



casa de  
**PALAVRAS**

# haroldo de campos

**o sequestro  
do barroco  
na formação  
da literatura  
brasileira:  
o caso  
gregório de mattos**

*Alle Achtung vor euren Meinungen! Aber kleine  
abweichende Handlungen sind mehr wert!*

*("Todo o respeito por vossas opiniões! Mas pe-  
quenas ações divergentes valem mais!")*

*Nietzsche*

**S**e há um problema instante e insis-  
tente na historiografia literária brasileira,  
este problema é a “questão da origem”. Nesse  
sentido é que se pode dizer — como eu o fiz  
em “Da razão antropofágica” — que estamos  
diante de um “episódio da metafísica ociden-  
tal da presença, transferido para as nossas  
latitudes tropicais, (...) um capítulo a apendi-  
citar ao logocentrismo platonizante que Der-  
rida, na **Gramatologia**, 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.”<sup>(1)</sup>

No caso brasileiro, esse enredo metafísico vê acrescida à sua intriga uma componente singular de “suspense”: o nome do pai (“le nom du père”) apresenta-se (ou ausenta-se), desde logo, submetido à rasura e em razão, exatamente, de uma “perspectiva histórica”. Escreveu em 1970 Wilson Martins (“Gregório, o Pitoresco”): “Teria realmente existido no século XVII um grande poeta brasileiro chamado Gregório de Mattos? Não, com certeza, pelo menos em termos de história literária; como escreve, na **Formação da Literatura Brasileira**, o sr. Antonio Candido, embora tenha permanecido na tradição local da Bahia, ele não existiu literariamente (em perspectiva histórica) até o Romantismo, quando foi redescoberto, sobretudo graças a Varnhagen; e só depois de 1882 e da edição Vale Cabral pôde ser devidamente avaliado. Antes disso, não influenciou, não contribuiu para formar o nosso sistema literário e tão obscuro permaneceu sob os seus manuscritos, que Barbosa Machado, o minucioso erudito da Biblioteca Lusitana (1741-1758), ignora-o completamente, embora registre quanto João

de Brito e Lima pôde alcançar’ (I,18). Muito mais tarde, já em pleno século XIX e depois da independência, Ferdinand Denis tampouco o menciona no **Resumo da História Literária de Portugal e do Brasil**; a sua inclusão na cronologia literária do século XVII é, pois, um dos mais espantosos exemplos de involuntária mistificação histórica que se podem apresentar.”<sup>(2)</sup>

Oswald de Andrade (“A Sátira na Literatura Brasileira”, 1945) opinava em sentido diametralmente oposto: “Gregório de Mattos foi sem dúvida uma das maiores figuras de nossa literatura. Técnica, riqueza verbal, imaginação e independência, curiosidade e força em todos os gêneros, eis o que marca a sua obra e indica desde então os rumos da literatura nacional.”<sup>(3)</sup>

## O PARADOXO BORGIANO E/OU PESSOANO

Estamos, pois, diante de um verdadeiro paradoxo borgiano, já que à “questão da origem” se soma a da identidade ou pseudoidentidade de um autor “patronímico”. Um dos maiores poetas brasileiros anteriores à Modernidade, aquele cuja **existência** é justamente mais fundamental para que possamos **coexistir** com ela e nos sentirmos legatários de uma tradição viva, parece não ter existido literariamente “em perspectiva histórica”. Como Ulisses, o mítico fundador de Lisboa, que — no poema de Fernando Pessoa — FOI POR NÃO SER EXISTINDO, também Gregório de Mattos, esse “ulterior demônio imemorial” (Mallarmé), parece ter-nos fundado exatamente por não ter existido, ou por ter sobre-existido esteticamente à força de não ser historicamente. O MITO É O NADA QUE É TUDO, completa Fernando Pessoa no mesmo poema.

Nessa aparente contradição entre presença (pregnância) poética e ausência histórica, que faz de Gregório de Mattos uma espécie de demiurgo retrospectivo, abolido no passado

para melhor ativar o futuro, está em jogo não apenas a questão da “existência” (em termos de influência no devir factual de nossa literatura), mas, sobretudo, a da própria noção de “história” que alimenta a perspectiva segundo a qual essa existência é negada, é dada como uma não-existência (enquanto valor “formativo” em termos literários).<sup>(4)</sup>

## PERSPECTIVA HISTÓRICA E IDEOLOGIA SUBSTANCIALISTA

De fato, essa “perspectiva histórica” foi enunciada a partir de uma visão substancialista da evolução literária, que responde a um ideal metafísico de entificação do nacional. Se procedermos, em modo “derridiano”, a uma leitura desconstrutora de alguns dos pressupostos básicos desse que é o mais lúcido e elegante (enquanto articulação do modelo explicativo) ensaio de reconstrução historiográfica de nossa evolução literária, a **Formação da Literatura Brasileira** (Momentos Decisivos), 1959, de Antonio Candido, obra capital (e, por isso mesmo, merecedora não de culto reverencial, obnubilante, mas de discussão crítica que lhe responda às instigações mais provocativas), veremos que o tema substancialista circula por seu texto. Seu propósito (anunciado no Préfácio à primeira edição) é, através da leitura “com discernimento”, por meio da qual as obras “revivem na nossa experiência”, acompanhar “as aventuras do espírito”: “Neste caso, o espírito do Ocidente, procurando uma nova morada nesta parte do mundo” (I,10). Nesse rastreamento aventuroso das andanças do **espírito** (o Logos, o Ser) do

Ocidente à busca de sua nova **morada** (a casa, o habitáculo do Logos) em terras americanas, duas séries metafóricas vão-se perfilando. Uma “animista”, outra “organicista”. A primeira, decididamente ontológica (auscultação da “voz do Ser”, tema caro à “metafísica da presença”). A outra, ligada ao pressuposto evolutivo-biológico daquela historiografia tradicional que vê reproduzir-se na literatura um processo de floração gradativa, de crescimento orgânico, seja regido por uma “teleologia naturalista”, seja pela “idéia condutora” de “individualidade” ou “espírito nacional”, a operar, sempre com dinamismo teleológico, no encadeamento de uma sequência acabada de eventos (e a culminar necessariamente num “classicismo nacional”, correspondente, no plano político, a outro “instante de plenitude”, a conquista da “unidade da nação”).<sup>(5)</sup>

Ambas as séries metafóricas, assim individualizadas, se comunicam no substancialismo que lhes dá coloratura. Por isso pode-se ler na **Formação**: “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas...” A leitura dessa “literatura pobre e fraca” demanda “carinho e apreço” (sem prejuízo do “discernimento”, atributo do “espírito críti-

co”), pois: “Se não for amada, não revelará a sua mensagem.” A leitura “com discernimento”, desde que amorosa, “anima” as obras. Vale dizer: dá-lhes **anima**, alma, fá-las exprimir a voz do LOGOS que emigrou do Ocidente e se transplantou para o não tão edênico Jardim americano, onde sua “aclimação” será “penosa” e requererá, para ser bem compreendida, o **cuidado** de nossa escuta (leitura amorosa): “Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura européia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam, - dos quais se formaram os nossos.” A dupla série metafórica mostra-se precatadamente antiufanista, disfórica: o galho transplantado é “secundário” e o arbusto de que foi extraído é “de segunda ordem”; por sua vez, a recolha do LOGOS transmigrado e seu cultivo na nova morada não terá nada de paradisíaco (palavra que significa etimologicamente “jardim”): a terra é “inculta” e a “aclimação” (a aculturação) há de ser “penosa”.

## A ENCARNAÇÃO LITERÁRIA DO ESPÍRITO NACIONAL

O impasse se resolve pela adoção da “perspectiva histórica”. Se ao “espírito do Ocidente” coube encarnar-se nas novas terras da então América Portuguesa, incumbe ao crítico-historiador retrazar o itinerário de **parousia** desse Logos que, como uma árvore, ou, mais modestamente, um arbusto, teve de ser replantado, germinar, florescer, para um dia, quiçá, copar-se como árvore vigorosa e plenamente formada: a literatura nacional. O conceito metafísico de história, segundo Derrida, envolve a idéia de linearidade e a de continuidade: é um esquema linear de desenrolamento da presença, obediente ao modelo “épico”. Compreende-se, assim, por que se torna necessário, para essa “perspectiva histórica”, determinar “quando e como se definiu uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária” (I,25). Por que se busca individualizar “uma tradição contínua” de “estilos, temas, formas ou preocupações”. Por que é necessário um “começo”: “Já que é preciso um começo, tomei como ponto de partida as Academias dos Se-

letos e dos Renascidos e os primeiros trabalhos de Cláudio Manuel da Costa, arredondando, para facilitar, a data de 1750, na verdade puramente convencional” (I,25).

A “perspectiva histórica” é, pois, uma perspectiva ideológica. E como tal se manifesta, quando o critério de pertinência que a rege é explicitado: “O leitor perceberá que me coloquei deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos e dos críticos estrangeiros que, antes deles, localizaram na fase arcádica o início de nossa verdadeira literatura, graças à manifestação de temas, notadamente o Indianismo, que dominarão a produção oitocentista.” Rever “na perspectiva atual” a concepção desses críticos, que entenderam “a literatura do Brasil como expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo na construção nacional”, - eis a tarefa que se propõe a **Formação**. Esse duplo “esforço” (ou articulação) de “construção” e de “expressão” é visto (e a redundância enfática está no texto original, I,26) como uma “disposição do **espírito**, historicamente do maior proveito”, que “exprime certa encarnação literária do **espírito nacional**”.<sup>(6)</sup> Por outro lado, num movimento de contrapartida, que

responde à já sublinhada postura “disfórica” do crítico, é ressaltado que a mesma disposição proveitosa pode muitas vezes redundar nos escritores “em prejuízo e desnorteio, sob o aspecto estético”, o que, no limite, exclui certas de suas manifestações do “terreno específico das belas-letas”.

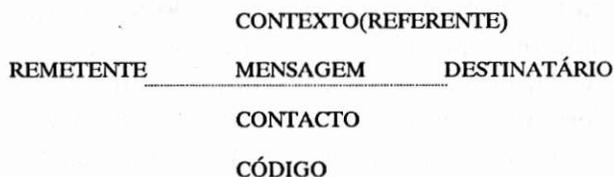
## O PRIVILÉGIO DA FUNÇÃO REFERENCIAL E DA FUNÇÃO EMOTIVA

Fica, assim, definido o caráter “convencional”, convencionado (e, pois, já nesse primeiro nível, ideológico) da alegada “perspectiva histórica”. Essa perspectiva, além de não excluir outras orientações, supostamente não-históricas, — é o que está postulado em I,25 — não poderá, ademais, como adiante veremos, deixar de admitir a existência de uma outra noção não-homogênea de história literária, igualmente “sensível à dinâmica das obras no tempo”, mas disposta a encará-la por um enfoque não-linear de evolução. Isto posto, cabe passar a uma nova etapa do trabalho “desconstrutor”. Impõe-se agora examinar o “modelo de leitura” que corresponde a essa “perspectiva histórica”, que lhe é solidário como o seu correspondente especular (de “espelho”) no plano que chamarei “semi-ológico”.

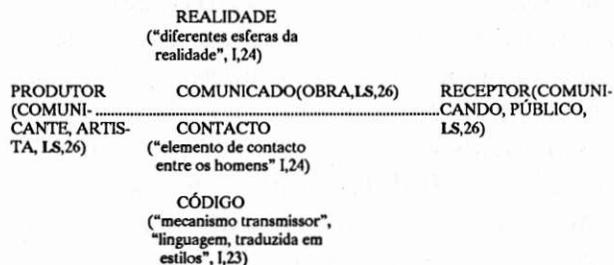
Em “Literatura como sistema” (I,23-25), Antonio Candido expõe uma concepção estrutural da literatura, articulada num esquema triádico: 1) **produção** (“conjunto de pro-

dutores literários, mais ou menos conscientes do seu papel”); 2) **recepção** (“conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive”); 3) **transmissão**: “um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros”. Esse esquema triádico de “elementos” responde a uma idéia de literatura como “tipo de comunicação inter-humana” e “sistema simbólico”. Nada mais oportuno e justificado, portanto, do que colocá-lo com outro modelo estrutural, aquele desenhado por Roman Jakobson em “Linguistics and Poetics”<sup>(7)</sup> para o fim de estudar as “funções da linguagem” e, entre elas, definir o lugar da “função poética”. Escreve Jakobson: “Para se ter uma idéia geral dessas funções, é mister uma perspectiva sumária dos fatores constitutivos de todo processo lingüístico, de todo ato de comunicação verbal. O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (ou referente, em outra nomenclatura, algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO, total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário

(ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um CONTACTO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrar ou permanecerem em comunicação.” O esquema jakobsoniano é o seguinte:



Subsumindo nele o de Antonio Candido, teremos:



Para executar a operação que nos propusemos, foi necessário complementar a terminologia do vol. I da **Formação da Literatura Brasileira** ("Introdução: 1.Literatura como

sistema") com a de **Literatura e Sociedade**, 1965 ("A literatura e a vida social", 1957-58); este último ensaio, com seu título original "Arte e Sociedade", **Boletim de Psicologia**, nº 35-36, Ano X, S.Paulo, 1958, vem, aliás, expressamente referido em nota de rodapé ao "Prefácio" de 1962 à 2a. ed. da **Formação**, à altura em que a "existência do triângulo 'autor-obra-público' em interação dinâmica" é dada como **conditio sine qua non** para uma literatura "se configurar plenamente como sistema articulado". Note-se que, na **Formação** (I,23), entre os três elementos que se conjugam no modelo, a MENSAGEM (o texto, a informação estética, a obra) não é posta em relevo; antes, a ela se alude metonimicamente, pois a ênfase é dada ao MECANISMO TRANSMISSOR, ao **veículo** da transmissão, e não propriamente à TRANSMISSÃO em si mesma, à MENSAGEM TRANSMITIDA, à sua materialidade enquanto **TEXTO**.

Prosseguindo na comparação, temos que, para Jakobson, a cada um dos seis "fatores" de seu modelo, corresponde uma dada "função da linguagem". Assim, à orientação centrada no REMETENTE, corresponde a

FUNÇÃO EMOTIVA ou EXPRESSIVA, também chamada por Karl Bühler KUNDGABEFUNKTION, função de “exteriorização” ou de “expressão”; função de “exteriorização psíquica”, como diria J. Mattoso Câmara Jr.<sup>(8)</sup>. No modelo de Candido, ao pólo do PRODUTOR ou COMUNICANTE corresponderia a função de exprimir “as veleidades mais profundas do indivíduo” (I,23-24); ou, como está explicitado em II,364, numa passagem em que se fala da “crítica dos criadores” e de seu aspecto programático: “definir as suas próprias intenções, até então meras veleidades ou impulsos subscientes”, o “sonho interior”; em LS, à p. 26, a arte é definida como “comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos”; nesse mesmo passo, o papel **essencial** da “intuição” é frisado; aplaude-se então na “estética idealista” de Croce, perante a qual a arte “exprime apenas traços irredutíveis da personalidade”, aquilo que constituiria o seu “mérito” (sem embargo das objeções do sociólogo às “consequências teóricas” dessa estética): “assinalar este aspecto intuitivo e expressivo da arte”; ainda em LS,30, a obra é vista como “veículo das suas (NB: do artista)

aspirações individuais mais profundas”. Até a escolha, reiterada, da palavra “veleidades” é aqui um bom índice da tintura emotivo-expressiva que colore a postura do COMUNICANTE (PRODUTOR, ARTISTA) no modelo de Candido: “veleidade”, no **Pequeno Aurélio**, tem as acepções de “vontade imperfeita; intenção fugaz; capricho; leviandade; utopia; volubilidade”; no **Dicionário Etimológico Nova Fronteira**, registra-se “vontade imperfeita, hesitante”, como acepção original, e “pretensão” como acepção extensiva, esclarecendo-se que se trata de adaptação do fr. **velleité**, do lat. **velleitas,-atis**, de **velle**, “querer”, Àquilo que Jakobson denomina FUNÇÃO EMOTIVA, poderíamos, pois, com apoio em Candido, chamar FUNÇÃO COMUNICATIVO-EXPRESSIVA. Isto implica uma translação para outro “fator”, o CONTEXTO ou REFERENTE, no qual está centrada a FUNÇÃO REFERENCIAL, DENOTATIVA, COGNITIVA. Trata-se, de facto, segundo Candido, de interpretar as “diferentes esferas da realidade” (já que, no “sistema simbólico” que é a literatura, aquelas “veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de INTERPRETAÇÃO DAS

DIFERENTES ESFERAS DA REALIDADE”). Ou seja, o que está em jogo aqui são os “fatores externos” ou de “contexto” (I,16; LS, 3-9), “fatores externos” que, como sublinha com toda a razão o crítico, tornam-se “internos” no momento em que dialeticamente, desempenham “um certo papel na constituição da estrutura” da obra. É a “matéria do livro” enquanto “fator da própria construção artística” (LS,7). A função centrada no fator CONTACTO (a função FÁTICA, designação que Jakobson foi buscar na **phatic communion** de Mallinowski) também é reconhecida no modelo de Candido: como decorre da citação acima, na literatura, enquanto “sistema simbólico”, a função COMUNICATIVO-EXPRESSIVA, exercida pelo COMUNICANTE através do MECANISMO TRANSMISSOR de que dispõe, engendra “elementos de CONTACTO entre os homens”, vale dizer, entre PRODUTOR (COMUNICANTE) e RECEPTOR (COMUNICANDO, DESTINATÁRIO, PÚBLICO). Trata-se, no modelo de Candido, mais acentuadamente, de uma função TRANSITIVO-INTEGRADORA, ou melhor dizendo, BISTRANSITIVA, uma vez que essa função de “vinculação” ou “elo” não atua apenas no es-

tabelecimento do contacto linguístico entre os membros de uma comunidade, mas, no “sistema simbólico” chamado “literatura”, afeta o RECEPTOR ou PÚBLICO “como **alguém** para quem se exprime **algo**” (LS,26). A essa orientação voltada para o DESTINATÁRIO, Jakobson denomina FUNÇÃO CONATIVA (do latim, **conatum**: impulso, esforço, ação que procura impor-se a uma resistência ou suscitar uma reação). É o campo da APPELFUNKTION de Bühler, função de “apelo”, “exortativa”, “persuasiva”. Aqui Candido parece situar o elemento “efeito” do “processo de comunicação” (LS,26), já que se trataria, no caso da literatura, de um processo de tomada de “consciência” da “existência espiritual e social” de um povo (PÚBLICO), II,369, e da conseqüente formação de “padrões” de “pensamento” ou “comportamento” (I,24). A FUNÇÃO CONATIVA de Jakobson poderia, em Candido, com ênfase no que lhe é distintivo, chamar-se FUNÇÃO CONSCIENTIZADORA.

Mas o modelo de Jakobson reconhece ainda duas outras funções: a METALINGUÍSTICA, centrada no fator CÓDIGO, e a POÉTICA, fulcrada na própria MENSA-

GEM, auto-referencial portanto, já que enfoca o aspecto sensível, a configuração material do texto. No modelo de Candido, a função “metalinguística” é vista apenas enquanto explicitação do que seja o MECANISMO TRANSMISSOR (“uma linguagem, traduzida em estilos”), cuja função TRANSITIVO-INTEGRADORA é enfatizada (I;23: mecanismo “que liga uns a outros”, ou seja, PRODUTORES a RECEPTORES). A função “poética” também não é posta em relevo, já que o próprio “texto” é introduzido metonimicamente no modelo triádico, pondo-se a ênfase, mais uma vez, no seu **veículo**, aquele mesmo MECANISMO provido de função TRANSITIVO-INTEGRADORA. Que a FUNÇÃO POÉTICA e a FUNÇÃO METALINGUÍSTICA possam aliar-se numa prática literária com dominante lúdica ou crítico-escritural, é algo que parece não caber nessa modelização triádica da literatura como “sistema simbólico” de “comunicação inter-humana”.<sup>(9)</sup>

Isto posto, já é possível chegar a uma primeira conclusão. O modelo semiológico, articulado por Antonio Candido para descrever a formação da literatura brasileira, privilegia

as funções EMOTIVA e REFERENCIAL, acopladas na função COMUNICATIVO-EXPRESSIVA de exteriorização das “veleidades mais profundas do indivíduo” e de “interpretação das diferentes esferas da realidade”.

## A GENERALIZAÇÃO DO MODELO ROMÂNTICO E SUA ABSOLUTIZAÇÃO EM MODELO DA LITERATURA

O corolário dessa primeira conclusão é imediato: a literatura que privilegia a função EMOTIVA é, na lição de Jakobson, a literatura romântica, expressão do eu-lírico. Quando ao privilégio dessa função EMOTIVA se alia uma vocação igualmente enfática para a função REFERENCIAL (para a literatura da 3ª. pessoa pronominal, objetiva, descritiva, tal como caracterizada pela épica), é possível dizer que estamos diante de um modelo literário de tipo romântico imbuído de aspirações classicizantes (aspirações a converter-se, num momento de apogeu, em “classicismo nacional”). A constituição desse modelo, repita-se, coincide, não por mero acaso, com o esquema proposto pela historiografia literária do século passado, voltada para o desvelamento evolutivo-gradualista da “individualidade nacional”. É o que refere Jauss: “A nova História das Literaturas Nacionais entrava em concorrência no plano das idéias com a história política, pretendendo mostrar, mediante o encadeamento coerente de todos os fenômenos literários, como a individualidade

ideal de uma nação se desenvolvia desde os seus começos quase-míticos até sua plena realização num classicismo nacional.”<sup>(10)</sup> Assim também poderia ser descrito o projeto “dos nossos primeiros românticos e dos críticos estrangeiros que, antes deles, localizaram na fase arcádica o início de nossa verdadeira literatura (I,25); projeto que Antonio Candido se propõe ultimar na **Formação**, “revendo-o na perspectiva atual”. Trata-se de um projeto que o próprio crítico define como “processo retilíneo de abasileiramento” (LS,107), “processo de construção genealógica” (LS, 206), com o qual “o ponto de vista moderno” tenderia a concordar, feitas, evidentemente, as ressalvas que deslocam um estágio de reflexão da fase ingênua e triunfalista para a fase propriamente crítica: “o que realmente interessa é investigar como se formou aqui uma literatura, concebida menos como apoteose de cambucás e morubixabas, de sertanejos e cachoeiras, do que como manifestação dos grandes problemas do homem do Ocidente nas novas condições de existência” (LS; 108).

É óbvio que, nem por se definir expressamente como orientado por uma aparente-

mente isenta “perspectiva histórica”, esse projeto deixa de se manifestar, ainda nesse nível, como ideológico. De fato, o projeto converte o interesse particular do Romantismo nacionalista (a perspectiva romântico-missionária) em “verdade” (interesse) historiográfica geral (“nossa VERDADEIRA literatura”, I,25). Por essa óptica dirigida é enfocado na **Formação** o que seja “literatura” enquanto “sistema simbólico”; todavia, ao conceito assim resultante, se confere caráter definitório geral. Ou seja, no conceito definidor, as características distintivas do que seja “literatura” são tomadas de empréstimo à visão específica e particularizante que, do fenômeno literário, se faz o próprio Romantismo... Estamos, pois, em pleno “círculo hermenêutico”: o modelo de explicação, que começa por definir, num plano de generalidade, o que seja literatura como “sistema simbólico”, extrai as notas distintivas dessa definição, que se propõe como universal, do próprio fenômeno literário singularizado que pretende explicar (a evolução da literatura brasileira do arcadismo pré-romântico, até o advento, com Machado de Assis, do momento crítico do nacionalismo pós-romântico, já, por assim dizer, decantado em “classicismo”).

Aqui se coloca a questão da “objetividade” e do que nesta possa haver de relativo (de ilusório, portanto).<sup>(11)</sup> “Perspectiva histórica”, “ponto de vista histórico” (I,24), “orientação histórica” (I,25) são expressões que não podem ser aceitas como verdades objetivas, dotadas de unicidade de sentido, apodíticas. Antes, devem ser reexaminadas em seus elementos lexicais constitutivos. Como “perspectiva”, “ponto de vista” ou “orientação”, outra coisa não definem senão um enfoque particularizante: aquele peculiar ao projeto historiográfico de nosso Romantismo nacionalista; enquanto “histórico” (o “ponto de vista”) ou “históricas” (a “perspectiva” ou a “orientação”), só o são na medida em que respondem a um conceito também particular e também ideológico de história: a **história retilínea**, comprometida com uma concepção metafísica da própria história, a culminar na entificação da idéia de nacionalidade, segundo o “esquema linear do desenrolamento da presença” deslindado por Derrida na **Gramatologia**, o mesmo esquema substancialista da marcha linear e contínua da evolução literária, questionado por Jauss em nosso campo de estudos.<sup>(12)</sup>

## O EFEITO SEMIOLÓGICO

A exclusão - o “seqüestro” - do Barroco na **Formação da Literatura Brasileira** não é, portanto, meramente o resultado objetivo da adoção de uma “orientação histórica”, que timbra em separar literatura, como “sistema”, de “manifestações literárias” incipientes e assistemáticas. Tampouco é “histórica”, num sentido unívoco e objetivo, a “perspectiva” que dá pela inexistência de Gregório de Matos para efeito da formação de nosso “sistema literário” (I,24). Essa exclusão - esse “seqüestro” - e também essa inexistência literária, dados como “históricos” no nível manifesto, são, perante uma visão “desconstrutora”, efeitos, no nível profundo, latente, do próprio “modelo semiológico” engenhosamente articulado pelo autor da **Formação**. Modelo que confere à literatura como tal, *tout court*, as características peculiares ao projeto literário do Romantismo ontológico-nacionalista. Modelo que enfatiza o aspecto “comunicacional” e “integrativo” da atividade literária, tal como este se teria manifestado na peculiar síntese brasileira de classicismo e romantismo (“mistura do artesão neoclássico ao bardo romântico”, I,28), da qual emerge “uma lite-

ratura empenhada”, com “sentimento de missão” em grau tão elevado que chegava, por vezes, a tolher o “exercício da fantasia”, mas que, por outro lado, era capaz de conquistar “sentido histórico e excepcional poder comunicativo” e, assim, de tornar-se a “língua geral duma sociedade à busca do autoconhecimento”. Nesse modelo, à evidência, não cabe o Barroco, em cuja estética são enfatizadas a **função poética** e a **função metalingüística**, a auto-reflexividade do texto e a autotematização inter-e-intratextual do código (meta-sonetos que desarmam e desnudam a estrutura do soneto, por exemplo; citação, paráfrase e tradução como dispositivos plagiotrópicos de dialogismo literário e desfrute retórico de estilemas codificados).<sup>(13)</sup> Não cabe o Barroco, estética da “superabundância e do desperdício”, como o definiu Severo Sarduy: “Contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida à sua funcionalidade — servir de veículo a uma informação — a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto.”<sup>(14)</sup> O Barroco, poética da “vertigem do lúdico”, da “ludicização absoluta de suas formas”, como o tem conceituado entre nós Afonso Ávila.<sup>(15)</sup> O Barroco que — na concep-

ção de Octavio Paz, referindo-se a Sor Juana Inés de la Cruz, contemporânea de nosso Gregório, — produziu, no espaço americano, um poema crítico, reflexivo e metalingüístico, um “poema da aventura do conhecimento”, **Primero Sueño** (ca.1685), que se anteciparia, como tal, a esse poema-limite da Modernidade que é o **Coup de Dés** de Mallarmé...<sup>(16)</sup>

A seguir, o que é efeito semiológico implícito na estrutura do modelo, converte-se explicitamente em juízo de valor (dubitativo, restritivo) na **Presença da Literatura Brasileira** (vol.I, “Das origens ao Romantismo”), 1964. Nessa obra, quando já ia em mais da metade o século mesmo da revalorização do Barroco (Dâmaso Alonso, Gerardo Diego, Garcia Lorca na Espanha; Eliot e os “metaphysical poets” em língua inglesa; Walter Benjamin e a reavaliação da “alegoria” como dispositivo estético no “auto fúnebre” da literatura alemã do período; Luciano Anceschi e a polêmica anti-Croce no quadro do “Ermetismo” italiano), coloca-se em dúvida, à vista dos “extremos do barroco literário”, tanto a “autenticidade” quanto a “permanência da sua comunicação”. Aqui, “autenticidade” e “permanência” põem-se como valores “aurá-

ticos”, não-críticos, a-históricos, na medida em que são aferidos por um cânon axiológico absoluto, alçado à condição de verdade atemporal: o do Romantismo de aspirações classicizantes, onde já começaria a latejar uma vocação “realista” — outro nome, mais palatável, para “classicismo nacional”; um Romantismo purgado de sua indisciplina e de suas fixações localistas (no “pitoresco” e no “material bruto da experiência”) graças ao “rigor” e à “contensão emocional” do arcadismo neoclássico que lhe serviu de vestíbulo nativista. Na mesma obra, na parte da antologia reservada a Gregório de Mattos, a contribuição de nosso maior poeta barroco (e um dos maiores de toda nossa literatura) é julgada severamente: “Como hoje a conhecemos, a sua obra é irregular, valendo por uma minoria de versos.” (Esse julgamento ecoa outro, de 1955, do ensaio “O Escritor e o Público”: “...o grande irregular sem ressonância nem influência que foi Gregório de Mattos na sua fase brasileira”, LS,92).<sup>(17)</sup>

## O MODELO LINEAR E A TRADIÇÃO CONTÍNUA

A **Formação** privilegia - e o deixa visível como uma glosa que lhe percorre as entrelinhas - um certo tipo de **história**: a evolutivo-linear-integrativa, empenhada em demarcar, de modo encadeado e coerente, o roteiro de “encarnação literária do espírito nacional” (I,26); um certo tipo de **tradição**, ou melhor, “uma certa continuidade da tradição” (I,16): aquela que, “nascida no domínio das evoluções naturais”, foi “transposta para o do espírito”, ordenando as produções deste numa “continuidade substancial”, harmoniosa, excludente de toda perturbação que não caiba nessa progressão finalista<sup>(18)</sup> (veja-se, no caso do próprio Romantismo que lhe serve de paradigma, a minimização de Sousândrade, por sinal “barroquizante” em largos aspectos de sua dicção, notadamente no **Guesa**); uma certa concepção **veicular** de literatura: a “emotivo-comunicacional”, que preside à vertente “canonizada” de nosso Romantismo.<sup>(19)</sup> Com base nesses pressupostos, constitui o seu modelo de descrição e de explicação. O modelo é necessariamente redutor: o que nele não cabe é posto à parte, rotulado de “manifes-

tações literárias” por oposição à “literatura” propriamente dita, à literatura enquanto “sistema”. Aqui, para garantir a eficácia do modelo, reforça-se a sua lógica interna com um argumento “quantitativo”. Já que não se pode negar àquelas “manifestações” um mínimo de caráter sistemático e de interação triádica - pois houve “produtores”, e notáveis, do porte de Gregório na poesia e do Pe. Vieira na prosa; houve “textos” - e dos maiores de nossa literatura - ainda que “veiculados” por “mecanismos transmissores” peculiares à época: a publicidade da comunicação oral; a “mala direta” dos “códices de mão”; e houve “público”: Gregório, escreve Segismundo Spina, “foi, sem dúvida, o primeiro prelo e o primeiro jornal que circulou na Colônia”; e mais: “Gozou de extraordinária reputação a sua mordacidade literária: o Pe. Manuel Bernardes a ela se refere (**Nova Floresta**) e Vieira certa vez se queixou de que maior fruto produziam as sátiras de Gregório do que seus sermões”; já que tudo isso é inegável (“... o poeta andarilho não é propriamente um marginal: ao contrário, parece inserir-se com muito maior pertinência na sociedade, na qualidade de cantador transmissor de poesia e notícia, comunicador...”, J.M. Wisnik), en-

tão releva mostrar, do ângulo quantitativo, como é relativo esse público (“ralas e esparsas manifestações sem ressonância”, I, 16; “os círculos populares de cantigas e anedotas”, LS, 92).<sup>(20)</sup> Só assim a metáfora ontológica da simplicidade da “origem”, convencionalmente datável (1750), e a metáfora genealógica da seqüência coerente de eventos, regidos pelo tropismo de um **telos** ou zênite comum, poderão sustentar-se e afirmar-se, **tout court**, como “perspectiva histórica”.

## UMA LITERATURA INTEGRADA

O problema do público (da “recepção” e do “efeito”) na **Formação da Literatura Brasileira** - obra que poderia também chamar-se **História Evolutiva do Romantismo no Brasil**, já que nela o Barroco não tem porta de acesso - acaba sendo tratado por um critério harmonizador, de concordância, que dá ênfase ao aspecto **integrativo** do processo recepcional.

Polemizando com a sociologia literária de Robert Escarpit, Jauss pondera: “Não se esgota a relação entre literatura e público dizendo que toda obra tem seu público específico que pode ser definido pela história e pela sociologia; que todo escritor depende do meio, das concepções e da ideologia de seu público, e que a condição do êxito literário está num livro que ‘exprima o que o grupo esperava, que revele o grupo a si mesmo’.” A isso, a essa “concordância entre o projeto da obra e a expectativa do grupo social”, Jauss chama concepção resultante de um “objetivismo redutor”, vendo nela um embaraço à explicação da “ação retardada” ou “durável” das obras. A essa perspectiva sociológica de-

terminista, prefere outra, que considera “muito mais ambiciosa”: a de Auerbach, que se lhe afigura capaz de dar conta das “múltiplas rupturas epocais na relação entre escritor e público”.<sup>(21)</sup>

Público, na **Formação**, é um “conjunto de receptores” organicamente vinculado a um “conjunto de produtores” por um “mecanismo” que assegura a “transmissão” de um “sistema de obras” ligadas por (destaque-se) “DENOMINADORES COMUNS” (I,23). É público visto como componente de um sistema homogêneo, reconciliado e, assim, definido em função de uma literatura descrita na perspectiva da **série acabada** (na linha das “Histórias da Literatura Nacionais” do século passado) e que aspira ao classicismo verocêntrico do sentido pleno (aquela “língua geral duma sociedade à busca de autoconhecimento”, I,28). A esse público de “agregação” corresponde a constituição progressiva de um cânon preferencial de obras e autores, cuja reconstituição incumbe a uma historiografia que se dá por tarefa “representar, através da história dos produtos de sua literatura, a essência duma entidade nacional em busca dela mesma”.<sup>(22)</sup>

Com uma perspectiva mais flexível, não encerrada nessa “clausura metafísica” (que supõe também um fechamento epocal, um ciclo evolutivo concluso), poderia ganhar outra luz o enfoque do caso Gregório de Mattos. Um poeta que teve um primeiro público efetivo e documentadamente o afetou (não importa se esse público era reduzido, nas condições do tempo, que não eram apenas brasileiras).<sup>(23)</sup> Um poeta cuja produção é marcadamente representativa de um estilo (o Barroco) que por sua vez a transcende e que se prolonga em seus efeitos (estilemas) para além dela no espaço literário, mesmo depois que essa obra e seu autor, como tais, tenham experimentado um processo de ocultação e passado de ostensivos a recessivos no horizonte recepcional.

Por outro lado, uma concepção “objetivista-reducionista”, guiada pelo critério de concordância integrativa e pela verificação de uma “densidade apreciável” (I,16) na relação público-autor (“vida literária”), teria dificuldade em lidar com o problema da recepção das literaturas antigas, quando se têm de considerar “obras de autoria desconhecida, propósitos autorais não claros, relações com

fontes e modelos apenas indiretamente discerníveis”; quando, enfim, os leitores virtuais estão inscritos no próprio texto, sob a forma do “contexto das obras que o autor supunha, explícita ou implicitamente, conhecidas do público que lhe era contemporâneo”.<sup>(24)</sup> No caso de Gregório e de nosso Barroco do período colonial essas questões são muito menos complexas, pois, embora não haja uma verdadeira edição crítica de nosso grande avoengo do Recôncavo, há a tradição oral, há os apógrafos, há a atestação de um público e das reações que junto a este suscitou a língua ferina do “Boca do Inferno”; há, sobretudo, o próprio Barroco, que, como grande código universal da literatura do tempo, dominou nossa cena literária desde Camões<sup>(25)</sup> e se prolongou em nítidos traços barroquizantes na poesia dos próprios árcades, nas “monstruosidades escritas em português macarrônico” do “pai rococó” Odorico Mendes e na implosão subversiva de Sousândrade, que arruína, excêntrico, a construção harmoniosa de nosso Romantismo oficial. Resolver tais questões no plano recepcional não pode consistir em simplesmente postular que, onde não haja um público “sistêmico” (denso, concorde, integrado), não haverá literatura propriamente

dita e digna de registro - não haverá história avaliável em termos formativos - mas tão-somente “manifestações literárias”, cenário “ralo” e “esparso”, limbo afônico (“sem ressonância”) onde a voz do Ser ainda não se “encorpou”, pré-história in-forme inexistente em “perspectiva histórica”... Que aconteceria se tivéssemos de avaliar por um semelhante critério “sistêmico” a existência literária de produções tão remotas no tempo (e só recuperadas pelos eruditos depois de séculos de olvido) como as da poesia provençal, por exemplo?

Mas, no caso de Gregório de Mattos, há ainda uma circunstância relevante a considerar e que aguça o paradoxo: como pode inexistir em “perspectiva histórica” um autor que é fonte dessa mesma história? “É por intermédio deles e dos cronistas da época que poderemos reconstruir com grande fidelidade o retrato da sociedade brasileira do século XVII”, assegura S.Spina, falando de Gregório e Vieira. “Talvez a fonte que melhor revela a opinião da época sobre os desembargadores e a Relação não seja a informação histórica tradicional, mas a poesia do baiano satírico Gregório de Mattos e Guerra”, salienta

Stuart B. Schwartz.<sup>(26)</sup> Como se pode proclamar esse vazio historiográfico, contestado por uma inscrição historial que o texto gregoriano exhibe gozosamente em sua trama, sem, no mesmo passo, pôr em questão a própria noção de história que condiciona essa perspectiva excludente?

Isso tudo se explica, entretanto, como ensaio (admiravelmente bem conduzido no nível estrito de sua proposta) de escrever a história literária promovendo a primeiro plano a “função ideológica” - no caso brasileiro, o objetivo missionário de conscientização do “nacional”, peculiar ao projeto romântico. Essa função, dentre as três do conjunto delineado em LS, 53-56, é dada como “importante para o destino da obra e para a sua apreciação crítica”. Mas dela também se diz, em relação à produção literária, que “de modo algum é o âmago do seu significado, como costuma parecer à observação desprevenida”.

O autor da **Formação** teve necessariamente de propender para a **integração**, descurando da **diferenciação** (LS, 27), a fim de poder configurá-la no desenho que lhe deu e, pois,

executar com traço harmonioso o seu programa: “descrever o processo” (EVOLUÇÃO LITERÁRIA dotada de uma certa “CONTINUIDADE DA TRADIÇÃO” e de “INTEGRAÇÃO ORGÂNICA” ou “COERÊNCIA” quanto às “PRODUÇÕES”) “por meio do qual os brasileiros” (PÚBLICO) “tomaram consciência” (FUNÇÃO CONATIVO-PERSUASIVA) “da sua existência espiritual e social ATRAVÉS da literatura” (CONCEPÇÃO VEICULAR DAS OBRAS COMO “MECANISMO TRANSMISSOR” de um “COMUNICADO”), “combinando de modo vário os valores universais” ( os GRANDES TEMAS, “PADRÕES UNIVERSAIS”, CODIFICADOS NUMA “TÓPICA” unificadora das “LETRAS DO OCIDENTE”) “com a realidade local” (FUNÇÃO COGNITIVO-REFERENCIAL) “e, desta maneira, ganhando o direito de exprimir” (FUNÇÃO EMOTIVO-COMUNICACIONAL, colorida indiretamente por uma alusão à FUNÇÃO POÉTICA, embora apenas em termos de “ESTILIZAÇÃO”; “estilizar para nós (...) os sentimentos” e “as observações”, I,10): “o seu sonho, a sua dor, o seu júbilo, a sua modesta visão das coisas e do semelhante” (II,369).

## O BARROCO DUVIDOSO

Essa tarefa, ao que se pode imaginar, terá sido facilitada pela reserva que o autor da **Formação**, simpático a uma “literatura eminentemente interessada” (I,18), ainda que menor (“pobre” e “fraca”, I,10)<sup>(27)</sup>, manifesta quanto ao aspecto auto-reflexivo e lúdico da obra literária, pondo-nos de sobreaviso, sempre que vem a calhar, quanto à **incomunicabilidade** perante os leitores, que resultaria da conversão da arte em “mera experimentação de recursos técnicos” (I,28); ou, ainda, alertando-nos contra as “pretensões excessivas do formalismo”, que importariam, “nos casos extremos, em reduzir a obra a problemas de linguagem, seja no sentido amplo da comunicação simbólica, seja no estrito da língua” (I,33).<sup>(28)</sup>

Essa atitude de suspeição irá depois inspirar, na **Presença** (I,15-16), a relutância, as hesitações judicativas, na abordagem do Barroco brasileiro. Numa primeira apreciação generalizadora, as realizações do período serão implicitamente desvalorizadas como pouco originais no plano da “criação literária” (“Mas o que ocorre, como expressão de cria-

ção literária, é imitação ou transposição”). A seguir, o crítico - os críticos, pois a obra é de co-autoria, - se mostram dispostos a ressaltar, “parcialmente”, o “sentimento nativista” ou a “lenta definição de uma consciência crítica” (vale dizer, aquilo que, em nosso Barroco, a despeito de sua alegada fragilidade no plano estético, poderia já anunciar características que mereceriam destaque no projeto romântico-nacionalista...). Esse juízo avaliativo, marcado pela cautela e pela difidência, no qual parece mesmo insinuar-se (no matiz depreciativo de termos como “imitação” e “transposição”) algo do argumento silviojullista do “plágio”, a esta altura dos estudos intertextuais dificilmente sustentável<sup>(29)</sup>, desafoga-se mais completamente quando tem em mira um poeta consideravelmente menos importante do que Gregório, mas de inegáveis méritos artesanais, Botelho de Oliveira. Deixa-se então exprimir claramente como rejeição: “Estamos, antes, no âmbito do Barroco vazio e malabarístico, contra o qual se erguerão os arcades, e que passou à posteridade como índice pejorativo da época” (LS, 111-112). Uma rejeição que não vacila em acomodar-se, sem crítica, aos termos de um clichê questionável: **gongorismo** igual a mau

gosto, estilo rebuscado e oco. (Leia-se o verbete “culteranismo” no **Diccionario Manual** da “Real Academia Española”, edição de 1950 da Espasa Calpe: “Sistema dos **culteranos** ou cultos, que consiste em não expressar com naturalidade e simplicidade os conceitos, mas sim falsa e amaneiradamente, por meio de vozes peregrinas, construções rebuscadas e violentas, e estilo obscuro e afetado”).<sup>(30)</sup>

Onde reconhecer, nas passagens citadas, o crítico que faz o elogio da “gratuidade” (I,27)? A “gratuidade que dá asas à obra de arte”, da qual seriam carentes os autores brasileiros, sobrecarregados, ao invés, de “fidelidade documentária ou sentimental, que vincula à experiência bruta”. E que a essa reflexão ainda acrescenta: “Aliás, a coragem ou espontaneidade do gratuito é prova de amadurecimento, no indivíduo e na civilização; aos povos jovens e aos moços, parece traição e fraqueza.”

É, porém, o mesmo crítico quem, num movimento antiteticamente pendular em relação a esse louvor do “gratuito” enquanto fator criativo, nega a existência em nossa literatura, “até o Modernismo”, de “escritor realmente

difícil, a não ser a dificuldade fácil do rebuscamento verbal” (LS, 101). Que quer dizer exatamente esta fórmula? O Pe. Vieira, com seu “discurso engenhoso”<sup>(31)</sup>, é escritor fácil? Sousândrade o é? Euclides é fácil? Ou todos eles são “falsos requintados”, como o foram, “mutatis mutandis”, para a crítica adversa do tempo, Gôngora, o “anjo das trevas”, o “monstruoso” Hoelderlin das traduções sofolianas, Mallarmé, o “obscuro”... O êxito comunicativo do Euclides **difícil** (ou, em outros termos, o de Augusto dos Anjos), torna-os, a um como outro, pseudo-requintados no sentido pejorativo do verbalismo vaníloquo? Todo esse argumento, por outro lado, não elucidaria a desconfiança do autor da **Formação** quanto às rebuscas do estilo barroco, na época mesma da revalorização hispânica e iberoamericana desse estilo?

Para a **visão armada** de um crítico que distingue com lucidez entre uma “arte de agregação” e uma “arte de segregação” (LS, 27); que sustenta: “a própria literatura herméctica apresenta fenômenos que a tornam tão social, para o sociólogo, quanto a poesia política ou o romance de costumes” (LS,25)<sup>(32)</sup>; que afirma: “Os artistas incom-

preendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor. Deste modo o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra” (LS, 45); que, finalmente, sustenta a “precedência do estético, mesmo em estudos literários de orientação ou natureza histórica” (I,16-17); para a **visão armada** desse crítico, não deve ter sido uma decisão simples rasurar a **diferença** do Barroco (e, com esse gesto, “economizar” todo o Seiscentos) no seu modelo de explicação da formação de nossa literatura. Tanto mais que o Barroco — e não apenas entre nós — foi, a seu modo, uma arte da comunicação lúdica, do comprometimento persuasivo, como também da afetividade erótica e da desafeição satírica, ambas formas de afetar um público de destinatários bastante corpóreos; não por nada Gregório despertou ódios e foi “despachado” para Angola<sup>(33)</sup>. A noção quantitativa de público rarefeito, à época da produção da obra, não parece ter aqui, no seu determinismo “objetivista”, suficiente peso de convencimento. Sobretudo quando, para além do período colonial, as relações entre escritor e “grande público” em nosso meio acabam sendo definidas, emblemática e paradoxalmente, em ter-

mos também de “ausência” (LS, 101): “É que no Brasil, embora exista tradicionalmente uma literatura muito acessível, na grande maioria, verifica-se a ausência de comunicação entre o escritor e a massa” (...) “Com efeito, o escritor se habituou a produzir para públicos simpáticos, mas restritos, e a contar com a aprovação dos grupos dirigentes, igualmente reduzidos. Ora, esta circunstância, ligada à esmagadora maioria dos iletrados que ainda hoje caracteriza o país, nunca lhe permitiu diálogo efetivo com a massa, ou com um público de leitores suficientemente vasto para substituir o apoio e o estímulo das pequenas **élites**.” Pergunta-se então: guardadas as proporções, o que terá mudado essencialmente em nosso “sistema literário”, desde as “ralas e esparsas manifestações sem ressonância” de nossa pré-literatura assistêmica?<sup>(34)</sup> O fato de Gregório, sem prejuízo de ter “permanecido na tradição local da Bahia”, não ter sido redescoberto senão no Romantismo (I,24), não é também argumento irrespondível para quem não entretinha uma concepção linear e finalista da história literária; para quem não a veja da perspectiva do ciclo acabado, mas antes como o movimento sempre cambiante da diferença; para quem

esteja mais interessado nos momentos de ruptura e transformação (índices sismográficos de uma temporalidade aberta, onde o futuro já se anuncia) do que nos “momentos decisivos” (formativos numa aceção retilínea de escalonamento ontogenealógico) encadeados com vistas a um instante de apogeu ou termo conclusivo. Da perspectiva dessa temporalidade não restrita<sup>(35)</sup>, o caso Gregório, enquanto hiato no horizonte recepcional, não difere fundamentalmente do caso Gôngora, na Espanha; do caso (ainda irresolvido e sem resgate) do Barroco português<sup>(36)</sup>; dos casos Caviedes e Hernando Domínguez Camargo na América Hispânica, para ficar nesses exemplos de todo em todo expressivos. Façamos a propósito um excuro.

A “gongorofobia”, o horror a Gôngora, traduzido em “ausência” (“menosprezo e ignorância”) do poeta das **Soledades**, durou, no mínimo, dois séculos na literatura espanhola; o século XVIII, que “reage em direção ao racionalismo, à sobriedade”, e no qual “a poesia se converte em prosa”; e o século XIX, “total, absolutamente refratário a Gôngora”. É o que afirma Gerardo Diego, em sua introdução à **Antología Poética en Honor de Gón-**

gora, publicada em 1927, na ocasião do terceiro centenário da morte do poeta.<sup>(37)</sup> O auge do processo de rejeição ocorreu, segundo Diego, entre “1850-1900, época da mais triste indigência, triunfo da gongorofobia oficial”, até que o resgate (o novo desdobramento, agora favorável, da história receptiva da poesia gongorina) começa a apontar com o grande renovador das letras hispano-americanas, Rubén Darío, precedido pelos simbolistas franceses (que encontravam analogias entre Gôngora e Mallarmé...). Ainda na **Historia de la Literatura Española** de Juan Hurtado de la Serna e Angel Gonzáles Palencia, professores da Universidade de Madri, publicada em 1921, pode-se ler: “Gôngora acabou sendo, por suas poesias de mau gosto, o corifeu do culteranismo, defeituoso amaneiramento literário, chamado assim por se dirigirem essas poesias a leitores cultos e não ao vulgo (...) O culteranismo foi um vício literário relativo à expressão ou à forma que se caracterizou pelo amaneirado, rebuscado e pedantesco da linguagem; pelo empolado e afetado da frase; pela introdução de muitas palavras novas (tomadas preferentemente do latim e do italiano); pela violência do hipérbato; pelas alusões mitológicas, históricas e

geográficas, não ao mais conhecido, porém ao mais recôndito, e pelas metáforas extravagantes. Há, portanto, falta de simplicidade, propriedade e clareza na expressão; reunia, assim, o culteranismo os inconvenientes de duas decadências literárias: a decadência alexandrina e a decadência trovadoresca.”<sup>(38)</sup> Eis, em sua forma exemplar (inclusive porque busca antecedentes históricos em outras fases de “degeneração” ou “decadência”), o clichê da rejeição, com todas as notas distintivas que o lexicalizaram em verbete, para uso de manuais, antologias e dicionários. Nesse sentido é que se deve entender a súplica de Otto Maria Carpeaux: “Após três séculos de calúnia e desprezo da parte dos acadêmicos e professores, desprezo que se refletiu até no adjetivo popular ‘gongórico’, Gôngora celebrou uma ressurreição vitoriosa, o que tornou antiquados todos os velhos manuais de literatura espanhola e universal.” (No mesmo estudo, Carpeaux se refere à analogia entre Gôngora e John Donne: “O destino dos dois poetas é exatamente o mesmo. Durante três séculos, Donne foi caluniado e desprezado pelos acadêmicos e professores, ao ponto de desaparecer o seu nome dos manuais de história literária. Parece que George Saintsbury

foi o primeiro a reconhecer, senão a significação, pelo menos a importância do mais complicado poeta da língua inglesa.”)<sup>(39)</sup>.

O caso de Gregório de Mattos, o “Boca do Inferno”, é, por sua vez, muito semelhante ao do poeta peruano Juan del Valle Caviedes, o “Diente del Parnaso”. Segundo nos informa o seu mais dedicado estudioso contemporâneo, Daniel R. Reedy, Caviedes “escreveu a maior parte de suas poesias durante o último quartel do século XVII, porém grande número delas não se publicaram senão quase dois séculos depois, quando Manuel de Odriozola, ajudado por Ricardo Palma, as incluiu no tomo V dos **Documentos Literarios del Peru** (1873).”<sup>(40)</sup> Conforme Enrique Anderson Imbert, os versos do “Diente del Parnaso” (alusão a seu estilo mordaz: “mordiscos de mi diente”, dizia) “não se publicaram nem em vida nem nos anos imediatos a sua morte, mas se conheciam bem. (...) Sua poeisa - satírica, mas também religiosa e lírica - é das que têm maior frescor no Peru colonial. Sem dúvida ocupará um lugar mais destacado do que aquele que lhe dão as histórias literárias - inclusive esta - quando se editem melhor as suas obras.”<sup>(41)</sup> Problemas de atribuição dis-

cutível, de inexistência de manuscritos autógrafos, também ocorrem com Caviedes. Opina Raimundo Lazo: “Tudo em sua vida tende a fazê-lo poeta popular, antiacadêmico, de cuja obra inédita, divulgada oralmente, citam os críticos, como conservadas, sete cópias manuscritas, algumas das quais serviram para as edições de Manuel Odriozola (**Documentos**, V. Lima, 1873), Ricardo Palma (**Flor de Academias y Diente del Parnaso**, 1899) e Rubén Vargas Ugarte (**Obras**, Lima, 1947).”<sup>(42)</sup> Focalizando o nosso Gregório de Mattos no contexto do Barroco ibero-americano, o já mencionado Daniel R. Reedy conclui: “A importância das obras de Mattos transcende a sua óbvia significação como reflexões acuradas sobre a vida brasileira do século XVII. Seu mérito como poeta pode ser encontrado no talento artístico que lhe permitiu expressar-se em sua poesia religiosa e amorosa, bem como em seus poemas de sátira social. Em seu país, ele é inquestionavelmente o primeiro poeta de importância maior e, com Sor Juana Inés de la Cruz e Juan del Valle Caviedes, Mattos deve ser considerado como um dos três preeminentes poetas do Novo Mundo nesse período.”<sup>(43)</sup>

Não muito diferente do destino de Caviedes e Gregório, é o do poeta colombiano Hernando Domínguez Camargo, assim resumido por Guillermo Hernández del Alba numa “Liminar” à edição do volume dedicado a sua vida e obra: “Em resumo: sua obra literária, quase desconhecida em vida do artista, deu-lhe fama póstuma, logo enfraquecida; revive-a em Santa Fé de Bogotá ao finalizar o século XVIII o bibliotecário Manuel del Socorro Rodríguez; em tom menor passa às páginas eruditas de José María Vergara y Vergara, historiador da literatura em Nova Granada, de quem se fazem eco vários comentaristas pouco favoráveis a Domínguez Camargo, até chegar agora, depois do novíssimo ensaio reavaliador de Fernando Arbeláez (1956), à exata apreciação de sua obra e a receber a homenagem de quantos saberão regozijar-se diante de tão dilatado horizonte lírico iluminado pelo gênio e o engenho do melhor poeta gongorino florescido na América.”<sup>(44)</sup> Nesse poeta, disse Lezama Lima, “o gongorismo, signo muito americano, aparece com uma apetência de frenesi inovador, de rebelião desafiante, de orgulho desatado, que o leva a excessos luciferinos para obter dentro

do cânon gongorino, um excesso ainda mais excessivo que os de Don Luis...”<sup>(45)</sup>

Todos esses poetas - Gregório, Caviedes, Camargo - teriam inexistido em “perspectiva histórica”?

Gôngora ficou obliterado ou excluído da convivência literária por mais de dois séculos. Entre a morte de Gregório (1695) e o **Parnaso Brasileiro**, de Januário da Cunha Barbosa, em cujo 2º vol. (1831) já aparecem versos seus, medeiavam 136 anos; 155 entre aquela data e o **Florilégio** de Varnhagen (1850); 187 se a referência for à edição Vale Cabral das **Obras Poéticas** (1882). Nesse interregno, além da fama na tradição oral da Bahia, a “coleta manuscrita” de seus poemas (que, segundo Antônio Houaiss, “deve ter começado cedo sob todos os aspectos, mas por terceiros, já que parece improvável que do próprio Gregório”), constituiu-se através dos apógrafos. “A tradição manuscrita pôde ser sustentada, assim, ao longo do século XVIII, quando Gregório já não existia” (...) “Trata-se de apógrafos que ‘queriam’ guardar Gregório de Mattos, apógrafos que, lidos episodicamente, sustentaram a pervivência de sua obra”.<sup>(46)</sup>

De **pervivência** se trata: **Fortleben**, como diz Walter Benjamin quando fala da sobrevivência das obras literárias para além da época que as viu nascer.<sup>(47)</sup>

## POR UMA HISTÓRIA CONSTELAR

A história literária, renovada pela estética da recepção, deve, segundo Jauss, conter uma “função produtiva do compreender progressivo”. Cabe-lhe fazer a crítica tanto dos processos de inclusão (a constituição da “tradição”), como dos processos de exclusão (a crítica do “olvido”).<sup>(48)</sup>

Assim, pode-se concluir, não lhe será dado aceitar simplesmente o sentimento do passado enquanto “lugar comum”, como, ao invés, parece sustentar a **Formação** (I,11), onde se lê: “Quando nós colocamos ante um texto, sentimos, em boa parte, como os antecessores imediatos, que nos formaram, e os contemporâneos, a que nos liga a comunidade de cultura; acabamos chegando a conclusões parecidas, ressaltada a personalidade por um pequeno timbre na maneira de apresentá-las.” Nietzsche já nos alertava com relação a essa aceitação resignada da tradição como se fora uma **segunda natureza** (atitude que vê, na busca da originalidade, uma “ilusão”; loc. cit.). Lê-se em **Aurora**: “Por trás dos sentimentos há juízos e estimativas de valor que nos foram legados na forma de sentimentos

(propensões, aversões). A inspiração que provém do sentimento é neta de um juízo - muitas vezes de um juízo falso - e, em todo caso, não de teu próprio juízo. Confiar em seu sentimento, - isto significa obedecer mais ao seu avô e à sua avó, e aos avós deles, do que aos deuses que estão em nós: nossa razão e nossa experiência.”<sup>(49)</sup> Nessa ordem de idéias, argumentando agora com Jauss e Starobinski, é preciso que a interpretação crítica não anule a “função diferencial” da obra, sua “função transgressora”. A crítica não deve, portanto, excluir a exceção e assimilar o dessemelhante em favor da constituição de um cânon imutável de obras, tornado aceitável e convertido em patrimônio comum: deve, antes, “manter a diferença das obras enquanto diferença” e, assim, “pôr em relevo a descontinuidade da literatura em relação à história da sociedade.”<sup>(50)</sup>

“É sabido que a tradição - entendida como passado vivo - nunca se nos dá feita: é uma criação”, escreve Octavio Paz em “Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz en su Tercer Centenario”, ensaio de 1951, que prelude o seu grande livro de 1982 sobre a autora de **Primero Sueño**.<sup>(51)</sup>

De fato, se pensarmos, com Walter Benjamin, que “a história é objeto de uma construção, cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas antes um tempo carregado de **agoridade**”; se entendermos que “é irre recuperável, arrisca desaparecer, toda imagem do passado que não se deixe reconhecer como significativa pelo presente a que visa”; se ponderarmos que “articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo **como ele de fato foi**”, teremos conjurado, por um lado, a “ilusão objetivista” e, por outro, a “ilusão positivista” do encadeamento causal dos fatos como aval de sua historicidade.<sup>(52)</sup>

Compreenderemos, então, que uma coisa é a determinação, objetivamente quantificável, do primeiro público da obra, outra a história de sua recepção. Que envolve fases de opacidade ou de prestígio, de ocultação ou de revivescência. Que não se alimenta do substancialismo de um “significado pleno” (hipostasiado em “espírito” ou “caráter nacional”), rastreado como culminação de uma origem “simples”, dada de uma vez por todas, “datável”. Poderemos imaginar assim, alternativamente, uma história literária menos como **formação** do que como **transformação**. Menos

como processo conclusivo, do que como processo aberto. Uma história onde relevem os momentos de ruptura e transgressão e que entenda a tradição não de um modo “essencialista” (“a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo”, como ela é concebida na Formação, I, 24), mas como uma “dialética da pergunta e da resposta”, um constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia.

## A ORIGEM VERTIGINOSA

Nossa literatura, articulando-se com o Barroco, não teve **infância** (**in-fans**, o que não fala). Não teve origem “simples”. Nunca foi **in-forme**. Já “nasceu” adulta, **formada**, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época. Nele, no movimento de seus “signos em rotação”, inscreveu-se desde logo, singularizando-se como “diferença”. O “movimento da diferença” (Derrida) produz-se desde sempre: não depende da “encarnação” datada de um LOGOS auroral, que decida da questão da origem como um sol num sistema heliocêntrico. Assim também a maturidade formal (e crítica) da contribuição gregoriana para a nossa literatura não fica na dependência do ciclo sazonal cronologicamente proposto pela **Formação**. Anterior e exterior a esse ciclo, põe em questão a própria idéia gradualista que o rege. Nossa “origem” literária, portanto, não foi pontual, nem “simples” (numa acepção organicista, genético-embrionária). Foi “vertiginosa”, para falar agora como Walter Benjamin, quando retoma a palavra **Ursprung** em seu sentido etimológico, que envolve a noção de “salto”, de “transformação”.<sup>(53)</sup>

Gôngora e Quevedo, e antes de ambos Camões, que aos dois influenciou e já anunciava no maneirismo o código barroco, não abolem a contribuição diferencial - as **di-fê-rências** chamadas Gregório de Mattos, Caviedes, Domínguez Camargo, Sor Juana Inés de la Cruz. Nesse sentido, não há propriamente “literaturas menores”, apassivadas diante do cânon radioso, do “significado transcendental” das literaturas ditas “maiores”. Assim como os cânones não são “eternos” e o belo é historicamente relativo, também não há falar em influência de mão única, que não seja reprocessada e rediferenciada no novo ambiente que a recebeu (como aponta Mukarovsky a propósito da questão da literatura dos “povos pequenos”)<sup>(54)</sup>. Nessa acepção diferencial, o Barroco americano, como o definiu Lezama Lima, é uma “arte da contraconquista”. A esse processo chamamos, desde Oswald de Andrade, “devoração antropofágica”.<sup>(55)</sup>

Da perspectiva de uma historiografia não-linear, não-conclusa, relevante para o presente de criação, que tenha em conta os “câmbios de horizonte” de recepção e a maquinação “plagiotrópica” dos percursos oblíquos e

das derivações descontínuas<sup>(56)</sup>; a pluralidade e a diversidade dos “tempi”; as constelações transtemporais (porém não desprovidas de “historicidade”, como as vislumbrava Benjamin)<sup>(57)</sup>; dessa outra “perspectiva histórica”, Gregório de Mattos existiu e existe - viveu e pervive - mais do que, por exemplo, um Casimiro de Abreu (“o maior poeta dos modos menores que o nosso Romantismo teve”, segundo a *Formação*, II, 194), e que hoje quase só pode ser relido como *Kitsch* (veja-se a paródia oswaldiana dos “Meus oito anos”); o frouxo e quérulo Casimiro que, tendo publicado *As primaveras* em 1859, foi contemporâneo exato de Baudelaire e de Sousândrade... É com Gregório, com sua poesia da “função metalingüística” e da “função lúdico-poética”, com sua poética da “salvação através da linguagem” (Wisnik), que “sincronizam” e “dialogam” o João Cabral, engenheiro de poemas combinatórios, ou a vanguarda que, já em 1955, propugnava por uma “obra de arte aberta” e por um “neobarroco”<sup>(58)</sup>. É o legado de Gregório que reclamam, quase nos mesmos termos, Oswald de Andrade, fazendo nos anos 40 um balanço de nossa literatura, e Mário Faustino, inesquecível companheiro de geração, ao escrever na década

seguinte: “Gregório é o nosso primeiro poeta ‘popular’, com audiência certa não só entre intelectuais como em todas as camadas sociais, e consciente aproveitador de temas e de ritmos da poesia e da música populares; o nosso primeiro poeta ‘participante’, no sentido contemporâneo; poeta de admiráveis recursos técnicos; e um barroco típico: assimilador e continuador da experiência neoclássica da Renascença, sensualista visual, ‘fuscionista’ (harmonizador de contrários), ‘feísta’ (utilizando temas convencionalmente ‘feios’), amante dos pormenores, culteranista, conceitualista etc.”<sup>(59)</sup> É ele quem agora resuscita, como muito bem soube ver James Amado, falando em especial de Caetano Veloso, na nova oralidade, lúdica e sofisticada, dos “tropicalistas” baianos, neotrovadores da era eletrônica.<sup>(60)</sup>

Ainda que Gregório de Mattos tenha ficado provisoriamente confinado na memória local e na “tradição manuscrita” (que, todavia, teve forças para prolongar-se através dos séculos XVII e XVIII); ainda que só tenha sido resgatado em letra impressa cerca de 150 anos depois de sua morte; ainda que tenha pesado renitentemente sobre sua repu-

tação a “morte civil” da acusação de “plágio”, a ausência do poeta, num sentido mais fundamental, foi meramente virtual ou larvada (mascarada). Presente, como inscrição em linha d’água, Gregório sempre esteve, no miolo do próprio código barroquista de que ele foi operador excepcional entre nós. Um “estilo coletivo” ou “arquitetônico” (Gerardo Diego), que persistiu em traços óbvios mesmo na obra dos opositores nominais desse código (os árcades mineiros da tardo-barroca Vila Rica).

Esse estilo insidioso, pervasivo, migrando para o interior do Romantismo, já convertido num repertório transepocal de recursos expressivos, é que explica, em proporção ponderável, a insurreição aparentemente deslocada no tempo, regressiva e progressiva, do *Guesa* sousandradino. Uma insurreição contra a dominante comunicativa do código do período. Apesar dos pesares, Silvio Romero soube avaliá-la corretamente como **infração da norma**: “o poeta sai quase inteiramente fora da toada comum da poetização do seu meio; suas idéias e linguagem têm outra estrutura”. Não encontrando explicação para o fenômeno, o autor da **História da Literatu-**

**ra Brasileira**, perplexo, atribuiu-o à imperícia formal: ao poeta “quase inteiramente desconhecido” faltaria “a destreza e a habilidade da forma”. Da obra de Sousândrade, desse **terremoto clandestino**, que subverte o pacto harmonioso - a “toada comum” - de nosso Romantismo canônico, a **Formação** (que endossa quase sem discrepância esse pacto e a partilha hierárquica de autores dele decorrente) praticamente não dá conta. Registra cautelosamente a originalidade do poeta (“Um original”, II,207-208), relegado ao discreto conjunto dos “menores”. Relativiza, a seguir, esse aspecto de novidade, obtemperando que o “ar de procura”, legítimo como “inquietação”, nem por isso “favorece a plenitude artística”. Em outras palavras, a **Formação** repete, subscrevendo-o, o juízo romeriano: a inovação - o excesso formal, já que entram no argumento alusões a “preciosismo” e “mau gosto” - são interpretados como carência de perfeição no plano estético. Mas, releva notar, com uma agravante: de Sousândrade é considerado agora apenas o livro de estréia, **Harpas Selvagens**, 1857 (II, 416). O *Guesa*, um poema longo, em XIII Cantos, que, na opinião refratária do próprio Silvio Romero, conviria ler “por inteiro”, não é sequer objeto

de avaliação, embora referido na notícia bibliográfica relativa ao poeta (II, 381). Sousândrade, ao contrário de Gregório, editou-se insistentemente, o que, nem por isso, lhe proporcionou maior escuta junto ao público seu contemporâneo, que constituiria afinal o auditório “integrado” do Romantismo normativo. Vale dizer, na “perspectiva histórica” da **Formação**, também Sousândrade, o barroquista ilegível - segundo os padrões comuns do tempo - não existiu, não repercutiu, não influenciou, pelo menos no que toca à sua obra mais fundamental (ainda que hoje não se possa escrever sem o autor do **Guesa** uma história não convencional desse período de nossa literatura, como não se pode escrever, sem a ruptura de Hoelderlin, a do Romantismo alemão).<sup>(61)</sup> De uma perspectiva recepcional mais ampla, todavia, que dê conta do heterogêneo e do descontínuo na história, a obra do coetâneo “preciosista” e arrevesado do “meigo Casimiro” está precisamente entre aquelas que rompem tão totalmente com o horizonte familiar de expectativas literárias, que seu público só se pode constituir progressivamente.<sup>(62)</sup> A grande concórdia da “literatura integrada” só se deixa estabelecer - e recapitular como tal - pondo à margem, “des-agre-

gando” o **Guesa** sousandradino (como antes, para simplificar a “questão da origem”, Gregório e o Barroco haviam sido segregados no limbo...).

## O PARADIGMA ABERTO

*"...l'impossible 'tâche du traducteur' (Benjamin),  
voilà ce que veut dire aussi 'déconstruction'."*

*J. Derrida*

Será necessário ressaltar, num outro plano, que é o próprio autor da **Formação** quem acaba, implicitamente, por abrir a possibilidade de se repensar aquela sua primeira "perspectiva histórica". Na "Dialética da Malandragem", notável ensaio de 1970, como que refaz, em outro desenho, o traçado evolutivo-linear desse seu livro de 59, desconstruindo-o e reconstruindo-o num novo percurso, agora fraturado e transtemporal ("expressões rutilantes, que reaparecem de modo periódico", *Dial.*,88), recuperado antes pelas vias marginais do que pela estrada real. Nesse novo desenho, não linearizado, mas constelar, mosaical, o antes inexistente "Boca do Inferno" passa a ter voz e vez. É ele agora um dos precursores da comicidade "malandra" em nossa literatura, valorizado, nessa óptica renovada, não pelo veio **sério-estético** da poesia lírica, amorosa e religiosa, mas pela sátira desabusada.<sup>(63)</sup> (Na **Presença**, I,70, embora se reconheça a preeminência do poeta na sátira brasileira, o quinhão satírico da poesia grego-

riana é dado por "monótono na maior parte", com a ressalva do "pitoresco" e do "saboroso" de seus "melhores momentos". A preferência vai para a obra lírica, que é considerada "talvez superior" e à qual se concedem mesmo "alguns momentos da mais alta poesia", no todo de uma obra "irregular", da qual se salvaria apenas "uma minoria de versos").

Nessa autodesconstrução do modelo semiológico de leitura da **Formação**, por força da qual a "musa praguejadora" de Gregório de Mattos é resgatada de seu anterior seqüestro sociológico, não mais ópera, parece lícito afirmar, o esquema "épico" da busca do momento logofânico de "encarnação literária do espírito nacional" (I,26) e do roteiro de seu retorno, hegeliano-ascensional, a si mesmo, convertido em "consciência real" de seu "significado histórico" (II,369). Nunca Mário de Andrade esteve tão certo, nunca foi (talvez involuntariamente) melhor teórico do nacional, quando, no rastreo ontológico do "caráter" do homem brasileiro, chegou não à identidade conclusa, plena, mas à diferença: ao "descaráter" irresolvido e questionante de seu anti-herói macunaímico. (Essa perquirição da "identidade" ou "caráter nacional", no

Machado de Assis de “Instinto de Nacionalidade”, 1873, já havia perdido, refira-se, todas as suas pretensões de ubicação localista e de entificação substancialista; deriva talvez daí, dessa desmistificação do Romantismo, a superioridade crítica da última fase da obra machadiana, onde o ceticismo agônico ensaia, em passo figurado de reflexão, a “carnavalização” do *esprit de finesse*...) <sup>(64)</sup>.

Na “Dialéctica” o que importa não é mais depreender a **função integrativa**, que responderia pelo “encorpar-se” de uma tradição contínua, até o momento em que o LOGOS (o “espírito”) nacional terminasse por se fazer carne, amadurecido e transsubstanciado numa identidade social conclusa. Releva, agora, no plano do que se poderia chamar (com Jauss) a **função antecipadora** da literatura, discernir uma antitradição, eversiva, fragmentária (aquelas periódicas “expressões rutilantes”, não explicáveis por um causalismo organicista), capaz de nos propor modelos de conduta não-monológicos, não sujeitos ao constrangimento da lei (autoritária), da **identidade** (coesa) e da **homogeneidade** (excludente do estranho). E é no não-fechamento, na exorbitância desse caráter inconcluso (não

suscetível de “racionalizações ideológicas”, entre as quais se inclui o próprio “nacionalismo” romântico), que se deixam vislumbrar as contradições anti-normativas que - para usar uma outra formulação da “Dialéctica” - “facilitarão a nossa inserção num mundo eventualmente aberto” <sup>(65)</sup>. “O caráter do personagem cômico não é o fantoche dos deterministas, mas a clarabóia a cujo raio aparece visivelmente a liberdade de seus atos”, observa W. Benjamin num ensaio onde também sublinha a impossibilidade de “elaborar um conceito não-contraditório”, a partir do “mundo exterior do homem agente”, para o fim de “lhe dar por núcleo o caráter” <sup>(66)</sup>. De sua parte, Mikhail Bakhtin, ao considerar a crise da “integridade épica”, monológica, fala no “gaio excesso”, no resíduo “não-encarnável”, no “excedente irrealizado de humanidade” correspondente a uma “dinâmica do desacorde”, que teria vazão no mundo “carnavalizado” do riso. <sup>(67)</sup>

Gregório de Mattos, “o primeiro antropófago experimental da nossa poesia”, como o viu Augusto de Campos <sup>(68)</sup>, contribuiu pioneiramente para que possamos pensar esse paradigma aberto, não-dogmático, não-verocên-

trico. E é por isso também que o reivindicamos, no tricentésimo quinquagésimo aniversário de seu nascimento na “cidade da Bahia”.

São Paulo, novembro de 1986; versão revista: junho/julho de 1987; agosto de 1988.

## POST SCRIPTUM, 1987

A “Dialética da Malandragem” foi, em certa medida, antecipada por um ensaio de 1966 (publicado em revista em 1968), que encontrou a necessária edição cursiva em livro recente, **A educação pela noite** (São Paulo, Editora Ática, 1987). Trata-se de “Literatura de dois gumes”. Esse texto, ocupado sempre com a questão da identidade nacional, se apresenta, discretamente, como uma “sondagem preliminar”. Embora se declare mais voltado para o “fato histórico” do que para o “fato estético”, não por acaso proclama a intenção de desenvolver seu enfoque através de subidas e descidas entre os séculos XVI e XIX, sem subordinação à “seqüência cronológica estrita”, ou seja, despreendendo-se da sucessividade linear. Seu critério passa a ser o oximorresco “sentimento dos contrários”, atitude que “procura ver em cada tendência a componente oposta, de modo a apreender a realidade de maneira mais dinâmica, que é sempre dialética”. O Romantismo continua a ser enfatizado por seu “maior poder de comunicação imediata”. Mas o Barroco e o “estilo barroco” (ainda que subsumidos por vezes no conceito mais neutro e desdiferenciador de

Classicismo e “estilo clássico”) são vistos agora por uma nova óptica. Deles decorreria uma “linguagem providencial” que, pelo “senso dos extremos e das oposições” (por sua capacidade de adequar-se à “realidade insólita ou desconhecida”), teria gerado “modalidades tão tenazes de expressão que, apesar da passagem das modas literárias, muito delas permaneceu como algo congenial ao País”. Fica assim reconhecida a **congenialidade**, vale dizer, a ação duradoura do Barroco. Desse mesmo “estilo barroco” de “extremos” e “contradições” que, na **Presença** (I,22), inspirava reservas quanto “à sua autenticidade” e à “permanência da sua comunicação”. Aqui, nesse modo oximoresco de ler a tradição, já se prepara a grande “virada” metodológica autodesconstrutora da “Dialética”.

## NOTAS

(\*) O presente estudo foi elaborado a partir das notas de preleção do curso “Semiologia da evolução literária: o modelo barroco e sua produtividade na poesia brasileira”, que ministrei no Semestre de Primavera de 1978 na Universidade de Yale, como Fulbright-Hays Visiting Professor. Voltei a oferecer o mesmo curso em outras oportunidades, no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e, no Semestre de Primavera de 1981, na Universidade do Texas em Austin, como Tinker Visiting Professor. Deilhe uma primeira redação organizada em novembro de 1986, para apresentá-lo, sob forma de conferência, em 11 de dezembro do mesmo ano, no Simpósio comemorativo dos 350 anos de nascimento do poeta: “Gregório de Mattos: O Poeta da Controvérsia”, Salvador, Bahia; patrocínio: Universidade Federal da Bahia, Centro de Estudos Baianos da UFBA, Academia de Letras da Bahia, Fundação Gregório de Mattos/PMS. Em 2 de agosto de 1988, expus novamente o tema, sob o título “O Barroco e a Historiografia Literária Brasileira”, no Curso de Especialização em Cultura e Arte Barroca promovido pela Universidade Federal de Ouro Preto, MG.

(1)

“Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração” (1980), **Colóquio/Letras**, Lisboa, Gulbenkian, nº62, julho de 1981; republicado com o subtítulo “Diálogo e diferença na cultura brasileira” em **Boletim Bibliográfico**, São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade,

v. 44, n.ºs. 1-4, janeiro a dezembro de 1983. Outros estudos meus pertinentes ao Barroco e ao caso Gregório de Mattos: "Poética sincrônica", *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22.10.67, hoje em *A Arte no Horizonte do Provável*, São Paulo, Perspectiva, 1969; "Texto e História" (dezembro de 1967) e "Uma Arquitetura do Barroco" (28.3.71), ambos em *A Operação do Texto*, São Paulo, Perspectiva, 1976. Refiram-se também as passagens sobre Barroco e "barroquismo" em Augusto e Haroldo de Campos, *Re/Visão de Sousândrade*, São Paulo, Edições Invenção, 1964; 2a. ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

(2)

Wilson Martins, "Gregório, o Pitoresco", *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo*, 21.3.70. Note-se como, ao usar a expressão "mistificação histórica", W. Martins carrega as cores do excerto de A. Candido por ele (Martins) previamente citado, dando-lhe uma conotação "apocalíptica".

(3)

Conferência pronunciada na Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, em 1945. Cf. *Boletim Bibliográfico*, ano II, v. VII, abril-maio-junho de 1945.

(4)

Note-se que o mesmo processo de "mitificação" da origem se repete, com sinal trocado, na culminação da cadeia evolutiva proposta pela historiografia linear,

desta vez com Machado de Assis. Gregório, o "inexistente", é uma "ausência" que se carrega pervasivamente de "presença", que deixa rastros, por mais que se tente rasurá-la; Machado, nacional por não ser nacional ("um brasileiro em regra", só que "à cata do extravagante", abusivamente assaltado pelo "demônio da imitação de ingleses e alemães", no retrato pretensamente objetivo que lhe fez em 1897 o truculento Sílvio Romero), é uma "presença" que se ausenta, evasivamente, sempre que se pretenda "entificá-la"...

(5)

Hans Robert Jauss, "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft" e "Geschichte der Kunst und Historie", em *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1970; *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978. Segundo Jauss, o "escopo supremo" dos "patriarcas" oitocentistas das Histórias da Literatura Nacionais, tais como Gervinus (Alemanha), De Sanctis (Itália), Lanson (França), fora exatamente "representar, através da história dos produtos literários (*Dichtwerke*), a essência de uma entidade nacional em busca de si mesma".

(6)

Os grifos não estão no original. Acrescentei-os para melhor visualizar o problema. Como elucida Gayatri Chakravorty Spivak, em seu excelente prefácio à tradução para o inglês da *Gramatologia* (*Of Grammatology*, Baltimore/Londres, The John Hopkins University Press, 1976), o deslinde de determinadas séries metafó-

ricas e de certos esquemas retóricos pode “desbalancear” a equação de “unidade e ordem” que constitui o sistema enunciativo do texto e pôr a nu “estruturas de cancelamento” que lhe serviram de lastro; oferece-se, assim, uma instância propícia à “leitura desconstrutiva”.

(7)

Ensaio apresentado num Simpósio de 1958, incluído em Th.A.Sebeok(org.) *Style in Language*, Cambridge, Mass., The M.I.T Press, 1960; em port. em Roman Jakobson, *Linguística e Comunicação*, São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1969 (trad. de I.Blikstein e J. Paulo Paes). Ver também as minhas considerações sobre o modelo jakobsoniano em “Comunicação na poesia de vanguarda”, *A Arte no Horizonte do Provável*, cit. na nota 1.

(8)

O notável lingüista brasileiro J.Mattoso Câmara Jr., que foi discípulo de Jakobson nos E.U.A., revela, não obstante, em suas “Considerações sobre o estilo” (1955), republicadas em *Dispersos*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1972, uma tendência a tratar englobada ou indistintamente o “poético” e o “emotivo”. Nesse sentido, mostra, antes, uma influência da estilística “afetiva” de Charles Bally, aluno de Saussure. Escreve: “A solução para introduzir os elementos emocionais no sistema intelectivo da língua é que está na base do estilo, em última análise. Assim compreendido, podemos definir o estilo como - um conjunto de processos que fazem da língua representativa um meio de exterioriza-

ção psíquica e de apelo (no sentido de Bühler).” No entanto, Jakobson, desde 1923, em seu livro sobre o verso tcheco, havia considerado “errônea” a identificação pura e simples entre a “linguagem poética” e a “linguagem emocional”, por não levar em conta a radical diferença **funcional** entre ambas”; assim, desde 1958, havia completado o modelo triádico de K.Bühler: **Darstellungsfunktion, Kundgabefunktion, Appelfunktion**, i. é, “função de ”representação” ou “expositiva”; “função de exteriorização” ou “expressiva”; “função de apelo” ou “conativa”, com outras três: “fática”, “metalingüística” e “poética”. Na concepção de estilo de A. Candido, influenciada pelo idealismo croceano, se manifesta uma tendência similar; como no caso de Mattoso Câmara (que cita W.Urban) o elemento **intuitivo** é realçado; ou, nas palavras de Mattoso: é “pelo contraste emocional em face do que é intelectivo” que “se deve caracterizar o estilo”.

(9)

George Steiner, em *After Babel/Aspects of Language and Translation* (Londres, N.Iorque, Toronto, Oxford University Press, 1975), expressa um ponto de vista que merece reflexão; glosando um verso de Shelley (“Language is a perpetual Orphic song”), escreve: “Se postularmos, como me parece necessário, que a linguagem humana amadureceu principalmente através de suas funções hermética e criativa, que a evolução do gênio da linguagem em sua plenitude é inseparável do impulso para o ocultamento e a ficção, então teremos conseguido finalmente nos acercar do problema de Babel(...) Ambigüidade, polissemia, opacidade, a violação de se-

quências gramaticais e lógicas, incompreensões recíprocas, a capacidade para mentir - isso tudo não são patologias da linguagem, mas sim as raízes do seu gênio.”

(10)

“Geschichte der Kunst und Historie”, cit. na nota 5, p. 215 (ed. alemã); p. 88 (ed. francesa).

(11)

A “objetividade” faz parte do “ideal do crítico”, um ideal “nunca atingido em virtude das limitações individuais e metodológicas”, segundo se lê na **Formação** (I,31). A redução do “arbitrio” em “benefício da objetividade”; a “humildade de uma verificação objetiva, a que outros poderiam ter chegado”, que abate o “orgulho inicial do crítico, como leitor insubstituível”, e “o irmana aos lugares-comuns de seu tempo” (I,32); a noção de um “esqueleto do conhecimento objetivamente estabelecido”, que o crítico recobriria com “a sua linguagem própria, as idéias e imagens que exprimem a sua visão” (I,39), são outros tópicos que ajudam a compreender a posição do autor da **Formação** perante o problema.

(12)

Argumentando contra a concepção da história como uma “série fechada”, que envolveria a “ilusão de um começo original e de um fim definido”; criticando a definição de história de A.C.Danto (“A story is an

account, I shall say an explanation, of how the change from the beginning to the end took place”), que lhe parece corresponder àquela que, na poética de Aristóteles, se dá à “fábula” (**mythos**), Jauss, em contraposição a essa idéia de uma “narrativa histórica” homogênea, presidida pela “unidade da fábula épica” à maneira aristotélica, escreve: “Se a lógica narrativa, que fica assim inteiramente fechada no campo da poética clássica, tiver em mira, também, dar conta do que há de contingente na história, ela poderia então seguir o paradigma do romance moderno. Este, desde Flaubert, aboliu programaticamente a teleologia da fábula épica e desenvolveu técnicas narrativas destinadas a reintroduzir na história passada o horizonte aberto do futuro; a substituir o narrador onisciente por uma pluralização de perspectivas diversamente situáveis; a destruir a ilusão da totalidade fechada por meio de eventos surpreendentes, que ‘incidem de través’, os quais deixam manifesta a impossibilidade de totalizar a história, exatamente por terem permanecido ainda inexplicáveis.” (“Geschichte der Kunst ...”, cit. na nota 5, pp. 229-230, ed. al.; 101-102, ed. fr.). J.Derrida, por seu lado, quando faz a crítica ao “modelo linear” e ao “conceito tradicional do tempo”, que lhe é solidário, mostrando como esse “pensamento linear” pode implicar uma “redução da história”, esclarece que está entendendo, por esse modelo (“associado a um esquema linear de desenrolamento da presença”), o “modelo épico”. Esse “modelo enigmático da linha”, que determinaria, por dentro, “toda ontologia, de Aristóteles a Hegel”, envolveria, segundo a desconstrução derridiana da história da filosofia, “o recalçamento do pensamento simbólico pluridimensional” (cf, Jacques Derrida, *De la Gram-*

matologie, Paris, Minuit, 1967, pp. 127-130; *Gramatologia*, São Paulo, Perspectiva, 1973, pp. 106-108; trad. de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro). Em *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p.77, Derrida acrescenta: "O caráter metafísico do conceito de história não está apenas ligado à linearidade, mas a todo um sistema de implicações (teleologia, escatologia, acumulação relevante e interiorizante do sentido, um certo tipo de tradicionalidade, um certo conceito de continuidade, de verdade, etc.)."

(13)

Em meu ensaio de 67, "Poética Sincrônica" (cf. nota 1, acima), escrevi: "Gregório de Mattos soube levar a mistura de elementos do Barroco à própria textura de sua linguagem, através da miscigenação idiomática de caldeamento tropical (em sonetos como "Há coisa como ver um paiaia" e "Um paia de Monai, bonzo bramá"). O mesmo hibridismo que se encontra em nosso Barroco plástico. Acredito que o enfoque de Gregório de Mattos ganharia nova luz se se levasse em conta a questão da dignidade estética da tradução, como categoria da criação." Refutei, então, os termos estreitos em que era posta a acusação de "plágio" lançada contra o poeta. Retomando essa refutação, observei (em "Texto e História", também de 67; cf. nota 1): "...plagiário, um poeta do qual não se conhecem manuscritos autógrafos, por ter traduzido para o português o intrincado labirinto gongorino, quando um dos braços de glória de Ungaretti é ter feito coisa semelhante para o italiano? Um poeta que compreendeu tão bem, com aquela 'imaginação funcional' ou 'sintagmática' de que fala Roland

Barthes, a matriz aberta do Barroco, que soube recombinar ludicamente, em nossa língua, num soneto autônomo - verdadeiro vértice de um sutil diálogo textual - versos- membros de diferentes sonetos do poeta cordovês?..." Posteriormente, em "A escritura mefistofélica: paródia e carnavalização no Fausto de Goethe" (*Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n° 62, julho-setembro de 1980; *Deus e o Diabo no FAUSTO de Goethe*, São Paulo, Perspectiva, 1981), desenvolvi o conceito de "plagiotropia", que "tem a ver, obviamente, com a idéia de paródia como 'canto paralelo', generalizando-o para designar o movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata". Falei, então, em Gregório de Mattos como "tradutor" (transformador) ostensivo de Gôngora e Quevedo", num plano de "diálogo com as inflexões (tropismos) da tradição" não diverso substancialmente daquele em que se punha Camões quando "traduzia", em diferentes momentos de sua poesia, seja a dicção "pedregosa", seja o estilo "paradisíaco" de Dante.

(14)

Severo Sarduy, "El Barroco y el Neobarroco", em *América Latina en su literatura*, México, UNESCO/Siglo XXI, 1972; em português, numa versão algo ampliada, sob o título "Por uma ética do desperdício", em *Escrito sobre um corpo*, São Paulo, Perspectiva, 1979. Aqui vale também referir a crítica benjaminiana à estética dogmática neokantiana, incapaz de compreender a alegoria barroca, cuja "qualidade dialética" é, por essa estética, "menosprezada e posta sob suspeita como ambigüidade" (por "ambigüidade" entendiam, os neo-

kantianos, infensos às singularidades da síntese barroca, não tanto a riqueza do significado, mas o “desperdício”, a extravagância, aquilo que se oporia “à clareza e à unidade do sentido”, enfim, a “transgressão dos limites das modalidades artísticas”, o “grande abuso contra a paz e a ordem da regularidade no domínio das artes”); cf. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1972, pp. 196-197; em português, na tradução de Sérgio Paulo Rouanet, *Origem do Drama Barroco Alemão*, São Paulo, Brasiliense, 1984, pp. 198-199; na citação, a tradução é minha; ver meus comentários a respeito em *Deus e o Diabo...*, ob. cit. na nota acima, pp. 130-133.

(15)

Affonso Ávila, *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*, São Paulo, Perspectiva, 1971. Nesse seu livro fundamental para a compreensão do fenômeno barroco entre nós, o poeta do *Código de Minas* afirma: “O dilatado pacto lúdico que é o barroco, vigente por quase duas centúrias, codifica e determina assim as formas gerais da vida e da arte, convertido o jogo na grande metáfora de uma traumatizada etapa histórica” (“O artista barroco e a rebelião pelo jogo”).

(16)

Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pp 470 - 471, 505.

(17)

Refira-se que *Presença da Literatura Brasileira, História e Antologia*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 3 vols., 1964, é obra de dupla autoria, sendo seu co-autor o Prof. J. Aderaldo Castello. Não deixa de ser significativo que essa suspeita contra o barroco pareça fazer eco a reservas expressas por Mário de Andrade já na década de 20. Assim, em carta de 1924 a Bandeira: “Toda e qualquer rebusca literária que prejudicar a clareza da expressão literária relacionada é defeito. Daí o pouco interesse que tenho por Mallarmé, Gôngora, Reverdy e porção. O próprio Rimbaud em muitas das suas páginas me desagrade agora. Só foi supremo no *Saison en Enfer*. Daí também a minha evolução pra uma arte cada vez mais simples e natural, arte de conversa que toda a gente entenda” (cf. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, Organização Simões, 1958, p.67). Em “A escrava que não é Isaura”, ensaio-manifesto de 1922-1924, essa rejeição já se proclama em forma de “slogan” de combate: “É preciso não voltar a Rambouillet! É preciso não repetir Gôngora! É PRECISO EVITAR MALLARMÉ!” (cf. *Obra Imatura*, São Paulo, Martins, 1960, p.240). Em *Morfologia do Macunaíma*, São Paulo, Perspectiva, 1973, examinei com mais detença as ambiguidades da posição de Mário de Andrade em relação à “linhagem” Mallarmé; uma posição trabalhada pelas vacilações entre o pólo “sentimental” e o pólo “intelectual” na criação artística (ob.cit., em especial pp. 279-281).

(18)

Jauss, com apoio em Th.W.Adorno, "Thesen über Tradition ("Teses sobre a tradição"), 1966, cf. "Geschichte der Kunst..." (in ob.cit. na nota 5, p.233, ed. al.; p.105, ed. fr.).

(19)

Com respeito a essa concepção "veicular", tenho por válida, no que lhe é aplicável, a objeção de Derrida contra o "conceito instrumentalista" de escritura, tal como enunciado por M.Cohen, p.ex., para quem, "sendo a linguagem um 'instrumento', a escritura é 'o prolongamento de um instrumento'. Vendo nessa posição a subserviência a uma "teleologia logocêntrica", Derrida pondera: "Há muito a pensar sobre o preço que assim paga à tradição metafísica uma lingüística - ou uma gramatologia (NB: o título do livro de Cohen é *La grande invention de l'écriture*) - que se diz, no caso considerado, marxista" (cf. *De la Grammatologie*, ob. cit. na nota 12, pp.122-123, ed.fr.; 102, ed. bras.).

(20)

Segismundo Spina, "Gregório de Mattos", em *A Literatura no Brasil*, obra de vários autores sob a direção de Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1968 (2a. ed.), vol. 1, pp. 244 e 246; J.M.Wisnik (org.) *Gregório de Mattos / Poemas Escolhidos*, São Paulo, Cultrix, 1976, p.16; confira-se também o que diz Domingos Carvalho da Silva, "As Origens da Poesia", em *A Literatura no Brasil*, cit., p.181, sobre o

ambiente da época: "O surto de um ambiente literário no Brasil - no que se refere à poesia - data de meados do século XVII. Quando, em 1654, aportou à Bahia o capitão Antônio da Fonseca Soares, poeta português dos mais notáveis do seu tempo, e que mais tarde seria o famoso Frei Antônio das Chagas, já encontrou na capital do Estado do Brasil um pequeno grupo de poetas, entre os quais Bernardo Vieira Ravasco, irmão do padre Antônio Vieira; Eusébio de Mattos, pregador de talento e músico exímio; e Domingos Barbosa, autor de um poema religioso em latim. Antônio da Fonseca Soares participou da vida literária da Bahia. Desse poeta existem, num códice que se encontra na Biblioteca da Évora, e de que dá notícia Pedro Calmon, trabalhos em verso escritos no Brasil." O mencionado Pedro Calmon, em *A vida espantosa de Gregório de Mattos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1983, pp.209-212, opondo-se à tese de A.Candido e W.Martins, aduz subsídios setecentistas que, segundo sustenta, provam que o poeta, "não subindo à dignidade dos prelos, caíra no luxo das livrarias, delas saltando para a tradição popular."

(21)

Jauss, "Literaturgeschichte als Provokation...", cit. na nota 5, pp. 179-180, ed. al.; pp. 54-55, ed. fr. Jauss considera muito mais ambiciosa a sociologia literária de Auerbach, esta sim capaz de dar conta das "múltiplas rupturas epocais na relação entre escritor e público".

(22)

Ver nota 5. Este o magno projeto romântico, ultimado entre nós pela *Formação* (1959), ao traçar o percurso da “encarnação literária do espírito nacional”.

(23)

Como refere Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971: “A incúria dos homens, certo condicionalismo sócio-cultural que então envolveu a atividade do escritor e a fatalidade dos cataclismos naturais exerceram, como é sabido, terríveis depredações na poesia portuguesa da segunda metade do século XVI e dos primeiros anos do século XVII. Enquanto decerto proliferavam os cancioneiros de mão - moda cortesanesca documentada no teatro vicentino e processo de fazer circular a poesia numa sociedade onde ainda não se enraizara o hábito, ou onde escasseavam os meios materiais, de editar obras poéticas -. poucos poetas cuidavam de reunir e acepi-lhar as suas obras no sentido de as darem à estampa, de modo a salvar assim as suas criações da precariedade dos manuscritos e da contingência das edições póstumas organizadas por outrem.” (pp.47-48). À p.74, prossegue o autor: “Relativamente à poesia lírica do século XVII, o panorama não é muito mais animador do que aquele que deixamos esboçado relativamente à poesia da segunda metade do século XVI e dos primeiros anos do século XVII. Persistiu, por parte de numerosos poetas, a mesma incúria em aprontar para a imprensa e em publicar as suas obras; continuaram a difundir-se abun-

dantemente os cancioneiros manuscritos - cópias de originais ou cópias de cópias -, algumas vezes organizados com escasso cuidado e muitas vezes omissos ou errôneos no que tange à atribuição de autorias.” À p.103, Aguiar e Silva fala em “perspectivas deveras desoladoras” no que tange ao conhecimento (“crítica textual e publicação de textos”) da poesia barroca em Portugal e, à p. 104, assinala “o imenso acervo de poesia que jaz manuscrita”, ainda a ser considerado.

(24)

Sobre o tópico da recepção das “literaturas antigas”, ver Jauss, “Literaturgeschichte als Provokation...”, cit. na nota 5, pp. 183-184, ed. al.; pp. 58-59, ed. fr.

(25)

Menos do que um renascentista, Camões seria já um maneirista, ou, conforme o ângulo de visada, um antecipador do Barroco. Consulte-se, sobre a questão, Jorge de Sena, “O Maneirismo de Camões”, “Camões e os Maneiristas”, “Ainda o problema de Camões e os Maneiristas”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de setembro, 3 e 10 de dezembro de 1961. Os estudos de Sena, acima referidos, foram republicados no vol. I de *Trinta anos de Camões*, Lisboa, Edições 70, 1980. Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva (ob.cit. na nota 23) menciona o livro *Camoens*, do professor e investigador espanhol José Filgueira Valverde, onde, já em 1958, estaria insinuado o caráter barroco da estética de Camões (ob. cit., pp.198-199); Aguiar e Silva reconhece, ainda, o pioneirismo de Jorge de Sena, que, em

1948, aproximava Camões do Barroco, “ou melhor ainda, do Maneirismo” (ob. cit., pp. 201-202). Entre nós, Mário Faustino, em seus artigos de 1957, “Revendo Jorge de Lima” (recolhidos em *Poesia-Experiência*, São Paulo, Perspectiva, 1977), proclama a tese do Camões barroco, o que lhe dá merecido relevo nesse conjunto de estudiosos. Assinale-se, finalmente, que o ensaio camoniano de Ezra Pound, incluído em *The Spirit of Romance* (1ª ed.: 1910; traduzido, com nota de apresentação, por Mário Faustino no “Livro de Ensaio” do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 2 de setembro de 1956; hoje na coletânea *A Arte da Poesia*, São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1976, trad. de Heloysa de Lima Dantas e J. Paulo Paes), não pode passar sem registro neste contexto. Inspirando-se no barroco “arquitectônico”, Pound o toma expressamente como termo de comparação (“A corresponding study in architecture were a study of barocco”) para dar conta estilisticamente do que lhe parece a qualidade mais relevante do poeta luso: o esplendor “bombástico” da dicção de Camões, “mestre da sonoridade e da linguagem”.

(26)

Segismundo Spina, Gregório de Mattos, São Paulo, Editora Assunção Ltda., 1946, pp.25-26; idem, ensaio cit. na nota 20, p.246. Stuart B. Schwartz, *Burocracia e Sociedade no Brasil Colonial*, São Paulo, Perspectiva, 1979, p.259.

(27)

A ideia de literatura “pobre” aparece também em Afrânio Coutinho: “Como exigir que uma literatura em formação, pobre, sem amplitude de atuação, isolada, influenciada pela portuguesa, não repetisse os cânones europeus?” (*A Tradição Afortunada*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1968, p.165). Embora objete à exclusão do Barroco no esquema de evolução literária proposto por A. Candido (ob. cit., pp.157-158; 172-174; *Conceito de literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Editora Pallas S.A., 1976, pp.38-55, ensaio datado de 1959); embora teça críticas à noção de literatura como “instrumento de comunicação”, conceito que lhe parece “histórico-sociológico” e não “estético”, já que não deixaria explícito o papel da literatura como “gozo estético”, “como divertimento espiritual” (estas expressões - observe-se - contaminam-se de resíduos hedonistas, não tendo a precisão semiológica da “função poética” de Jakobson e da “função estética” de Mukarovsky), A. Coutinho, por seu lado, perfilha um esquema gradualista não diverso de evolução linear-ascensional de nossa literatura. Confira-se: “Pela periodização estilística, acompanha-se o desenvolver progressivo do instinto de nacionalidade na literatura brasileira desde a Colônia” (*A Tradição*, p.174). Fica, assim, preservada a metáfora substancialista, animista, genético-orgânica da “origem” e a concepção “veicular” do texto: “A literatura brasileira começou, portanto, do século XVI para o XVII, e foi a arte barroca o veículo ideal para esses primeiros vagidos de uma nova alma popular e nacional. Foi o estilo que teve adequação com aqueles sentimentos da alma brasileira em sua infância” (*Conceito*, p.53).

Trata-se de uma concepção periodológico-estilística que se empenha em debuxar uma tradição pressupostamente “afortunada”, a saber: “Origem e formação sob a égide do barroco, nos três primeiros séculos; autonomia no período arcádico-romântico; maturidade na época modernista, são as etapas de desenvolvimento da literatura brasileira ”(A Tradição, p. 159); “...o caráter brasileiro em literatura, busca a que se entregou o pensamento crítico do século XIX de maneira coerente e contínua” (idem, p.189). Tal concepção exclui o “corte sincrônico” e a possibilidade mesma de “fusão de horizontes”, a apreensão da historicidade da tradição literária na “dialética da pergunta e da resposta”, como quer Jauss elaborando no plano teórico-literário a hermenêutica de Gadamer. À p.165, lê-se em A Tradição Afortunada: “Não é leal julgar uma época passada à luz dos padrões estéticos presentes, transferindo para ela o nosso critério de gosto e de realização artística.” Esta atitude explica a não acolhida em A Literatura no Brasil, obra dirigida por A. Coutinho, da sugestão provocativa de Fausto Cunha: inovar radicalmente quanto à perspectiva classificatória, e colocar Sousândrade como o grande poeta de nosso Romantismo (cf. “Assassinemos o poeta”, em A Luta Literária, Rio de Janeiro, Lido, 1964, pp. 155-156). A sugestão, “ao mesmo tempo revolucionária e perfeitamente lógica” de Fausto Cunha, todavia, depois do polêmico trabalho levado a cabo em Re/Visão de Sousândrade (ob. cit. na nota 1), encontrou guarida pacífica na recente História da Literatura Brasileira de Massaud Moisés (São Paulo, Cultrix, vol.II,1984,p.258). Escreve Massaud a propósito do autor do Guesa: “...nenhum exagero haveria em afirmar que estamos perante a voz mais poderosa da

poesia romântica e uma das mais altas e vibrantes da Literatura Brasileira: uma história literária marcada pelo lirismo, não raro derramado em pieguice, encontra a mundividência épica que lhe faltava e que lhe oferece a esperada dimensão universalista.”

(28)

A esse propósito, acompanhemos a arguta reflexão de Octavio Paz: “La coincidencia entre la poética barroca y la vanguardista no procede de una influencia de la primera sobre la segunda sino de una afinidad que opera tanto en la esfera intelectual como en el orden de la sensibilidad. El poeta barroco quiere asombrar y maravillar; exactamente lo mismo se propuso Apollinaire al exaltar a la sorpresa como uno de los elementos centrales de la poesía. El poeta barroco quiere descubrir las relaciones secretas entre las cosas y otro tanto afirmaron y practicaron Eliot e Wallace Stevens. Estos parecidos resultan aún mas extraños si se piensa que el barroco y la vanguardia tienen orígenes muy distintos: uno viene del manierismo y la otra descende del romanticismo. La respuesta a este pequeño misterio se encuentra, quizá, en el lugar preeminente que ocupa la noción de forma tanto en la estética barroca como en la vanguardista. Barroco y vanguardia son dos formalismos.” (ob. cit. na nota 16, p.79).

(29)

Remeto-me à nota 13, acima. Veja-se, para uma consideração ampla e atualizada da questão, o livro de João Carlos Teixeira Gomes, Gregório de Mattos, o Boca de

**Brasa** (Um estudo de plágio e criação intertextual), Petrópolis, Vozes, 1985; confira-se, também a resenha de Segismundo Spina, "Gregório de Mattos, o Boca de Brasa", publicada no Suplemento "Cultura" de **O Estado de S.Paulo**, nº 335, 15 de novembro de 1986.

(30)

O "ludismo" e seu repertório de invenções formais é constitutivo do Barroco, inarredável dele. Octavio Paz alerta com discernimento: "Por doble contagio de la estetica neoclásica y la romántica, una enamorada de la corrección y la otra de la espontaneidad, es costumbre desdeñar a estos juegos. Crítica injusta: son recursos legítimos de la poesía." (ob. cit. na nota 16, p.83). A contribuição de Manuel Botelho de Oliveira, contemporâneo de Gregório, tem sido constantemente depreciada pela renitência do preconceito contra essa propensão lúdica da estética barroca. Só recentemente tem-se procurado tratar com mais compreensão o trabalho de Botelho de Oliveira. A tese de Carmelina Magnavita Rodrigues de Almeida, **O Marinismo de Botelho**, Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1975 (xerocópia) é um passo importante nesse sentido. Com base nela, pôde J.C.Teixeira Gomes falar em "autênticas recriações" em relação a composições do autor de **Música do Parnaso**, obra publicada em Lisboa, em 1705; Teixeira Gomes assinala também "a requintada dimensão da lírica engenhosa que Botelho exhibe em certos momentos" (ob. cit. na nota 29, pp. 221 e 320). A **Lira Sacra**, que permaneceu em manuscrito até a sua publicação em 1971 (leitura paleográfica de Heitor Martins, São Paulo, Conselho

Estadual de Cultura), foi ainda há pouco lembrada por Péricles Eugênio da Silva Ramos ("Origem e evolução do soneto brasileiro", Suplemento "Cultura" de **O Estado de S.Paulo**, nº 428, 1º de outubro de 1988) por encerrar sonetos "formalmente curiosos - como aquele em que se repete o nome de Jesus em todos os versos, ou aquele outro cujas rimas são todas nomes bíblicos", dignos, portanto, de "figurar aiosamente" numa recente antologia dessa forma poética (na parte dedicada a "sonetos singulares por um ou outro aspecto"). É por "excesso", por "extremismo" que se costuma entre nós incriminar Botelho (ou seja, pelo mesmo traço de "exagero" que provavelmente o qualificaria aos olhos de um Lezama Lima, defensor do hipergongórico poeta colombiano Hernando Domínguez Camargo). Bom exemplo disso é a "silva" dedicada "À Ilha da Maré", onde Botelho introduz o elemento "nativista" (em nada incompatível com a estética do Barroco, que prestigia "o estranho, o singular e o exótico", cf. O.Paz, ob. cit., p.85; Teixeira Gomes, com propriedade, identifica na "silva" a técnica das "descrições suntuosas" estudada por Dâmaso Alonso, de larga tradição epocal). Pois bem, Silvio Romero, verberando os "trocadilhos, gongorismos e ênfases" com que o poeta **desfigura** suas "cenas brasileiras", tacha essa composição de "saboria privilegiada". Foi preciso uma estudiosa estrangeira, atualizada e despreconceituosa, Luciana Stegagno Picchio (**La letteratura brasiliana**, Florença/Milão, Sansoni/Accademia, 1972, pp. 87-88), para captar, com imaginação lezamesca, o excesso tropicalista com que o baiano e poliglota Botelho manipula, a partir da condição ex-cêntrica ("mal se podia esperar que as Musas se fizessem brasileiras"), o código "culto"; Lu-

ciana fala de uma “exasperação sensorial barroca”, fixada, “com deliberada ingenuidade sobre o paladar”, num poema enumerativo, que faz o elogio de iguarias, peixes, plantas e frutas da terra, e onde (observa ainda a crítica) têm ingresso nomes indígenas cujo acesso à poesia fora até então interdito pela “musa aristocrática”. Com sua esplêndida leitura, a historiadora italiana supera (e recoloca em termos que o barroquismo culinário de Lezama subscreveria gostosamente), o julgamento anterior de Eugenio Gomes (1968, *A Literatura no Brasil*, ob. cit. na nota 20, vol. 1, pp. 272 e 276), que soubera enfatizar com argúcia, na “silva” de Botelho, o capitoso privilégio do “paladar”, mas que reputara o “maneirismo” um “disfarce” (um semiótico diria simplesmente, como o venho fazendo, um “código”), e o repelira como um “disfarce inadequado” para “a apreensão daquele mundo vário e agreste da Bahia colonial...” Não que Botelho seja poeta de porte; nada disso; está muito aquém da altitude criativa gregoriana. Mas é sem dúvida significativo, naquilo de melhor que tem a oferecer, ou seja, naquilo exatamente que o preconceito anti-Gôngora e anti-Marino menospreza: sua vocação para o engenhoso e para o lúdico, e o malabarismo artesanal com que, mais de uma vez, logrou exercitá-la. Está a merecer a triagem dedicada de algum antologista não alérgico aos jogos de linguagem do barroco... (Para a resenha da principal literatura sobre Botelho, cabe consultar a tese de Carmelina M.R. de Almeida, acima cit., pp. 20-25 e 28-29).

(31)

Antonio José Saraiva, num livro admirável, *O Discurso Engenhoso*, São Paulo, Perspectiva, 1980, pp. 120-122, apontou, com precisão relevante para o nosso argumento, a diferença entre o “discurso clássico”, resultado de um “julgamento”, onde as palavras se dispõem “segundo a ordem do raciocínio”, não tendo “autonomia”, uma vez que são apenas “representantes”, e o “discurso engenhoso”. Neste, ao contrário, “as palavras não são representantes, mas seres autônomos que como matéria podem ser recortados para formar outros e têm em si relações que lembram muito mais os elementos da composição musical ou geométrica que os do “bom senso” cartesiano.” Ocorre que, no caso exemplar de Vieira - “Imperador da língua portuguesa”, como o chamou Fernando Pessoa - o “discurso engenhoso” não era “esvaziado do conteúdo sagrado originário”; assim, o célebre “Sermão da Sexagésima”, em que, segundo a fina análise de Saraiva, “Vieira descreve, sem se dar conta; o seu próprio estilo, está “quase inteiramente construído de acordo com as leis da repetição, da simetria e da oposição”. A “multiplicação das palavras disponíveis”, que resulta dos desmembramentos do significante separado do significado, dando lugar a “relações inconcebíveis num discurso comum”, é ainda “elevada a um grau mais alto pela interpretação alegórica da Escritura, conforme os métodos da exegese tradicional, que permite atribuir quatro sentidos a cada texto”. “É impossível amar Vieira”, desabafa Mário de Andrade, num impulso de sentimentalismo, no curioso texto dedicado a Machado de Assis (1939), no qual distingue entre “admirar” e “amar” grandes homens;

também em relação à figura de Machado, cuja obra professa admirar enormemente, Mário se diz “melancolizado” pela mesma “inquietação” de consciência... (**Aspectos da Literatura Brasileira**, São Paulo, Livraria Martins Editora, s/d, p.89).

(32)

Esta posição parece semelhante à do jovem Lukács, quando este, em 1909, ainda na fase húngara, escreve: “Porém, na literatura, o efetivamente social é a forma.” (Georg Lukács, **Schriften zur Literatursoziologie**, antologia org. por Peter Ludz, Neuwied, Luchterhand, 1961, p.71). Sua formulação mais radical corresponderá, talvez, àquela sustentada por Th. W. Adorno, **Aesthetische Theorie**, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973, p.371: “Em toda arte ainda possível, a crítica social deve ser erigida em forma, para alcançar assim a dissimulação (**Abblendung**) de todo conteúdo social manifesto.” No entanto, ao expressar suas reservas em relação à Mallarmé (na esteira do Mário de “A Escrava...”, cit. na nota 17) e à influência do hermético francês por excelência sobre a poesia de João Cabral (“Poesia ao Norte”, artigo estampado na **Folha da Manhã**, São Paulo, 13 de junho de 1943; republicado na revista **José**, Rio de Janeiro, nºs 5-6, novembro-dezembro de 1976), A. Candido parece preluar as dúvidas que, com Adalberto Castello, iria levantar quanto à “autenticidade” e à “permanência da comunicação” do Barroco literário (**Presença I**, 22). Escrevia o então jovem crítico (à roda dos seus 25 anos): “Como Mallarmé, o poeta pernambucano se atirou em busca da poesia pura. Não discuto a sua réussite pessoal, que é das boas. Quanto à poesia

pura é que não sei se o seu barco alcançará as estrelas ou se ficará pelos escolhos. Toda pureza implica um aspecto de desumanização. É o problema permanente da pureza ressecando a vida (...) O erro da sua poesia é que, construindo o mundo fechado de que falei, ela tende a se bastar a si mesma. Ganha uma beleza meio geométrica e se isola, por isso mesmo, do sentido de comunicação que justifica neste momento a obra de arte. Poesia assim tão autonomamente construída se isola no seu hermetismo. Aparece como um cúmulo de individualismo, de personalismo narcisista que, no Sr. Cabral de Melo, tem um inegável encanto, uma vez que ele está na idade dessa espontaneidade na autocontemplação. O Sr. Cabral de Melo, porém, há de aprender os caminhos da vida e perceber que lhe será preciso o trabalho de olhar um pouco à roda de si, para elevar a pureza da sua emoção a valor corrente entre os homens e, deste modo, justificar a sua qualidade de artista.” Recorde-se agora, num outro plano, o argumento da “incomunicabilidade”, com que Sílvio Romero tentara explicar a “negatividade” da obra de Machado de Assis (“Não tem, por certo, tido influência quase nenhuma no espírito nacional”) e a sua “ilegibilidade”, fruto do seu alheamento ao “sentir de nosso povo” (“É por isso que este pouco o conhece, não o lê, e há de quase esquecê-lo... Machado de Assis, em quase toda a sua obra, para com o povo brasileiro tem sido um desdenhoso...”). Para Sílvio, essas alegadas carências do autor de **Brás Cubas** e **Quincas Borba** vinculavam-se à “índole mesma de seu gênio literário: a falta de calor, de comunicabilidade, de entusiasmo, de vida, essa centelha de proselitismo própria das almas combatentes.” (Machado de Assis/Estudo comparativo de

literatura brasileira, Rio de Janeiro, Laemmert & C.-Editores, 1897, pp. XVI, 79-80, 149 e 342). Três anos antes, assinale-se, G. Lanson (*Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette; cito a 5a. ed., de 1898, pp. 1092-1093) referira-se depreciativamente a Mallarmé, “mestre” (com Verlaine) de “todos esses grupos que se intitulam decadentes, simbolistas, etc.”, como um poeta “de bien mince valeur”, e se empenhara em denunciar “o perigo” da “Hora presente” (1894): “a bizzarria, a obscuridade das obras, a execução não comensurada às intenções, e o imenso esforço perdido no vazio”.

(33)

Fernando da Rocha Peres, **Gregório de Mattos e Guerra: uma revisão biográfica**, Salvador, Bahia, Edições Macunaíma, 1983, p.94.

(34)

O que, sem dúvida, impressiona A.Candido, na ênfase que dá “à função ideológica” (missionária, inclusive num sentido “cívico e construtivo”) na formação de nossa literatura, é o fato de, sem embargo da constatação disfórica de ser a nossa “uma literatura sem leitores”, o Romantismo, com o seu “temário nacionalista e sentimental”, ter conseguido satisfazer “às expectativas gerais do público disponível” e, assim, ter-se constituído no “maior complexo de influência literária junto ao público, que já houve entre nós” (LS,97). Do ponto de vista da infra-estrutura econômica, por outro lado, a análise que se pretende marxista do discípulo de A. Candido, Roberto Schwarz, corrobora a postura disfó-

rica quanto ao hiato comunicacional (“ausência de comunicação entre o escritor e a massa”, LS,101). Só que a sua constatação é ainda mais drástica, já que verifica a existência e a manutenção, nesse nível infra-estrutural, de uma irresolvida contradição fundamental, que atravessa incólume toda a evolução de nossa literatura: “Tanto a eternidade das relações sociais de base quanto a lepidéz ideológica das ‘elites’ eram parte - a parte que nos toca - da gravitação deste sistema por assim dizer solar, e certamente internacional, que é o capitalismo. Em conseqüência, um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social” (*Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1977, pp. 21-22). Diante dessa proclamada “eternização” das relações de base, dessa permanência impreenchida do hiato comunicacional - verdadeira hiância metafísica - é o caso de indagar: se, nesse panorama, “nada terá tido lugar, senão o lugar” (ou “o fora de lugar”), ao longo das várias “maneiras” (sic) que perpassaram por nossa história literária, que sentido faz, ao fim e ao cabo, distinguir com cautelas maiêuticas uma origem (não importa se definida como “nascimento” ou “encorpar formativo”), um percurso evolutivo e um momento de culminação (“o momento em que a nossa literatura aparece integrada, articulada com a sociedade, pesando e fazendo sentir a sua presença, isto é, no último quartel do século XIX”), para efeito de excluir desse (à vista da sombria “desconstrução” de Schwarz) por assim dizer fantasmático ciclo de maturação as “manifestações literárias assistêmicas”, vale dizer, o Barroco?

(35)

“Não existe nada morto de um modo absoluto: e cada sentido terá sua festa de ressurreição. Problema da ‘grande temporalidade’ (bolchói vriêmieni).” Mikhail Bakhtin, “K metodologii literaturoviedieniá” (1940-1974), Moscou, Kontekst/1974, Akademiia Naúk SSSR, 1975, p.212. Versão abreviada, traduzida para o espanhol, a partir do texto russo integral, sob o título “Hacia una metodología de las ciencias humanas”, cf. M. M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, Mexico, Siglo Veintiuno Editores, 1982, pp. 392-393.

(36)

Consultar o documentado livro de Vítor Manuel Pires Aguiar e Silva, cit. na nota 23. Escreve o autor: “Nestas condições, quem pretender analisar as características da poesia barroca portuguesa, vê-se obrigado a proceder previamente - e durante longo período de tempo - a um autêntico labor de arqueologia literária, desenterrando das páginas manuscritas de numerosos cancioneiros e miscelâneas as composições poéticas que vêm preencher lacunas, esclarecer tendências e gostos, revelar autores quase totalmente desconhecidos.” E exemplifica a tarefa a ser cumprida, referindo-se ao caso Gregório de Mattos: “O que nos parece necessário, é publicar, em edições cuidadas, a obra de cada um dos mais representativos poetas do período barroco: Barbosa Bacelar, D. Tomás de Noronha, Fonseca Soares, Jerônimo Baía, tal como os estudiosos brasileiros, impedidos por compreensível sentimento naciona-

lista, publicaram, por exemplo, as obras poéticas de Gregório de Mattos Guerra.” Nesse sentido, já é digno do melhor registro o esforço antológico de Natália Correia, *Antologia da poesia do período barroco*, Lisboa, Moraes Editores, 1982. Com muita justeza sublinha ela a contribuição, nesse quadro, de Tomás de Noronha, de quem diz: “Muito embora a sátira de Tomás de Noronha, se a confrontarmos com a saraivada praguenta lançada pela boca infernal de Gregório de Mattos, não transponha os limites de um purgatório, justa é sublinhar a sua brilhante aparição na poesia seiscentista que muito lucraria com a exumação dos seus inéditos escamoteados por um conceito de sanidade moral, a nosso ver, não coincidente com sanidade mental.”

(37)

Republicada em Madri pela Alianza Editorial, 1979.

(38)

Madri, 1921, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Interessante notar que Gervinus (1805-1871), um dos “patriarcas” da historiografia literária “oitocentista” (ver nota 5), mostrava-se igualmente infenso a ambas as supostas “decadências”: à *Minnelyrik* (lírica trovadoresca alemã) e ao Barroco; na Poesia de Angelus Silesius, p.ex., censurava as “imagens absurdas”, as “abstrações imagéticas”, os “paradoxos nebulosos”, as “contradições tautológicas”; também o *Segundo Fausto* de Goethe, barroquizante sob muitos aspectos (conforme procurei mostrar na ob. cit.

na nota 13), inspirava-lhe “repugnância”. Ver, a propósito, o elucidativo estudo de Rolf-Peter Carl, *Prinzipsen der Literaturbetrachtung bei Georg Gottfried Gervinus*, Bonn, H.Bouvier u.Co. Verlag, 1969, pp. 131, 140 e 171.

(39)

Otto Maria Carpeaux, “Góngora e o neogongorismo”, *Origens e Fins*, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1943, pp. 80 e 85. Vale ainda ressaltar a comparação feita no mesmo ensaio entre “a poesia barroca e a poesia moderna”: assim como Góngora reaparece no “hermetismo” de Garcia Lorca, Donne, redescoberto, “revela-se uma personalidade poética moderníssima, capaz de ajudar a compreensão do mais complicado entre os modernos poetas ingleses, o enigmático jesuíta Gerard Manley Hopkins” (ob. cit., pp. 89 e 85).

(40)

Cf. Daniel R. Reedy, “Poesías inéditas de Juan del Valle Caviedes”, separata da *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. XXIX, n.55, p.157. Acrescenta o autor: “Não é de estranhar que tardassem tanto tempo a ser publicadas, tendo em conta a natureza veemente de sua sátira social e uma que outra passagem escabrosa.” Em *The Poetic Art of Juan del Valle Caviedes*, The University of North Carolina Press, 1964, D.R.Reedy especifica: “...apenas três poemas de Caviedes foram publicados durante sua vida”, depois de submetidos à censura eclesiástica e governamental. Embora houvesse imprensa em Lima colonial, dada a natureza “lasciva e

quase pornográfica” de alguns dos poemas caviedesianos e o caráter de “sátira acrimoniosa” de outros, dirigidos contra pessoas bem postas social e politicamente, é fácil “imaginar que Caviedes se sentisse mais seguro, fazendo circular clandestinamente cópias de seus manuscritos, ao invés de tentar publicar poemas em quantidade”. Ainda em 1947, na edição promovida por Rubén Vargas Ugarte, um jesuíta professor da Universidade Católica de Lima, Caviedes foi deliberadamente censurado (“É quase um dever peneirar sua obra poética e pôr fora como detrito inútil tudo quanto de repulso, mal-cheiroso ou de cor muito carregada achemos nela”; ver *Obras de Don Juan del Valle y Caviedes*, Clássicos Peruanos, Lima, vol.1, 1947, p.XII). O critério do Pe. Ugarte, diferentemente do de Palma e Odriozola, foi o da edição “expurgada”, dando ênfase aos poemas religiosos e a outros “limpos de manchas”. Coisa em certa medida semelhante aconteceu com o nosso Gregório, na edição da Academia Brasileira de Letras (6 vols., de 1923 a 1933), dirigida por Afrânio Peixoto. A desabusada erótica do “Boca do Inferno” só foi resgatada da interdição pudica que sobre ela pesava, graças ao desassombro de James Amado, com a edição, em 1968, em 7 vols., das *Obras Completas* (Crônica do Viver Baiano Sciscentista) do poeta, Salvador, Bahia, Editora Janaína.

(41)

Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana / La Colonia / Cien años de República*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. 1, 1970, p. 111.

(42)

Cf. Raimundo Lazo, *Historia de la literatura hispanoamericana / El período colonial / 1492-1780*, Argentina/México, Editorial Porrúa, S.A, 1965, pp. 213-214. Dos oito (não sete) manuscritos até hoje descobertos da obra de Caviedes, nenhum deles é autográfico (cf. Daniel R. Reedy, "A new manuscript of the works of Juan del Valle Caviedes, separata de *Romance Notes*, vol. V, n. 1, 1963 pp. 3-4). Mais um traço em comum com Gregório de Mattos.

(43)

"Gregório de Mattos: The Quevedo of Brazil", separata de *Comparative Literature Series*, vol. II, n. 3, 1965, p.247. Ver também "Gregório de Mattos and Juan del Valle Caviedes: two baroque poets in colonial Portuguese and Spanish America", INTI, *Revista de Literatura Hispánica*, n.ºs. 5-6, primavera/outono, 1977, por Earl E. Fitz, que acrescenta a seguinte nota a seu estudo: "Não há prova sabida, todavia, de que Mattos e Caviedes se conhecessem pessoalmente, embora seja certamente possível que cada um deles estivesse a par da considerável reputação do outro." (A conjetura, embora temerária e suscitada sem qualquer tentativa de fundamentação, parece aludir ao caráter universal, transnacional e transcultural do estilo barroco, já que o mesmo autor faz remissão à "Carta a la monja del México", do poeta peruano, sugerindo, com base nela, que Caviedes "não era desconhecido da grande intelectual mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz"). D.R.Reedy (*The Poetic Art...*, cit. na nota 40, p.19) fala da "aura

ficcional" que cercou a biografia de Caviedes, o "Dente do Parnaso", atribuível, sobretudo, a Ricardo Palma, que se teria baseado numa "hoja suelta", apócrifa, roubada e depois jamais recuperada. Mas uma carta descoberta por G. Lohmann Villena, e por ele divulgada em 1948, reporta, por exemplo, que o poeta em seus últimos dias teria ficado mentalmente perturbado "e corria nu pelas ruas de Lima e pelos descampados fora da cidade" (ob. cit., p.23).

(44)

Hernando Domínguez Camargo, *Obras*, edição aos cuidados de Rafael Torres Quintero, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1960, p. XXIX.

(45)

José Lezama Lima, *La expresión americana*, Madri, Alianza Editorial, 1969, pp. 53-54. (Hoje temos dessa obra fundamental uma excelente edição estabelecida, introduzida e anotada por Irlemar Chiampi, *A expressão americana*, São Paulo, Brasiliense, 1988. Ver, a propósito, meu artigo-resenha "Lezama e a plenitude pelo excesso", *Caderno 2, O Estado de S.Paulo*, 10 de julho de 1988). Apenas por uma questão de comodidade, mantive minha tradução do texto de Lezama (que na edição Chiampi ocorre à p. 87). Sobre o hipergongórico poeta colombiano, ver ainda E. Gimbernat de Gonzáles, "La subversión barroca de Hernando Domínguez Camargo", texto mimeografado de conferência pronunciada na Universidade do Texas em Austin, Faculty Lecture Series, 23 de março de 1981. Conforme registra

I. Chiampi na ed. cit., p.86, not. 17, a obra de Dominguez Camargo foi considerada por Menéndez y Pelayo “um dos mais tenebrosos abortos do gongorismo”

(46)

Prefácio à ob. cit. na nota 33, pp. 16-17. Considere-se, ainda, o pronunciamento de Pedro Calmon (ob. cit. na nota 20). No caso da produção de Gregório, ainda que se fale em “oralidade” como fonte de transmissão e recolha (em códices) de sua poesia; ainda que a fixação em livro, em letra impressa, tenha tardado mais de um século e meio, o fato é que isto não lhe retira o caráter de “texto”, de “escritura”, pois, mesmo nos mais destacadados poemas satíricos e eróticos, essa poesia exhibe as marcas da agudeza e do engenho barrocos, traços característicos de um elaborado estilo cultural.

(47)

Cf. “Die Aufgabe des Übersetzers” (“A Tarefa do Tradutor”), em Baudelaire, *Gedichte* (Deutsche Übertragung mit einem Vorwort von Walter Benjamin), Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1979 (o texto benjaminiano é de 1923). No conceito de *Fortleben*, ou “pervivência” da obra para além da época de sua produção, relevam as notas de “transformação” (*Wandlung*) e de “renovação” (*Erneuerung*); a isso Benjamin chama o “pós-amadurar” (*Nachreife*) da linguagem da obra, “um dos processos históricos mais poderosos e fecundos” (ob. cit., pp.12-13).

(48)

Jauss, “Literaturgeschichte als Provokation...”, na nota 5, p.189 da ed. al; p.63 da ed. fr..

(49)

F. Nietzsche, *Werke* (ed. Karl Schlechta), Munique, Carl Hanser Verlag, vol.I, 1966, p.1037 (*Morgenröte*, § 35); em português, na tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, *Obras incompletas* (Os Pensadores, XXXII), São Paulo, Abril, 1974 (NB: Ao mesmo tradutor pertence a versão da epígrafe que adotei para este ensaio). No volume da Abril encontra-se, republicado, o admirável ensaio de A.Candido, “O Portador” (1946; *O Observador Literário*, Comissão Estadual de Cultura, 1959), do qual vem a propósito destacar os seguintes excertos: “...Nietzsche ensina a combater a complacência, a mornidão das posições adquiridas, que o comodismo intitula moral ou outra coisa bem soante” (p.419); “Aceitamos por via de integração, participação submissa no grupo, tendendo a transformar os gestos em simples repetição automática. Fazemo-lo para evitar as aventuras da personalidade, as grandes cartadas da vida, julgando pôr em prática valores conquistados por nós mesmos. Ora, a obra de Nietzsche nos pretende sacudir, arrancar deste torpor, mostrando as maneiras pelas quais negamos cada vez mais a nossa humanidade, submetendo-nos em vez de nos afirmarmos” (p.420); “Vindo após séculos de filosofia catedrática, Nietzsche se revoltou violentamente contra a mutilação do espírito de aventura pela oficialização das doutrinas (p.422);

"Nietzsche é eminentemente um educador. Propõe sem cessar (...) uma série de técnicas libertadoras..." (p.423).

(50)

Jean Starobinski, citado e comentado por Jauss em "Geschichte der Kunst...", cit. na nota 5, pp. 245-246 da ed. al.; pp 116-117 da ed. fr..

(51)

Publicado na revista SUR, Buenos Aires, nº 206, 1951, p. 31; incluído em *Las peras del olmo*, México, UNAM, 1957.

(52)

W.Benjamin. "Über den Begriff der Geschichte" (Sobre o conceito de história), teses XIV, V, VI e Apêndice A, *Gesammelte Schriften*, I,2, Frankfurt a.M., 1978 (a tradução é minha, nas citações, mas o texto encontra-se em versão brasileira integral, por Sérgio Paulo Rouanet, em W.Benjamin, *Obras escolhidas*, vol.1, São Paulo, Brasiliense, 1985).

(53)

W. Benjamin, ob. cit. na nota 14, ed. al., p.29; ed. bras., pp. 67-68. Leiam-se, a propósito, as observações de Sérgio Paulo Rouanet, no tópico "A origem e a gênese" de sua "Apresentação" à tradução brasileira desta obra: "Na perspectiva da história descontínua, a única verdadeiramente dialética, não se pode portanto falar

em gênese, que supõe o vir-a-ser e o encadeamento causal, e sim em origem, que supõe um salto no Ser, além de qualquer processo." E ainda: "Mas origem, nada tem a ver com a gênese. A origem (*Ursprung*) é um salto (*Sprung*) em direção ao novo. Nesse salto, o objeto originado se liberta do vir-a-ser" (pp. 18-19). Num sentido convergente, Jeanne-Marie Gagnebin sustenta que, no pensamento benjaminiano, "o conceito de origem", ligado a idéia das "múltiplas transformações", jamais foi "substancialista"; cf. *Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins* (Para a filosofia da história de W.Benjamin), Cap.III, "Ursprungsmetaphysik und Texttheorie in Benjamins Denken" (Metafísica da origem e teoria do texto no pensamento de Benjamin), Erlangen, Verlag Palm & Enke, 1978, p. 148.

(54)

O problema da "literatura menor", semiologicamente considerado, pode revelar-se um "pseudoproblema". Será menor, porque olvidada, e em parte irrecuperada, a literatura - tal como chegou até nós - que produziu os trovadores provençais (aliás, influenciada pela poesia árabe, cujo fundo textual se perde "em abismo")? Se cada literatura é uma articulação de diferenças no texto infinito - "signos em rotação" (O.Paz); "semiose ilimitada" (Peirce via Eco) - da "literatura universal", cada contributo inovador se mede como tal, é um momento em certo sentido "monadológico", por sua singularidade; porém, logo mais, suscetível de novas correlações no jogo dessa combinatória. J.Mukarovsky, num ensaio de 1946 "Sullo strutturalismo" (cito a versão italiana em

**La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali**, Turim, Einaudi, 1974), propõe-se ver “as relações entre as artes de diversos países” de maneira não unilateral, como costumava fazer a “ciência comparativa literária tradicional”, que estabelecia a primazia “quase apriorística” de determinadas literaturas, “capazes de exercer influência”, frente a outras, “condenadas à acolhida passiva das influências externas”. Essa concepção tradicional, na literatura tcheca, foi responsável pelo “complexo de povo pequeno”. Mukarovsky, refutando-a, sustenta a necessidade de a questão das influências ser analisada do ponto de vista das “relações dialéticas”, ao invés de se projetar a “imagem de uma literatura absolutamente passiva, cuja evolução seja guiada pela intervenção casual de influências vindas desta ou daquela parte”. Nega que a literatura que recebe influências seja um “parceiro passivo”. E argumenta: “Pode, efetivamente, por exemplo, receber mais de uma influência contemporaneamente e depois selecionar alguma dentre elas, graduá-las hierarquicamente e fazer prevalecer uma sobre a outra, conferindo assim um sentido a seu conjunto. As influências, na verdade, não agem por si sós no ambiente em que intervêm, sem pressupostos: encontram-se com a tradição local à cuja necessidade se subordinam. A tradição artística e ideológica local pode, ademais fazer nascer entre diversas influências tensões dialéticas” (NB: caso dos sonetos híbridos de Gregório, mesclados de tupinismos e africanismos). “Por isso é aconselhável partir do pressuposto de que as artes nacionais particulares encontram-se numa base de recíproca paridade...” (pp. 171-173). “Os influxos, repita-se, não são expressões da superioridade fundamental e da subordinação de uma

cultura em relação a outra; seu aspecto fundamental é a reciprocidade...” (pp. 184-185). É interessante verificar como o estruturalista praguense, em 1963, num contexto dominado pelo dogma do “realismo socialista”, se empenha em sustentar, agora com timbre marxista, a dialeticidade de suas idéias sobre a questão das “pequenas” literaturas, esforçando-se por pensar uma ciência literária não “mecanicista” (Cf. “Obrigações da ciência literária em relação à literatura mundial contemporânea”, texto publicado originalmente em francês na revista *La littérature comparée en Europe Orientale*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963; republicado em *Círculo Lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*, antologia organizada por Dionísio Toledo, Porto Alegre, Editora Globo, 1978).

(55)

Em “Minha relação com a tradição é musical”, entrevista a Rodrigo Naves estampada no *Folhetim da Folha de S. Paulo*, nº 344, 21 de agosto de 1983; republicada no *Boletim Bibliográfico*, São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade, v. 47, nºs 1-4, janeiro a dezembro de 1986, p.72, sugeri: “...comparem o elogio do barroco, como estilo utópico, estilo das descobertas que resgataram a Europa do seu egocentrismo ptolomaico (elogio feito pelo ‘antropófago’ Oswald de Andrade), com o do cubano Lezama Lima. O autor de *Paradiso* propunha-se ler a história como uma sucessão de eras imaginárias, repensáveis por uma memória espermática, apta a estabelecer conexões surpreendentes, regidas por uma causalidade retrospectiva ou analógica. Para Lezama, o Barroco ibero-americano é uma arte da contra-

conquista, um estilo plenário, que ele define corrosivamente como **uma grande lepra criadora** (por oposição a um barroco europeu já degenerescente, no qual ele vê **acumulação sem tensão**). Ver, acima (nota 45), as referências à edição Irleamar Chiampi de **A expressão americana**, de Lezama, e ao meu artigo-resenha que a comenta (com destaque à excelente introdução de I. Chiampi, "A história tecida pela imagem"). De Oswald de Andrade, consultar **A Marcha das Utopias** (1953), conjunto de artigos coligidos em volume na série dos **Cadernos de Cultura**, Rio de Janeiro, MEC/Serviço de Documentação, nº139, 1966.

(56)

Jauss exemplifica a questão do "câmbio de horizonte" exatamente com o exemplo da recepção de Gôngora: "Foi, assim, necessário que a lírica hermética de Mallarmé e de sua escola preparassem o terreno para que se tornasse possível um retorno à poesia barroca, por longo tempo desdenhada e conseqüentemente esquecida; em especial, para a reinterpretação filológica e a 'renascença' de Gôngora." ("Literaturgeschichte als Provokation...", ob. cit. na nota 5, ed. al., p.193; ed. fr., p. 67.

(57)

Benjamin fala numa relação "intensiva" e não meramente "extensiva" entre as obras de arte, em conexões "welche zeitlos und dennoch nicht ohne historischen Belang sind" ("que são atemporais e, no entanto, não desprovidas de importância histórica"); cf. carta de 9 de

dezembro de 1923 a Florens Christian Rang, **Briefe I**, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1978, p.322.

(58)

O termo "neobarroco", para caracterizar as "necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea", foi por mim utilizado no artigo "A obra de arte aberta", **Diário de S. Paulo**, 3 de julho de 1955; in A. de Campos, D. Pignatari, H. de Campos, **Teoria da poesia concreta / Textos críticos e manifestos / 1950-1960**, São Paulo, Edições Invenção, 1965, p. 31 (hoje em 3a. ed., São Paulo, Brasiliense, 1987, p.39). Severo Sarduy, de maneira independente e através de uma elaboração própria, usou esse conceito em "El Barroco y el Neobarroco", **América Latina en su literatura**, ob. coletiva cit. na nota 14 (desta obra há tradução para o português, São Paulo, Perspectiva, 1979); segundo Gustavo Guerrero, **La estrategia neobarroca**, Barcelona, Edicions del Mall, 1987, p. 23, Sarduy vinha-se ocupando do tema "desde meados dos anos sessenta, na esteira de Lezama"; o "ponto culminante" de sua reflexão consistiria no ensaio acima referido. Importa salientar que Mário de Andrade, o "gongoróforo" de "A Escrava..." (cf. nota 17, acima), reconhece, não obstante, a pervivência do traço barroquista em nossa literatura. Identifica-o na "escritura artista, artificial, original, pessoal, tão sincera e legítima como qualquer simplicidade", de **O Ateneu** (1888), de Raul Pompéia, de quem diz: "inconscientemente foi a última e derradeiramente legítima expressão do barroco entre nós; e por muitas vezes, no seu grande livro, atingiu com a palavra a beleza estridente dos ouros da Santo Antônio

carioca ou da São Francisco baiana" ("O Ateneu", 1941, em *Aspectos...*, ob. cit. na nota 31, p. 183). Última? Que dizer, nesse sentido, de Euclides da Cunha e da "magnificência do estilo" de *Os Sertões* (1902), reconhecida por O.M. Carpeaux na *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Edições Ouro, 1968, p. 210? Um estilo que na *Presença*, II (ob. cit. na nota 17, p. 319), A. Candido e J.A. Castello, sintomaticamente, tacham de "pomposo e tenso", com propensão "para o mau gosto e o desequilíbrio, sendo às vezes obscuro por excesso vocabular"; um estilo cuja influência teria sido "em geral má", embora ambos considerem que "graças ao talento expressivo fora do comum, Euclides supera estes defeitos, dissolvendo-os na integridade nobre e heróica de sua visão moral e social". Que dizer - se dermos agora um salto para a contemporaneidade - de Guimarães Rosa (com Glauber Rocha no cinema, um exemplo manifesto da influência inseminadora da "magnificência" da linguagem euclidiana), cujo barroquismo comparei ao do *Paradiso* de Lezama Lima, em "Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana" (1970), ensaio incluído na ob. cit. na nota 14 (menção acima) e estampado em vol. autônomo pela Editora Perspectiva, São Paulo, 1977, pp. 33-34?

(59)

Oswald de Andrade, conferência cit. na nota 3, supra. Mário Faustino, "Evolução da poesia brasileira III - Gregório de Mattos - 1", "Poesia-experiência", Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1958. De "engajamento ideológico",

modulando o uso do termo a partir da conhecida definição de Althusser, fala J.C. Teixeira Gomes (ob. cit. na nota 29, pp. 344-346), referindo-se à "sátira gregoriana" como um "discurso de denúncia". Para ampliar o âmbito da questão, e não focalizar apenas o precedente de Quevedo (sempre lembrado com propriedade a respeito, seja do nosso Gregório, seja do andaluz-peruano Caviedes), seria o caso de sublinhar os poemas satíricos e burlescos do próprio Gôngora. Os "romances" sobre Hero e Leandro e Príamo e Tisbe, p.ex., são considerados por R.O. Jones (*Poems of Góngora*, Cambridge University Press, 1966, p. 21) "comic masterpieces"; neles, além de convocar para a tarefa jocosa todos os recursos de seu engenho e de sua "imagética absurda", Gôngora teria revelado "um desprezo picaresco pelo grandioso e pelo auto-importante". Caberia também mencionar uma recente leitura das *Soledades*, por John Beverley (Madri, Ediciones Cátedra, 1979). Na visão de Beverley, "Gôngora é um fidalgo decaído de sua classe", um "exilado interior", um "poeta heterodoxo que escreve em meio a um sentimento crescente de crise e decadência na Espanha e a partir de uma atitude pessoal antagonista à ideologia expansionista-nacional que sustenta as epopéias imperialistas do século XVI"; assim: "As *Soledades* sintetizam em forma de antologia toda a gama da poesia clássica e renascentista, mas, necessariamente, ao preço de produzirem uma síntese conflitiva, cheia de antagonismo e transformações inesperadas: uma *soledad confusa*"; o "final suspenso" confere ao poema "a aparência de uma relíquia ou ruína" e representaria "uma inconclusão estratégica", vale dizer: "a criação de um sentido fragmentário do hispânico, não ligado a uma ideologia de repressão e

exploração, antes aliado à uma função utópica, infrutuosa à época, de "buscar uma cultura e uma sociedade possíveis", uma reconciliada "idade de ouro" (*Soledad y/o edad de Sol*"); ob. cit., pp. 21-61

(60)

James Amado, "A foto proibida há 300 anos", in Gregório de Mattos, *Obras Completas* (cits. na nota 40), vol.1, p.XXVII.

(61)

Para uma apreciação mais completa do assunto, consultar *Re/Visão de Sousândrade*, ob. cit. na nota 2. Octavio Paz, com a sua habitual lucidez, fornece subsídios que ajudam a compreender a irrupção do "fenômeno" Sousândrade em pleno romantismo brasileiro: "el romanticismo está condenado a redescubrir el barroquismo. Eso fue lo que hizo en la época moderna, antes que nadie, Baudelaire. El manierismo pasional romántico desembocó en un formalismo: simbolismo primero y luego vanguardismo." Uma ressalva deve ser feita: esta afinidade transepocal (que Walter Benjamin também reconheceria em Novalis e na "fase tardia"/*Spätzeit* de Hoelderlin) manifesta-se, a meu ver, só no caso dos românticos "intrínsecos" (Nerval é outro exemplo, no espaço francês), que se voltam revolucionariamente para a linguagem, não se limitando às "exteriorizações" da emotividade não configurada pela "função poética" (como é o caso do romantismo da imagem tradicional, "canônico" - do qual o brasileiro é, via de regra, um exemplo típico; romantismo que eu

prefiro denominar "extrínseco" ...). Cf. O.Paz, ob. cit. na nota 16, p. 80; W.Benjamin, ob. cit. na nota 14, ed. al., pp. 209-211; ed. bras., idem; H.de Campos, *Ruptura dos Gêneros...*, ob. cit. na nota 58, ed. Perspectiva, pp.12-14.

(62)

Cf. Jauss, "Literaturgeschichte als Provokation...", cit. na nota 5, ed. al., pp. 192-194; ed. fr., pp. 66-68.

(63)

Antonio Candido, "Dialética da Malandragem", separata da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, nº 8, 1970, p. 88.

(64)

Nesse sentido, Machado não era "previsível". Sua singularidade - sua diferença - não pode ser deduzida de modo gradualista, em linha evolutiva (*Formação*, II,117-118), como se fosse o produto necessário de uma síntese das qualidades de Macedo, Manuel Antônio de Almeida e Alencar. Essa originalidade resulta, antes, da adoção consciente de uma forma de romance que se opõe tanto ao desgastado padrão romântico, quanto ao realista-naturalista, para remontar, com sua "visão irônica e cética", à "linhagem luciânica da literatura ocidental", ou seja, à tradição da "sátira menipéia", estudada independentemente tanto por Bakhtin como por Northrop Frye; pelo primeiro, como um dos embriões da "linha carnavalesca" de evolução do romance; pelo

segundo, como sinônimo da forma de ficção que se denomina também “anatomia”. Um enfoque minudente e convincente da relação de Machado de Assis com essa “linhagem luciânica” foi realizado por Enylton José de Sá Rego, em **Machado de Assis, a Sátira Menipéia e a Tradição Luciânica**, The University of Texas at Austin (tese doutoral), 1984; nesse trabalho, foram examinadas, com detença, as leituras e influências machadianas e as suas posições críticas com respeito ao romantismo e ao realismo-naturalismo, que lhe permitiram uma nova opção, aparentemente não compreendida na estrada real da “série romanesca” normativa. Voltando à *Dialética*, nela Manuel Antônio de Almeida já não aparece “colocado, pelas próprias condições de evolução literária da sua terra, numa posição intermediária” (*Formação*, II,216). Antes, irrompe em **contraste** “com a ficção brasileira do tempo”, sobretudo em oposição a Alencar; surge como pioneiro de uma nova forma, o “romance malandro” (aqui, poderíamos também dizer “carnavalizado”), que guarda “algumas analogias e muitas diferenças em relação aos romances picarescos”, mas que remonta a uma “tradição quase folclórica” e corresponde “a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo” (*Dial.* pp. 85, 70-71). Nesse sentido, se é por um lado **arcaico**, por outro é **inovador**, antecipando-se ao romance “modernista” de Oswald e Mário de Andrade (*Dial.*,88). E assim também, num sentido muito essencial, já que as **Memórias de um Sargento de Milícias** são “a anatomia espectral” do “Brasil joanino” (*Dial.*,88), pode mostrar-se precursor - por que não? - da própria forma “extravagante” que o “anatomista” Machado fora colher no filão marginal da “tradição luciânica”, trocando a bo-

nomia irreverente de Manuel Antônio pela mirada irônica e pelo distanciamento cético (“nosso Borges no Oitocentos”, como costume dizer...).

(65)

“Dialética...”, cit. na nota 63, pp. 86-88.

(66)

W.Benjamin, “Schicksal und Charackter”, *Gesammelte Schriften* (cit. na nota 52), II,1, pp. 172-173 e 178.

(67)

“Epos e romance”, em G.Lukács, M. Bachtin e altri, **Problemi di Teoria del Romanzo**, Turim, Einaudi, 1976, pp. 216-218; cf. também a excelente ed. americana desse texto, aos cuidados de Michael Holquist, M.M. Bakhtin, **The Dialogic Imagination**, Austin e Londres, University of Texas Press, 1981 (“Epic and Novel”), pp. 35-38.

(68)

Augusto de Campos, “Arte final para Gregório”, **Bahia Invenção** /anti-antologia de poesia baiana, Salvador, Propeg, 1974; republicado em **O Anticrítico**, São Paulo, Companhia das Letras, 1986, p. 90.