferro às barras da evasão possível  
 Uma flor interrompe o caminho  
 (...)
 Sou eu Altazor um duplo de mim mesmo  
 (...)
 O que caiu das alturas de sua estrela  
 E viajou vinte e cinco anos  
 Pendurado ao pára-quedas de seus próprios preconceitos  
 Sou eu Altazor o da ânsia infinita (...)  
 Como poderei dormir enquanto haja por dentro terras desconhecidas?]

É interessante observar que o texto é clara e reiterativamente marcado pela dêixis pessoal, a fim de que não haja dúvida a respeito da voz do discurso. Apresentado, Altazor declara sua *hesitação* e a tentativa de evadir-se de seu destino, em concordando com a flor que lhe impede cumpri-lo. A flor, como veremos no canto II, é a representação da Virgem, aquela que seduzirá o poeta; é sua tentação.

<sup>149</sup> No ano de 1919, que é, segundo o autor, o ano da composição da obra, a despeito da publicação em 1931, Huidobro contava, pelo menos até 10 de janeiro, com 25 anos.

<sup>150</sup> HUIDOBRO, 2002, pp. 32-33.

No que concerne ao pára-quadras de seu preconceito, será esse elemento de ação a carga moral a que está atrelado Altazor; sua ânsia, afinal, é pela queda, em certa medida, barrada pela moralidade. Compreendamos desse modo, a queda – ou o ocaso – como o sepultamento e a superação de si mesmo e das antigas tábuas da lei, e dos ídolos, enfim, a nova aurora, quando seja consumada a queda.

Vejamos, então, outro fragmento:

*La eternidad se vuelve sendero de flor  
Para el regreso de espectros y problemas  
Para el miraje sediento de las nuevas hipótesis  
(...)  
¿Por qué soy prisionero de esta trágica busca?  
¿Qué es lo que me llama y se esconde  
Me sigue me grita por mi nombre...?<sup>151</sup>*

[A eternidade se torna vereda de flor  
Para o regresso de espectros e problemas  
Para a miragem sedenta das novas hipóteses  
(...)  
Por que sou prisioneiro dessa trágica busca?  
Que é o que me chama e se esconde  
Segue-me e grita por meu nome...?]

A exemplo de *A hora mais silenciosa*, algo sem voz parece instar a Altazor pela eternidade, e a ilustra como uma via floral por onde tudo retorna, e por onde se vislumbram as novas hipóteses. A reação de Altazor não tarda em aparecer, numa espécie de revolta contra esse grilhão do destino. Nesse mesmo sentido, o próximo fragmento ilustra mais uma tentativa desse “demônio” em convencer Altazor sobre sua tarefa ineludível, como a de Zaratustra:

---

<sup>151</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 39.

*Altazor desconfía de las palabras  
Desconfía del ardid ceremonioso  
Y de la poesía  
(...)  
Mas no temas de mí que mi lenguaje es otro  
No trato de hacer feliz ni desgraciado a nadie  
(...)  
Quiero darte una música de espíritu  
Habitante de tu destino  
¿Por qué quieres salir de tu destino?<sup>152</sup>*

[Altazor desconfia das palavras  
Desconfia do ardil cerimonioso  
E da poesia  
(...)  
Mas não me temas que minha linguagem é outra  
Não trato de fazer feliz nem desgraçado a ninguém  
(...)  
Quero dar-te uma música de espírito  
Habitante de teu destino  
Por que queres sair de teu destino?]

Deflagra-se assim o prenúncio do destino de Altazor, a sua *tarefa*: revalorização de todos os valores poéticos, o magistério da nova linguagem. Mas Altazor ainda é reticente, tem seus cumes a transpassar, seus abismos a saltar e sua tentação a superar. E em meio à sua *hesitação*, há espaço para breves consentimentos desse destino: “Dai-me meus violinos de vertigem insubordinada / Minha liberdade de música escapada”<sup>153</sup>.

### 5.3. CANTO II

Já vimos que o canto II é todo concebido como um panegírico à Virgem Maria: “O que seria a vida se não houvesse nascido? / Um cometa sem manto morrendo de frio”<sup>154</sup>; e já vimos que a Virgem é a flor que impede o caminho ao destino de Altazor, ou seja, é sua última tentação e seu último pecado ceder aos encantos da Virgem, como o é a compaixão ao homem superior para Zaratustra.

<sup>152</sup> HUIDOBRO, 2002, pp. 47-48.

<sup>153</sup> Idem, p. 50, em tradução livre.

<sup>154</sup> Idem, p. 54.

Somente vejamos, então, em que medida Altazor cede a essa tentação e incorre nesse pecado:

*Qué me importa el enigma luminoso  
 Los emblemas que alumbran el azar  
 Y esas islas que viajan por el caos sin destino a mis ojos  
 (...)  
 Qué me importa el nombre de la nada  
 (...)  
 Se oyen caer lágrimas en el cielo  
 Y borras en el alma adormecida  
 La amargura de ser vivo  
 Se hace liviano el orbe en las espaldas...*<sup>155</sup>

[O quê me importa o enigma luminoso  
 Os emblemas que iluminam o acaso  
 E essas ilhas que viajam pelo caos sem destino a meus olhos  
 (...)  
 O que me importa o nome do nada  
 (...)  
 Escutam-se cair lágrimas no céu  
 E apagas na alma adormecida  
 A amargura de ser vivo  
 Faz-se leve o mundo nas costas]

É como se Altazor regredisse em seu caminho cedendo à tentação. Como se, diante da Virgem, não tivesse forças para seguir seu destino, cumprir sua tarefa, representada por todos aqueles signos: o enigma luminoso da nova aurora, os emblemas que iluminam o acaso, essa solidão de ilha, e esse nada, a quem Altazor blasfema: “Sacudirei o nada com blasfêmias e gritos”<sup>156</sup>. Caos, vazio, nada, e acaso – “Deixai vir a mim o acaso: é inocente, como uma criança pequena!”<sup>157</sup> – são epítetos, por não querer, ou não poder, nomear, que Altazor emprega aos signos de seu destino. Tudo isso, em virtude do poder da Virgem de tornar o peso do mundo, ou o *maior dos pesos* mais leve e de apagar essa amargura da vida; esse é a última tentação de Altazor.

<sup>155</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 54.

<sup>156</sup> Idem, p. 38, em tradução livre.

<sup>157</sup> NIETZSCHE, 1999, p. 251, em tradução livre.

#### 5.4. CANTO III

Já vimos, a propósito do canto III, que em seus primeiros versos Altazor se rende ao destino, rompendo as amarras que ainda mantinha com a Virgem e com tudo aquilo que, simbolicamente, a ela se vincula em sua santa moralidade. Há, nesse ponto, a anulação do paradoxo entre a hesitação e o amor ao destino; diluem-se então os dêiticos pessoais que eram tão evidentes, a voz do discurso se unifica. No plano formal, tem-se um primeiro momento composto exclusivamente por dísticos de rimas assonantes, cujo metro, embora irregular, não deixa de existir. Num segundo e predominante momento, o poeta assume os versos livres, abandonando assim os dísticos, as rimas e o metro. Uma última característica a apontar é que se trata do primeiro canto em que já estão absolutamente suprimidos todos os signos de pontuação. Desse modo, o plano formal condiz com a matéria a que se propõe tratar o canto. Rotos os vínculos com os valores formais da lírica – para traduzi-lo de forma denotativa – o objetivo aqui é claro: um prenúncio metalinguístico dos procedimentos composicionais que se concretizarão nos próximos cantos, e o seu ideal estético:

*Y el avión trae un lenguaje diferente  
Para la boca de los cielos de siempre (...)  
El mundo se torna y sigue y gira (...)  
Manicura de la lengua es el poeta...*<sup>158</sup>

[E o avião traz uma linguagem diferente  
Para a boca dos céus de sempre (...)  
E o mundo se torna e segue e gira (...)  
Manicuro da língua é o poeta]

O fragmento inicia com o anúncio de que a modernidade, representada pelo avião, por influência ainda do futurismo italiano, que traz ao poeta a sua nova linguagem, a poesia do futuro. Segue-se a imagem do retorno pelo *motum orbis* que nos dá a ideia da não linearidade – pela teoria cíclica do eterno

---

<sup>158</sup> HUIDOBRO, 2002, pp. 57-58.

retorno – que prefigura o exercício circular de mnemotécnica semântica que, como vimos, se apresenta nesse canto do verso 69 ao 103; e, finalmente o poeta exerce toda a sua *vontade de poder* sobre o que lhe tange: como manicuro, trata e embeleza a língua, que está morta:

*Todas las lenguas están muertas  
Muertas en manos del vecino trágico  
Hay que resucitar las lenguas  
Con sonoras risas  
Con vagones de carcajadas  
Con cortacircuitos en las frases  
Y cataclismo en la gramática  
(...)  
Fuegos de risa para el lenguaje tiritando de frío  
Gimnasia astral para las lenguas entumecidas...*<sup>159</sup>

[Todas as línguas estão mortas  
Mortas pelas mãos do vizinho trágico  
É preciso ressuscitar as línguas  
Com sonoras risadas  
Com vagões de gargalhadas  
Com curtos-circuitos nas frases  
E cataclismo na gramática  
(...)  
Fogos de risada para a linguagem tiritando de frio  
Ginástica astral para as línguas intumescidas]

Nesse ponto, interessa-nos considerar, como sendo lugar-comum da crítica literária moderna, a condena que se faz ao periodismo por haver contaminado a linguagem de função utilitária; não será outro, portanto, o vizinho trágico do poeta. Mas é que a ressurreição da língua se fará por risos e gargalhadas? Vejamos então o que quer Zaratustra para as suas novas tábuas de valores: “E demos por perdido o dia em que não dançamos ao menos uma vez! E seja falsa para nós toda a verdade na qual não houvera uma gargalhada!”<sup>160</sup>. A *verdade* se fará então mediante as gargalhadas e os curtos-circuitos e o cataclismo gramatical; é o que o poeta entende, afinal, por ginástica da língua.

<sup>159</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 61.

<sup>160</sup> NIETZSCHE, 1999, p. 295.

## 5.5. CANTO IV

Nesse canto, no qual igualmente predominam os versos livres, há uma maior marcação e recorrência dos espaços em branco. O elemento composicional acrescentado é o jogo morfológico. No mais das vezes, as análises desse canto circunscrevem-se a esse aspecto, até pela atenção a que tende o leitor a prestar a ele, embora seja não maior a sua importância. Por essa razão, apenas aponto sua ocorrência. Há um jogo com dois elementos do campo semântico canônico da lírica: a andorinha (*golondrina*) e o rouxinol (*ruiseñor*). À primeira, contrapõe-se o violoncelo – “*La violondrina y el goloncelo*”<sup>161</sup> – em cesura e substituição silábica dos vocábulos, e segue em variações diversas, privilegiando o campo semântico em que o poema, de uma ou outra maneira, circunscreve-se, como: *golonclima*, *golonrima*, *golonrisa*, *golonniña*, *golonlira*<sup>162</sup>, etc. Para o segundo, se joga com o termo em francês, *rossignol*, que, devido ao canto peculiar e idealizado tradicionalmente, terá a sílaba intermediária substituída pelas notas musicais, assim, “...*el cielo prefiere el rodoñol*”, e segue: *roreñol*, *romiñol*, *rofañol*, *rosolñol*, *rolañol* e, finalmente, *rosiñol* (idem). Esse pássaro, livre-cantor, é a primeira metamorfose que sofre Altazor; já nesse canto, prefigura-se seu último e terceiro nível. Vejamos agora as correspondências desse canto com o projeto maior da obra:

*No hay tiempo que perder*  
 (...)
 *Yo vuelvo a ti huyendo del reino incalculable*  
*De ángeles prohibidos por el amanecer*  
 (...)
 *No hay tiempo que perder*  
*El visir con lenguaje de pájaro*  
*Nos habla largo largo como un sendero...*<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 68.

<sup>162</sup> Idem, p. 69.

<sup>163</sup> Idem, p. 70.

[Não há tempo que perder  
 (...)
 Eu volto a ti fugindo do reino incalculável  
 De anjos proibidos pelo amanhecer  
 (...)
 Não há tempo que perder  
 O vizir com linguagem de pássaro  
 Nos fala longo longo como um sendeiro]

O verso “Não há tempo que perder” é recorrente em todo canto; nota-se uma nova angústia, a da urgência pela realização do projeto. Altazor já está completamente convencido e, assim, volta fugindo daquilo que lhe proíbe a sua aurora. Percebemos agora uma profunda intimidade e uma promessa de seguir com a *tarefa* daquele mesmo pássaro; recordemos que o espírito livre tem aquele sentimento de “...liberdade de pássaro, de vista de pássaro, de atrevimento de pássaro”<sup>164</sup>, feito Zaratustra.

*Darse prisa darse prisa  
 Están prontas las semillas  
 Esperando un orden para florecer  
 Paciencia ya luego crecerán...*<sup>165</sup>

[Apressa-te apressa-te  
 Estão prontas as sementes  
 Esperando uma ordem para florescer  
 Paciência já logo crescerão]

*La eternidad quiere vencer  
 Y por lo tanto no hay tiempo que perder  
 Entonces  
 Ah entonces  
 Más allá del último horizonte  
 Se verá lo que hay que ver*

*El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro...*<sup>166</sup>

---

<sup>164</sup> NIETZSCHE, 2007a, p. 23.

<sup>165</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 71.

<sup>166</sup> Idem, p. 73.

[A eternidade quer vencer  
E por tanto não há tempo que perder  
Então

Ah então  
Mais além do último horizonte  
Ver-se-á o que há para ver

O pássaro tralalí canta nos galhos do meu cérebro]

Percebemos, ainda, a razão da urgência; o poeta já tem semeadas as sementes, que não tardam, não tardam. A aurora é iminente; é preciso fitá-la com atenção. Eis o último verso citado. – Cantou o pássaro Tralalí? É a última transmutação de Altazor, é a criança, o além-poeta que está por se manifestar.

## 5.6. CANTO V

Logo no primeiro verso, o poeta anuncia o campo inexplorado que passa a ser sua poesia, como vimos, redondo por causa dos olhos que o vêem e profundo por causa do coração de Altazor. Mais do que haver então aceito o magistério da eternidade, Altazor já toma para si essa tarefa, já é própria de *seu* coração. Em seguida, há algumas passagens nas quais chama a atenção para o mentor de seu destino, entre as quais: “Atrás da águia derradeira cantava o cantador / Tinha um anel no coração”<sup>167</sup>; vale lembrar que um dos animais de Zaratustra, o mais orgulhoso, é a águia que sempre o acompanhava, junto à serpente, nas passagens mais relevantes.

O trecho subsequente, se dá em continuação da extensa passagem dos moinhos cuja simbologia, como vimos, está circunscrita à ideia da eternidade. Trata-se, aqui, dessa constatação quando o vento, girando suas pás, narra sua lenda etérea da eternidade, e o moinho sangra por suas recordações de ocaso, como num movimento cíclico vital entre esse ocaso e a aurora. Mas o que é mais: Altazor declara a imprescindibilidade de seu destino e sua tarefa, o magistério do eterno retorno, o magistério da poesia.

---

<sup>167</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 77.

*Habla habla molino de cuento  
 Cuando el viento narra tu leyenda etérea  
 Sangra sangra molino del descendimiento  
 Con tu gran recuerdo pegado a los ocasos del mundo  
 (...)  
 Así reímos y cantamos en esta hora  
 (...)  
 Y es necesario que lo sepa  
 Es necesario que alguien se lo diga...<sup>168</sup>*

[Fala fala moinho de conto  
 Quando o vento narra tua lenda etérea  
 Sangra sangra moinho do descenso  
 Com teu grande recorde colado nos ocasos do mundo  
 (...)  
 Assim rimos e cantamos nesta hora  
 (...)  
 É é necessário que o saiba  
 É necessário que alguém o diga]

Nessa urgência, entre outras passagens de mesmo teor, o poeta se obriga ao início imediato de seu programa de renovação poética, e intervém em seus versos, como já citamos, com um léxico irreconhecível, mas de maneira fortuita, pois se trata de breves aparições dessa nova estética, sempre logo suprimidas, nesse momento.

*Empiece ya  
 La faranmandó mandó liná  
 Con su musiquí con su musicá...<sup>169</sup>*

[Comece já  
 A faranmandó mandou liná  
 Com sua musiquí com sua musicá]

---

<sup>168</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 88.

<sup>169</sup> Idem, p. 89.

## 5.7. CANTO VI

Nesse ponto, deixamos os conceitos e as comparações de lado. Não há, a partir desse canto, inteligibilidade que permita-nos traçar um paralelo qualquer. Se, no que vimos analisando, havia uma ruptura formal do cânone lírico em termos morfológicos, estéticos, estruturais e semânticos, mesclados a uma profunda significação conceitual, aqui Altazor transpassa mais uma cima. O pressuposto é que a própria língua e sua estrutura sintática é um dos ídolos da poesia, como uma tábua de lei pétrea e de valor aparentemente intocável; no entanto, o pássaro superior aqui já aparece transfigurado no rouxinol diatônico que canta livremente por sobre o cânone, conforme mencionamos já não haver nesse ponto qualquer predicação. As palavras, pois, ganham autonomia sintagmática ao se apagarem as hierarquias sintáticas. Do mesmo modo, já apontamos uma aproximação com a música serial, dionisíaca essencialmente porque dissonante; a dissonância aqui é predominante, mas, como objeto ambíguo, não deixa, contudo, de ter inteligibilidade – requer, antes, uma reflexão leitora. O que podemos recuperar com os postulados de Zarathustra é que, nesse ponto, as próprias palavras, que ganharam autonomia, exercem sua “vontade de poder” sobre si mesmas, não se subordinam a sistemas pré-estabelecidos. E, transpondo a metáfora até o limite huidobriano da metáfora volitiva, para pensar no âmbito da estrutura composicional, o poeta, de fato, torna-se um espírito livre, um criador que cria por cima dos valores de seu próprio sistema, o linguístico. Desse modo, o ocaso e a tragédia que incorre à gramática, é uma afirmação para a poética dionisíaca da dissonância:

*Alhaja apoteosis y molusco*  
*Anudado*  
   *noche*  
   *nudo*  
*El corazón*  
*Esa entonces dirección*  
   *nudo temblando*  
*Flexible corazón la apoteosis*  
*Un dos tres...*<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 95.



Eis então o renascimento de Altazor; – mas veja! Já não é Altazor, o pássaro-poeta das alturas que cai em seu ocaso amarrado ao seu pára-quadras de preconceitos! Está transfigurado, se pode reconhecê-lo? Levava suas cinzas à montanha, está renascido, mas tem as plumagens brancas... Chama-se agora Tralalí:

Tralalá  
 Aí ai mareciente y eternauta  
 Redontella tallerendo lucenario  
 la ia  
 Laribamba  
 Larimbambamplanerella  
 (...)  
 Ululayu  
     lulayu  
         layu yu  
 (...)  
 Lalalí  
     io ia  
 i i i o  
 Ai a i ai a i i i i o ia.<sup>171</sup>

Se já está superada a língua, se já estão superadas as palavras e seus *pré-conceitos*, note-se que, nos últimos versos, o Tralalí supera até as consoantes. O que importa aquilo que é *co-soante*? Só é caro ao espírito livre aquilo que é *soante* no seu estado mais genesiaco, uma espécie de “linguagem larval”, como bem apontara Yurkievich (2002, p. 131). É o ocaso e a superação nas suas últimas consequências, voltar ao ponto máximo e mais sagrado da criação. Tralalí atravessa a ponte da linguagem superando-a, afinal, canta, por sobre ela em glossolalias, numa espécie de transe dionisiaco, cuja dissonância se torna absoluta. Não corresponde mais a um serialismo schönbergiano que apaga as hierarquias tonais, pois, nesse ponto, sua dissonância atingiu extremos absolutos, alcançando o cerne de sua estrutura, como antecipando John Cage que faz do silêncio e dos ruídos circundantes sua música.

---

<sup>171</sup> HUIDOBRO, 2002, p. 102.

Destruir, afinal, o veículo de expressão para reafirmá-lo em sentido *tresvalorado*, mas esse é o conceito mesmo do *dionisíaco* nietzschiano. Tudo o que há de trágico nessa ideia, sua peregrinação pelo ocaso, foi não outra senão a mesma de Nietzsche:

Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: – assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. *Amor fati* [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! (...) Que minha única negação seja *desviar o olhar!* E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!<sup>172</sup>

Eis a tragédia de afirmação e o pessimismo dionisíaco; não lhes bastou, a Zaratustra e a Altazor, aceitar seu destino, era preciso que o amasse a ponto de dizer um Sim incondicional à vida, como com um espírito leve feito um bailarino, frente à necessidade. E como se há de supor, o necessário aqui era o enfrentamento do maior inimigo de Altazor: a linguagem poética enquanto moralidade; e, como todas as proposições de Nietzsche, temos nessa batalha, declaradamente, um profundo caráter experimental. Há, portanto, uma busca obstinada àquilo que é mais próprio e mais próximo à poesia – chegamos ao canto VII, havendo sido derrubados todos os antigos valores poéticos como ocos e caducos, e vemos em relevo aquelas *coisas líricas, demasiado líricas*, na sua forma mais pura, libertas dos conceitos e dos pré-conceitos apolíneos; de modo a ser forçosa uma apreciação de categoria superior, aquela *dionisíaca* porque livre de referencial, apenas música e dissonância. Figura-se, de fato, nesse sétimo canto, um caráter estranho, um objeto ambíguo – a quais leitores? Mas, quem desviará o olhar? Onde, muitos só têm visto dissolução, como Oscar Hahn, quando diz a propósito dessa estética: “...não só resulta teoricamente fraca, senão que na prática termina por anular-se a si mesma”<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup> NIETZSCHE, 2001, pp. 187-188, § 276, grifos do autor.

<sup>173</sup> HAHN, 1998, p. 7.

De fato, para contrapor essa afirmação, temos até aqui todo um percurso que a contradiga. Diante de um objeto ambíguo, o leitor deverá buscar aquela *poiesis* de que fala Elena Oliveras (2007, p. 45), como “co-autor da obra”; requer-se, assim, lançar mão de um *mais* “novo mundo de símbolos”, como dissera Nietzsche.

Nesse ponto, e nessa aurora, assim como Zaratustra (1999, p. 441), Altazor nos deixa ardente e forte como um sol matinal que vem de montanhas escuras; vai em direção à sua obra, ao seu destino, aos seus filhos; ascende o sol e aproxima-se seu grande meio-dia: a estética do futuro para os além-poetas.

Haveremos compreendido?

## CONCLUSÃO

Havendo iniciado a dissertação com os antecedentes do duplo objeto a que nos dedicamos, procuramos vislumbrar, em sentido cronológico, por um lado, a conformação do gênio de Nietzsche: sua precoce formação musical, sua educação clássica e teológica, até os anos de Tribschen e as influências de Wagner e Schopenhauer em seu pensamento. A partir daí, pôde-se perceber o peso que a perspectiva dionisíaca – que se relaciona com a música, com o sentido de afirmação, e com a cultura clássica – tem na obra e no pensamento daquele autor. Por outro lado, procuramos contemplar os antecedentes históricos que conformaram a sociedade moderna, profundamente lógica e dialética, para contrapô-la com aquela perspectiva dionisíaca. Seguindo esse raciocínio, buscamos igualmente compreender o *espírito* de época em que estava inserto Nietzsche, sua postura romântica e, paradoxalmente, a anti-romântica, e até modernista; elucidou-se, pois, aquela noção de ruptura que se afirmará nas vanguardas do princípio do século XX, tratadas, por sua vez, em cada ismo de expressão. Foi, portanto, a partir desse ponto, que se erigiu a ponte de relação com Vicente Huidobro, quando abordamos os antecedentes imediatos de seu programa criacionista, relacionando-o com as demais correntes de vanguarda. Compreendeu-se ali a representatividade da estética huidobriana e, em consequência, de Altazor no âmbito das vanguardas européias e da América Latina. Assim, com esses antecedentes bem delineados, seria possível dedicar-se ao estudo propriamente do criacionismo e do constructo filosófico de Nietzsche, este orientado pelos quatro pensamentos principais que figuram em *Assim falou Zaratustra*. Avançado, pois, mais esse degrau, nos dedicamos à introdução dos personagens conceituais que havíamos tomado por objeto; já era então possível contemplá-los com clareza em sua concepção conceitual e estruturação textual. Finalmente, para o objetivo primeiro da dissertação, tínhamos, nesse ponto, todos os elementos balizadores que legitimassem a intuição e a hipótese iniciais. Empreendemos, pois, a leitura de Altazor sob os auspícios conceituais de Zaratustra, a atribuir-lhe sentido original.

De todo esse percurso, podemos haver compreendido – pois, elementos não nos faltaram – um sentido afirmativo, dionisíaco, na dissolução linguística que Altazor leva a termo no seu sétimo canto. Dessa conclusão pontual, desdobram-se outras mais: o sentido de ruptura como atitude não exclusiva nem original das vanguardas, já presente no espírito dionisíaco e no romantismo do jovem Nietzsche; o conceito de “dissonância” como elemento chave à compreensão de um objeto ambíguo, não como algo a ser rejeitado esteticamente, mas como possibilidade de amplificação da capacidade de fruição do leitor, espectador, ouvinte, segundo o objeto de análise; as potencialidades enriquecedoras da leitura comparatista, isenta de purismos científicos, mas interdisciplinar: foi-nos possível compreender quão tênues são os limites entre a literatura e a filosofia, e, dado o rigor com que se empreende, como são transponíveis esses limites, sem, contudo, representar uma miscelânea conceitual sem sentido.

Afinal, Altazor por Zaratustra é isso: uma proposta de leitura que nos proporcione um nível de compreensão não limitado a um ou a outro objeto, a uma ou a outra especificidade teórica, mas, uma compreensão complementar porque aditiva.

## REFERÊNCIAS

AGUIRRE, R. G. ***Las poéticas del siglo XX***. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1979.

BARROS, F. M. **O pensamento musical de Nietzsche**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMPOS, H. **Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-Americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

COLLI, G. **O nascimento da filosofia**. 3. ed. Trad. Frederico Carotti. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

GELADO, V. **Poéticas da Transgressão**. Rio de Janeiro: EdUFSCar, 2006.

GUINSBURG, J. (org.) **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HAHN, O. ***Vicente Huidobro o el atentado celeste***. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998.

HOLLINRAKE, R. **Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

HUIDOBRO, V. ***Altazor, Temblor de cielo***. Prefácio de Pedro Donoso. Madrid: Mestas Ediciones, 2002.

\_\_\_\_\_. ***Altazor e outros poemas***. Trad. e prefácio de Antonio Risério. São Paulo: ART Editora, 1991.

LISARDO, R. **Richard Wagner e a música como ideal romântico**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

MAN, P. **Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust**. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. ***Así habló Zaratustra***. Trad., introdução e notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

\_\_\_\_\_. **Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais**. Trad. Mário D. Ferreira Santos. Petrópolis: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. ***Ecce homo: como alguém se torna o que é***. Trad., notas e posfácio Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras: 1995.

\_\_\_\_\_ **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres.** Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

\_\_\_\_\_ **Humano, demasiado humano vol. II.** Trad., notas e posfácio Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

\_\_\_\_\_ **Más Allá del bien y del mal.** Trad., introdução e notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1999a.

\_\_\_\_\_ **O caso Wagner, Nietzsche contra Wagner, Wagner em Bayreuth.** Trad. Antonio Carlos Braga e Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2007a.

\_\_\_\_\_ **O nascimento da tragédia ou Grécia e pessimismo.** Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007b.

\_\_\_\_\_ **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral.** Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008b.

OLIVERAS, E. **Estética. La cuestión del arte,** Buenos Aires: Emecé, 2007.

PIZZARRO, A. **El creacionismo de Vicente Huidobro y sus Orígenes.** 1969, disponível em: [http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayos\\_ana\\_pizarro.htm](http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayos_ana_pizarro.htm). Acesso realizado às 22:28, em 27/12/2011.

SANTOS, V. E. **Por uma filosofia da distância: ensaio em torno do pensamento de Friedrich Nietzsche.** Londrina: EDUEL, 2009.

SAFRANSKI, R. **Romantismo: uma questão alemã.** Trad. Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SISCAR, M. **Poesia e Crise.** São Paulo: UNICAMP, 2010.

SCHWARTZ, J. **As vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos.** São Paulo: Edusp, 2008.

\_\_\_\_\_ **Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos.** Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

VALLEJO, C. **Trilce.** Buenos Aires: Losada, 2007.

WAGNER, R. **Beethoven.** Trad. e notas Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

YURKIEVICH, S. **Fundadores de la nueva poesía latinoamericana.** Barcelona: Edhasa, 2002.