

1. TEXTO E HISTÓRIA

O estatuto do historiador literário brasileiro é, por assim dizer, um estatuto dilacerado e dilacerante. Confrontado com um panorama diacrônico onde são raros os momentos de altitude, este historiador oscila entre a melancolia do profissional que não encontra um objeto satisfatório para o exercício de seu *métier* e a indulgência do fideicomissário que procura valorizar os bens sob sua custódia. A primeira atitude é frustrante e paralisadora; a segunda implica um quase requerimento de moratória a prazo indeterminado, para que o legado literário em exame seja considerado à luz menos rigorosa de uma situação contextual que lhe é por definição adversa (tratar-se-ia de um ramo secundário de uma árvore secundária, a literatura brasileira, esgalho da portuguesa) e, assim, contemplado sob a espécie da benevolência e da compassiva compreensão. Este esquema bipolar, trabalhado por impulsos desacordes, afinal se concilia por uma solução ritual, que antes diz respeito à liturgia do que

ao objeto da indagação: é necessário criar um *corpus* da literatura brasileira para a integração curricular, e é nesta emergência que – como salientou uma vez Décio Pignatari – o historiador literário brasileiro, em lugar de proceder como Confúcio na anedota exemplar recontada por Ezra Pound (isto é, reduzir três mil odes a trezentas, para o fim de definir uma antologia realmente básica), infla uma dezena de bons autores em uma centena ou mais de literatos subalternos. Ou então (quando não paralelamente) subscreve com temor reverencial as partilhas herdadas de autores “maiores” e “menores” e as escolhas consuetudinárias das peças de florilégio, permitindo-se apenas uma discreta margem de divergência em relação ao cânon constituído. Satisfazem-se assim os currículos e povoam-se os livros didáticos, mas em contraparte esvai-se o sentido criativo, a qualidade (a informação original) é anulada, quando não simplesmente excluída (o caso de Sousândrade, de Qorpo Santo e outros), no confronto com a repetição estereotipada e a morna indiferenciação. Volta a melancolia da “literatura menor”, o exercício nostálgico da crítica por “honra do ofício”, por desobriga até da “consciência infeliz” ante a fatalidade do legado e o imperativo ético-ideológico de assumi-lo.

Contra este estado de coisas, que se reflete em maior ou menor grau nos repertórios antológicos e nos inventários historiográficos, mesmo aqueles já aparentemente atualizados pela perspectiva retificadora que nos é proporcionada pela revolução modernista de 1922, a vanguarda brasileira propõe uma leitura radicalmente diversa de seu passado literário. A ideia de uma *poética sincrônica* parece aqui extremamente fecunda, nos termos em que a formulou Roman Jakobson:

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, por um lado, e Donne, Marvell, Keats e Emily Dickinson, por outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético de 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 [...] Uma poética histórica ou história da linguagem cabalmente compreensiva é uma superestrutura a ser construída sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas.¹

A aplicação deste critério numa literatura como a brasileira (cuja história real, a rigor, ainda está por fazer-se) produz desde logo um efeito desobstrutivo e dessacralizador: de um lado, o prontuário das obras a serem consideradas (antes obras que autores) fica inevitavelmente reduzido, com a remoção do entulho despiciendo (por “glorioso” que seja); de outro, perfilam-se com nitidez antes impossível de obter aqueles autores (textos) que realmente contam numa perspectiva radical, inclusive de validade internacional; finalmente, dentro da bagagem de um autor dado, o eixo de interesse deixará muitas vezes de se ancorar no lastro entorpecido das peças ditas “antológicas” (o caso da discutível “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias), para se firmar em composições menos celebradas, mas muito mais realizadas esteticamente (como, do mesmo autor, o “Leito de Folhas Verdes”). Esta “drástica separação” (na acepção poundiana da frase, que pode ser entendida como uma versão pragmático-poética do “corte sincrônico” proposto por Jakobson) é empobrecedora apenas na aparência. O que se perde em quantidade e diluição, ganha-se em qualidade e rigor. Em vez de enfrentar o objeto de seus estudos com o complexo de inferioridade que é fruto da indulgência consentida (a mesma que inclui um canhestro versejador como Casimiro de Abreu no rol de nossos “românticos maiores”...), o crítico poderá agora, de cabeça erguida e sem pedir escusas, reivindicar em alto e bom som aquilo que nos é devido, o contributo de informação original que temos a reclamar como coisa nossa

¹ Roman Jakobson, *Linguistics and Poetics*, em T.A. Sebeok (org.), *Style in Language*, Cambridge: MIT Press, 1960. (Trad. bras.: *Linguística e Comunicação*, São Paulo: Cultrix, 1969.)

na evolução de formas da literatura universal, na, por assim dizer, “enciclopédia imaginária” dessa literatura. O que era antes um panorama amorfo, contemplado por um olho destituído de projeto, ganha coerência e relevo hierárquico, readquire vida dentro de uma tábua sincrônica onde presente e passado são contemporâneos. Para ficarmos apenas no âmbito da poesia: o barroco Gregório de Matos, os árcades Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, o romântico Sousândrade, o simbolista Pedro Kilkerry, o simbolista (pré-modernista) Augusto dos Anjos são poetas que teriam voz e vez em qualquer literatura e em qualquer literatura teriam um definido acréscimo a oferecer. Enquanto o *scholarship* acadêmico se perde por exemplo em discutir se Gregório foi plagiário de Gôngora e Quevedo (plagiário, um poeta do qual não se conhecem manuscritos autógrafos, por ter *traduzido* para o português o intrincado labirinto gongorino, quando um dos brasões de glória de Ungaretti é ter feito coisa semelhante para o italiano? Um poeta que compreendeu tão bem, com aquela “imaginação funcional” ou “sintagmática” de que fala Roland Barthes, a matriz aberta do barroco, que soube recombinar ludicamente em nossa língua, num soneto autônomo – verdadeiro vértice de um sutil “diálogo textual” – versos-membros de diferentes sonetos do poeta cordovês? Um poeta que, com o ousado senso de hibridismo que também se encontra em nosso barroco plástico, miscigenou seu instrumento com elementos de caldeamento tropical (tupinismos, africanismos), levando a *discordia concors* barroquista à textura mesma de sua linguagem?); enquanto o pietismo universitário se conforta com os “sonetos de arrependimento” do Gregório místico (de boa fatura, mas muito menos criativos), será preciso que um observador estrangeiro, a estudiosa russa Ina Terterian, nos alerte de que a desabusada obra satírica do “Boca do Inferno” é “comparável aos melhores exemplos de sátira mundial do século XVII?”²

2 Cf. Boris Schnaiderman, Revelações de uma Enciclopédia, *O Estado de S. Paulo*, 29 set. 1962, Suplemento Literário (comentário sobre o artigo “Literatura Brasileira” da *Krátkaja Literaturnaja Entziklopiédia*, Moscou, 1962).

E isto para não falar da sonogada erótica do cantor baiano, cuja investigação despreconcebida poderá ser reveladora³. O leitor algo familiarizado com os *aperçus* históricos da literatura brasileira ficará surpreso certamente diante da enumeração acima, que refoge quase que inteiramente aos elencos estabelecidos. A omissão pura e simples do parnasianismo, por exemplo, é deliberada, pois esta escola poética no Brasil, particularmente influente na deformação do gosto literário daqueles que obrigatoriamente a suportam nos currículos secundário e superior, é copiosa em poemas medíocres e praticamente vazia em criatividade. Também é voluntária a ênfase que se dá a Sousândrade, solitário representante sincrônico de nosso romantismo (outros românticos, muito tempo dados como “maiores” – Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves –, salvar-se-ão mais por poemas e fragmentos isolados do que pelo grosso de uma obra convencional, tributária dos “clichês” do tempo, pela qual são geralmente prestigiados). Pedro Kilkerry é o nosso único simbolista radical, de linhagem mallarmaica (Cruz e Sousa, que contaria numa escala taxinômica menos severa, é antes um simbolista moderado, contaminado pelos restos do parnasianismo), enquanto que Augusto dos Anjos, entre simbolista e expressionista, com algo de brutalismo primitivo e de um cientificismo que já é incorporação inventiva do *Kitsch*, deve ser reconhecido

3 A avaliação já pode ser feita, e com resultados amplamente confirmadores, através da oportuníssima e corajosa edição das *Obras Completas de Gregório de Matos*, em sete volumes inexpurgados, coordenada por James Amado (Bahia: Janaina, 1968). Não compartilho da reserva com que, em certos círculos acadêmicos, tem sido recebida essa contribuição, por não se ater a critérios de editoramento propriamente “críticos”. Enquanto os eruditos superciliosos não fazem o labor que reclamam, essa edição, extremamente cursiva e bem imaginada em sua organização, dá aos poetas e amadores de poesia a imagem de corpo inteiro de um dos maiores poetas de nossa literatura, resgatando-lhe a obra (o texto chamado “Gregório de Matos”, como se expressa com senso do imprescindível o seu organizador) de um “degrede” de “trezentos anos”.

como um de nossos poetas mais singulares⁴. Quanto a Cláudio Manuel da Costa, árcade com laivos barroquistas, e Tomás Antônio Gonzaga, cuja lira setecentista, como o soube ver Oswald de Andrade, é a de um romântico *avant la lettre* (e mais do que os nossos românticos propriamente ditos capaz de notação desataviada e fluência logopaica)⁵, se põem sem favor entre os bons poetas do seu tempo. Este balanço não é completo nem exaustivo, pois a revisão sincrônica da poesia brasileira é um processo em curso, no qual a vanguarda poética está presentemente engajada, e que há de chegar a seu desaguadouro natural com uma futura *Antologia da Poesia Brasileira de Invenção*⁶. Mas para que se meça o

4 Sobre o lado “expressionista” de Augusto dos Anjos chamou a atenção Anatol Rosenfeld, em magistral estudo comparativo entre a poesia do autor de *Eu* e a de Gottfried Benn. Cf. “A Costela de Prata de A. dos Anjos”, primeiro em *Doze Estudos*, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959, agora em *Texto/Contexto*, São Paulo: Perspectiva, 1968.

5 Oswald de Andrade, *A Arcádia e a Inconfidência* (Tese de Concurso), São Paulo, 1945 (*Obras Completas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, v. 6): “Com Gonzaga estamos compromissados. É o romantismo. Ele e seus companheiros de Inconfidência também “traem a fé jurada” aos acentos mortos da velha poesia.” Ressalte-se que Oswald soube valorizar ainda, nos devidos termos, o papel fundamental do “Boca do Inferno” baiano: “Gregório de Matos foi sem dúvida uma das maiores figuras de nossa literatura. Técnica, riqueza verbal, imaginação e independência, curiosidade e força em todos os gêneros eis o que marca a sua obra e indica, desde então, os mimos da literatura nacional” (“A Sátira na Literatura Brasileira” (conferência de 1945).

6 Pode-se distinguir mesmo entre uma “História textual”, que toma o *texto*, caracterizado por seu “conteúdo informativo” (suas componentes inventivas), como ponto fulcral e privilegia uma visada sincrônica, e a “História literária”, predominantemente cumulativo-diacrônica, que considera a literatura no seu sentido convencional. Aplicando-se à prosa (mais especificamente ao *romance*) esse critério sincrônico-textual, teríamos o seguinte recorte essencial, na literatura brasileira até os fins do século passado: *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854-1855), de Manuel Antônio de Almeida, primeira manifestação do “romance malaandro” (Antonio Candido), popularesco e dessacralizador (“carnavalizado”, Bakhtin) em nossa literatura; *Iracema* (1865), de Alencar, a função poética na prosa, bem sucedido experimento (“Este livro é, pois, um ensaio ou antes mostra”) de ruptura dos gêneros e estruturação rítmico-semântica da matéria narrada, a obra-prima de um autor prolífico, em larga medida já perempto; *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia, simbolismo transitando para o impressionismo,

alcance desse processo e a profundidade das transformações que vai acarretando, basta que se considere o “caso” Sousândrade, sem dúvida alguma a mais espetacular intervenção do espírito sincrônico no *panteon* remansoso de nossa historiografia literária. Considerado por seus contemporâneos como louco e negligenciado por Sílvio Romero em sua *História da Literatura* (1888) justamente porque suas ideias e sua linguagem tinham uma “outra estrutura”, que escapava à “toada comum da poetização do seu meio”, Sousândrade ficou à margem da estrada real de nossa cultura por cerca de 100 anos (seu primeiro livro, *Harpas Selvagens*, é da mesma data das *Fleurs du Mal* de Baudelaire, 1857). Somente em 1964 foi ele repostado em circulação, reclamando-se para o seu legado um lugar de relevo no acervo dos criadores da poesia moderna⁷. A revisão de seu processo de olvido se integra, aliás, num fenômeno mais amplo de reconsideração da herança literária, característico de nosso tempo (Dâmaso Alonso e Garcia Lorca reveem Gôngora; T.S. Eliot reexamina os *metaphysical poets*; Pound recupera o “Sordello” de Browning e traduz os provençais e Cavalcanti; Hölderlin é redescoberto pelo círculo de Stefan George, e assim por diante). A obra principal de Sousândrade, o poema em 13 cantos *Guesa Errante* (uma epopeia panamericana precursora tematicamente do *Canto General* de Neruda), apresenta, entre outros aspectos singulares, um episódio de modernidade extrema, “O Inferno de Wall Street”, ambientado na Bolsa de Nova York. Antecipando-se a Ezra Pound, o poeta brasileiro, através da técnica de

sinestesia e “teatro íntimo da memória” (antegostos “proustianos” no palato do crítico de hoje), a prosa icônica de um artista plástico, “fato *semiótico*” (D. Pignatari via Araripe Jr.). E, então, essa tríade metalinguística por excelência, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), o Machado final, nosso Borges no Oitocentos.

7 Cf. Augusto e Haroldo de Campos, *Re Visão de Sousândrade*, São Paulo: Invenção, 1964 (3. ed. revista e ampliada: São Paulo: Perspectiva, 2002). Inclui também o ensaio de Luiz Costa Lima, O Campo Visual de uma Experiência Antecipadora. Augusto de Campos prosseguiu na tarefa revisional, dando à estampa, o seu *Re Visão de Kilkerry*, São Paulo: Fundo Estadual de Cultura, 1970,.

montagem de fragmentos extraídos de jornais da época, de citações polílingues, da intervenção de personagens históricos e mitológicos, de invenções vocabulares e sintáticas, projeta uma contundente visão do “Inferno Financeiro” (“An epic is a poem including history. No one can understand history without understanding economies”, E.P.) característico da emergência do grande capitalismo. Antes de Mallarmé, ele se deixou influenciar pelo mosaico do jornal, para a configuração até gráfica dessa seção de seu poema. Sousândrade dá testemunho presencial do processo de reificação descrito por Lucien Goldmann e inscrito por este no fim do século XIX, a partir do desenvolvimento dos trusts, dos monopólios e do capital financeiro, processo que suscita um novo tipo de realismo, cuja expressão peculiar Goldmann vai encontrar hoje no *nouveau roman* francês (*Pour une sociologie du roman*). Pois bem, travestido na *persona* do Guesa (segundo o mito indígena, adolescente destinado ao sacrifício ritual; no poema, emblema do destino *maudit* de seu autor e também da espoliação da América Latina pelo colonizador estrangeiro), Sousândrade é bem o *voyeur* diante de cujos olhos inermes rodopia estilhaçado o mundo de seu tempo, no círculo infernal do *Stock Exchange* (o leitor moderno pensará logo na iconografia vertiginosa do *Eclipse* de Antonioni), à cuja divindade, a Besta Ursiforme (*Bear* = Urso, especulador da Bolsa; no poema um símbolo para ianque), ele será sacrificado⁸. Daí a forma inusitada de seu poema, que ultrapassou o umbral de entendimento de sua época no Brasil.

8 A correlação entre “jogo de azar” e a simbólica do “inferno carnava-lizado” é enfatizada por M. Bakhtin em seu livro de 1929 sobre a poética de Dostoiévski (texto republicado em 1963, revisto e ampliado). A “atividade caótica da Bolsa”, como força fraturante da unidade dos personagens e do determinismo causal do discurso, é estudada por Umberto Eco, a propósito do filme de Antonioni já mencionado (Cf. *Do Modo de Formar Como Engajamento Para Com a Realidade, Obra Aberta*, São Paulo: Perspectiva, 1968). Reagiram com sensibilidade à revisão de Sousândrade, fora do Brasil, estudiosos da categoria de Jean Franco (*The Modern Culture of Latin America*, New York: F.A. Praeger, 1967) e Luciana Stegagno Picchio (*La Letteratura Brasiliana*, Milão: Accademia, 1972).

A imagem em mosaico da TV havia sido já prenunciada pela imprensa popular que floresceu com o telégrafo. O uso comercial do telégrafo começou em 1844 nos EUA, mas antes dessa data na Inglaterra [...] A prática artística geralmente antecipa a ciência e a tecnologia nesses assuntos, por toda uma geração ou mais ainda. O significado do mosaico telegráfico nas suas manifestações *jornalísticas* não passou em branco para a mente de Edgar Allan Poe. Ele tirou partido dessas manifestações para desenvolver duas novas e surpreendentes invenções, o poema simbolista e a estória policial.⁹

Mais radicalmente do que Poe, cuja poesia é extrinsecamente tradicional (discursiva), o brasileiro Sousândrade fez dessa tomada de consciência, a que muitos ainda hoje pavidamente se recusam, a estrutura-conteúdo do episódio central de seu *Guesa* (escrito na década de 1870). Hoje pode-se ver que o grande cantor revolucionário brasileiro – em conteúdo novo e forma nova – não foi exatamente Castro Alves, que celebrou em versos bombasticamente retóricos temas que já estavam de certo modo consciencializados por seu tempo (a abolição da escravatura, por exemplo), mas Sousândrade, cuja consciência antecipadora apanhou em cheio o conflito fundamental da América Latina subdesenvolvida e submetida a um estatuto colonial, no mundo do capitalismo que se transformava em imperialismo¹⁰.

9 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill, 1964.

10 Confira-se nesse sentido esta provocativa formulação de Fausto Cunha: “Por menos que se conheça poesia, não existe nenhuma possibilidade de encontrar um denominador comum para essas duas grandezas. Castro Alves pode ser omitido da poesia brasileira sem fazer falta; Sousândrade não. Sousândrade faz falta à poesia do mundo” (*A Luta Literária*, Rio de Janeiro: Lidador, 1964). Um exame esclarecedor das peculiaridades da literatura abolicionista no Brasil (“limited and late”) encontra-se em David T. Haberly, *Abolitionism in Brazil: Anti-Slavery and Anti-Slave, Luso-Brazilian Review*, IX, 2, The University of Wisconsin Press, 1972. Isto sem esquecer que Sousândrade, como registra Péricles Eugênio da Silva Ramos (*Do Barroco ao Modernismo*, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967), foi “um dos primeiros poetas, em nosso romantismo, a adentrar o viver do escravo”. Sua “poesia negra” inclui-se já nas *Harpas Selvagens* (1857).

O descobrimento, ou, por assim dizer, a “invenção” de precursores é um dos corolários mais significativos da visada poética sincrônica. John Cage (*Silence*) cita a resposta do pintor De Kooning aos que lhe perguntavam que artistas do passado o haviam influenciado: “The past does not influence me; I influence it”. E Jorge Luis Borges: “No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas teríamos de purificá-la de toda conotação polêmica ou de rivalidade. A verdade é que cada escritor *cria* os seus precursores. A sua obra modifica a nossa concepção do passado como há de modificar a do futuro” (“Kafka y sus Precursores”). Pode-se dizer que uma nova obra decisiva ou um novo movimento artístico propõem um novo modelo estrutural, à cuja luz todo o passado subitamente se reorganiza e ganha uma coerência diversa. Nesse sentido é que a literatura é o domínio do simultâneo, um simultâneo que se reconfigura a cada nova intervenção criadora. Cada época nos dá o seu “quadro sincrônico”, graças ao qual podemos ler todo o espaço literário – um espaço literário onde Homero é contemporâneo de Pound e Joyce, Dante de Eliot, Leopardi de Ungaretti, Hölderlin de Trakl e Rilke, Púschkin de Maiakóvski, Sá de Miranda de Fernando Pessoa. Marx, preocupando-se com a perenidade da arte grega para além das condições históricas que a geraram, pôs o dedo numa das faces deste problema; Lukács, de sua parte, tentando ler o romance contemporâneo à luz do “quadro sincrônico” estabelecido pelo lance balzaquiano no tabuleiro do Oitocentos (para retomarmos desta maneira a imagem saussuriana do jogo de xadrez), simplesmente não consegue atinar com a “legibilidade” dos objetos que enfrenta. Realmente, aquela contemporaneidade ideal só ganha o seu estatuto e se torna reconhecível a partir de uma óptica real, a do tempo presente. Nesse sentido, o certo não é ler Joyce pelo crivo de Balzac, mas reler Balzac pelo de Joyce (ou pelo de Mallarmé, como de resto o fez Butor em “Balzac et la Réalité”). Entre o “presente de criação” e o “presente de cultura” há uma correlação dialética: se

o primeiro é alimentado pelo segundo, o segundo é redimensionado pelo primeiro¹¹. Vanguarda como atitude produtora no “presente de criação” e visada sincrônica como atitude revisora no “presente de cultura”, eis os polos desta tensão na atual literatura brasileira.

11 Gérard Genette, *Estruturalismo e Crítica Literária, Figuras*, São Paulo: Perspectiva, 1972 (ed. original 1966) estuda essa dialética. Uma discussão ampla e matizada do problema, do ponto de vista da “teoria da recepção estética”, é conduzida por Hans Robert Jauss, *Literatur als Provokation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. Para Jauss, “Die Geschichtlichkeit der Literatur tritt gerade an den Schnittpunkten von Diachronie und Synchronie zutage” (A historicidade da literatura manifesta-se precisamente nos pontos de interseção de diacronia e sincronia). No sentido de Jauss, poderíamos dizer do “Inferno” sousandradino que preenche a “função socioconstrutiva da literatura”, incluindo-se entre aquelas obras, particularmente características da modernidade, que “põem o leitor, através da arte, em confronto com uma realidade nova, opaca, que não mais pode ser compreendida em relação a um horizonte de expectativa já dado”. Um *índice de textualidade* (em grau maior ou menor) seria, segundo penso, o distintivo de obras dessa natureza.