

Gilson de Oliveira Mendes

Haroldo de Campos e João Adolfo Hansen:

Duas leituras e uma polêmica sobre a obra de Gregório de Matos

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2013**

Gilson de Oliveira Mendes

Haroldo de Campos e João Adolfo Hansen:

Duas leituras e uma polêmica sobre a obra de Gregório de Matos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira
Orientador: Prof. Sérgio Alcides Pereira do Amaral

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2013

Agradecimentos

Agradeço a todos os meus familiares, amigos e a CNPq. Agradeço principalmente aos professores: Cláudia Campos Soares, que me introduziu nos estudos sobre Gregório de Matos; e Duda Machado, orientador amigável da graduação, fundamental para a continuação dos meus estudos. Agradeço especialmente ao professor Sérgio Alcides pela generosa orientação e impagável apoio.

Resumo

Esta dissertação de mestrado tem o objetivo de estudar a recepção crítica da obra de Gregório de Matos, concentrando-se na análise das formulações de Haroldo de Campos e João Adolfo Hansen. Estudaremos a trajetória crítica de Haroldo de Campos, que, aliando as atividades de poeta e crítico, cunha o termo neobarroco, aproximando, sincronicamente, sua produção poética de vanguarda da poética do século XVII. Veremos como Haroldo defende o barroco como estilo característico da América e Gregório, como iniciador da literatura brasileira, criticando a posição de Antonio Candido. Analisaremos, em contrapartida, a obra de Hansen, que nega o termo barroco, critica o anacronismo das críticas e reconstitui o contexto de produção poética do século XVII, marcado pela prescrição retórica rigidamente orientada. Além disso, ao estudarmos Hansen, entenderemos também as restrições políticas, religiosas e, obviamente, artísticas, que fazem da sátira um instrumento da razão de Estado. Para Hansen, Gregório era uma etiqueta e não a origem original dos poemas, como supunha a crítica posterior, que operava com critérios exteriores à sociedade seiscentista. Por fim, confrontaremos as duas visões críticas, ressaltando suas divergências e conseqüentemente chegando ao efeito das duas leituras.

Palavras-chave: recepção crítica, barroco, neobarroco, sincronia, literatura brasileira, anacronismo, retórica, sátira, Gregório de Matos.

Résumé

Cette dissertation vise à étudier la réception critique de l'oeuvre de Gregório de Matos, en se concentrant sur l'analyse des formulations de Haroldo de Campos e João Adolfo Hansen. Nous allons étudier la trajectoire critique de Haroldo de Campos, qui, combinant les activités de poète et de critique, a inventé le terme néo-baroque approchant, synchronique, sa production poétique d'avant-garde du XVIIe siècle. Nous allons voir comment Haroldo défend le baroque comme style caractéristique de l'Amérique et Gregório, en tant qu'initiateur de la littérature brésilienne, critiquant la position de Antonio Candido. Nous analyserons, cependant, le travail de Hansen, qui nie le terme baroque, dénonce l'anachronisme de la critique et reconstitue le contexte de la production poétique du XVIIe siècle, marquée par la prescription rhétorique orientée de façon rigide. D'ailleurs, en étudiant Hansen, également comprendre les contraintes de la vie politique, religieuse et artistique, qui voit évidemment la satire comme un instrument de la raison d'Etat. Pour Hansen, Gregório était comme une étiquette et non la source originale des poèmes, comme supposé par la critique postérieur, qui opérait avec critères en dehors de la société du XVIIe siècle. Enfin, nous confronterons les deux visions critique, mettant en évidence leurs différences et les effets des deux lectures.

Mots-clés: réception critique, baroque, néo-baroque, synchronie, littérature brésilienne, anachronisme, rhétorique, satire, Gregório de Matos.

Sumário

Introdução.....	7
1. Do neobarroco à defesa do barroco.....	11
2. A rejeição do barroco e do neobarroco.....	56
Conclusão.....	89
Referências.....	98

Introdução

Este trabalho estuda a crítica da poesia de Gregório de Matos (Salvador, 1636 – Recife, 1696). Para isso, julgamos mais proveitoso e interessante nos concentrarmos em dois momentos importantes da crítica contemporânea, caracterizada pelas intervenções de Haroldo de Campos e João Adolfo Hansen. O estudo desses dois críticos é um campo rico de debate que nos permitirá avaliar, não apenas suas formulações, como também as divergências dos dois pontos de vista. Ao nos determos nessas duas críticas, entendemos que aprofundaremos o conhecimento sobre questões que permanecem em aberto no âmbito da literatura brasileira. O recorte do trabalho se justifica na medida em que uma avaliação do resultado das duas leituras sobre a poesia de Gregório de Matos e a conseqüente polêmica entre elas ainda era uma tarefa instigante. Além disso, o fato de tanto a crítica de João Adolfo Hansen quanto a de Haroldo de Campos dialogarem com a crítica precedente, permitir-nos-á verificar o efeito das duas leituras, tendo como pano de fundo a cadeia recepcional que as antecede.

O trabalho se divide em dois capítulos. O primeiro, “Do neobarroco à defesa do barroco”, é dedicado a Haroldo de Campos. O segundo, “A rejeição do barroco e do neobarroco”, é dedicado a João Adolfo Hansen. Depois, na *Conclusão*, confrontaremos as duas perspectivas.

Em “Do neobarroco à defesa do barroco”, acompanhamos a trajetória crítica de Haroldo de Campos desde o período de formação do concretismo. Perseguiremos os fundamentos do que ele chamava de neobarroco até a defesa que fará do barroco como estilo fundamental para o cânone da literatura brasileira. Veremos como no texto “A obra de arte aberta”, dialogando com o músico Pierre Boulez, Haroldo cunha o termo neobarroco para designar uma obra de arte aberta, não clássica, que exigia a participação do leitor. Haroldo passará a se referir ao que fazia como neobarroco, tendo em vista que as atividades de crítico e poeta sempre estão imbricadas. Neobarroco aproximaria sua poesia da de Gregório de Matos e outros seiscentistas como Góngora. Este aproximado de Mallarmé, assim como, num contexto de língua inglesa, Eliot havia valorizado Donne. Haroldo usa o *paideuma* poundiano para elencar autores que fizessem parte de uma contracorrente inventiva, da qual Gregório seria o fundador no contexto brasileiro. Haroldo combate as histórias lineares da literatura e propõe uma visão sincrônica, autorizado pelo teórico Roman Jakobson. Sua sincronia privilegia as obras destruidoras de uma recepção acomodada e acadêmica.

Haroldo, ao longo de seus artigos e livros, aproxima-se de outros escritores latino-americanos que também defendiam o barroco como uma arte própria da América. Assim, irá evocar os cubanos Lezama Lima (“o barroco da contra-conquista”) e a Severo Sarduy (“o neobarroquismo”). Além desses, Haroldo se apoiará na autoridade de Affonso Ávila, que também via o barroco e Gregório como congênitos ao Brasil, e na do próprio Candido, citando-o para contradizê-lo, quando Candido reformula suas opiniões e vê congenialidade no barroco. O que há de comum nesses autores diferentes intelectualmente, geograficamente e temporalmente é o essencialismo, que Haroldo defende conscientemente. Para ele, a história da literatura deve ser escrita por criadores: ficção heurística interessada no presente de criação.

Veremos como o Tropicalismo, mais especificamente Caetano, é importante para exemplificar sua tese de como a poesia do século XVII pode ser revivida e não relegada aos arquivos antológicos. Veremos como o próprio Haroldo pretende ser um poeta que pratica o neobarroco, o chamado “delírio lúcido”. Em seguida, vamos acompanhar sua obra mais extensa sobre Gregório, *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, de 1989. Obra que de certa forma sintetiza as suas formulações sobre o barroco, literatura brasileira, história sincrônica e Gregório de Matos. Haroldo de Campos se posiciona contra o “sequestro” do barroco realizado por Antonio Candido. Este em sua importante obra *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, de 1959, classifica a poesia de Gregório como uma das “manifestações literárias” isoladas que não influíram na formação literária brasileira, tendo em vista o sistema triádico autor-obra-público. Candido parte da perspectiva dos críticos românticos e ressalta as contribuições do romantismo e do arcadismo, afirmando que há uma continuidade temática entre esses dois movimentos literários. Além disso, sua análise busca destacar das obras o comprometimento, mais ou menos consciente, dos autores com a construção da nação. Candido também observou, nas obras, a união entre o aspecto pitoresco e particularista - contribuições do romantismo -, e o aspecto universalista com tendências ao realismo - contribuições do arcadismo. Portanto, o que não cabe nesse sistema, deve conseqüentemente ser excluído. Logo, a obra de Gregório de Matos e o barroco o foram. Candido reformulará suas posições em dois textos posteriores – *Literatura de dois gumes* e *Dialética da malandragem*, o que será utilizado por Haroldo de Campos como reforço para sua tese. Como a questão em torno da obra de Candido e a crítica feita por Haroldo possui desdobramentos, vamos analisar as opiniões de Costa Lima, Roberto Schwarz e Abel Barros Baptista. A elaboração deste quadro crítico nos possibilitou entender como Haroldo via Gregório e como ele o encaixava nos estudos de literatura no Brasil, o que,

obviamente, serviu para a comparação, como veremos a seguir, entre sua perspectiva e a de João Adolfo Hansen.

Em “A rejeição do barroco e do neobarroco”, estudamos a obra de João Adolfo Hansen. No seu livro, *A sátira e o engenho*, de 1989, verificamos que mesmo a sátira é discurso condicionado pelas regras retórico-poéticas do século XVII. Hansen rejeita a noção de barroco e critica as abordagens calcadas no biografismo, que buscam ver no *homem* Gregório a causa da poesia. Já era retórica a biografia do Licenciado Rabelo (*Vida do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos e Guerra*) escrita no século XVIII e que serviu de base para o psicologismo e as opiniões preconceituosas desde o romantismo. Hansen vai de encontro a toda crítica precedente ao asseverar que Gregório “é uma etiqueta, unidade imaginária e cambiante” e que os especialistas até então revelavam “posições críticas 'expressivas' e 'representativas', que obliteram a historicidade da prática satírica quando a efetuam como exterior à sua própria história (HANSEN, 1989, p.15). Sendo assim, critérios românticos, naturalistas, psicológicos, tropicalistas e outros são anacrônicos quando empregados à obra de Gregório de Matos. Houve leituras excessivas e, espantosamente, em nome da construção de uma arte que atendesse ao nascimento do Estado nacional, esqueceram-se os procedimentos clássicos que predominavam antes do romantismo. Para entendermos isso, a obra de Hansen é fundamental. Além disso, Hansen demonstra como a sátira ficcionalizava os discursos vinculados ao poder político e religioso, rebatendo a idéia de que houve um Gregório contestatório e reforçando a idéia de que mesmo a sátira era voz, não do povo, mas do poder colonial. Como constatamos a leitura de Hansen, ainda que feita no fim do século XX, é polêmica, pois muito do essencialismo e demais excessos anacrônicos estavam ativos. Hansen insiste na descrição da *persona* construída retoricamente para afastar a idéia de uma psicologia dotada de liberdade artística por trás das sátiras. Hansen rejeita o barroco por considerá-lo como fruto de Wölfflin e os usos que fizeram deste. Segundo Hansen, o crítico alemão era um neokantiano e trabalhava com conceitos que não poderiam existir no século XVII, pois não havia livre concorrência artística nem estética. Depois, vemos como Hansen critica o neobarroco por também ser um anacronismo, que ainda possui laivos de romantismo e do etapismo teleológico das histórias do século XIX; isto é, o neobarroco pressupõe precursores como na perspectiva figural. Curiosamente, Hansen aponta em Haroldo tanto o essencialismo quanto o nacionalismo, que o autor de “Galáxias” criticou em Antonio Candido.

Devemos observar que por simplificação, a fim de não termos que nos justificar o tempo todo, optamos por usar, em todo o trabalho, expressões como “a poesia de Gregório de Matos” ou “na obra de Gregório de Matos”, como o próprio título da dissertação já indica, e

deixamos para aplicar expressões como “a poesia atribuída a Gregório de Matos” apenas na parte referente a Hansen, que insiste que o nome é apenas como etiqueta de um *corpus*.

A análise dos pressupostos, critérios e juízos emitidos por cada um desses críticos teve como base o repertório crítico-teórico existente a respeito do barroco e das conceituações engendradas pela teoria literária, especificamente utilizamos a Estética da Recepção.

Como se verá, as críticas de Haroldo de Campos e João Adolfo Hansen são recentes e, devido à carga de questionamentos e idéias que propõem, tornou-se necessário um mapeamento e uma sistematização dessas discussões. Ao nos debruçarmos sobre as duas vertentes, analisamos a fundamentação teórica de ambas e evidenciamos o lugar crítico do qual elas foram formuladas, o que atende a uma lacuna nos estudos literários e aponta para um melhor entendimento da obra de Gregório de Matos. Na *Conclusão*, confrontamos as duas visadas críticas, utilizando como fio condutor os artigos que Haroldo e Hansen escreveram para o “Caderno Mais!”, da *Folha de São Paulo*, em 1996. Dessa polêmica, destacamos pontos importantes e tentamos inferir o que fica dessas duas leituras.

Vários pressupostos de Haroldo e de outros que pensavam como ele parecem realmente ter ruído. O estudo da poesia do século XVII sem levar em consideração suas especificidades ou a visão de um barroco como estilo característico do Brasil, numa linha essencialista parece ter ficado para trás, assim como ver um Gregório revoltado *avant la lettre*, precursor do que só se faria bem depois. O que é interessante em Haroldo talvez seja, descontando os excessos, a crítica ao modelo de historiografia coesa, monolítica ainda provinda do século XIX e sua valorização de criadores pouco estudados, que tinham uma verve inventiva e priorizavam a técnica, a palavra-coisa contra o expressionismo de linhagem romântica e alambicada que sempre pareceu imperar no Brasil. Além disso, um certo anacronismo na avaliação dessas características e na tentativa de aproximação (via *paideuma*) da poesia seiscentista à contemporaneidade talvez seja inevitável para que a poesia do passado não fique interdita para nosso tempo, ainda que essa apropriação diga mais sobre nós mesmos do que sobre o século XVII.

O trabalho de Hansen torna-se incontornável enquanto descrição do período colonial seiscentista. Suas críticas às leituras excessivas, que levavam ao século XVII conceitos exteriores, tornaram-se fundamentais. Hansen representa uma vertente que vem cada vez mais se fortalecendo, depois da queda do nacionalismo. Seu estudo concentrado no contexto inicial de produção poética seiscentista e que descreve as prescrições retóricas, juntamente com o controle político e religioso exercido na América portuguesa demoliu vários mitos e parece caminhar para uma hegemonia.

1. Do neobarroco à defesa do barroco

Neste primeiro capítulo, abordaremos as obras críticas de Haroldo de Campos, descrevendo e analisando a trajetória de seu pensamento, destacando as formulações sobre poesia, em particular sua teoria do neobarroco. Tais formulações acarretaram obviamente a defesa posterior do barroco e de Gregório de Matos, que também analisaremos. Nosso objetivo não é escrever a história do movimento concreto nem uma biografia intelectual de Haroldo de Campos, mas apenas seguir pontos de sua obra crítica no que diz respeito a Gregório de Matos¹.

Como se sabe, os pressupostos críticos de Haroldo de Campos começaram a aparecer em artigos e conferências na década de 50, período no qual surgiu a poesia concreta. Em diversos artigos publicados em jornais, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, o grupo de poesia concreta lançou as bases desse movimento, que buscava um novo tipo de arte. O grupo foi formado por Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Ronaldo Azeredo, aos quais outros integrantes posteriormente se juntaram. Claramente, existem diferenças entre os principais iniciadores desse movimento, que também ecoou em outros países como Alemanha e Japão. Concentrar-nos-emos nos textos de Haroldo de Campos e apenas referiremos, caso necessário, aos outros escritores, quando a obra desses nos esclarecer sobre nosso foco de interesse.

Já no texto “Plano-piloto para a poesia concreta”, de 1958, as diretrizes desse movimento eram definidas, valorizando a materialidade dos signos lingüísticos, além de elencar modelos literários de invenção, que deveriam ser seguidos e ampliados, o que obviamente acarretaria uma revisão do passado literário nos termos dessa nova visada poética. Basicamente, os concretos apoiavam-se no uso dos espaços brancos e nos avanços gráficos preconizados por Mallarmé em seu *Un coup de dés*, no método ideogrâmico colhido em Pound, sem falar nas suas idéias quanto ao *paideuma* que também serão de suma importância para a compreensão das formulações de Haroldo. Além disso, outros autores traziam contribuições relevantes como os caligramas de Apollinaire, as criações do tipo palavra-valise de James Joyce, a poesia sintética e crítico-humorística de Oswald de Andrade, a racionalidade e a contenção de João Cabral de Melo Neto e as inovações fragmentárias de e.e. cummings. Esse rol de autores foi sendo ampliado ao longo dos textos críticos e das traduções

¹ Para uma história do movimento concretista, ver Gonzalo Aguilar, *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

dos concretistas. Dentro dessa constante mudança, dessa obra em progresso, entraria uma retomada do passado em busca de precursores e afins como Gregório de Matos, caso que nos interessa mais de perto. A revisão da história literária é feita sempre em diálogo com o presente, com a atividade de produção. Esclarece-nos João Alexandre Barbosa em relação à posição de Haroldo: “a sua experiência de poeta exigirá a reflexão metalingüística que vá apontando o modo de passagem entre a criação e aquilo que chamei de leitura da tradição” (BARBOSA, 1979, p. 18). No seu texto crítico (texto também assinalado por Alexandre Barbosa), “Poesia e paraíso perdido”, de 1955, Haroldo defende esta imbricação de tradução, crítica, visão sincrônica, revisão da história literária e a eleição de autores para seu *paideuma*. Haroldo:

A arte da poesia, embora não tenha uma vivência função-da-História, mas se apóie sobre um *continuum* meta-histórico que contemporaniza Homero e Pound, Dante e Eliot, Góngora e Mallarmé, implica a idéia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vitoriana, de transformação qualitativa, de culturmorfologia: *make it new*. (CAMPOS, 2006, p. 43)

Essas preocupações estão contidas nos textos de seu mestre Ezra Pound e no conceito de *paideuma*, que consiste na: “ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (POUND, 2006, p. 161). É essa postura de Pound que fundamentará em grande parte a trajetória de Haroldo. Pound e Haroldo, poetas-tradutores de diversas línguas, que buscaram não apenas revelar o que a história acadêmica havia negligenciado como rever o sobejamente conhecido por outro ângulo; ou seja: dialogar com uma tradição viva e incorporá-la na própria obra poética e não somente na ensaística.

Como podemos reconhecer em outros momentos da modernidade, as artes se influenciaram, houve uma mistura de métodos e perspectivas por parte das diversas modalidades artísticas. No concretismo, não poderia ser diferente. Esse movimento também manteve diálogo com as artes plásticas e a música moderna. É justamente no texto “A obra de arte aberta” que Haroldo, citando Pierre Boulez, fala em neobarroco. Esse texto aparece também em 1955, antes mesmo do lançamento oficial da poesia concreta. Propõe Haroldo:

Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte “perfeita”, “clássica”, do “tipo diamante”, e enunciou a sua concepção da obra de arte aberta, como um “barroco moderno”. Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea,

atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansos, que amam a fixidez das soluções convencionadas. (CAMPOS, 2006, p. 53)

O neobarroco consistiria numa obra de arte que exige uma adesão maior por parte do apreciador. Seria o oposto de uma arte classicizante, fechada, mas uma arte aberta sempre a novas possibilidades tanto na elaboração, sempre questionada, como na sua fruição. Embora Haroldo nunca tenha definido exatamente o que entendia especificamente por neobarroco, podemos deduzir que esta concepção da poesia estava ligada mais intimamente ao, para usar uma expressão de Jauss, “lirismo hermético” de Mallarmé, que desafiava o leitor a arriscar uma leitura num jogo interpretativo. Mallarmé será importante igualmente, pois seus poemas e a constante valorização de sua obra promoverão uma revisão da obra de Góngora e conseqüentemente do período tido como barroco. Assim, Haroldo e o grupo *Noigandres* praticavam, predominantemente na “fase orgânica”, um tipo de poesia que se poderia chamar neobarroca, que prepararia o interesse estrito pela materialidade do signo, que abalaria o panorama da poesia brasileira. Segundo o próprio Haroldo, uma das características dessa poesia seria, por exemplo, um “vocabulário raro, escolhido [que] reverbera em timbres de Góngora e de Mallarmé” (CAMPOS, 2002, p. 23). Dessa lavra haroldiana surgiram, citemos a título de exemplo, poemas como: “Thálassa Thálassa: O Mar-linguagem”, “Lamento sobre o Lago de Nemi” e “Teoria e Prática do Poema”. Na mesma década, Augusto de Campos observaria no texto “Poesia concreta”:

Haroldo de Campos é, por assim dizer, um “concreto” barroco, o que o faz trabalhar de preferência com imagens e metáforas, que dispõe em verdadeiros blocos sonoros. Nos fragmentos de “Ciropédia ou a Educação do Príncipe” (1952) [...] merece menção o especial uso das palavras-compostas, buscando converter a idéia em ideogramas verbais de som. (CAMPOS, A., 2006, p. 57)

Como vemos nessa citação, o que Augusto entende por “concreto barroco” parece ser a organização paratática do poema; isto é, blocos sintáticos, que subvertem a ordenação costumeira da frase, dispensando-a de conectivos, por exemplo, formando uma espécie de mosaico que exige a atuação do leitor para impor-lhes sentido. Esses leitores, obviamente, não poderão ser “espíritos remansos, que amam a fixidez das convenções convencionadas”, como afirmava Haroldo. Daí a idéia de uma arte aberta, não conclusa. O próprio Augusto diz no mesmo texto: “as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos” (CAMPOS, A., 2006, p. 55). Haroldo de Campos retornaria a esse tema num texto posterior “A arte no horizonte do provável”, de 1963, publicado inicialmente em *Invenção*:

Parece que uma das características fundamentais da arte contemporânea, e que pode ser analisada tanto de um ponto de vista ontológico como de uma perspectiva existencial, é a da provisoriedade do estético. Enquanto que, numa estética clássica, a tendência seria considerar o objeto artístico *sub specie aeternitatis*, a arte contemporânea, produzida no quadro de uma civilização eminentemente técnica em constante e vertiginosa transformação, parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser. (CAMPOS, H., 1977, P. 15)

Depois de fazer esse diagnóstico da arte moderna, Haroldo citará seu texto “A obra de arte aberta” para mostrar a coerência das suas intuições. O neobarroco, que ele propõe, é uma arte profundamente adequada dentro dessa argumentação de que as vanguardas, incluindo o concretismo, têm em comum com o barroco o fato de praticarem uma arte não classicista, não acadêmica, cujo significado é relativo, não essencial, variando sempre, quando a obra é fruída.

Haroldo sempre se manterá ligado à aproximação, que não coube só a ele realizar, de parte da poesia moderna ao barroco, o que lhe facultava chamar de neobarroco sua produção poética. Apesar de Haroldo dizer que essa primeira fase de sua poesia se diferencie do neoparnasianismo da Geração de 45, há quem veja, como Paulo Franchetti, em *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, afinidades entre essa fase larvar e a Geração de 45. Prova disso é o próprio nome *Noigandres* ser “tão precioso quanto *Orfeu* e tão impalpável quanto um *Cavalo Azul*, com a vantagem de ser, sem dúvida nenhuma, mais erudito” (FRANCHETTI, 2012, p. 164). Além disso, a poesia de Haroldo e a de Décio Pignatari (excetuando, na argumentação de Franchetti, a poesia de Augusto de Campos, que teria mais a ver com o João Cabral, poeta preciso e econômico, pertencente apenas cronologicamente a Geração de 45) naquele “momento ainda ostentam uma roupagem brilhante, hiperbólica e prolixa, mas dentro da moda de seu tempo” (Idem, ibidem). Havia um certo tom preciosista inicial que talvez facilitasse a junção de poetas novatos e a pedraria rebuscada de Góngora, como tradicionalmente era vista a poesia do poeta espanhol. Essas características estavam afastadas da concisão preconizada logo após, mas Haroldo sempre se manteve fiel a essa intuição de uma poesia neobarroca, até porque essa palavra e esse *insight* seriam importantes para outros escritores como o cubano Severo Sarduy, que retomaria o termo e também endossaria a aproximação da arte praticada pelas vanguardas às da poética do século XVII. Sarduy, igualmente, daria, ao barroco, *status* de precursor da resistência e subversão contra o elemento europeu. Depois da chamada “fase orgânica”, como já assinalamos, o grupo em torno de *Noigandres* lançou, na revista homônima, em 1958, o “Plano-piloto para poesia

concreta”. Nessa revista, suas posições se radicalizam e essa nova poesia, que passará a ser denominada por “poesia concreta” ou “movimento concretista”, consegue sua ruptura com a geração imediatamente precedente, a Geração de 45. A denominação arte concreta já havia sido usada por músicos eruditos e por artistas plásticos, manifestações artísticas que sempre terão importância para os brasileiros. No caso das artes plásticas, os poetas do concretismo serão influenciados por Mondrian e Max Bill; na música, por Webern, Stockhausen e Boulez (o qual, como vimos acima, autoriza Haroldo a usar a classificação neobarroco). Os concretos decretaram o encerramento do “ciclo histórico do verso”, e fizeram isso respaldados pela visão sincrônica que englobava ao mesmo tempo seus precursores num mesmo presente, precursores que formavam o primeiro *paideuma*, ao qual durante as atividades de Haroldo, Décio e Augusto foram-se somando mais escritores nacionais e internacionais:

Precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (*blancs*) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (*the cantos*): métodos ideográficos. joyce (*ulysses* e *finnegans wake*): palavra-ideograma; interpretação orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (*calligramme*): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuição para a vida do problema. No Brasil: oswald de andrade (1890-1954): “em comprimidos, minutos de poesia”. João Cabral de melo neto (n. 1920 – *o engenheiro e a psicologia da composição* mais *antiode*): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso. (CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, p. 215-216)

Como o grupo *Noigandres* e Haroldo de Campos, em nosso caso particular, entendiam a poesia que faziam como sendo consequência de uma contracorrente inventiva, cabia uma revisão do passado, aproximando-o do presente de produção, o que também levaria a uma nova abordagem do nacionalismo. A essa maneira “dialógica” de entender a literatura, Haroldo unirá o conceito de antropofagia, de Oswald de Andrade. Uma vez que esse conceito significa “devorar” o elemento adventício para que se produza algo novo, para que se fabrique a diferença, serve por sua vez como versão modernista do que poetas barrocos como Gregório de Matos executaram, quando engoliram o código barroco e devolveram uma poesia cheia de tupinismos e africanismos. A antropofagia revisitada pelos concretistas era uma maneira de entender a poesia e a arte de modo geral como um processo de universalização da literatura feita no Brasil. O concretismo, sua teoria e traduções atuavam em duas frentes: a) capacidade de absorver em pé de igualdade a arte dos países centrais, respondendo com algo novo; e b) fazer uma revisão do passado sob novos critérios, buscando, no território nacional ou

transnacional, precursores que autorizassem a postura concreta (usamos termos como “poesia concreta” e “concretos” por simplificação, pois não desconhecemos que Haroldo, por exemplo, rejeitará a classificação de concreto desde meados de 1963, quando começa a redação do seu grande poema “Galáxias”). Assim, voltando à questão de Oswald e a antropofagia: esta funcionaria como uma solução para a descentralização da história literária, que sempre teve como centro de gravidade a Europa. O nacionalismo é visto por outro ângulo, o que renunciaria o longo texto de Haroldo, *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, de 1989. A mudança na maneira de ver a história está no fato de Haroldo propor uma relação de autores de diversos tempos, não respeitando o modo linear de traçar o percurso das obras. Haroldo privilegia as obras destruidoras de uma recepção acomodada e acadêmica. Munido do conceito de *paideuma* de Ezra Pound, Haroldo de Campos entende a poesia concreta como um movimento sincrônico; isto é, tomar Mallarmé, principalmente o do *Un coup de dés*, como um dos pilares de sua poética é notar semelhanças e aproximá-lo de obras como as de Gregório de Matos ou Sousândrade. As inovações gráficas, o lirismo complexo, a sintaxe que impõe dificuldade, a materialidade do signo são características que Haroldo observa no poeta francês e também no barroco e, obviamente, em Gregório de Matos. Nisso, o poeta e crítico brasileiro não se diferencia de precedentes revalorizações. Ou seja: Lorca, revendo Góngora; Eliot e os poetas metafísicos ingleses; Pound e os provençais.

Aparentemente, há uma contradição na proposta por clareza, concisão e comunicação da poesia concreta com esse retorno a um barroco mallarmeniano, e mesmo a prática desse como ficou dito acima. E aqui cabe lembrar que Haroldo também foi autor de um poema de longo fôlego, de partes permutáveis e independentes, “Galáxias”, que exatamente pela dificuldade de execução levou muito tempo para ser finalizado. Aliás, mesmo outras obras de Haroldo e dos modernistas, que adotaram o suporte dos *mass media*, continuam tendo uma penetração restrita ainda que entre leitores relativamente cultos. Enfim, Haroldo em um de seus textos “Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das Galáxias)”, tenta resolver essa questão, afirmando sobre o referido poema:

Afinal, o oxímoro (a coexistência dos contrários) é a figura-rainha do Barroco e barroquismo não se opõe a construtivismo (Bach, o matemático da fuga, é um barroco; a geometria curvilínea de Niemeyer em Pampulha ou em Brasília é, ao mesmo tempo, construtiva e barroquizante). (CAMPOS, H., 2010, p. 272)

Essa citação e o que foi dito acima nos ajudam a pensar no que Haroldo de Campos entende por neobarroco: um misto de tratamento radical da palavra-coisa, mas que não fosse irracional, e sim um “delírio lúcido”, como ele mesmo diz. Assim, parece que a visão de Haroldo ainda se filia àquela que entende o barroco como um período de contradições: claro - escuro; liberdade - repressão; racionalismo - irracionalismo; materialidade – espiritualismo; contenção – abundância etc. Nesse sentido, tanto o poema barroco quanto o neobarroco seriam uma tentativa de conciliação de forças contraditórias, um caos organizado.

As produções e a crítica dos concretos ganharam projeção internacional, uma vez que esse movimento também acontece junto ao chamado *boom* latino-americano dos anos 50, momento da literatura em que escritores como Borges, Guimarães Rosa, Octavio Paz influenciaram outras literaturas em diferentes continentes. Sendo assim, o poeta Eugen Gomringer, na Alemanha, aceita a designação de poesia concreta para o que ele vinha fazendo; no Japão, há reverberações concretas no grupo *VOU*; na América Latina há ainda mais aliados: Octavio Paz, que mantém diálogo com Haroldo e empreende a revalorização de Sórora Juana Inés de La Cruz, antes deles, Lezama Lima, em Cuba, também elegerá o barroco latino-americano como a arte da “contra-conquista”, conceito que Haroldo une à antropofagia oswaldiana. Ainda em Cuba, temos a presença de Severo Sarduy que adotará o termo neobarroco e também manterá os laços com a perspectiva iniciada por seu compatriota. Portanto, devemos analisar alguns desses autores, pois eles serão citados por Haroldo na tentativa de autorizar sua opinião sobre o barroco e conseqüentemente sobre Gregório de Matos.

José Lezama Lima, com sua obra *A expressão americana*, publicada primeiramente em 1957, será sempre evocado por Haroldo de Campos. Este ligará Lezama Lima à antropofagia de Oswald de Andrade, notadamente porque o escritor cubano, em sua teorização, assemelha-se às propostas de 22 ao ver no barroco o princípio de uma arte feita na América, mas não de forma submissa, o que alterava as formas impostas pelo colonizador, esboçando o nativismo que se generalizaria no processo de independência. Além disso, o que explicava em parte a capacidade de perturbar as formas estrangeiras era a miscigenação que ocorreu de forma ampla na América Latina.

Lezama Lima pretende mudar a maneira de ver a história da cultura na América, não aceitando uma relação de causa-efeito, segundo ele, promovida pelo historicismo de Hegel. Lezama engendra uma visão poética, fabulosa, que compara períodos recentes da história a períodos muito afastados. Para isso, ele afirma que “é preciso desviar a ênfase posta pela historiografia contemporânea nas culturas para pô-la nas eras imaginárias” (LIMA, 1988, p.

57). Entende Irlemar Chiampi, no prefácio escrito para a tradução brasileira do livro de Lezama, que este cria uma história fabulosa e intertextual, centrada no “Senhor barroco”, símbolo da intervenção americana na arte do colonizador (Idem, p. 30).

O escritor cubano assegura que: “Repetindo a frase de Weisbach, adaptando-a ao que é americano, podemos dizer que entre nós o barroco foi uma arte da contra-conquista” (Idem, p. 80). O interessante nessa frase, explica Irlemar Chiampi numa nota, é que Lezama Lima modifica a afirmação de Weisbach, pois este teria asseverado que: “a Igreja católica valeu-se das artes plásticas para fins de ensino, persuasão e até propaganda da doutrina, dentro dos seus propósitos contra-reformistas, chegando a dizer que o estilo barroco adaptou-se maravilhosamente a tais propósitos” (Idem, *ibidem*). E conclui, ainda sobre a posição de Weisbach: “Ora, neste caso, efeito didático do barroco espanhol sobre o indígena americano teria alcançado plenamente os fins da catequese” (Idem, *ibidem*). Até aqui entendemos que Lezama tresleu Weisbach para adaptá-lo a seus interesses. O curioso é que a visão de Weisbach terá proximidades com o que Candido descreve, pois este via o período barroco apenas como sujeição da nova terra ao elemento estrangeiro, não cabendo em sua *Formação* que visa a uma descrição da especificidade buscada pelos escritores brasileiros, busca que seguia de perto o processo de emancipação nacional. João Adolfo Hansen alargará ainda mais a distância entre a arte dita barroca e o presente, no qual o nacionalismo está há muito defasado, e o século XVII deve ser estudado dentro de seus limites, que não podem ser aproximados do século XX ou XXI, levando ainda em consideração o fato de que não se pode falar em consciência anti-colonialista na América portuguesa ou espanhola.

Lezama Lima não enxerga a questão assim, e Irlemar endossa-o, escrevendo em sua nota:

Com sua tese da “contra-conquista” (uma rebelião subjacente às formas barrocas, motivada pela condição do colonizado), Lezama não só perfila uma política para o modo americano de apropriar-se da estética barroca do colonizador como restitui às formas artísticas a sua abertura para veicular ideologias díspares. (Idem, *ibidem*)

Fica fácil ver porque Haroldo de Campos tinha afinidades com Lezama Lima. Este, como os modernistas brasileiros, propagava a importância da miscigenação racial como fonte dessa contestação e inovação artística, que ocorreu no continente americano. Falando do escultor índio Kondori, diz Lezama:

[...] o índio Kondori consegue inserir os símbolos incaicos do Sol e da Lua, de abstratas elaborações, de sereias incaicas, de grandes anjos cujos rostos de

índios refletem a desolação da exploração mineira. Seus portais de pedra competem na proliferação e na qualidade com os melhores do barroco europeu. (Idem, p. 103-104)

Temos aí, segundo Lezama Lima, um dos precursores do que se faria largamente nas vanguardas latino-americanas. Não só o elemento índio seria fundamental para esse papel como também o elemento africano. É o caso, argumenta Lezama, de Aleijadinho, no qual se pode ver “a rebelião artística dos negros”, cujo “triunfo é incontestável, visto que se opõe aos modos estilísticos da sua época, impondo-lhes os seus” (Idem, p. 104). Lezama, inclusive, lega-nos uma bela imagem de Aleijadinho embuçado nas noites de Ouro Preto, montado em sua mula, “oculto todo o rosto sob um chapéu que lhe caía como uma asa sobre os ombros, a picotar com a sua goiva as defesas da pedra” (Idem, p. 105). Portanto, o “senhor barroco” seria uma síntese inovadora e da contraconquista “hispano-incaica” e “hispano-negróide” (Idem, p. 106).

Lezama Lima julga haver lugar, na sua história não centrada na Europa e não causalista, para escritores da América do Norte como Whitman e Melville. Nas letras, ele acrescenta em seu repertório o poeta colombiano Hernando Domínguez Camargo, “um excesso ainda mais excessivo que os de Don Luis” (Idem, p. 87). É importante termos as concepções de Lezama em mente, pois elas corroboram as de Haroldo, que ao longo de sua obra crítica as citará, nem sempre de forma extensa, como o faz na sua obra dedicada a Gregório de Matos, que veremos a seguir. O que Haroldo vê em Lezama é um crítico que chegou a abordar a questão da origem e da identidade de modo muito semelhante ao modo como o próprio Haroldo o faz. Em “Lezama: o barroco da contraconquista”, Haroldo dirá: “De fato, a busca da identidade tende a ganhar um matiz ontológico, a revestir-se de aspectos substancialistas, metafísicos, na ânsia de identificação de um *espírito*, *caráter*, *alma* ou *eidos* nacional” (CAMPOS, 2010, p. 57). Em relação a uma história que seguisse esse trajeto, Haroldo cita, não explicitamente, a obra de Candido. O que interessa é explicitar sua afinidade com a resposta de Lezama a essa suposta e hegemônica abordagem histórica que vem desde os românticos. Haroldo: “Sua historiografia obedece antes à analogia da ‘razão poética’ do que ao *logos* impositor de um centro de verdade e de uma certeza retilínea quanto à *parusia* do ‘espírito do Ocidente’ na história americana” (Idem, p. 59). E completa, preestabelecendo um raciocínio que se estenderia mais tarde em 1989, no seu texto focado inteiramente em Gregório de Matos, na questão da origem da literatura brasileira e na inclusão do barroco nessa mesma origem:

A história mestiço-constelar lezamesca, não subordinada à tirania causalista, rege-se pela imaginação e pela “memória espermática”. É uma história enquanto “construção” (W. Benjamin), uma “ficção” heurística urgida pelas necessidades criativas do presente. Seus protagonistas (numa retomada curiosa dos “heróis” carlaleanos, porém às avessas, já que privilegia os marginais e os subversores), são transeuntes de uma topologia fáustica, instigada pelo “Senhor Barroco”. (Idem, *ibidem*)

Para Haroldo, só seu mestre Oswald de Andrade teria antecipado esta visão lezamesca, defendendo o barroco como “estilo utópico das descobertas” (*apud* CAMPOS, p. 60). O poeta de “Signância: quase céu” fica, então, mais à vontade para desenvolver suas idéias e reivindicar o barroco como começo de uma literatura americana, de resistência ao invasor, que mantém relações com o externo, entretanto sem passividade e impondo sua contribuição diferente no cenário mundial. Em “Da razão Antropofágica”, Haroldo já havia estabelecido as bases do que repetiria nos textos seguintes em relação ao barroco, seu *paideuma* e sua abordagem da poesia no “presente de criação”.

Outro cubano contribui para dar autoridade aos argumentos de Haroldo, Severo Sarduy. Este é um seguidor de Lezama Lima e também um crítico e escritor que via no barroco um propulsor de sua vanguarda. Sarduy em seu livro “Escrito sobre um corpo”, redigido originalmente em 1969, discorre sobre o barroco e o neobarroco, palavra que ele toma de Haroldo. Especificamente em seu “Por uma Ética do Desperdício”, Sarduy se detém sobre o barroco, destacando a materialidade dos signos, o artificialismo consciente e ao mesmo tempo uma proliferação de palavras e sentidos, que se ligam à idéia de barroco como algo rebuscado, que se expande de modo desordenado, como o “delírio lúcido”, de Haroldo, em seu poema “Galáxias”. Assim, também para Sarduy alguns textos modernos latino-americanos trazem essa marca barroca. Metalinguagem, paródia, aliteração, abundância são algumas das características que o escritor cubano destaca no barroco ancestral que o liga ao presente, pois “a extrema artificialização praticada em alguns textos, e sobretudo em alguns textos recentes da literatura latino-americana, já bastaria para assinalar neles a instância do barroco” (SARDUY, 1979, p. 60). Apoiado em Saussure e Lacan, propõe:

O espaço barroco é o da superabundância e do desperdício. Contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida a sua funcionalidade – servir de veículo a uma informação –, a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia na perda parcial do seu objeto. Ou melhor: na busca, por definição frustrada, do *objeto parcial*. (Idem, p. 77)

Essa superabundância leva Severo Sarduy a concluir que há algo de jogo, de erótico no barroco: “Jogo, perda, desperdício e prazer: isto é, erotismo enquanto atividade que é

sempre puramente lúdica, que não é mais que uma paródia da função de reprodução, uma transgressão do útil, do diálogo ‘natural’ dos corpos” (Idem, p. 78). As únicas características que diferenciariam o barroco do passado e o barroco de seu “presente de criação”, isto é, o neobarroco, seriam Deus e seu correspondente terrestre, o rei, ambos sustentados pelo jesuitismo, que imperara no contexto ibérico do século XVII. No entanto, vejamos como seria o neobarroco para Sarduy:

Ao contrário, o barroco atual, o neobarroco, reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistemológico. Neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto, desejo para o qual o logos não organizou nada mais que uma cortina que esconde a carência. (Idem, p. 79)

Esse neobarroco seria uma arte da “dessacralização e da discussão”, seria um “barroco da revolução” (Idem, *ibidem*). Com isso, o que vemos de comum entre Sarduy e Haroldo é o mesmo intento de propagandear uma arte que seja americana, que se concentre na palavra-coisa e que, não sendo provinciana, ao mesmo tempo, tenha suas especificidades locais, transformadas em diferenças dentro de uma história oriunda dos países centrais, um barroco que veio com o conquistador, mas foi conquistado pelo elemento novo, transformando-se também em outro barroco. Assim, a idéia é criar uma arte que não se acomoda, reverente, mas capaz de se pôr contra a dominação cultural. Animados pelo *boom* latino-americano, que pôs em circulação escritores da estatura de Borges, Guimarães Rosa, Cortázar, entre outros, Sarduy e Haroldo estavam afinados. Para concluirmos, vejamos a pretensão compartilhada desses escritores, em texto sobre Júlio Cortázar (“Liminar: para chegar a Júlio Cortázar”), Haroldo diz que as obras de arte devem pôr “em xeque o relacionamento supostamente de mão única entre a literatura da Europa e da América Latina” (CAMPOS, 2010, p. 126). E completa, unindo *Rayela*, *Paradiso* e *Grande Sertão: Veredas*:

Obras como essas arruinam a concepção antidialética de que os países subdesenvolvidos estejam condenados a produzir literatura subdesenvolvida; são obras que põem em questão a própria possibilidade de transplantar, para o campo da imaginação literária, esse conceito de 'subdesenvolvimento', extraído mecanicamente do idioleto estatístico dos economistas [...] (Idem, *ibidem*)

O neobarroco, que Haroldo e Sarduy, por exemplo, veem em Guimarães Rosa é a prova de que uma obra de arte da “contra-conquista” é possível. O barroco, para os latinos americanos, funcionaria como o ancestral dessas obras que combinam um alto grau de

experimentação, conseqüências das vanguardas globais, e, ao mesmo tempo, um novo *frisson*, oriundo de uma perspectiva descentrada, “ex-cêntrica”, no dizer de Haroldo de Campos, que a perspectiva de um país periférico proporciona.

No Brasil, depois dos modernistas de 22, um dos grandes responsáveis pela teorização em relação ao barroco foi Affonso Ávila. Em seu livro *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, Affonso analisa o barroco sincronicamente, como fizeram os autores que já estudamos, destacando semelhanças com a arte moderna, de seu tempo. Para ele:

[...] a atração exercida pelo barroco decorre, sem dúvida, das similitudes e afinidades que aproximam duas épocas cronologicamente distanciadas entre si, dois instantes porém da civilização ocidental que colocam em crise os mesmos valores [...] (ÁVILA, 1980, p. 11).

Tendo em vista que o homem do século XX é um homem em crise permanente, a arte (haja vista os vários ismos que se sucederam) deve representar essa crise, esse mundo, cujos valores artísticos ou não foram todos postos em questão. Para Affonso Ávila, o homem barroco foi como a origem de nossa arte nacional, assim como desse mesmo estado de permanente contestação. Por isso, pondera: “O artista barroco foi, pois, histórica e existencialmente, um ser em crise, sua arte registrou, como um grande radar, as oscilações das idéias e as linhas cruzadas das formas de expressão em mudança” (Idem, p. 33). Affonso, então, retira de Schiller o conceito de impulso para o lúdico, caracterizando a arte barroca e unindo-a a arte moderna. O artista barroco jogaria com as formas livremente como o artista moderno, produzindo uma obra de arte aberta; isto é, não clássica, que propõe dificuldades para o público, pois não possui um sentido claro, facilmente definível e que pode ser constantemente modificável. O artista barroco estava imbuído de uma “vital vontade estética de jogo”; em tal arte, observar-se-á “uma ascendência maior do arbítrio do artista na manipulação de seu material, [...] mas esse arbítrio não se confundirá com a razão ordenadora das formas verificada antes na atitude clássica” (Idem, p. 51). Por outras palavras, Affonso defende uma posição bem próxima do que Haroldo, Sarduy e Lezama também defenderam antes ou depois. Para eles, o barroco era uma forma que foi apropriada pelas culturas americanas, era uma arte que dava liberdade individual ao artista, que produzia obras que expressavam sua crise, sua miscigenação; por isso mesmo, essa arte impunha novas atitudes para quem a fruía, diferentemente da arte clássica que jazia presa em modelos prefixados.

Wölfflin afirmou, em *Conceitos fundamentais da história da arte*, de 1915, que:

Esquemmatizando os três exemplos de estilo individual, estilo nacional e estilo de época, podemos ilustrar os objetivos de uma história da arte que concebe

o estilo sobretudo como expressão, expressão do espírito de uma época, de uma nação, bem como expressão de um temperamento individual. (WÖLFFLIN, 2000, p. 13)

Tal afirmativa deixa a porta aberta para que Affonso Ávila veja o barroco como um “desejo enunciador de uma essencialidade brasileira” (ÁVILA, 1980, p. 92). Assim, por consequência, o escritor mineiro verá Gregório de Matos como o “fenômeno [...] que já dará em pleno Seiscentos uma dimensão americana ao barroco literário português” (Idem, p. 85). Em Affonso, a miscigenação é evocada como constituinte desse barroco abasileirado, lembrando Mário de Andrade, que via na “mulatice” de Aleijadinho uma das características do seu gênio; além disso, embora o escritor “baiano” fosse branco, ele vivera num “contexto no qual se somam aos valores ancestrais transplantados tanto os contributos de uma presença maciça da cultura negra, quanto às ainda poderosas contingências autóctones” (Idem, p. 92-93). Sendo assim, Gregório introduziu “na poesia da língua portuguesa uma nova feição de sensibilidade e linguagem que podemos denominar a dimensão brasileira” (Idem, p. 94). Seguindo essa perspectiva, e unindo a ela o conceito saussuriano de sincronia, como Haroldo igualmente o fará, é possível propor que o barroco foi um estilo que possuiu: “muito da formatividade da arte moderna” (Idem, p. 99). E o autor mineiro acrescenta, sobre o barroco e a modernidade:

[...] é sem dúvida a acentuada ludicidade das formas verificadas em uma e outra etapa da evolução estética o que mais as aproxima, quando vistas sob o ângulo de uma crítica de sentido sincrônico (Idem, ibidem).

Affonso Ávila faz coro à comparação que James Amado fez, em 1968, entre Gregório de Matos e Caetano Veloso. Affonso diz que os dois, “poetas e baianos”, utilizaram “a mesma linguagem tropical e desmistificadora” num mesmo tipo de arte lúdica, “no mesmo jogo do revés que é o jogo de toda arte” (Idem, p. 100). Aproveitamos esse gancho para abordar outra questão que sempre será retomada por Haroldo: a relação da poesia com outras artes, especificamente com música popular, sobretudo o Tropicalismo, e a capacidade de, por esta via, pôr na ordem do dia uma nova poesia ou uma nova forma de ver a poesia antiga.

Os poetas que lançaram o concretismo somavam a um repertório de escritores inventivos como Mallarmé, Joyce, Cummings, Apollinaire, Pound, o ideograma chinês, isto é; o aspecto visual da poesia, o não-verbal e a composição em *Gestalt*. Apesar, devemos reconhecer, desse primeiro *paideuma* ser mais voltado ao cosmopolitismo, os concretos serão fundamentais para uma revisão da literatura em âmbito nacional, valorizando obras de autores até então pouco estudadas, como Sousândrade, Pedro Kilkerre e Gregório de Matos.

Passada a fase do “Plano-piloto”, nos 60, o debate político se acirra e a poesia concreta é questionada quanto a sua participação política. Sendo assim, os teóricos do concretismo inseriram um *pos-scriptum*, em 1961, ao manifesto, que dizia: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Essa citação de Maiakóvski, além de incluir mais um poeta no *paideuma*, é uma resposta à exigência de engajamento, porém sem que se abandonasse a pesquisa, as experimentações, que, para seus críticos, afastavam o público e, produzindo uma arte alienada, rejeitavam o debate na sociedade. Por outro lado, a partir dessa virada participante, poder-se-ia dizer que os concretos assim desfaziam a proposta poética inicial, que era baseada na divisão sartreana de poesia e prosa. Para Sartre, como argumenta Franchetti, a poesia não pode ser engajada, pois ela se volta sobre si mesma; isto é, na poesia a palavra é uma coisa e deve ser manipulada como tal e não um veículo transmissor de um conteúdo que possa ser identificado na sociedade (FRANCHETTI, 2012, p. 99). No entanto, os concretos resolvem esse problema alegando que, nas vanguardas, os limites entre a poesia e a prosa tornaram-se ainda menos fixos, o que permite que a poesia vincule, sem deixar de ser experimental, uma mensagem para a sociedade; ou seja: a poesia concreta pode ser participante. A mensagem, assim, deixa de ser apenas a forma.

Esta postura concreta também servirá de resposta ao que se praticou nos CPCs. Ferreira Gullar, por exemplo, um dissidente concreto e um dos fundadores do neoconcretismo, numa tentativa de doutrinação ideológica, tentou vincular em cordel reivindicações de cunho social. Como afirma João Luiz Lafeté:

[...] a literatura pendeu para a esquerda, abandonando a poética industrializante do Concretismo e optando por um recuo formal que desse conta de outras faces da vida brasileira. [...] Os programas de vanguarda foram criticados como formas alienadas da realidade brasileira, como aliados do capitalismo internacional e como adversários da revolução; as sofisticações pond-eliot-joycianas foram substituídas pela rusticidade do cordel, pelas arengas reivindicatórias e pelo verbalismo derramado da má consciência que se acusa. (LAFETÁ, 2004, p. 118-119)

Sabemos que esse engajamento, utilizando formas populares deu em má poesia, apesar das boas (ou más) intenções de seus praticantes. Os concretos, exetando algumas produções como “Servidão de Passagem”, de Haroldo, não cederam a essa pressão momentânea e continuaram a propor uma poesia, que, apesar de ter ligações com os novos modelos de mídia, radicalizava em seus resultados e solicitava um leitor mais ou menos culto interado com o movimento das vanguardas. Porém o viés participante passou a ser considerado pelo concretismo, o que acarretou, durante a década de 1960, algumas produções. Essa postura

mudou pouco ao longo da evolução das obras individuais dos ex-concretos. Sempre citando a frase “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, de Maiakovski, e tendo-o traduzido, Haroldo incorporou a poesia lírico-participante do poeta russo ao seu *paideuma*. Por isso, devemos observar que Haroldo, nesse sentido, não demonstra desinteresse do temas políticos, pois, além do poema que já citamos, o poeta paulista fará, vez ou outra, poemas militantes ou produções não publicadas em livro, mas com o mesmo intuito de participação política. Numa entrevista publicada em *Galáxia – Revista Transdisciplinar de Comunicação Semiótica e Cultura*, de 2001, Haroldo diz:

Como poeta, minha poesia tem um endereço especificamente ditado pelas suas necessidades próprias de poética, mas não posso perder minha consciência de cidadão, da necessidade de participação em certos processos políticos. Já escrevi poemas nessa linha como, por exemplo, “O Anjo Esquerdo da História” (protesto contra o massacre dos Sem-terra no Pará) e “Circum-lóquio (*non troppo allegro*) sobre o neoliberalismo terceiromundista”. [...] Já fiz “*agit-prop*” (“poema-propaganda de agitação”), na linha maiakovskiana, em apoio a candidaturas, com as quais afinava ideologicamente, de políticos do PT. (CAMPOS, 2001, p. 86)

Esse excuro, que inclusive antecipou a produção de Haroldo em alguns anos, foi realizado para que mostrássemos que as preocupações sociais, começadas no acirramento do debate político dos anos 60, não deixariam de interessar a Haroldo de Campos, o que desmente um pouco a impressão de que a poesia praticada pelos concretos (e depois ex-concretos) era alienada, como é sugerido na citação do texto de Lafetá. É justamente nesse período de acirramento do debate político, entre as décadas de 60 e 70, que eventos sóciopolíticos e culturais importantes acontecerão no Brasil: Ditadura de 64, uma nova concepção das grandes cidades como cenário de um país moderno e cosmopolita, a consolidação do modelo da arquitetura de Lúcio Costa e Niemeyer, a popularização da televisão e o Tropicalismo. Como já tentamos demonstrar, o concretismo não ficaria insensível a essas mudanças, sendo o próprio movimento dos concretos um dos produtos desse mesmo tempo².

Haverá uma aproximação entre o concretismo e o tropicalismo, ainda que ambos fossem bastante diferentes. No entanto, os tropicalistas fizeram uma renovação na música e em suas letras, associada a uma utilização provocativa dos meios de comunicação, atingindo uma gama maior da população, coisa que seria aprovada pelos concretistas. Estes não conseguiriam que a poesia penetrasse tanto as novas mídias como os tropicalistas. Já os

² AGUILAR, 2005, p. 357-383.

tropicalistas fariam um uso da linguagem que se assemelharia muito às produções concretistas, sem que houvesse um mero epigonismo. Um bom exemplo seria “Batmacumba”, de Caetano e Gilberto Gil, gravada em *Tropicália ou Panis et Circenses* (AGUILAR, 2005, p.152). Assim, a relação com os concretos se manterá sempre ativa: em 1972, Augusto de Campos escreve o poema *VIVA VAIA* dedicado a Caetano Veloso; em 1978, no álbum *Cinema Transcendental*, o cantor baiano grava a tradução de um poema de John Donne, feita por Augusto e musicada por Péricles Cavalcanti. O mesmo Caetano, em 1984, no álbum *Velô*, musicaria e gravaria “O pulsar”, autoria de Augusto de Campos. Como vemos, esse encontro será bastante profícuo. Ainda antes, em 1972, no álbum *Transa*, Caetano Veloso fará uma versão de um poema atribuído a Gregório de Matos. Na canção, que se chamará *Triste Bahia*, Caetano musica dois quartetos de um soneto. O contexto de ditadura daria a essa canção uma interpretação renovada e provocativa. Haroldo irá sempre se referir à música de Caetano, e especificamente a essa produção, como exemplo de uma criação sincrônica, que reaviva a arte feita num período posterior, estabelecendo-se assim uma tradição pela renovação, pela redefinição dos significados e não apenas pela aceitação pacífica diante de um cânone há muito estabelecido e estático. O próprio Pound também via as experiências de músicos modernos como contribuição para a reabilitação de poetas afastados, como Arnaut Daniel (POUND, 2006, p. 54-55). Sendo assim, para Haroldo, é lícito que Caetano musicue o poema atribuído a Gregório, abrindo novas possibilidades de diálogo com o poema do século XVII. À parte o que possa haver de exagero nessas aproximações e comparações entre Caetano tocando seu violão e Gregório sua viola de cabaça, o fato é que pode ser muito eficaz tanto a crítica de Haroldo quanto o procedimento do músico tropicalista para aproximar um público mais amplo da poesia de um tempo já afastado do nosso. Tais experiências podem ainda explorar outras possibilidades até então impensadas para a mesma poesia como no caso do soneto em eco “Na oração, que desenterra... a terra”, de Gregório de Matos, que ficou conhecido com o título de “Mortal loucura”, quando musicado e cantado pelo músico já referido e pelo professor e também músico José Miguel Wisnik. Esse poema musicado foi dançado pelo *Grupo Corpo*, no espetáculo *Onqotô*, de 1995, o que talvez Pound aplaudisse, pois afirmava: “A música apodrece quando se afasta muito da dança. A poesia se atrofia quando se afasta muito da música” (Idem, p. 61). Esses exemplos demonstram, não só o sincronismo preconizado pelos concretos, como também uma continuidade da relação desses com outros artistas, mesmo depois que o concretismo e o tropicalismo deixaram de existir enquanto movimentos.

Esse sincronismo será trabalhado por Haroldo de Campos em dois ensaios de 1967, ambos publicados primeiramente no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. Um ensaio levará o nome exatamente de “Poética sincrônica” e o outro de “Apostila: diacronia e sincronia”. Esses dois textos serão reunidos num livro publicado posteriormente: *A arte no Horizonte do Provável e outros ensaios*, de 1969/1977. Os referidos ensaios são importantes porque prenunciam o que Haroldo retomaria mais detidamente no seu livro de crítica à *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido. Em “Poética sincrônica”, Haroldo diz:

Há duas maneiras de abordar o fenômeno literário. O critério histórico, que se poderia chamar *diacrônico*, e o critério estético-criativo, que se poderia denominar *sincrônico*, a partir de uma livre manipulação da famosa dicotomia saussuriana, retomada mais recentemente pela crítica estruturalista. (CAMPOS, 1977, p. 205)

A partir dessa citação e, segundo o percurso da crítica de Haroldo de Campos que estamos acompanhando, podemos entender que o método de revisar a história sincronicamente significa dialogar com o presente, com a arte que se faz e buscar no passado semelhanças que tornem plausível a reunião de autores de tempos diferentes. O que os uniria seriam supostamente os critérios de inventividade e de capacidade de ruptura com a recepção original. Essa atitude de Haroldo é dessemelhante à do historiador tradicional ou diacrônico. Segundo Haroldo:

A sede do historiador literário diacrônico é, portanto, quanto possível, esteticamente neutra: interessa-lhe a congêrie dos fatos, seus desdobramentos, sua sucessão no eixo do tempo. No processo fatural que é a evolução literária assim vista, um evento sociológico ou de significação meramente documentária pode assumir maior importância que uma ocorrência caracterizadamente estética. (Idem, p. 205-206)

Como se deduz desse trecho, o que Haroldo privilegia é o aspecto técnico, artístico das obras, não, por exemplo, o fato de elas poderem ser sintomas de algo exterior, como um crítico munido de um arcabouço sociológico um tanto tosco pensaria. A literatura não se subordinaria à lógica dos acontecimentos políticos, pois, ela tem sua própria dinâmica e pode (tipo preferido por Haroldo) reinventar seus procedimentos. O historiador diacrônico não seria capaz de observar o surgimento desses instantes de ruptura e não teria sensibilidade para aproximar as exigências estéticas contemporâneas às obras do passado, o que as mostraria sob uma nova luz. Esses historiadores trabalham com um conceito de tradição estático e se mostram desconfiados em relação às “tentativas de eversão da ordem constituída, à frente das

quais se põem, geralmente, não críticos, mas criadores” (Idem, ibidem). E conclui Haroldo, dando como exemplo um patriarca dos estudos sociológicos na literatura brasileira:

Daí por que, com tanta assiduidade, as Histórias da Literatura e as Antologias sejam tributárias de estereótipos encanecidos, seus planetários de papel impresso se rejam por estrelas fixas, e os veredictos literários, uma vez emitidos pelo primeiro historiador de tomo (o caso de Sílvio Romero entre nós), passem tão mansamente em julgado. (Idem, p. 206-207)

Assim, Haroldo vai buscar em Roman Jakobson, outro crítico importante para suas argumentações, mais munição para seu ataque à velha diacronia. Diz Jakobson, em “Linguística e poética”: “A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida” (JAKOBSON, 2010, P. 154). Logo em seguida, Jakobson, para exemplificar, constata que aos poetas ingleses daquele momento (momento no qual Jakobson escrevia) Keats, Emily Dickinson, Donne e Marvell eram influências presentes, já escritores como James Thomson e Longfellow não apresentavam tanto interesse.

Haroldo, então, encontrará em Pound e no livro deste, *ABC of Reading*, de 1934, o modelo precursor de uma história sincrônica que privilegiava a contracorrente inventiva. Sendo assim, resume sua proposta Haroldo de Campos:

O primeiro passo para a revisão em profundidade de nosso passado poético, a partir de uma perspectiva sincrônica, seria, a meu ver, uma *Antologia da Poesia Brasileira de Invenção*, onde os autores selecionados, da fase colonial ao Modernismo, o fossem por uma contribuição definida para a renovação de formas em nossa poesia, para a ampliação e a diversificação de nosso repertório de informação estética. Não importa que alguns poetas viessem a ser representados por fragmentos ou mesmo simples pedras-de-toque, que outros, dos mais assíduos frequentadores de crestomatias, fossem sem maiores cerimônias postos à margem, e que, finalmente, a tábua habitual de poetas “maiores” e “menores” recebesse o tratamento que se dá às inutilidades. Justamente isto é que seria desobstrutivo e saneador. (Idem, p. 208-209)

Nessa longa citação, temos a tese de Haroldo condensada e os critérios que utilizará para montar seu *paideuma*. Em seguida, o crítico faz sugestões de autores e obras que deveriam ser revisadas, exemplo: as Cartas Chilenas, Sousa Caldas, Odorico Mendes, Bernardo Guimarães, Pedro Kilkerre (este, já naquela altura, estava sendo estudado por Augusto de Campos). Encabeçando esse *paideuma*, estaria obviamente Gregório de Matos, o qual “soube levar a mistura de elementos do Barroco à própria textura de sua linguagem,

através da miscigenação idiomática de caldeamento tropical [...] O mesmo hibridismo que se encontra em nosso barroco plástico” (Idem, p. 209). Além disso, Gregório teria outros méritos, embora sua poesia não fosse autógrafa nem houvesse ainda uma edição cuidada das mesmas, o de ter sido um tradutor e um rearranjador do material literário de seu tempo. Segundo Haroldo, ao invés de se falar de plágio na obra atribuída a Gregório, dever-se-ia entender certas produções como “traduções criativas”. Para Haroldo, ainda, Gregório teria traduzido e re combinado poemas de Góngora, manejando assim com habilidade a “técnica permutatória do barroco” (Idem, ibidem). Essa maneira de ver Gregório de Matos ou a obra a ele atribuída será retomada no *Seqüestro*, em 1989.

Em “Aposila: Diacronia e Sincronia”, Haroldo retoma o tema que até então temos estudado, mas o retifica num ponto. Depois de afirmar que utiliza livremente os conceitos de diacronia e sincronia, Haroldo diz que num estudo sincrônico da poesia, por exemplo, é impossível não haver também diacronia. Assevera Haroldo:

Como o domínio da poesia, diferentemente do da linguagem comum, está praticamente imerso no diacrônico, na tradição (Stankiewicz), a postura histórico-evolutiva inclui sempre, necessariamente, um quadro sincrônico assumido como tábua de valor. (Idem, p. 222)

E completa: “Todavia, e aqui está a diferença que metodologicamente me interessa, o quadro sincrônico também ‘historicizado’, por assim dizer, embebido em diacronia, embutido na tradição” (Idem, ibidem). Haroldo não abandona sua “poética sincrônica”, mas reconhece que nesta sempre se infiltra a diacronia, porém esta deve ser criticada. Como exemplo, Haroldo toma a perspectiva de Lukács que, quando julgava autores contemporâneos como Thomas Mann, Joyce e Kafka, o fazia sob critérios tradicionais; isto é, uma vez que Mann se aproximava mais do romance de Balzac angariava uma boa posição em seu julgamento, já Kafka e Joyce que rompiam com o romance do tipo fechado não mereciam tanta consideração. No caso brasileiro, Haroldo cita o crítico Wilson Martins que menosprezava romances como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald, mas louvava os romances de Érico Veríssimo, que, segundo Haroldo, eram convencionais, feitos à moda romanesca já amplamente fixada no século XIX. Arremata Haroldo:

A poética sincrônica (estético-criativa), no sentido em que a conceituo para propósitos bem definidos, está imperativamente vinculada às necessidades criativas do presente: ela não se guia por uma descrição sincrônica estabelecida no passado, mas quer substituí-la – para efeitos, inclusive, de revisão do panorama diacrônico rotineiro – por uma nova tábua sincrônica que retira sua função da literatura viva do presente. (Idem, p. 222-223)

Assim, podemos iniciar uma conclusão, dizendo: o que Haroldo de Campos busca em Oswald de Andrade, Lezama Lima, Severo Sarduy, Affonso Ávila, apesar das diferenças que separam esses autores, é uma valorização do barroco como estilo próprio da América, como primeira arte adaptada e capaz de responder originalmente à dominação política e cultural. O barroco para esses escritores seria o ancestral de suas experiências artísticas; isto é, eles sempre veriam o barroco tendo em vista as características da arte que praticavam no presente. Essas produções, segundo Haroldo, poderiam mesmo ser chamadas de neobarrocas e, obviamente, são elas que carregariam uma essência americana e ao mesmo tempo uma forma experimental, já autorizada pelas vanguardas européias, capaz de rivalizar com a arte do centro dominante. Já em autores como Ezra Pound ou Roman Jakobson, Haroldo sacaria, do primeiro, além do conceito de *paideuma*, o privilégio dado aos autores inventivos e a capacidade de vivificar o passado, buscando nesse os instantes de ruptura em relação à arte dominante; de Jakobson, Haroldo aproveitaria o conceito de sincronia, esse por sua vez originário de Saussure, e que modifica os estudos da história literária, pois a vê sempre como uma diacronia constantemente questionada pela sincronia; além disso, Haroldo utiliza o conceito de função poética, que será muito importante para suas formulações. Do Tropicalismo e de Caetano, Haroldo vê concretizada a atualização no presente de criação da poesia de Gregório de Matos, dando novo significado a contestação do satírico seiscentista num contexto de Ditadura e, ao mesmo tempo, inserindo a poesia num cenário *pop*.

Curioso notar é que autores tão diferentes como Lezama Lima, Sarduy, Affonso Ávila, Haroldo de Campos, Candido (depois de reformular e rever sua opinião em relação ao barroco e apresentar sua tese da comicidade malandra), e até mesmo Afrânio Coutinho³, viam o barroco como um estilo congenial da América Latina e, obviamente, do Brasil. Esse essencialismo, como o próprio Haroldo o admitiu, será visto, de modo apologético como um direito dos americanos de mais inventar que encontrar suas raízes, de modo demolidor por Hansen, o que explica o amplo impacto de sua obra.

A descrição da relação de Haroldo com todos esses autores e o entendimento do que deles utilizou são importantes para que possamos compreender como o autor de “Galáxias” via o barroco, a obra de Gregório de Matos e a relação deste com a produção poética contemporânea.

³ “Daí que a civilização a civilização desenvolvida no Brasil colônia é uma civilização barroca, e que o Barroco ficou sempre congenial ao espírito brasileiro”. (COUTINHO, 1986, p. 33-34).

Agora, vejamos a crítica de Haroldo ao “sequestro” do barroco realizado pelo livro de Antonio Candido e os desdobramentos dessa crítica.

Em 1959, Antonio Candido publica sua importante obra *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750 – 1836)* e classifica a poesia de Gregório de Matos como uma das “manifestações literárias” isoladas que não influíram no devir literário brasileiro, tendo em vista o sistema triádico autor-obra-público. Candido parte da perspectiva dos críticos românticos e ressalta as contribuições do romantismo e do arcadismo, afirmando que há uma continuidade temática, e não estilística, entre esses dois movimentos literários. Além disso, sua análise busca destacar das obras o comprometimento, mais ou menos consciente, dos autores com a construção da nação. Candido também observou, nas obras, a união entre o aspecto pitoresco e particularista – contribuições do romantismo --, e o aspecto universalista com tendências ao realismo – contribuições do arcadismo. Portanto, o que não cabe nesse sistema, deve conseqüentemente ser excluído. Logo, a obra de Gregório de Matos e o barroco o foram. Como a obra de Candido se tornou um paradigma nos estudos literários brasileiros é necessário incluí-la aqui. Nosso trabalho abordará a crítica a esse modelo historiográfico de Candido feita por Haroldo de Campos em seu livro *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, de 1989. É importante entendermos os pontos principais dessa crítica, pois ela explicita a posição de Haroldo quanto ao barroco e os motivos da inserção da obra de Gregório de Matos no seu *paideuma*, além, é claro, de ser uma fundamental revisão da perspectiva defendida pelo autor de *Brigada ligeira*.

Nosso trabalho não é, no entanto, uma análise das polêmicas em torno de Gregório de Matos, mas uma análise concentrada nos trabalhos de Haroldo de Campos e de João Adolfo Hansen e, contiguamente, na polêmica entre eles, o que veremos posteriormente. Nossa tarefa é discutir as bases teóricas dos dois autores e ressaltar aquilo que as fundamenta.

Haroldo de Campos desde os anos 50 exerceu concomitantemente as atividades de poeta e crítico. Dessa atividade dupla, principalmente em textos produzidos para jornais e conferências, é que resultará *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, sua obra mais extensa sobre o poeta do Recôncavo. Deter-nos-emos, por isso, nesta obra por entendermos que ela resume suas posições quanto ao barroco e Gregório de Matos.

A obra *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: O caso Gregório de Matos* é resultado de um curso que Haroldo de Campos ministrou na Universidade de Yale em 1978, depois o autor fez modificações no texto ao longo dos anos

80. A redação e revisão finais foram feitas entre 86 e 88, tendo o autor acrescentado um “*Post Scriptum*” em 1987.

Inicialmente, Haroldo afirma que a exclusão de Gregório de Matos do cânone literário brasileiro feita por Antonio Candido coloca a “questão da origem” no centro do debate e propõe desvendá-la a partir das formulações de Jacques Derrida (CAMPOS, 2011, p. 19). Para assinalar como a perspectiva de Candido poderia se tornar hegemônica, Haroldo de Campos cita um texto de Wilson Martins, publicado em 21 de março de 1970, no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. Nesse texto, Martins, simplificando, leva às últimas conseqüências a abordagem de Candido e sustenta que Gregório de Matos não teria existido “em termos de história literária” e que sua “inclusão na cronologia literária” é uma “involuntária mistificação histórica” (Idem, p. 20). Contra o risco dessa perspectiva se consolidar sem questionamento é que Haroldo de Campos se insurge e propõe, contrariamente, Gregório de Matos como origem, como fonte da mesma literatura. A crescente valorização do barroco e a reabilitação da poesia de autores como Góngora e John Donne, por exemplo, promovida respectivamente por Lorca e T. S. Eliot, somadas à proposta dos estudos de poética sincrônica promovidos por estruturalista como Roman Jakobson, faz Haroldo enxergar a exclusão de Gregório de Matos como um paradoxo. Afinal, para o autor de “Galáxias”, é justamente a existência de Gregório de Matos que promove o sentimento de “uma tradição viva,” da qual seu presente é herdeiro (Idem, p. 21). Sendo assim, o que Haroldo de Campos pretende principalmente é criticar a noção de história que subjaz à *Formação da Literatura Brasileira*, reabilitar autores para seu *paideuma* e propor uma nova abordagem, na qual “o valor de uma obra antiga é constantemente afetado pelo valor da nova” (POUND, 2006, p. 72). *Paideuma* é um conceito também colhido em Ezra Pound e que será muito importante para os concretos. Segundo Pound: “*Paideuma*: a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (Idem, p. 161). Esse conceito faz parte do esforço pedagógico de Pound, que também animará Haroldo, a fim de facilitar o contato mais rápido e direto com a produção poética que, segundo os padrões modernistas, vale a pena conhecer. Os autores, para Pound, dividem-se entre inventores, mestres, diluidores, bons escritores sem qualidades salientes, beletistas e lançadores de modas (Idem, p. 42-43). Os inventores têm precedência no *paideuma*, embora a tipologia poundiana não seja uma rígida hierarquia; assim como importam as obras, ou até mesmo excertos de obras, escritas sob o signo da invenção, da contracorrente. Isto deve ser sublinhado, pois essa atitude poundiana norteará a crítica de Haroldo de Campos.

Para realizar sua crítica, Haroldo de Campos combaterá em duas frentes. Haroldo rejeitará o modelo histórico de Antonio Candido e o sistema triádico autor-obra-público. Esse condiciona a entrada da obra no cânone literário, distinguindo-a, assim, das manifestações literárias isoladas. Gregório de Matos pertenceria, segundo Candido, ao “período formativo inicial”, figurando apenas “na tradição local da Bahia” (CANDIDO, 2009, p. 26). Colocando-se no ângulo dos primeiros românticos, Candido busca estudar as obras que tenham contribuído “para formar o nosso sistema literário”. Autores e obras que fizessem parte de uma “continuidade ininterrupta” e estivessem, mais ou menos, conscientes de “integrarem um processo de formação literário” (Idem, *Ibidem*). Esses autores deveriam estar imbuídos do desejo, vago ou não, de “escrever para a sua terra, mesmo quando não a descreviam” (Idem, p. 27).

No capítulo “Perspectiva histórica e ideologia substancialista”, Haroldo de Campos critica a “visão substancialista da evolução literária, que responde a um ideal metafísico de entificação do nacional” contida no trabalho de Antonio Candido (CAMPOS, 2011, p. 23). Essa perspectiva diz respeito à manifestação do Logos, do espírito ocidental transplantado para uma nova realidade, a americana. Segundo Haroldo, a formação desse espírito segue duas séries metafóricas, a animista e a organicista, isto é, a leitura atenta das obras animará o logos nacional depositado nas obras, o que possibilitará ao historiador literário acompanhar esse espírito em seu desenvolvimento orgânico até que ele se mostre plenamente. Esta evolução, por sua vez, corresponde à construção do estado nacional brasileiro. Como para Candido, a literatura brasileira é “galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das musas” (CANDIDO, 2009, p. 11), acompanhar esse desenvolvimento exige uma leitura “amorosa” para que o Logos se manifeste, além de ser necessário a consciência de que essa literatura não pode ser comparada a de outras nações européias. Isto significa que, ainda que do ângulo dos primeiros românticos, a leitura de Candido não é ufanista. Devido a esta perspectiva “antiufanista” e “disfórica”, descrever o crescimento desse espírito, desse galho, desde sua origem simples até seu *télos* acabado, numa terra nova, não será um espetáculo “paradisiaco” (CAMPOS, 2011, p. 25).

Segundo Haroldo, no capítulo “A encarnação literária do espírito nacional”, Candido adotará um modelo historiográfico que estabelece uma origem simples desse espírito nacional para depois descrevê-lo ao longo de sua formação até o fim em que ele se mostre completo. Esse modelo foi criticado por Derrida e Hans Robert Jauss. Afirma Haroldo: “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’” (Idem, p.

26). Cabe estabelecer quando começa a consciência dos escritores de pertencerem ao mesmo processo de formação nacional. Candido adota como origem da sua história as Academias dos Seletos e dos Renascidos e a obra de Cláudio Manuel da Costa, datando essa mesma origem em 1750. Candido diz ter se colocado no ângulo dos primeiros românticos, e é esse aspecto da sua visão que Haroldo busca destacar para fazer sua crítica. Sendo assim, o que Candido analisa nas obras que estudou é o quanto elas possuem de “expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo na construção nacional” (CANDIDO, 2009, p. 27). A escolha de tratar desta literatura empenhada em descrever o elemento nacional, segundo Haroldo, levará Candido, muitas vezes, a optar por analisar obras que pecam por certo descuido estético (CAMPOS, 2011, p. 27). Isto acontece porque, para Haroldo, o sistema adotado por Candido privilegia a coerência e a continuidade, excluindo obras que pudessem perturbar seu modelo histórico, o qual exige que as obras revelem as especificidades desse suposto espírito nacional, ainda que esteticamente sejam pobres e fracas.

Nesse ponto, é preciso dizer que Candido sempre se mostrou consciente dos perigos do “nacionalismo crítico”, como ele mesmo deixou claro numa entrevista concedida recentemente. Na referida entrevista, o autor da *Formação* lembra, inclusive, que a famosa “Introdução” já trazia um alerta nesse sentido:

Mas o nacionalismo crítico, herdado dos românticos, pressupunha também, como ficou dito, que o valor da obra dependia do seu caráter representativo. Dum ponto de vista histórico, é evidente que o conteúdo brasileiro foi algo positivo, mesmo como fator de eficácia estética, dando pontos de apoio à imaginação e músculos à forma. Deve-se, pois, considerá-lo *subsídio* de avaliação, nos momentos estudados, lembrando que, após ter sido recurso ideológico, numa fase de construção e autodefinição, é atualmente inviável como *critério*, constituindo neste sentido um calamitoso erro de visão. (CANDIDO, 2009, p. 30)

Candido, na referida “Introdução”, continua argumentando que seu trabalho não tomará unicamente o ponto de vista “empenhado”. Sendo assim, devemos observar que a questão do nacionalismo em Candido é mais complexa, além de ser matizada pelo agudo senso estético, que o próprio Haroldo reconhece, o que faz da *Formação* uma obra densamente crítica e não meramente uma obra nacionalista.

Para Haroldo, no capítulo “Literatura como sistema”, Candido expôs um modelo estrutural da literatura, que limita as fases e explicita os “momentos decisivos” na formação do sistema, distinguindo o que é “literatura propriamente dita” das “manifestações literárias”. A literatura propriamente dita deve estar integrada no processo coerente e contínuo de características que são transmitidas constituindo uma tradição que forma o sistema, já as

manifestações literárias são o que se produziu de forma isolada sem que existisse a interação autor-obra-público, à qual já nos referimos. Assevera Candido, referindo-se aos elementos que permitem que a obra entre em seu sistema:

Estes denominadores são, além das características internas, (língua, tema, imagens), certos elementos da natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. (CANDIDO, 2009, p. 25)

Haroldo de Campos então julga correto contrapor esse modelo estrutural de Candido o modelo semiológico que ele retira do texto “Linguística e poética”, de Roman Jakobson. Esse teórico será muito importante nas formulações de Haroldo, dando-lhe vários elementos que serão incorporados em sua crítica, como a adoção, por exemplo, dos conceitos de sincronia e diacronia. Para Jakobson:

Os estudos literários, com a poética como sua parte focal, consistem, como a linguística, de dois grupos de problemas: sincronia e diacronia. A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. (JAKOBSON, 2010, p. 154)

Na seqüência de seu texto, Jakobson citará, para exemplificar esse caráter dinâmico da história da literatura, justamente a presença de um poeta proscrito da fase dita barroca – Donne - unida à já costumeira presença de Shakespeare. Não resta dúvida de que as opiniões de Haroldo são tributárias das do teórico russo, e tal relação é estabelecida pelo esforço do brasileiro em reavivar a poesia de Gregório de Matos. Além disso, Jakobson aponta para a tarefa sincrônica de reinterpretar os clássicos “à luz de uma nova tendência” (Idem, ibidem). É fácil reconhecer aí uma das atitudes críticas de Haroldo de Campos: “recuperar o que há de vivo e ativo no passado”, pois “todo presente de criação propõe uma leitura sincrônica do passado de cultura” (CAMPOS, 1977, 154). “*Make it new*”, traduzindo na expressão poundiana. A busca do que no passado se assemelha com o que se está fazendo no presente é fundamental para que possamos entender como Haroldo vê Gregório de Matos. Sustentado por posições como a de Jakobson, que afirma: “toda época distingue entre formas mais conservadoras e mais inovadoras” (JAKOBSON, 2010, p.154), Haroldo de Campos verá Gregório de Matos como “original” e “revolucionário”, o que faz do “boca do inferno” o mais

antigo ancestral dos radicalismos concretos. Exatamente, por ser inovador, Gregório de Matos insurgiu contra seu contexto, o que acarretou sua incompreensão, assim como a de Sousândrade, até que os avanços estéticos promovidos pelas vanguardas lançassem uma nova luz sobre o passado e retirassem esses poetas do ostracismo literário.

Além desses conceitos, Haroldo de Campos deve a Jakobson sua visão estrutural que tem por objetivo definir as funções da linguagem, em particular, a função poética, responsável por caracterizar a arte verbal, na qual ela é “dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário” (Idem, p. 163). Sendo assim, cabe um resumo das formulações de Jakobson para que possamos entender o percurso crítico de Haroldo. Para definir a função poética, Jakobson terá que diferenciá-la das outras funções que existem na comunicação. Em todo ato de comunicação há seis fatores: remetente, mensagem, contexto, destinatário, contato e código. A cada um desses fatores corresponde uma função da linguagem, e “a estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante” (Idem, p. 157). A função da linguagem é determinada verificando-se, no ato de comunicação, sobre qual elemento a ênfase da mensagem repousa. Se a ênfase está sobre o remetente, temos a função emotiva; se na mensagem, a função poética, se no contexto, a função referencial; se no destinatário, a função conativa; se no contato, a função fática e se no código, a função metalingüística. Tendo isto em mente, Haroldo dispõe-se a destacar na abordagem de Candido de que modo o modelo de leitura deste se refere a cada uma dessas funções. Para isso, Haroldo também utilizou outro texto de Candido, “Literatura e sociedade” (CAMPOS, 2011, p. 30). Haroldo observa que o modelo de Candido contempla a função emotiva, centrada no remetente e na expressão de si, daquilo que é individual, como no lirismo (Idem, p. 32). Candido também dá importância para a função referencial, pois ele visa a destacar como as obras revelaram aspectos da realidade para seus leitores. Obviamente, para que esta comunicação ocorra é necessário um contato proveniente justamente da necessidade de expressão. Esta interação leva a outra função da linguagem, a função conativa, que se dirige ao destinatário. Para Haroldo, esta função aparece em Candido, como função conscientizadora, ou seja, aquele aspecto da obra que chama a atenção dos leitores para o conhecimento de si mesmos e do país (Idem, p.34). Haroldo de Campos também destaca em Candido as outras duas funções: metalingüística e poética. Para o crítico concretista, Candido aborda a função poética quando fala em estilização da linguagem. Já a função metalingüística é aludida apenas, para Haroldo, metonimicamente, no sistema triádico de Candido, quando este se refere à obra, ao veículo (Idem, p. 35). Em seguida, conclui Haroldo:

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”. (Idem, p. 35)

Haroldo de Campos, a seguir, analisa as conseqüências desse modelo de leitura, quando posto em prática por Candido, iniciando o capítulo “A generalização do modelo romântico e sua absolutização em modelo da literatura”, dizendo que: “A literatura que privilegia a função emotiva é, na lição de Jakobson, a literatura romântica, expressão do eu lírico” (Idem, p. 36). Jakobson não diz que a função emotiva é a literatura romântica, mas que a poesia lírica está “orientada para a primeira pessoa” (JAKOBSON, 2010, P. 165). Caso contrário, toda poesia lírica seria poesia romântica, e, facilmente, podemos verificar que mesmo um poema anterior ao romantismo como um posterior pode ser centrado num “eu”. Aliás, este “eu”, mesmo um “eu” carregado de sentimentalismo, poderia ser engendrado por alguém que empiricamente não possuísse as mesmas características ditas sentimentais. Sendo assim, nesse ponto, Haroldo cometeu alguma redução do texto de Jakobson. À parte isso, para Haroldo, Candido também privilegia a função referencial voltada para a realidade, segundo o modelo épico em terceira pessoa, na lição de Jakobson. Haroldo mostra que o autor de “Literatura e sociedade” pratica um modelo historiográfico vinculado ao romantismo com aspirações classicizantes. Ou seja: para Haroldo, o que Candido chama de “perspectiva histórica” é uma perspectiva do romantismo, e o que Candido chama de “literatura propriamente dita” deve ter as características que a vincularia ao projeto desse movimento.

Haroldo de Campos apóia-se também nas teorias de Hans Robert Jauss. Este já havia criticado a historiografia literária romântica do século XIX em dois textos. O primeiro é o texto, de 1967, resultado de uma conferência na Universidade de Constança, o conhecido “A história da literatura como provocação à teoria literária”. O outro texto é “História e história da arte”. O teórico alemão, naquele momento, denunciava a obsolescência do modelo histórico romântico e lançava as bases para uma nova forma de atrelar as obras literárias à história. No texto de 1967, já afirmava Jauss:

Os patriarcas da história da literatura tinham como meta suprema apresentar, por intermédio da história das obras literárias, a idéia da individualidade nacional a caminho de si mesma. Hoje, essa aspiração suprema constitui já uma lembrança distante. (JAUSS, 1994, p. 5)

Como estamos acompanhando em Haroldo, Candido ainda percorria esse caminho, embora de uma perspectiva mais crítica e refinada que os primeiros românticos. Ainda assim, podemos inferir que Haroldo dizia, apoiado em Jauss, que a visão de Candido:

[...] entrava em concorrência no plano das idéias com a história política, pretendendo mostrar, através do encadeamento coerente de todos os fenômenos literários, como a individualidade de uma nação se desenvolvia desde seus princípios quase míticos até a plena realização num classicismo nacional. (JAUSS, 1978, p. 96-97, tradução minha)⁴

Haroldo demonstra que a obra de Candido privilegia a linearidade e a coerência no seu trabalho. Jauss já havia chamado a atenção para que essa forma de escrever a história literária, que tomava seus procedimentos da narrativa ficcional, possuindo início, meio e fim, segundo as regras aristotélicas. Sendo assim, ainda segundo a posição de Haroldo, os “momentos decisivos” são claramente discerníveis e devidamente concatenados, permitindo que as interpretações nunca fiquem inacabadas. Como se verá na argumentação de Haroldo, a perspectiva de Candido, partindo desses pressupostos, é excludente das obras que possam perturbar esse sistema fechado.

Para o autor de “Galáxias”, essa exclusão do elemento estranho – o sequestro do barroco – é resultado tanto da História literária projetada pelo romantismo, projeto “ontológico-nacionalista”, quanto do “modelo semiológico”. Esse modelo privilegiaria uma literatura comunicativa voltada para as expressões do eu e para a revelação das especificidades da nação. Modelo que Candido articulou entre o arcadismo e o romantismo. Essa articulação ressalta nas obras sua competência ao revelar a realidade brasileira para os brasileiros, utilizando a capacidade comunicativa do romantismo, empenhada na construção nacional, sem cair no pitoresco nem na indisciplina, pois essa literatura contava com a contenção universalista proveniente do arcadismo. Logo, temos articuladas, subjacentes ao modelo histórico, as funções emotivo, referencial e a comunitivo-expressiva. E o barroco? Responde Haroldo:

Nesse modelo, à evidência, não cabe o Barroco, em cuja estética são enfatizadas a função poética e a função metalinguística, a auto-reflexividade do texto e a autotematização inter-e-intratextual do código (meta-sonetos que

⁴ « Cependent l’histoire des littératures nationales, nouvelle venue, entrait en concurrence sur le plan des idées avec l’histoire politique, prétendant montrer, à travers l’enchaînement cohérent de tous les phénomènes littéraires, comment l’individualité idéal d’une nation se développait depuis ses débuts quasi mytique jusqu’à sa pleine réalisation dans classicisme national ». Hans Robert Jauss, Histoire et histoire de l’art, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, pref. Jean Starobinski, Paris : Gallimard, 1978.

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). (CAMPOS, 2011, p. 41)

Essas características do barroco é que interessarão a Haroldo de Campos, pois dialogam com a abordagem inventiva da sua poesia. Para corroborar a sua visão do barroco como próximo da valorização da moderna palavra-objeto, Haroldo faz coro a outros escritores latino-americanos que teorizaram sobre o Seiscentos: Severo Sarduy (a “ética do desperdício”), Affonso Ávila (“ludicização absoluta das formas”) e Octavio Paz (“poema da aventura do conhecimento”). Por conta desta crescente revalorização do barroco é que se espanta Haroldo de Campos ao constatar que Antonio Candido, na obra *Presença da literatura brasileira*, transforme a chamada orientação semiológica num juízo de valor, pondo sob suspeita a permanência do barroco em nosso repertório literário. Ele justifica seu espanto listando vários teóricos que vinham mostrando justamente o contrário em relação ao barroco. Entre sua constelação de autoridades: Dámaso Alonso, Gerardo Diego, García Lorca, Eliot, Walter Benjamin e Luciano Anceschi. Tendo em vista essa valorização do barroco é que, para o crítico concretista, não cabia que a literatura de Gregório de Matos fosse relegada, considerando a absolutização do modelo avaliativo romântico, à posição de mera manifestação literária sem regularidade, incapaz de influir em nosso sistema literário (Idem, p. 42).

Aqui é necessário avaliar alguns pontos da crítica de Haroldo. Quanto ao fato de que Candido absolutiza o modelo romântico, temos que lembrar, o que já foi feito nesse texto, da reserva de Candido em relação ao “nacionalismo crítico”. Além disso, quando Haroldo diz que o barroco “ênfatiza a função poética e a função metalingüística”, é preciso levar algumas coisas em consideração. Já em Jakobson, conceitos como poeticidade e função poética apresentam incertezas e falta de lógica⁵. Se o que determina a arte verbal é a função poética e Candido não privilegia tal função, então, ele estaria privilegiando um tipo de poesia, que é uma arte verbal, sem a sua característica dominante – a função poética? Ou Candido privilegiaria um tipo de poesia na qual houvesse uma presença de outras funções como a emotiva, a referencial e a conativa, juntamente com a função poética? Nesse caso, como medir a presença dessas funções e determinar a porcentagem de cada uma a fim de rotular o tipo de função predominante? Poderíamos verificar a fragilidade de uma argumentação erigida em tais bases, pensando na poesia árcade, por exemplo. A despersonalização poética, apontada por Candido inclusive, praticada pelos árcades seria uma tentativa de expressão

⁵ Massaud Moisés, *A criação literária: poesia*, 11 ed., São Paulo: Cultrix, 1989, p. 105-128.

peçoal tal qual proposta pelos românticos? A construção de um pastor não seria uma ficção poética? São questões que devem ser aventadas para que possamos ampliar e discutir, embora não tenhamos a pretensão de resolvê-las. Apesar das objeções que possamos fazer ao texto de Jakobson e ao uso que dele fez Haroldo, o estudo da função poética é importante principalmente para a literatura moderna. Jakobson, como já dissemos antes, não ignorava os problemas da reinterpretação das obras do passado. Porém, tudo isso estaria ligado à literatura de vanguarda e sua poética sincrônica, como é o caso de Haroldo de Campos. O que é importante para Haroldo é a valorização da “reificação de uma mensagem poética e de seus constituintes” (JAKOBSON, 2010, p. 192). É esta “coisificação” da linguagem que interessa a Haroldo e sua criação poética. É esse parentesco que ele tenta destacar no barroco e, particularmente, em Gregório de Matos, arrastando-o para próximo de si na sua visão extremamente teleológica.

No capítulo “O modelo linear e a tradição contínua”, Haroldo desdobra ainda as conseqüências da perspectiva de Candido. Essa história “evoltivo-linear-integrativa, encadeada e coerente exclui o que poderia perturbar sua “progressão finalista” (CAMPOS, 2011, p. 44). Aqui, novamente, Haroldo critica Candido na esteira de Jauss. Este, glosando Adorno, afirma que a história do século XIX transpôs uma concepção da evolução natural para o domínio do espírito. Completa Jauss:

Essa transposição confere às obras do passado um valor de exemplaridade imperativa, e ordena as criações do espírito em uma continuidade substancial e renega a novidade contestatória, os fenômenos de contracorrente, às tentativas abortadas. (JAUSS, 1978, p. 115, tradução minha)⁶

Sendo assim, segundo Haroldo de Campos, para que o sistema de Candido funcione é preciso cometer uma redução no que diz respeito às obras do passado que, enquanto acontecimento, diferem-se do encadeamento dos fatos políticos, e nem sempre são concordes, constituindo aquilo que Jauss chama de “heterogeneidade do simultâneo” (Idem, p. 106)⁷. Como exemplo disso, Haroldo cita o caso de Sousândrade, poeta singular, surgido em pleno romantismo. Em Sousândrade, era possível encontrar o “barroquismo”, expressão que, explica

⁶ « Cette transposition confere aux oeuvres du passé une valeur d'exemplarité impérative, et ordonne les créations de l'esprit en une continuité substantielle qui introduit dans l'histoire une harmonie, une unité excluant et reniant la nouveauté contestataire, les phénomènes à contre-courant, les tentatives avortées ». JAUSS, 1978, p. 115.

⁷ « Grâce à son art saisissant de la narration et de la mise en perspective, l'exposé de Ranke esquive le problème de l'hétérogénéité du simultané, et attribue au facteur de la nouveauté une fonction que l'on peut qualifier d'esthétique, parce que le 'changement es idées' apparaît, semblable à la création d'un style nouveau, comme un événement issu d'une origine ponctuelle et qui change d'un coup toute la perception du monde ». Idem, p. 106.

Haroldo em outro texto sobre o poeta maranhense, é “designadora de características tomadas em abstrato, para além da quadra histórica do Barroco” (CAMPOS, 1966, p. 10). O que faz o “barroquismo” do autor do *Guesa* são seus procedimentos técnicos, como: “cultismos léxicos e sintáticos”, “arrojado processo metafórico” e “recarga de figuras retóricas” (Idem, p. 10-11). Tais procedimentos tornaram o poeta de *Harpas Selvagens* um corpo estranho para suas primeiras recepções, como a de Silvio Romero. Desse modo, como prevê a análise sincrônica de Haroldo e a crítica que vinha desde os Formalistas até Jauss, o momento propício para o entendimento de uma obra muitas vezes forma-se gradualmente. A obra de Sousândrade possuía “inovações premonitórias, que só a evolução posterior da poesia iria sancionar” (CAMPOS, 1966, p. 8). Uma destas inovações, segundo Haroldo, é a tentativa de perturbar “o fluxo rotineiro da comunicação idiomática com a súbita coagulação de palavras-ilha, palavras-coisa, carregadas de eletricidade poética” (Idem, p. 20). Essa revalorização de Sousândrade por parte do concretismo de Haroldo somente foi possível porque sua proposta enquanto poeta e as experimentações das vanguardas do início do século lançaram mão de técnicas semelhantes às do poeta maranhense. O que Haroldo de Campos chama de “barroquismo” ou “neobarroco” pode ser entendido como procedimentos de contracorrente. Uma vez que “toda época distingue entre formas mais conservadoras e mais inovadoras”, barroco, barroquismo e neobarroco seriam sinônimos da inovação ligados a procedimentos supostamente centrados na “materialidade dos signos” (CAMPOS, 1977, p. 148).

Sustenta Haroldo que, para manter o sistema a salvo de diferenças, como no caso de Sousândrade, Antonio Candido teve que reduzir a primeira recepção de Gregório de Matos, encaixando sua produção na qualificação de “manifestações literárias”, cuja recepção manteve-se local e diminuta. Esse é um critério quantitativo que Haroldo rejeita e para reforçar sua posição cita Segismundo Spina e J. M. Wisnik, que confirmam a divulgação e recepção da poesia gregoriana na sociedade baiana do século XVII (CAMPOS, 2011, p. 45). Mesmo com os indícios de que a poesia de Gregório afetara seus contemporâneos (caso de sua expulsão para Angola), segundo Haroldo, Candido teria minimizado isso para que seu sistema permanecesse intacto e a história coesa fosse escrita desde a sua origem até a maturidade, a partir da “metáfora genealógica da seqüência coerente de eventos” (Idem, *ibidem*).

No tópico “Uma literatura integrada”, Haroldo de Campos critica a noção de público na obra de Candido. Para Haroldo, a *Formação da literatura brasileira* trabalha com um conceito de público, cujas fragilidades foram apontadas por Jauss em relação à sociologia da literatura proposta por Robert Escarpit. Para este, o sucesso na relação autor, obra e público

está no fato de um livro exprimir “aquilo que o grupo esperava, um livro que revela ao grupo sua própria imagem” (ESCARPIT, *apud* JAUSS, 1994, p. 32). Jauss sugere a sociologia literária de Auerbach como alternativa e acrescenta:

Há obras que, no momento de sua publicação, não podem ser relacionadas a nenhum público específico, mas rompem tão completamente o horizonte conhecido de expectativas literárias que seu público somente começa a formar-se aos poucos (Idem, p-32-33).

Para Haroldo, Candido não trabalha com essas rupturas em relação ao autor, obra e público, o que poderia englobar a recepção posterior da obra. Além disso, esse público de um “sistema homogêneo” relaciona-se com “uma literatura descrita na perspectiva da série acabada” (CAMPOS, 2011, p. 48). Ao invés de uma historiografia que concebe o público uniforme, cuja literatura refletisse suas expectativas, Haroldo propõe uma perspectiva na qual não haja “um fechamento epocal” ou “um ciclo evolutivo conclusivo” (Idem, *ibidem*). Tal abordagem incluiria Gregório de Matos, cuja obra continuaria a ter interesse para além do momento inicial, o que a resgataria da sua condição ilhada. Dito isso, a crítica de Haroldo se vale mais uma vez das formulações de Jauss para questionar a análise recepcional de obras distantes do nosso tempo, quando não se tem registro de como os leitores remotos leram as obras que chegaram até nós. O teórico alemão sugere que o pesquisador compare a obra em questão com as outras contemporâneas, de conhecimento do autor e do público, isto é, Jauss propõe a pesquisa através do leitor implícito (JAUSS, 1994, p. 35-36). Haroldo faz esse parêntese para evidenciar o que ele quer destacar em relação à obra de Gregório de Matos. Em relação a este, há um caminho mais fácil a ser trilhado, porque há a atestação de um público e das reações que junto a esse suscitou a língua ferina do “Boca do Inferno”. Completa Haroldo: o próprio barroco persiste ao longo da história em Sousândrade, como já vimos, e nas traduções de Odorico Mendes (CAMPOS, 2011, p. 49-50). Assim, Gregório de Matos só poderia ficar de fora de uma historiografia substancialista, que trabalha com uma recepção estática e homogênea, fechada em períodos que se sucedem de maneira pacífica. Haroldo mostra-se surpreso com o fato de que Gregório sendo “fonte” da história brasileira seja considerado como inexistente, justamente por uma perspectiva histórica. Para reforçar seu argumento, Haroldo cita Segismundo Spina e Stuart B. Schwartz para os quais a poesia de Gregório é um documento na reconstituição da sociedade baiana daquele momento (Idem, p. 50-51).

Haroldo de Campos analisa, portanto, o nacionalismo de Candido e seu empenho “missionário” em pretender que seu trabalho seja uma conscientização através das obras que formariam um cânone apto a dar ao brasileiro uma imagem de si mesmo. Para realizar essa tarefa, ainda a partir da visada de Haroldo, Candido uniu ao seu conceito de literatura como sistema um modelo de leitura, dando ao conjunto de obras estudadas a coerência necessária para serem descritas como etapas do desenvolvimento do espírito nacional paralelamente aos percursos da nação rumo à sua consolidação e emancipação. Descrição na qual não cabia Gregório de Matos, o barroco e outras obras “barroquizantes”, como a de Sousândrade.

Nas argumentações de Haroldo, como já vimos, é denunciada a preferência de Antonio Candido por uma literatura comprometida com a construção da nação e, para que isso ocorra, ela deve ter uma alta comunicabilidade, ainda que as produções percam, com isso, o caráter de arrojo técnico. Logo, o autor de *Educação pela noite*, quando lê as obras, segue o programa desse pressuposto, o que acarreta a exclusão do barroco e de Gregório de Matos. Para Haroldo, Candido vê com reservas obras que tendem ao “formalismo”, isto é, autores que trabalham as “palavras-coisa”, a metalinguagem e acabam negligenciando a pesquisa da realidade e a comunicação com o leitor. E isto acontece, observa Haroldo, mesmo que Candido, leitor invulgar de base sociológica, afirme que o elemento social para a crítica importa na medida em que se torna elemento interno, constituinte da estrutura da obra. Outra suposta contradição assinalada em Candido por Haroldo é o fato de que aquele também adverte que, muitas vezes, verificou-se nos escritores brasileiros exatamente esse descuido do fazer literário justamente pelo comprometimento com a realidade.

No tópico “O barroco duvidoso”, Haroldo de Campos demonstra que Antonio Candido aumenta suas suspeitas sobre o barroco na parte destinada a esse estilo, em *Presença da literatura brasileira*, pois Candido fala em “imitação e transposição” (CAMPOS, 2011, p. 53). Esta avaliação, argumenta Haroldo, parece conter os preconceitos depreciativos que foram lançados por Sílvio Júlio contra Gregório de Matos, acusando-o violentamente de plagiário. Em oposição a esta atitude, Haroldo evoca o trabalho de João Carlos Teixeira Gomes, *Gregório de Matos, o boca de brasa: um estudo do plágio e criação intertextual*, de 1985. Teixeira Gomes, no seu trabalho, havia afastado as imputações de plágio sofridas por Gregório, utilizando o conceito de intertextualidade e o de “presente eterno”, de Curtius. Haroldo interpreta essa suspeição de Candido quanto a Gregório como semelhante a que sofreu o barroco e principalmente a poesia de Góngora. Este, sobretudo, acusado de realizar uma poesia afetada e rebuscada. Apreciação esta que inclusive ganhou os manuais de literatura e os Dicionários, mostrando o quanto esse preconceito foi ao longo do tempo

solidificado e alçado à condição de verdade incontestável (Idem, *ibidem*). Para Haroldo, há uma oscilação em Candido entre o elogio da “gratuidade” e a condenação do “formalismo” (Idem, p. 55). Prova dessa hesitação Haroldo vê quando Candido lamenta não haver escritor “difícil” até o modernismo. Isto que já não seria justificável, para Haroldo, no que diz respeito ao barroco, devido a sua crescente valorização, quando se trata de períodos ainda mais recentes parece mais injustificável, como o caso de Sousândrade (Idem, *ibidem*). Essa preocupação com a acessibilidade do texto traz de volta a questão do público. Assim, Haroldo de Campos critica Candido em três pontos. Primeiro: Gregório afetou o público no primeiro momento, tendo em vista o caso de seu exílio em Angola e as folhas volantes, por exemplo. Além disso, o próprio barroco, para Haroldo, era um estilo comunicativo; isto é, uma de suas características era uma relação estreita com o público desde a primeira recepção (Idem, 56). Segundo: se o público não era denso, mas insignificante, não deveria ser argumento suficiente, porque o contexto brasileiro não diferirá muito da situação em períodos posteriores. Terceiro: a própria recepção romântica, que Candido aponta, não provaria que a recepção, ainda que tardia, não mereceria atenção? Por tudo isso, Gregório não poderia, enfim, figurar na origem de nossa genealogia literária? Porém, para Haroldo, Candido partiu do princípio de um progresso linear da literatura, não prevendo lacunas e retomadas na recepção (Idem, p. 57-58).

Nesse ponto de seu trabalho, Haroldo de Campos inscreve o “caso Gregório de Matos” nos casos semelhantes de rejeição e conseqüente revalorização de Góngora, Caviedes e Domínguez Camargo. Góngora começou a ser resgatado pelos simbolistas franceses que o aproximaram de Mallarmé, mas antes disso (e mesmo depois) também sofreu críticas semelhantes às de Gregório de Matos. Góngora curiosamente gerou o adjetivo “gongórico” sinônimo, por exemplo, de mau gosto e pedantismo poético, o que demonstra o longo processo de obliteração da poesia do período compreendido como barroco.

Haroldo de Campos cita dois poetas barrocos sul-americanos para mostrar como esse estilo teve grande difusão no mundo e na América latina, o que interessava particularmente ao crítico concreto. Os poetas são: Juan Del Valle Caviedes e Hernando Domínguez Camargo. O primeiro, segundo Haroldo, teve destino semelhante ao de Gregório. Caviedes teve a produção posta sob suspeita, dificuldades de uma boa edição e só aos poucos veio sendo reconhecida sua importância (Idem, p. 60-61). Já Domínguez Camargo teve uma acolhida mais fácil no debate de um barroco Americano, sobretudo com o livro do cubano Lezama Lima, *A expressão americana*, de 1957. Livro no qual seu autor defende um barroco da “contra-conquista”, conceito que sintetiza uma postura política e estética de resistência a

colonização, caracterizada pela miscigenação racial que produziu artistas como Aleijadinho e o índio Kondori (LIMA, 1988, p. 104-105). Esse conceito de “contra-conquista” é, na asserção de Haroldo, uma correspondente da “antropofagia” de Oswald de Andrade. Todo esse conjunto de referências somado às evidências de que a poesia de Gregório de Matos foi divulgada pelas folhas volantes e os apógrafos constituem a existência e permanência do poeta e do estilo que ele representa e que não poderiam ser ignorados (CAMPOS, 2011, p. 63).

No capítulo “Por uma História constelar”, novamente Haroldo parte das formulações de Hans Robert Jauss. Em seu texto inaugural da estética da recepção, Jauss insurge-se contra uma concepção substancialista da literatura e propõe uma mudança nos estudos das obras do passado. As obras, para o estudioso alemão, não possuiriam uma essência, uma “emanação” capaz de transmitir-se por si própria, mantendo-se idêntica com o passar do tempo (Jauss, 1994, p. 40). Isto muda nossa relação com a tradição, e, aqui, entra a crítica de Haroldo a Candido, cuja noção de tradição, na sua formulação, é conservadora, pois estabelece uma concordância recepcional entre os que fruíram a obra no passado e os que as apreciam num momento posterior; isto é, Candido ainda é fiel ao conceito de continuidade e coerência do seu sistema. Para Jauss, seguindo Gadamer, a tradição deve ser submetida à “relação dialógica do presente com o passado” para que a obra de arte possa ser retirada do seu isolamento e nos diga alguma coisa (Idem, *ibidem*). O que Haroldo traduz como crítica do “olvido” é exatamente o esforço do crítico de atravessar o hiato entre uma obra do passado e o presente, propondo, como ensina o método da estética da recepção, novas perguntas à obra em questão. Assim, nossa relação com a tradição não se torna passiva, mas produtora de novos sentidos, o que difere da posição de Candido. A avaliação deste ainda estava ligada à determinação do quanto a obra revelava da realidade brasileira e assim compunha um agente de sua formação, no que, obviamente, seguia os primeiros românticos. De novo, Haroldo através de Jauss, criticará essa visão, sustentando que a crítica precisa atentar-se à “função diferencial da obra”, pois essa não segue a lógica evolutiva da sociedade, podendo apresentar antecipações e revelar aspectos que só serão percebidos pela grande parte dos leitores após a lenta mudança dos condicionamentos sociais. Haroldo de Campos une a esta crítica um texto de Walter Benjamin sobre a história, no qual esse também critica o positivismo e a causalidade, defendendo um tempo atravessado pela “agoridade”. A autoridade de Benjamin reforça a demolição de uma concepção de história e prepara o programa que Haroldo considera legítimo. Ou seja: uma história menos “como formação do que como transformação. Menos como processo conclusivo, do que como processo aberto”

(BENJAMIN, 1994, p. 66). O “constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia”, do passado pelo presente, ou a “heterogeneidade do simultâneo” (JAUSS, 1994 p. 48), é o que compõe a “história constelar” composta por obras criadas em momentos diferentes, porém vistas ao mesmo tempo. Nessa acepção de história literária assumida por Haroldo de Campos no capítulo “A origem vertiginosa” a literatura brasileira “não teve infância”, porque já começou utilizando “o código mais elaborado da época”, o barroco (CAMPOS, 2011, p. 76). Se Candido argumentou em favor de uma literatura brasileira que começava com os primeiros escritos de Cláudio Manoel da Costa, elegendo como data de referência o ano de 1750, a fim de descrever o crescimento gradual do espírito brasileiro que já aparecia no poeta da “escola mineira”, Haroldo propõe uma origem já conflituosa, que surge dialogando de maneira transformadora com o barroco já iniciado em Camões (Idem, p. 68). É nesta transformação que Haroldo evoca Lezama Lima e seu conceito de “contra-conquista”, que, como dissemos, é semelhante a “antropofagia” de Oswald de Andrade. Ambos os conceitos consistem em reelaborar conscientemente a arte européia e transformá-la numa nova arte. Haroldo liga esse movimento, comum aos escritores latino-americanos, ao diagnóstico feito por Jan Mukarovsky no texto “Obrigação da Ciência da Literária em relação à literatura mundial contemporânea”. A crítica de Mukarovsky figura entre os trabalhos do *Círculo linguístico de praga*, cujos textos, precedidos pelos trabalhos precursores dos Formalistas russos, renovaram as abordagens da história da literatura, servindo de base para a estética da recepção. No texto em questão, o marxista Mukarovsky diz: “Pela primeira vez na história da cultura humana, assistimos à gênese de uma literatura verdadeiramente universal, que tende de maneira consciente para ideais comuns às diferentes literaturas nacionais...” (MUKAROVSKY, 1978, p. 310). Depois de aludir à revolução de Outubro que, segundo ele, iniciou a internacionalização das reivindicações dos povos, afirma: “Essa idéia vem substituir a antiga e falsa noção de uma subordinação da esmagadora maioria das literaturas nacionais a algumas (pretensas) ‘grandes literaturas’, fontes privilegiadas de toda iniciativa criadora” (Idem, Ibidem). Embora Mukarovsky afirme não desdenhar o estudo do passado, ele está falando, como se vê nas citações, para um contexto no qual as nações já estão mais ou menos constituídas e a literatura vigente é a moderna. Em relação a esta crítica é justo que se questione a intencionalidade de poetas como Gregório de Matos realizarem uma contestação consciente tanto política quanto artística aos padrões impostos pelo colonizador. Outro ponto: não nos parece correto deslocar uma crítica feita tendo em vista as relações tensas entre as nações e a resistência cultural moderna ao elemento externo para um contexto no qual ainda não havia a idéia de um Estado brasileiro nem uma rebeldia anti-colonialista cristalizada seja

política, seja artística. Isso evidencia que a crítica de Haroldo de Campos é centrada numa perspectiva modernista que tem como ápice o concretismo.

O texto de Haroldo de Campos segue se dividindo entre a crítica à posição de Candido e reforçando com exemplos a idéia de que a poesia de Gregório de Matos pode ser contemporânea das criações modernas. Ainda sob a influência das argumentações de Jauss, Haroldo novamente propõe a “diversidade dos *tempi*” e a história aberta “não-conclusa” (CAMPOS, 2011, p. 68). Essa crítica à visão histórica de Candido, como vimos, tem um correspondente em suas leituras das obras, o que faz o autor da *Formação* valorizar Casimiro de Abreu em detrimento de Sousândrade. É realmente possível ver na avaliação que Candido faz a adequação de sua leitura aos pressupostos de sua abordagem, o que resulta numa certa condescendência para com a lírica desfibrada de Casimiro e uma certa “reserva”, como já apontou Haroldo, em relação às escritas mais audaciosas como as de Sousândrade. Afirma Candido, em passagem da *Formação*, sobre a obra de Casimiro de Abreu:

[...] uma diminuição de fronteiras que reduz consideravelmente o universo da poesia, ao preferir os temas relativamente mais comuns da psicologia humana e os aspectos mais familiares da paisagem, tratando a uns e outros com menor amplitude. Por isso mesmo, talvez, realizou poesia acessível ao sentimento médio dos leitores e relativamente inteiriça na sua compenetração de matéria e forma. (CANDIDO, 2009, p. 515)

Na citação acima, temos as mesmas preocupações, já apontadas por Haroldo, com a comunicabilidade, com a busca do que é próprio da Nação através da sua natureza, além da expressão do eu. A partir desse enfoque, a obra de Sousândrade é condenada a uma menor atenção. Apesar de a obra deste, diferentemente da obra de Gregório, ter sido constantemente publicada, não teve penetração no público contemporâneo, pois era obra de “infração da norma”, “uma insurreição contra a dominante comunicativa do código do período” (Idem, p. 70-71). Para Haroldo, em Sousândrade, reaparece o barroco, “estilo insidioso, pervasivo” que teria migrado “para o interior do Romantismo”, criando a escrita do autor do *Guesa*, esse “terremoto clandestino, que subverte o pacto harmonioso” (Idem, Ibidem). Casimiro contava com uma audiência concorde, como diz Haroldo, enquanto Sousândrade e Gregório antes desse, teriam que esperar pela formação de um público adepto das inovações formais. Para fazer esta crítica, então, é necessário ter em mente uma noção de história literária diferente da de Candido; história que preveja retomadas, antecipações e rupturas entre obra e público, isto é, é necessário um conceito de história aberta.

Devemos observar que, para Haroldo, no entanto, o barroco existe como uma constante na literatura brasileira, migrando de um tempo para outro. Ele vê, sendo assim, uma continuidade do barroco tanto no romantismo, com Sousândrade, quanto na poesia moderna do concretismo, propugnador do “neobarroco”, também em João Cabral e mesmo em outras expressões artísticas como na música de Caetano Veloso. É esse legado que Oswald de Andrade e Mário Faustino reclamavam para que a modernidade coexistisse como uma “tradição viva”, como evidentemente também propunha Haroldo (CAMPOS, 2011, p. 210). Cabe indagar se o que Haroldo chama de inovação barroquizante que antecipou experimentações modernas e o trabalho com as palavras-coisa são iguais desde o século XVII. Ou seja: a insurreição de Gregório de Matos e sua poética “plagiotrópica”, auto-referencial e metalingüística (se é que se pode chamar assim os procedimentos da poesia de Gregório de Matos) é realmente semelhante ao que fez Sousândrade e depois as vanguardas? Há, obviamente, uma semelhança maior entre os procedimentos artísticos de Sousândrade e os procedimentos das vanguardas, o que facilita uma aproximação, mas e entre as vanguardas e o Seiscentos, período só posteriormente denominado barroco? Além disso, são mais encontráveis indícios de uma clara rebeldia contra o código romântico, não só praticada por Sousândrade, do que contra os padrões artísticos dum período mais remoto como é o caso do contexto onde viveu Gregório de Matos. Sousândrade inclusive mostrava-se consciente de sua recepção recessiva (como o próprio Haroldo nos informa): “Ouvi dizer já por duas vezes que o *Guesa Errante* será lido cinquenta anos depois; entristeci – decepção de quem escreve cinquenta anos antes” (*apud* CAMPOS, 1966, p. 8). Será que Gregório de Matos tinha a mesma consciência, o que ele (considerando, por simplificação, que os poemas são obra de apenas um autor, Gregório de Matos) fazia em sua sátira guardaria o mesmo sentido de revolta estética e política contra o elemento adventício? Gregório de Matos era um experimentador da linguagem, um antecipador consciente de algo novo e por isso já sabia que seu público só se formaria lentamente? Pensar assim não seria o mesmo que pensar que o barroco é um tipo de característica nata a algumas criações brasileiras que se mantém constante ao longo na história; isto é, Haroldo de Campos não estaria se propondo rastrear desde os primórdios um estilo genuinamente de contracorrente – o barroco – surgido no seio de várias fases literárias, cujos praticantes marginalizados vivessem ao largo de um cânone brasileiro, esperando o resgate concretista? Além disso, a inovação, a contracorrente inventiva, chamada barroco, teria o mesmo sentido de rebeldia em todas as épocas até chegar ao seu momento mais radical e definitivo, o concretismo, movimento que sintetizou e expandiu todas as antecipações inovadoras desde o barroco, passando por Sousândrade e a

antropofagia, e se tornou o primeiro estilo literário brasileiro independente e cosmopolita? São questões que devem ser colocadas ao longo desse trabalho, pois se referem diretamente à obra atribuída a Gregório de Matos – teria ela realmente rompido com seu horizonte de expectativa inicial? Parece que para Haroldo de Campos sim, mas, como veremos, isso o coloca em posição oposta a de João Adolfo Hansen para o qual o *corpus* de poemas atribuído a Gregório de Matos atende perfeitamente ao contexto de produção do século XVII.

Haroldo de Campos termina seu texto, demonstrando como o próprio Candido reviu suas posições quanto à herança de Gregório de Matos e do barroco. No capítulo “Post scriptum”, Haroldo de Campos fala do texto “Literatura de dois gumes”, de 1966. Haroldo reconhece que Candido traça uma evolução da literatura não linear que relaciona características do século XVII capazes de reaparecerem ao longo do percurso histórico. Ainda que partindo de bases sociais, Candido admite que a literatura tem uma lógica diferente dos fatos históricos e realiza uma análise que rompe o nexos causalista para adotar um “enfoque através de subidas e descidas entre os séculos XVI e XIX” (CAMPOS, 2011, p. 77). Nesse enfoque o barroco contribuiria para a adaptação das letras no novo mundo, pois seu estilo afeito à hipérbole, à alegoria facilitava as descrições das maravilhas descobertas. Algo desse estilo hiperbólico teria permanecido nas nossas letras, tornando-se uma de suas características. Conclui Haroldo: “Fica assim reconhecida a congenialidade, vale dizer, a ação duradoura do Barroco” (Idem, p. 78). Haroldo evoca esse texto de Candido sempre no intuito de criticar aquilo que seria uma história linear. Como Candido, em “Literatura de dois gumes”, recua mais no tempo - nesse panorama dos nossos “momentos decisivos” -, e encontra, já nos períodos iniciais da colonização e no estilo chamado barroco, características que permanecerão e evoluirão ao longo da literatura em âmbito nacional, Haroldo vê nisso uma reformulação. Para Haroldo, Candido estaria criticando o modelo de história linear, dominante na *Formação*, ao fazer uma história “sem obedecer à seqüência cronológica estrita, mas descendo e subindo entre os séculos XVI e XIX” (CANDIDO, 1989, p. 164). Se assim fosse, tal autocrítica reforçaria a proposta feita por Haroldo, mas há quem discorde. Roberto Schwarz, em “Os sete fôlegos de um texto”, por exemplo, defende que Candido, na *Formação*, articula as contribuições do arcadismo e do romantismo ao longo de toda a obra (SCHWARZ, 1999, p. 52). Schwarz, analisando outros pontos da crítica de Haroldo, diz que esse atribui “o seqüestro do barroco” às “preferências românticas de Antonio Candido” e à “antipatia por tudo o que tenha a ver com Góngora” (Idem, p. 51). No entanto, para o autor de *Que horas são?*, Haroldo está sendo anacrônico, pois a geração de Candido se opôs a “patriotada” crítica e o trabalho desse partia de um recorte histórico específico, no qual “a

formação da literatura *nacional*” era “um processo particular, com realidade e delimitação próprias, cujo âmbito não é o mesmo da história do território ou da língua” (Idem, *ibidem*). Além disso, na *Formação*, Góngora seria sempre citado como contraponto à literatura árcade, embora os excessos do barroco fossem apontados (Idem, *ibidem*). Já em relação ao fato de Haroldo, segundo Derrida, ver Candido como um teórico do Brasil metafísico, Schwarz considera um verdadeiro “disparate”, pois Candido e sua geração teriam criticado o “nacionalismo e seus mitos, dando uma explicação materialista e sóbria da formação nacional” (Idem, p. 51-52).

Voltando às ponderações de Haroldo, essa suposta mudança na crítica de Candido é prenúncio do trabalho dedicado ao livro *Memórias de um sargento de milícias*, “Diáletica da Malandragem”, de 1970. Haroldo trata desse texto no tópico “O paradigma aberto”. Candido observa que o livro de Manuel Antônio de Almeida possui a “comicidade” popular ligada ao folclore e a romances pícaros, do século XVII. Essa comicidade vem desde Gregório de Matos, passa por Manuel Antônio de Almeida e continua em *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*. Congenialidade cômica que, no âmbito da literatura, tornar-nos-ia mais capazes e nos daria entrada “num mundo eventualmente aberto”, não puritano e não burguês (CANDIDO, 2010, p. 46). Para Haroldo, o que Candido faz em “Dialética da Malandragem” segue, por outros caminhos, suas sugestões de uma história “constelar, mosaical” (CAMPOS, 2011, p. 73). Justamente por já antecipar a comicidade que terá muita importância tanto para os modernistas como para a crítica, caso da “carnavalização” bakhtiniana, é que a obra de Gregório de Matos pode ser posta ao lado de obras modernas posteriores. Para Haroldo de Campos, a falta de caráter, no sentido de caráter amorfo, que Mário de Andrade propôs como interpretação para o brasileiro, deixa as portas abertas para a diferença. Assim, pela “função antecipadora”, buscada em Jauss, é possível ver as “expressões rutilantes, que reaparecem de modo periódico” (CANDIDO, 2010, p. 46) arruina o sistema organicista e homogêneo que havia sido proposto na *Formação da literatura brasileira*. Acima, cabe frisar, já assinalamos que a posição de Haroldo está longe de ser unânime. No entanto, uma vez que Candido teria revisto seu antigo sistema homogêneo e organicista, comprometido com a história de tipo romântico, Haroldo de Campos sente-se à vontade para reivindicar, com Augusto de Campos, Gregório de Matos como o “primeiro antropófago” da nossa poesia (CAMPOS, A., 1978, p. 97). E Haroldo reivindica Gregório como ancestral de seu “presente criativo” numa data arredondada – 350 anos de nascimento do poeta satírico – para marcar claramente o desejo de reabilitação que seu trabalho demonstrou, incluindo de uma vez por todas o “boca do inferno” em seu *paideuma* (CAMPOS, 2011, p. 76).

A crítica de Haroldo de Campos a Antonio Candido possui muitos desdobramentos que vale a pena analisarmos.

Luiz Costa Lima em seu texto “Concepção literária na *Formação*” aborda questões pertinentes ao que estamos estudando. Ele expõe o conceito de coerência do sistema de Candido, em parte extraído da antropologia inglesa da década de 30, e “o privilégio de uma interpretação extremamente favorecedora da coesão homogeneizante” (COSTA LIMA, 1991, p. 161). Costa Lima também questiona os critérios da *Formação* que excluíram o barroco e ratifica Haroldo de Campos. Para ambos, a recepção restrita da obra de Gregório de Matos não é suficiente para que ela não seja incluída nas apreciações críticas. Diz Costa Lima:

Em termos da extensão de recepção de uns e outros, a ideia de sistema, enquanto sistema, não supõe um patamar que justificasse a exclusão de Gregório e a inclusão de Cláudio Manoel e Tomás Antônio Gonzaga. Tais gestos só se explicam porque o peso decisivo recai na qualificação de sistema *nacional*. (Idem, p. 162)

Sendo assim, a formação do cânone estaria subordinada aos critérios desse sistema que privilegia a coesão. Ao apontar esse sistema judicativo contido no trabalho de Candido, Costa Lima uni-se a Haroldo de Campos, mas de modo cauteloso, pois ainda caberia indagar como as obras de Gregório de Matos e Vieira poderiam fazer parte de uma história da literatura brasileira? Para Costa Lima, deve-se aí levar em consideração exatamente a obra de João Adolfo Hansen. Este descreve a obra atribuída a Gregório de Matos como produto das prescrições retóricas do século XVII e critica a noção de sujeito individual surgida no romantismo. A sátira, então, é produzida a partir de uma *persona* construída e não por um “rebelde nativista *avant la lettre*”. Além disso, “esse estatuto da sátira impediria, senão por vezo anacrônico, que se envolvesse a poesia de Gregório em algum propósito nacional” (Idem, p. 163). Além disso, a sátira, como mostra Hansen, está a serviço da chamada razão de Estado e visa a manter a moral vigente do colonizador católico. Logo, como aproximá-la dos critérios nascidos após o romantismo? Observemos a resposta de Costa Lima:

Será de imediato preciso descartar a idéia de nacionalidade e de sistema expressivo fundado em individualidades criadoras, potencialmente contribuidoras de uma visão nacional coerente. Mas tampouco parecerá suficiente, e essa é minha ressalva à posição de Haroldo de Campos, a adoção de uma poética insubmissa ou mesmo contrária às aspirações do romantismo “normal”. Isso não obstante o fato de o seu proponente ter a vantagem de que tanto a poética do barroco quanto a poética pós-baudelairiana igualmente enfatizam a atenção sobre o próprio meio expressivo, a linguagem, e favoreçam a abordagem antiintencional. Essa maior proximidade não é bastante para nos tornar sincrônicos ao barroco. A

sintonia com o barroco se prende à sua posição quanto ao objeto poético, sua valorização da palavra-coisa, seu realce da forma “impessoal”, antecipadamente contrária ao expressivismo romântico. Contemporâneo contudo da crise que conduziu ao absolutismo, o barroco não pode ser contemporâneo da crise do fim do século XX, marcada pelo questionamento da herança do racionalismo iluminista e seu privilégio da subjetividade individual, do paradigma científico e da utopia da sociedade mais perfeita. (Idem, p. 164)

Essa longa citação se justifica porque nos esclarece sobre a contribuição de Haroldo e aponta para os limites de sua visada. Já quanto ao impasse que aí persiste sobre o barroco, Costa Lima sugere a adoção do conceito de *mistranslation*, de E. Panofsky, que funcionaria como “uma leitura interpretativa que, haja vista o hiato entre o mundo contemporâneo e o do barroco, será necessariamente infiel aos padrões ali dominantes” (Idem, ibidem). Segundo Costa Lima, fazer a ponte sobre esse hiato é tarefa mais fácil ao historiador de uma nação nova, pois só ocorre esta lacuna referente ao barroco. Além disso, esta tomada de consciência deve ser acompanhada de uma postura crítica que deixe à mostra os valores e interesses que nortearam seus pressupostos, assim os critérios que balizam o julgamento não ficam subsumidos sob uma posição pretensamente objetiva e descritiva (Idem, p. 165). No fim de sua crítica, Costa Lima volta a apontar o caráter empenhado da crítica de Candido que, embora ciente das fragilidades técnicas provenientes de uma literatura que expresse o nacional, acaba por endossá-la sob a forma apenas de uma descrição. Assevera Costa Lima:

Desta maneira os traços de bucolismo, de melopéia, de sentimentalismo, de ausência de reflexão crítica, de dissolução do valor da palavra pelo fluxo de eloqüência, conquanto se deixem aquém do que sua visão crítica desejaria, terminam por ser ratificados. A coesão nacional, a que ajudariam, lhes concederia um saldo positivo. (Idem, p. 165)

Tal atitude de Antonio Candido, para Costa Lima, provoca a valorização “de um poeta insignificante como Casimiro de Abreu e mantém a sátira de Bernardo Guimarães em posição secundária (não falo de Sousândrade porque provavelmente não teve o acesso adequado à sua obra)” (Idem, p. 166). Como o próprio autor de “Dispersa demanda” já havia indicado, suas conclusões são semelhantes às de Haroldo de Campos quanto ao julgamento de Candido, que se vincula (ainda que de modo particular e mais sofisticado) à corrente das histórias literárias comprometidas com o romantismo. Costa Lima também acompanha Haroldo na sua valorização da materialidade dos signos, que, como apontamos, tem o reforço dos estudos de Jakobson, mas, diante do trabalho seminal de Hansen, torna-se difícil enxergarmos o barroco numa história nacional ou sincrônica, uma vez que foi um estilo praticado na América portuguesa e atendia aos propósitos da literatura setecentista, ligados obviamente à ideologia

do colonizador. Além disso, a impessoalidade da *persona* poética do estilo dito barroco, como explica Costa Lima, ainda a partir de Hansen, é diferente da crise do sujeito que se vê no fim do século XX.

Outro trabalho crítico que aqui cabe analisar é o do português Abel Barros Baptista – “O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido”. Já em texto anterior (“Ensinar literatura brasileira em Portugal”), no seu livro intitulado *O livro agreste*, de 2005, Abel Barros Baptista pretende mostrar como a *Formação*, de Candido, busca estabelecer um cânone “confundindo-o com um problema de tradição: cada época *herda* da anterior o *corpus* de obras a preservar e a legar às vindouras, reconstituindo no processo o passado de que é herdeira” (BAPTISTA, 2005, p. 39). Depois, ainda na mesma nota, Barros Baptista afirma que, sob o trabalho de Candido, “a partir do Modernismo, se dissimulou o estabelecimento *brasileiro* dum cânone literário em estabelecimento de cânone brasileiro” (Idem, *ibidem*). É esse, resumidamente, o percurso que o texto “O cânone como formação”, de Abel Barros Baptista, segue; e é a ele que passamos a nos reportar.

Abel Barros Baptista tenta demonstrar que o projeto de descrever a literatura não deve partir dos critérios do nacional, pois esse projeto é inviável. Para ele, a *Formação* de Candido é teleológica e responde às bases do movimento de 22, que recupera o nacionalismo ainda que de forma mais elaborada e crítica. Segundo o estudioso português, o que está implícito no trabalho de Candido, como no modernismo, é um desconhecimento do país colonizador e um abrasileiramento do que se fez na América portuguesa. Embora Barros Baptista tenha o cuidado de dizer que não está movido por uma paixão também patriótica, o que vemos em sua abordagem é a tentativa de repreender Candido por ter sido, ainda que de modo refinado, um nacionalista. Sendo assim, Barros Baptista endossa os trabalhos de João Adolfo Hansen e Alcir Pécora, porque estes abordaram a literatura colonial longe da perspectiva do nacional. Porém, devemos observar que mesmo o próprio crítico português reconhece que as soluções de Candido não são desbaratadas como as de Afrânio Peixoto nem tão pouco se assemelham as de Haroldo de Campos, para quem nossa literatura não evolui, mas já nasce complexa, no período chamado posteriormente de barroco. Para Barros Baptista, um cânone brasileiro subjaz ao trabalho de Candido, iluminista que não rejeita a idéia de evolução e de uma educação dos brasileiros que passaria pela leitura que melhor revelaria o país aos brasileiros, o que os prepararia para o enfretamento da realidade e dos problemas que a mesma literatura comporta.

Como estamos acompanhando, essa crítica de Barros Baptista a Candido também encontra seus adversários. Por exemplo, como visto mais acima, Roberto Schwarz defende

que a geração de Candido, e este em particular, criticou o nacionalismo crítico e a patriotada, comum, como de costume, nas épocas de romantismo e emancipação nacional. Devemos lembrar a própria posição de Candido quando ele critica o nacionalismo crítico, especificamente o de Afrânio Coutinho. Logo, o que percebemos é que Abel Barros Baptista carrega um pouco nas tintas quando vê nacionalismo crítico em Candido e algum desprezo para a literatura do colonizador. Se, como Costa Lima, e antes dele também Haroldo, observarmos que há um descuro no julgamento por parte de Candido em relação a obras de maior arrojamento estético em nome da coerência do sistema que guia seu trabalho, devemos, por outro lado, reconhecer que o autor de *O discurso e a cidade* está interessado em descrever os momentos decisivos da tentativa de construção de uma literatura própria que englobasse as formas internacionais e as particularidades temáticas, fornecidas pela realidade nova da América portuguesa e depois do país independente. Portanto, entender o fato das obras atenderem às exigências do sistema não significa, como Candido deixa claro em várias passagens da *Formação*, que ele não vê as fragilidades técnicas destas mesmas obras. Como mostramos, quando ele analisa detidamente a obra de Casimiro de Abreu, por exemplo, ele o faz com a consciência de que a obra é medíocre em vários aspectos. Sendo assim, o que seu sistema exclui não é necessariamente por uma questão de qualidade, mas como seus críticos apontam com razão, é apenas uma exigência do seu sistema que preza pela coerência. Obviamente, percebemos que Candido escreveu a *Formação* num momento em que esse projeto estava em seu limite, apesar de que, devemos acrescentar, no mesmo período, não tenham deixado de aparecer grandes obras e autores importantes. Outro fator que cabe observar, e que limita a idéia de coerência do sistema de Candido, é a heterogeneidade do Brasil, país marcado pelas diferenças que separam suas regiões, espalhadas pelo seu vasto espaço territorial. Como fazer um povo tão heterogêneo circular em torno das mesmas concepções e representações artísticas? Candido trabalhou em sua obra quando idéias como o nacionalismo já estavam próximas da dissolução, o que ele nunca deixou de reconhecer.

Barros Baptista, é necessário admitir, acerta quando diz que o projeto nacionalista do modernismo contém sua própria ruína, como no caso exemplar de João Cabral de Melo Neto, cuja teleologia, como observa o português, é individual e não nacional; isto é, o poeta ao buscar sua própria voz, ainda que dialogando com quem o precedeu, distancia-se necessariamente dos particularismos modelares do projeto de 22; e, ao fazê-lo, ele se distancia da própria idéia do nacional, não é à toa que o poeta nordestino vai buscar matéria poética na Espanha. Foi assim também, segundo Barros Baptista, com Carlos Drummond em “Claro enigma”, livro no qual o poeta mineiro aproxima-se da tradição portuguesa e remonta a um

diálogo com uma literatura que havia sido até certo ponto banida das fases heróicas do modernismo de 22. Sendo assim, o que Abel Barros Baptista defende é um cânone da língua estabelecido pelos brasileiros e não um cânone brasileiro estabelecido como se esse fosse natural, e não criação interessada e fixada pela chancela institucional do ensino brasileiro.

Como já afirmamos, no texto de Barros Baptista, há um apoio às obras de Hansen e Pécora, pois esses trabalham com a idéia de uma literatura feita na América portuguesa, quando, certamente, não havia a idéia de uma nação brasileira com suas especificidades e características. Assim, flagramos em seu texto, uma crítica à defesa de Gregório como pai da literatura brasileira feita por Haroldo de Campos. Este, muito mais teleológico que Candido, aproxima a obra gregoriana aos experimentos da sua vanguarda e dá a Gregório a estatura de revolucionário original, o que teria permitido que essa obra rompesse com o contexto inicial e tornasse um corpo estranho, mas digno de figurar em seu *paideuma*, como um patrono tutelar da contracorrente artística que veio a desembocar no movimento concretista.

A posição de Haroldo se chocará com a defendida por Hansen, o que veremos no próximo capítulo, quando estudarmos as obras desse e depois a confrontarmos com as do autor de “Galáxias”.

2. A rejeição do barroco e do neobarroco

Em 1989, publicou-se a obra de João Adolfo Hansen *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e Bahia do século XVII*. A partir daí, esse livro tem representado um divisor de águas nos estudos sobre Gregório de Matos. Em 2004, a mesma obra foi republicada, contendo um prefácio do autor, no qual ele explicita os acréscimos que fez na nova edição e radicaliza sua posição, negando a validade mesma do vocábulo “barroco”. Segundo Hansen, o “Barroco” é uma “noção descartável como um lanche do McDonald’s e aquele seu M curvo ou barroco ou neobarroco ou pós-moderno ou pós-utópico” (HANSEN, 2004, p. 27).

João Adolfo Hansen lança mão da retórica clássica e do estudo dos retores do século XVII para estabelecer o que norteava a produção da poesia seiscentista, contestando, assim, as recepções precedentes e as criticando segundo a descrição dos modos discursivos específicos do século em questão. Logo, no primeiro capítulo de sua obra, “Um nome por fazer”, Hansen mostra que a recepção feita pelo Licenciado Manuel Pereira Rabelo, em a *Vida do Excelente Poeta Lírico, o Doutor Gregório de Matos e Guerra*, no século XVIII, já possui marcas de uma leitura interessada da obra e o próprio retrato que faz de Gregório de Matos segue normas retóricas. Nessa biografia encomiástica, como vemos pelo título, Gregório de Matos é enquadrado na “moralidade virtuosa” e na “idealização petrarquista”, “conferindo nome ilustre, com a unidade das virtudes tipificadoras do personagem, ao nome falado dos causos e anedotas escabrosos” (Idem, p. 29). Para Hansen, então, a obra do Licenciado Rabelo é uma “apologia” que, mesmo em relação à sátira, utiliza os critérios retóricos e teológicos para compor o personagem Gregório de Matos. A obra seria uma “ficção”, integrada ao “gênero do retrato encomiástico” (Idem, p. 29-30). Não se sabe como o Licenciado Rabelo coletou os poemas. Há dúvidas sobre se ele teria acesso aos livros, nos quais Dom João de Lencastre mandava coligar os poemas atribuídos a Gregório de Matos, tendo em vista que este não deixou obra autógrafa. Além disso, o Licenciado Rabelo afirma ter coletado poemas e informações de pessoas que conheceram o poeta, mas tais informações também são nebulosas e passíveis de transformação. Sendo assim, Hansen já chega a uma primeira conclusão que guiará o trabalho como um todo:

A autoria, no caso, é produzida pela unificação que se torna produtiva *a posteriori*: “Gregório de Matos” é uma etiqueta ou um dispositivo discursivo, unidade imaginária e cambiante nos discursos que o compõem contraditoriamente numa hierarquia estética determinada pela “cadeia de

recepção”, na expressão de Jauss. Não-substancial, é *feito* ou produto da leitura dos poemas atribuídos, não sua *causa* ou origem. (Idem, p. 31)

Portanto, as noções de autoria e originalidade não são produzidas por uma unidade subjetiva, mas é resultado das diversas recepções e “critérios avaliativos particulares”. Assim, Hansen passa a demonstrar como a recepção dessa obra atribuída a Gregório de Matos sofreu várias interpretações de acordo com os contextos, nos quais essas leituras foram realizadas. Estas são anacrônicas, porque observam na obra do século XVII aspectos que ela não poderia ter. Hansen demonstra, por exemplo, que a obra de Gregório de Matos foi considerada como produto de uma personalidade obscena, em 1923, numa edição da Academia Brasileira de Letras, e, já no contexto dos anos 70, foi considerada positivamente, como produto de uma personalidade libertária. Isto porque “ambas as interpretações entificam Gregório de Matos como autoria subjetivada” (Idem, *ibidem*). Vemos, desse modo, como a obra julgada de autoria de Gregório de Matos presta-se a muitas interpretações, inclusive opostas, dependendo de quem as realiza. Mesmo o critério de plágio, do qual Sílvio Júlio se valeu para agredir o poeta, não seria pertinente, pois ele partiria da mesma concepção de subjetividade autoral, fixada no período romântico. Contrário a essas críticas, o trabalho de Hansen consiste em:

[...] propor os poemas conforme regras discursivas de seu tempo e, simultaneamente, a de criticar posições críticas “expressivas” e “representativas”, que obliteram a historicidade da prática satírica, quando a efetuam como exterior à sua própria história, ora como reflexo realista, ora como “ressentimento” psicológico e “oposição” política expressivos. É este critério pragmático que, evitando substancializar as obras pelo efeito “autoria”, inclui em sua análise a questão do estilo, historicamente determinada. Com isso, desloca-se a questão da autoria, considerada anacrônica nos termos romântico-positivistas, unificadores e psicologistas em que geralmente é proposta. (Idem, p. 32)

O interessante, na descrição do estilo feita por Hansen, é que mesmo a sátira é um gênero, como a poesia lírica, regrada e prescrita. Para a análise de Hansen: “A poesia engenhosa do século XVII é um estilo, no sentido forte do termo, linguagem estereotipada de lugares-comuns retórico-poéticos anônimos e coletivizados” (Idem, *ibidem*). Logo, “a obscenidade está prevista num sistema de tópicos, articulando-se retórica e politicamente nos poemas segundo gêneros, temas e destinatários específicos” (Idem, p. 33). Toda crítica que não leva as condições de produção poética específicas do século XVII são anacrônicas. Até mesmo o termo barroco, que Hansen diz ter sido fixado posteriormente pelo trabalho neokantiano de Wölfflin, não tem validade histórica. O mesmo vale para as críticas que caracterizam a poesia atribuída a Gregório como “pessimismo”, “ressentimento”, “plágio”,

“imoralidade”, “realismo”, “oposição nativista crítica”, “antropofagia”, “libertinagem” e “revolução”. A posição de Hansen também se volta contra a posição dos concretos, afirmando que suas apropriações dos mesmos poemas são a-históricas e não podem “ter a mínima pretensão de interpretação histórica” (Idem, *ibidem*). Diz Hansen:

Quando a recepção concretista os relê e deles isola procedimentos técnicos, autonomizando-os apologeticamente em função de sua “poética sincrônica” ou “presente de produção”, a operação se valida heurísticamente, como invenção poética (Idem, *Ibidem*).

Seguindo esse raciocínio, as visadas como as dos concretos têm apenas um “valor de analogia na descrição do experimental da neovanguarda com a agudeza engenhosa, que aproxima e funde conceitos distantes”, além de servir a uma “concorrência mercadológica da vanguarda perene contra o não menos perene estanilismo do realismo socialista” (Idem, *ibidem*). Pode-se concluir: as críticas que não eram fundamentadas pelas prescrições do século XVII, que orientam tanto a produção quanto a interpretação dos poemas, são construções posteriores, com interesses particulares. Para João Adolfo, “‘originalidade’, nos dois significados principais do termo, ‘autoria’ e ‘criação’, é critério duplamente exterior à poesia do século XVII” (Idem, *ibidem*). Assim, em relação à obra do Licenciado Rabelo, Hansen afirma que a crítica posterior leu “as tópicas retóricas do gênero encomiástico ‘vida’[...] como vida empírica” (Idem, p. 34). Daí, Hansen passa a dar exemplos desse procedimento da crítica anacrônica, como a do cônego Januário da Cunha Barbosa, que em sua obra leu o texto de Rabelo como documento e julgou, no seu biografismo, a ficção como psicologia e vivência, condenando-as a partir de sua moral. Nesse ponto, Hansen passa a dar outros exemplos de leituras similares, que, em diferentes épocas e realizadas por diferentes críticos, seguindo critérios recepcionais também diferentes, apresentam em comum o mesmo anacronismo sobre a suposta biografia de Gregório de Matos. Sendo assim, o já citado Januário da Cunha Barbosa e Joaquim Norberto de Souza e Silva interpretam o retórico como empírico e julgam moralmente Gregório de Matos. Segundo Hansen, também Varnhagen continua o processo moral, criticando Gregório a partir de uma “ética burguesa”, pois o historiador brasileiro considerou as obras de Gregório indecorosas e impúblicas (Idem, p. 36-37). Nesse ponto, Hansen remete o leitor à obra de João Carlos Teixeira Gomes, que realizou um processo mais detalhado das leituras sobre Gregório de Matos, concentrando-se no estudo do plágio. Hansen ainda dá mais exemplos de outras leituras de Gregório de Matos, segundo aspectos morais, raciais, psicológicos e nacionalistas, que tomavam os poemas como traço do indivíduo Gregório de Matos e apagavam os procedimentos próprios do século XVII;

exemplos de leituras de críticos como: Licenciado Rabelo, Cônego Doutor Joaquim, J. M. Pereira da Silva, Araripe Júnior, Euclides da Cunha, Agripino Grieco e José Veríssimo. Visões mais recentes como as que procuram ver a sátira como libertação, na linha de Bakhtin também são criticadas por Hansen. Este afirma:

Encarnado-se no século XVII como desejo do intérprete e reencarnando-se no século XX como autor barroco liberal “progressista”, crítico do oficialismo das instituições dominantes, o espírito nacional-popular circula em metempsicoses piedosas. (Idem, p. 39)

Enfim, Hansen dá muitos exemplos dessas interpretações anacrônicas, ironizando inclusive uma interpretação que nos interessa mais de perto, o texto de Augusto de Campos – “Da América que existe: Gregório de Matos”, publicado em *Poesia, antipoesia, antropofagia*, de 1978. Segundo Hansen, Augusto apresenta:

[...] um Gregório de Matos concretista-oswaldiano, devorador do osso duro de Quevedo, da pedraria aguda de Góngora e Camões, salpicando o moquém com o tempero dos localismos bantos e tupis e o molho arcaizante de Garcia de Resende. (Idem, p. 40)

Augusto de Campos havia, no mesmo texto, perguntado: “Que literatura tinham, à época, os puritanos Estados Unidos para contrapor à garra e à farra verbal de Gregório?” (CAMPOS, A., 1978, p. 97). E depois afirma que Gregório foi “nosso primeiro antropófago [...] dessa coisa engraçada chamada literatura brasileira” (Idem, *ibidem*). A essa observação, Hansen responde com mais ironia:

Realmente engraçada. Os Estados Unidos na época não tinham nenhuma literatura à altura para contrapor à garra e à farra da América Latina de Gregório porque não existiam os Estados Unidos nem a América Latina na época. Por que não Dryden, Lord Rochester, Milton, Donne? Quanto ao “nosso” primeiro antropófago, por que não Cunhambebe? Era mais literal, posto que não literário. (HANSEN, 2004, p. 492)

Nessa série de argumentações, Hansen expõe pontos importantes como o anacronismo de ver Gregório como um antropófago ou a referência ao Brasil como Estado independente e possuidor de características próprias que só seriam postas em desenvolvimento a partir do romantismo, pois o que existia antes era Brasil enquanto América portuguesa. Retomaremos a crítica de Hansen aos concretistas, mas antes pretendemos mostrar como ele vê Gregório de Matos.

Voltando ao andamento do texto de Hansen, temos que o Licenciado Rabelo escreveu sua *Vida do Excelente Poeta Lírico, o Doutor Gregório de Matos e Guerra*, segundo as tópicas do retrato encomiástico, que opunham virtude/vício, prudente/imprudente, lírico/satírico, além de outras tópicas do retrato, que estavam relacionadas ao século XVII. Assim, Gregório é visto como virtuoso que atua no extremo da virtude, excedendo desse modo o comedimento que aconselhava o decoro do século XVII, mas esse excesso era calculado pela retórica, que formalizava as paixões de acordo com o objetivo do gênero. No caso da sátira, a *persona* satírica pode ser construída como alguém irascível que agride os vícios da cidade. A crítica posterior, no entanto, leu o retórico como biografia. Esta, segundo Hansen, “levada pela superstição positivista contra a interpretação religiosa, obscureceu a alegorização do texto, patenteando nele o moral dos vícios do personagem interpretado como homem” (Idem, p. 45). Entretanto, essas paixões, embora naturais, segunda as regras aristotélicas, eram também retoricamente reguladas. O destempero, na sátira, servia para punir exatamente a falta de decoro na sociedade. Logo, diz Hansen: “Substantiva, a guerra no Guerra é, pois, providencial, escolasticamente inscrita na ordem das coisas e figurada profeticamente em seu nome” (Idem, p. 46). A sátira é interpretada “conforme o providencialismo com que no século XVII ibérico a oposição a Maquiavel define o político e o jurídico” (Idem, p. 47). A sátira tem Deus como causa e por isso é uma punição que sugere a penitência. Explica Hansen: “A sátira age como castigo que, desvelando e amplificando o mal, impõe a penitência” (Idem, p. 49). A sátira, então, é contrarreformista e não vê a separação entre os poderes, é ainda providencialista e vê no Rei a cabeça do “corpo místico”, que é o Estado seiscentista. A sátira serve à chamada razão de Estado e é regrada pelos preceitos retóricos colhidos sobretudo em Quintiliano, Cícero, Tesouro e, obviamente, a origem de todos os retores, Aristóteles.

João Adolfo Hansen pretende descrever as condições discursivas do século XVII, evitando as interpretações contemporâneas, nas quais observamos uma acentuada recusa ao historicismo. Hansen analisa “os modos históricos de ver e de dizer, conforme repertórios de lugares-comuns, argumentos e formas da tradição retórico-poética e suas transformações locais” (Idem, p. 50). Trata-se de evitar o anacronismo de visões posteriores, que trabalharam com conceitos estranhos ao Seiscentos como a noção de indivíduo e livre-concorrência burguesa. Além disso, a sátira não pode ser vista como foi, primeiramente por Araripe Jr, e depois Alfredo Bosi, como ressentimento da fidalguia local contra a nobreza adventícia, que serviu de motivação para a sátira da nobreza local. A sátira, na verdade, não é expressão de

uma psicologia exaltada, específica, mas resultado da construção de uma *persona* satírica. Esclarece Hansen:

A sátira dramatiza paixões, que estão na natureza, como se escreveu; não é informal, porém, nem psicologicamente expressiva, pois as paixões sofrem codificação retórica, que as regula, distribui e amplifica como outra natureza discursiva. (Idem, p. 51)

Sendo assim, a sátira, não dependia de traços pessoais, havia uma universalidade na construção de sua *persona*. Esse fato é que explica sátiras escrita em lugares diferentes como Espanha e Inglaterra, obedecendo os mesmos preceitos, possuindo as mesmas características. Essas características são chamadas, por Hansen, de tópicos ou lugares-comuns da poética. Segundo ele, são tópicos, muitas vindas da Idade Média: misoginia, usura, simonia, avareza, limpeza de sangue, etc. eram usadas para criticar a impostura de qualquer membro do Estado, que não observasse o decoro prescrito para sua classe. A sátira, no entanto, não é um “formalismo” no sentido romântico, mas formal, produzida para o discernimento do cortesão, capaz de apreciar o torneio metafórico, que aproximava conceitos distantes, seguindo a peripécia aristotélica e a idéia de instruir dando prazer (*delectare*). As técnicas da sátira eram percebidas pelos instruídos, porém também previa outra recepção, a do vulgo, que poderia comprazer-se com as exagerações e a parte chula, facilmente identificável no poema (Idem, p. 54-55). Como a sátira é convenção, ela não pode ser vista como psicologia ou realismo, que retratasse um tipo ou a Bahia seiscentista. Quando James Amado chama de “crônica” os poemas atribuídos a Gregório de Matos, não leva em conta que a sátira é uma caricatura feita segundo convenções. Segundo o *ut pictura poesis* de Horácio, a sátira, prevendo essa recepção vulgar, era escrita, mas não com o cuidado da poesia lírica, esta, sim, feita para ser lida de perto, várias vezes, contando com a recepção do discreto, adestrada igualmente pelas mesmas normas retóricas. A sátira já esperava a recepção das praças, a audiência sem ilustração; isto é, como dita a metáfora horaciana, vista de longe, a sátira deveria apresentar traços exagerados. Logo, certa simplicidade e “inferioridade estilística” eram previstas, buscadas (Idem, p. 56). A sátira é escrita a partir de normas, que são formuladas nela mesma, de um modo que poderíamos chamar “auto-referencial”, dirigindo a recepção. Por isso, diz Hansen:

Ela representa caracteres e tipos referencialmente e, ao mesmo tempo, dobra-se sobre si mesma, tomando a própria enunciação como tema, focalizando suas regras de intervenção e, assim, seus interlocutores. (Idem, p. 56).

Hansen segue o italiano Morpurgo Tagliabue, estudioso da retórica dos séculos XV ao XVII, que observou a unificação das várias práticas retórico-poéticas na palavra “barroco”. A retórica, segundo Hansen, se impõe programaticamente. Ela não deveria ser reprimida por sua suposta falta de moral, nem exaltada por sua suposta luta contra a repressão. Para Hansen: “*a sátira não está, de modo algum, contra a moral*. Ocorre nela, é certo, alguma desproporção entre a racionalidade que prescreve e o desenvolvimento obscuro e escabroso dos temas” (Idem, p. 57). A sátira “está prevista institucionalmente [...] cabe aos mimos etólogos ultrapassar a medida, cair na obscenidade e propor a virtude” (Idem, p. 58). Um exemplo que Hansen nos oferece é o da sátira generalizante escrita a partir de provérbios, como o do soneto que começa “Neste mundo é mais rico o que mais rapa”. Essa versão mais conhecida foi atribuída a Gregório de Matos, porém há duas outras versões; uma atribuída a Bernardo Vieira Ravasco e outra a seu irmão, Padre António Vieira. As três versões tinham a mesma seqüência de rimas e quase as mesmas sentenças proverbiais e lapidares. O soneto atribuído a Gregório, segundo Hansen, é melhor que os dois outros, mas a questão é mostrar como a sátira era “produzida por convenção retórica, como a das sentenças judiciosas e a das rimas jocosas, e não é extradiscursiva” (Idem, p. 62). Os poetas do século XVII aludiam ao mesmo referencial, e emulavam os mesmos poetas como Góngora, Quevedo, Camões etc., que circulavam regularmente. A memória era treinada para compor até mesmo longos poemas a partir das tipologias já conhecidas, como afirma Hansen: “A inovação só é pensável como rearticulação de fórmulas da tradição” (Idem, p. 63). Não se sabe ao certo o grau de oralidade com que foram compostos os poemas, nem se eles eram escritos seguindo as normas da oralização da época ou se sofreram alterações posteriores, depois de oralizados pela tradição local, como se diz ter acontecido. A sátira não tem nada a ver com a “experiência estética como esfera autônoma, negatividade e promessa de felicidade utópica”, pois estas são conquistas que começaram em meados do século XVIII (Idem, p. 64). A sátira fabrica “um rosto anônimo em que alguém se reconhece: a ‘população’, rusticamente aguda, com um gosto acentuadíssimo por pompas, aparatos, divertimentos e duplo sentido das palavras” (Idem, *ibidem*). Tendo em vista esta audiência, a oralidade já esta prevista na sátira, que critica os excessos da própria cidade. Hansen ainda observa que esta escrita pouca cuidada usada com vistas a ser oralizada está mais presente nos romances que nos sonetos. Estes visam a um público cortesão e capaz de discernir a elaboração aguda do soneto, poema para ser lido, sobretudo em ambientes fechados como uma reunião de letrados.

Hansen demonstra que as sátiras (décimas e romances) lançam mão de “fragmentos de discursos repetidos em vários poemas” (Idem, p. 68). Utilizam os mesmos tópicos como *contemptus mundi*, simonia, avareza, luxúria dos religiosos etc., que já existiam na Idade Média. Dentro desses tópicos, as sátiras “operam com as oposições do tipo *vil/nobre, negro/branco, puta/honesta, irracional/racional*” (Idem, p. 69). Os procedimentos da sátira são convencionais e sua atribuição é incerta. Sendo assim, os mesmos tópicos insultuosos são usados tanto na sátira atribuída ao padre Lourenço quanto no poema atribuído a Gregório de Matos. Como mesmo os contendores concordam quanto “à prescrição retórico-poética”, podemos entender que acusações de plágio, como as feitas por Sílvio Júlio, não são pertinentes (Idem, p. 73).

Uma distinção importante que se deve ter em relação ao século XVII é a diferença entre furto literário e emulação. Trata-se de “produzir variedade da espécie, mas não o mesmo indivíduo” (Idem, p. 76). O poeta deve partir da criação de outrem e criar outra rivalizando com a primeira, mas não copiar servilmente, o que seria reprovado, considerado roubo literário. Além disso, o poeta deve observar, na emulação das agudezas, o “grau das pessoas circundantes” para que não haja uma quebra no decoro, segundo o que propõe Castiglione, Gracián e Tesouro (Idem, p. 77-78). É exatamente pelo decoro, “especificador de gêneros que prescreve a adequação do estilo aos temas do discurso”, que o Licenciado Rabelo classificou Gregório como “lírico”, direcionando a atenção para a mestria do poeta num gênero considerado hierarquicamente alto (Idem, *ibidem*). Logo, “a censura fez carreira e é indicativa da reorientação do decoro como /moral/, iniciada no século XVI, e que se naturaliza no XVIII” (Idem, p. 85). Mais um anacronismo é criticado por Hansen, no que diz respeito à paródia. A sátira é gênero misto, aberto e sério-cômico, e foi entendida como contestação dos gêneros considerados altos, identificados como do colonizador. Segundo Hansen, então, Gregório de Matos é visto por esses estudiosos bakhtinianos como “anárquico, libertino, pré-nacionalista e outros mitos do carnaval” (Idem, p. 85). A sátira “é um subgênero do cômico”. Ela é tão codificada quanto o gênero lírico, com o qual ela não rompe. Um poema lírico também pode ter um efeito cômico dependendo do contexto no qual é recebido. Para exemplificar a diferença das recepções do vulgo e do letrado, Hansen utiliza o soneto atribuído a Gregório de Matos, “Sete anos a Nobreza da Bahia”, que é paródia de um soneto de Camões, que começa “Sete anos de pastor Jacó servia”. Como explica o crítico, “o conhecimento de Camões é determinante para entender a paródia da forma lírica, não a agressão satírica” (Idem, p. 89-90). Assim, já está prevista na sátira a dupla recepção discreto/néscio, como eram conceituados os dois tipos da audiência da poesia. Hansen alerta

que discreto e néscio não eram classificações que dependiam da classe social. Um senhor de engenho, caso não soubesse desvendar os artifícios retóricos da poesia, poderia ser visto como néscio. Hansen: “a oposição *discreto/vulgo* não é equivalente à oposição político-econômico *senhor/homem pobre livre* ou *fidalgo/plebe*, pois a oposição é antes de tudo intelectual, tendo por núcleo o conceito de *juízo*” (Idem, p. 93). Segundo os preceitos aristotélicos, deve-se adequar a produção poética ao público. Por isso, ela pode ser programaticamente vulgar, porque “propõem-se para ela, como diversão, vulgaridades naturalmente vulgares (isto é, sem regras aparentes do juízo)” (Idem, p. 94). O discreto, que é o oposto do néscio, pela sua prudência e discernimento, é capaz de entender as prescrições retóricas e as regras do decoro, existentes na sociedade seiscentista. Já o néscio não dominaria esse conhecimento, dizendo de outro modo, não conheceria seu lugar, o que provocaria exatamente um castigo pela sátira, que ao mesmo tempo estamparia em si as regras de comportamento. Sendo assim, a sátira pode ridicularizar aquele que é néscio e tenta passar por discreto ou aquele de quem se espera um comportamento decoroso e não o pratica. Como assevera Hansen: “*Contra* o vulgo e *para* o vulgo, assim se pode caracterizar o modo pelo qual a poesia seiscentista efetua o público não-discreto como tema e receptor” (Idem, p. 97). As sátiras inclusive traziam todos esses aspectos em si; isto é, tratava como tema a diferença do poema conceptista, aguda e a sátira dirigida ao vulgo. Ao discreto, era permitida a “dissimulação honesta”, que consistia em parecer néscio por precaução, mas mantendo distância do vulgo e, ao mesmo tempo, criticando-o. Se a ocasião concedia alguma vantagem aos néscios, como riqueza, autorizando-os a se darem fumos de fidalgo, cabia ao discreto satirizá-los como instrumento corretor do “corpo místico”. A sátira pode parecer, para nossos olhos, livre, revoltada pornográfica e voz que toma o partido do povo, porém, no estudo de Hansen, suas caricaturas monstruosas estavam a serviço do Estado católico português e da empresa colonial. Argumenta Hansen: “Se o efeito da fantasia é maravilhoso e livre, assim, ela mesma não é livre, porque é discreta e racionalmente controlada, seguindo regras da composição” (Idem, p. 102). Como já dissemos, e Hansen o repete e o demonstra à exaustão, a sátira não é realista, porque trabalha com tópicos que vêm desde a Idade Média, retrabalhadas a partir de retores, comentadores de Aristóteles, tendo como referencial mais ou menos o mesmo rol de obras poéticas. Tudo isso formava o conjunto de normas a serem seguidas pelos poetas do século XVII. Procedimentos coletivizados, diferença prevista da recepção da sátira e construção discreta da *persona* poética são aspectos fundamentais para entendermos a poesia atribuída a Gregório de Matos, como nos ensina Hansen:

Como artifício que calcula a adequação ao público, é suficientemente inclusiva para ser entendida também como paródia por discretos, que conhecem as mesmas referências letradas da *persona*, e como agressão e sarcasmo pelo vulgo que é produzido inculto e se diverte com imagens grotescas e obscenas, ignorante das regras de sua mesma produção. (Idem, p. 102-103)

No segundo capítulo, “A murmuração do corpo místico”, Hansen demonstrará como as Atas da Câmara e as Cartas do Senado “são estratégicas na constituição do referencial satírico, ou seja, os discursos formais e informais do local transformados comicamente nos poemas” (Idem, p. 105). A proposta de Hansen é mostrar como a sátira se insere no contexto discursivo que condiciona sua produção, tal como as Cartas e Atas. Nesses discursos, cujo referente é a Cidade, “o notado por eles subordina-se a um *notandum*, modo histórico de ver e dizer, que opera com regras hierárquicas e hierarquizadoras do que é notável” (Idem, p. 106). Esses documentos expõem “modos históricos de ver e de dizer”, unificados “numa generalidade teológico-política”, visando o “bem comum de República” (Idem, p. 107). Assim como a sátira, tanto as Atas quanto as Cartas são retoricamente compostas. A sátira, por sua vez, “efetua tipos fictícios cuja referência são pessoas empíricas, citadas nas Atas e Cartas” (Idem, p. 108). Afirma Hansen: “Uma mesma normatividade dispõe, em registros retóricos diferentes, os agentes da sátira e de documentos da Câmara” (Idem, *ibidem*). A hierarquia da sociedade também está nas Atas e Cartas, nas quais notamos os interesses dos grupos sociais. Nestes documentos, como nas sátiras, observamos as mesmas normas de caracterização e os estereótipos coletivizados. A crítica que neles existem já está prevista “como aprimoramento da ordem”, e não, como pensaria posteriormente a crítica regional-nacionalista, como desafio ao poder estabelecido (p. 110). A sátira, lembra Hansen, não reflete o empírico, como nas “leituras realista-positivistas, caudatárias do idealismo alemão” (Idem, *ibidem*).

Segundo o autor de *A sátira e o engenho*, “a referencialidade das Cartas é efetuada por procedimentos retóricos menos distanciados que os da sátira” (Idem, p. 115). Por exemplo, em relação à fome, que também é lugar-comum, Hansen diz que ela “é tanto evento narrado quanto captação de benevolência, na paixão de não pagar impostos” (Idem, *ibidem*). As Atas e Cartas objetivam, como a sátira, o “bem comum” do Corpo Místico, isto é, do estado católico, que tem o Rei como cabeça. Esta, “sede da razão, [...] está para o corpo assim como Deus está para o mundo” (Idem, p. 117). A “murmuração” acontece quando algo nesta hierarquia não vai bem. No caso da fome, tanto os discursos da Câmara quanto a sátira aludem às reclamações do estado de penúria do povo e ao mesmo tempo demonstra o

interesse da nobreza local de ser sobretaxada. O que poderia ser lido nesses discursos como defesa do povo, na verdade, é preocupação com a estabilidade do Estado. Resume Hansen: “Miserável, faminta, empestada, como nas Cartas, a população é representada como temível porque amotinável. Ela murmura” (Idem, p. 125). A sátira seria uma crítica até mesmo contra esta murmuração amotinada, pois esta poderia representar uma perturbação na chamada razão de Estado, da qual a sátira está a serviço. A conclusão de Hansen, desse modo é a de que noções como protonacionalismo de Gregório de Matos não devem ser aplicadas, porque, mesmo que as sátiras atribuídas a ele abordem as reivindicações do poder local, está “pressuposto o discurso do poder absoluto da razão de Estado, que é soberana” (Idem, p. 131). Assim, tanto as Cartas quanto as sátiras: “Visam a purgação da escuridão dos males, enfim, para o bom funcionamento das partes e do todo purificados do corpo da República” (Idem, p. 133). Devemos observar:

Discursos paralelos que efetuam temas comuns como designado, o da Câmara e o da sátira interceptam-se, conforme se escreve. Fazem-no diferencialmente, contudo, pois ao posicionamento basicamente unívoco da Câmara quanto aos temas opõe-se a abertura das posições evocadas na sátira (Idem, p. 175-176).

A sátira não copia diretamente a vida cotidiana, não é realista, fotográfica. Ela trabalha com discursos locais, “é mista, é genérica, pois opera com tipos” (Idem, p. 172). A sátira mistura as posições da hierarquia, pois a *persona* satírica é uma ficção que pode identificar-se, por exemplo, emotivamente com o povo para criticar uma impostura do Governador ou da Infantaria ou mesmo do próprio povo (Idem, p. 178). O destinatário da sátira é a praça pública, o “bem comum”, mas também a Câmara, que deve resolver os problemas políticos para que o Corpo Místico não adoeça, não se desagregue. Reiteremos que a sátira “não pode ser generalizada como crítica protonacionalista ao Rei e defesa liberal do povo” (Idem, p. 180). É até mesmo o contrário disso, porque “não há oposição contra o poder constituído: a sátira corrige o abuso para propor o uso ou a ordem preestabelecidos no pacto de sujeição” (Idem, *ibidem*). A sátira exalta o poder real e vilipendia o povo. Hansen dá fartos exemplos nesse sentido, utilizando a poesia atribuída a Gregório de Matos. As reivindicações de grupos populares ironicamente saem pela culatra, como argumenta Hansen: “Desta maneira, muitas vezes membros da população propõem medidas que, em nome do bem comum, terminam por prejudicar a mesma população e favorecer os interesses senhoriais” (Idem, *ibidem*). Isto mostra a eficácia do poder colonial, o que reforça a idéia de que dificilmente houvesse uma revolta, ainda que incipiente, ao poder da Coroa.

Não é apenas em relação ao povo que os lugares-comuns da sátira teatralizam a hierarquia daquela sociedade, ela também não poupa os Juízes Ordinários, representantes do poder local, e os acusa de não conhecer o Direito. Além disso, defende a formação letrada de Coimbra contra a formação local do Colégio dos jesuítas (Idem, p. 182). Outro tema explorado é o do “fidalgo com foros falsos”, utilizando os “*topoi* do ‘dinheiro’, da ‘origem’ e da ‘ocupação’, atacando os pseudofidalgos genericamente ou especificamente, como nas sátiras dirigidas a Pedralves da Neiva (Idem, p. 183-184). O ataque é feito segundo as tópicas e a dicotomia discreto/vulgo, “acusando o que obra mal, supõe a virtude do obrar bem: justiça, prudência, discricção, hierarquia” (Idem, p. 187).

No terceiro capítulo, “A proporção do monstro”, Hansen aborda a sátira, que como as Atas e Cartas, promove “a unidade e a unificação do corpo místico da Cidade nas virtudes da política católica mercantilista” (Idem, p. 190). Hansen novamente, nesse capítulo, continua a nos esclarecer sobre os procedimentos retóricos, que aparecem no Licenciado Rabelo e que foram lidos como parte da biografia do homem Gregório de Matos. Formula Hansen: “O passeio pelo mar compõe um hábito idílico da personagem, sendo um ornamento do discurso e, como tal, um acessório. Nunca foi considerado pela crítica, a não ser anedoticamente” (Idem, p. 191). Esse procedimento diz respeito a deformações retóricas, exageros satíricos realizados pela *persona* a fim de tornar visível e monstruoso os vícios e assim repor a virtude. Explica Hansen:

Técnica, portanto, do olhar distanciado e distanciadador que interpõe [...] óculos de aumento entre si e o que traz para fora e para perto de si enquanto desfoca e deforma, *evidentia* e *amplificatio* retóricas. (Idem, p. 192)

Da analogia óptica, dirá o crítico: “O olho põe-se fora e longe para pôr-se acima e perto, hierarquicamente” (Idem, p. 194). O vulgo “vê-lê” de longe, pois a sátira se adéqua a esta audiência, não é como um soneto lírico, em tom elevado, discreto, agudo, feito para uma audiência letrada. Logo, as deformidades monstruosas são percebidas, os borrões satíricos são entendidos mesmo pelos néscios, enquanto punem a quebra do decoro, pois o “feio [...] também é desonesto: o visível alegoriza o moral” (Idem, p. 195). A sátira conjura os vícios, mas para castigá-los. Anteriormente, Hansen já sentenciara: “Preceitos regulam sua prática: a sátira é inversão de regras que segue regras” (Idem, p. 193). As caricaturas, por exemplo, feitas dos governadores com seus narizes monstruosos, unidas ao misto que a sátira produz entre o estilo baixo dos vícios e o discurso elevado formulador das virtudes, fazem rir, porém ensinam. As desproporções proporcionadas “ensinam divertindo, castigam rindo, movem

rebaixando” (Idem, p. 196). Todos os membros das classes hierárquicas são passíveis da sátira, pois todos estão unidos pelo “mesmo pecado e o mesmo livre-arbítrio: decaída, a natureza humana é perfectível também pelas artes” (Idem, p. 197). A sátira volta-se para seu destinatário a fim de mover seus afetos. Aristotelicamente orientada, ela busca uma catarse, uma purgação: “O mestre procura que o público tire escarmento e não exemplo das ações más, exemplo e não escarmento das boas” (Idem, p. 200). Acrescente-se que a *persona* satírica, cujo “olho é porta-voz de um código de honra que o autoriza a falar”, é católica, levando “à Praça e ao Terreiro o que diz ver: sua ação é a de tornar público, a de mostrar àqueles que vão vê-lo na praia que são vistos, que Alguém providencial provê, prevê” (Idem, p. 199). Uma vez que a sátira é católica contra-reformista, ela também ataca o que não é prescrito pela doutrina da Igreja e reforça os deveres que levam ao “bem comum”. A *persona* pode desdobrar-se e realizar uma personificação da cidade da Bahia em alguns poemas, por exemplo. A cidade, então, fala de suas iniquidades e aponta para a virtude, tendo os mandamentos da religião pós-tridentina como avaliadores (Idem, p. 211). Sendo assim a personificação da Bahia nos poemas exerce uma função semelhante a do olho; isto é, varre toda a extensão de si deformando os vícios e os punindo. Católica e rígida, a sátira “opõe práticas católicas a africanas” e “exclui o negro da boa semelhança, incluindo-o na operação como seu outro idólatra, herético, pactário” (Idem, p. 212). Do mesmo modo, são vituperadas outras posições contrárias à católica, como a judaica, a islâmica, a luterana, a calvinista etc. Negros, mulatos também são rebaixados na sátira pelo tópico da “pureza de sangue”. Os mulatos, na sátira, por exemplo, são presunçosos e arruaceiros, ameaçam a ordem da cidade. Assim, a sátira representa mais uma vez os interesses da hierarquia cortesã branca, católica e portuguesa. Logo, ela não tem simpatia pelos mulatos nem é “aboliconista” ou miscigenada seja na alma, seja na pele, como quer o anacronismo da crítica desde Silvio Romero⁸. Isso quando negros e índios aparecem na sátira, pois são “vistos e ditos como aquilo que é indigno de ver e de dizer, propondo-os como à parte, sub-humanidade gentia, ou *fora*, irracionalidade, do campo de sua visão” (Idem, p. 221). Devemos lembrar que esses tópicos satíricos que englobam práticas religiosas africanas, o desprezo pelo negro e pelo índio não se aplicam necessariamente a eles exclusivamente. Como lemos no trecho:

Neste sentido, aquilo que em um poema particular é um evento – por exemplo, a arrogância mulata – pode ser deslocado como elemento

⁸ “Gregório Guerra é o genuíno iniciador de nossa poesia lírica e de nossa intuição étnica. O seu brasileiro não era o cabloco, nem o negro, nem o português; era já o filho do país, capaz de ridicularizar as pretensões separatistas das três raças”. (ROMERO, 2001, p. 193)

descritivo de tipo em outro. Da mesma maneira, o *topos* “negro” ou “mulato”, por vezes tema, por vezes subtema, pode ser deslocado como insulto no ataque de não-negros e não-mulatos. (Idem, p. 221)

Desse modo, a boca do inferno apenas purifica providencialmente o mal e não glorifica o que poderia ser uma resistência ao Estado católico e português. A sátira não é revolução e, com seu quiasma, seu olho retórico, inverte as inversões e as põe “no lugar adequado” (Idem, p. 222). A deformação dos vícios é feita retoricamente, segundo as dicotomias: branco x não-branco; católico x herege, gentio; discreto x vulgo; fidalgo x plebeu; honesto x desonesto; livre x escravo; masculino x feminino (p. 225). Operando com estas categorias, a *persona*, nunca traz traços psicológicos, pois é uma ficção, construída como um ator, que castiga os vícios e propala as virtudes ligadas à religião católica, à nobreza branca e à prudência. Mesmo a ira ou a obscenidade, que a *persona* demonstra, são regradas, retóricas, e se ligam às linhagens satíricas como as de Juvenal. Essas obscenidades não são censuradas no século XVII apenas por se referirem a partes sexuais. A Inquisição perseguia de fato a heresia, não propriamente a obscenidade como a moral burguesa. Apenas se a sátira fosse herética, coisa que ela não era, caberia um interdito. Assim, a censura da moral burguesa que promoveu a não edição das sátiras atribuídas a Gregório, como o *Florilégio*, de Varnhagen e a edição da Academia, não levava em consideração as especificidades da sátira do século XVII (Idem, p. 231). Diz Hansen: “não se disse que disse Vieira que um poema de Gregório aproveitava mais que dez sermões de Vieira?” (Idem, p. 230). Como vimos em relação às Cartas e Atas, a sátira tem “muita afinidade com as técnicas inquisitoriais católicas, principalmente as da delação ao Santo Ofício” (Idem, p. 233). As visitas do Santo Ofício promoviam as chamadas delações, que, apesar de imprecisas, são documentos que atestam o controle inquisitorial e os seus modos de funcionamento, mesmo longe dos centros administrativos. O que importa, segundo Hansen, não é tanto a veracidade das denúncias ou a motivação que nelas subjaz. O interessante é observar que a instalação do Santo Ofício gera culpas e culpados. Portanto, “os documentos fazem ler os códigos interpretativos da heresia encenados na sátira” (Idem, p. 237). A sátira é outro discurso retórico que utiliza o que pratica a Inquisição, publicando e deformando os vícios para corrigi-los e dirigir a recepção para as virtudes. Explica Hansen: “Ao fazer-se como denúncia pública, a sátira propõe a partilha coletiva da falta para a qual receita o remédio” (Idem, p. 246). Citando Jauss, Hansen argumenta que a sátira, dramatizando “discursos, não ‘fatos’”, tem as funções de “reiteração de normas sociais vigentes e de produção social de significações novas em outras situações”

(Idem, p. 248). O poema não somente reforçaria as normas vigentes como condicionaria uma “experiência futura” (Idem, p. 249).

A denúncia de heresia feita pelo “solicitador” da Câmara Antônio Roiz da Costa a Gregório de Matos é vista por Hansen nos mesmos termos aqui expostos; isto é, ela segue as “convenções retóricas da época”, não importando “saber se o homem Gregório de Matos foi blasfemo e herege – o que aliás é impossível” (Idem, p. 260). Na sátira também o que parece heresia ou dúvida na fé são características dos mesmos discursos. Poemas sobre Deus que hoje parecem absurdos eram adequados e propostos na época, pois, tratando-se de Deus, só se é adequado quando se é inadequado, na tentativa de exprimir o inexprimível (Idem, p. 261). Desse modo, ironiza Hansen, é apenas “sedutor”, “simpático” e anacrônico ver Gregório de Matos como um herege ou um panteísta. Quando a sátira afirma que “o vegetal” louva a Deus, seria um “reconhecimento neo-escolástico da unidade divina como Causa Primeira das sombras” (Idem, p. 263).

A sátira está vinculada à política ibérica do século XVII que propõe a harmonia das partes hierarquizadas, sacralizando o Estado, pois “o Rei está no reino assim como a alma está no corpo e Deus, no mundo” (Idem, p. 267). Nesse Estado, a política não pode ser vista como luta interesseira pela vontade individual, mas como “adesão das partes do corpo à cabeça”, o que explica também a série de poemas encomiásticos atribuídos a Gregório (Idem, p. 269). A sátira reprova tanto os homens escravizados por suas paixões, numa leitura cristã do estoicismo, como a tirania dos poderosos. Hansen: “A sátira assume, por isso, função de integração política quando, advertido contra a tirania, lembra a prescrição da harmonia de todas as partes da República” (Idem, p. 275). Hansen demonstra pormenorizadamente que a sátira não é nativista, “liberal progressista” ou que Gregório é “subversivo e profético da crise do sistema colonial” (Idem, p. 277).

Estudando a sátira, Hansen mostra que juristas contra-reformistas como Vitoria, Botero, De Soto, Bellarmino, Ribadeneira, Molina e Suárez teorizam sobre um Estado monárquico, no qual o Rei é um cristão e como tal subordinado às leis da Santa Igreja. Como vimos, atitudes tirânicas são atacadas pela sátira, segundo os mesmos juristas seiscentistas a própria população tem direito de se rebelar contra a tirania, o que não nos autoriza a dizer que os poemas atribuídos a Gregório são anti-colonialistas. Católica, a política ibérica renega tanto o maquiavelismo quanto as doutrinas protestantes, pois estas diminuem o poder da Igreja. O que nos parece contestação do poder instituído, na sátira, segundo Hansen, são as argumentações da política contra-reformista tematizadas. Assim, vemos que a sátira condena Maquiavel, porque este entendia que o Príncipe poderia romper com a moral vigente a fim de

manter o Estado, seu objetivo maior. Os protestantes também são atacados, pois entendem o poder secular como sendo diretamente cedido por Deus. As duas visões diminuiriam o poder da Igreja. Esta via o poder como produto de uma alienação; isto é, os homens cedem o poder ao Rei. Diz nosso autor: “Central em todas as críticas e retificações dos contra-reformistas é, assim, a doutrina da transferência do poder como alienação” (Idem, p. 281).

Em “O ornato dialético e a pintura do monstro”, Hansen escreve sobre a sátira: “é mista, como mescla de alto e baixo, grave e livre, trágico e cômico, sério e burlesco. É, por isso, composta de duas vozes básicas: uma, alta e grave, icástica; a outra, baixa e mista, fantástica” (p. 292). A sátira “infringe programaticamente” os preceitos aristotélicos a fim de produzir mistos, monstros, como a paródia do estilo alto e, além da jocosidade, traz em si, em contra partida, os procedimentos do estilo elevado (Idem, p. 293). A sátira utiliza a agudeza seiscentista capaz de unir “conceitos distantes e extremos” (Idem, ibidem). Mais uma vez, neste ponto, Hansen insiste no aspecto de que a sátira não é cópia “verista” da realidade, é “estereotípiã, as mesmas imagens são aplicáveis a tipos diversos” (Idem, p. 294). O riso na sátira não é somente o riso sem dor de Aristóteles, porque ela está interessada ética e politicamente: “na sátira, o cômico é um meio para o sério” (Idem, p. 295). Os mistos monstruosos de Governadores são inverossímeis aristotelicamente, no entanto, são “pragmáticos” para que se figure “a falta de unidade dos vícios” (Idem, p. 297). As obscenidades agradam o vulgo, que a sátira critica quando o tematiza, porém para propor o bem. As incongruências ferem o gosto clássico, todavia, no século XVII, as maravilhas estão a serviço da “política perfeição”; isto é, a sátira é um desregramento regrado: “erra quem pensa que deixar de seguir regras nasce de ignorá-las” (Idem, p. 299). Hansen defende que o período dito “barroco” (ele rejeita mesmo esse termo) tornou “a incongruência e a obscenidade [...] programáticas” (Idem, p. 304). Apoiado no estudioso italiano Morpurgo Tagliabue, explica que, nos séculos XVI e XVII, os preceptistas “barrocos” aplicam a dialética na criação poética. A dialética consistiria, aí, numa “técnica da divisão dos conceitos ou da análise ornada” (Idem, p. 305). Com isso, chega-se a um tipo de metáfora difícil de decifrar, mas que, ao ser produzida, prova a agudeza do poeta e ao ser decifrada, a do leitor, ambos discretos, diferentes do vulgo. Citando o texto: “Como preferencialmente aproxima, divide e funde conceitos semelhantes e extremos, a metáfora é semanticamente aguda e, geralmente, hermética; a poesia funciona como ‘ornato dialético enigmático’” (Idem, p. 306). Essa metáfora é produzida ao se tomar a coisa significante pela significada, a fim de transferir as características daquela para esta. Tal procedimento engenhoso fabrica a incongruência regradamente, tendo como finalidade a maravilha (Idem, p. 308). Logo, na argumentação que

seguimos, as técnicas poéticas agrupadas posteriormente no nome “barroco”, não podem ser vistas como “jogo de linguagem”, “formalismo”, “futilidade”, “angústia”, sob o risco de se cair no anacronismo, incansavelmente atacado por Hansen. O recurso da agudeza, no entanto, para os preceptistas do século XVII, como Baltazar Gracián, é visto nos “termos aristotélico-horacianos” e “não como agudeza de uma liberdade livre” (Idem, p. 319). Deste último modo, é como foi entendida a mesma poesia pelos leitores posteriores. A própria agudeza deve ser enquadrada pelas regras do decoro para evitar-se o risco da “indeterminação de uma abertura radical da operação dialético-retórica” (Idem, p. 318). Assim, a agudeza numa audiência ampla, em um sermão como vemos no Sermão da Sexagésima, de Vieira, é inconveniente, porque não alcança seu objetivo, porém, num texto que será lido de perto e várias vezes, é desejável (Idem, p. 322). O estilo do século XVII não pode ser pensado desvinculado do seu contexto: o sermão não é feito apenas para que a audiência admire a habilidade do sermônista, mas possui um fim, que está ligado ao catolicismo contra-reformista e à política do Corpo Místico. A sátira, na análise estrita de Hansen, não é vista como jogo desinteressado:

Arte do excesso, certamente, mas excesso regrado; arte da inverosimilhança, sim, mas inverossimilhança tornada verossímil segundo a adequação dos estilos ao tipo e ao público; arte lúdica, certamente, mas de um jogo cujos lances e resultados estão previstos (Idem, p. 330).

Mesmo as narrações da sátira são conseqüência, não de acontecimentos reais, mas partes da descrição do satirizado (Idem, p. 341). Pode haver também a narração de uma ação engenhosa para ampliar tema que, a princípio, não é evidente. É segundo esses preceitos que um nariz, uma corcunda são ampliados e “autonomizados” e os apelidos e epítetos criados para figuras públicas, como chamar “Tucano” a Câmara Coutinho, utilizando a velha idéia do nariz fálico (Idem, p. 348). Hansen ainda lembra que os epítetos são convencionais podendo ser aplicados a mais de um tipo diferente, o que barra uma possível interpretação do epíteto como traço exclusivamente empírico (Idem, p. 349). Algumas sátiras que se referem a pessoas são chamadas “ao natural”, mas apesar desse traço particularizante do nome próprio, temos as mesmas regras retóricas que misturam o “gênero épico com o dramático” (Idem, p. 350). E existe a sátira fantástica produzidas pela fantasia para alegorizarem vícios, haja vista o poema “Os gatos”, alegoria de políticos ladrões (Idem, p. 351). Esse tipo de sátira é “fictícia”, genérica (idem, p. 352). Em suma: “A poesia, tanto ‘natural’ quanto ‘fantástica’, não é imitação servil das naturezas, uma vez que o objeto proposto como representação também pode não ser conhecido previamente de nenhum público” (Idem, p. 352).

A sátira é gênero misto e regrado. Ela vitupera os vícios. Quando estes não são dolorosos, são apenas cômicos e temos o ridículo, o riso sem dor. Quando os vícios têm algo de terrível, como o assassinato, estamos no domínio da maledicência (Idem, p. 360). Seguindo Hansen, não cabe apreender a sátira como realista, porque termos como “igualar o caso” não narram fatos, mas tematizam a adequação do misto que alegoriza a falta de unidade dos vícios, atacados pela sátira (Idem, p. 364). Mista, retórica, feita com lugares-comuns que regulamentam tanto a produção quanto a recepção, a sátira não é “livre associação da imagem surrealista”, “originalidade radical” a não ser na “leitura heurística de neo-vanguardas como o concretismo” (Idem, p. 371). A agudeza que aproxima conceitos distantes existia na sátira e na poesia lírica, porém nos dois gêneros são observadas as regras e o decoro. Assevera Hansen: “A questão central é a do intervalo da regra, ou seja, a da maior ou menor elasticidade de sua aplicação, segundo os verossímeis e os decoros” (Idem, *ibidem*). Hansen evoca Jauss para corroborar sua proposta, afirmando que um poema do século XVII será lido de modo diferente por alguém do século XX, pois neste os padrões culturais que condicionam a recepção e produção dos textos são diferentes. Daí a insistência de Hansen em defender operadores críticos que não sejam anacrônicos. Na sátira seiscentista, não havia metaforização livre ou originalidade, o que não significa que podemos chamá-la de mecânica ou artificial; tais julgamentos começaram na crítica romântica e depois foram naturalizados, universalizados e utilizados pelas críticas posteriores ao romantismo sem a devida reavaliação (Idem, p. 374).

No fim desse capítulo, Hansen demonstra com abundantes exemplos como é conduzido o procedimento metafórico na sátira, tendo em vista as transferências de animado para animado, inanimado para animado, animado para inanimado e inanimado para animado. Esta última como “alegoria imperfeita”, “*permixta apertis allegoria*” e por isso a mais aguda (Idem, p. 380). Como no fim deste capítulo, Hansen estende o que vinha sendo dito, passemos ao último capítulo, “Os lugares do lugar”, no qual são descritos os *loci*, que norteiam a sátira. Faremos uma análise, contudo, do que for importante para nosso trabalho e não um sumário de todo o capítulo.

Hansen abre o referido capítulo abordando de forma ainda mais enfática a questão de que a obscenidade pertence aos códigos culturais do século XVII. Embora as palavras obscenas tenham ferido os leitores posteriores, fazendo-os inclusive sugerir a censura dos poemas, a obscenidade seiscentista era regulamentada pelos procedimentos retóricos e visava a divertir o vulgo, criticar o vício e servir à hierarquia do estado contra-reformista. A obscenidade “é diferencial, flutuando conforme a convenção de tempo, lugar e imaginário”

(Idem, p. 390). Sendo assim, Hansen exemplifica, dizendo que insultos são palavras como “cuco”, “corno” e “bode” que ferem a moral, o código de honra daquele período (Idem, ibidem). A própria obscenidade tem sua história, é datada e possui suas especificidades. Outro exemplo é o fato de que na Holanda o terrível insulto é chamar alguém de “falido”, pois isto, num país protestante, fere a doutrina da predestinação (Idem, p. 391). A obscenidade, na sátira atribuída a Gregório, não é uma libertação pela pornografia como queria uma leitura libertina, “ruína de 68”; a obscenidade é um “contraste negativo e alegoria da ordem” (Idem, p. 391). Proposta como monstruosidade, mista, produzida pelas incongruências, a obscenidade, na sátira, representa a falta de unidade rejeitada na cultura ibérica. A sátira propõe o desejável, o bem comum e, por consequência, a própria moral vigente. Por isso, Hansen afirma:

Não se deveria dar muita importância, enfim, à obscenidade dos poemas da tradição Gregório de Matos e Guerra: importância, diga-se, no sentido da moralidade do filisteu que a doutrina como pouco recomendável para as famílias (Idem, p. 392).

Hansen faz minuciosamente a descrição dos *topoi*, baseando-se principalmente em Quintiliano e outros retores que retomam Aristóteles (Idem, p. 393). Deter-nos-emos apenas no que for importante ao entendimento de sua perspectiva.

No *topos* sexo, como já dissemos no caso das obscenidades, Hansen mostra como a sátira condena práticas *contra naturam*, como a sodomia, a masturbação, a felação, práticas sexuais estéreis, que estão fora da instituição, fora do que é aceito pelo catolicismo. Portanto, seria anacrônico ver na poesia seiscentista, transgressão, pornografia, libertinagem, pois “a sátira e o discurso da excomunhão católica se mimetizam um ao outro” (Idem, p. 423). É importante ter isso em mente, quando se lê as críticas posteriores. Acrescente-se que, contrariamente como se poderia pensar, negras e mulatas, ainda que honestas, sempre figuram dentro do “dominante” “puta”. A misoginia da sátira pesa sobre as mulheres, o que está autorizado pelas formulações religiosas, já para as mulheres, descendentes de Cam, pesa também o *topos* da origem baixa, da limpeza do sangue, o que é religiosamente fundamentado. Mais à frente, em seu texto, Hansen dirá:

É equivocado ler nesses poemas qualquer ética “transgressora” de interditos sexuais e religiosos, supondo-se que expressam a vida espantosamente libertina de seu autor, o homem Gregório de Matos: não há nenhuma evidência de que sejam efetivamente dele e, ainda que fossem, são poesia, ficção [...] (Idem, p. 440)

Como já se disse, a sátira pode utilizar o insulto derivados do tópico “puta” para rebaixar, por exemplo, o Padre Lourenço Rabelo, assim como pode tratar como negro ou judeu um satirizado que não o fosse; afinal, a sátira não lida com o empírico realisticamente (Idem, p. 427). Mesmo quando a sátira nomeia a puta, é apenas um “traço estilizado como *mimesis* do ‘verdadeiro’” (Idem, p. 431).

Atentemos novamente para a descrição da construção da *persona* satírica, como já o fizemos em outras partes do nosso estudo. Esse é um ponto importante, porque Hansen ampliou essa análise na edição de 2004 e esta descrição rebate a crítica que havia entronizando a noção de que as sátiras eram produtos da psicologia e da biografia do homem Gregório de Matos. De saída, apoiado em Quintiliano, sustenta: “Um velho pueril é cômico, tanto quanto um menino senil é fantástico” (Idem, p. 457). Há poemas que abordam o tópico da idade, acrescentando o nome do filho de Gregório, Gonçalo, e a informação de que aquele estudou em Coimbra. Ainda assim, Hansen diz que apenas pode-se inferir o “personagem” Gregório de Matos, alertando contra tentação de transformar a ficção satírica em jornalismo (Idem, p. 458). Quando sátira retrata um homem mais velho afogueado pela paixão por uma mulher mais jovem, não é relato de uma realidade, descrição factual, todavia escrita satírica a partir do *topos* risível do ridículo “velho pueril”. Para Hansen, a *persona* satírica da poesia Gregório de Matos é universal. Podemos encontrar o mesmo tipo satírico em Juvenal, Pope, Byron, Swift etc. O que a “falácia biográfica” não vê é que a sátira é ficção e que esta exige que a voz da sátira seja irascível. Citemos: “Na sátira atribuída a Gregório de Matos, a *persona* é inventada com categorias e preceitos jurídicos, teológicos-políticos e retóricos, repetidos de poema a poema” (Idem, p. 459). A *persona* é irada e honesta, indignando-se “contra a corrupção da sua Cidade”. A sátira constrói um personagem excessivo. O problema é que as leituras posteriores não leram essa caracterização da *persona* como artifício retórico, mas como biografia, característica psicológica (p. 460). No caso de Gregório, há um agravante: não se conhece nenhuma obra autógrafa deixada por Gregório. Tudo que lemos sob seu nome são atribuições. Passemos a palavra a Hansen:

Supondo-se que o homem Gregório de Matos e Guerra tenha querido publicar poeticamente seu ponto de vista individual sobre um assunto qualquer da sociedade baiana do século XVII, ele não poderia fazê-lo sem aplicar as convenções retóricas das paixões que modelam o “eu” poético como tipo não-psicológico, ou seja, como tipo formalizado retoricamente. Em seu tempo, era impossível fazê-lo de outra maneira. (Idem, *ibidem*)

As inconstâncias que a *persona* demonstra são também fictícias, retoricamente calculadas (Idem, ibidem). As tensões na poesia satírica ocorrem quando a *persona* oscila entre sua versão peripatética e sua versão estóica. Na versão, peripatética a *persona* é um alguém honesto, discreto que vitupera os vícios da cidade. Já na versão estóica, a ira é vista como algo igualmente vicioso, produto de “um louco ou apaixonado, que vem a público para se vingar” (Idem, p. 462). Resume Hansen:

Quando não é considerada ou é ignorada, confunde-se o *personagem ficcional* com *homem empírico*, o *efeito obsceno* com uma *causa psicológica* e o *artifício técnico, retórico*, com a *falta de artifício de uma expressão subjetiva informal*. (Idem, ibidem)

A divisão da *persona* satírica é consequência das duas formas do estilo baixo, que se parte em “maledicência do riso com dor” e “ridículo do riso sem dor” (Idem, p. 464). Como a *persona* é excessiva para pintar os vícios e os vituperar, ela acaba voltando-se contra si, o que não a impede de ser “instrumento temporal da Causa Primeira” (Idem, p. 463). A *persona* é feita de cálculo, contrariamente ao que pensava a crítica iniciada no romantismo, que não levou em consideração os procedimentos retóricos. A sátira é mista, nela há muita tensão, pois a *persona* é “dramática”, sendo a sátira, como queria Horácio, um “gênero dialógico, conversacional” (Idem, p. 468). Repetindo o que já dissemos, pode-se afirmar que a sátira e sua *persona* são tão convencionais que não podemos encontrar nenhum traço biográfico ou psicológico por traz dela, apesar dos nomes próprios e de alguns dados que endereçam a sátira a Gregório, porém este não deixou nada autógrafa. Dando a palavra a Hansen, temos: “Caudatária do romantismo, a interpretação dessa poesia como expressão psicológica transforma o ator em autor e apaga justamente o que caracteriza a poesia, a ficção” (Idem, p. 469).

Abordemos a secção “Língua; Termos Raros e Estrangeiros”. Nesse tópico, Hansen mostra como a retórica desde Aristóteles pautou a escolha do léxico, que deve ser “ornamentado, seja por translação metafórica, seja por termo raro ou estrangeiro” (Idem, p. 488). Temos num extremo o texto muito desprovido de metáfora e termos raros, o que é “pedestre”, no outro extremo temos o texto que pode cair na obscuridade, tornar-se enigmático no processo alegórico. Tudo depende da adequação ao gênero. Para um sermão, como vemos no Sermão da Sexagésima, de Vieira, observamos que este critica os dominicanos gongóricos por usarem metáforas difíceis de decifrar para uma audiência ampla, que exigiria um discurso mais claro.

Como o uso de termos estrangeiros, o barbarismo pode ser inconveniente e causar ridículo, ele acaba sendo prescrito para a sátira. Afirma Hansen: “O barbarismo é cômico e, latinamente, satírico, uma vez que sua deformação – pronúncia alterada, sonoridade estranha, hermetismo – tem sentido ridículo ou maledicente” (Idem, p. 489). Para exemplificar, Hansen cita um poema no qual Juvenal usa os sons helênicos para satirizar os gregos, abordando semanticamente a “introdução dos exotismos culinários”; “a corrupção é duplicada, assim, no isomorfismo *som/significado*” (Idem, *ibidem*). O uso das palavras exóticas, estrangeiras, é uma “inconveniência conveniente”, tem o objetivo de ridicularizar. Há exemplos do mesmo uso no *Cancioneiro Geral* e também em Quevedo ao satirizar Góngora. Como não podia deixar de ser, este procedimento existe na poesia atribuída a Gregório de Matos. Quando nela vemos a misturas do léxico português, tupi e banto, é sempre com intenção satírica. A presença desse léxico não “é rompimento do compromisso da palavra poética com as convenções formais que o poeta trazia da metrópole” (Idem, p. 492). Assim, ao *topos* da “limpeza de sangue” e o da “escravidão natural”, junta-se o procedimento de ridicularizar tanto o índio quanto o negro, utilizando o próprio léxico que soava estranho aos ouvidos acostumados com o português, o espanhol ou o latim. Por exemplo, os cronistas perceberam que os índios não usavam os fonemas F, L e R; logo, não tinham fé, lei e rei; isto é, estavam afastados da religião cristã, viviam sem razão, fora da ordem, desgovernadamente (Idem, p. 493). Sendo assim, usar o léxico tupi e africano era um procedimento para degradar. Nas sátiras escritas com palavras em tupi, a “torpe sonoridade [...] é inconveniente e imediatamente cômica, independente de seu valor semântico” (Idem, p. 494). Mesmo no poema que começa “Indo à caça de tatus/encontrei Quatimondé”, Hansen não vê um uso da sonoridade pela sonoridade, mas paródia do estilo da poesia de corte amorosa, tratando-se de um “significante *semantizado* como sonoridade de barbarismo” (Idem, p. 497). Concluindo sobre esse léxico, temos: “Produzindo efeitos cômico-burlescos, constituem o tipo como inferior, propondo-o como objeto de ironia ou de maledicência da enunciação, por vezes indignada, por vezes jocosa, nunca empática” (Idem, p. 498). Toda essa descrição combate o nacionalismo de longa data que, talvez no léxico africano e indígena, encontrava ainda refúgio.

Outro texto de João Adolfo Hansen que deve ser tomado em consideração é *Barroco, neobarroco e outras ruínas*, de 2008. Nesse texto, Hansen estende algumas de suas argumentações e retoma outras que já abordamos.

Inicialmente, nosso autor afirma que a palavra barroco foi empregada para designar “representações luso-brasileiras do século XVII com categorias estético políticas exteriores a

elas” (Idem, p. 169-170). Para Hansen, o “‘barroco’ nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo, pois ‘barroco’ é Heirich Wölfflin e os usos de Wölfflin” (Idem, ibidem). Este havia lançado suas idéias em *Renascimento e barroco*, de 1888, e, em *Princípios fundamentais da arte*, de 1915. As características utilizadas por ele (pictórico, visão em profundidade, forma aberta, unificação das partes a um todo, clareza relativa) para opor “barroco” e “clássico” são vagas, podendo “ser aplicadas a qualquer outra arte de qualquer outro tempo” (Idem, p. 171). As formulações de Wölfflin e depois as de Eugénio D’Ors transformam o barroco numa essência, que passa a transmigrar para diversas obras de arte em vários tempos diferentes (Idem, ibidem). Hansen diz, no entanto, que não pretende negar a existência da palavra barroco nem impedir seu uso, apenas deseja demonstrar que ela não carrega o “conceito capaz de lhe conferir existência no século XVII” (Idem, p. 172). A palavra não pode ser aplicada para unificar as letras do século XVII, e, ironicamente, Hansen atribui ao termo barroco, no seu uso desistoricizado, somente uma função folclórica (Idem, ibidem). Apontando a crescente valorização do “barroco” e rejeitando essa classificação, ele critica assim as vertentes críticas que falam em “neobarroco” e “pós-utopia”. Para o autor de *A sátira e o engenho*, “neobarroco” é o futuro de algo que não existiu. Segundo ele:

Os usos dedutivos, a-críticos, analógicos e transistóricos de “barroco” são obviamente históricos, incluindo-se em programas políticos de apropriação do passado colonial objetivamente interessados na produção de tradições nacionalistas e desistorizações neoliberais. (Idem, p. 174)

Hansen está dirigindo-se ao “neobarroco” proposto por Haroldo. Este, como vimos, apropria-se dos procedimentos poéticos do século XVII, nomeado “barroco”, e vê analogias entre os procedimentos seiscentistas e sua produção poética. “Poeticamente” e como “metáforas da ficção” a proposta do concretismo tem algum valor, mas quando tal perspectiva tem pretensões históricas, cai-se no anacronismo, pois Gregório (se é que ele foi mesmo origem dos poemas que levam o seu nome) não poderia ser um antropófago cultural, precursor de Oswald, nem, como provoca Hansen, um “antropólogo-eclético-sincrético-pluriétnico-multicultural” (Idem, p. 173). E conclui: “A poesia é sempre histórica, mas o discurso da poesia não é o discurso da história. A identificação de ficção e história tem conseqüências políticas graves e já foi suficientemente questionada” (Idem, ibidem).

O termo barroco “produziu e produz várias unilateralidades”; assim, Hansen explica que no trabalho de Candido, norteado pela noção de *Bildung*, as manifestações artísticas do século XVII representavam apenas o poder colonial; logo, não poderiam fazer parte do projeto do autor de *Brigada ligeira* (Idem, p. 173). Contrariamente a Candido, Lezama Lima

vê o barroco como arte da “contraconquista” e mistura de culturas, combatendo a hegemonia e dominação exteriores. Esse critério de resistência é um critério liberal e comercial, que tenta ver o barroco como um estilo que se casa sem maiores problemas ao novo mundo, obviamente, para Hansen, também são anacrônicas e rejeitáveis. Essas visões, por exemplo, apagam o processo nada ameno de imposição da cultura do colonizador no novo território. Nesse sentido, recordemos que o período seiscentista:

[...] sempre põe em cena a hierarquia e os processos de dominação, como integração, subordinação e exclusão forçadas de índios, negros, mulatos, judeus, cristão-novos, pobres e outros plebeus como membros do corpo místico do Império Português. (Idem, p. 176).

Hansen rebate as “tradições nacionalistas” e mostra que a noção de “barroco” foi apropriada pela história de tipo “romântica e hegeliana”. Para essa concepção de arte a forma é apenas o invólucro do “caráter nacional”, cabendo ao intérprete rastrear os traços deste espírito até seu pleno desenvolvimento. A história romântica é etapista; isto é, concebe os períodos históricos progredindo numa gradação ascendente rumo à teleologia nacional. No Brasil, um exemplo desta concepção de evolução literária está em Gonçalves de Magalhães. Essa historiografia continua “nas categorias que, a partir do século XX, operando dedutivamente com a noção de ‘barroco’ e ‘neobarroco’, dão continuidade ao pressuposto romântico-nacionalista” (Idem, p. 175). A história literária romântica, além de não levar em consideração “as especificidades das práticas locais do século XVII, ainda “permanece teológica, lembrando o figural da interpretação cristã” (Idem, *ibidem*). Citemos Hansen:

[...] o *telos* leva a pinçar aqui e ali, nas obras coloniais, exemplos do ideal preformado pelo intérprete em uma retrospectão que transforma autores coloniais em protonacionalistas, como ainda ocorre agora na folclorização da poesia chamada Gregório de Matos. (Idem, *ibidem*)

Tendo isso em vista, chegamos a uma conclusão interessante: para Hansen, “o neobarroco” de Haroldo de Campos e o Gregório antropófago, de Augusto de Campos, são tão nacionalistas quanto Candido, embora Haroldo quisesse criticar o nacionalismo da *Formação* com o conceito de “seqüestro do barroco”. Apesar de destacar as inovações formais e a internacionalização da poesia, a obra de Haroldo de Campos ainda é vista por Hansen de alguma forma como continuação do projeto iluminista e romântico; afinal, Gregório de Matos ao subverter os códigos que vinham do colonizador, sendo original e retratando a Bahia seiscentista, foi um precursor da contracorrente inventiva mais evoluída, o concretismo, pois este se propunha responsável pela total desprovincianização da poesia

brasileira, desejo também formulado pelo modernismo de 22. Sendo assim, a crítica de Haroldo é igualmente genealógica (opinião de Abel Barros Baptista), quando reivindica Gregório como pai da literatura brasileira; teleológica, quando precipita Gregório de Matos até o concretismo; e teológica, quando, como a historiografia romântica, prefigura Gregório de Matos, em retrospecto, como encarnação de um ideal futuro, “lembrando o figural da interpretação cristã” (Idem, *ibidem*).

Voltando ao texto, Hansen mais uma vez assevera que o que pretende é descrever os “padrões retórico-poéticos e as doutrinas teológico-políticas” (p. 180). Tal atitude não implicaria em ser historicista no sentido em que Haroldo de Campos classifica-o; isto é, seus estudos não seriam uma busca de refúgio no passado ou uma coleção de velharias. Para ele: “O passado está felizmente morto e seus restos só interessam no presente como material para um trabalho de destruição de universalismos que descartam sua historicidade” (Idem, p. 180). Hansen propõe que sua abordagem histórica é mais ampla e não corre o risco de ser “comprometida pela universalização da sua particularidade” (Idem, p. 181). Ele acrescenta que sua posição “não é ‘mais verdadeira’ nem ‘verdadeira’, mas *outra*” (Idem, *ibidem*). As especificidades do século XVII têm que ser descritas sem que se leve conceitos estranhos ao mesmo século sob pena de se confundir escrita da ficção e escrita da história, como o caso de se aplicar a Gregório de Matos o epíteto de antropófago. A Verdade está em crise, por isso Hansen tem o cuidado de chamar sua posição apenas de “outra” entre outras possíveis. Porém, ele é bastante incisivo ao apontar o anacronismo e aludir ao fato dos perigos de se confundir história e ficção, o que traria “conseqüências políticas graves”. Esse aspecto é muito importante, todavia se mantém no que diz respeito à literatura? Além disso, seria mesmo possível para um leitor do século XXI ler a obra de Gregório de Matos sem nenhum anacronismo? E como evitá-lo sem cair num “estrito anacronismo”, como já havia perguntado Luiz Costa Lima. A essas questões, Hansen responde que:

[...] para ler “poeticamente” a poesia de Gregório de Matos, hoje, é necessário conhecer a retórica aristotélica-latina, a teologia-política ibérica, a ética e os preceitos poéticos do conceito engenhoso do século XVII? É evidente que não. (HANSEN, 2005, p. 17)

Hansen, como acompanhamos anteriormente, considera as aproximações como as de Haroldo como ficção, leitura poeticamente orientada. Leituras essas que têm algum valor, mas não podem ser tomadas como estudos históricos, pois estes devem considerar a descrição retórica, cuja “repetição canônica” acabou na modernidade. Já para se estudar “historicamente” o século XVII, Hansen defende o estudo poético baseado na especificidade

da prescrição retórica, evitando assim “a universalização dos valores estéticos das leituras, principalmente quando são leituras das letras anteriores ao século XVIII iluminista e romântico” (Idem, *ibidem*). Em seguida, Hansen propõe uma maneira de nos aproximarmos dessas letras:

Reconstituindo os valores-de-uso produzidos nas apropriações delas desde o século XIX; e reconstituindo arqueologicamente os condicionamentos materiais e institucionais, os códigos bibliográficos e os sistemas de representação ou códigos lingüísticos que as constituíam em seu presente. (Idem, *ibidem*)

Quanto ao “estrito historicismo”, Hansen argumenta que Costa Lima estaria sugerindo uma “estética”. Esta talvez seja autorizada pela “simultaneidade das perspectivas contemporâneas [que] parecem relativizar e mesmo impedir a priori a perspectiva da reconstituição histórica quando se fala no passado” (Idem, *ibidem*). Por fim, rebate que não é a favor do “pós-moderno” nem do “neobarroco” por serem “retrô” e se diz limitado à “perspectiva arqueológica”, concluindo: “Por isso, pergunto-lhe se existe outra possibilidade de leitura histórica do passado que, para não ser anacrônica, não seja ‘estritamente historicista’” (Idem, *ibidem*). À parte as questões, que não pretendemos encerrar, há de se concordar com Hansen, que existem leituras excessivas sobre a obra de Gregório de Matos e que estas não atentam para o fato de que no século XVII: “não há autonomia autoral, nem autonomia estética, além de ‘público’ não ser a ‘opinião pública’ teoricamente dotada de autonomia política, representatividade democrática e livre-iniciativa crítica” (HANSEN, 2008, p. 181). Idéias como a de progresso só viriam depois, assim como as formações dos estados nacionais.

Dito isso, Hansen passa a expor seu método de reconstrução do contexto discursivo do século XVII. Como já o analisamos anteriormente, vamos destacar somente alguns pontos. Hansen defende a descrição do período seiscentista, levando em consideração o “decoro retórico-poético” e o “decoro ético-político”, que condicionam tanto as ações no Corpo Místico quanto os textos (sátiras, sermões, atas e cartas à Câmara) e a recepção destes (Idem, p. 182). Agindo dessa maneira, são evitados anacronismos de certas classificações como “neobarroco”, o próprio “barroco” e “barroco histórico” (Idem, *ibidem*). Para fazer o estudo da “normatividade das representações” da Bahia do século XVII, é preciso lançar mão dos documentos disponíveis como as referidas cartas e atas endereçadas à Câmara, procurando neles “homologias estruturais e formais, cujas unidades especificam prescrições, funções e valores encenados” (Idem, p. 184). Mesmo assim, há dificuldades, pois “a documentação

sobre os públicos coloniais empíricos é escassa”, o que dificulta a reconstrução do primeiro contexto de recepção dos poemas atribuídos a Gregório de Matos, por exemplo. No entanto, Hansen analisa os critérios de recepção contidos nos poemas e documentos, na linha do “leitor implícito”, de Iser. Assevera Hansen:

O destinatário recebe a representação do tema e, simultaneamente, os critérios avaliativos dos atos de fala representados nela, como um ponto de vista ou perspectiva a partir da qual o efeito é recebido adequadamente. A destinação utilitária das representações evidencia que obedecem a programas específicos das instituições portuguesas, que as condicionam ou efetivamente determinam, caso da censura inquisitorial. (Idem, p. 185)

Outro aspecto que considera importante são os códigos bibliográficos. Esclarece Hansen: “Grande parte das letras coloniais eram publicadas como manuscritos, sendo realizadas como ‘obras’ somente quando eram oralizadas em circunstâncias oficiais, cerimoniais, polêmicas e informais” (Idem, *ibidem*). Diferentemente de hoje que o consumo de poesia é feito através do livro, objeto estético autônomo, no século XVII, os poemas:

São dispostos no códice como grupos classificados por gêneros, ou seja, a própria disposição deles evidencia a aplicação de princípios retórico-poéticos que informam sobre maneiras contemporâneas de definir, hierarquizar, produzir e apreciar as belas letras. (Idem, p. 186)

Toda essa questão nos leva a uma reflexão sobre o autor e a autoria dos poemas e textos das belas letras produzidos no Seiscentos. Como já notamos, não há realmente como através dos apógrafos determinar o que saiu de fato da pena do homem Gregório de Matos, visto que este também não editou nada em vida. Para Hansen, não é possível encontrar um traço único nos poemas que ateste que todo *corpus* etiquetado com seu nome seja fruto da criação de uma só pessoa. A edição dos poemas atribuídos a Matos feita por James Amado a partir do códice Rabelo mostra as regras de hierarquização dos gêneros e as prescrições retóricas que o próprio licenciado utilizou tanto na ordenação dos poemas quanto no retrato encomiástico que escreveu de Gregório, seguindo o gênero prosopográfico. Rabelo estava motivado pela criação de uma tradição local, uma das tarefas das sociedades literárias daquele momento e também escrevia para de alguma forma dignificar Gregório de Matos. Essa atitude, como demonstra Hansen, fica patente ao Rabelo classificar Gregório de “excelente poeta lírico”, ligando-o ao gênero alto e não exatamente à sátira, o que já direcionava a recepção (Idem, p. 187). Do mesmo jeito Gregório, também no material enfeixado por Rabelo, aparece como uma autoridade na sátira, sendo atribuído a ele vários poemas. Nesse

material Rabelo acrescenta as didascálias que, somadas à *Vida*, justificam a sátira nos mesmos termos teológicos, retóricos e políticos que serviam a “Razão de Estado”.

Hansen chama a atenção para a diferença da função-autor nos séculos XVII e XVIII, nos quais predominou o conceito de *auctoritas* baseado nas normas retórico-poéticas. A autoria não era vista com traços psicológicos, porém a partir da retórica ao menos para a recepção “contemporânea letrada” (Idem, p. 188). Na análise de Hansen, Rabelo recolheu os poemas, guiando-se pelo “conceito latino de *fides*”, que aparece em Quintiliano. Hansen:

[...] a disposição dos poemas permite fazer do nome do poeta Gregório de Matos um dispositivo de designação de uma *auctoritas* lírica (sacra e profana) e também de uma *auctoritas* satírica (ridícula e maledicente). No caso, a autoria tem função classificatória, antes de funcionar como confirmação da origem dos poemas. Nesta perspectiva, Rabelo pôde coletar textos de fontes diferentes: por exemplo, paródias macarrônicas, que os estudantes de Coimbra faziam da poesia de Camões, que atribuiu a Gregório, ou trechos de poemas espanhóis, provavelmente de Lope de Veja, porque para ele o nome era antes um gênero que um autor individualizado. (Idem, ibidem)

Citação longa, mas fundamental para entendermos o conceito de autoria que Hansen defende para os estudos da poesia do século XVII. Acrescentemos que, apesar de os autores serem subordinados à retórica e que a autoria é dada da maneira que acabamos de mostrar, isso não significa que não haja nenhuma diferença entre quem escreveu no século XVII, basta citar as críticas de Quevedo a Góngora. Aquele acusava este de utilizar uma dicção sublime em matéria que exigia uma mais simples. A diferença repousa no referencial que eles emulavam.

Se os conceitos de *fides* e de *auctoritas* orientam a atribuição dos textos, o conceito de *dispositio* orienta a recepção, que é composta pelo discreto e pelo vulgo, ambos formados pelos critérios éticos, teológico-políticos e retórico-poéticos. O discreto “é o tipo caracterizado pelo engenho retórico e pela prudência política”, divulgados pela *Ratio Studiorum* jesuíta (Idem, ibidem). O discreto conhece os lugares-comuns dos poemas e a técnica que os ordena. Já o vulgo, o néscio não entende “o artifício ou regras que presidiram” a produção de um poema, o que não significa que não podem ser atingidos pelos efeitos dos poemas (Idem, p. 189). Provendo a audiência dos vulgares, os próprios regulamentos prescrevem a afetação do abandono das regras a fim de que os poemas penetrem no entendimento de uma audiência mais ampla e assim possam ser “fruídos por vulgares” (Idem, ibidem). É até lícito ao discreto dissimular que é néscio, mas ele o faz fingindo adaptar-se ao meio que ele critica e despreza. As sátiras podem dramatizar esse fingimento, chamado de dissimulação honesta. Não

devemos, tendo em vista a audiência pública, tomar as sátiras hoje impressas como se elas em seu contexto original também o fossem; elas eram produzidas para serem oralizadas; por isso, hoje parecem mal escritas e grosseiras (p. 190). Resume Hansen:

A sátira, como se sabe, é um gênero público e, por isso, uma arte cenográfica, que deve ser oralizada teatralmente em voz alta para vulgares numa praça. Ela deve ser composta rapidamente, sendo para a poesia o que a caricatura é para o desenho: se for trabalhada como um soneto lírico, por exemplo, será obscura para vulgares incapazes de apreciar o estilo alto. (Idem, p. 190)

A oposição discreto/vulgar não é a mesma que fidalgo/plebe. O néscio também pode estar entre a nobreza, se for uma pessoa destituída de discernimento (p. 191). Assim, quando Vieira chama o sermão gongórico de “negro boçal” não é por que este sermão não siga as regras retóricas ou por que é agudo. O sermão gongórico, ao abandonar o estilo simples proposto para se falar em público, adotando um estilo elaborado, é inconveniente como se tentássemos ler um soneto lírico agudíssimo numa praça barulhenta.

Hansen retorna às questões concernentes à autoria. Citando a tese de doutorado de Marcello Moreira, *Crítica textualis in caelum? Prolegômenos para uma edição crítica do corpus poético colonial seiscentista e setecentista atribuído a Gregório de Matos Guerra*, Hansen concorda que os códices não podem ser estudados com categorias filológicas transistóricas. Logo, “o estudo dos textos torna-se descritivo e não mais normativo” (Idem, p. 191). A autoria deve ser entendida como *auctoritas*, e não como “originalidade” no sentido de “inovação estética” nem como “univocidade de origem” (Idem, ibidem). Como percebemos, a própria ordenação do código e o título da *Vida*, destacando o estilo lírico, feita por Rabelo já condicionava, dirigia a recepção inicial, que deve ser estudada em sua especificidade (Idem, p. 192). Portanto, “os conceitos contemporâneos na base do trinômio sociológico *autor-obra-público* não podem ser generalizados transistoricamente” (Idem, ibidem). Nosso trabalho não trabalha obviamente com os códices, mas é importante acompanharmos as argumentações no que se refere às questões de edição e autoria para que possamos compreender o quadro crítico realizado por Hansen.

Já conhecemos bastante a difusão dos padrões retórico-teológico-políticos, incluindo o coneito de *auctoritas*, que engloba letrados de lugares diferentes e que nunca entraram em contato, como Gregório, Caviedes e Sor Juana (Idem, p. 193). Além disso, podemos compreender que os homens de letras daquela época não conheciam a liberdade estética, a livre imaginação, e, para reforçar a ligação ao Império católico português, contrariamente ao

que pensam os nacionalistas, em geral, os letrados ocupavam cargos na administração, na burocracia desse mesmo Corpo Místico. Esse aspecto é mais um motivo que alicerça a proposta de Hansen de que não se deve estudar a produção textual seiscentista com as “categorias que hoje definem a autoria” (Idem, p. 195). Vieira pode ser igualmente usado como exemplo desta especificidade de autoria. Há vários textos reunidos com o nome do sujeito empírico, Vieira, inclusive em vida. Mesmo assim não podemos falar em autoria tal como a conhecemos principalmente após o advento do romantismo. A rígida educação jesuíta através do *Ratio Studiorum* condiciona Vieira a elaborar os textos, segundo as regras retóricas que já vimos, no interesse da Companhia, da Igreja e da Coroa (Idem, p. 196). Escreve Hansen:

A Vieira seria não só impensável como impossível a pregação autonomizada da sua educação e da disciplina de sua Ordem, que formam e conformam sua prática de orador, impondo e delimitando o “dever ser” de sua ação como jesuíta imiscuído nos negócios do tempo (Idem, ibidem).

Vieira, em suma, é uma *auctoritas* “ou modelo de excelência de um desempenho emulado por outro” (Idem, ibidem). Ele tem a *posse* dos sermões, por exemplo, pode até reclamar de uma eventual deturpação, porém não a *propriedade*; afinal o que ele escreve não é uma “originalidade concorrendo com outras originalidades no mercado de bens culturais” (p. 197). Não havia ainda no século XVII a “autonomia estética”, “discursos especializados”, nem “contemplação desinteressada”. A gama de texto etiquetada com o nome Vieira não é “literária”, como se entende a produção do letrado a partir do Iluminismo. A matéria simbólica com que Vieira trabalhava não era sua propriedade, “mas propriedade comunitária da Companhia de Jesus e do ‘bem comum’ do Império, como as disciplinas e matérias do ensino ministradas por sua Ordem” (Idem, ibidem).

Hansen fala sobre a metafísica do século XVII para explicar sua relação com a história. Tal relação pode ser percebida nas representações coloniais que seguem a “normatividade teológico-política e retórico-poética” (Idem, p. 198). A própria representação é signo e efeito da Causa Primeira, Deus, que também comanda a história providencialmente. Sendo assim, não seria adequado estudar, por exemplo, essas representações com o par significante/significado como se houvesse entre eles uma relação apenas convencional. Para o século XVII, tanto um quanto o outro são “signos e efeitos reflexos da Causa”. Assim: “Na substância sonora das línguas então se lêem os índices da língua adâmica e de Babel, o que autoriza enunciados como a da falta de Fé, de Lei e de Rei dos tupis do litoral brasileiro”, pois sua “língua não tem os fonemas /f/, /l/, /r/” (Idem, p. 199). Essas observações de Hansen vão

de encontro a um tipo de crítica que vê, por exemplo, em poemas ou trechos de sermões de Vieira uma criação não motivada pela rígida doutrina religiosa, política e retórica. Deus aconselha a criação da agudeza, pois não há liberdade estética. Como diz Hansen: “a imagem faz ver, quando representada exteriormente, a Causa que orienta a operação lógico-dialético-retórica que a inventa” (Idem, *ibidem*). Além disso, um sermão ou um poema atribuído a Gregório, quando usam termos tupis ou a vogal M como símbolo de Maria, não constituem uma criação livre, um tipo de estética, coisificação do signo, mas obediência às regras retóricas que estão a serviço da exploração econômica, da Coroa, da imposição religiosa. As paixões são naturais, mas não informais, são retóricas; e não existe “subjetividade psicológica” e não há “opinião pública”, mas “um destinatário composto como representante que testemunha a representação que lhe é oferecida ou imposta” (Idem, p. 206).

A agudeza aproxima conceitos distantes, produz a maravilha, elabora a desproporção propositada, evidenciando a Luz que aconselha o artifício técnico. Busca-se nesse jogo agudo “a semelhança dos seres em relação ao Um divino”; para isso, são utilizados três tipos de analogia: a de atribuição, a de proporção e a de proporcionalidade (Idem, p. 207). É nesse último tipo de alegoria que se percebe mais a capacidade tanto do poeta, que a produz, quanto do leitor/ouvinte que a decifra, pois a analogia de proporcionalidade aproxima seres distantes; donde:

[...] não é imediatamente evidente a proporção lógica que os relaciona. Mas é justamente a proporcionalidade, que afirma uma semelhança indireta e uma distância infinita entre os seres criados e a identidade divina, assegurando aos atributos de Deus significado positivo e verdadeira realidade sempre aludidos na representação como um “para-além-da-presença-imediata” ou um sublime que atravessa as imagens, tornando-as alusivamente conforme o Um [...] (Idem, p. 207)

Na agudeza, que une conceitos, no “Corpo Místico” e na atividade poética, mesmo na satírica, em tudo, brilha a Luz da Causa, que a tudo unifica. Há uma verdadeira unidade teológico-político-retórica, cobrindo toda a hierarquia desde o escravo ao reinol. Desse modo, tanto a sátira, atribuída a Gregório, quanto o sermão de Vieira pertencem ao mesmo conjunto de regras que subordinam os membros do Estado, mantendo este como estável e corrigindo a falta de decoro dos seus membros. Os gêneros devem ter “clarezas e obscuridades relativas”, porque muito de uma ou muito de outra resulta em vulgaridade (Idem, p. 210). O leitor-ouvinte é colocado como avalista na própria sátira, por exemplo, e, caso seja discreto, é capaz de conhecer o “artifício técnico aplicado” (Idem, *ibidem*). Afirma Hansen, resumindo sua tese num período lapidar: “A representação reproduz aquilo que cada membro do corpo místico já

é, prescrevendo, ao mesmo tempo, que ele *deve ser*, ou seja, persuadindo-o a *permanecer como o que já é*” (Idem, p. 211).

A agudeza, os critérios de julgamento da audiência, que também são prescritos, não pode ser vista como “barroco”. Sobre os poemas e sermões produzidos segundo a agudeza e os outros procedimentos do século XVII, vejamos este trecho que resume bem várias questões aqui já abordadas:

Nem as noções de “autor” e “artista”, como subjetivação psicológica, genialidade, crítica, plágio e propriedade de direitos autorais de obras concorrendo no mercado como originalidade heróico-cínica. Nem “mercado” ou “público”, como “opinião pública” teoricamente dotada da representatividade democrática das várias particularidades de grupos de interesse. Nem as definições contemporâneas de “publicação” como edição de textos impressos dotados de intenção autoral, unificada, originalidade e autenticidade. Nem a noção de “obra literária” como texto depositário de um sentido invariante, formulado como código lingüístico independente dos códigos bibliográficos (Idem, p. 213)

A citação acima resume os pressupostos que se deve ter para um estudo histórico da poesia colonial seiscentista, evitando os anacronismos perseguidos por Hansen. Com tudo isso, surge o desafio de tentar entender “o que, nas ruínas coloniais sintomaticamente classificadas como ‘barroco histórico’, aparece hoje tão vivo a ponto de facultar as identificações do presente com um novo ‘barroco’” (Idem, p. 213). A resposta dada por Hansen é um tanto complexa, porém devemos enfrentá-la. Para ele, a resposta estaria na “tópica da metafísica, aparentemente imaterial” (Idem, *ibidem*). Hansen afirma que, no século XVII, “os efeitos da arte resultavam do substancialismo metafísico” e “a temporalidade seiscentista é [...] qualificada pela Presença divina, que orienta toda a história [...] como alegoria providencialista de seus desígnios” (Idem, p. 213). O século XVII não conhecia a noção de tempo contínuo, progressista “rumo à realização final da Razão num futuro utópico em suas várias versões hegelianas e marxistas” (Idem, *ibidem*). Em relação ao tempo, Hansen informa:

O tempo seiscentista pressupõe, ao contrário, o retorno do passado sobre o presente, não como repetição simples do já ocorrido, mas como repetição da identidade do conceito indeterminado de Deus que torna semelhantes os eventos dos vários tempos, orientando-os, como diferenças de tempos históricos, à redenção final. Decorre disso o pensamento da similitude, que propõe a representação como o jogo da Presença que encena a Identidade nas semelhanças e diferenças dos seres e tempos metaforizados nos estilos. (Idem, p. 214)

Como já vimos, Hansen vê no uso do barroco e no neobarroco pós-utópico ainda resquícios românticos. Assim, mesmo que afirme o contrário, Haroldo está no campo “[d]as unificações ideológicas do Iluminismo”, quando vê o barroco como um estilo unificador da América, na qual subjaz um estilo essencial, o barroco. Tal atitude não levaria em consideração as especificidades nem do Seiscentos, cujas manifestações artísticas são variadas e difíceis de caber num conceito indefinido como o de barroco. Segundo Hansen, tal visão faria:

[...] unidade recalçada retornar como unidade puramente formal e vazia do descontínuo irrepresentável da realidade contemporânea que, assim como Deus, encarna-se como coesão nos ectoplasmas sublime-paródicos de simulacros gongórico-heurístico. (Idem, p. 214-215)

O problema é que há uma crise nas vanguardas, o que levou Haroldo a dizer que: “Sem a perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido” (CAMPOS, 1997, p. 268). A poesia que Haroldo propõe é uma poesia “pós-utópica”. Hansen identifica a mesma crise, apontando uma semelhança talvez inesperada do século XVII com as vanguardas:

Agora o tempo também aparece como estacionário e “frio”, porque o futuro, donde até ontem o moderno irrompia como negação revolucionária do presente, aparece bloqueado. No presente, em que ficou chato ser moderno, a cultura é a eternidade do arquivo que acumula tudo o que foi e é como multiplicidade disparatada de ruínas. (HANSEN, 2008, p. 214)

Hansen sustenta que essas perspectivas defensoras do neobarroco, do barroco e da pós-utopia “são regressivas” e acabam sendo teológicas, porque retrospectivamente prefiguram o advento da vanguarda no passado; isto é, encontram características análogas no século XVII e um escritor precursor, Gregório de Matos. Por tudo isso, Hansen julga o neobarroco “retrô” e vê na sua aproximação ao barroco uma “argumentação na concorrência mercadológica da vanguarda perene contra o não menos perene estanilismo do realismo socialista” (HANSEN, 2004, P. 33).

Conclusão

Acompanhamos até agora as obras críticas de Haroldo de Campos e João Adolfo Hansen sobre Gregório de Matos. Procuramos ressaltar o que as fundamentava e as conseqüências de ambas as leituras para o enquadramento dessa obra poética tão rica em divergências. Passemos, então, para o debate travado pelos dois críticos, utilizando como fio condutor os artigos publicados na década de 1996.

No texto *Original e Revolucionário* (*Folha de São Paulo*, 20/11/1996, “Caderno Mais!”), Haroldo primeiramente diz que se deterá em dois pontos sobre a polêmica em torno de Gregório de Matos, a originalidade e o outro, a subversão de Gregório. Haroldo nos informa que não queria antecipar trabalho mais extenso, o que significa que ele provavelmente preparava algo, que até então não veio a lume. Se Haroldo acrescentaria novas idéias a sua crítica ou reformularia outras, seria interessante sabê-lo. No entanto, acreditamos que por esse artigo é possível intuir o que ele ainda pensava sete anos após a publicação do seu *Seqüestro* e do livro de Hansen, ambos publicados em 1989.

O título do artigo já é uma provocação ao trabalho de Hansen e vai exatamente na contramão deste, pois, como sabemos, Hansen não vê Gregório como original tanto no sentido de origem dos poemas, visto que não publicou nada, nem como substância criadora, visto que esse conceito de autoria não pertencia ao século XVII. Além disso, para Hansen, Gregório não poderia ser revolucionário nem artístico nem político, porque o estilo era rigidamente regado pela retórica e esta estava também ligada à política do Estado católico, que era extremamente hierarquizado e controlado pela Inquisição e pela política assentada em bases religiosas. Haroldo pretende rebater o argumento de Hansen de que: “A ‘originalidade’ dos poemas – tanto no sentido de ‘origem’, ‘autoria’, quanto no de ‘novidade estética’ [...] é, evidentemente, trabalho e função da recepção e seus critérios avaliativos particulares” (HANSEN, 2004, p. 31). Para Haroldo, Hansen “vanifica de uma vez por todas o próprio autor indigitado, transformando-o num mero efeito semiótico (e fantasma) do código que manipula” (CAMPOS, 1996). E conclui Haroldo, dizendo que, para a posição ser coerente, ela deve chegar a uma resolução “esdrúxula”. Haroldo formula: “é o próprio Barroco, como está dito sem rebuços nas citações acima, que não comportaria, senão por ‘anacronismo’ heurístico, a noção (‘romântica’) de ‘originalidade’, nela incluída a de ‘novidade’” (Idem). Haroldo observa na visada de Hansen a presença do teórico Guido Morpurgo Tagliabue, o qual possui uma “erudição greco-latina e postura decididamente conservadora” (Idem). Para

Hansen, o trabalho do teórico italiano (*La retorica aristotelica e il barroco*, de 1954) foi feito por “critérios de crítica retórica e uma orientação sociológico-literária propensa à análise determinista do contexto”. Assim, Hansen estaria armado para fazer uma crítica “determinista do contexto”, numa tentativa de “invalidar a morfologia de Wölfflin”, negando o trabalho do crítico alemão como exterior ao contexto seiscentista (Idem). Haroldo, como vimos no primeiro capítulo, é adepto de uma visão sincrônica da literatura e ao mesmo tempo “dos câmbios históricos na recepção estética da literatura”, apoiando-se em Vodicka e Jauss. Para Haroldo, Hansen estava ligado a uma leitura “estática” e sociológica que entende o texto apenas como representação do público situado no contexto da produção, assim como Robert Escarpit. Haroldo, nesse ponto, não reformula sua opinião já estudada por nós. Para ele, trabalhos como os de Escarpit querem reconstituir dogmaticamente o contexto da “primeira leitura”. Haroldo propõe um estudo do passado que o vivifique, aproxime-o do presente, segundo as idéias de Pound, a crítica de Auerbach e as formulações de Jauss. A partir deste último, por exemplo, deve-se ler as obras considerando a cadeia de recepção e não apenas nos seus contextos originais. A posição do leitor deve ser levada em conta e as transformações na maneira como se lê. Já em relação à autoria, questionada por Hansen e estudada na sua especificidade seiscentista, Haroldo evoca o exemplo de Sor Juana de La Cruz. Segundo Haroldo, a poetisa viu sua obra publicada em vida. Logo, como se poderia transformá-la somente num operador anônimo do “mesmo código retórico impessoal” (Idem)? Como demonstramos, para Hansen esse argumento não se sustenta, porque Gregório não tem nenhum autógrafa; além disso, comparando as produções dos poetas do século XVII, vemos a criação de uma mesma *persona*, regida pela rígida prescrição poética. A autoria não pode ser encarada, para Hansen, como depois do Iluminismo e do romantismo, que entendiam a obra como fruto de uma personalidade, de uma psicologia numa livre concorrência burguesa.

Haroldo de Campos se une a Antonio Dimas e José Antonio Maravall que também reivindicam originalidade para o barroco e suas produções. Dimas diria em *Gregório de Matos: poesia e controvérsia*:

[...] Hansen nega à sátira de Gregório de Matos veleidades inconformistas diante do *establishment* social, atribuindo a irreverência muito mais à retórica do momento do que a impulsos pessoais transfigurados. Desse modo, o crítico de *A sátira e o engenho* esvazia o individual em benefício do coletivo, pluralizando o que é singular [...] (DIMAS, 1993, p. 344).

Em relação a tal visão, basta lembrar o que vimos ao analisar a obra de Hansen: este considera a produção poética do século XVII como ficção e não descrição realista da Bahia, na linha da “crônica do viver baiano”, como no título de James Amado para sua antologia. Assim, mesmo a sátira, não poderia ser vista como confissão, biografismo do homem Gregório de Matos. Hansen afirma que a poesia atribuída a Gregório de Matos estava a serviço da “razão de Estado”. A sátira inclusive é exatamente castigo pelas violações das normas de comportamento da época e manutenção da hierarquia; logo, não poderia ser vista como contestadora ainda que obscena, seria bem o contrário.

Em seguida, Haroldo de Campos pretende criticar a perspectiva de Hansen no que diz respeito ao caráter não revolucionário de Gregório de Matos. Para Haroldo, a sátira de Gregório não era apenas conservadora. Na crítica de Hansen, ele vê uma rejeição da abordagem de Bakhtin e seu conceito de “carnavalização”. De início, Haroldo reconhece que há “um uso pouco rigoroso da noção de ‘carnavalização’, sem a devida ancoragem no texto bakhtiniano” (CAMPOS, 1996). Segundo o autor de “Galáxias”, Gregório de Matos pode ser visto sob a ótica do teórico russo, o que criticaria os “censores ‘diacrônicos’ do nosso Gregório” (Idem). Haroldo acompanha um pouco a crítica de Bakhtin e os reparos que este fez à visão de Lucien Febvre sobre Rabelais. Para Haroldo, o crítico brasileiro “minimiza” a “pujança” da sátira gregoriana assim como o crítico francês fez com o autor de *Gargantua e Pantagruel*. Haroldo afirma que Hansen ignora o “gaio excesso”, na expressão de Bakhtin, e a “irrupção do riso amoral e compulsivo” (idem). Aqui, Haroldo evoca curiosamente, como já havia feito no fim do *Seqüestro do barroco*, o argumento de Candido, que propunha, em “Dialética da Malandragem”, uma continuação do humor malandro de Gregório no livro *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, e nos romances modernistas de Mário e Oswald de Andrade. Haroldo não vê, na sátira, somente uma “efusão maledicente inócua” que visasse manter os padrões morais e políticos em seus lugares. Na sua crítica sincrônica, que nunca entende a poesia de Gregório de Matos estritamente circunscrita no seu contexto inicial, dá como exemplo o uso que dela fez Luís Gama para, ainda no contexto romântico, atacar os “brancos escravistas”. Haroldo conclui: “Eis um exemplo vívido de ‘concretização’ (Vodicka), ou de leitura sincrônica do passado de cultura à luz das necessidades do presente de criação” (Idem). São argumentos importantes colocados por Haroldo, que reforçam sua proposta de um estudo sincrônico, não centrado no contexto de produção, mas capaz de dar conta das aproximações e apropriações feitas ao texto do passado, dando um rendimento a este não previsto pelo contexto original.

Depois, Haroldo passa a analisar o texto “Do Antigo estado à Máquina Mercante”, de Alfredo Bosi, publicado em *Dialética da colonização brasileira*, de 1992. Para Haroldo, Bosi também vê um Gregório de Matos cheio de “preconceitos conservadores e reacionários” (CAMPOS, 1996). Segundo Haroldo, Bosi está baseando-se em Araripe Jr., e ambos os críticos veem na sátira gregoriana (“Triste Bahia”), como fruto do ressentimento do filho da nobreza local contra os negócios da Bahia com o “sagaz brichote”, e o favorecimento de arrivistas locais, alguns até mesmo mestiços, passando-se por fidalgos. Haroldo vê em Bosi uma neutralização da sátira gregoriana e evoca dois críticos sem viés vanguardista para corroborar sua opinião de que Gregório poderia ser enquadrado no conceito bakhtiniano de “carnavalização” – J. G. Merquior e Segismundo Spina. Para estes, a sátira era uma subversão, se não política, ao menos cultural, com seus tupinismos, africanismos e obscenidades. Daí, Haroldo incorpora em sua crítica mais duas autoridades que reforcem sua posição. O primeiro é João Crus Costa, que, numa tese *Contribuição à história das idéias no Brasil*, teria defendido em Gregório um começo de rebeldia contra o jugo metropolitano. O segundo é João Carlos Teixeira Gomes, que também veria Gregório da mesma forma e ainda concordava com uma visão carnavalizada do mesmo. Teixeira Gomes desenvolveu uma longa pesquisa sobre Gregório de Matos, afastando as acusações de plágio sofridas pela poesia gregoriana, no livro *Gregório de Matos, o boca de brasa (um estudo de plágio e criação intertextual)*, de 1985. Devemos algumas palavras a esse livro importante e pouco citado, antes de voltarmos a Haroldo. Seguindo Curtius e a teoria da intertextualidade, Teixeira Gomes combate as acusações mais veementes de plágio sofridas pelo poeta baiano. Além disso, ele também não mostrou ignorar a coletivização retórica e a preceptística aristotélica. Teixeira Gomes vê um “primeiro Gregório, [que] não acrescenta muito à literatura brasileira” (GOMES, 1985, p. 370). Esse primeiro Gregório seria o da poesia lírica e sacra, enquadrada por Teixeira Gomes no estilo coletivizado do Seiscentos, no processo de emulação que vigorava entre os poetas clássicos antes do romantismo. Já o “segundo” Gregório, “que afrontou com gargalhada sardônica uma sociedade perplexa” é visto de maneira inconformada e contestadora (Idem, ibidem). Teixeira Gomes vê a sátira gregoriana com algum biografismo, e nesse estilo vincula-se uma contestação cultural e política por parte de Gregório. Diz Teixeira Gomes:

O poeta combatia a ideologia em que elas se assentavam – fundada na hierarquia, no autoritarismo e na severa aplicação dos mecanismos coloniais de intimidação – com uma atitude e uma poesia anárquicas, de natureza contra-ideológica. (Idem, p. 344)

Para Teixeira Gomes, Gregório pode ser analisado a partir de Bakhtin e sua idéia de que a luta de classes se expressava através da contestação do estilo alto pelo baixo. Segundo Teixeira Gomes, Gregório queria “operar o rebaixamento das instituições consagradas, que Mikhaïl Bakhtine qualifica como o traço marcante do realismo grotesco” (Idem, p. 357). Em sua opinião, Gregório, ainda que não “um patriota convicto”, fez da sátira seu “instrumento de luta” e combateu a “espoliação colonial”. Para Teixeira Gomes, Gregório “tomou o partido do povo” (Idem, p. 370). Tal defesa de Gregório feita por viés não conservador só poderia servir às argumentações de Haroldo de Campos, para as quais voltamos. Haroldo lembra que o Gregório folclórico da tradição local provaria sua permanência, e os próprios apógrafos mostrariam a importância da verve satírica na Bahia. Além disso, Haroldo cita dois exemplos da contestação satírica: o exílio de Gregório, resultado do incômodo que provocou ao poder instituído, e uma ocasião na qual Vieira teria afirmado que uma sátira de Gregório valia mais que seus sermões.

Haroldo critica mais uma vez o conservadorismo que Bosi diz haver em Gregório e mais uma vez Haroldo propõe um Gregório irreverente, ameaça do poder estabelecido. Curiosamente, Haroldo afirma que Bosi é anacrônico ao ver Gregório como reacionário. Anacrônico também seria o próprio Hansen que chamaria a sátira de Gregório de “obra-prima”, que é “uma etiqueta vinculada à teoria romântica da ‘genialidade’” (CAMPOS, 1996). Por fim, Haroldo chama a atenção para a novidade estilística que Gregório teria realizado na poesia de seu tempo, asseverando: “Uma ‘latitude’, uma largueza de intervenção no que tange ao trabalho com a materialidade dos signos lingüísticos” (Idem).

Nesse seu artigo para o “Caderno Mais!”, Haroldo aborda o trabalho de Caetano Veloso sobre o poema “Triste Bahia”. Como vimos no primeiro capítulo, essa relação entre música popular e a poesia é muito importante para Haroldo e também para o concretismo de um modo geral. Haroldo sustenta a legitimidade da atualização de Gregório realizada por Caetano ao musicar os dois quartetos do soneto, reorientando a contestação, que havia em Gregório, para o contexto brasileiro moderno, marcado pela Ditadura militar. Ao fazer isso, Caetano tornaria Gregório vivo e sua poesia sairia do embalsamento historicista; além de divulgar Gregório para uma audiência mais ampla e jovem.

Em 20/10/1996, João Adolfo Hansen havia escrito o artigo “Floretes agudos e porretes grossos”, também no “Caderno Mais!”, da *Folha de São Paulo*. Nesse texto, Hansen apenas resume o que já escrevera anteriormente. Ele começa o texto dizendo:

Hoje, apropriações de “Gregório de Matos”, classificação de um *corpus* poético colonial, ainda fazem o nome reencarnar-se retrospectivamente no seu tempo, o século 17, como indivíduo liberal-libertino-libertário a profetizar o advento do “Barroco” e dos “neo-Neo” na retro geral desse fim de século. (HANSEN, 1996).

Esse trecho é bastante esclarecedor sobre o que estudamos na perspectiva de Hansen e que vai contra ao pensamento de Haroldo que acabamos de ver. De saída, Hansen já propõe novamente o nome Gregório de Matos entre aspas, apenas como “etiqueta” de um *corpus* colonial. Hansen lembra sempre que Gregório não deixou nenhum autógrafo e que os poemas foram atribuídos a ele, levando em consideração os conceitos de *fides* e *auctoritas*. Não se sabe bem como letrados como o Licenciado Rabelo coletaram seus poemas se por ouvi-los de pessoas mais velhas ou por outros registros, porém se sabe que muitos poemas têm mais de uma atribuição. Isso se explica porque, pela *auctoritas*, o poeta é classificado como uma excelência em determinado gênero e daí por diante os poemas escritos nesse gênero são atribuídos ao respectivo poeta. No códice Rabelo, o nome Gregório de Matos classifica poemas líricos, assim como satíricos. Hansen insiste que mesmo as sátiras que parecem sem regras são regulamentadas pela retórica, que também está por trás da criação da *persona* satírica. Hansen assevera várias vezes que a poesia é ficção e que, a do século XVII, não pode ser estudada com os pressupostos engendrados após o Iluminismo, como a autoria, a liberdade estética, a independência crítica do público, dotado de representatividade, assim como o livro como mercadoria na livre concorrência burguesa.

Como vimos também, Hansen rejeita o termo barroco por ser exterior ao século XVII e produto do neokantismo de Wölfflin e seus usos em histórias ou críticas literárias, embora sem intenção, mas ainda engajadas no romantismo nacionalista, caso de Haroldo de Campos e sua vanguarda “retrô”. Para Hansen, na crítica de Haroldo ainda se pode encontrar laivos teológicos, no neobarroco, pois ele prefigura Gregório como precursor de sua vanguarda e mesmo iniciador de um traço nacional. Hansen assim analisaria Haroldo:

Afirmando que o poeta e “O Barroco” são fundamentais para o cânone literário reconstituído da perspectiva do “presente de criação” da sua vanguarda, Haroldo de Campos criticou o nacionalismo de Candido e defendeu, com nacionalismo, a “brasilidade” de Gregório, primeiro “antropófago cultural” brasileiro, primeiro “malandro da dialética” brasileiro. (HANSEN, 2004, p. 48).

Hansen não concorda com a sugestão de se estudar a sátira por um viés bakhtiniano, porque isto significaria igualmente um anacronismo, seria aplicar critérios que o século XVII

não apresentaria. Além disso, a idéia de um Gregório contestador do estilo, da moral e da política como um “liberal-libertino-libertário” é ironizada por Hansen. Sobre as críticas bakhtinianas, nesse caso não só o que Haroldo diz, rebate Hansen:

Tida como transgressora, libertária e revolucionária, a sátira foi dada como expressão risonha da voz dos dominados contra a seriedade dos gêneros altos da classe dominante. Na Bahia do século XVII, Gregório de Matos tinha sido vanguarda do proletariado colonial, não se sabe bem se leninista ou trotskysta. (Idem, ibidem).

Hansen sustenta que a sátira não poderia ser vista desse modo e afirma, em seu texto no “Caderno Mais!”: “também na Bahia seiscentista a Potência subordina as outras primordialidades, assegurando o monopólio da violência da ‘razão de Estado’ em nome da prudência política do governo cristão que declara visar ao ‘bem comum’” (HANSEN, 1996). Para Hansen, a sátira ficcionaliza as normas sociais do século XVII e ratifica a moral e a religião vigentes. A sátira:

[...] aplaude o Santo Ofício da Inquisição e a caça à heresia; reitera ordens-régias e bandos que determinam a destruição de quilombos, a “guerra justa” ou massacres de índios, as devassas de foros falsos de fidalguia, de desvios de impostos e contrabando, de sedições de soldados e da plebe, de amores freiráticos, de sexo nefando, de blasfêmia e bruxaria. (Idem).

Hansen demonstra que outros documentos do período como as Atas e as Cartas do Senado da Câmara de Salvador apresentam em seus discursos os modos de funcionamento daquele sistema político, que a sátira ficcionaliza. O Estado é uma monarquia quase mística sustentado numa base racional. Baseado em Santo Tomás de Aquino e Aristóteles, o governo é visto como um “corpo místico”, cuja cabeça é o Rei e as outras classes, os demais membros. Afirma Hansen:

Por analogia, o “*corpus hominis naturale*”, o “corpo natural do homem”, é o termo de comparação para o “corpo político do Estado”, doutrinado como integração hierárquica, concórdia e paz de indivíduos e estamentos, súditos, que o compõem (Idem)

Como se vê, para Hansen, a posição da sátira nesse meio não poderia ser transgressora, nem confrontar tão de frente o poder, muito menos “tomar partido do povo”, como queria Teixeira Gomes. Segundo Hansen, “na sátira, a autonomia é a paixão máxima que pode afetar os corpos” (Idem). Não é à toa que, como mostra o crítico, as sátiras produzem monstros e partes dos corpos dos satirizados autonomizadas, que fantásticamente andam pela Bahia a denunciar o horror dos vícios. A sátira nunca está contra a Coroa, embora

um membro do governo possa ser satirizado caso não aja como sua posição exige. Informa Hansen:

Assim, a virtude do satírico metaforiza o conceito de superioridade social da racionalidade de Corte absolutista. Então, a superioridade só é mantida pela submissão política e simbólica da distinção pela subordinação à vontade real, à etiqueta e ao dogma. (Idem)

Desse modo, a sátira é retoricamente orientada e sua voz sai de uma *persona* que não é uma psicologia ou um eu autêntico, não é um autor, é um ator. Observa Hansen: “racionalidade não-psicológica, que estiliza e deforma os discursos das instituições e da murmuração informal do lugar” (Idem). Essa *persona*, ora irascível ora jocosa, segue “o padrão da racionalidade de Corte” e a promove. Hansen: “A virtude alega signos de ‘limpeza de sangue’, catolicismo, fidalguia, liberdade, discrição e masculinidade, opondo-se às representações que pretendem a autonomia que lhe subverte a superioridade pressuposta” (Idem). Como vimos no segundo capítulo, Hansen demonstra que a sátira é adepta das práticas do século XVII português quanto à moral, as raças, a religião e, obviamente, ao estilo. Vimos como a sátira é misógina e ainda pior para mulatas e negras, que, nela, sempre aparecem degradadas, nunca de maneira simpática. Na religião, a sátira é contra-reformista e constrói uma ficcionalização dos métodos da Inquisição, da visitação do Santo Ofício. Quanto às obscenidades, Hansen as considera como vulgaridades regradas feitas para o vulgo a fim de criticá-lo. Sintetiza: “Instituição, a sátira produz a perversão como exemplaridade da regra” (Idem). Segundo Hansen, a retórica prescreve dois gêneros do cômico – o ridículo, riso sem dor e a maledicência, para os vícios nocivos. Hansen nos esclarece que na poesia atribuída a Gregório prevalece a maledicência. Nesta, a *persona* finge-se de irado, o que seria uma paixão condenável, mas para condenar os próprios vícios da cidade. “A sátira, contudo, é uma arte do insulto que finge não seguir nenhuma arte: suas paixões são naturais, mas não são informais” (Idem).

A sátira era produzida a partir de: Quintiliano, Cícero, Aristóteles, Juvenal, cantigas de escárnio e mal dizer, Canceioneiro Geral, de Resende; Camões, Suárez, Rodrigues Lobo, Gracián, Saavedra Fajardo, Quevedo, Góngora, Botero, Tesouro. A sátira não tem “autonomia estética”, não pode ser “a ilimitação do ornamental pós-moderno”, não possui o “psicologismo positivista”. Ela representa “as virtudes heróicas do perfeito cavaleiro, estilo de aplicar estilos, efetuando e afetando aparências” (Idem).

Hansen, desse modo, critica a leitura de Haroldo em vários pontos. Afirma que a aproximação do estilo da vanguarda pós-utópica e do barroco só pode ser feita

“poeticamente”, como uma aproximação ficcional, que possui um valor descritivo, que diz muito mais sobre a contemporaneidade que sobre as especificidades do século XVII. Hansen inclusive alerta sobre o perigo de se confundir a escrita ficcional e a escrita da história. Vimos como ele adota uma postura historicista, que persegue incansavelmente o anacronismo, negando a validade de estudos que operam com conceitos exteriores ao século XVII. Operadores como a autoria, entendida na sua autonomia criativa e psicológica, liberdade estética, literatura e livre crítica do público, por exemplo, entendidas como o foram depois do Iluminismo estão fora do contexto seiscentista. Alguns aspectos de sua crítica se tornaram incontornáveis. Há que se concordar que houve leituras extremamente excessivas, que realmente transportaram para o Seiscentos características políticas, artísticas e comportamentais de outro tempo. A descrição do contexto feita minuciosamente por Hansen tornou-se fundamental para o estudo das letras na Colônia. Vista a derrocada do nacionalismo em nosso tempo, é impossível ainda acreditar em certas idéias caducas. Parece que o viés crítico de Hansen tem-se consolidado cada vez mais e suscitado outros trabalhos de discípulos.

A posição de Haroldo de Campos é importante para repensarmos o tipo de história baseada na historiografia romântica, como foi feita por Candido e, ao mesmo tempo rastrear os autores mais inventivos. Fica da perspectiva de Haroldo seu *paideuma* e seu empenho em descobrir o encoberto, formando leitores. Acreditamos que sem uma aproximação, ainda que com o risco de algum anacronismo, entre o presente e o passado, a poesia de Gregório permaneceria mumificada e morta. Não serão todos os leitores que terão em mente o conhecimento retórico e os valores do século XVII à disposição para ler a poesia de Gregório de Matos, considerando seu contexto original; logo, o empenho de Haroldo em valorizar a palavra-coisa, os autores menos estudados como Sousândrade, e em ver na poesia de Gregório, os tupinismos e os usos inusitados da mesma por outros artistas como Caetano Veloso, ajudam a franquear o abismo entre o presente e o passado.

Referências

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

ARANTES, Paulo Eduardo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Sousa e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 11-66.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., e notas Ana Maria Valente, 2^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

AUERBACH, Erich. Farinata e Cavalcante. In: *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, p. 151-201. (estudos; 2/ dirigida por J. Guinsburg)

_____. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1997.

ÁVILA, Afonso. *O lúdico e as projeções do mundo Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2^a Ed, 1980.

BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

BARBOSA, João Alexandre. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: *Signântia: quase coelum*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BARTHES, Roland. La mort de l'auteur. In: *Le bruissement de la langue*. Paris: Éditions Du Seuil, 1984, p. 63-69.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; 7^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 1.

BOSI, Alfredo. Do Antigo Estado à Máquina Mercante. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 94-118.

CAMPOS, Augusto de. Da América que existe: Gregório de Matos. In: *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978, p. 91-106.

CAMPOS, A, PIGNATARI, D., CAMPOS, H. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *O Sequestro Do Barroco Na Literatura Brasileira: O Caso Gregório de Matos*. Salvador: FCJA, 1989.

_____ *O Sequestro Do Barroco Na literatura Brasileira: O Caso Gregório de Matos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2011.

_____ *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 4^a ed., 1977.

_____ *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 4^a ed., 2010.

_____ *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 4 ed., 2000.

_____ *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____ *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____ *Depoimento de oficina*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

_____ *Signântia: quase coelum*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____ *Sousândrade*. Rio de Janeiro: Agir, 1966.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: *O Discurso e a Cidade*. Duas Cidades, São Paulo, Rio de Janeiro, 2004.

_____ *Literatura de Dois Gumes*. In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 2^a ed., 1989, p. 163-180.

_____ *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos (1750 – 1880)*. 12^a ed., São Paulo, Rio de Janeiro: Fapesp, Ouro sobre Azul, 2009.

_____ *Iniciação à Literatura Brasileira*. 6^a ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____ “A literatura é uma transfiguração da realidade”: Entrevista com Antonio Candido. In: *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, vol. 20, n. 1, p. 1-169, jan.- jun./ 2011.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 3^a Ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986.

CHOCIAY, Rogério. *Os metros do Boca: teoria do verso em Gregório de Matos*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Cândido Motta Filho. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1957.

DIMAS, Antonio. Gregório de Matos: poesia e controvérsia. In: *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Org: Ana Pizarro. São Paulo: Memorial Campinas: UNICAMP, 1993, p. 335-357.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 4^a ed., 2012.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Pref. José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais, 2^a Ed., 1992. (Col. Passagens)

_____ *A ordem do discurso: aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 21^a Ed., 1996.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o Boca de Brasa (Um estudo de plágio e criação intertextual)*. Petrópolis: Vozes, 1985.

GRAMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas, SP: Editora Unicamp, 2006.

_____ *A Sátira e O Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria de estado de Cultura, 1989.

_____ *A Sátira e O Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2 ed. Rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

_____ Autor. In: *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Org: José Luis Jobim, Rio de Janeiro, 1992, p. 11-43.

_____ Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas. *Destiempos*, México, Distrito Federal, Año 3, n. 14, p. 169-215, mar./abr. 2008.

_____ Categorias Epidíticas da Ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set./nov. 2006.

_____ Floretes agudos e porretes grossos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 out. 1996. Caderno Mais! Disponível em <www.revista.agulha.nom.br/jaha1.html> _Acesso em: 13 Out. 2011.

_____ Gregório, Gregórios. *Nossa História*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 11, p. 44-50, set. 2004.

_____ Ratio Studiorum e política católica ibérica no século XVII. In: *Brasil 500 anos: tópicos em história da educação*. Org: Diana Gonçalves Vidal e Maria Lúcia Spedo Hilsdorf, São Paulo: Edusp, 2001, 13-41.

_____ Questões para João Adolfo Hansen. Marcello Moreira e Marília Librandi Rocha (orgs.), In: *FLOEMA – Cadernos de Teoria e História Literária*, Vitória da Conquista, Ano I, n. 1, p. 11-23, 2005.

_____ Lugar-comum. In: *Retórica*. Adma Muhama, Mayra Laudanna e Luiz Armando Bagolin (Orgs.). São Paulo: Annablume, IEB, 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Panorama da literatura colonial. In: *Capítulos de Literatura Colonial*. Antonio Candido (Org.), 1991, p. 409-429.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard, 1978.

_____ *Pour une herméneutique littéraire*. Paris: Gallimard, 1988.

_____ *A história da literatura como provocação à teoria literária*, São Paulo: Editora Ática, 1994.

KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In: *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006, p. 305-327.

LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se: Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: *A dimensão da noite*. Antonio Arnoni Prado (org.). São Paulo: Livraria duas cidades: Editora 34, 2004, p. 114-212.

LIMA, Luiz Costa (org.) *A Literatura e o Leitor: textos de Estética da Recepção*. 2ª edição revista e ampliada, São Paulo, Paz e Terra, 2002.

_____ Conceção de História Literária na Formação. In: *Pensando nos trópico (Dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 145-166.

MATOS, Gregório de. *Crônica do viver baiano seiscentista. Obra poética completa*. Org: James Amado. Rio de Janeiro: Record, 1999, 2 vols.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo1; org: Luiz Antonio Barreto – Rio de Janeiro: Imago. Ed: Aracaju, SE: Universidade de Sergipe, 2001.

PÉCORRA, Alcir (Org.). *Poesia seiscentista: fênix renascida & Postilhão de Apolo*. Introdução: João Adolfo Hansen, 1ª ed. São Paulo: Hedra, 2002.

_____ *Teatro do sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*. São Paulo: Editora da universidade Federal de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1994.

POUND, Ezra. *A B C da literatura*. Augusto de Campos (Org.), Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 11ª ed., 2006.

ROMRO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Luiz Antonio Barreto (org.), Rio de Janeiro; Imago. Ed: Aracaju, SE; Universidade de Sergipe, 2001. Tomo I.

SPINA, Segismundo. Gregório de Matos. In: *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 23ª Ed., 1986, p. 114-125.

_____ *A poesia de Gregório de Matos*. Pref. Haroldo de Campos. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.

_____ *Gregório de Matos*. São Paulo: Editora Assunção, 1946.

SARAIVA, José Antonio. *O Discurso Engenhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 13-28.

_____ Nacional por subtração. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 29-48.

_____ Saudação “Honoris Causa”. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 9-16.

_____ Sobre a “Formação da literatura brasileira”. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 17-23.

_____ Os sete fôlegos de um livro. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 46-58.

STAROBINSKI, Jean. Préface. in: *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard, 1978, p. 7-21.

VERISSIMO, José. *História da Literatura: De Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 4 ed, 1981.

VODÍCKA, Felix. A História da Repercussão das Obras Literárias. in: *Círculo Lingüístico de Praga: Estruturalismo e Semiologia*. Dionísio Toledo (Org.). Porto Alegre: Editora Globo, 1978, p. 299-309.

WELLEK, René. O conceito de barroco na cultura literária. In: *Conceitos de crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo; Editora Cultrix, 1963, p. 69-117.

WISNIK, José Miguel Soares. *Poemas escolhidos*. Seleção, introd e notas. São Paulo: Cultrix, 1976.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____ *Renascimento e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2005.