

Coleção Debates  
Dirigida por J. Guinsburg

# haroldo de campos METALINGUAGEM & OUTRAS METAS

ENSAIOS DE TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIA

SBD-FFLCH-USP



246993

Equipe de realização – Revisão: Afonso Nunes Lopes e Maria Prata;  
Produção: Ricardo W. Neves e Sílvia Charnis.



EDITORIA PERSPECTIVA

Mallarmé, teatro hermético de câmara, "cruel" antes de Artaud, nas fronteiras do silêncio, não será bizarria surpreender o faiscar limítrofe de certas "afinidades eletivas"; leia-se Blanchot em *Le Livre à Venir* e Walter Benjamin sobre o "Coup de Dés" em *Einbahnstrasse*.) LIXO/LUXO de Augusto é um exemplo frisante dessa dialética de extremidades, que encena, na arte mínima de seu "procedimento menos" (a expressão pode ser aproximada do "procedimento negativo" da poética estrutural de Iuri Lotman, 1964, mas eu a derivei aqui da idéia augustiana de "poetameno", 1953), o jogo de suas tensões e mediações, como uma atuação intersemiótica. O oxímoro paronomástico "lixo/luxo" se redobra visualmente numa tipografia desejadamente *Kitsch*, enquanto as páginas desdobráveis vão compondo e decompondo, numa escansão paródica, a luxúria do LUXO de encontro à lixúria do LIXO. A redução ao absurdo, na cinescopia transemiótica do verbal e do não-verbal, configura um modelo reduzido do mundo às avessas. Gadamer observou que o *verkehrt Welt* (mundo reverso e perverso) de Hegel tem, na prática literária da sátira, uma iluminadora figura de equivalência. (Cito: "O que se encontra no mundo de cabeça-para-baixo não é simplesmente o contrário, o mero oposto abstrato do mundo existente. Antes, essa reversão, na qual cada elemento é o oposto de si próprio, torna visível, como no espelho deformante de um pavilhão de diversões, a perversão encoberta de todas as coisas, tais como as conhecemos.") No extremismo dessa per-versão semântica, que se aguçava no intercurso do "troca-troca" fônico e do "trompe l'oeil" tipográfico, percorrendo, soletadamente, cada parte e o todo, a "arte pobre" da poesia com sinal de menos inscreve o seu programa de subversão retórica com a ostensividade de um pictograma épico. Epicômico. Aqui o "procedimento menos", assumindo a metalinguagem de si mesmo (enquanto figura problemática do poema *in fieri*) e avocando, letra a letra, numa "literaridade" radical (literal) a tematização do referente para o seu campo de tensão polêmica, fecha o seu circuito, e se totaliza, monadologicamente.

## 18. DA RAZÃO ANTROPOFÁGICA: DIÁLOGO E DIFERENÇA NA CULTURA BRASILEIRA\*

"Echte Polemik nimmt ein Buch sich so liebevoll vor, wie ein Kanibale sich einen Säugling zuristet."  
(A polêmica verdadeira apodera-se de um livro tão amorosamente quanto um canibal que prepara para si uma criancinha.)

WALTER BENJAMIN

### 1. Vanguarda e/ou Subdesenvolvimento

A questão do nacional e do universal (notadamente do europeu) na cultura latino-americana, que envolve outras mais específicas, como a da relação entre patrimônio cultural universal e peculiaridades locais, ou ainda, mais deter-

\* Texto datado de 1980, publicado originalmente na revista *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 62, julho 1981; em espanhol, em *Vuelta*, México, nº 68, junho 1982, e *Vuelta Sudamericana*, Buenos Aires, nº 4, novembro 1986; em inglês, na *Latin American Literary Review*, University of Pittsburgh, nº 27,

minadamente, a da possibilidade de uma literatura experimental, de vanguarda, num país subdesenvolvido, foi por mim enfocada, num trabalho de 1962<sup>1</sup>, com auxílio de uma reflexão de Engels sobre o problema da divisão do trabalho em filosofia, contida numa famosa carta a Conrad Schmidt (27 out. 1890): “Enquanto domínio determinado da divisão do trabalho, a filosofia de cada época supõe uma documentação intelectual (*Gedankmaterial*) determinada, que lhe é transmitida por seus predecessores e da qual ela se serve como ponto de partida. Isto explica porque pode acontecer que países economicamente retardatários possam, não obstante, tocar o primeiro violino em filosofia”. A supremacia do econômico, para Engels, aqui, não se registra diretamente, mas nas “condições prescritas pelo próprio domínio intelectual transmitido. Àqueles que não eram capazes de considerar a complexidade desse movimento no plano cultural, Engels reprovava, afirmando: “O que falta a esses senhores é a dialética”. É de Engels, também, a imagem do “grupo infinito de paralelogramas de forças”, do qual resulta o evento histórico, e que, não obstante a postulada determinação econômica em última instância, não poderiam ser objeto de uma análise simplista, mecânica, como se se tratasse da mera resolução de uma “equação de primeiro grau” (carta a Joseph Bloch, 21 set. 1890). Pareceu-me sempre que, em matéria de trabalho literário, também ocorria essa lei complexificadora da transmissão do legado cultural, à qual não se podia furtar a produção poética e que permitia identificar o surgimento do novo ainda nas condições de uma economia subdesenvolvida<sup>2</sup>. Mormente na época atual, com a verificação factual daquela previsão de

jan.-jun. 1986; em francês, *Lettre internationale*, Paris, nº 20, printemps 1989; em italiano, *Lettiera internazionale*, Roma, nº 20, primavera 1989; em alemão, *Lettre internationale*, Berlin, nº 11, Winter 1990; republicado no Brasil no *Boletim Bibliográfico*, Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, v. 44, nº 1-4, jan.-dez. 1983.

1. Haroldo de Campos, “A Poesia Concreta e a Realidade Nacional”, *Tendência* nº 4, Belo Horizonte, 1962; *idem*, “Avanguarda e Sincronia nella Letteratura Brasileira Odierne”, *Aur Aur* nº 109-110, Milano, Lampugnani Nigri Editore, 1969.

2. Poder-se-ia confrontar, ainda, esta passagem de Marx, em 1857, no final da *Introdução a Uma Crítica da Economia Política*: “Com relação à arte, sabe-se que

Marx e Engels: “Em lugar do antigo isolamento das províncias e das nações bastando-se a si próprias, desenvolvem-se relações universais, uma interdependência universal de nações. E o que é verdadeiro quanto à produção material o é também no tocante às produções do espírito. As obras intelectuais de uma nação tornam-se a propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se dia a dia mais impossíveis; e da multiplicidade das literaturas nacionais e locais nasce uma literatura universal”<sup>3</sup>. A idéia goetheana da *Weltliteratur* encontra, nesse texto, uma releitura em termos do que se poderia definir como uma *praxis* intersemiótica: é o mundo das comunicações, a pressão dialógica da comunicação intersubjetiva generalizada, que preordena e configura o signo literário universal como “signo ideológico” (no sentido em que Volochinov – e/ou Bakhtin –, nos anos 20, iria tentar formular a sua “semiótica sociológica”, de base marxiana)<sup>4</sup>. Ponto de cruzamento de discursos, diálogo necessário e não xenofobia monológica, paralelograma de forças em atrito dialético e não equação a uma incógnita mimético-pavloviana. Assim, toda redução mecanicista, todo fatalismo autopunitivo, segundo o qual, a um país não desenvolvido economicamente também deveria caber, por reflexo condicionado, uma literatura subdesenvolvida, sempre me pareceu falácia de sociologismo ingênuo.

Mais tarde, encontrei em Octavio Paz (*Corriente Alterna*, 1967), no estudo “Invención, Subdesarrollo, Modernidad”, observações iluminadoras, que, partindo de um grande intelectual de outro país latino-americano, o México, vinham confirmar-me nas reflexões sobre o problema da situação do poeta brasileiro perante o universal: “Algunos críticos mexicanos emplean la palabra ‘subdesarrollo’ para

determinados períodos de florescimento não estão de modo algum em relação com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, conseqüentemente, com a base material, a ossatura, por assim dizer, de sua organização. Por exemplo, os Gregos comparados aos modernos, ou, ainda, Shakespeare”.

3. Trecho do “Manifesto Comunista” (1848).

4. Refiro-me, em especial, à obra de Volochinov, *Markizim i filiosofija jazyka*, publicada em Leningrado, em 1929, e atribuída por alguns estudiosos a M. M. Bakhtin. (Há trad. brasileira, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, São Paulo, Hucitec, 1979.)



describir la situación de las artes y las letras hispanoamericanas: nuestra cultura está 'subdesarrollada', la obra de futuro rompe el 'subdesarrollo de la novelística nacional', etc. Creo que con esa palabra aluden a ciertas corrientes que no son de su gusto (ni del mío): nacionalismo cerrado, academismo, tradicionalismo, etc. Pero la palabra 'subdesarrollo' pertenece a la economía y es un eufemismo de las Naciones Unidas para designar a las naciones atrasadas, con un bajo nivel de vida, sin industria o con una industria incipiente. La noción de 'subdesarrollo' es una excrecencia de la idea de progreso económico y social. Aparte de que me repugna reducir la pluralidad de civilizaciones y el destino mismo del hombre a un solo modelo: la sociedad industrial, dudo que la relación entre prosperidad económica y excelencia artística sea la de causa y efecto. No se puede llamar 'subdesarrollados' a Kavalis, Borges, Unamuno, Reyes, a pesar de la situación marginal de Grecia, España y América Latina. La prisa por 'desarrollarse', por lo demás, me hace pensar en una desenfrenada carrera para llegar más pronto que los otros al infierno".

Creio que, no Brasil, com a "Antropofagia" de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*), tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialético e dialético com o universal. A "Antropofagia" oswaldiana – já o formulei em outro lugar<sup>5</sup> – é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do "bom selvagem" (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do "mau selvagem", devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma "transvaloração": uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apro-

priação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é "outro" merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um "polemista" (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um "antologista": só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais... Exemplo: Oswald de Andrade inspirou-se até certo ponto no cubismo poemático-inerente de Blaise Cendrars (sobre quem, por outro lado, não deixou também de exercer influência no período heroico da criação da chamada "poesia pau-brasil", 1923-1924).

No entanto, ao invés da "koda" excursionista do "pirate du lac Lemán", preocupada em registrar o pitoresco e o exótico nas suas andanças por terras brasileiras, o "camera-eye" do poema-minuto oswaldiano deflagra, no meramente paisagístico, um elemento crítico, capta um registro satírico dos costumes nacionais estratificados, detona uma cápsula de humor dessacralizante, que não encontramos nos turísticos poemas brasileiros de Cendrars, recolhidos em *Feuilles de Route*. Com Oswald, na década de 20, já estamos mais próximos, por antecipação, do antiluscionismo da poesia lacônica do Brecht do final dos anos 30 (os poemas escritos em *baix German* e aguçados de farsa crítica) do que da cromotopia descomprometida de Cendrars. O suíço pensou que tinha redescoberto o Brasil e escaleado o amigo brasileiro numa panela de "fôndu" cosmopolita. Oswald pediu-lhe emprestada a máquina fotográfica e retribuiu-lhe a gentileza comendo-o. Sutilezas do morubixaba Cunhambebe: "Lá vem a nossa comida pulando", como diziam os tupinambás à vista do europeu Hans Staden. O caso tem certo paralelo na relação Huidobro/Reverdy. Posta entre parênteses a ociosa polémica de prioridades, que poema de Reverdy, em força e originalidade, equívale, na poesia contemporânea, à síntese aerocépica do *Altazor*?

## 2. Nacionalismo Modal Versus Nacionalismo Ontológico

Acho que a um nacionalismo ontológico, calcado no modelo organicista-biológico da evolução de uma planta

5. Ver, p. ex., meu estudo introdutório a Oswald de Andrade, *Trechos Escolhidos*, Rio de Janeiro, Agir, 1967; mais recentemente, o ensaio "Oswald de Andrade", em *Europe* ("Le modernisme brésilien"), n° 599, Paris, mar. 1979.

(modelo que inspira, sub-repeticivamente, toda historiografia literária empenhada na individuação de um “classicismo nacional”, momento de otimização de um processo de floração gradativa, alimentada na “pretensão objetivista” e na “teologia imanente” do historicismo do século XIX)<sup>6</sup>, pode-se opor (ou, no mínimo, em benefício do arejamento do domínio, contrapor no sentido musical do termo) um nacionalismo modal, diferencial. No primeiro caso, busca-se a origem e o itinerário de *parousia* de um Logos nacional pontual. Trata-se de um episódio da metafísica ocidental da presença, transferido para as nossas latitudes tropicais, e que não se dá bem conta do sentido último dessa translação. Um capítulo a apendicitar ao logocentrismo platônico que Derrida, na *Grammatologie*, submeteu a uma lúcida e reveladora análise, não por acaso sob a instigação de dois ex-cêntricos: Fenollosa, o anti-sinólogo, e Nietzsche, o pulverizador de certezas. Pretende-se, nesse primeiro caso, detectar o momento de encarnação do espírito (do Logos) nacional, obscurecendo-se a diferença (as disrupções, as in-frações, as margens, o “monstruoso”) para melhor definição de uma estrada real: o traçado retilíneo dessa logofania através da história. O instante do apogeu (comparável à pujança orgânica da árvore) coincide com o da *parousia* desse Logos plenamente desbrochado no quintal doméstico: só que, quando se vai descrever o que seja essa substância entificada – o “caráter” nacional – cai-se num “retrato médio”, aguçado e convencional, onde nada é característico e o patiocentrismo reconciliador tem que recorrer a hipóteses para sustentar-se. Machado de Assis, por exemplo. O grande e inclassificável Machado, deglutidor de Laurence Sterne e de incontáveis outros (é dele a metáfora da cabeça como um “bucho de ruminante”, onde, como lembra Augusto Meyer num atilado estudo de fontes, “todas as suas gestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para uma nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias as-

6. Cf. Hans Robert Jauss, "Geschichte der Kunst und Historie", *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970; ver meu livro *O Segredo do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O Caso Gregório de Matos*, Salvador, Bahia, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

similiadas”). Pois bem, Machado – nosso Borges no Oitocentos –, cuja obra marca o zênit da *parousia* na suma concordante dessas leituras logofônicas, é nacional por não ser nacional... Como o Ulisses mitológico de Fernando Pessoa, que “foi por não ser existindo...”, e “nos criou...”



Deus cristão...). Da busca assim incessantemente diferida e frustrada (de-longada) fica a diferença, o movimento dialógico, desconcertante, "carnavalizado", jamais pontualmente resolvido, do mesmo e da alteridade, do aborígene e do alienígena (o europeu). Um espaço crítico paradoxal, ao invés da *doxa*: a interrogação sempre renovada, instigante, em lugar do preceito tranquilizador do manual de escoteiros.

Nisso, nesse substancialismo logofânico, não se distinguem muito os dois principais modelos de leitura da tradição propostos pela historiografia literária brasileira contemporânea. O difórico e o eufórico. O de Antonio Candido (*Formação da Literatura Brasileira*, 1959) e o de Afânio Coutinho (*Introdução à Literatura no Brasil*, 1959; *Conceito de Literatura Brasileira*, 1960; *A Tradição Afortunada*, 1968). O primeiro, economizando operacionalmente o Barroco por um argumento de ordem sociológica (ausência de produção impressa e de público) e individuando no Arcadismo pré-romântico o "momento formativo" inaugural, montado, com a elegância e a coerência interna de um construto matemático, sobre o esquema da transmissão de mensagens referenciais (temático-nativistas); privilegiando, no processo, a função comunicativa e a emocional (exteriorizadora de "velocidades profundas") da linguagem e, por extensão, da literatura; alimentando, porém, por outro lado, certo ceticismo irônico quanto à arbitrariedade do gesto crítico de objetivação interpretativa e à rentabilidade estética do modelo assim construído (nesse sentido, *disfórico*). O segundo, capaz de resgatar o Barroco brasileiro, sem maiores constrangimentos nem discutíveis inibições metodológicas, pelos critérios da crítica estilístico-periodológica em que se molda, *lato sensu* (neste resgate importantíssimo consiste o seu mérito principal); voltando-se para a reconstrução de uma tradição pressupostamente "afortunada": uma escala evolutivo-ascensional (não sem resquícios "ufanistas"), na qual o Barroco se integra naturalmente, como despontar auroral; menos preocupado com a definição rigorosa de seu modelo semiológico de leitura que parece depender antes da própria *fortuna*, axiomáticamente declarada como tal, *desa tradição* (por esta razão, chamei-o *eufórico*). Ambos,

porém, empenhados no mesmo esforço *paralelístico* (ainda que com diverso, e até mesmo antagônico, timbre ideológico): a constituição do espírito (ou consciência) nacional, Machado de Assis como *terminus ad quem* do roteiro ontológico, como sua culminação, nos dois casos. Em ambos, a uma análise mais rigorosa, trata-se da últimação historiográfica (com os naturais amadurecimentos teóricos e a tentativa de "normalização" da interferência perturbadora de Machado de Assis) do projeto fundamental do Romantismo brasileiro, entendido por Antonio Candido como um "processo de construção genealógica", um "processo retílico de abasileiramento", cuja fase ingênua (com Machado, o Romantismo tornar-se-ia adulto e crítico) é assim ilustrada, pitorescamente, pelo mesmo crítico: "Resultaria uma espécie de espectograma em que a mesma cor fosse passando das tonalidades esmaecidas para as mais densamente carregadas, até o nacionalismo triunfal dos indianistas românticos".

### 3. O Barroco: A Não-Infância

Toda questão logocêntrica da origem, na literatura brasileira (e isso poderá ser válido para outras literaturas latino-americanas, à parte o problema, a ser considerado sob luz especial, das grandes culturas pré-colombianas) esbarra num obstáculo historiográfico: o Barroco<sup>8</sup>. Direi que o Barroco, para nós, é a não-origem, porque é a não-infância. Nossas literaturas, emergindo com o Barroco, não tiveram infância (*infans*: o que não fala). Nunca foram aíficas. Já nasceram adultas (como certos heróis mitológicos) e falando um código universal extremamente elaborado: o código retórico barroco (com sobrevivências tardomedievais e renascentistas, decantadas já, no caso brasileiro, pelo manei-

8. Gostaria de referir aqui, de passagem, a tese da possível identificação de um "barroco indígena", pré-colombiano, caracterizado por um "idioma de signos e de símbolos, baseado no mito". Este ponto de vista (que não deixa de ter afinidades com a concepção panbarroquista de um Eugênio D'Oros) foi sustentado pelo Prof. Alfredo A. Ruggiano (University of Pittsburgh), numa comunicação apresentada ao XVII Congresso do "Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana", Madrid, 1975, com apoio no exemplo mexicano e a partir de conceitos de Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Fondo de Cultura Económica, 1957.

rismo camoniano, este último, aliás, estilisticamente influente em Góngora). Articular-se como diferença em relação a essa panóplia de *universalia*, eis o nosso “nacer” como literatura: uma sorte de partenogênese sem ovo ontológico (vale dizer: a diferença como origem ou o ovo de Colombo...).

Mário Faustino, inesquecível companheiro de minha geração, escreveu no fim dos anos 50: “O barroquismo do *seicento*, italiano ou espanhol, é, aliás, o primeiro grande impulso organizado, na poesia do Ocidente, no sentido de fazer uma poesia “orgânica”, isto é, que cresce a partir das linhas de força dos próprios materiais de que se faz, poesia em que o poema reflete uma visão portmenezada do mundo, à medida que constitui um outro mundo, microscópico e coisificado. [...] A verdadeira poesia do barroquismo seiscentista é evidentemente, antes de mais nada, uma poesia *culta*”. E, considerando em especial o caso brasileiro:

É surpreendente, frisamos uma vez mais, o alto nível técnico com que principiou a poesia no Brasil, em todas as suas correntes. A poesia começou, entre nós, como uma arte, como algo que pode ser ensinado pelos competentes e aprendido e praticado por quem possui um mínimo de habilidade para os fins em vista. Em Portugal como no Brasil, no século XVII, aprendia-se a fazer verso, em manuais como o célebre *El Arte de Trobar*, os poetas mais velhos ensinavam aos menos experientes; e as academias começavam a florescer. Não é portanto de todo espantoso (considerando-se que ou vinham da Europa já versados na arte, ou iam lá estudá-la) que se encontre em nossos primeiros poetas, maiores e menores, um elevado padrão técnico [...].<sup>9</sup>

Falar o código barroco, na literatura do Brasil Colônia, significava tentar extrair a diferença da morfose do mesmo. Na medida em que o estilo alegórico do Barroco era um dizer alternativo – um estilo em que, no limite, qualquer coisa poderia simbolizar qualquer outra (como explicou Walter Benjamin em seu estudo capital sobre o *Trauerspiel* alemão) – a “corrente alterna” do Barroco Basílico era um duplo dizer do outro como diferença: dizer um código de al-

9. Mário Faustino, “Evolução da Poesia Brasileira – Gregório de Matos e Manuel Botelho de Oliveira”, Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 e 28.09.58.

teridades e dizê-lo em condição alterada. Gregório de Matos, brasileiro formado em Coimbra, branco entre mulatos e mestiços, inimizado com os nobres da terra e com os reinóis de Portugal, por seu turno híbrido espiritual irremissível, não mais podendo ser nem uma coisa nem outra, nem juiz no reino nem advogado na Colônia ultramarina, dilacerado como o Brasil na sua situação de dependência, estoura maledicentemente em boca-de-inferno: o mesmo mecanismo permutatório do código áulico do Barroco presta-se à desabusada virulência da crítica; o estilo engenhoso do elogio e da louvação cortês é o mesmo que propicia o jogo-de-espírito contudente da sátira e o jogo-de-corpo destabocado da erótica. Gregório é já o nosso primeiro antropófago, como o viu Augusto de Campos (“o primeiro antropófago experimental da nossa poesia”), num instigante estudo-poema de 1974<sup>10</sup>. O nosso primeiro transcultrador: traduziu, com traço diferencial, personalíssimo, revelado no próprio manipular irônico da combinatória tópica, dois sonetos de Góngora (“Mientras por competir con tu cabello” e “Ilustre y hermosísima María”) num terceiro (“Discreta e formosíssima Maria”), que desmontava e explicitava os segredos da máquina sonetifera barroca, e que, ademais, sendo duas vezes de Góngora, era ainda de Garcilaso de la Vega, de Camões, e mais remotamente de Ausônio (pois em todos esses poetas, por seu turno, alimentara o cordovês seus sonetos paradigmáticos, que o baiano Gregório ressonetiza num *tertius* tão mistificador e genial na sua síntese dialética inesperada, que os comentadores acadêmicos, até hoje, não se conseguem aproximar desse produto *monstruoso* sem murmurar santimoniosamente o conjunto protetor da palavra “plágio”...). Sor Juana, no México, é outro exemplo. Do seu barroco diferencial, dei apenas – acompanhando Octavio Paz (*Las Peras del Olmo*, 1957) – que, no seu auge, em “Primero Sueño”, não é a Góngora que ela replica, mas,

10. Augusto de Campos, “Arte Final para Gregório”, em *Batija/Invenção* (*Antiantologia de Poesia Brasileira*), Salvador, 1974. Nota para esta edição: Este ensaio encontra-se, hoje, em *O Anticritico*. Companhia das Letras, São Paulo, 1986. A idéia foi retomada por J. Miguel Wisnik na introdução a Gregório de Matos, *Poemas Escolhidos*, São Paulo, Cultrix, 1976.



antes, ao Romantismo alemão e ao onirismo surrealista que ela se antecipa, num só lance, a partir do confinamento conventual que lhe servia de território livre para os vãos da imaginação criadora no espaço colonial, repressivo enquanto desterro dos centros de maior cultura e enquanto marco masculino de isolamento para uma poeta mulher e doutra.

Falando a diferença nos interstícios de um código universal, os escritores latino-americanos do Barroco também travavam entre si um diálogo que só hoje começa a ser retomado. Um diálogo que podia ser explícito: Sor Juana discutia as construções teológicas do Padre Vieira, o grande prosador do Barroco brasileiro, em sua intervenção polêmica denominada *Crisis sobre um sermão* (publicada com o título *Carta Atengórica* em 1690, ainda em vida de Vieira, portanto). E as discutia para devorá-las e a seu autor. Para impor o seu *wit* feminino ao engenho parentético vieiriano. Para desforrar-se da grandiloquência arrogância masculina pela via ardilosa da cavilação castradora, na interpretação apimentada de psicanálise de Ludwig Pfandl<sup>11</sup>. Hoje, nos causa surpresa quando encontramos, em Borges, uma referência aos *Serões* de Euclides da Cunha, não mais do que uma distante recordação de leitura. É que ficamos mais afastados, na geografia espiritual, do que Sor Juana e Vieira, que operavam diferencialmente um código comum. E havia ainda, por outro lado, o diálogo implícito: o baiano Gregório, a mexicana Sor Juana, o peruano Caviedes, todos eles participavam de um discurso que se revezava topologicamente, ainda quando não houvesse contemporaneidade exata nem referência alusiva direta. Esse discurso se prolongava também como um simpósio retrospectivo no tempo: a ele compareciam Gôngora, Quevedo, Lope, Garcilaso, Camões, Sá de Miranda, Petrarca... A literatura, na Colônia como na metrópole, se fazia de literatura. Só que, excêntrica na

Colônia, ela, nos melhores casos, tinha a chance de articular-se como dupla diferença. A diferença do diferente. Sor Juana sonhando o seu sonho piramidal pré-surrealista. Gregório de Matos tangendo a sua viola golíandica precursora da guitarra elétrica do baiano “tropicalista” Caetano Veloso (como o viu James Amado, o mais recente editor dos códices poéticos gregorianos). Caviedes levando a dente as composições do estilo culto, nas sátiras desabusadas, rabalaisanas, de seu *Diente del Parnaso*...

#### 4. Barroco e Razão Antropofágica

Já no Barroco se nutre uma possível “razão antropofágica”, desconstrutora do logocentrismo que herdamos do Ocidente. Diferencial no universal, começou por aí a torção e a contorsão de um discurso que nos pudesse desensimesmar do mesmo. É uma antitradição que passa pelos vãos da historiografia tradicional, que filtra por suas brechas, que envesa por suas fissuras. Não se trata de uma antitradição por derivação direta, que isto seria substituir uma linearidade por outra, mas do reconhecimento de certos desenhos ou percursos marginais, ao longo do roteiro preferencial da historiografia normativa. Em prosa, a uma dada altura do processo de meandros, numa determinada configuração, ela produziria o fio do “romance malandro”, assim batizado por Antonio Candido em “Dialética da Malandragem” (1970), ensaio que, a meu ver, num certo sentido, representa a “desleitura” deliberada, pelo crítico, da estrada real topografada em sua *Formação da Literatura Brasileira*. Um segundo pensamento, projetado com argúcia sobre o seu primeiro traçado retilíneo e cronográfico, deslinearizando-o em prol de uma nova possibilidade de recorte inteligível do mesmo espaço, reorganizado agora em diferente constelação. Aqui a história passa a ser o produto de uma construção, de uma apropriação re-configuradora. “monadológica”, na acepção de Walter Benjamin. Distinguindo o romance “malandro” da “picaresca” européia, Candido reconhece nele elementos arquetípicos de matriz folclórica e um fermento vivo de realismo popularesco. Remoto e moderníssimo, o gênero se faz representar no Brasil, primei-

11. Ludwig Pfandl, München, 1946. Nota para esta edição: Sobre a *Carta atengórica*, ou seja, digna de Pálas Atena, por sua sabedoria, dispomos hoje da iluminadora leitura de Octávio Paz, em *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trancas de la fe* Barcelona, Seix Barral, 1982; Paz discute e critica os excessos de interpretação “psicossomática” de Pfandl; a “cavilação”, por exemplo, ao contrário do que pensa o estudioso alemão, seria efeito, e não causa, do “temperamento melancólico” de Sor Juana.



ramente, pela obra *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852-1853), de Manuel Antonio de Almeida, deslocada, quase uma antiquilha, na série romanesca preferencial de nosso Romantismo canônico (a que vai de Joaquim Manuel de Macedo a José de Alencar). Não à toa essa nova possibilidade de leitura da tradição ocorreu ao crítico no momento da revalorização dos romances-invenções de Oswald de Andrade, sobretudo do *Serfim Ponte Grande*, 1933 (experimento de transgressão semiológica da ordem, de contestação da legalidade e da legibilidade estatuidas, pela desordem perene, pela versatilidade anárquica)<sup>12</sup>.

Na medida em que tradição "malandra" seria um outro nome para "carnavalização", ela retroage ao Barroco, ao Barroco visto por Severo Sarduy como fenômeno bakhiniano por excelência: espaço lúdico da polifonia e da linguagem convulsionada<sup>13</sup>. Não esqueçamos que Quevedo, o Quevedo dos sonetos conceitistas, é o mesmo autor da *Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, exemplo de vagabundos y espejo de tucanos* (1626). Nosso primeiro "herói" (anti-herói) *malandro* é o antropófago Gregório de Matos (como o admite, desse novo ângulo de visada, o próprio Antonio Candido, numa quase-apostila à sua *Formação*, onde Gregório, barrado pela clausura do argumento sociológico, não tem vez nem via de acesso). A "musa crioula", a "musa praguejadora". O primeiro antropófago-malandro. Não falo de uma biografia. Falo de um biograma preservado na tradição oral e disperso em códices apógrafos. De uma *persona* por trás da qual ressoa um tex-

to. Um texto de textos. Universal e diferencial. Paródico. Paralelográfico. Um "canto paralelo" de tradutor/devorador: descentrado, excêntrico.

##### 5. *A Poesia Concreta: Uma Outra Constelação*

Na poesia brasileira contemporânea, a *poesia concreta* pode também reclamar essa tradição "antinormativa", por uma outra e peculiar redistribuição dos elementos configuradores disponíveis. Há de ser constituída igualmente por lances, por relances. De Gregório a Sousândrade: do "Boca do Inferno" da Bahia barroca ao Romântico maranhense "maudit", cantor de *O Inferno de Wall Street* (1870). De Gregório a Sousândrade e deste a Oswald: do derrisor da nobreza de "sangue tatu" ao oficiante do *Tatuturerna* (missa negra dos índios do Amazonas), ao recontador pau-brasilco da crônica da descoberta<sup>14</sup>. De Oswald a Drummond e Murilo. De todos eles a João Cabral de Melo Neto, engenheiro de estruturas "mondrianescas". Um outro desenho. Uma outra constelação. O antidiscurso geometrizando a proliferação barroca. O Padre Vieira e Mallarmé: ambos enxadristas da linguagem, ambos "syntaxiers". A poesia sonorista tupi e o elogio da concisão (a vocação de *haikai* japonês) nos Manifestos oswaldianos:

Caíti Caíti  
Imara Notia  
Notia Imara  
Ipeju

12. Cf. H. de Campos, "Serfim: um Grande Não-Livro" e "Serfim: análise sintagmática", Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 14.12.1968 e 8.3.1969; ver, ainda, meu ensaio introdutório à reedição de *Serfim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

13. Ver meu ensaio de 1973, "Structuralism and Semiotics in Brazil: Retrospect/Prospect", *Dispositio*, n° 7-8, Ann Arbor, University of Michigan (Dept. of Romance Languages), 1978. Observei, então, a proposta de "Dialética de Malandragem", que a estrutura narrativa singular, denominada por A. Candido "romance dragem", aproximava-se, de certa forma, da tese de M. Bakhtin sobre a literatura "carnavalesca", bem como de certas especulações tipológicas de Northrop Frye. Cf. ainda, de Severo Sarduy, "Barroco y neobarroco", em *América Latina en su Literatura*, México, UNESCO-Siglo XXI, 1972, e o excelente balanço crítico de Emir Rodríguez Monegal, "Camaval/Antropofagia/Parodia", *Revista Iberoamericana*, n° 108-109, Pittsburgh, 1979.

14. Refiro-me ao soneto de Gregório de Matos, no qual o poeta se burla da prosápia da "nova nobreza" brasileira ("os descendentes de sangue de tatu"), que invocava foros de filiação genealógicos, a partir do capitão português D. Diogo Álvares Correia, o Caramuru, que desposara a filha de um cacique indígena; *Tatuturerna* (1868), parte do longo poema *Guera*, de Sousândrade (1832-1902), é uma sarabanda orgiástico-satírica, de índios, missionários e colonizadores, baseada no modelo "Walpurgsnacht" do *Faust I*, de Goethe; *Pau Brasil* (nome de um certo tipo de madeira, da qual se extraía tinta vermelha, muito apreciada pelos traficantes europeus) é o título da primeira coletânea de poemas de Oswald de Andrade, publicada em 1925, na qual são aproveitados, sob a forma de montagem, excertos de crônicas e relatos escritos sobre o país à época da descoberta e dos inícios da colonização da terra.

Qu:

...  
Somos concretistas<sup>15</sup>.

A poesia concreta representa o momento de sincronia absoluta da literatura brasileira. Ela não apenas pôde falar a diferença num código universal (como Gregório de Matos e o Pe. Vieira no Barroco; como Sousaândrade recombina-do a herança greco-latina, Dante, Camões, Milton, Goethe e Byron no seu *Guesa Errante*; como Oswald de Andrade, "pau-brasilizando" futurismo italiano e cubismo francês). Ela, metalinguisticamente, repensou o próprio código, a própria função poética (ou a operação desse código). A diferença (o nacional) passou a ser com ela o lugar operatório da nova síntese do código universal. Mais do que um legado de poetas, aqui se tratava de assumir, criticar e remastigar uma poética. Num certo sentido, tem razão Max Bense, quando, ao tratar da poesia concreta brasileira, faz antes uma distinção entre um conceito tradicional (clássico) e um progressivo (não-clássico) de literatura. Ao primeiro, de acordo com Bense, responderia uma obra como a de Curtius sobre a *Literatura Européia e a Idade Média Latina*, na qual passado e presente convergem para uma "unidade de sentido"; ao segundo, o *Plano piloto para poesia concreta* (1958) do grupo *Noigãndres*, dando por encerrado o "ciclo histórico do verso"<sup>16</sup>. Na verdade, o que ocorria, aqui, era a mudança radical do registro dialógico. Ao invés da velha questão de influências, em termos de autores e obras, abria-se um novo processo: autores de uma literatura supostamente periférica subitamente se apropriavam do total do código, reivindicavam-no como patrimônio seu, como um botim vacante à espera de um novo sujeito histórico, para remeditar-lhe o funcionamento em termos de uma poética generalizada e radical, de que o caso brasileiro passava a

ser a óptica diferenciadora e a condição de possibilidade. A diferença podia agora pensar-se como fundadora. Por sob a linearidade da história convencional, esse gesto, consteladamente – por solidariedade quase subliminar – "citava" um outro: o do Romantismo alemão de Iena, com sua concepção dialética da "poesia universal progressiva" que desembocou em Mallarmé e produziu no Ocidente o limite espiritual do *Coup de Dés* (onde o Oriente já começa a romper, com seu modelo sintético-analógico de estrutura ideográfica a perturbar o monologismo lógico-aristotélico do verso discursivo ocidental). Tratava-se de reabilitar uma poética. O momento (a década de 50) era, ademais, intersemiótico: na Europa, produzia-se a nova música pós-weberniana (Boulez, Stockhausen); nos EUA, Cage, os começos da indeterminação aleatória no piano preparado; no Brasil, na música popular, despontavam as condições preparatórias da "bossa nova" de João Gilberto (nosso Webern pontilhista do "samba de uma nota só"); na arquitetura Niemeyer e no urbanismo Lúcio Costa respondiam, para nosso uso, a Le Corbusier e ao *Bauhaus*; na pintura: as Bienais de São Paulo. E a nossa geração redescobriu e rejuvenesceu Volpi: nosso "Mondrian trecentesco" (D. Pigatari), com suas bandeirinhas, seus mastros listados e suas fachadas seriadas, com a sua "cor-luz" estrutural, que nos parecia mais pintor do que o suíço Max Bill...

A poesia concreta, brasileiroamente, pensou uma nova poética, nacional e universal. Um planetário de "signos em rotação", cujos pontos-eventos chamavam-se (quais índices topográficos) Mallarmé, Joyce, Apollinaire, Pound, Cummings, ou Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e, mais para trás, retrospectivamente, Sousaândrade – o Sousaândrade redescoberto e reavaliado do vertiginoso *Infemo* ideográfico da Bolsa de Nova Iorque... (Um Pound *avant-la-lettre*, com seu Hades financeiro presidido pelo ministro Mamonnas).

Significativamente, essa nova poética veio, desde logo, acompanhada de uma reflexão sobre o Barroco. Meu artigo de 1955 (vários anos antes do livro de Umberto Eco) intitua-

15. Extratos do "Manifesto Antropólogo" (1928), de Oswald de Andrade.

16. Max Bense, "Konkrete Poesie" (Anlässlich des Sonderheftes *Noigãndres* zum zehnjährigen Bestehen dieser Gruppe für "konkrete Poesie" in Brasilien), *Sprache im Technischen Zeitalter*, 15, Stuttgart, Kohlhammer, 1965; *Brasilianische Intelligenz*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1965.



lava-se "A Obra de Arte Aberta", e propagava um neobarroco ao invés da obra conclusa, de tipo "diamante"<sup>17</sup>.

Em 1955, novembro, em Ulm, Alemanha, Décio Pignatari encontra-se, por acaso, com Eugen Gomringer, à época secretário de Max Bill na Hochschule für Gestaltung. Do encontro de circunstância chegou-se à descoberta recíproca. Havia muitos pontos em comum no programa poético dos brasileiros do grupo *Noigandres* e no do poeta suíço das *konstellationen*. Esboçou-se então um movimento, em base internacional, tendo Gomringer, em 1956, aceito o título geral proposto pelos brasileiros: *poesia concreta*, e que, desde então, passou a ter trânsito universal. Em 1956, também, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, teve lugar a primeira exposição mundial de poesia concreta; do evento participaram apenas artistas brasileiros: poetas e pintores; as mostras internacionais, inúmeras, sucederam a esta, pioneira.

Outro fato a assinalar: apesar de seu despojamento e de sua voluntária delimitação de meios (buscava-se o poema como resultado coletivo, anônimo; o "desaparecimento elocutório do eu", à Mallarmé; as estruturas elementares, à Oswald e Webern), a poesia concreta brasileira, para os críticos e observadores (para os adversários desde logo) parecia irremediavelmente barroquista, plúrima, polifacética, ao ser comparada à austera ortogonalidade das *konstellationen* de Gomringer, límpidas e puras como uma composição de Bill. Nossa "diferença" produziu uma resultante diversa na química do poema, ainda que os dados globais do novo programa poético tivessem pontos em comum. Além dos poemas de leitura múltipla (os poemas em cores-vozes do *poetametos*, de Augusto de Campos; Boulez viu-os em São Paulo, em 1954, num encontro na casa do pintor Valdemar Cordeiro, em que falamos todos, animadamente, sobre Webern e Mallarmé; na *Troisième Sonate*, de 1957, Boulez usa

17. Refiro-me a Umberto Eco, *Opera Aperta*, Milano, Bompiani, 1962. Para o prefácio à edição brasileira deste seu livro (São Paulo, Perspectiva, 1968), Eco redigiu o seguinte comentário: "É poi curioso que alcuni anni prima che io scrivessi *Opera Aperta*, Haroldo de Campos, in un suo articolo, ne anticipasse i temi in un modo stupefacente, como se egli avessi recensito il libro che io non aveva ancora scritto e che avrei scritto senza aver letto il suo articolo. Ma questo significa che certi problemi appaiono in modo imperioso in un dato momento storico, si deducono quasi automaticamente dallo stato delle ricerche in atto".

de cores diferentes para distinguir certas trajetórias alternativas em sua partitura...); além das peculiaridades de uma sintaxe mais lúdica, a dimensão semântica: a sátira contextual, inclusive política, presente desde o começo (*coca-cola* de Pignatari, por exemplo, que data de 1957); a erótica, na linha corporal do barroco avoengo. Nada mais distante da neutralidade e da assepsia da Escola de Zürich (sem que, com isto, se queira negar os méritos desta, em seu âmbito próprio; ou se trataria, com novos protagonistas, de um novo "round" do cotejo entre o brasileiro Oswald e o suíço Cendrars?). O contato com a nova música foi essencial: também com os jovens compositores de São Paulo (Cozzella, Duprat, Medaglia; depois Willy Correa de Oliveira e Gilberto Mendes). Lembro-me, em meados de 1959, em Colônia, a surpresa e o interesse de Stockhausen diante dos exemplares da revista *Noigandres*. Ele, àquela altura, apesar de incentivar os experimentos de Hans G. Helms, preferia compor, ao estilo montagem, os textos de que necessitava (ver, por exemplo, *Gesang der Jünglinge*, com linhas extraídas do *Livro de Daniel*): no Brasil, por seu lado, todo um grupo de poetas trabalhava em textos que incorporavam, à sintaxe do poema, intersemioticamente, parâmetros hauridos na prática e na teoria da nova música que despontava. Pouco tempo depois, falando sobre "Musik und Graphik" no "Ferienkurse für Neue Musik", Darmstadt, Stockhausen deixaria registrado um eco desse contato; cf. *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, Schott, 1960).

Mais tarde, esse percurso poesia/música de vanguarda (erudita) reverteria para uma excepcional conjuntura brasileira: Augusto de Campos seria o principal crítico e propagador da nova música popular de Caetano Veloso e Gilberto Gil (para cujos arranjos instrumentais concorreria, em ocasiões decisivas, a invenção experimental de Rogério Duprat e Júlio Medaglia). O *produssimo*, como o definiu D. Pignatari: a poética da invenção no consumo de massa, para além do ceticismo adorniano... Imagine-se, só como termo de comparação e demonstração, esta convergência ideal: os "Beatles" compoem em contacto presencial com John Cage sobre textos de e.e.cummings... (É verdade que houve Yoko - Oh!

Yokoi – o Oriente...) Mais uma vez, porém, nas *universalia*, a diferença. Ouça-se *Araçá Azul*, de Caetano...

#### 6. Os Bárbaros Alexandrinos: Redevoração Planetária

*Desenraizada e cosmopolita, a literatura hispano-americana é regresso e procura de uma tradição. Ao procurá-la, a inventa.*"

OCTAVIO PAZ (1961, *Poemas al Campo*)

*"Es ist ein Versuch, sich gleichsam a posteriori eine Vergangenheit zu geben, aus der man stammen möchte, im Gegensatz zu der aus der man stammt."*

*E uma tentativa de, por assim dizer, nos outorgarmos um passado a posteriori, do qual poderíamos provir, em lugar daquele outro, do qual efetivamente somos provenientes.*

NIETZSCHE

Creio que o "Coup de Dents" de Oswald de Andrade, sua dialética "marxlar" (marx + maxilar)<sup>18</sup>, na maneira de enfrentar o legado civilizacional europeu (a primeira data de sua revolução antropológica na História do Brasil seria o ano da devoração do Bispo Sardinha, dignitário catequista português, em 1556), aponta para um fato novo no relacionamento Europa/Latino-América: os europeus, já a esta altura, têm de aprender a conviver com os novos bárbaros que há muito, num contexto outro e alternativo, os estão devorando e fazendo deles carne de sua carne e osso de seu osso, que há muito os estão ressinetizando quimicamente por um impetuoso e irretrazível metabolismo da diferença. (E não só a europeus: ingredientes orientais, hindus, chineses e japoneses, têm entrado no alambique "sympótico" desses neo-alquimistas: em Tablada e Octavio Paz; nos "senderos bifurcados" de Borges e nos ritos iniciáticos do Elizondo de *Farabeuf*; em Lezama e Severo Sarduy; em Oswald e na poesia concreta brasileira, por exemplo.)

18. Sob o pseudônimo trocailhresco de "Marxlar", Oswald de Andrade assinou artigos em sua *Revista de Antropofagia* (1928-1929).

São bárbaros alexandrinos, provisionados de bibliotecas cáuticas e de fichários labirínticos. A Biblioteca de Babel pode chamar-se Biblioteca Municipal Miguel Cané e estar provisoriamente instalada num modesto quarteirão de Buenos Aires ("uma localidade pardacenta e tristonha, ao sudoeste da cidade"), onde Borges serviu como obscuro funcionário, e em cujo porão costumava refugiar-se da mesquinhez cotidiana, entregando-se furtivamente a leituras infinitas... Ou, então, acomodar-se, plênaria, na "capilla" naviforme de Alfonso Reyes, na cidade do México, uma biblioteca onde se enclausurou, por cerca de vinte anos, com suas estantes copiosas, um leitor viajadíssimo e insaciável... Ou, ainda, em São Paulo, na rua Lopes Chaves, no Bairro da Barra-Funda, onde Mário de Andrade preenchia suas fichas de leitura e rendilhava de notas as margens das páginas que compulsava, entre partituras de Schoenberg e Stravinski, coletâneas de expressionistas alemães e futuristas italianos, tomos de Freud e tratados folclóricos... Ou, finalmente, proliferar numa casa de La Habana Vieja, ali mesmo onde o "etrusco" Lezama Lima, depois de um mergulho lustral nos desvãos dos alfarrabistas cubanos, fazia girar sua imensa esfera armilar de leituras, descentrada, cambiante, fabulosa, como um orbe hieroglífico incubado pelo Pássaro Roca...

A mandbula devoradora desses novos bárbaros vem manducando e "arruinando" desde muito uma herança cultural cada vez mais planetária, em relação à qual sua investida excentríficadora e desconstrutora funciona com o ímpeto marginal da antitradição carnavalesca, dessacralizante, profanadora, evocada por Bakhtin em contraparte à estrada real do positivismo épico lukácsiano, à literatura monológica, à obra acabada e unívoca. Ao invés, o policulturalismo combinatório e lúdico, a transmutação paródica de sentido e valores, a hibridização aberta e multilíngue, são os dispositivos que respondem pela alimentação e realimentação constantes desse almagesto barroquista: a transcielopédia carnavalizada dos novos bárbaros, onde tudo pode coexistir com tudo. São mecanismos que esmagam a matéria da tradição como dentes de um engenho tropical, convertendo talos e tegumentos em bagaço e caldo sumoso. Lezama criouli-



za Proust e intercomunica Mallarmé com Góngora: suas citações são truncadas e aproximativas como restos de uma digestão diluvial. *Addn Buenosayres*, de Leopoldo Marechal (com sua “Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia”), e *Rayuela*, de Julio Cortázar, dialogam, em turnos e planos diversos, com o *Ulysses* de Joyce, sem perder com isto a marca da circunstância argentina (ainda quando, no caso de Cortázar, transigrada, com nostalgias portenhas, para a Paris da Rive Gauche). O Bustrófedon dos *Tres Tristes Tigres* de Cabrera Infante atravessa o espelho de Lewis Carroll para confraternizar-se com o “semantista” Humpty Dumpty e com Shem, The Penman. Dyonélio Machado, em *Os Ratos*, refaz o dia de Leopold Bloom na magra jornada endividada de um João-ninguém brasileiro, urbano, dos anos 30 (um nazareno azarado, Naziazeno, lutando pelo leite-nosso-de-cada-dia...). Guimarães Rosa criva o sertão mineiro de veredas metafísicas: seu jagunço é um Fausto microfisiológico, abismado nas tramas da linguagem qual um Heidegger caboclo... De Carpentier, Carlos Fuentes, Vargas Llosa se poderia dizer outro tanto: outras decoções, outros amálgamas, diversas e singulares conglutinações.

O “pesadelo da história”, para os principais escritores latino-americanos, com tudo o que implica, nos temperamentos mais militantes, de participação e de empenho, tem sido um barroco e obsessivo pesadelo de escritura (levado ao paroxismo oximoresco quando se sabe em convívio forçado e doloroso com o mundo sem letras de grandes contingentes populacionais privados de alfabeto). “A massa ainda comerá o biscoito fino que fabrico”, – vaticinava Oswald de Andrade, num trocadilho animado pelo “Prinzip Hoffnung”, como que a preparar a medula nutríente, a merenda amniótica para o festim antropofágico da utópica sociedade desalienada e comunal do futuro. Octavio Paz, remontando às primeiras décadas deste século, vislumbrou uma convergência insuspeitada e fascinante: enquanto Pound e Eliot “descobriam” o francês Laforgue e se alimentavam dele, de sua “logopéia” irônica, para a renovação da poesia de língua inglesa, Lugones em Buenos Aires e López Velarde em Zacatecas, no México, por diferentes caminhos entrecruzados idealmente no espaço-tempo, vol-

tavam-se para o mesmo simbolista marginal: todos reescreviam diversamente – independentemente – um mesmo inconcluso poema universal... No Brasil, Pedro Kilkerry, um obscuro “nefelibata” baiano de sobrenome irlandês, mulato pobre e políglote, morto aos 32 anos, em 1917, de uma operação de traqueotomia, contribuía, ignorado, para a órbita giratória desses signos ecumênicos: traduzia e deglutiava Tristan Corbière (da mesma linhagem “coloquial-irônica” de Laforgue) e com isto desenvolvia uma dicção especialíssima, que o aproxima, pioneiro esquecido, no seu belo poema “É o Silêncio”, das sutilezas de elocução de um Fernando Pessoa<sup>19</sup>.

Pois bem: todo esse borborismo de digesto, toda essa ruminação farragosa e ancestral que já se perde nos arcanos do tempo, não podia permanecer indefinidamente ignorada da Europa. O *boom*, fenômeno recente e epidêmico, ao nível dos *mas-média*, serviu de alerta exclamatório – entre espantado e tardio – para os europeus (e também para os norte-americanos, de cujo pragmatismo onívoro, em termos de mastigação cultural, a *vis paideumica* de Ezra Pound será o exemplo mais característico em nossos dias, como o foi no passado o ecumenismo de Walt Whitman). De alerta asombrado e aviso aos navegantes incautos, para com a turbulência larvada e explosiva de uma nova relação dialógica que se vinha desenvolvendo sub-repitiamente, escamoteada pela suficiência monolíngue dos usuários de línguas “imperiais” (como o francês, cada vez menos, e o inglês, cada vez mais), uma relação que estava minando e corroendo as bases da *koiné* literária predefinida em termos de literaturas “mais velhas” e “maiores”, de “troncos”, “galhos principais” e “esgalhos secundários”. A um certo momento, com Borges pelo menos, o europeu descobriu que não podia mais escrever a sua prosa do mundo sem o contributo cada vez mais avassalador da diferença aportada pelos vora-

19. A poesia dispersa e a prosa esparsa de Pedro Kilkerry (1885-1917) foram recolhidas postumamente e analisadas por Augusto de Campos em *Re/Visão de Kilkerry*. São Paulo, Fundo Estadual de Cultura, 1971 (Nota para esta edição: Em 1985, saiu a 2ª edição ampliada, deste livro, pela Brasiliense, São Paulo). O estudo de Octavio Paz, a que me reporto, é “Literatura y literalidad” (1970), em *El signo y el germinado*, México, Joaquín Mortiz, 1973.

Zês bárbaros alexandrinos. Os livros que lia já não podiam ser os mesmos, depois de manducados e digeridos pelo cego homeriada de Buenos Aires, que ousara até mesmo reescrever o *Quijote*, sob o pseudônimo de Pierre Menard... Que haveria de novo, sem Borges, no *nouveau roman* de Robbe-Grillet? Quem poderá agora ler Proust sem admitir Lezama Lima? Ler Mallarmé, hoje, sem considerar as hipóteses intertextuais de *Trilce* de Vallejo e *Bianco* de Octavio Paz? Ou contribuir para o "poema universal progressivo" sem redeglutir a poesia concreta brasileira do grupo *Noigandres*? Nathalie Sarraute, uma vez, em meados dos anos 60 (lembro-me que Ungaretti, o velho Ungaretti, carregado de reminiscências brasileiras, em visita a São Paulo, participava da mesma reunião), observou-me, em conversa, que a índole da escrita francesa não comportava um experimento à Joyce. Perguntei-lhe, de troco (vivos em minha memória, igual e tanto quanto neolatina, os exemplos do *Macanarra* de Mário de Andrade e do *Grande Sertão* de Guimarães Rosa), se não considerava Rabelais um escritor francês. Desde 1963, eu havia principiado a escrever e a publicar as minhas *Galaxias*, uma "barroca mortopopéia ibérica" entoada, a contracanto, no "feldorado eldorido latinoamericano". Desde a segunda metade dos anos 60 ("Sur Góngora", 1966), Severo Sarduy começara a barroquizar, por ato de copresença, o espaço cartésio-valéryano de *Tel Quel*. Fragmentos das *Galaxias* em alemão (*Versuchsbuch/Galaxien*, "Rot" 25, 1966, editados por Max Bense e E. Walther, traduzidos por Anatol Rosenfeld e Vilem Flusser). Também de 1966 é *Compact*, de Maurice Roche, um escritor-músico, que jamais teve dúvidas quanto à viabilidade renovada do legado rabelaisiano em sua língua. Fragmentos das *Galaxias*, traduzidos para o francês, em *Change* ("La poétique la mémoire"), número de setembro, 1970. Observação de Octavio Paz: "Me gustaría escoger como divisa el final del primer fragmento: *el vocablo es mi fábula*" ("le vocable est ma fable"). Considere-se, agora, o joyceano e galático *Paradis* de Philippe Sollers, subsequente (tacticamente tributário...) Conte essa história e retracei esse roteiro, mais circunstanciadamente, em "Sanscreed latinized: the *Wake* in

Brazil and Hispanic America", *Tróquantely*, nº 38 ("In the wake of the *Wake*"), 1977.

Escrever, hoje, na América Latina como na Europa, significará, cada vez mais, reescrever, remastigar. *Hoi bárbaroi*. Os vândalos, há muito, já cruzaram as fronteiras e tumultuam o senado e a ágora, como prenunciado no poema de Kaváfis. Que os escritores logocêntricos, que se imaginavam usufrutuários privilegiados de uma orgulhosa *koiné* de mão única, preparem-se para a tarefa cada vez mais urgente de reconhecer e redeworar o tutano diferencial dos novos bárbaros da polióptica e polifônica civilização planetária. Afinal, não custa repensar a advertência atualíssima do velho Goethe: "Eine jede Literatur ennuyiert sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Teilnahme wieder aufgefischt wird" ("Toda literatura, fechada em si mesma, acaba por definhar no tédio, se não se deixa, renovadamente, vivificar por meio da contribuição estrangeira"). A alteridade é, antes de mais nada, um necessário exercício de autocrítica.