

Literatura, teoria e estudos culturais



ARTE, LITERATURA, CRÍTICA E REVOLUÇÃO EM JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

Grínor Rojo
Universidad de Chile

RESUMO

Qual a diferença de José Carlos Mariátegui em relação a outros pensadores latino-americanos de sua época? Mais precisamente: que diferença há entre o pensamento artístico e literário de José Carlos Mariátegui e o de outros teóricos e críticos que são seus contemporâneos em nossa região? Tentaremos responder a essa pergunta a partir da análise do último dos sete ensaios de Mariátegui.

PALAVRAS-CHAVE

Mariátegui. Arte. Literatura. Crítica e revolução.

A contribuição mais importante de Mariátegui no que diz respeito à teoria e à crítica literárias é, sem dúvida, a que se encontra entre as páginas do último dos *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. É a contribuição de maior envergadura que ele fez aos temas que me preocupam porque é a mais desenvolvida (como se sabe, “El proceso de la literatura” é o texto mais extenso do volume, ocupando algo como um terço do total), a mais rica a partir de um ponto de vista teórico e também porque é aquela na qual Mariátegui se concentra no exame pormenorizado da produção literária de seu país e nos deixa perceber, ao fazê-lo, seus dotes excepcionais de crítico prático. Mariátegui, que começou sua carreira de escritor traçando versos místicos, depois percebeu que existia uma relação estreita e profunda entre a arte, a literatura, a crítica e a revolução. Portanto, o foco deste texto será sobre esse último dos *Siete ensayos...*, ainda que sem o prejuízo de recorrer a outras fontes que também considero de importância quando isso me parecer útil ou proveitoso, em particular assumindo a disponibilidade das principais dessas fontes na compilação muito bem-feita por Antonio Melis, em 1969. Organizarei, ademais, minha pesquisa em torno de quatro assuntos: i) os parâmetros teóricos gerais entre os que se desenvolve a reflexão de Mariátegui acerca do fenômeno literário; ii) o problema da literatura nacional; iii) o problema do dever ser ou o do dever fazer do historiador e o crítico literário marxistas; e iv) sua prática concreta (a sua, ou seja, a de Mariátegui) como estudioso de escritores e comentarista de obras.

Em relação aos parâmetros teóricos gerais, entre os quais Mariátegui ordena seu pensamento sobre o fenômeno literário, ademais das distinções básicas que ficam expostas no artigo sobre Henríquez Ureña,¹ minha análise parte da declaração que encabeça “El

¹ MARIÁTEGUI. Seis ensayos en busca de nuestra expresión, por Pedro Henríquez Ureña, p. 253-257.

proceso de la literatura”, segundo a qual, o que o autor se propõe a desenvolver é um “processo”, no sentido mais literal, quer dizer, reconhecendo nessa palavra o seu significado jurídico. Mariátegui dará seu “testemunho” a um “juízo”, que em sua opinião se encontra “aberto” e esse é o último significado que nós leitores devemos dar às suas intenções neste escrito. Ainda mais: seu testemunho será “de acusação” e, por conseguinte, “de parte”.

Destas frases derivam, acredito, uma regra geral de natureza epistemológica e algumas consequências concretas para os fins do desempenho posterior. A regra: “Todo crítico, toda testemunha, cumpre, consciente ou inconscientemente, uma missão.” As consequências: “Contra o que baratamente possa se suspeitar, minha vontade é afirmativa, meu temperamento é de construtor, e nada para mim é mais antitético que o boêmio puramente iconoclasta e dissolvente; mas minha missão diante do passado parece ser a de votar contra.”² Por um lado, podemos perceber que para José Carlos Mariátegui a crítica é uma prática que se associa indissolivelmente à conflitividade moderna das subjetividades, à dialética confrontacional entre pontos de vista independentes, que buscam contrastar verdades cuja legitimidade provém de um exercício autônomo e eficaz da consciência. Essas verdades competem na arena da história defendendo o que cada uma delas propõe, mas, para que isso ocorra, é necessário que exista primeiro a livre convivência dos indivíduos no seio de comunidades que terão deixado de ser autoritárias. Por outra parte, semelhante dialética pode e deve ter um desenlace construtivo. Em “El proceso de la literatura”, como no resto da obra de Mariátegui, quem faz uso da palavra é um indivíduo que está consciente de e reclama seu direito a votar “contra”, mas que também compreende que sua tarefa não acaba na fase da antítese. Mariátegui é um revolucionário, um perturbador, um homem para o qual o que o passado provê, e neste caso específico, o que o passado literário provê, é insatisfatório e deve ser colocado em dúvida, mas sem que isso ponha fim a sua “missão”.

Notemos que esta formulação é inteiramente consistente com a última das “Tesis sobre Feuerbach”, aquela em que Marx defende a observância da união necessária da teoria com a práxis: “Os filósofos não fizeram mais do que *interpretar* de diversos modos o mundo, mas do que se trata é de *transformá-lo*.”³ Não sei quão presentes pode ter tido Mariátegui estas palavras de Marx, de 1845, que mostram que, para o autor das “Tesis...”, a continuidade entre o pensamento e a ação constituía um postulado de princípio e que, ademais, são palavras que não se deram a conhecer até 1888 e até então sem uma grande difusão, mas a verdade é que me interessa muito menos averiguá-lo que marcar a sua afinidade com o pensamento do peruano. Como Marx, este não se propõe ser em “El proceso de la literatura” um mero contemplador: nem um teórico puro, nem um cientista neutro. Vai teorizar, vai cientifizar (isto menos, há que sinalizá-lo. A tese de Antonio Cornejo Polar, que afirma que “com Mariátegui a crítica literária peruana

² Nota 3 em MARIÁTEGUI. El proceso de la literatura, p. 229. A partir daqui, em minhas citações neste ensaio, indicarei apenas o número de página no texto. Todas as citações que compõem este ensaio, no original, encontram-se em espanhol. (N. do T.)

³ MARX. Tesis sobre Feuerbach, p. 10. (grifos do autor)

adquire pela primeira vez um caráter científico” não me parece convincente)⁴ e vai criticar, mas com a advertência que ele deixou exposta no artigo sobre Henríquez Ureña, para acabar produzindo um juízo fundado, capaz de afetar o estatuto dos objetos de seu interesse em um triplo sentido: contribuindo para a elaboração de uma perspectiva fresca sobre a história literária, enquanto, ao mesmo tempo, se avança para preparar as condições que pudessem definir quais são as suas obrigações naquela conjuntura específica e prevendo também as que teriam que sê-lo em seu desenvolvimento posterior: “minha crítica renuncia a ser imparcial ou agnóstica, se a verdadeira crítica pode sê-lo, coisa que não creio, absolutamente”.⁵

Colocado entre os cientificismos simetricamente perniciosos, o decimonônico da história positiva da literatura, satisfeita com o amontoamento arquivístico ou, o que ainda é pior, como o determinismo naturalista à maneira de Taine, e o de seu próprio tempo, o que se vinha cozinhando desde a época dos formalistas russos e que passa logo aos descendentes de Saussure por um lado e aos de Husserl, por outro, Mariátegui sai do caminho de ambos e proclama, em compensação, a necessidade de que o crítico esteja provido de uma consciência independente e ativa e, portanto, da autoridade necessária para discriminar, julgar e intervir: “Toda crítica obedece a preocupações de filósofo, de político ou de moralista. Croce demonstrou lucidamente que a própria crítica impressionista ou hedonista de Jules Lemaitre, que se supunha isenta de todo sentido filosófico, não se subtraía mais que a de Sainte-Beuve, ao pensamento, à filosofia de seu tempo.”⁶

Coerência então entre a teoria e a práxis, mas uma colocação em xeque simultaneamente do mentiroso objetivismo cientificista, quando este se descarrega sobre a arte e as humanidades fazendo alarde de imparcialidade ou, como se diria alguns anos depois, de uma produção intelectual científica enquanto se mostre “desprovida de sujeito”. Em um momento em que a teoria literária metropolitana perde o rumo e se autoencaixa dentro desse túnel sem saída, que é o de sua sistematização e formalização cientificistas – ou acatando o paradigma das ciências naturais e exatas ou por meio do discurso atenuante das “do espírito”, “da cultura” ou “humanas”–, o que a fará entrar em uma etapa de seca profunda e que vai se prolongar durante a maior parte do século XX, Mariátegui faz seu o axioma de acordo com o qual o texto literário é um objeto de arte e de história, aberto, portanto, ao gozo estético e à discussão questionadora, ao desfrute e à ressignificação permanente, opções que a tradição moderna, que se estende de Vico a Croce, não perderam jamais validez e que ele mesmo reconhece neste último. Seu marxismo é afim a esse legado, já que, a despeito de suas diferenças com Croce, esse filósofo “constituiu para ele um ponto de vista constante”,⁷ como escreve sabiamente

⁴ CORNEJO POLAR. Apuntes sobre la literatura nacional en el pensamiento crítico de Mariátegui, p. 54.

⁵ CORNEJO POLAR. Apuntes sobre la literatura nacional en el pensamiento crítico de Mariátegui, p. 230.

⁶ CORNEJO POLAR. Apuntes sobre la literatura nacional en el pensamiento crítico de Mariátegui, p. 230.

⁷ MELIS. In: MARIÁTEGUI. El proceso de de la literatura, p. 19.

Antonio Melis, e o mesmo ocorre com a influência que exerceram sobre seus trabalhos os do croceano Piero Gobetti, a respeito de quem confessou sentir nos *Siete ensayos...* uma “amorosa assonância” (p. 229) e acerca do qual escreveu em *El alma matinal...* que era “em filosofia, um croceano da esquerda e em política, o teórico da ‘revolução liberal’ e *militante de L’Ordine Nuovo*”. Nos livros de Gobetti, ele tinha encontrado, é o que confessa aí mesmo, “uma originalidade de pensamento, uma força de expressão, uma riqueza de ideias que estão muito longe de alcançar, em livros cuidadosamente concluídos e retocados, os escritores da mesma geração aos quais a política gratifica com uma fácil reputação internacional”.⁸

É protegido pelo guarda-chuva desse marxismo permeado de sensibilidade e curiosidade “liberal” (do primeiro liberalismo, o da Revolução Francesa e, neste caso particular, o do Renascimento italiano, um liberalismo humanista, emancipatório, anti-repressivo, empenhado em devolver aos sujeitos o pleno domínio e a plena expressão deles mesmos e de cuja influência ninguém tem que desculpar a Mariátegui, como pretendem fazê-lo alguns puristas dos ensinamentos de Marx)⁹ que nós devemos ler também o raciocínio segundo o qual o trabalho de compartimentalização dos diversos âmbitos do fazer humano entre fronteiras disciplinares cada vez mais estreitas é útil ainda que artificial e, portanto, aproveitável, mas sem que isso o proteja de reajustes e mudanças periódicas: o estético, o ético, o político, o religioso são determinações válidas para Mariátegui e ele vai voltar sobre a importância que elas têm quando se depara com elas e com o problema da periodização na história da literatura, mas são determinações que por nenhum motivo se devem essencializar, construindo-se com elas compartimentos estanques que elevam um muro prescritivo e proscritivo entre seus objetos e as transformações e as renovações que o tempo traz consigo indefectivelmente.

Mariátegui refina, assim, o dogma da modernidade relativo à correlação necessária entre progresso e divisão de trabalho, admitindo que os recortes que esta última efetua existem e são respeitáveis e ainda produtivos, mas com uma respeitabilidade e uma produtividade que não devem ser transformar em fetiche. Seu falar localizado:

(...) não quer dizer que considere o fenômeno literário ou artístico a partir de pontos de vista extra-estéticos, mas sim que minha concepção estética relaciona-se, na intimidade de minha consciência, com minhas concepções morais, políticas e religiosas, já que, sem deixar de ser concepção estritamente estética, não pode operar independente ou diversamente. (p. 231)

Assim, a autonomia da prática crítica se preserva e relativiza ao mesmo tempo: falar de arte e literatura é para José Carlos Mariátegui falar de arte e literatura, eis aí um

⁸ MARIÁTEGUI. I. Piero Gobetti, p. 136.

⁹ Resultam comovedores, pelo caráter de inutilidade, os esforços de Aníbal Quijano para justificar o que ele identifica como a ocasional primazia das incorretas “questões ético-filosóficas”, derivadas do passado místico-religioso e autodidata de Mariátegui, sobre “as epistemológicas e metodológicas”, estas sim, corretas, na seção “Las fuentes del marxismo y de la filosofía de la historia mariateguianos” de seu prólogo à edição Ayacucho dos *Siete ensayos...* Cf.: “José Carlos Mariátegui: reencuentro y debate”. In: MARIÁTEGUI. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, p. LIV-LV.

truísmo que a ele não interessa rebater, mas no bom entendimento de que não se trata de compartilhar com isso as obsessões compartimentalizadoras da esquizocrítica (porque isso não tem destino, nem para ele nem para ninguém, e ele sabe e o aceita, o que não se pode dizer de outros latino-americanos de sua época e a ele posteriores).

Por esta mesma pista se mobiliza sua autoconsciência dialética. Mariátegui elabora seu pensamento sobre a literatura peruana em polêmica com dom José de la Riva Agüero em *Carácter de la literatura del Perú independiente*, e isso porque discrepa das implicações políticas e ideológicas profundas desse pensamento vastamente aceito como verdadeiro, até então:

Riva Agüero julgou a literatura com evidente critério “civilista”. Seu ensaio sobre “o caráter da literatura no Peru independente” está em todas suas partes, inequivocamente perpassado não só de conceitos políticos, mas também de sentimentos de casta. É simultaneamente uma peça de historiografia literária e de reivindicação política. (p. 231)

Se todo crítico cumpre uma “missão”, o crítico literário que é José de la Riva Agüero cumpriu com a sua às mil maravilhas, admite Mariátegui, e isso até o ponto de que, apesar de ter sido publicado nos alvares do século XX, em 1905, sua história da literatura peruana seguia sendo, ainda no segundo lustro da década de 1920, “a mais representativa e dominante” (p. 235). No último termo encontrar-se-ia contida, naquele trabalho de Riva Agüero, a defesa a partir do campo da crítica literária e com os recursos que pertencem ao campo da crítica literária – quaisquer que sejam – de um repertório de preferências que apontam além do território *clauso* da literatura ou, o que é o mesmo, que vão além da pose que esse autor adota “de preceptista, de acadêmico, de erudito”. Sua atitude imparcial não é mais que uma máscara; sua prescindência “é só aparente” (p. 232). Ademais, nenhuma prescindência deixa de sê-lo, se é que vamos levar a sério a relativização da ruptura entre sujeito e objeto que Mariátegui fez. Pelo mesmo, ele coloca as cartas na mesa e começa reconhecendo e especificando a situação não-neutra de seu próprio discurso: “Não me atribuo moderação nem equidade de árbitro: declaro minha paixão e minha beligerância de opositor” (p. 233). Em um sentido ainda mais amplo, o da crítica *lato sensu*, algo parecido é o que tinha deixado exposto na “Advertência” do livro: “não sou um crítico imparcial e objetivo. Meus juízos se nutrem de meus ideais, de meus sentimentos, de minhas paixões”.¹⁰

Minha impressão é que tudo isso requer ser aquilatado finalmente à luz dos debates contemporâneos em torno dos alcances da noção de ideologia, da relação que esta mantém com a ciência ou em geral com o conhecimento acadêmico e com a falácia do que Sartre, em seu livro sobre Flaubert, chamou de “Espírito Objetivo”, pontualizando que este não era senão “a cultura mesma, mas só de acordo com seu chegar a ser o prático-inerte”.¹¹ A cultura como “o prático-inerte” é a cultura que está aí, e porque

¹⁰ “Advertencia”. In: MARIÁTEGUI. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, p. 12.

¹¹ “Suas direções de uso ocorrem em um discurso inerte que participa da inércia da matéria. Como tal, impõe-se ao agente como o *que não há de ser modificado* por nenhuma intenção subjetiva. Não porque representa o universal no particular, senão porque o selo prático imposto na matéria-prima participa de sua materialidade e é introduzido em cada qual como um pensamento inerte que não pertence a ninguém, mas que deve ser preservado”. SARTRE. *The Objective Spirit*, p. 226. (grifo do autor)

está aí. É a cultura que já foi instituída e legitimada tacitamente pelo poder – instituída, legitimada e *internalizada*, deveríamos acrescentar –, nas consciências dos poderosos tanto quanto nas dos desprovidos de poder, como a única existente e que, por isso mesmo, contribui com a plataforma de lançamento iniludível para todo aquele que pretenda acrescentar-lhe algo artística ou cientificamente. Contudo, não é que essa cultura seja falsa por força, no sentido da chamada “falsa consciência” ideológica. É o que costuma ser verdadeira, mas sua verdade é deficitária em um grau maior ou menor, na medida em que ela não quer ou não pode dar conta de aspectos que chegaram a ser reais e relevantes na estrutura da totalidade. Foi Karl Kosch, nos lembra Terry Eagleton, quem declarou que a ideologia não era tanto um engano como “um tipo de sinédoque, a figura do discurso em que a parte figura pelo todo”.¹² Para Mariátegui, José de la Riva Agüero faz isso nem mais nem menos: sua pesquisa literária reproduz um conhecimento anterior e gera um conhecimento novo e talvez genuíno, isto é, o “produz”, mas sem que o novo supere os parâmetros estreitos que fixam o contorno do que já existe e circula autorizado pelo poder ideológico e político até o extremo de ter se arrogado a si mesmo o *status* do “natural que é”. Seu preceptismo, seu academicismo, seu eruditismo incrementam o caudal do existente, mas não o mudam; acrescentam, mas não transformam. Certamente, não é essa a posição de Mariátegui, que advoga por uma renovação completa do discurso acerca da literatura desde a base sobre a qual este se apoia, por uma substituição completa do paradigma de conhecimento vigente, e isso explica o vigor de seu ataque.

Desloco-me agora para um problema teórico relativo às condições de existência de uma literatura nacional. Quando esta existe e quando floresce, na reflexão de Mariátegui? Existe, nos explica Mariátegui, quando há uma língua nacional e floresce quando há uma ideia nacional. E uma coisa e a outra são acontecimentos próprios da história do Ocidente metropolitano. Mariátegui esboça com rapidez e mão segura os grandes movimentos dessa história, desde a desarticulação da unidade medieval europeia, em torno da língua latina e da autoridade do Papado, até sua rearticulação fragmentada nos distintos países que se reúnem no mapa da Europa moderna, pós-renascimento e pós-reforma, e nos que se desenvolvem junto com as peculiaridades nacionais os idiomas e literaturas nacionais: “O florescimento das literaturas nacionais coincide, na história do Ocidente, com a afirmação política da ideia nacional. Faz parte do movimento que, por meio da Reforma e do Renascimento, criou os fatores ideológicos e espirituais da revolução liberal e de ordem capitalista” (p. 234).

Do qual se depreende uma conclusão inescapável: “o ‘nacionalismo’ na historiografia literária, é, portanto, um fenômeno da mais pura tradição política, estranho à concepção estética da arte” (p. 234). Para autorizar tal pronunciamento e ainda que não esteja de acordo ponto a ponto com o que este diz, Mariátegui cita Benedetto Croce. Croce, “reprovando as preocupações excessivamente nacionalista e modernista, respectivamente, das histórias literárias de Adolfo Bartels e Ricardo Mauricio Meyer,

¹² EAGLETON. La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental, p. 201.

sustenta que ‘não é verdade que os poetas e os outros artistas sejam expressão da consciência nacional, da raça, da estirpe, da classe, ou de qualquer outra coisa *símil*’ (p. 234). Para Mariátegui, a posição de Croce é recuperável enquanto este objeta com acerto a rigidez mecânica do determinismo nacionalista, ainda que por outra parte também lhe pareça que a formulação do filósofo italiano é demasiadamente cética no que se refere às determinações sociais, obedecendo às exigências do espaço e o tempo nos quais ele escreve tanto quanto a seu “universalismo generoso” (p. 234). Mariátegui valoriza o antideterminismo croceano até certo ponto, como não podia deixar de fazê-lo um marxista como ele, mas não pode subscrevê-lo em todos seus termos porque seu próprio projeto consiste justamente em engendrar nação onde ela não existe, o que supõe de sua parte a identificação (e o incentivo) de cada uma das energias e práticas que com este propósito se dão e realizam no seio de sua comunidade, *de toda sua comunidade*, incluídas entre elas as artísticas e as literárias.

Porque isso é o que, segundo ele pensa, ainda não se viu aparecer no horizonte cultural do Peru: nem uma ideia nacional, nem uma língua nacional, nem uma literatura nacional. Para que essas coisas vejam a luz, o tempo da revolução democrático-burguesa já passou e a revolução socialista é a única avenida transitável. Notemos no ato que esta tese converte Mariátegui em um descendente direto de Martí, que, em 1889, no primeiro parágrafo de seu artigo sobre o “Congresso internacional de Washington...”, chamava os hispano-americanos para combater por uma “segunda independência”, isto é, para realizar uma crítica profunda da mesquinhez com que as construções nacionais se instalaram na América Latina e promovendo, deste modo, a reformulação do ideário nacional *em cada um de seus capítulos*, incluído o da literatura. Em relação a esse tema, tinha escrito em seu *Caderno de anotações*:

(...) temos alardes e vagidos de Literatura própria, e matéria-prima dela, e notas soltas vibrantes e poderosíssimas – mas não Literatura própria. Não há letras, que são expressão, até que não há essência que expressar nelas. Nem haverá literatura hispano-americana, até que não haja Hispano-América (...) As obras magnas das letras têm sido sempre expressão de épocas magnas. Ao povo indeterminado, literatura indeterminada! Mas apenas se aproxima os elementos do povo à união, aproximam-se e se sintetizam em uma grande obra profética os elementos de sua Literatura.¹³

Tudo isso, enquanto mais adiante o pensamento de Mariátegui se revelará em sintonia com a posição que adotarão, cada vez com maior transparência a partir dos anos 1960 do século XX, os movimentos de liberação nacional no Terceiro Mundo e que terão o seu melhor porta-voz no caribenho Frantz Fanon. Antecipando a querela entre o particularismo nacionalista e o universalismo socialista, que tencionou historicamente a filosofia de Martí no primeiro termo e os mencionados movimentos depois, e tendo como pano de fundo o progressismo latino-americano que debuta nos anos 1920 e do que a disputa de Mariátegui com Haya de la Torre não é mais que um episódio doméstico, o último Mariátegui escolheria ser, ao mesmo tempo, um socialista e um nacionalista,

¹³ MARTÍ. Cuaderno de apuntes 5, p. 163-164.

mas mantendo *essa* ordem de precedência e não o inverso (que foi a opção de Haya).¹⁴ Como tinha sido para Martí no século XIX e será para Fanon de novo no XX, participe de um mesmo programa de repulsa e rebeldia anticolonial, a nação é para Mariátegui uma necessidade, mas a condição prévia para o cumprimento dessa necessidade é a revolução. Assim, essa nação na qual ele está pensando é ou será uma nação que nasça a partir da própria contenda, a partir da sementeira borbulhante da revolução.¹⁵ “Peruanizemos o Peru”, o nome da coluna que manteve na revista *Mundial*, desde 1925, sintetiza esta ideia, que é, em suma, a de “criar um Peru novo dentro de um mundo novo”.¹⁶

Ou seja, aquilo que é conhecido no Peru como literatura nacional e se encontra, à época, disponível com essa etiqueta, não é o que se diz que é, senão uma literatura que se encontra (e isso só no melhor dos casos) em busca do caráter que presume ter adquirido desde muito tempo atrás. Um país por se fazer, isso é o Peru para Mariátegui, no fim das contas, e não pode possuir mais que uma literatura que também está por se fazer:

A literatura nacional é no Peru, como a nacionalidade mesma, de irrenunciável filiação espanhola (...) a civilização autóctone não chegou à escrita e, portanto, não chegou própria e estritamente à literatura, ou melhor, esta se deteve na etapa dos aedos, das lendas e das representações coreográfico-teatrais (...) A língua castelhana, mais ou menos americanizada, é a linguagem literária e o instrumento intelectual desta nacionalidade cujo trabalho de definição ainda não concluiu (p. 235).

Dizer que o trabalho de definição da nacionalidade peruana ainda não foi concluído nos oferece uma linha de análise que não podemos desperdiçar: salta aos olhos nessa sentença que a nação não é para José Carlos Mariátegui, como para tantos de seus predecessores e contemporâneos, um substrato essencial, feito de uma vez e para sempre, por não se sabe por quais poderes sobrenaturais, e que assim determina tudo quanto acontece na história. É, pelo contrário, obra da história mesma. É o produto da imaginação e do esforço de indivíduos históricos concretos, dependente, por conseguinte, das lutas

¹⁴ (...) dois dos elementos cruciais da concepção política de sua maturidade. Em primeiro termo, de acordo com seu enfoque de que a ordem capitalista é uma totalidade, toda revolução socialista em qualquer de suas partes, é parte da revolução mundial, e não se enclausura em uma remissão somente aos problemas internos de um país (...) Em segundo lugar, como toda revolução profunda e genuína, a da América Latina não pode senão estar destinada, em primeiro termo, a dar conta e a resolver os problemas específicos de sua realidade, no momento e no contexto concreto em que tem lugar (...) Nesse momento, Haya e os apistas sustentavam que o único modo de resgatar a realidade específica da América Latina em uma estratégia revolucionária, era se basear no problema nacional e não no problema de classe para enfrentar o imperialismo (QUIJANO. Prólogo ao *Siete ensayos...*, p. LXX).

¹⁵ Convém destacar, também aqui, a conexão com Frantz Fanon. Escreve este: “Lutar pela cultura nacional é, em primeiro lugar, lutar pela liberação da nação, matriz material a partir da qual resulta possível a cultura.” E acrescenta: “A cultura nacional não é o folclore onde um populismo abstrato acreditou descobrir a verdade do povo. Não é essa massa sedimentada de gestos puros, isto é, cada vez menos atribuíveis à realidade presente do povo. A cultura nacional é o conjunto de esforços feitos por um povo no plano do pensamento para descrever, justificar e cantar a ação por meio da qual o povo se construiu e se manteve. A cultura nacional, nos países subdesenvolvidos, deve se situar, pois, no centro mesmo da luta de liberação.” FANON. *Los condenados de la tierra*, p. 214.

¹⁶ Presentación de *Amauta*, p. 304.

e avatares que em seus respectivos contextos esses indivíduos realizam para satisfazer suas aspirações fundamentais e que não são outras que as de se desenvolver em um tipo de comunidade moderna, livre e horizontal ao mesmo tempo, que lhes dê a todos e a cada um a oportunidade de encontrar o melhor lugar para o exercício de suas habilidades. É, enfim, a nação “uma abstração, uma alegoria, um mito, que não corresponde a uma realidade constante e precisa, cientificamente determinável” (p. 235). Por isso, precisamente, é que o sentimento revolucionário constrói a nação e não o contrário. A revolução, cujos conteúdos míticos de coesão Mariátegui destacou dezenas de vezes, colocando Georges Sorel como advogado (mais um de seus “desvios”), e cuja última incumbência não é outra que a de reimaginar a história, transformando a “comunidade imaginada” de uns poucos e para uns poucos em uma “comunidade imaginada” integradora, de todos e para todos, é o único meio de (ou para) alcançar uma “definição” acabada e genuína do “nacional”. Esta última, por isso, e Antonio Cornejo Polar tem certa razão nisso, ainda que também lhe sirva para puxar brasa para sua sardinha, não tem por que se pensar agora como um bloco “orgânico”, do mesmo tipo, e a unidade que o esforço revolucionário acabe construindo (porque disso e não de outra coisa se trata) deveria respeitar as diferenças. Cito Cornejo Polar:

Não é que desapareça o critério da unidade, mas o relativiza mediante um tratamento histórico que permite pensar tanto em sua paulatina e difícil consecução, quanto no variado e problemático processo que lhe antecede. Hoje se sabe que a unidade não se plasmou e até se pode pensar legitimamente que esse não é um objetivo desejável, mas mesmo assim, e graças precisamente ao pensamento de Mariátegui, agora se pode assumir como objeto de reflexão a heterogeneidade essencial de uma literatura que não pode ser mais unitária que a desmembrada realidade da qual nasce.¹⁷

E uma segunda conclusão, que se torna para Mariátegui indispensável depois do enunciado: “O dualismo quéchua-espanhol do Peru, ainda não resolvido, faz da literatura nacional um caso de exceção que não é possível estudar com o método válido para as literaturas organicamente nacionais, nascidas e crescidas sem a intervenção de uma conquista” (p. 236). Mariátegui incide, por meio deste segundo corolário, no problema da pluralidade linguística hispano-americana (peruana, em seu caso), assunto este que já tinha preocupado a Pedro Henríquez Ureña poucos anos antes e que aquele resolvera outorgando primazia à língua espanhola:

Em literatura, o problema é complexo, é duplo: o poeta, o escritor, se expressam em idioma recebido da Espanha (...) Voltar às línguas indígenas? O homem de letras, geralmente, as ignora, e a dura tarefa de estudá-las e escrever nelas o levaria à consequência final de ser entendido entre muito poucos (...) Não renunciamos a escrever em espanhol, e nosso problema da expressão original e própria começa aí.¹⁸

Mariátegui sabe, por sua parte, que a posição de Pedro Henríquez Ureña nesta matéria, que autoriza a hegemonia linguística do espanhol, é correlativa daquela que lhe dá sua

¹⁷ CORNEJO POLAR. Apuntes sobre la literatura nacional en el pensamiento crítico de Mariátegui, p. 55.

¹⁸ HENRIQUEZ UREÑA. El descontento y la promesa, p. 245-246.

legitimidade ao construto nacional peruano (e, por extensão, aos construtos nacionais hispano-americanos) tal e como ele (eles) existiu(iram) até a data. Pelo mesmo, resulte-lhe inaceitável. Seja qual for o pensamento sobre a doutrina relativa ao “dualismo” do desenvolvimento (ou, melhor, do “subdesenvolvimento”) peruano (e latino-americano), o certo é que para Mariátegui seu país não é um do ponto de vista linguístico e muito menos é um do ponto de vista social. Porém, conectado a isso e não de menor importância, Mariátegui encontra, por este mesmo caminho, com o tema da peculiaridade ontológica do objeto “literatura peruana” (ou “latino-americana”), que seria uma peculiaridade condicionante por sua vez da peculiaridade epistemológica da teoria e dos métodos, e de uma maneira que terá que aguardar até os anos 1960 e 1970 do século XX para encontrar emuladores. Sobre o assunto, cabe lembrar a frase destacada de Roberto Fernández Retamar em 1972-1973: “uma teoria da literatura é a teoria de uma literatura”. E sua consequência inevitável: a obrigação de parte dos críticos da América Latina de “sinalizar a demarcação de *nossa* literatura, suas características distintivas, seus gêneros fundamentais, os períodos de sua história, as urgências de sua crítica etc.”.¹⁹

Não cabe aplicar, portanto, à literatura peruana, categorias (“esquemas”, escreve Mariátegui) que se usam para o estudo de outras que são, essas sim, “organicamente nacionais e crescidas sem a intervenção de uma conquista”. Não cabe pendurar nas suas manifestações letradas, tais como “classicismo, romantismo e modernismo, de antigo, medieval e moderno, de poesia popular e literária etc.” (p. 239). Na mesma década em que praticamente se inaugura a historiografia literária moderna na América Latina, década em que se escrevem e publicam a *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas (1917-1921) e a *Historia de la literatura mexicana* de Carlos González Peña (1928), e quando, até no Chile, se realizam alguns módicos esforços para avançar em tal sentido, como o do beato dom Pedro Nolasco Cruz,²⁰ mas em todos esses episódios dando-lhe sua forma à criatura segundo a norma metropolitana, Mariátegui, que não se subtrai à proposta nacionalista no plano político, a estende também ao literário, mas infundindo-lhe, aqui como lá, um significado novo. A seu juízo, assim como não haverá um Peru enquanto não se complete a obra da “peruanização” do país, também não haverá história da literatura peruana enquanto não existir uma literatura peruana, o que o obriga a submeter os candidatos a fazer parte dela aos rigores de um “processo” judicial.

Responde com isto, entre outras coisas, como víamos acima, a Pedro Henríquez Ureña dos *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, esse Pedro Henríquez Ureña que acreditava que, cem anos depois de Ayacucho, o problema das nacionalidades estava já resolvido na América Hispânica e que o que ficava por ser realizado era, sobretudo, um

¹⁹ FERNANDÉZ RETAMAR. Para una teoría de la literatura hispanoamericana, p. 82 e 86. (grifo do autor)

²⁰ Refiro-me ao primeiro volume dos três, que constituem seus *Estudios sobre literatura chilena*. Santiago de Chile, Casa Zamorano y Caperán, 1926. Na realidade, as primeiras tentativas de fazer no Chile história literária remontam a José Toribio Medina, a sua *Historia de la literatura colonial de Chile*, de 1878, por exemplo. Não obstante, essa era uma tentativa de acumulação factual e não uma história da literatura no sentido que elas chegarão a ter na Latino-América nos livros que acima se mencionam, a partir da segunda e terceira décadas do século XX.

trabalho de aperfeiçoamento e aprofundamento. Ademais, não é o título *Siete ensayos sobre la realidad peruana* uma espécie de eco corrigido do título daquele outro livro exemplar?

Quanto ao dever ser ou dever fazer do historiador e do crítico literário marxistas, a proposição que convém resgatar para esta pesquisa é aquela em que Mariátegui pontua que

(...) não tentarei sistematizar este estudo conforme a classificação marxista em literatura feudal ou aristocrática, burguesa e proletária. Para não agravar a impressão de que minha alegação está organizada segundo um esquema político ou classista e conformá-lo melhor a um sistema de crítica e história artística, pode construí-lo com outro fundamento, sem que isto implique outra coisa que um método de explicação e ordenação, e por nenhum motivo uma teoria que pré-julgue e inspire a interpretação de obras e autores. Uma teoria moderna – literária, não-sociológica – sobre o processo normal da literatura de um povo distingue nele três períodos: um período colonial, um período cosmopolita, um período nacional. Durante o primeiro período, um povo, literalmente, não é senão uma colônia, uma dependência de outro. Durante o segundo período, assimilam simultaneamente elementos de diversas literaturas estrangeiras. No terceiro, [esse povo] alcança uma expressão bem modulada, sua própria personalidade e seu próprio sentimento (p. 239).

Esta proposta nos parece de máxima importância por vários motivos. Primeiro, porque funciona a partir de um conceito marxista não-reducionista e de acordo com o qual o campo da arte e a literatura é um campo “relativamente autônomo” ou, o que é o mesmo, um campo determinado só “em última instância” e só “de certa maneira” por um ou mais dos outros campos da práxis que convergem no seio de uma formação social qualquer. Daí a denominada por Bourdieu “autonomização metodológica”,²¹ que é a postura que adota o Mariátegui crítico, que entende que ler e interpretar o que acontece no campo da arte e da literatura em termos do que acontece em outro ou outros desses campos confinantes, e nada mais que nesses termos (“literatura burguesa”, “proletária” etc.), é tão errôneo como absolutizar o encerramento, fazendo assim daquela que não era mais que uma estratégia, uma condição essencial do objeto da crítica. A “demarcação” é, pois, bem-vinda por ele, mas só “metodologicamente” bem-vinda.

O problema para o crítico literário marxista não é, portanto, o da existência ou não de uma conexão entre a prática da literatura e tais ou quais práticas sociais, políticas ou de qualquer outra índole, as quais os puristas descartam, como diriam os professores wellekianos de alguns anos depois, por ser “extrínsecas” a ela. A conexão existe de fato, seu desconhecimento é uma tolice sem perdão de Deus e o problema, o verdadeiro problema, é o de como ela se efetiva especificamente, no objeto de conhecimento e no sujeito que se propõe conhecê-lo. A fineza de Mariátegui é também nesta parte de seu admirável discurso e precede, em muito, a discussões árduas (e muitas vezes turvas e cruentas), que serão bem posteriores a sua estância neste planeta. Constitui mais uma demonstração do que, na reflexão que o pensador peruano nos oferece sobre a arte e a literatura, como aquela que realiza acerca das outras esferas do devir social e individual,

²¹ “(...) o campo intelectual (e, por isso, o campo cultural), está dotado de uma autonomia relativa, que permite a *autonomização metodológica* que pratica o método estrutural ao *tratar* o campo intelectual como um sistema regido por suas próprias leis.” BOURDIEU. Campo intelectual y proyecto creador, p. 10.

seu marxismo não é um marxismo de jornal, muito menos ainda o marxismo stalinista que já começava a fazer das suas dentro e fora da União Soviética. Mariátegui percebe – tem muita perspicácia para não deixar de fazê-lo – de que não é produtivo de forma alguma subsumir (reduzir) a especificidade dos campos distintos do fazer dos homens a uma equação de termos equivalentes e, portanto, intercambiáveis sem mais. Correlativamente, tampouco lhe parece que seja benéfico, em nenhum sentido, reduzir o estético no econômico, social ou político, ainda quando o estético tenha (e ele é o primeiro a aceitá-lo e a *operacioná-lo*) uma inegável conexão com tudo aquilo.

Em segundo lugar, devemos ser capazes de medir em todos seus alcances o problema de “como”, isto é, o tipo de solução que ele dá a este problema em “El proceso de la literatura”, a que, sendo “estética” principalmente, se cruza com elementos que proveem da vizinhança epistêmica, *mas não de qualquer maneira*. O esclarecimento inicial já o tinha feito, cabe lembrar, nas primeiras linhas do texto: “minha concepção estética se volta sobre si mesma, na intimidade de minha consciência, com minhas concepções morais, políticas e religiosas, já que, sem deixar de ser concepção estritamente estética, não pode operar independente ou diversamente” (p. 231). O olho estava colocado naquele momento na atividade do sujeito que conhece; na impossibilidade, trabalhada por Mariátegui também em outras passagens de sua crítica, de que esse sujeito possa se compartimentalizar a si mesmo de uma maneira impositiva, à maneira de Husserl, diríamos, colocando parênteses quadrados entre sua pessoa e o mundo e se declarando por fim livre de contaminações ideológicas. Isto é o que reaparece na declaração que comentamos.

No entanto, isso não basta. Mariátegui se ocupa agora também daquelas contaminações que não dependem do sujeito que conhece, senão que se produzem no objeto de conhecimento. Por exemplo, ao aplicar um “fundamento” alternativo, proclamadamente “de crítica e história artística”, “não-política”, “não-classista”, com uma intenção “literária, não-sociológica”, em sua periodização da história da literatura peruana, constata a persistência nela de uma fase “colonial” e a explica pela persistência no desenvolvimento da formação social peruana das condições econômicas, sociais, políticas e ideológicas herdadas da dominação espanhola.²² No entanto, isto não quer dizer que Mariátegui pense que no “edifício” social a “superestrutura” seja um simples epifenômeno da “estrutura”, como opinava e opina a ortodoxia marxi-simplista, senão que a literatura peruana foi e ainda é, para ele, na maioria de suas fontes, uma literatura “colonial” ou “colonizada”, o que constitui uma característica não somente “política”, mas também “literária”. Isso significa, em boas contas, que estamos falando, para a geração do dito *corpus*, de uma prática que, dentro das estruturas que lhe são privativas, ou seja, dentro das estruturas especificamente “literárias”, “reproduz” (no sentido forte desta palavra) a outras que proveem da literatura espanhola e não poucas vezes do pior da literatura espanhola. E isso é algo que, ainda quando possa se descrever mais ou menos bem se alguém se acantona entre as quatro paredes da casa literária, não pode se

²² Também nisto é preciso reconhecer a relação de continuidade de Mariátegui com o pensamento de Martí: “A colônia continuou vivendo na república”, tinha escrito o cubano, em 1891. MARTÍ. Nuestra América, p. 19.

explicar em termos que sejam igualmente satisfatórios quando alguém faz sua pesquisa depender desse puro trâmite. Um exemplo à mão é aquele que Luis Alberto Sánchez chamou o “perricholismo” da literatura peruana. Mariátegui recolhe a luva de Sánchez, mas declara que “O ‘perricholismo’ literário não nos interessa a não ser como signo ou reflexo do colonialismo econômico (...) a literatura colonialista – evocação nostálgica do vice-reinado e de suas pompas – não é para mim senão o medíocre produto de um espírito engendrado e alimentado por esse regime”.²³ O “perricholismo” literário existe como consequência, e Sánchez tem toda razão ao detectá-lo e denunciá-lo, mas a falta de um peso literário específico faz com que não valha a pena dar conta dele em termos estéticos. Neste caso, e pelas falências que apresenta o objeto em sua condição de objeto de arte, a tese do reflexo recebe preeminência (algo diferente do que acontece, como veremos abaixo, quando Mariátegui se ocupa da produção poética de José María Eguren).

Todavia, vinculando o problema da periodização do *continuum* literário, seria preciso conectar a proposta de Mariátegui com as de alguns intelectuais posteriores, operadores também dentro do âmbito de uma problemática que nós podemos identificar aqui, genericamente, como a da subalternidade. Limito-me a oferecer dois exemplos de prestígio: o de Fanon, em *Los condenados de la tierra*, e o de Elaine Showalter, em *A Literature of Their Own...* O primeiro, falando da evolução do intelectual colonizado, constrói sua trajetória arquetípica da seguinte maneira:

Em uma primeira fase, o intelectual colonizado prova que assimilou a cultura do ocupante (...) Em um segundo momento, o colonizado se estremece e decide recordar (...) Por último, em um terceiro período, chamado de luta, o colonizado – depois de ter tentado se perder no povo, perder-se com o povo – vai, pelo contrário, sacudir o povo. Em vez de favorecer a letargia do povo se transforma no que desperta o povo. Literatura de combate, literatura revolucionária, literatura nacional.²⁴

Showalter, por sua parte, escrevendo o seu, em 1977, e esta vez a partir das ardentes pradarias do feminismo daqueles anos férteis, afirma que, no desenvolvimento histórico das subculturas (e a cultura da mulher seria uma delas, segundo Showalter), se sucedem uma primeira fase de “imitação”, uma segunda de “protesto” e “propaganda” [*advocacy*], esta já com características autonomistas, e uma terceira de “autodescobrimento”.²⁵

Como não perceber a correspondência quase exata que existe entre estas propostas de Fanon e Showalter e a anterior de Mariátegui para a história da literatura peruana? Trate-se da história individual, como em Fanon, ou da coletiva, como em Showalter e Mariátegui; nos três casos está-se falando de processos de desprendimento e perseguição de identidade, realizado por intelectuais que se deslocam ou começam a se deslocar a contracorrente da cultura estabelecida, a do “prático-inerte” ao qual Sartre se referiu. Ou, para ser ainda mais exato, de trânsitos por parte do produtor literário (ou do intelectual) subalterno a partir de uma posição dependente e imitativa (e, portanto, irrelevante: o “perricholismo” de Sánchez) daquela na qual já lhe resulta possível ser e

²³ MARTÍ. *Nuestra América*, p. 19.

²⁴ FANON. *Los condenados...*, p. 202-203.

²⁵ SHOWALTER. *A Literature of Their Own*. *British Women Novelists from Brontë to Lessing*, p. 13.

fazer por conta própria. Iniciou-se esse intelectual sendo o outro de si mesmo, com os temas e até com a língua emprestada, mas a meta seria cada vez mais acendradamente a de acabar sendo si mesmo e estender agora a partir desse ser si mesmo (encontrado ou construído. Essa pergunta, que é legítima, não é, no entanto, pertinente para os fins desta análise e a quem se preocupe com o seu tratamento, recomendo consultar outro de meus trabalhos²⁶) uma agenda e uma expressão particulares. E então é quando aquele escritor ou aquela escritora terão entrado na fase da “Literatura de combate, literatura revolucionária, literatura nacional” (Fanon) ou na do “autodescoberta” (Showalter) ou na da maturidade “nacional” (Mariátegui).

Um alcance mais, o segundo “período”, na segmentação histórico-literária que nos propõe Mariátegui, é, como foi visto, o do “cosmopolitismo”. Isto significa que, depois da dependência de um só centro e antes de ter chegado o escritor à meta tão ansiada da autodeterminação identitária, se terá produzido nele um desprendimento preliminar em relação aquele centro primeiro e exclusivo e sua abertura exploratória para todos os demais. Esse seria, exatamente, o fenômeno que se está consolidando por fim no presente em que Mariátegui vive e escreve. Em desenvolvimento no Peru, a partir das últimas décadas do século XIX, desde Manuel González Prada e os escritores do posterior grupo *Colónida*, abrir a mente para todos os ventos é a função que terminaram de trazer, nessa inquieta atualidade, as vanguardas. Elas são a antítese que tem que dar, que vai dar, que está dando já (é o que ocorre com César Vallejo, como logo veremos) a oportunidade para o passo seguinte, ou seja, a oportunidade para a síntese. Comenta Cornejo com agudez: “Não é irrelevante, nesta ordem de coisas, que Mariátegui não se sinta insatisfeito com denominações tais como ‘indigenismo vanguardista’, por exemplo”.²⁷ No mesmo sentido, eu não sinto que seja demasiado atinada a opinião de José Miguel Oviedo, que aponta que “O esquema ‘dialético’ que usa [Mariátegui] para a literatura (período colonial, período cosmopolita, período nacional) mais pelo menos parece bastante razoável; o cosmopolitismo não dá passagem ao nacionalismo literário, e, inclusive, ocorre o contrário”.²⁸ Por Oviedo ter prestado suficiente atenção à análise que Mariátegui faz da poesia de Vallejo e de como este, aproveitando-se da lição transgressora das vanguardas, é capaz de se sacudir da influência do passado, submergir-se em si mesmo na sua época e daí abrir as comportas a uma literatura nacional peruana, teria percebido quão razoável, quão persuasivamente razoável, era sua tese.

O mais notável de sua prática concreta é a valorização que Mariátegui faz da obra de César Vallejo. Desde a frase com que depreende essa valorização, “O primeiro livro de César Vallejo, *Los heraldos negros*, é o outro de uma nova poesia no Peru” (308), sabe-se para onde vão dar os tiros nesta parte do ensaio. Mariátegui pensa que com Vallejo se está chegando finalmente à meta no esquema de desenvolvimento histórico-literário que ele mesmo adotara nas observações iniciais de seu trabalho e que nós comentamos oportunamente. Refiro-me à meta da liberação, quando a “personalidade”

²⁶ ROJO. *La identidad y la literatura*, p. 189-205.

²⁷ CORNEJO POLAR. *Apuntes sobre la literatura nacional...*, p. 5.

²⁸ OVIEDO. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, p. 71.

própria e o “sentimento” próprio da literatura peruana alcançam “uma expressão bem modulada”. Vallejo se converte, por conseguinte, para Mariátegui, na cabeça de uma série; é o primeiro escritor peruano em quem aquilo sucede em plenitude, um escritor contemporâneo do próprio Mariátegui e em quem maduram os deslocamentos colocados em marcha nos fins do XIX, nos tempos de Manuel González Prada, com vistas à aparição de uma literatura nacional. Com o poeta de *Los heraldos negros* e de *Trilce*, a literatura do Peru deixa de depender da herança colonial hispânica ou de quaisquer outras (e ainda que essas outras lhe tenham servido alguma vez de alavanca para seu desprendimento da dependência espanhola) e começa a ser, por fim, ela mesma: “Vallejo é o poeta de uma estirpe, de uma raça. Em Vallejo se encontra, pela primeira vez em nossa literatura, sentimento indígena virginalmente expressado (...) Vallejo é um criador absoluto.” Com os versos do pórtico de *Los heraldos negros* “principia acaso a poesia peruana” (p. 308-309).

Como e por que se produziu com este escritor, neste poeta, e nesta conjuntura precisamente, um salto qualitativo de tamanha magnitude e transcendência? Em primeiro lugar, porque as condições históricas se modificaram e para melhor, porque o entorno social criado por uma época de mudança e efervescência peruana, latino-americana e mundial finalmente o autoriza. Logo, porque o talento imenso de Vallejo conseguiu juntar o que ninguém antes dele tinha juntado: conseguiu que em suas obras o fundo e a forma sejam uma e a mesma coisa. Sentimento indígena existia, por exemplo, nos *yaravies* de Melgar, mas sem que este tivesse deixado por isso de ser um “prisioneiro da técnica clássica”, da “retórica espanhola” (p. 308). Vallejo, ao contrário, é original no fundo, mas sua obra mostra, além dessa “mensagem nova”, “uma técnica e uma linguagem novas” (p. 308-309). E esta disposição “antimaneirista”, como seguramente a teria denominado Georg Lukács, constitui a chave de seu sucesso histórico.²⁹

Vallejo, escreve Mariátegui, incorpora à literatura de seu país e da América “um americanismo genuíno e essencial; não um americanismo descritivo ou regionalista. Vallejo não recorre ao folclore”. E isso se deve ao fato de que Vallejo consegue unir o conteúdo com a palavra que o expressa:

(...) a palavra quéchua, a construção vernácula não se encontra artificialmente em sua linguagem; são nele produto espontâneo, célula própria, elemento orgânico. Poder-se-ia dizer que Vallejo não escolhe seus vocábulos. Seu autoctonismo não é deliberado. Vallejo não se funde na tradição, não se interna na história, para extrair de seu escuro *abstractum* emoções perdidas. Sua poesia e sua linguagem emanam de sua carne e sua alma. Sua mensagem está nele. O sentimento indígena age em arte talvez sem que ele o saiba nem o queira (p. 310-311).

²⁹ (...) “um artista cai em maneirismo quando, depois de ter elaborado uma maneira de considerar a realidade, aplica esta, e os meios expressivos dimanantes dela, sem adequá-los e renová-los a cada contato com a realidade segundo a peculiaridade daquilo ao que deve dar forma, senão de um modo fixo, fazendo daqueles meios um *a priori* estético da percepção e a conformação da realidade, de tal modo que os elementos formais de suas obras alcançam certa independência diante da matéria conformada.” LUKÁCS. *Prolegómenos a una estética marxista (Sobre la categoría de la particularidad)*, p. 195.

É dizer que a arte de Vallejo é de uma peça só: forma e fundo, técnica e conteúdo; significante e significado se implicam e requerem, obedecendo a uma intuição que ao poeta de *Trilce* lhe vem de dentro, que é própria e completa. Deste modo, seu americanismo não é nem pode ser o folclórico de Melgar, nem menos ainda o exteriorista de Chocano, assim como sua nostalgia não tem nada a ver com as velhices aristocráticas de dom José de la Riva Agüero e sua grande prole: “Não tem saudade do Império como o passadismo “perricholesco” tem do Vice-reinado” (p. 311). Mariátegui faz um esforço para penetrar no sentido último da nostalgia vallejana e dá com notas tais como o “pessimismo”, a “piedade humana”, a “ternura”, a “caridade”, a “tristeza”, inclusive “a tristeza de Deus” (p. 312-315). Conclui que Vallejo é singular, é coletivo e é universal; que é original, que é socialista e é *unanimista*. E é tudo isso porque não pode menos que sê-lo, sem se propor a si mesmo e, acaso, sem nem sequer ter se dado conta disso.

O outro é que Vallejo não virou as costas às influências da “literatura mundial”, ainda que adotando, em relação a essas influências, uma atitude que difere absolutamente daquelas de seus predecessores e fazendo com que essa sua atitude seja distinta, consciente ou inconscientemente, a base de sua práxis poética. Não se negou nem ao simbolismo, em sua obra inicial, nem ao expressionismo, dadaísmo e surrealismo, na mais contemporânea. No entanto, Vallejo, que é um “criador”, imprimiu a essas e a outras influências (a do uruguaio Herrera y Reissig, por exemplo) “seu lirismo pessoal” (p. 310). Não está tratando de ser simbolista, expressionista, dadaísta ou surrealista. Menos ainda, está tratando de imitar Herrera y Reissig. Está tratando de ser Vallejo e nada mais que Vallejo e para tal *e a seu modo* se beneficia daquelas experiências que foram cunhadas por outros, em outras latitudes, sobretudo pelos poetas e artistas da vanguarda cuja contribuição, como já vimos, incita o respeito de Mariátegui. Porém, finalmente, reúne tudo isso em um composto diferente e então “o mérito de sua poesia se valoriza pelos graus em que supera e transcende esses resíduos” (Nota 35, p. 315). É esse o momento em que Vallejo dá o salto definitivo, o momento em que Vallejo chega a ser Vallejo, quando produz a tão esperada síntese poética nacional, limpa já “de todo ornamento retórico”, despida “de toda vaidade literária” (p. 316). O colonialismo fez finalmente *mutis* pelo fórum; é o termo da relação discipular, o fim da subalternidade. Como podemos ver na escrita do próprio Mariátegui, eis aí outro intelectual periférico cuja práxis criadora não desperdiça as lições do centro, mas fazendo com que sejam elas as que sirvam a seus propósitos e não ele aos propósitos delas. Remata Mariátegui com um juízo lapidar: “Esta arte aponta para o nascimento de uma nova sensibilidade. É uma arte nova, uma arte rebelde, que rompe com a tradição cortesã de uma literatura de bufões e lacaios” (p. 316).

À guisa de conclusão: pode que, no final dos anos 1920, José Carlos Mariátegui seja o mais autoconsciente dos críticos literários da América Latina. Se nós estudarmos suas ideias com o cuidado que elas nos demandam, sem preconceitos de direita nem venda nos olhos de esquerda, descobriremos nele um teórico que formulou a essas alturas todas as perguntas essenciais: que significa fazer teoria literária, que significa fazer história literária, como se pode fazer crítica prática e quais são (ou podem ser) as opções possíveis para aqueles de nós que temos feito destas atividades nossa escolha profissional e, em particular, para aqueles que o fazemos a partir das trincheiras de um pensamento

socialista. Excede desta maneira José Carlos Mariátegui, se é que não na extensão de seu saber, que era grande, mas não enciclopédico, como era, por exemplo, o de Pedro Henríquez Ureña, o pensar crítico que aquele produziu, enquanto que manda definitivamente para passear, em todas e cada uma de suas manifestações, os obstáculos do marxismo dogmático, repetitivo, paroquial e tedioso, o de então e o de mais tarde.



Tradução: Marcos Antônio Alexandre (UFMG)

RESUMEN

¿Qué diferencia hay entre José Carlos Mariátegui y otros pensadores latinoamericanos de su misma época? Más precisamente: ¿Qué diferencia hay entre el pensamiento artístico y literario de José Carlos Mariátegui y el de otros teóricos y críticos que son sus contemporáneos en nuestra región? Intentaremos contestar a esa pregunta a través del análisis del último de los 7 ensayos de Mariátegui.

PALABRAS-CLAVE

Mariátegui. Arte. Literatura. Crítica y revolución,

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual y proyecto creador. Trad. Alberto de Ezcurdia. In: _____. *Campo de poder, campo intelectual*. Itinerario de un concepto. Buenos Aires: Montessor, 2002. p. 9-50.
- CORNEJO POLAR, Antonio. Apuntes sobre la literatura nacional en el pensamiento crítico de Mariátegui. In: _____. *Luna Vegas, Mariátegui y la literatura*. Lima: Amauta, 1980. p. 49-59.
- EAGLETON, Terry. La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental. Trad. Pablo Preve. In: _____. *Ideología*. Un mapa de la cuestión. Ed. Slavoj Zizek. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. p. 199-251.
- FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Trad. Julieta Campos. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. Para una teoría de la literatura hispanoamericana. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana. Primera edición completa*. Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995. p. 74-87.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. El descontento y la promesa. In: _____. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires: Editorial Babel, 1928.
- LUKÁCS, Georg. *Prolegómenos a una estética marxista (Sobre la categoría de la particularidad)*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona-México: Grijalbo, 1969.

- MARIÁTEGUI, José Carlos. Seis en busca de nuestra expresión, por Pedro Henríquez Ureña. In: _____. *Crítica literaria*. Ed. Antonio Mellis. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1969. p. 253-257.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. El proceso de la literatura. In: _____. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1978. p. 229-351.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. I. Piero Gobetti. In: _____. *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Amauta, 1972. p. 133-145.
- MARIÁTEGUI. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Ed. Aníbal Quijano e Elizabeth Garrels. Caracas: Ayacucho, 1979.
- MARTÍ, José. Cuaderno de apuntes 5. *Obras completas*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1965a. p. 157-171. v. 21.
- MARTÍ, José. Nuestra América. In: _____. *Obras completas*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1965b.
- MARX, C. Tesis sobre Feuerbach. In: MARX; C. ENGELS, F. *Obras escogidas*. Moscú: Progreso, 1973. p. 7-10. v. I.
- OVIEDO, José Miguel. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza, 1991.
- ROJO, Grínor. La identidad y la literatura. In: _____. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Santiago de Chile: LOM. p. 189-205.
- SARTRE, Jean-Paul. The Objective Spirit. Trad. Carol Cosman. In: MILUE (Ed.). *Marxist Literary Thought*. Oxford, USA, 1996. p. 200-230.
- SHOWALTER, Showalter. *A Literature of Their Own*. British Women Novelists from Brontë to Lessing. Princeton: Princeton University Press, 1977.