

Haroldo de Campos

V. 18

A arte no horizonte
do provável

e outros ensaios



Editora Perspectiva

São Paulo

POR UMA POÉTICA SINCRÓNICA



POÉTICA SINCRÔNICA

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.

A poética diacrônica procura reconhecer, ao longo de um dado período cujas características são extraídas da história — o Classicismo ou o Romantismo, por exemplo —, as várias manifestações não necessariamente coincidentes do mesmo fenômeno, estabelecendo-lhes as concordâncias e discordâncias, sem a preocupação de hierarquizá-las de um ponto de vista estético atual. A sede do historiador literário diacrônico é, portanto, quanto possível, esteticamente neutra: interessa-lhe a congruência 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. Tome-se, por exemplo, entre nós, o caso de Alvarenga Peixoto. Mesmo após a magnífica edição de suas poesias feita por Rodrigues Lapa (1960), há ainda quem insista em ver no amigo de Cláudio e Gonzaga sobretudo o cantor protonativista do mediocríssimo "Canto Genetliaco", ou o encomiasta das também medíocres odes a D. Maria e ao Marquês de Pombal (nesta, salvam-se ainda alguns versos). Com a descoberta, porém, pelo notável estudioso português de 5 sonetos inéditos de Alvarenga, salta aos olhos que o pêso da obra reduzida dêsse Inconfidente está, justamente, na sua produção de sonetista, onde relampeiam laivos barroquistas na ousadia das metáforas ("Márcia corre a cortina das estrêlas"; "E a mão da Noite embrulha os horizontes"), e onde se podem detectar admiráveis soluções logopaicas (de giro sintático e movimento de palavras), como: "As meninas dos olhos delicadas, / Verde, prêto ou azul não brilha nelas; / Mas o autor soberano das estrêlas / Nenhumas fêz a elas comparadas". Yeats, sem dúvida, tinha em mira essa atitude esteticamente desinteressada, senão muitas vêzes francamente reacionário, do historiador diacrônico, quando afirmava a respeito de certos críticos: "They don't like poetry; they like something else, but they like to think they like poetry".

Não se sentindo solicitado por um sistema de valores estéticos que se haveria de pôr, necessariamente, no eixo do que lhe é coetâneo (sincrônico); não se aventurando a intervenções assim motivadas sôbre a ordem dos fatos que identifica ao correr do eixo de sucessão (histórico), o crítico diacrônico aceita a "média" evolutiva da tradição, o gráfico já historicizado que esta lhe subministra quanto à posição relativa dos escritores nos vários períodos. E olha com olho cético (o "olho de Medusa" dos guardiães de cemitério, de que fala Sartre...) as revisões e outras tentativas de eversão da ordem constituída, à frente das quais se põem, geralmente, não críticos, mas criadores. 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 estrélas fixas, e os veredictos literários, uma vez emitidos pelo primeiro historiador de tomo (o caso de Sílvio Romero entré nós), passem tão mansamente em julgado.

Não há dúvida, porém, de que a tarefa da poética diacrônica é importante, como trabalho de levantamento e demarcação do terreno, e, ao enfatizar-lhe os defeitos e limites, meu desejo é chamar a atenção para outro tipo de poética — a *poética sincrônica* —, muitíssimo menos praticada, mas cuja função tem um caráter eminentemente crítico e retificador sôbre as coisas julgadas da poética histórica. Para o crítico de visada sincrônica não interessa o horizonte abarcante e esteticamente indiferente da visão diacrônica. Roman Jakobson fornece os subsídios para a elaboração desse conceito, quando escreve: “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. Assim, por exemplo, Shakespeare, de um lado, e Donne, Marvell, Keats e Emily Dickinson, de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa, ao passo que as obras de James Thomson e Longfellow não pertencem, no momento, ao número dos valores artísticos viáveis. A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos”¹.

O exemplo mais característico que conheço do exercício de uma poética sincrônica é o livro *ABC of Reading* (1934), de Ezra Pound. Trata-se de um guia para a leitura criativa (seguido de antologia comentada) da poesia de expressão inglesa, considerada do ponto de vista da renovação de formas. Lê-se no seu preâmbulo: “O duro tratamento dado aqui a um grande número de autores meritórios não é sem propósito, mas nasce da crença firme de que a única maneira de man-

(1) “Linguistics and Poetics”, em T. Sebeok *Style in Language*, M.I.T., 1960 (em português na coletânea *Linguística e Comunicação*, Cultrix, 1968.). O conceito emerge também da própria “teoria do método formal”. Boris Eichenbaum, escrevendo sôbre o assunto em 1927 (apud T. Todorov, *Théorie de la Littérature / Textes des Formalistes Russes*, Seuil, 1966), mostra que o chamado formalismo russo se caracterizava pelo liame estreito que entretinha com a literatura contemporânea, que êle não se interessava pelo passado como tal, como fato histórico individual, mas que o abordava com uma certa bagagem de princípios e problemas teóricos que lhe era sugerida em parte pela literatura contemporânea.

tribuição 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 freqüentadores de crestomatias, fôsem 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. Eis alguns apontamentos, sem nenhuma pretensão de exaustividade, para um trabalho dessa natureza:

Gregório de Matos: Um de nossos poetas mais criativos. Infelizmente nos falta ainda uma edição rigorosa e cuidada de sua obra. GM soube levar a mistura de elementos do Barroco à própria textura de sua linguagem, através da miscigenação idiomática de caldeamento tropical (em sonetos como "Há coisa como ver um paiaíá" e "Um paiaí de Monai, bonzo bramá"). O mesmo hibridismo que se encontra em nosso barroco plástico. Acredito que o enfoque de GM ganharia nova luz se se levasse em conta a questão da dignidade estética da tradução, como categoria da criação. Realmente, enquanto em literaturas como a alemã (Lutero, Wieland, Voss, o arquiteador Hoelderlin, o atual "jovem iracundo" H. M. Enzensberger) e a anglo-americana (de Chaucer, "Le Grand Tradateur"; a Ezra Pound) o problema da tradução sempre foi considerado como de primeiro plano, entre nós ainda não se adquiriu suficiente consciência desse fato. Em lugar de discutirmos sobre as influências e/ou "plágios" gregorianos de Gôngora e Quevedo (e é bom lembrar que não existem manuscritos autográficos de GM, o que torna arbitrário perscrutar suas intenções), por que não pensamos em certa parte da obra de GM como tradução criativa? Ter traduzido o intrincado labirinto gongorino em verso italiano é, por exemplo, um dos braços de glória de Ungaretti. E GM fêz mais: demonstrou uma aguda visão funcional da técnica permutatória do Barroco, da matriz aberta dessa técnica, recombinao livremente, segundo os interesses da recriação em português, versos-membros de diferentes sonetos gongorinos (como no caso do "Discreta e formosíssima Maria", que extrai elementos de "Ilustre y hermosíssima María" e "Mientras por

competir con tu cabello"). Uma visão não diversa do poema como máquina lúdica e estrutura combinatória informa alguns dos "poemas partidos em dois" de *A Educação pela Pedra*, de João Cabral de Melo Neto.

Cartas Chilenas: Prosa. E, em muitos trechos, das mais fluentes, instigantes e movimentadas que tivemos. Na época, a aparência extrínseca de poesia podia ser apenas convenção para veicular tôda uma literatura de função didático-pragmática. A metrificação nas *Cartas* não é aquilo que lhes dá "qualidade diferencial" como fato literário, mas, antes, para usár uma expressão de Tinianov, uma "função auxiliar". Nas *Cartas*, importa mais a informação semiântico-documentária do que a informação própria de arte estética, aquela cujo primeiro conteúdo é a estrutura sensível dos signos que a compõem. Exemplo atual seria, na obra de João Cabral, a "prosa" de *O Rio* (mais concentrada no entanto, e mais retensa, do que a de qualquer romance do ciclo nordestino)².

Sousa Caldas: Um dos méritos da *Presença da Literatura Brasileira* (Difusão Européia do Livro, S. Paulo, 1964), de Antônio Cândido e Aderaldo Castello (obra que, a meu ver, é menos feliz no enquadramento de Alvarenga Peixoto, por exemplo, ou quando, justamente no século da revalorização do Barroco, põe em dúvida a autenticidade e a permanência da comunicação do barroco literário), está em ter repostado em circulação, num certo lance de poética sincrônica, um excelente trecho da "Carta a João de Deus Pires Ferreira", do Padre Sousa Caldas, poeta "ilustrado" do período de transição entre Arcadismo e Romantismo. Nela reconhecem os seus republicadores, com justeza, "admiráveis combinações de ritmos e invenções". Embora, em sua íntegra, a "Carta" não mantenha o mesmo nível do excerto selecionado, não há dúvida de que êste pelo menos (o "Diálogo com o Tritão", como o denomina o próprio poeta) será de agora em diante peça obrigatória numa antologia de nossa poesia criativa. No "Diálogo", comentários em prosa alternam-se com vinhetas em verso, de efeito leve e mordaz. Para se entender com o Tritão, o poeta usa frases em italiano, francês, inglês e latim. Como o requintado trovador provençal

(2) Abordei êste aspecto em "O Geômetra Engajado", *Metalinguagem*, 1967.

Raimbaut d'Aurenga, que interpolava fragmentos em prosa numa de suas composições, chamando-a, pelo inusitado de sua forma, "não-sei-que-é", e que, num *descort*, utilizava versos em cinco línguas para traduzir a volubilidade de sua dama (cf. Segismundo Spina, *Introdução à Lírica Trovadoresca*). Sousa Caldas, pelo que ficou dito, é, em certa medida, um precursor de Sousândrade.

Odorico Mendes: O Odorico tradutor e teórico da tradução. Com seus altos e baixos, faz falta ao corpo vivo de nossa literatura poética. O juízo supercilioso de Sílvio Romero (que considerava as traduções de OM "monstruosidades" escritas em "português macarrônico") não resiste à inspeção sincrônica. Mesmo porque o conceito de "macarrônico" (de Folengo a Joyce, a Gadda, ou a um novíssimo italiano como Sanguineti) não tem mais hoje conotações pejorativas. Não pode ser minimizado um poeta que teve bom ouvido para a melopéia homérica ("Pelas do mar fluctissonantes praias"); que ductilizou o idioma, cunhando nêles epítetos como "dedirrósea Aurora" e "criniazul Netuno"; que preparou o terreno para as invenções vocabulares sousandradinas e, já em nosso tempo, para a lavra da vanguarda poética, de Guimarães Rosa e dessa criativa tradução brasileira do *Ulysses* que nos deu Antônio Houaiss³.

Bernardo Guimarães: Romancista medíocre. O que nos interessa hoje de seu acervo é a parte burlesca, satírica, de "bestialógico" e "nonsense", de seu estro poético. Neste sentido, um precursor brasileiro do surrealismo. O soneto de paródia condoreira "Eu vi dos pólos o gigante alado", o pandemônio fáustico em ritmo de arremêdo gonçalvino "A Orgia dos Duendes" (comparar com o "Tatuturema" de Sousândrade, mais ou menos da mesma época — aquela publicada em 1865, êste em 1867) e outras composições de BG merecem a atenção da poética sincrônica. A "Orgia" entra numa linha de atualidade onde se encontram o "Albertus" (1832) de Gautier, louvado por Pound, ou, para dar apenas um ponto de referência contemporâneo, um poema como "Vai-se o Zodíaco de Ouro" (1932), do russo Nicolai

(3) Sobre a contribuição de Odorico Mendes, ver em *Metalinguagem* o meu "Da Tradução como Criação e como Crítica".

Zabolótzki⁴. A poesia erótico-escatológica de Bernardo, como também, antes, a de Gregório, deve ser objeto de reexame, sem falsos pudores ou pruridos cediços (lição admirável das *Cantigas d'Escarnho e de Maldizer*, de Rodrigues Lapa, já seguida por Natália Correia (*Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*).

Simbolismo: Aqui o levantamento básico já está feito, graças ao trabalho de Andrade Muricy. Cruz e Sousa, o poeta negro, em quem José Veríssimo, perplexo diante do signo nôvo, só pôde ver uma "inibição patológica" para a expressão artística, releva mais, para a visão de hoje, do que Bilac, o maçante ouriveseiro de nome em alexandrino perfeito que pontificou sobre a longa noite parnasiana. Mas Cruz e Sousa não representa ainda a face radical, mallarmaica, de nosso Simbolismo. Esta, a indagação sincrônica vai encontrá-la em Pedro Kilkerry, o originalíssimo poeta baiano, cuja obra, pequena mas essencial, está sendo coligida e estudada por Augusto de Campos⁵.

(4) Traduzido para o português na antologia *Poesia Russa Moderna*, de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, Civilização Brasileira, R. Janeiro, 1968.

(5) Enquanto aguardamos a edição de Kilkerry que está sendo preparada por Augusto de Campos, podem ser consultados a respeito os seus artigos: "Non multa sed multum", Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 2-6-1962; "O revolucionário Kilkerry", idem, 16-6-1962; "Revisão de Kilkerry", idem, 24-7-1965; "Kilkerry: palavras-chave", idem, 31-7-1965; "Simbolismo: retrato sem retoque", *Correio da Manhã*, R. Janeiro, 14-5-1967; "Pedro Kilkerry: a harpa esquisita", idem, 18-6-1967.

O SAMURAI E O KAKEMONO

O conceito de *poética sincrônica*, tal como eu o entendo, resulta de uma livre aplicação da fórmula de Roman Jakobson, retomada recentemente por Gérard Genette, a propósito do que poderia ser uma "História Estrutural da Literatura"¹. Esta não seria outra coisa senão a colocação em perspectiva diacrônica (histórico-evolutiva) de quadros sincrônicos sucessivos. A poética diacrônica, assim reformulada, passaria a ser, como quer Jakobson, "uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas". Corolariamente, os cortes sincrônicos, realizados segundo um critério de variação de funções, teriam em conta não apenas o "presente de criação" (a produção literária de uma dada época), mas também o seu "presente de

(1) Gérard Genette, "Structuralisme et Critique Littéraire", *L'Arc*, Aix-en-Provence, nº 26 (número especial dedicado a Lévi-Strauss), 1965. Republicado em *Figures*, Seuil, 1966.

cultura” (a tradição que nela permaneceu viva, as revisões de autores, a escolha e reinterpretação de clássicos). Genette lembra nesta conexão uma frase de Borges: “Se me fôsse possível ler qualquer página de hoje — esta, por exemplo — como será lida no ano 2.000, eu conheceria a literatura do ano 2.000”. A mim, ocorre-me logo esta observação de Pound a respeito da tradução de Homero: “Os Clássicos não *versus* “os modernos”, como na querela do século XVIII, mas seu lugar num plenário contendo a Europa do século XIX, o Oriente, a arte pré-histórica, a África etc. Em síntese, numa cultura *plena*, com o cinema e a mecânica moderna. Não de maneira ameaçadora, por força das reputações altissonantes, nem tampouco esmagados pela descrença no passado”. Ou esta outra, de Eliot: “Necessitamos de um olho capaz de ver o passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente. Eis o olho criativo”.

Naturalmente que um tal conceito tem caráter eminentemente operacional. A ênfase instrumental que lhe empresto liga-se, na prática, a efeitos de “drástica separação” (Pound), de imediato interesse para a criação literária. Trata-se de uma operação redutora de valor inclusive catártico (como diz Genette a respeito de certas radicalizações táticas do formalismo russo), cujo primeiro objetivo é sacudir velhos prejuízos em relação ao discurso literário e permitir sua revisão. Na realidade, a poética sincrônica procura agir crítica e retificadamente sobre as coisas julgadas da poética diacrônica. Sincronia e diacronia estão, pois, como é óbvio, em relação dialética. Jakobson e Lévi-Strauss nunca as trataram como um par de conceitos estanques e antinômicos, e o próprio Saussure, ao que parece, não as teria formulado de maneira a enrijecê-las (os redatores do *Curso* saussuriano, ao que indicam notas recentemente publicadas, esquematizaram em demasia as idéias do mestre neste ponto). A escolha de uma perspectiva sincrônica é, antes de mais nada, uma disposição metodológica, a maneira de privilegiar, para efeitos práticos, um ponto de vista estrutural². Em sua transposi-

(2) Uma resposta-“boutade” do pintor De Kooning ao compositor John Cage, a propósito do problema das influências em arte, ilustraria bem esta ênfase metodológica: “The past does not influence me; I influence it”.

ção literária, o par sincronia/diacronia está em relação dialética em pelo menos dois níveis: a) a operação sincrônica se realiza contra um pano de fundo diacrônico, isto é, incide sobre os dados levantados pela visada histórica, dando-lhes relêvo crítico-estético atual; b) a partir de cortes sincrônicos sucessivos é possível fazer-se um traçado diacrônico renovado da herança literária (uma *Antologia da Poesia Brasileira de Invenção*, por exemplo, considerando nossa evolução poética desde as origens até o presente, mas perfilando-a de acordo com intervenções sincrônicas, estaria neste caso).

O que pode também ocorrer — e ocorre mais comumente — são obras de história literária, desenvolvidas segundo um critério de exposição diacrônica, mas que se deixam pontilhar de iluminadoras aberturas sincrônicas. É o caso da *Formação da Literatura Brasileira*, de Antônio Cândido (veja-se, por exemplo, na sua abordagem de Gonçalves Dias, a identificação, a partir de um ângulo fornecido sem dúvida pela poesia de hoje, do “pesado lastro de prosa rimada” que existe na produção gonçalvina). É o caso, para dar mais um exemplo, da excelente *A Literatura Alemã*, de Carpeaux, onde se encontram juízos sincrônicos como este (sobre as baladas de Schiller): “. . . são as produções poéticas mais famosas de Schiller. Revelam suas qualidades sobretudo quando declamadas. São leitura obrigatória na escola média alemã; e não se pode negar que continuam contribuindo para deseducar o gosto literário da mocidade, insensibilizando-a contra os valores da verdadeira poesia lírica”. Anatol Rosenfeld, com quem tive a oportunidade de discutir este conceito de uma poética sincrônica³, resumiu o problema numa fórmula que tem o mérito de mostrar os aspectos correlativos do par sincronia/diacronia e, de outro lado, as limitações de uma “empatia histórica”, cuja possibilidade sem embargo admite: “Uma crítica, por mais radicalmente “sincrônica” que seja, timbrando em focalizar textos do passado a partir de concepções estéticas atuais e abordando-os como entidades fechadas, auto-suficientes e “simultâneas” no “reino eterno e atemporal” da grande arte, ainda assim tem de manter aberto um horizonte “dia-

(3) No âmbito de um curso de conferências sobre o Romantismo, organizado em 1966 por Jacó Guinsburg, quando me vali pela primeira vez do conceito.

crônico”, pondo em referência (ao menos em parênteses) a visão inerente à época em que a obra surgiu. Ela não pode deixar de trabalhar, portanto, com duas consciências — a atual e a da obra analisada, na medida em que tal empatia histórica é possível”⁴.

Para mim, a poética sincrônica é sempre uma poética *situada* na acepção sartriana do termo. Neste sentido ela não opera no vazio (“a literatura não existe no vácuo”, já proclamava Ezra Pound), mas está inserida na história: só pode assumi-la um homem datado e inscrito num dado tempo histórico, o presente. Daí também o seu estatuto relativo, pois, ao contrário do que se poderia imaginar, é o valor relativo, funcional, e não o eterno, canonizado, que preside a uma História Literária Estrutural, montada sobre cortes sincrônicos⁵. Marx, que não mostrou interesse pela arte oriental (chinesa, japonesa ou hindu), preocupava-se porém com a permanência da fruição estética da arte grega, para além das circunstâncias sociais que a geraram. Esta era no fundo uma cogitação sincrônica, pois, para o homem Marx, a literatura e a arte grega estavam vivas, como estava vivo Dante. Basta que acompanhem a fortuna literária de um poeta que os manuais tratam como o maior dos líricos gregos — Píndaro —, para verificarmos como aquela permanência é, no fundo, feita pela entrosagem diacrônica de leituras sincrônicas do passado. Admirado pela antiguidade latina (Horácio e Quintiliano) e pela Renascença, eis que a *clarté* francesa e o racionalismo estrito dos séculos XVII e XVIII o rejeitam (Malherbe fala em “galimatias” a propósito das obscuridades do estilo pindárico; Perrault, La Mothe e Voltaire endossaram tais restrições). Hoelderlin, este moderno “avant la lettre”, no dealbar do século XIX, vai encontrar justamente em Píndaro o sôpro hínico e a linguagem gnômica que caracterizam uma das fases mais importantes de sua poesia, e das traduções hoelderlinianas de odes do mélico tebano emerge tóda uma nova técnica do tra-

(4) Depoimento prestado no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 17-9-1966.

(5) Roman Jakobson, refutando aquêles que criticam a ausência de historicidade nas análises estruturais de Lévi-Strauss, salienta que as críticas que se faziam aos “formalistas russos” diziam respeito, no fundo, ao excesso de historicidade dêstes últimos, que não tomariam em consideração justamente os “valores eternos”, o “valor abstrato” da arte, vendo-a apenas como “novidade”, como “luta das novas formas contra as velhas” (entrevista à revista italiana *Cinema & Film*, nº 2, 1967). Sincronia não se reduz a estatismo, como também refere Jakobson.

duzir. Nos anos 10, quando Norbert von Hellingrath (do círculo de Stefan George) propunha essas traduções pindáricas a uma reconsideração pelo gosto moderno, Ezra Pound, de uma outra perspectiva — não menos atual —, tachava o cantor das “Píticas” de “maldito retórico” e comparava a decantada musicalidade de sua poesia aos sons de um “enorme tambor”. E na partilha sucessiva, Eliot secundava Pound, Valéry inscrevia um aforismo pindárico no pórtico de seu “Cimetière Marin”. Veja-se, pois, como a perspectiva sincrônica é afetada pela resposta do homem concreto, situado num momento definido da evolução literária (diacrônica) de seu país e de sua língua. O que se manifesta como permanência é antes a menor margem de variabilidade — a invariância, digamos assim, — dos sufrágios sincrônicos ao longo do eixo temporal, como parece ser o caso de Homero, mas não é exatamente o de Dante (Dante e Shakespeare não tiveram lugar no quadro do classicismo francês). Tem razão Roland Barthes quando escreve: “O estruturalismo não retira a história ao mundo: procura ligar à história não apenas os conteúdos (isto já foi feito mil vezes), mas também as formas, não somente o material, mas também o inteligível, não unicamente o ideológico, mas ainda o estético. E precisamente porque todo pensamento sobre o inteligível histórico é também participação nesse inteligível, importa pouco, sem dúvida, ao homem estrutural durar: ele sabe que o estruturalismo é também uma certa forma do mundo, que mudará com o mundo; e do mesmo modo que experimenta sua validade (não sua verdade) no seu poder de falar as línguas antigas do mundo de uma nova maneira, sabe que bastará que surja da história uma nova linguagem que, por seu turno, o fale, para estar concluída sua tarefa”⁶.

A verificação da existência de uma relação dialética, de integração e complementaridade, entre sincronia e diacronia, não deve porém servir para obscurecer ou aguar o alcance prático, metodológico, do corte sincrônico sobre o “corpus” literário, sobretudo numa literatura como a nossa, onde quase tudo está ainda por fazer nesse campo. Como repara o lingüista Stankiewicz, “o problema da sincronia na linguagem poética

(6) “L’Activité Structuraliste”, *Essais Critiques*, Seuil, 1964.

é diferente do que se põe na linguagem cotidiana. As tradições poéticas estão imersas no diacrônico. A sincronia surge somente em nossa atitude para com o diacrônico, em nossa aceitação ou recusa das tradições poéticas que nos foram transmitidas. Aí se coloca o problema do valor. Penso que a atitude que tomamos em relação a determinadas tradições leva à contínua inovação⁷. Reflexão dialética neste campo não há de ser sinônimo de “deixa-disso” ou de “banho-maria”. Não se chega a nenhuma valoração significativa sem fazer da teoria uma pragmática do escolher. Justamente porque a escolha de um Lukács é insignificante (como tachar de outro modo uma seleção literária moderna que exclua Joyce e Kafka, que incompreenda Brecht e que passe ao largo de Maiakóvski?), seu edifício teórico fica perigosamente pendurado sobre o nada, arriscando o destino falhado das “máquinas inúteis”. “Conhece-se a qualidade de um crítico não por seus argumentos, mas por sua escolha” (E.P.). A operação sincrônica dá a medida funcional dessa escolha em cada caso considerado. Permite o desenho de novas tábuas inteligíveis de funções-relações (Sousândrade sincroniza com a poesia concreta; Francisca Júlia com a geração de 45). Dessa atitude operacional necessita urgentemente nossa historiografia literária, que costuma ter para com o passado (para com um certo passado integrado no *decorum* dos compêndios e dos currículos) uma relação de hipnose reverencial. Lembro-me de um episódio ocorrido faz alguns anos numa galeria de arte de São Paulo. Um pintor nipo-argentino fazia, perante um auditório contrito, uma preleção sobre as relações do Ocidente para com a arte oriental. A certa altura, num desdenhoso lance de “iniciado”, que acentuava assim a distância que o separava do mundo dos “leigos”, afirmou: “Os impressionistas nunca souberam compreender realmente a gravura japonesa, pois não conheciam o Zen, nada entendiam da história da cultura japonesa”. Quando já se estava estabelecendo entre os presentes um pacto deslumbrado de catecúmenos ávidos, aos quais é sempre sonogada a visão da beatitude, rompe o aparte inesperado e dessacralizador de Décio Pignatari: “Não é verdade! Os impressionistas compreenderam, e com-

(7) Cf. “Comments to Part Nine / Retrospects and Prospects”, em T. Sebeok, *Style in Language*, M.I.T., 1960.

preenderam muito bem a arte japonêsa. Tanto assim que puderam incorporar seus elementos estruturais à arte que faziam. Não será preciso que eu vista uma armadura medieval para entender uma igreja românica, nem tampouco que me enfie numa roupagem de samurai para saber ver um kakemono”⁸.

A leitura estrutural que Garcia Lorca e Dâmaso Alonso realizaram da poesia de Gôngora é, para nós, seus contemporâneos, a poesia de Gôngora. E o será até que um nôvo lance da evolução literária, novas necessidades concretas de criação, ponham essa leitura em desfunção.

(8) O quadro “Le Père Tanguy”, de Van Gogh, que se encontra no Museu Rodin de Paris, é um interessante exemplo dessa crítica de formas eficientemente levada a cabo pelos impressionistas. Trata-se do retrato de um velho, contra um *décor* de gravuras japonêsas, que funcionam como uma verdadeira alusão metalingüística à assimilação de técnicas que o pintor efetua na tela, através de sua decodificação sincrônica da arte oriental. A aparente disparidade temática entre fundo e figura se resolve, assim, em termos de uma límpida coerência no nível estrutural.



APOSTILA: DIACRONIA E SINCRONIA

Quando distingo, para efeitos operacionais, entre diacronia e sincronia em matéria de enfoque literário, tenho o cuidado de esclarecer que estou manipulando *ivrementemente* a dicotomia saussuriana, retomada pelo estruturalismo eslavo e francês. Assim como Roman Jakobson, por exemplo, não admite a identificação entre sincronia e diacronia de um lado, e estatismo e dinamismo de outro, observando que “a imagem sincrônica de uma língua está tão longe dos quadros estáticos, que nela se reúnem, como a imagem cinematográfica, que aparece na tela num momento dado, está longe de ser cada um dos quadros isolados e estáticos que formam o filme”¹, — assim também procuro matizar a idéia de diacronia em poética através do reconhecimento de que, na abor-

(1) “Para a estrutura do fonema”, na coletânea *Fonema e Fonologia*, Livraria Acadêmica, Rio de Janeiro, 1967.

dagem histórica, há sempre incrustado um elemento descritivo (sincrônico). 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. Nenhuma história literária, por mais "historicizante" que seja, deixa, nesse sentido, de envolver tácitamente um aspecto descritivo, de estar referida, ainda que por simples homologação, a uma noção axiológica de sistema. Todavia, e aqui está a diferença que metodologicamente me interessa, o quadro sincrônico a que se reporta o crítico de mentalidade diacrônica é um quadro sincrônico também "historicizado", por assim dizer, embebido em diacronia, embutido na tradição. A descrição sincrônica implícita na historiografia literária de um Lukács, por exemplo, é, no tocante ao romance, aquela que oferece o realismo oitocentista. O tabuleiro de xadrez, da imagem saussuriana, foi por Lukács paralisado no momento em que Balzac dava o seu grande lance, e é por isto que, no desenvolvimento posterior da partida até nosso tempo, Lukács é capaz de reconhecer um Thomas Mann — cuja arte romanesca está mais próxima desse romance "acabado" do século XIX —, mas não se mostra por igual apto a aceitar Joyce ou Kafka, que desbordam desse *cânon* sincrônico historicizado e já convencional. Fixemos agora um exemplo brasileiro. Quando o crítico Wilson Martins, em sua abordagem diacrônica do Movimento Modernista², registra o que tem por "fracasso" do romance experimental da década de 20 (os romances-invenções de Oswald de Andrade, *Macunaíma* de Mário de Andrade), propondo logo mais à nossa reconsideração a obra romanesca de Érico Veríssimo, faz dos primeiros e deste último uma leitura que, no fundo, é tributária daquela sincronia oitocentista perempta, do romance "fechado" (o romance "bem feito" ou "de entrecho", como o chama Umberto Eco). 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

(2) *O Modernismo*, Cultrix, São Paulo, 1965.

revisão do panorama diacrônico rotineiro — por uma nova tábua sincrônica que retira sua função da literatura viva do presente. Poética sincrônica faz um Eliot quando reabilita os “poetas metafísicos”, um Garcia Lorca quando revê Gôngora, um Pound quando reedita Cavalcanti, a poesia concreta quando reclama a reavaliação de Sousândrade ou de Kilkerry. Poética diacrônica (com o elemento descritivo obscurecido pelo histórico, tiranizado pela tradição), faz o crítico que estuda o Romantismo aceitando o quadro sincrônico herdado, de poetas “maiores” e “menores”, postura que traduz na base a anuência passiva à partilha feita pela perspectiva coeva ou imediatamente posterior ao período em que o Romantismo como tal se constituiu. O lugar de poeta que a mirada sincrônica dos contemporâneos de Gonçalves Dias lhe deu e que a poética histórica incorporou, “historicizou”, não é o que um crítico sincrônico de hoje lhe dará, se a sua sensibilidade e a sua informação estiverem afetadas pelas exigências estético-criativas do tempo presente. Não é o Álvares de Azevedo dos poemas de luto púbere, que recheiam as antologias, mas o poeta coloquial-irônico das “Idéias íntimas” (como já sentiu Mário de Andrade), aquêle que conta para a visada moderna.