

Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC
V. 1 • Nº 12 • Abr.-Jun. (2018) • ISSN 1980-4571

Dossiê (Des)Dobras barrocas: conexões transatlânticas entre artes e culturas



Yuri Brunello
Francesco Guardiani (Orgs.)



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ



PPGLETRAS
UFC

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 1 • Nº 12 • ABR.-JUN. (2018)

ISSN 1980-4571



**DOSSIÊ (DES)DOBRAS BARROCAS:
CONEXÕES TRANSATLÂNTICAS
ENTRE ARTES E CULTURAS**

**Yuri Brunello
Francesco Guardiani
Organização**

**Universidade Federal do Ceará – UFC
Programa de Pós-Graduação em Letras**

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

ORGANIZAÇÃO

Yuri Brunello – UFC

Francesco Guardiani – UofT

EDITORES-GERENTES

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC

Orlando Luíz Araújo – UFC

EDITORA-CHEFE

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

CONSELHO EDITORIAL

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC

Adriana Almeida Colares – UFC

Arlene Fernandes Vasconcelos – UFC

Bárbara Silva T. de Menezes – UFC

Benedito Teixeira de Sousa – UFC

Dolores Raissa Teixeira cunha – UFC

Elayne Castro Correia – UFC

Francisca Tânia A. Colares – UFC

Kelly Cristina M. Ferreira – UFC

Lia Leite Santos – UFC

Luciana Bessa Silva – UFC

Mariana Antonia S. Carvalho – UFC

Orlando Luíz Araújo – UFC

Renato Cândido da Silva – UFC

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

CONSELHO EDITORIAL

Sarah Pinto de Holanda – UFC

Sávio Alencar de Lima Lopes – UFC

Solange Maria Soares de Almeida – UFC

Tamires de Souza Carvalho – UFC

Taynan Leite da Silva – UFC

Vanessa Paulibno V. Passos – UFC

ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

AVALIADORES CONVIDADOS

Ana Carolina de Azebedo Guedes – PUC

André Winter Noble

Dirceu Magri – UFV

Everton Vinicius de Santa – UFSC

Fernanda Suely Muller

Francisco Jeimes de Oliveira Paiva

Jorge Luiz Freneda – Unicsul

Marcia de Mesquita Araújo – UFC

Nilton dos Santos – UNIRIO

Paulo Alberto da Silva Sales – UFC

Sandra Fonseca Pinto – UPF

Sarah Diva Ipiranga – UECE

Suellen Rodrigues Rubia – FURG

Tihago de Abreu e Lima Florêncio – PUC

Valdemar Valente Junior – UCB

CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE
Andrea Martins L. Mateus – UFT
Andrea Mazzucchi – Università Degli
Studi di Napoli
Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ
Antonio Augusto Nery - UFPR
Benedito Antunes – UNESP
Benigna Soares Lessa Neta – IFCE
Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab
Cassia Alves da Silva – IFRN
Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA
Constantino Luz de Medeiros – UFMG
Danielle Mendes Pereira – UFRJ
Edson Santos Silva – UNICENTRO
Elena Lombardi – University of
Oxford
Francesco Guardiani – University of
Toronto
Giorgio De Marchis – Università Degli
Studi Roma Tre
Harlon Homem L. Sousa – UESPI
José Roberto de Andrade – IFBA
Kall Lyws Barroso Sales – UFSC
Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA

Marco Berisso – Università di Genova
Margarida Pontes Timbó – FLJ
Maria Aparecida de O. Silva – USP
Maria da Glória F. de Sousa – URCA
Maria Eleuda Carvalho – UFT
Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA
Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN
Matteo Palumbo – Università Degli Studi di
Napoli
Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE
Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE
Nicole Gounalis – Stanford University
Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE
Roberto Acízelo Souza – UERJ
Rodrigo Ávila Agrela – UEMG
Roseli Barros Cunha – UFC
Rubens da Cunha – UFRB
Sandro Bochenek – UEL
Sarah Forte – UECE
Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE
Terezinha Oliveira – UEM
Tiago Barbosa Souza – UFPI
Yuri Brunello – UFC

APRESENTAÇÃO

(Des)Dobras Barrocas: Conexões Transatlânticas entre Artes e Culturas foi o título de um colóquio Internacional realizado nos dias 26 e 27 de abril de 2017, no Auditório Rachel de Queiroz da Universidade Federal do Ceará, e promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, com a coordenação científica dos organizadores deste dossiê. O presente número da **Entrelaces** contém várias contribuições propostas no âmbito do evento, acompanhadas de artigos enviados em resposta à chamada lançada sucessivamente ao colóquio.

A disposição dos artigos segue um critério diacrônico. O primeiro e o segundo textos do dossiê têm como ponto de partida o mundo clássico. No caso de Francisco Edi de Oliveira Sousa, a reflexão origina-se de um comentário de Quintiliano ao verso 1.109 da *Eneida*, para colocar em relação umas escolhas estilísticas de Virgílio e a perspectiva barroca, com ênfase na filosofia de Buci-Glucksmann e Deleuze. Ao mundo antigo olha também Marcio Henrique Vieira Amaro, oferecendo um itinerário literário do período augustano e ressaltando o aproveitamento posterior de soluções literárias de Virgílio e Ovídio, em particular por Ariosto e Cervantes.

Sobre a transição do Renascimento e do Maneirismo para o Barroco se detém Nino Rico, abordando o tópico das novas formas de espaço concebidas em Roma entre o século XVI e o Século XVII, que tornaram a cidade italiana o *theatrum mundi*. O estudo de Daniel Fernando Gruber tem como assunto central o escritor Bento Teixeira e o seu papel dentro da história da literatura brasileira. O escritor português foi considerado por uma vertente crítica como um precursor do barroco brasileiro, enquanto outras vezes foi rotulado como mero representante da escola barroca portuguesa. Lola Aronovich, em *“Something wicked*

this way comes”: *the uncanny and violence in Macbeth*, trabalha as categorias de estranho e de violência, oferecendo aprofundadas considerações acerca da peça shakespeariana e evidenciando as implicações crítico-hermenêuticas de elementos como a compulsão a repetir, a pulsão de morte, o *déjà-vu*, o contraste entre fantasia e realidade. O *Manual de poética alemã*, de Martin Opitz, é estudado por Tito Lívio Cruz Romão, que destaca a importância do texto para a afirmação de uma literatura alemã moderna e analisa algumas regras de versificação concebidas por Opitz. Na sua contribuição, Daniella Paez Coelho desenha um breve panorama da produção de Manuel Botelho de Oliveira, noticiando também a existência de uma obra inédita manuscrita, o *Jardim historial de conceituosas flores*.

O Barroco constitui, então, uma das mais marcantes estéticas surgidas com a modernidade. As suas propostas, porém, não deixaram de exercer um grande fascínio no século XX, ao longo do qual foi elaborada a categoria de Neobarroco. O ensaio de Wagner Monteiro foca esse último tópico, se propondo compreender a literatura do século XX à luz daquilo que comumente se denomina Barroco. O diálogo do Barroco com a Contemporaneidade é o centro da contribuição de Cid Ottoni Bylardt, defensor da ideia de que o caráter sedutor do Barroco é filho do exagero e do desperdício, no “suplemento”, em detrimento da palavra comunicativa e instrumental.

É dentro de uma perspectiva neobarroca que Dafne Di Sevo Rosa interpreta as esculturas da artista plástica Lili Garafulic, remetendo ao mito de Dafne. Se Francisco Alison Ramos da Silva estuda as componentes barrocas em *Metal Rosicler*, de Cecília Meireles, apontando para as ligações existentes entre Modernismo e Barroco, é, ao contrário, mais abertamente política a leitura que Fabio Gómez Carneiro realiza na sua abordagem hermenêutica em relação a *Avalovara*, de Osman Lins, incluído-o entre os escritores latino-

americanos de contestação. Lourival da Silva Burlamaqui Neto também evidencia uma vertente barroca em Osman Lins, analisando traços da estética barroca no conto “Retábulo de santa Joana Carolina”.

Uma interpretação barroca de *O outono do patriarca*, de Gabriel Garcia Márquez, é oferecida por Gilberto Clementino de Oliveira Neto, cuja interpretação põe ênfase na problemática do poder. Amanda Fanny Guethi e Wilson Alves Bezerra, por sua vez, refletem sobre a pertinência da categoria de barroco como chave de leitura para a produção literária de Onetti, enquanto Thomaz Heverton dos Santos Pereira observa como a literatura pode ajudar entender como o homem barroco – quase arquetipicamente – preanuncia o ser contemporâneo.

Concluem o dossiê duas traduções e dois madrigais. A primeira tradução intitula-se *Uma interpretação figurada da Comédia: o Dante ilustrado por Federico Zuccari*, de Andrea Mazzucchi; a segunda é a tradução de *Corpos nus e corpos vestidos: Tasso e a idade de Ouro*, de Matteo Palumbo. Trata-se de dois textos de extrema importância para a compreensão do tema desse nosso dossiê. As composições literárias são da época barroca: um madrigal do escritor italiano Giambattista Basile (1575 aproximadamente-1632), proposto em versão italiana e em traduções portuguesa e inglesa; e um madrigal do autor brasileiro Manoel Botelho de Oliveira (1636-1711), proposto em original e traduzido para o italiano e o espanhol.

Yuri Brunello
Francesco Guardiani

Organizadores do Dossiê
“(Des)Dobras Barrocas:
Conexões Transatlânticas entre
Artes e Culturas”

NOSSA CAPA

TETO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA

A imagem que ilustra a capa do Dossiê *(Des)Dobras Barrocas: Conexões Transatlânticas entre Artes e Culturas* é uma fotografia¹ do teto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia em Salvador-BA, artisticamente reelaborada por Gracielly Dias de Moura por meio da referência ao livro *Perspectiva pictorum et architectorum* de Andrea Pozzo², um dos manuais que influenciaram a concepção da pintura do forro em quadratura no âmbito do barroco brasileiro.

A inauguração do edifício religioso ocorreu em 1765. A construção foi iniciada em 1739, no lugar de uma igreja anterior existente desde a metade do século XVI e na qual Padre Antônio Vieira em 1633 pregou o seu primeiro sermão antes de se ordenar sacerdote, o *Sermão da Quarta Domingo da Quaresma*.

O afresco do teto da nova igreja é obra do pintor José Joaquim da Rocha (1737-1807), artista em torno do qual – escreve Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira – “se desenvolveu a principal escola de pintura em perspectiva ilusionista do Brasil colonial” (2014: 52)³. Concebida na atmosfera barroca do *theatrum mundi* [teatro do mundo], a pintura cria uma ilusão de profundidade, retrata a glorificação da Santíssima Virgem

¹ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jos%C3%A9_Joaquim_da_Rocha_-_teto_da_Igreja_de_Nossa_Senhora_da_Concei%C3%A7%C3%A3o_da_Praia_-_completo.jpg> Acesso em: 03 mai 2018.

² Disponível em: <https://archive.org/details/gri_33125008639367> Acesso em: 22 julho 2018.

³ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Barroco e rococó no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2014.

da Imaculada Conceição na presença de figuras alegóricas dos continentes e da Santíssima Trindade; abrindo o espaço real à contemplação das esferas celestes.

Conforme pontuam Borngässer & Toman (2004: 07)⁴, este tipo de obra servia, no mundo colonial, para impressionar/ofuscar os súditos e, ao mesmo tempo, para emular uma imagem especular de mundo perfeitamente organizado desde a terra até os céus (*sicut in cælo, et in terra*).

Erimar Wanderson da Cunha Cruz⁵

Taynan Leite da Silva⁶

⁴ BORNGÄSSER, Barbara; TOMAN, Rolf. Introdução In: TOMAN, Rolf. **O Barroco** - Arquitetura, Escultura, Pintura. Tradução de Maria da Luz Cidreiro Lopes e Teresa Santana. Lisboa: Könemann, 2004.

⁵ Professor do Instituto Federal do Piauí – *Campus* São Raimundo Nonato, Mestre em Estudos Literários (UFPI) e doutorando em Literatura Comparada (UFC).

⁶ Mestranda em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

SUMÁRIO

REFLEXÕES DOS ORGANIZADORES

Renascimento, Maneirismo e Barocco	12
<i>Francesco Guardiani</i>	
Dal manierismo al barocco transiberico: la "Nova Grécia" di Manuel Botelho de Oliveira	24
<i>Yuri Brunello</i>	

DOSSIÊ

Metamorfose da língua: um "obscuro" verso da Eneida	40
<i>Francisco Edi de Oliveira Sousa</i>	
Virgílio e Ovídio na Idade Média e sua recepção na Itália e Espanha.....	52
<i>Marcio Henrique Vieira Amaro</i>	
Barocco e architettura: paesaggio e città. Roma, teatro del mondo	63
<i>Nino Rico</i>	
Às vezes o primeiro: Rastros de Bento Teixeira na historiografia da literatura brasileira.....	78
<i>Daniel Fernando Gruber</i>	
"Something wicked this way comes": the uncanny and violence in Macbeth.....	92
<i>Lola Aronovich</i>	
Martin Opitz e seu "Manual de Poética Alemã"	109
<i>Tito Lívio Cruz Romão</i>	
De pétalas e prólogos: Breve panorama da produção de Manuel Botelho de Oliveira e apresentação de sua obra inédita, Jardim historial de conceituosas flores	127
<i>Daniella Paez Coelho</i>	
O ensaio barroco e neobarroco.....	145
<i>Wagner Monteiro</i>	
O barroco e seu diálogo com a contemporaneidade.....	162
<i>Cid Ottoni Bylaardt</i>	
O mito de Dafne nas esculturas de Bemini e Lily Garáfulic: desdobras ideológicas no Barroco e na Modernidade.....	172
<i>Dafne Di Sevo Rosa</i>	
"Entre o céu e a terra": linhas barrocas em Metal Rosider, de Cecília Meireles.....	184
<i>Francisco Alison Ramos da Silva</i>	
Avalovara e o Neobarroco como estética de contestação latino-americana.....	195
<i>Raimundo Fábio Gomes Carneiro</i>	
O retábulo barroco de Osman Lins.....	212
<i>Lourival da Silva Burlamaqui Neto</i>212	

O barroco e o neobarroco em O outono do patriarca	229
<i>Gilberto Clementino de Oliveira Neto</i>	
Onetti Barroco: uma invenção da crítica literária?	244
<i>Amanda Fanny Guethi</i>	
<i>Wilson Alves Bezerra</i>	
A voz de cisnes e o barroco: pensar o homem contemporâneo.....	263
<i>Thomaz Heverton dos Santos Pereira</i>	
TRADUÇÃO	
Uma interpretação figurada da comédia: o Dante Ilustrado por Federico Zuccari.....	276
<i>Andrea Mazzucchi</i>	
Corpos nus e corpos vestidos: Tasso e a Idade de Ouro	296
<i>Matteo Angelo Palumbo</i>	
CRIAÇÃO	
Mal guiderdone.....	311
<i>Giambattista Basile</i>	
Má recompensa.....	311
<i>Tradução de Jose Juliano Moreira dos Santos, Fernanda Suely Muller e Carlos Alberto de Souza</i>	
Bad Reward	311
<i>Tradução de Márcio Ferreira Rodrigues Pereira</i>	
Não pode o amor prender a Anarda	312
<i>Manuel Botelho de Oliveiria</i>	
Non può l'amore prendere Anarda.....	312
<i>Tradução de Jose Juliano Moreira dos Santos</i>	
Não pode o amor prender a Anarda	312
<i>Tradução de Maria Inês Pinheiro Cardoso</i>	

REFLEXÕES DOS ORGANIZADORES

Na seção **REFLEXÕES DOS ORGANIZADORES** são apresentadas discussões desenvolvidas pelos organizadores do dossiê sobre a temática **(Des)Dobras Barrocas: Conexões Transatlânticas entre Artes e Culturas**.

Renascimento, Maneirismo e

Barroco

Francesco Guardiani⁷

University of Toronto

Aceitei com honra e prazer o convite para conversar sobre o Barroco⁸. A ocasião me levou a voltar a um tema, especialmente historiográfico, que me acompanhou durante cerca de trinta anos, praticamente todo o curso de minha carreira acadêmica. Voltar a refletir sobre o mesmo tema não é garantir uma maior precisão de investigação ou clareza de exposição. O que é novo para mim é colocar numa prática didática a ideia de ensinar o Barroco que, além da literatura italiana ou, na verdade, a literatura *tout-court*, investe um período mais longo do século XVII, o século barroco, e na verdade, se configura como uma manifestação da civilização moderna ou da cultura baseada em tecnologia tipográfica. Compreender bem isso hoje, em plena era tecnológica, é mais fácil do que foi para os nossos mestres, imersos como eram na Galáxia de Gutenberg, da qual estamos nos afastando na velocidade da luz. Sendo habitantes da Constelação de Marconi, metáfora essa também, e de grande relevância, de Marshall McLuhan, temos como vantagem a distância, que nos permite uma visão geral e melhorada das passadas civilizações tipográficas. Vamos direto ao ponto. Nós falamos do Renascimento, Maneirismo, Barroco.

A sequência é óbvia, mas os termos da progressão, para não vê-la apenas de forma cronológica, não são proporcionais, adequados ou coerentes, se queremos falar da sequência lógica. Eles parecem, de fato, respeitando etimologia e significado das palavras, três conceitos totalmente independentes:

⁷ Francesco Guardiani é professor de Literatura italiana na University of Toronto. Seja em qualidade de autor seja como organizador dedicou vários volumes ao barroco, entre os quais *La meravigliosa retorica dell'Adone* di G.B. Marino (1989), *Lectura Marini* (1989), *The Sense of Marino: Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque* (1994). Estudou também Guittone d'Arezzo, Boccaccio, Pico della Mirandola, Tasso, Calvino. Do ponto de vista teórico aprofundou o pensamento de teóricos quais Frye e McLuhan. Publicou artigos sobre medievalismo, petrarquismo e maneirismo.

⁸ Essas reflexões constituem uma síntese das ideias propostas na fala de abertura do evento *(Des)dobras Barrocas* pelo organizador do presente dossiê, reaproveitando e adaptando, para tal iniciativa acadêmica, resultados de estudos realizados ao longo de trinta anos de pesquisas acerca do Barroco. A tradução é de Ticiania Alves de Nascimento.

- Renascimento: novo nascimento, o retorno da antiga civilização romana após o longo sono de mil anos da Idade Média.

- Maneirismo: um fato de estilo e de estilos, de maneira mais do que de substância ideológica.

- Barroco: marca das deformações e excessos: das pérolas oblongas ou irregulares, aos silogismos da lógica aristotélica. Mas também, sob a influência de Croce (Benedetto), da sensualidade, marcada pelos excessos, ao conceptismo, que é o que chamam de retórica vazia (e não retórica do vazio, que seria esta, sim, uma definição bela e útil).

Claramente, portanto, as palavras que descrevem os três fenômenos não os explicam em uma sequência lógica. Por que, na verdade, um fato de estilo e de estilos (Maneirismo) deveria indicar a superação do *revival* da antiga civilização romana? E por que o Maneirismo deveria resultar em uma inseparável mistura de "sensualidade e conceptismo", ou seja, o Barroco na visão de Croce? Claro, podemos dizer que *em algum momento*, depois de tanto Renascimento, sente-se a necessidade de quebrar, de alterar o registro. E esse intervalo, ou a busca de novos tipos de arte é o Maneirismo. Usando a mesma pseudo-lógica, pode-se dizer que *em algum momento* até mesmo o Maneirismo se cansa e entra no Barroco. Isso, que eu chamo de discurso crítico fundado com base no modelo transformador de *um certo ponto*, defendido por vários usuários casuais e apoiado por vários seguidores na nossa história literária, deveria ser proibido como inútil, ou pior, moralmente prejudicial.

Mas lá está: a descrição filológica (quando não impressionista) do fenômeno cultural, especialmente literário, e especialmente na Itália, parece ser preferida à interpretação principalmente ao estudo das causas do próprio fenômeno, análise no âmbito da qual a interpretação não é apenas útil, mas necessária. Em 1994 escrevi com Martini uma introdução sobre este assunto:

A crise do Renascimento [...], da qual o Maneirismo é a manifestação, deve ser tratada como uma das maiores revoltas culturais da história, pela amplitude e o alcance que teve. A persistência da crise, então, e o fecundíssimo trabalho da arte e da literatura que a acompanham sugerem que existe uma correspondência proporcional entre um fenômeno e o outro, que quanto mais se vive a condição de incerteza ideológica, própria da crise [...] aumenta ainda mais a tensão criativa. (GUARDIANI, 1994, p. 53).

Acreditava mais do que Martini nessa coisa, nessa correspondência entre a incerteza a ideológica e a hiperatividade criativa (que me veio em um estudo realizado por Renato Barilli sobre Giovanni Pascoli simbolista), na qual naturalmente ainda

acredito, mas essa é uma noção que – apesar de descrever bem (em parte) o fenômeno do Maneirismo como uma crise do Renascimento –, certamente, não o explica inteiramente porque não identifica, nem especula a motivação, a causa. E é precisamente nisso que se deve falar. Eu estou chegando lá. Mas deixe-me primeiro dizer duas palavras (que em breve serão úteis para falar sobre o Barroco) no levantamento crítico notável, que leva nessa conversa à tensão criativa associada a alguma incerteza de natureza ideológica.

Campeão absoluto disso é Francesco Petrarca (1304-1374), que, não obstante a sua distância com o período histórico que estamos tentando enquadrar, é um autor que é muito presente tanto no Maneirismo, que inclui um fenômeno muito importante, uma dimensão europeia, como o Petrarquismo; e é presente também no Barroco, se Marino chegou a ser definido "iperpetrarchista". Petrarca aproveita a tensão não resolvida dos opostos: o seu narrador abençoa e amaldiçoa o dia do encontro com Laura, que é uma mulher *stilnovista* (*costei per fermo nacque in Paradiso* [RVF 126])⁹, mas também uma mulher nada angelical, com quem seria ideal passar *sol una nocte et mai non fosse l'alba* [RVF 22]. Os exemplos são numerosíssimos e não estão presentes só no *Canzoniere*, sendo que todo o *Secretum* é construído sob a tensão criativa agitada do atraso entre duas possibilidades ideológicas de sinais opostos. A tensão, no entanto, atinge o seu pico na "conclusão" de *Canzoniere*. O termo está entre aspas porque não se pode falar de uma conclusão verdadeira, mas, sim, de uma prova retórica do encerramento do drama de ambiguidade ideológica. Na oração à Virgem [RVF 366], o poeta-narrador, cristianíssimo, na hora da morte renuncia a tudo, à vaidade da glória e ao amor por Laura. É notável a consequência *lógica* deste arrependimento que vem exatamente no fim de um ciclo, ou um simbólico *fictional year* (estamos no poema número 366, que vale tanto ou como uma primeira composição um dia após o fim do ano, ou como uma última composição de um ano especial, um ano bissexto). Com este arrependimento, o cristianíssimo poeta-narrador, em seu leito de morte, salva sua alma de modo que possa ser admitido no Paraíso, onde, presumivelmente, encontrará a alma de Laura.

A lição foi aprendida perfeitamente por Torquato Tasso, que dá ao pecador Tancredi com a conversão amorosa (seguida da visão de um sonho de Clorinda) antes a força de matar aquele demônio de Argante e, em seguida, dá a promessa de acesso livre ao Paraíso, onde eles vão esperar por Clorinda, com a permissão de Ermínia. Tasso

⁹ RVF é o acrônimo de *Rerum Vulgarium Fragmenta*, título latim do Canconeiro de Petrarca.

abre, ou melhor, escancara, neste *uso* da lição de Petrarca, a porta do Barroco para Marino.

Vamos esclarecer imediatamente a ideia de Barroco que for mais conveniente para nós e, em seguida, ir à busca de suas causas próximas e distantes. Vamos começar a partir de uma ideia do final do Renascimento, que vê o Maneirismo como uma curta temporada cultural, a qual funciona como uma ponte com o Barroco, e de uma ideia de Barroco como uma primeira manifestação cônica de modernidade tipográfica. É esta "modernidade" que se tornou problemática, como vou tentar explicar mais à frente. Coloco os elementos de tal averiguação como uma pergunta, de forma alguma retórica: serei capaz, não digo de convencer, mas pelo menos serei capaz de levantar o mínimo interesse na oportunidade de rever alguns dos fenômenos dos séculos XVI e XVII, com uma visão não tradicional que agrega novos valores históricos e culturais ao sentido do termo Renascimento? Em outras palavras: será que vale a pena rever, repensar, e talvez até mesmo reconfigurar a periodização tradicional do Renascimento em uma condição cultural como aquela de hoje em que as perspectivas historicistas não desfrutam de grandes simpatias?

Para maior clareza e brevidade retorno aqui aos passos que segui para chegar a um, para mim persuasivo, ponto de partida da fase central da transição do Renascimento à Modernidade. Podemos falar de um *gap*, que é um vácuo ativo, um breve momento de silêncio instabilíssimo que existe apenas quando você chega ao final de uma experiência cultural e começa uma nova, ou quando uma experiência acabou e a próxima ainda não começou. O fato de que a estas imagens corresponda a imagem da noite, entre o "por do sol" e o "nascer do sol", pode ser entendido como um bom presságio, uma boa referência para a pungente "noite escura" de Giovanni della Croce (1542-1591), ele também não estranho, à enorme transformação que estamos falando. Não será uma surpresa esta premissa, especialmente para aqueles que já me conhecem, se trago à baila nesse momento Marino (1569-1625) e seu poema *L'Adone* (1623). Graças a dados amplamente confirmados, pode-se dizer que este trabalho foi concebido na mente do jovem Giovan Battista em Nápoles no ano de 1593, exatamente trinta anos antes de sua publicação, em Paris, como um "poema grande. Grande em todos os sentidos, por significar também o poema mais longo da literatura italiana, como muitas vezes foi dito, num sentido negativo ("todo forma e nada de substancia..." ecc., na mais banal contestação do Barroco literário). O princípio fundamental que informa o exuberante, embora não rápido, crescimento do poema (para desmascarar outro mito

negativo de Marino "versificador fácil") é dupla face. Ciente do legado intelectual do Renascimento e fascinado pelo novo mundo de Galilei (no qual *Saggiatore*, vale a pena lembrar, surge impresso no mesmo ano de do *Adone*), Marino decide ficar no meio, tentando uma simbiose entre a nova ciência e a velha mitologia, tentando uma simbiose do futuro com o passado. Ovídio, a sua fonte declarada de inspiração, poderia fornecer a ferramenta ideológica e retórica da mudança, ou seja, a transformação, a metamorfose, e, com ela, a estrutura fragmentada, não unificada (se você permitir, pensando em Tasso, o termo feio) da grande épica, que a ele é permitida por causa da exiguidade da narração centrada no encontro sexual entre Vênus e Adônus. Vênus é a deusa do amor, Adônus é um efebo cujas características delicadas também atraem o terrível javali, "o verdadeiro macho do poema", esclarece Pozzi (2000, p. 35), que o mata durante um abraço erótico. Por que esta história, ou melhor, este mito, deve ficar como um símbolo de uma transformação cultural de fim de época? Giovanni Pozzi, no prefácio de seu extraordinário comentário para a monumental edição crítica do poema, dá um belo sinal de seu gênio crítico colocando essa mesma pergunta:

Os anos que se abrem na última década do século [1500] e se fecham com a dissolução do século que os sucede foram habitados por chocantes individualidades que revolucionaram os modos correntes da percepção e da sensibilidade: Caravaggio, Galilei, Monteverdi, um pouco mais atrás Tasso. O que fazer com toda essa história frágil do jovem amado por Vênus e morto por um porco? O que representa entre tanto brilho o exangue efebo todo cheio de trejeitos? E ainda a sua mole figura exercerá sobre suas contemporaneidades um forte apelo; uma vez que se revezavam, sem contato aparente, as máximas mentes poéticas do momento: Ronsard, Shakespeare, Lope de Vega. Longe uns dos outros no desenvolvimento da história, eles convergiram surpreendentemente no mesmo significado erótico e patético: a falha do encontro sexual como meio de compreensão humana e de igualdade [...] Aqui estamos olhando para convergências que têm suas raízes nas profundezas da consciência ou do inconsciente de uma era, por alucinantes processos pelos quais determinados motivos se fizeram transitariamente portadores privilegiados do significado fundamental da existência. (MARINO, 1976, p. 6-7).

Até agora Pozzi, o crítico máximo de Marino, destaca um problema enorme, ou seja, da contemporaneidade de um mito de referência, o mito de Adônus, em toda a Europa, em Ronsard, Shakespeare, Lope de Vega e Marino, sem que entre esses escritores tivessem contatos e influências recíprocas. O problema é, no entanto, amplificado pelo fato de que esses poetas estão em perfeita harmonia uns com os outros, contemporâneas, "individualidade chocantes que revolucionaram os modos de funcionamento de percepção e da sensibilidade: Caravaggio, Galilei, Monteverdi, um pouco atrás Tasso.". Ainda maior é o problema assim amplificado, se a estas

personalidades se juntam outras, "irmãs" e contemporâneas, como as de Francis Bacon, Campanella, Góngora, perfeitos contemporâneos de Marino, Shakespeare e Galileo (tendo nascido na mesma década do século XVI) e todos ativos no início do século XVII como, para completar o quadro, é também o autor do D. Quixote. Como explicar esta contemporaneidade tão rica e problemática das figuras fundadoras da modernidade europeia? Enquanto isso, vamos nos lembrar deste referente "europeu", dos quais veremos em breve o porquê. E então olhamos para a chave da difícil problemática, ou a resposta a esta questão inquietante.

A resposta, ou melhor, uma resposta pode vir de uma atualização inteligente, esperta e funcional, do pensamento de Marshall McLuhan (1911-1980), o estudioso canadense de retórica renascentista (e de Thomas Nashe [1567-1601] o, 'Aretino Inglês', outro perfeito contemporâneo de Marino), antes de ser o famoso "guru" dos meios de comunicação que todos conhecemos. Estou obrigado aqui a dar um resumo dos princípios de uma teoria rica e complexa, que não foi desenvolvida por McLuhan com a intenção de crítica literária e, portanto, não há ganchos possíveis, ou referências úteis, ou exemplos esclarecedores. Creio, no entanto, que a consistência da teoria, em si, seria aceitável, pelo menos em termos hipotéticos. O que está faltando na proposição problema, digamos assim, de Padre Pozzi, é uma indicação de uma possível causa de tanta e tal revolução dos "modos correntes da percepção e da sensibilidade." Isto, naturalmente, não quer dizer que estas revoluções acontecem porque existem, por acaso, em um determinado período, personalidades particularmente grandes... que equivale dizer, como já foi dito para mim, um estudante universitário do Barroco italiano, que no século XVII não há verdadeira poesia, porque não existem verdadeiros poetas.

McLuhan, cuja perspectiva histórica não só leva em conta as décadas, mas também os milênios, de fato, diz que as duas transformações culturais mais importantes do último milênio foram *causadas* pela invenção da imprensa de tipos móveis e pela invenção da mídia elétrica e eletrônica: a primeira transformação levou à Galáxia de Gutenberg e à apoteose da cultura mecânica; a segunda levou à Constelação Marconi e à apoteose da cultura eletrônica. Eu disse, e ressalto que essas duas mudanças culturais foram *causadas*: agora é necessário, para esclarecer, falar sobre o tipo de causa a que se refere McLuhan, ou seja, da causa formal.

Baseando seu pensamento no aristotélico-tomista, McLuhan propõe distinguir a causa eficiente da causa formal de um determinado fenômeno. A primeira

assegura uma passagem mais precisa, uma ligação direta entre dois eventos para que o acoplamento entre causa e efeito seja convincente de acordo com a perspectiva comum. Mas a causa eficiente que aparece nesta lógica de mecânica consistente em duas limitações: ela tende a favorecer elementos mínimos e envolve um grau de incerteza que se alarga como novo, e talvez pequenos e imponderáveis fatores são descobertos na realização do efeito estudado. Corre-se o risco, em suma, de contar com um único dado revelador, como poderia ser uma particular figura de linguagem, sintoma de uma transformação complexa; para entender, a qual não podemos nos limitar as causas eficientes. A causa formal, no entanto, refere-se a um fenômeno de alcance mais amplo, que não se identifica procurando a cabeça de um evento particular, mas construindo um repertório, ou dossiês de eventos similares, e extraíndo o denominador comum. (GUARDIANI, 1994, p. 54-55).

O exemplo mais óbvio dessa busca pela causa formal é composto pela mesma obra de McLuhan, a *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, de 1962, uma coleção de efeitos de uma transformação da imprensa, mesmo antropológica, como o subtítulo, muitas vezes esquecido, significa claramente. Se McLuhan serve para reconhecer uma causa, de fato, a causa formal da transformação que investe e incorpora uma boa parte do Renascimento, também vai servir para identificar uma data, 1450, que é um termo de referência, na verdade, para a invenção da impressão. Eu não vou debruçar sobre o fato, óbvio, mas talvez nem todos tenham notado e considerado, que o momento do desenvolvimento da impressão não se desdobra em progressão aritmética ao longo do tempo: depois de uma infância no berço, na verdade, 50 anos (a idade dos *incunabula*), a imprensa explode em '500 com uma dupla revolução de impressão: a transferência para imprimir tudo o que é escrito à mão, *in primis*; e, em seguida, para o bem-apurado por Martin Lefebvre e europeu fenômeno tipográfico do desenvolvimento das línguas e literaturas nacionais, a próxima tentativa de transferência do conhecimento do livro impresso em latim para o livro impresso em italiano. Este é o momento, por exemplo, em que colocamos os polígrafos (de Anton Francesco Doni até Hortensius Lando) e os compiladores de enciclopédias (de Vincenzo Cartari até Tommaso Garzoni). É a partir daqui, a partir de sua paixão livresca, de suas *libridine* (o termo é de Paolo Cherchi) dos enciclopedistas e polígrafos, que se inaugura a consciência da modernidade iniciada pela imprensa. *La querelle des anciens et des modernes* (A disputa dos Antigos e Modernos), inconcebíveis na era Gutenberg, está em perfeita sintonia com a época cultural do Maneirismo e início do Barroco.

McLuhan, então, nos dá uma causa formal e uma data de referência, mas também nos oferece uma progressão cronológica baseada numa maior consciência dos efeitos do meio de impressão, a democratização do conhecimento, especialização de artes e ciências. Agora que já esboçamos a imagem que eu gosto, para uma periodização mais precisa e detalhada, consultemos um postulado da Northrop Frye (1912-1990), o outro grande nome da cultura canadense do século passado, o que nos permite integrar as artes figurativas na paisagem cultural que estamos tentando definir. Para Frye, entre as artes são as artes plásticas aquelas que antecipam ou preanunciam as grandes revoluções culturais (Frye 1988: 13-26). Esta virtude da adivinhação pode ser observada apontando a atenção para a perspectiva renascentista. Aqui temos uma data de referência, 1425, ano do *De pictura* de Leon Battista Alberti, em que a perspectiva, o instrumento do bom ver, já aparece desenhada e totalmente compreendida, embora com a possibilidade de maiores elaborações. Podemos, neste ponto, observar as semelhanças (e diferenças) entre a linha de desenvolvimento de perspectiva Renascentista e aquelas da prensa móvel e, em seguida, na sua essência, o desenvolvimento da pintura próxima à da literatura, com a vantagem notabilíssima de ver o prenúncio do *gap* do fim do Renascimento e o início da modernidade. Sobre as "semelhanças" entre as duas linhas de desenvolvimento, a da perspectiva e a da imprensa, não falo sobre Renato Barilli, que apenas me sugeriu com suas provas, nem Lucien Goldman, cujo conceito de "homologia" entre as diferentes formas de arte foi considerado por Barilli necessário para ligar a pintura à literatura. Para mim, isso não parece indispensável. A lógica de McLuhan basta por si mesma. Parece-me, no entanto, absolutamente necessário declarar que, para McLuhan, a *medium* imprensa, que tem mais poder de alcance da perspectiva, é necessariamente um meio mais lento, ou melhor, um meio que leva mais tempo para ser reconhecido e, em seguida, estabelecer-se como responsável pela mudança de época na consciência coletiva. Devemos também acrescentar que a perspectiva, ao contrário da imprensa, cujos efeitos, portanto, no primeiro século de aplicação, só são percebidos subliminarmente, ao invés disso está sendo usada como uma nova ferramenta de percepção da realidade: uma realidade tangível, material, cientificamente demonstrada em gráficos e mapas, dividida em coordenadas cartesianas e em quadrados, menores e menores até que níveis infinitesimais, resultantes de suas interseções como na câmara obscura, para lembrar um exemplo famoso, de Dürer. Se nos voltarmos para a imprensa, descobrimos que a transformação antropológica que ela causou é precisamente isso: o início da modernidade até uma boa parte da Renascença: um

processo de anatomização atomística da realidade, uma vontade de dividi-la em pedaços muito pequenos e geometricamente perfeitos, para estudar, conhecer e reconhecer individualmente: peças mínimas com as quais se recompõe ou compõe *ex novo* a realidade, formando, como as letras de chumbo da tipografia, velhas e novas entidades. As implicações desta eufórica operação de investigação e medição, e, por conseguinte, de desmontagem e de remontagem dos núcleos constituintes da realidade são numerosas e variadas. Sem querer resumir aqui *The Gutenberg Galaxy*, posso lembrar as descobertas anatômicas e fisiológicas do corpo humano, mapeamento e descobertas geográficas, os grandes avanços na matemática (incluindo álgebra) e astronomia, o surgimento de ponto de vista individual (como o ponto da pirâmide prospectiva) gerado pela leitura silenciosa de uma massa cada vez maior de indivíduos alfabetizados para o processo incontrolável de democratização de cultura. Se tirarmos a imprensa, por assim dizer, seria interessante ver o que resta do Petrarquismo, da Reforma Protestante, da consciência moderna, da cosmologia de Copérnico.

O que ele faz, no entanto, e como se desenvolve a perspectiva? A perspectiva renascentista é definida perfeitamente nos estudos teóricos e nas realizações práticas de Piero della Francesca, especialmente no dodecaedro e em sólidos ainda mais complexos, mais próximos à esfera, ou na representação técnica dos organismos curvos, verdadeiros virtuosismos científicos, como no caso *Madonna del Parto*. A perspectiva define-se também na arquitetura de Rafael e na projeção das linhas ortogonais de Perugino. Eis então, por causa desses “excessos”, vamos chamá-los assim, por causa desse uso do *médium* da perspectiva ao máximo da sua capacidade e intensidade – para uma lei fundamental dos meios de comunicação –, chega-se ao *gap* que anuncia a reversão da tendência, e, portanto, a negação de perspectiva e, depois, o triunfo do maneirismo na pintura.

Apesar de ser varia as correntes de interpretação do Maneirismo, há uma unidade suficiente de pontos de vista que permitem a indicação de uma data, a do Sacco de Roma de 1527, como ponto de partida, ou seja, o início do fenômeno. O que acontece a partir desta data, na pintura corresponde exatamente ao que vai acontecer depois de setenta anos na literatura. "Um paralelismo pesado" sentencia Riccardo Scrivano, para indicar a não decodificabilidade do dado verificado (1959, p. 20). Menos pesado, alias de forma alguma pesado, nos parece o paralelismo assimétrico com Frye e McLuhan: este último associa as duas média numa única, ampla, estação cultural, enquanto o primeiro especifica a antevisão, ou a antecipação da pintura.

Vamos agora ao *gap* na pintura, para aplicar o padrão transformacional, retornando depois à literatura. O *gap* na pintura existe entre Andrea del Sarto ("o pintor sem erros" por Vasari, que acendeu a imaginação de Robert Browning) de um lado e do outro Caravaggio; entre Raffaello das Stanze della Segnatura de um lado e Andrea Pozzo da abóbada de *Santo Ignacio*, por outro; entre as delicadas nuances de Leonardo, por um lado, e os rasgos no vácuo (ou do vácuo) de Guercino, do outro. No meio, ou no *gap*, há os maneiristas, Rosso Fiorentino e Jacopo Pontormo, em primeiro lugar, e depois Parmigianino, Bronzino, o próprio Vasari e uma série de excelentes "menores" entre os quais se destaca – seja-me concedida uma especial predileção pessoal - Giovan Battista Moroni. É difícil encaixar todos esses pintores em um único grupo, se você perseguir os temas comuns, técnicas de desenho, os *brushstrokes*, a coloração e os pigmentos e soluções utilizadas. A matriz comum é mais óbvia se a análise que foca os efeitos de composição mais díspares, provocados pela comum rejeição da perspectiva. Este é o Maneirismo: tanto em pintura e, com a superação do petrarquismo bembesco, na literatura, especialmente em Tasso e, especialmente, em sua vasta produção lírica. A perspectiva pictórica, por seu caráter de representação científica, chega cedo a um ponto de máxima geometrização da imagem, após o que não pode que aparecer a sua recusa e derrocada. Assim, vemos que a perspectiva é rejeitada por Michelangelo, na Capela Sistina, e é negada abertamente por todos os maneiristas.

Assim, por exemplo, linhas diagonais que se desenham em Mosé, que defende as filhas de Jetro di Rosso Fiorentino, não emanam a partir do vértice da pirâmide invertida pela perspectiva, mas a partir dos órgãos genitais de Mosé, no centro da composição, cheia e plana, quase a zombar, com a adição de movimento e a tensão muscular que também é encontrada nos corpos abatidos, a composição plástica de Rafael. Assim, ainda o Pontormo da Deposição de Santa Felicita, em que também não há profundidade de perspectiva, brinca com a composição sobre o registo de uma estrutura oval líquida de fora que se possa forçar a remoção da cruz, para uma rejeição decisiva dos eixos ortogonais e dos ângulos retos [perspectiva] (*Colloquium Helveticum* 20[1994], 57).

Muito poderia ser dito sobre este oval, forma barroca que justamente glorifica Borromini (o de San Carlino alle 4 fontane), assim como Bernini (o de Sant'Andrea al Quirinale, a poucos metros de distância). Mas a intuição já foi de Pontormo e foi planejada e implementada pelo maneirista napolitano Pirro Ligorio no quintal da pequena casa de Pio IV nos jardins do Vaticano (como me assinalou o amigo

arquiteto Nino Rico). O oval, forma barroca feita de dois círculos contíguos, é altamente expressivo da tensão criativa não resolvida a qual fizemos referência acima. O oval se opõe às figuras geométricas "perfeitas", como os círculos e os quadrados, emblemas da Renascença bem representada pela famosa figura icônica do Homem Vitruviano de Leonardo.

Na literatura, como foi antes mencionado, vemos algo de semelhante à evolução e à crise da perspectiva com a experiência memorável do Petrarquismo: elevado a um nível de máxima definição imitativa, é depois desacreditado e derrubado. Como a perspectiva assim petrarquismo, mas com uma importante distinção entre os dois fenômenos. A perspectiva pictórica é exautorada pelo magmatismo anti-linear do Maneirismo, depois da qual só pode existir a restauração de um neoclassicismo naturalístico, pelo qual é suficiente o nome de Nicholas Poussin, descoberto justamente, e não é por acaso, por Marino. Enquanto o petrarquismo literário é ultrapassado pelo incipiente barroco com a intensificação extrema de módulos estilísticos e com uma abertura temática ilimitada. Maneirismo e do Barroco, de Tasso lírico ao Marino épico, embora eles não sejam obviamente iguais. Encontra-se já no primeiro Marino, lírico, ou seja, no "hiper-petrarquismo" (MARTINI, 1985) do cancionero de 1602, um despertar de atenção para os sentidos, a paixão, no entanto, observadas porém com despreendimento, com uma cientificidade que de Marino passa a Descartes (1596-1650) e chega até a Vico (1668-1744).

A singularidade de Marino, no âmbito da história da literatura italiana entre os séculos XVI e XVII, está em ter anunciado o novo permanecendo fortemente ancorado no passado. E é por isso, de fato, em plena solidariedade com Alessandro Martini, pode-se falar de hiper-petrarquismo e não de anti-petrarquismo. Não há nenhuma inversão de marcha na literatura do Petrarquismo, ao Maneirismo e ao Barroco. Marino despertou, por assim dizer, os dois polos extremos da experiência poética (a retórica mais fria e as paixões transbordantes) para tornar mais significativo o *gap* entre passado e futuro. Renasce nele o Petrarca ao qual, para Federico Meninni, Marino é até superior. Ao invés de resolver suas dicotomias em *Adone* (entre Vênus e Adônis, masculino e feminino, retórica e paixão, história e mito), ele as intensifica propositadamente, aumentando a ambiguidade do significado. Marino está no centro do *gap* e defende a incerteza epistemológica de sua poesia como seu maior presente. O que ele, como um poeta épico diz, é apenas "*sotto mentita scorza*" (Adônis I, 10), como indicado na abertura do poema, não para antifrástica vocação, mas com o propósito

consciente de intensificar a energia e tensão vital emanada pela oposição não resolvida entre o mundo novo e o velho, o Renascimento e a Modernidade. Agora, finalmente, eu me pergunto: qual é a melhor chave para interpretar melhor *Adone*, para resolver o problema posto pelo Padre Pozzi e incluído no início desta fala? A importância de época do *Adone*, no início do século XVII, é em apontar e interpretar a ansiedade antropológica comum por causa da acelerada transformação tipográfica em ação naqueles anos. Não é por acaso que o mito de Adônis é tão comum na época, na Itália como na Espanha e na Inglaterra.

Onde a imprensa chega o mito de Adônis também chega. E onde não chega a filologia pode chegar uma nova ciência da comunicação de massa que pode nos dizer ainda muito sobre o Renascimento italiano e sobre o Barroco Europeu, porque se é verdade que o Renascentismo é um fenómeno essencialmente italiano (que voz é mais respeitada do que a de um escritor americano, Will Durant, sobre este assunto?) o Barroco é, pelo menos, também espanhol (e lembro do orgulho ibérico de Maravall), enquanto Modernidade é toda tipográfica e toda europeia.

Referências

FRYE, Northrop. Introduzione generale. In: **Letteratura italiana e arti figurative**, atti del XII Convegno dell' AISLLI (Toronto – Hamilton – Montreal, 6-10 maggio 1985). A cura di Antonio Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988, p. 13-26.

GUARDIANI, Francesco; MARTINI, Alessandro. Il manierismo di Giovan Battista Marino. In: **Colloquium helveticum**, vol. 20, p. 51-59, 1994.

MARINO, Giovan Battista. **L'Adone**. a cura di Giovanni Pozzi, Milano, Mondadori, 1976.

MARTINI, Alessandro. *Marino postpetrarchista*. In: **Versants**, vol. 7, p. 15-36, 1985.

SCRIVANO, Riccardo. **Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento**. Padova: Liviana, 1959.

Dal manierismo al barocco transiberico: la “Nova Grécia” di Manuel Botelho de Oliveira

Yuri Brunello¹⁰

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Nell’elaborare alcune osservazioni preliminari a una futura discussione sul barocco e sulla sua dimensione transatlantica, alla quale questo numero di “Entrelaces” intende offrire un contributo, sceglieremo un punto di vista che ci pare non del tutto scontato, vale a dire il volume *Música do Parnasso*¹¹ di Manuel Botelho de Oliveira, pubblicato a Lisbona nel 1705¹². Si tratta di un testo non ignoto agli studiosi di

¹⁰ Yuri Brunello è docente di Letteratura italiana all’Universidade Federal do Ceará. È membro permanente del *mestrado e doutorado* PPGLetras/UFC. Ha conseguito il dottorato all’Università di Roma “La Sapienza”. Si è occupato di Dante, della cultura barocca, di Montale. Ha pubblicato la monografia *Nelson Rodrigues pirandelliano* (2016) e ha curato gli scritti di Gramsci raccolti nel volume *La smorfia più che il sorriso* (2017).

¹¹ Ivan Teixeira, nella sua edizione “*fac-similar*” (OLIVEIRA, 2005b), sceglie per il titolo la grafia *Música do Parnaso*. La lezione di Adma Muhana, rispettosa del titolo presente nell’edizione a stampa del 1705, tuttavia, ci è parsa – tanto in quest’occasione quanto in una precedente opportunità (BRUNELLO-OLIVEIRA-NASCIMENTO, 2017) – la più filologicamente convincente. Pur non dando vita a un’edizione diplomatica, Muhana ha usato la seguente cautela, esplicitata nella *Nota à presente edição*: “procurei me aproximar ao maximo à diagramação presente seja na edição setecentista de *Música do Parnasso*, seja no manuscrito da *Lira Sacra* (bastante semelhantes entre si, alias), supondo que a aparência do poema na página afeta a sua leitura” (OLIVEIRA, 2005a: XCVII).

¹² I presenti appunti sono frutto di una nostra ricerca iniziata nel 2017 (processo 425219/2016-0) e finanziata dal Cnpq, grazie alla concessione di fondi dell’ambito dell’*Edital Universal* 2016/0, a cui ha fatto e sta facendo da complemento il *grupo de pesquisa* denominato A “*Nova Grecia*”: *as Américas e a Itália da modernidade literária*, i cui componenti – professori quali Josenir Alcântara de Oliveira, Roberto Arruda de Oliveira, Carlos Alberto de Souza e Erimar Wanderson da Cunha Cruz, un ricercatore come Márcio Henrique Vieira Amáro, nonché i borsisti PIBIC José Juliano Moreira dos Santos, Ana Letícia Costa de Oliveira e Ticiane Alves do Nascimento – meritano tutta la nostra più profonda gratitudine. Per precedenti nostri studi sul barocco, al momento ancora inediti, sentiamo altresì il dovere di ringraziare Elena Lombardi, con cui abbiamo scoperto la bellezza del barocco brasiliano, Leila Maria de Araújo Tabosa, con la quale abbiamo a lungo discusso del barocco “transatlantico”, così come, fuori del Brasile, intendiamo manifestare la nostra gratitudine verso David Lummus, il quale ha reso possibile un nostro soggiorno nel 2015 alla Stanford University, Robert Pogue Harrison, Hans Ulrich Gumbrecht e Vincent Barletta. Senza l’incontro con queste straordinarie personalità, tale periodo californiano non si sarebbe tradotto in un’esperienza accademica di irripetibile ed eccezionale profondità. Per quel che riguarda il *colóquio* dell’aprile 2017 (*Des)dobras barrocas. Conexões Transatlânticas entre Artes e Culturas*, non possiamo non esprimere la nostra gratitudine nei confronti di Francesco Guardiani, che ha accettato generosamente di prendere parte non soltanto da relatore, ma anche da organizzatore all’evento della PPGLetras/UFC. Lo stesso vale per i professori dell’Università di Napoli “Federico II” Andrea Mazzucchi e Matteo Palumbo. Un grazie particolare spetta a Jadirlete Lopes Cabral della UFBA e, poi, a

letteratura lusofona, ma nella maggior parte dei casi la conoscenza si deve a una circostanza biografica: Botelho de Oliveira era originario di Salvador. *Música do Parnasso*, insomma, costituisce il primo volume di versi mai dato alle stampe da un brasiliano. La regola, infatti, in Brasile era la pubblicazione manoscritta. Si comprenderà, allora, il perché l'autore insista e si compiacca tanto nel presentarsi come un pioniere.

Se si prescinde da tale dato di storiografia letteraria, se non si prende cioè in considerazione un simile primato, Botelho de Oliveira può apparire a tutta prima un autore laterale, diversamente – ad esempio – da Gregorio de Matos o da Padre Antonio Vieira. Quando si parla di barocco brasiliano, infatti, sono questi i nomi che vengono usualmente evocati e Botelho de Oliveira non sembra distinguersi per originalità. Conveniamo senz'altro – reputando assolutamente pertinente un convincimento di Luciana Stegagno Picchio – sul fatto che non si può capire Botelho de Oliveira, senza conoscere la figura di un letterato portoghese quale Francisco Manuel de Melo, del cui volume *Obras métricas* “é evidente o decalque” (STEGAGNO PICCHIO, 2004, p. 103). Anche al lettore più distratto dei due poeti non possono sfuggire, infatti, le molteplici influenze del secondo sul primo, debiti di stile lampanti fin dall'identità di una delle donne cantate da Francisco Manuel de Melo in *Obras métricas*, vale a dire Anarda – trasformazione ipocoristica di Ana già presente in autori quali Cervantes e Lope de Vega –, che diviene il nome dell'amata protagonista della maggior parte dei componimenti di *Música do Parnasso*.

A nostro avviso, tuttavia, Botelho de Oliveira finisce per rivelarsi, per lo meno a un'attenta lettura, una personalità niente affatto marginale nel sistema letterario luso-brasiliano, non foss'altro che per una consapevolezza teorica sorprendentemente solida, la quale lo porta a concepire *Música do Parnasso* come la propria maggiore conquista letteraria, trattandosi della prova evidente di un virtuosismo linguistico-culturale non comune. Nell'edizione manoscritta di *Lira sacra*, raccolta di poesie di Botelho de Oliveira di argomento religioso datata 1703 e meritoriamente ripubblicata in una veste criticamente aggiornata da Adma Muhana nel 2005, l'autore offre in una *Dedicatória* al Marques de Alegrete “*estas rimas em lingua portuguesa, enquanto não*

João Emiliano Fortaleza de Aquino della UECE. Forte è anche la gratitudine per i colleghi che hanno partecipato al *colóquio* coordinando tavole rotonde: Martine Suzane Kunz, Fernanda Coutinho, Carlos Augusto Viana Silva, Orlando Luiz de Araújo. Ci sentiamo in debito anche verso Clovis Ramiro Jucá Neto, Geraldo Augusto Fernandes, Lilian Martins, Solange Maria Soares de Almeida, nonché – infine – verso Renato Poma e l'Istituto Italiano di Cultura di São Paulo per il patrocinio concesso a tale *colóquio*.

saem à luz outras que tenho feito em quatro línguas, Portuguesa, Castelhana, Latina, Italiana, como quatro ramalhetes compostos das flores do Parnasso” (OLIVEIRA, 2005, p. 249).

Ma c'è di più. Poco prima, sempre nella *Dedicatória*, Botelho de Oliveira aveva dichiarato, in relazione a Camões e ai poeti del manierismo e del barocco di Portogallo, di avere composto la *Lira sacra* “imitando a tão grandes engenhos” (OLIVEIRA, 2005, p. 249). Non solo: è a essi che si devono “as frases mais elegantes e os conceitos mais profundos” (OLIVEIRA, 2005, p. 249). Non si tratta di dichiarazioni di poco conto. L'*imitatio*, l'ingegno, il rilievo concesso al “concetto” sono snodi chiave sia della cultura manierista sia della cultura barocca.

Nel prologo a *Música do Parnasso*, nondimeno, il poeta brasiliano aggiunge un dato di considerevole importanza assente nel paratesto di *Lira sacra*. La questione dell'*imitatio* viene sì riproposta (la scelta di comporre versi in quattro lingue risponde al desiderio che “se estimasse essa obra, quando não fosse pela elegancia dos conceitos, aos menos pela multiplicidade das línguas”, OLIVEIRA, 2005, p. 13), ma stavolta accompagnata da un'affermazione di carattere teorico circa la natura della poesia: “a Poesia não é mais que um canto poético, ligando-se as vozes com certas medidas para consonância do metro” (OLIVEIRA, 2005, p. 13).

La mente corre alle *Dicerie sacre* di Giambattista Marino, uscite a Torino nel 1614, dove si legge:

Le dicerie degli uomini eloquenti... altra cosa non sono che canti Músicali, il cui concerto non solo molce l'orecchie, ma gli spiriti eziandio diletta e diletta rapisce: concerto mirabile, in cui non men che nella vera Música, le differenze de toni e le consonanze dei numeri necessariamente concorrono (MARINO, 1614, p. 134).

Botelho de Oliveira si premura subito dopo di inquadrare il proprio punto di vista entro una prospettiva – per quanto nella forma dell'abbozzo rapido – di respiro storico-letterario: costruisce una narrazione, scorciata e per lampi, dell'evolversi della letteratura, che da Omero va allo stesso Botelho, poeta di un Brasile primitivo e sorgivo. Il ruolo cruciale, nel quadro tracciato dall'autore brasiliano, lo giocherebbe l'Italia.

Si tratta di un punto significativo. Può essere interessante soffermarci sulla definizione che dell'Italia Botelho de Oliveira fornisce nella *Dedicatória* di *Música do Parnasso*. L'Italia è una “nova Grécia” (OLIVEIRA, 2005, p. 6). E lo è non una, ma due volte. Inizialmente è una “nova Grécia”, giacché propone una letteratura, nel mondo romano, in cui “renasceram as musas” (OLIVEIRA, 2005, p. 6), divenendo

“conaturais” a vari ingegni, come “o foram no do famoso Virgílio e elegante Ovídio” (OLIVEIRA, 2005, p. 6). L’Italia, in seguito – dopo essersi imposta come patria del mondo classico e del classicismo – torna a essere una “Nova Grécia”, quando le muse “na mesma Itália se reproduziram no grande Tasso e delicioso Marino, poetas que entre muitos floresceram com singulares créditos e não menores estimações” (OLIVEIRA, 2005, p. 6).

Non passi inosservato il sintagma scelto da Botelho de Oliveira: *se reproduziram*. L’Italia moderna, secondo la concezione del poeta baiano, guarda a ciò che essa era culturalmente nel mondo “classico”, ancorché l’angolatura sia quella della copia rispetto all’originale. Le parole di Botelho de Oliveira suggeriscono, insomma, che Tasso e Marino non creino nuovi codici, ma che si muovano all’interno di due paradigmi differenti e preesistenti, la matrice virgiliana e il modello ovidiano. È ben vero che stiamo parlando di archetipi, di modelli rinnovati dai due poeti italiani; ma è altrettanto vero che il presupposto della grandezza di Tasso è la “fama” di Virgilio, mentre il presupposto del “delizioso” stile mariniano è l’eleganza ovidiana. Insomma, il fondamento dei paradigmi della gloria e della raffinatezza va ricercato nel mondo classico. La letteratura moderna li può, tutt’al più, vedere rinascere.

Dopo essere risorte in Italia grazie a Tasso e a Marino, le muse si trasferiscono in Spagna, nelle forme della già citata configurazione virgiliano-tassiana della “grandezza” (il teatro di Lope de Vega) e della struttura ovidiano-mariniana della “stravaganza” (Gongora). Le figlie di Zues e Mnemosine, scrive Botelho de Oliveira,

Ultimamente se transferiram para Espanha onde foi e é tão fecunda a cópia de poetas, que entre as demais nações do Mundo parece que aos espanhóis adotaram as musas por seus filhos, entre os quais mereceu o culto Gôngora extravagante estimação, e o vastíssimo Lope aplauso universal [...] (OLIVEIRA, 2005, p. 6).

Al di là dell’affermazione di una primazia – per lo meno dal punto di vista cronologico – della letteratura italiana rispetto a quella spagnola, ciò che nel testo richiama l’attenzione è l’identificazione tra la cultura letteraria dell’Italia moderna e il discorso manierista europeo, tendenza nella quale viene fatto rientrare anche Giambattista Marino. La questione non è da sottovalutare.

Una lettura del primo Marino come di un “manierista” si deve, tra gli altri, agli scritti di Camillo Pellegrino, in particolare al suo dialogo *Del concetto poetico* del 1598. Come ha rilevato Emilio Russo analizzando la parabola biografica di Marino, “la

prima apparizione, sulla scena gestita dal Pellegrino, era dunque all'insegna di un'estetica manierista, la quale tuttavia non basterà a coprire per intero l'esperienza poetica del napoletano" (RUSSO, 2008, p. 48). Pellegrino immagina che Marino, uno dei personaggi del suo dialogo, dichiari:

E veramente se noi altri del secol presente pare che facciamo alcuna cosa di nostro Ingegno, che sia nuova, egli non è così, perciocché le nostre invenzioni ne vanno troppo lunge delle cose già dette mille anni fa, ed i nostri concetti e parole sono i medesimi detti dagli antichi e non diversifichiamo nella sostanza, ma solamente negli accidenti, come a dire nella collocazion delle voci, o per avventura diversa frase (PELLEGRINO, 1898, p. 354).

Su tale linea – la difesa di un'imitazione non passiva dei modelli, ma creativa, ibrida – si situerà circa un cinquantennio più tardi proprio quel Francisco Manuel de Melo, sul quale ha richiamato l'attenzione la Stegagno Picchio. Il volume a cui facciamo riferimento è l'*Hospital das letras*, trattato in forma di dialogo disposto secondo i modi della precettistica rinascimentale. Anche in questo caso viene inscenato un confronto teorico tra uomini di lettere: l'autore stesso, Traiano Boccalini – chiamato da Francisco Manuel de Melo Trajano Bocalino –, il belga Justo Lúpsio e il poeta Francisco Quevedo. Discettando con Boccalini, il belga Justo Lúpsio afferma che

A imitação, para louvável, quer-se feita com grande destreza, porque o simples séquito de um só, que vai diante, pertence aos animais, e não aos homens. Quem imita melhor, acrescenta, diminua, e troque, ou, senão, seja tido por bisonho (MELO, 1900, p. 37).

Botelho de Oliveira, nel suo *Música do Parnasso*, su tale questione è chiaro: la "Música" scaturisce dalla contaminazione tra due differenti formazioni discorsive, vale a dire – traducendo la questione con categorie storiografiche posteriori – de un lato le gloriose grandezze del manierismo e, dall'altro lato, le "deliziose" stravaganze barocche. Che sia il nome di Torquato Tasso a caratterizzare il primo dei due poli e quello di Giambattista Marino – punto di snodo tra il discorso manierista e quello barocco – a identificare il secondo elemento è un fatto pienamente giustificato.

A *Música do Parnasso* non mancano di certo tratti che si potrebbero agevolmente definire "tassiani". Ma sulla questione dell'*imitatio* occorre intendersi, in particolare se la riflessione verte intorno alle poesie di argomento amoroso. È, infatti, soprattutto grazie all'attività letteraria di Tasso che nella poesia lirica di ascendenza petrarchesca l'*inventio* perde la sua centralità. L'immaginario del *Canzoniere* cessa di costituire il modello a cui conferire continuità, divenendo piuttosto un fenomeno da

rinnovare dall'interno: contaminandolo, tradendolo, corroborandolo. In ogni caso, trasformandolo. Di qui il peso preponderante che vanno ad acquisire la *dispositio* e l'*elocutio*. Che è, in fondo, quanto il Pellegrino fa dire al suo Marino e Francisco Manuel de Melo al suo Lipsisio. Ed è quanto l'artista Agostino Carracci – l'attribuzione del sonetto, dubbia, è di Carlo Cesare Malvasia – riconosce nella pittura manierista di Niccolò dell'Abate, esaltandola:

Chi farsi un buon pittor cerca, e desia,
Il disegno di Roma habbia alla mano;
La mossa, coll'ombrar veneziano,
E il degno colorir di Lombardia.

Di Michel Angiol la terribil via,
Il vero natural di Tiziano,
Del Correggio lo stil puro, e sovrano,
E di un Rafel la vera simetria.

Del Tibaldi il decoro, e il fondamento,
Del dotto Primaticcio l'inventare,
E un po' di gratia del Parmigianino [...] (MALVASIA, 1678, p. 159).

In letteratura il manierismo si profila come una riarticolazione “iperpatetica” del petrarchismo. L'esperienza, in Italia, è da associare in primo luogo a Pietro Bembo e alle sue *Prose della volgar lingua*. In Spagna, invece, spiccano le figure di Juan Boscan e Garcilaso de la Vega, laddove in Portogallo il riferimento è a personalità quali Francisco de Sá de Miranda e Antonio Ferreira. Il manierismo problematizza la poesia “del Soggetto” (AGOSTI, 1993: 6-7) di matrice petrarchiana e petrarchista, in chiave spesso – come in Tasso – sofferta e drammatica:

L'io lirico che vaga negli infiniti spazi di tale scrittura non è un io esemplare, né domina il proprio regno di illusione con l'esattezza implacabile di Petrarca. È piuttosto un io lirico ondivago e fluido, spettatore attonito e inquieto scriba di un mondo che sfalda dietro una maschera di finzioni (FERRETTI, 2004, n.p).

Camillo Pellegrino nel suo dialogo *Il Caraffa* del 1584 impiega, a proposito dello stile della *Liberata*, la felice formula di “locuzione artificiosa” (PELLEGRINO, 1972, p. 321). Lo stesso Tasso riscontra nel “parlar disgiunto” (TASSO, 1854, p. 115) una delle cifre del proprio stile, “riconducibile per analogia proprio a quella debolezza di legatura sintattica, però sul piano dell'*elocutio*, che lo Speroni riscontrava sul piano dell'*inventio* e della *dispositio* nell'opera di Virgilio” (GROSSER, 2004, p. 136).

Dalla tensione verso l'artificio alla teatralità il confine è labile e a varcarlo in maniera sistematica e consapevole è la cultura barocca. Alle lacerazioni di un soggetto scisso petrarchescamente – e con eloquenza tutta manierista – tra dimensione ideale e componente carnale si contrappone ora un discorso in cui l'accento si sposta su un fare poetico, di cui lo scrittore punta a liberare il potenziale spettacolare. S'impone, insomma, un gusto volto a concepire il testo lirico come spazio rappresentativo, nel quale il canonico tema petrarchista-tassiano dell'amore acquisisce i caratteri di un multiforme rito esteriore. Coglie nel segno Simona Morando, quando asserisce che in Italia lo sforzo della maggior parte dei commentatori secenteschi di Petrarca va nella direzione “di depotenziare l'affetto più praticato della poesia petrarchista, cioè l'amore e con esso l'espressività della sua ‘guerra’” (MORANDO, 2011, p. 508-509)

Se il progetto estetico di Botelho di Oliveira si fonda su l'ideale di un “*canto poético*”, proposto attraverso una “*multiplicidade das línguas*” e finalizzato a esprimere l’“*elegancia dos conceitos*”, risulta chiara la vocazione del poeta brasiliano a dare corpo e forma a una scrittura metamorfica, che alterna paradigmi, codici e livelli differenti. A partire dall'epoca manierista la concezione della lirica sta cambiando, sfruttando in maniera ampia le potenzialità offerte dal registro “medio”. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho lo ha spiegato con esemplare chiarezza, muovendo da un passo dei *Discorsi dell'arte poetica* di Tasso:

o gênero lírico tira proveito da ornamentação muito elevada e abundante dos gêneros altos, mas também da simplicidade e da correção dos baixos. Essa noção concorrente de apropriação toma corpo no decorrer do século, o que significa que aos poemas líricos acorrerão distintivos de ambos os gêneros apropriados, gerando disputas taxionômicas e deslocamentos de interesses por parte dos poetas e leitores (DE CARVALHO, 2007, p. 206).

Di qui la compresenza di piani e archetipi differenti, cioè a dire Virgilio e Ovidio, Tasso e Marino, la grandiosità e la stravaganza. Il tutto sciolto musicalmente in un flusso continuo. Il riferimento non è tanto a Gilles Deleuze e alla sua idea del mondo barocco-leibniziano come “variazione continua” (DELEUZE, 1990, p. 28) quanto piuttosto a Theodor Elwert e alla sua interpretazione della poesia di Marino. Elwert, all'interno di una prospettiva più linguistico-stilistica che filosofica, muovendo dal brano delle *Dicerie sacre* da noi citato in precedenza, sostiene:

Se vi è un senso nelle disquisizioni teoriche del Marino e di altri sulla sonorità della poesia, esso non può essere che questo: anche le figure retoriche tradizionali della ripetizione interessano non solo per il loro

contenuto formale e intellettuale [...], ché ad esse si attribuisce un nuovo valore appunto per il loro effetto sonoro, perché servono a colpire i sensi. (ELWERT, 1967, p. 74).

Aggiungendo, poi: Marino “varia e combina; egli si serve della variazione per rincarare gli effetti” (ELWERT, 1967, p. 76). Francisco Manuel de Melo dialoga scopertamente Marino sul piano intertestuale in *Obras métricas*. Ed ecco che a un verso in castigliano quale “*Por más que el Monseñor jure, ó suspire*” fa seguito “Gire e restar, e nel restar partire”, che rinvia al “Gire e restarsi, e nel restar partire” del terzo volume de *La lira*. A ciò si affiancano alcune traduzioni da Marino, come la versione in castigliano de *Alla lancia di Longino*, madrigale anch’esso contenuto ne *La lira*, dopo essere inizialmente apparso nelle *Rime*.

Gli omaggi a Marino presenti in *Obras métricas* sono sì di matrice discorsiva, ma dipendono anzitutto da ragioni ideologiche. Francisco Manuel de Melo intende dichiarare in maniera esplicita qual è il discorso di cui si pone, almeno in parte, in continuità. Botelho de Oliveira cita Marino, a suggello del suo discorso ideologicamente “italianizzante”, senza mai dimenticare che nella Bahia del secondo Seicento l’Italia ha un significato molto preciso: l’Italia è soprattutto Roma, la Roma antica patria della bellezza (uno dei cori di *Música do Parnasso* è in latino, nei modi di Virgilio e Ovidio), così come la Roma moderna del potere ecclesiastico. È un fatto ideologico, prima che letterario. Lo conferma un dettaglio, spia di un approccio molto preciso: un istinto enciclopedico e combinatorio da parte di Botelho de Oliveira, che si ritrova chiaramente – ecco il dettaglio – nella compresenza, all’interno del Pantheon degli archetipi letterari illustrato nella *Dedicatória*, di Tasso e di Camões. Le muse, scrive Botelho de Oliveira, “[...] em Portugal, ilustre parte das Espanhas, se naturalizaram, de sorte que parecem identificadas com os seus patrícios; assim o testemunham os celebrados poemas daquele lusitano Apoio, o insigne Camões” (OLIVEIRIA, 2005, p. 6).

In questo – nonostante la polemica che in Portogallo aveva diviso tra tassiani e camoniani molti precettisti della generazione precedente quella di Botelho de Oliveira – l’autore di *Música do Parnasso* segue una strada “italianizzante”, anche se non italo-centrica. Con l’aggettivo “italianizzante” ci riferiamo all’egemonia italiana nell’ambito di quella che oggi si definisce teoria della letteratura. Secondo José Manuel Ventura, un testo come l’*Apologia* di Camões composta da João Soares de Brito

não é compreensível fora deste ideal, onde a hegemonia dos exegetas italianos, cujo trabalho de reflexão constitui um contributo inestimável para a difusão da cultura clássica, e, ao mesmo tempo, se configura como um elemento importante para a história da crítica literária em Portugal (VENTURA, 2010, p. 71).

Botelho de Oliveira vede senz'altro nell'Italia il luogo in cui si è articolato il canone letterario moderno, tanto a livello di scrittura quanto a livello di riflessione sul comporre versi, ma il suo discorso "italianizzante" si trova in sintonia con quanto nella seconda metà del Seicento in Portogallo lo studioso José da Costa Miranda descrive quale tendenza critica prevalente nel secondo Seicento, la quale in Portogallo "*acabaria por ir equilibrando, entre si, Camões e Tasso, com ambos os poetas chegando a construir mesmo um expressivo par, nitidamente usado*" (MIRANDA, 1985, p. 392).

Che il discorso "italianizzante" – ma non, lo ripetiamo, italo-centrico – di Soares de Brito attraverso Botelho de Oliveira si riconfiguri entro una prospettiva "brasiliiana" non è un fatto senza conseguenze, significando l'assunzione di elementi periferici e coloniali (assenti nel dibattito portoghese, inevitabilmente metropolitano) all'interno dell'orizzonte ideologico sovranazionale tracciato dalla Compagnia del Gesù: parlare di Italia, insomma, significa fare riferimento alla dimensione universalistica della Chiesa romana. Un universalismo che, tradotto in pratica, vuole dire circolazione transatlantica di un sapere/potere. Va in questa direzione l'affermazione di João Carlos Teixeira Gomes, il quale nel commentare il concetto di "*comunidad poetica*" luso-brasiliana (ROSALES, 1966, p. 194) – detto altrimenti, l'"archivio" barocco transatlantico in senso epistemologico-discorsivo – qualifica tale "*comunidad*" come "*muito mais ocidental do que apenas iberica*" (GOMES, 1985, p. 222), dopo aver individuato entro un simile cronotopo una "*dupla impregnação italo-espanhola em autores nacionais dos séculos XVII e XVIII*" (GOMES, 1985, p. 46).

Mentre Grégorio de Matos, nell'ambito di siffatta comunità, imprime una stranianti svolta quevedista, convergendo ("*para Quevedo numa epoca em que praticamente todos os poetas portugueses e castelhanos, dos menores aos maiores, deixam-se enredar – profundamente – pela dicção e pela maneira de Gôngora*", GOMES, 1985, p. 254), è Botelho de Oliveira a guardare all'Italia e, in particolare, a Marino. Per quel che concerne l'opera di quest'ultimo, non sappiamo quanta profonda fosse la conoscenza dell'autore dell'*Adone* da parte di Botelho de Oliveira. In altra sede abbiamo ipotizzato – accanto al ricorso diretto a fonti mariniane – un possibile ricorso a manuali durante il processo di creazione letteraria in italiano. Ci riferiamo a volumi

quali quello di Padre Spada (BRUNELLO, 2016). Si tratta, tuttavia, per il momento di una semplice proposta critica, un'ipotesi che non ha ancora incontrato un riscontro filologico forte.

Cade opportuno ricordare che la diffusione di volumi italiani, eletti a guida di modelli, nella Salvador del Sei-Settecento non è un fenomeno così raro. Nel parlare dell'influenza italiana nel Brasile coloniale del secondo Seicento e concentrando lo sguardo sulle arti figurative, si è soliti ricordare l'introduzione della quadratura a Salvador, nell'ambito della produzione pittorica barocca, usualmente fissata al 1734. È in quell'anno che giunge a Bahia l'artista portoghese Antônio Simões Ribeiro. Tuttavia, *“a cidade baiana não era uma ‘terra virgem’ a importar um género pictórico desconhecido. Antes pelo contrário, quase 50 anos atrás já tinha ocorrido em Salvador um debate em torno à possibilidade de pintar com quadratura o teto da Sé”* (RAGGI, 2016, p. 226). Secondo Magno Moraes Mello *“a igreja da Conceição da Praia se retoma a título de referimento à construção virtual em San Carlo Barnabite de Florença, obra do quadraturista Domenico Stagi e do figurista Sigismondo Betti, em 1757”* (MELLO, 2012, p. 557). Punto di riferimento per Stagi e Betti è il trattato teorico di Andrea Pozzo, gesuita italiano, il cui volume viene via via tradotto, nel corso dei decenni, in diverse lingue¹³. Durante il Settecento, infatti, varie sono le traduzioni manoscritte in portoghese del libro di Pozzo, la più nota delle quali è quella del 1732 di José de Figueiredo Seixas, benché rimanga circoscritta al secondo tomo.

Il volume di Pozzo, insomma, ha esercitato un'influenza diretta su artisti e architetti non italiani. Ma c'è di più. Come dimostrato da Magno Moraes Mello, un tassello fondamentale nella circolazione delle idee di Pozzo è rappresentato da un testo del gesuita portoghese Inácio Vieira, autore del *Tratado da Prespectiva*, manoscritto risalente a circa il 1715:

o contato com o tratado de Andrea Pozzo, que se pensava só iniciado na década de 30 do século XVIII, em função do ano de uma das cidades traduções, é comprovado a partir do texto de Inácio Vieira que, desde a primeira década do século, este tratado já era conhecido e estudado em Portugal. O que não deixa de ser extremamente significativo, pois Lisboa projeta-se no estudo da geometria, da matemática e da perspectiva, e no

¹³ Alvaro Pascual Chenel è convinto di un'influenza diretta di Pozzo sulla pittura baiana, parlando di *“deslumbrantes escenografías de perspectivas arquitectónicas en techos y bóvedas así como fingidas cúpulas que alcanzaron gran predicamento en Brasil y cuya base se localiza en los grabados y pinturas de Andrea Pozzo. Los ejemplos son abundantes pero merece la pena al menos recordar la espectacular decoración de la nave central de la iglesia de Nossa Senhora da Conceição da Praia en Salvador de Bahía, obra de José Joaquim da Rocha”* (CHENEL, 2013, p. 456).

conhecimento da tratadística coeva, desde as últimas décadas do século XVII (MELLO, 2017, p. 108).

L'Italia sia per la sua condizione di paradigma estetico sia per il suo *status* di centro di potere religioso esercita fin dal secondo Seicento un considerevole prestigio. Non va dimenticato che Padre Antonio Vieira trascorre in Italia sei anni della sua vita e, come teorizza Luciano Migliaccio,

Não se pode excluir que a escolha de importar altares de mármore italiano, desenhados por artistas romanos ou florentinos, e de realizar no teto uma galeria de retratos pintados de jesuítas ilustres possa ser relacionados com a volta de Roma, em 1681, do Padre Antonio Vieira, um dos maiores oradores sacros de sua época (MIGLIACCIO, 2011, p. i)¹⁴.

Il ruolo dei Gesuiti in questo processo di espansione atlantica è determinante. A ragione Guardiani sostiene che “la storia dei primi gesuiti, dalla fondazione (1534) all’abolizione dell’ordine (1773) va letta e interpretata, innanzi tutto, come una storia della modernità” (GUARDIANI, 2009, p. 336). È grazie alla funzione esercitata dai Gesuiti che può compiersi quella dinamica di “modernità tipografica” (GUARDIANI, 2009, p. 339), della quale il manuale di Pozzo e il trattato di Spada costituiscono due esempi eloquenti.

Pure, tornando alla letteratura e ai testi circolanti nella Bahia barocca, non possiamo perdere l’opportunità di insistere su *Obras métricas*, il cui legame con Salvador non è semplicemente dato dal fatto che la città brasiliana è rappresentata in alcuni componimenti, ma per l’esperienza diretta dell’autore: Francisco Manuel de Melo, infatti, a Bahia viene condannato all’esilio¹⁵. Il che rende difficile credere che Botelho de Oliveira ignorasse tale autore e tale testo. In fondo, lo scrittore baiano, in Brasile, praticherà un’operazione analoga a quella condotta a termine nel Vecchio Continente in *Obras métricas*, alternando diverse lingue romanze, molteplici soluzioni metriche, modelli letterari differenti. È la messa in scena della potenza della letteratura,

¹⁴ Nella sua innovativa interpretazione dei *sermões*, Barletta osserva come in Vieira “*words and things exist and operate on essentially the same plane for Vieira*” (BARLETTA, 2009, p. 14). Le prediche di Vieira, in quest’ottica, si profilano come testimonianze di una dinamica pragmatico-discorsiva, non già semplicemente come mere testimonianze di virtuosismo oratorio.

¹⁵ “*Em 1655, como é sabido, D. Francisco Manuel de Melo parte para o Brasil, aonde chega a 1 de Agosto. Nomeado, por Francisco de Brito Freire, capitão de uma das naus que integra a frota que chefiava, Melo, depois de um longo processo judicial que se prolonga de Novembro de 1644 a Maio de 1650 e que o levará à Torre Velha, ao Castelo de São Jorge e à Torre de Belém, vê assim cumprida a sentença que o condenara, em primeiro lugar ao desterro para África – destino lavado em primeira instância –, depois para a Índia e, finalmente, por nova sentença exarada em terceira instância, para o Brasil. De 21 de Maio de 1650, data da sentença firme, até ao provimento da sua execução, a 22 de Março de 1652, passarão ainda quase três anos. E outros três até à partida de facto para o Brasil, onde viverá até meados de 1657 na cidade da Baía*” (SERRA, 2010, p. 126).

la quale perde via via le proprie barriere, sciogliendosi in un’“elegante” processione trionfale di situazioni, “concetti” arguti e sofisticate sonorità. È una raffinata parata di ritmi, rime, immagini e personaggi delineati in situazioni figurativamente compiute e risolte.

La componente rappresentativa è particolarmente vistosa in *Música do Parnasso*. L’Anarda di Botelho de Oliveira non stanca di contemplarsi allo specchio. Finge una gelosia, che in cuor suo – in realtà – è ben lungi dal provare davvero. Al tema della rappresentazione si lega il motivo dell’esistenza come esperienza effimera. I *topoi* barocchi sovrabbondano. Nel flusso interdiscorsivo, però, le macchie intertestuali “italianizzanti” sono quelle che meglio esprimono della configurazione ideologica manieristico-barocca transiberica. Le istanze italianizzanti, invero, sono ben più diffuse di quanto si pensi. Commentando *Discreta e formosíssima Maria*, Silvia La Regina osserva come l’autore del sonetto, Grégorio de Matos, rielabori “*através de Gongora um verso de Bernardo Tasso*, ‘Mentre che l’aureo crin v’ondeggia intorno’” (LA REGINA, 2012, p. 414).

Limitandoci al *Terceiro coro das rimas italianas*, dove la tensione italianizzante è un dato scontato, segnaliamo alcuni possibili calchi effettuati da Botelho de Oliveira, i quali bene esemplificano la particolare relazione del poeta brasiliano con la cultura italiana. Nel sonetto *Anarda querida na ocasião das suas lágrimas* Carmelina Magnavita Rodrigues de Almeida individua un conio di natura marinista, indicando “*as rimas ‘lucente’ e ‘algente’, como calcadas no soneto Alla luna [...] e na estrofe 24 do primeiro canto do Adonis ‘lucenti’ e ‘algenti’*” (ALMEIDA, 1975, p. 53). Riteniamo, nondimeno, opportuno integrare tali osservazioni, aggiungendo che la fonte potrebbe anche essere tassiana, poiché il sintagma “seno argente” rinvia all’identica formula lessicale del terzo giorno del *Mondo creato*, sezione in cui, peraltro, l’aggettivo “lucente” ricorre per ben tre volte. Quanto al secondo sonetto, *Atravimento, e lágrimas* – si tratta ancora di considerazioni di Carmelina Magnavita Rodrigues de Almeida – “*as rimas ‘nacque’, ‘piacque’, ‘acque’ se encontram na mesma ordem da estrofe 127 do canto I do Adonis [...], sendo que Botelho inseriu, entre ‘nacque’ e ‘piacque’, ‘rinacque’*” (ALMEIDA, 1975, p. 56).

Vistosamente marinista è anche “co’ i sospiri, che sparge, doppia i venti”, penultimo verso del componimento dal titolo *Leandro morto nas águas*, che rimanda all’inarcatura “sospiri / sparge” di *Abbia, chi mai per te pianti o sospiri*, una delle rime pubblicate da Marino nel 1602, inclusa nella sezione delle rime marittime e non a caso

orchestrata entro il campo semantico che sarà lo stesso di *Anarda querida na ocasião das suas lagrimas*, quello dell’annegamento in mare, al termine di una tempesta. Difficile non credere a un prelievo da Marino – il Marino del sonetto delle rime amorose intitolato *Promette alla sua donna perpetuo amore* – anche per “felice arsura” (stessa la rima con “pura”) di *Endimião amado da Lua*. Non abbiamo inserito i tanti rinvii all’*Adone*, illustrati dall’Almeida nello studio sopra menzionato, a cui rimandiamo per approfondimenti. Segnaliamo, soltanto, a proposito del madrigale *Impossibilita-se a vista de Anarda*, il dialogo che questo testo istituisce con il sonetto tassiano *La bella fiamma che m’ardeva il core*, con la rima “celo” : “cielo” e l’isotopia ignea.

Ragioni di spazio ci impediscono di soffermarci più a lungo sulla trama intertestuale a cui abbiamo appena accennato, nonché di volgere lo sguardo al di là delle poesie italiane. Nella produzione in portoghese e in spagnolo il meccanismo intertestuale potremmo dire che si fa decisamente transiberico. La presenza italiana, infatti, opera in maniera metamorfica entro i canoni letterari “nazionali” di Spagna e Portogallo, rinnovandoli, sicché all’interno di siffatto dinamismo “*a mesma linguagem circula como diagrama das trocas que dramatiza e efetua*” (HANSEN, 2004, p. 217). Quel che scaturisce come il frutto dell’ozio creativo di un uomo di potere, il *capitão-mor* coloniale Manuel Botelho de Oliveira, esponente, per quanto periferico, dell’apparato burocratico del potere della corona portoghese, finisce per produrre uno dei più singolari e curiosi omaggi alla potenza, sovranazionale e oltreatlantica, della scrittura.

Referências

AGOSTI, Stefano. **Gli occhi, le chiome**. Milano: Feltrinelli, 1993.

ALMEIDA, Carmelina Magnavita Rodrigues de. *O marinismo de Botelho*. Salvador: UFBA, 1975.

BARLETTA, Vincent. António Vieira's Empire of Word, Sea, and Sky. In: VIEIRA, António. **The Sermon of Saint Anthony to the Fish and Other Texts**. Dartmouth: Tagus Press, 2009. p. 9-19.

BRUNELLO, Yuri. O sequestro do barroco italiano: Botelho e a tradução oculta de Padre Spada. **Cadernos de Tradução**, v. 36, n. 3, p. 109-123, set. 2016.

BRUNELLO, Yuri; OLIVEIRA, Ana Leticia Costa de; NASCIMENTO, Ticiania Alves do. Dois sonetos de Música do Parnasso. In: **Transversal – Revista em Tradução**, Fortaleza, v.3, n.6, 2017.

CHENEL, Alváro Pascual. Fortuna, uso y difusión del tratado de Andrea Pozzo en España e Hispanoamérica. **Cuadernos de Arte e Iconografía**, n. 44, 2013, pp. 401-471.

DE CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes. **Poesia de agudeza em Portugal**. São Paulo: Humanitas, 2007.

DELEUZE, Gilles. **La piega. Leibniz e il Barocco**. Torino: Einaudi, 1990.

ELWERT, Theodor. **La poesia italiana del Seicento**. Firenze: Olschki, 1967.

FERRETTI, Francesco. Torquato Tasso. In: Gian Mario Anselmi, Keir Elam, Giorgio Forni, Davide Monda (org.). **Lirici europei del Cinquecento**. Milano, Rizzoli: 2004. Não paginado.

GOMES, João Carlo Teixeira. **Grégorio de Matos, o boca de brasa. Um estudo de plágio e criação intertextual**. Petrópolis: Vozes, 1985.

GROSSER, Hermann. **La felicità del comporre. Il laboratorio stilistico tassiano**. Ferrara: Panini, 2004.

GUARDIANI, Francesco. Sicut oves in medio luporum: la modernità e il sangue dei suoi apostoli nella Breve relatione di Francesco Giuseppe Bressani. In: Francesco Guardiani (org.), **Il lavoro dell'insegnante e le sue scelte nell'era elettronica**. Toronto: Legas, 2009. p. 331-358.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

LA REGINA, Silvia. O espaço da utopia barroca: três sonetos de Gregório de Mattos em italiano. **Eutomia**, n. 10, dez. 2012, p. 405-419.

MALVASIA, Carlo Cesare. **Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi**. Bologna: Errede di Domenico Barbieri, 1678.

MARINO, Giambattista. **Dicerie sacre**. Torino: Pizzamiglio, 1614.

MELO, Francisco Manuel de. Hospital das letras. In: Francisco Manuel de Melo. **Apólogos dialogais**. Lisboa: A liberal, 1900, p. 5-130, v 3.

MELO, Francisco Manuel de. **Obras métricas**. Lyon: Boessat-Remeus, 1665.

MELLO, Magno Moraes. Perspectiva Pictorum – um exercício de ilusionismo arquitetônico no Tempo do barroco Perspectiva Pictorum – um exercício de ilusionismo arquitetônico no Tempo. **Circumscribere**, n. 20, 2017, p. 61-111.

MELLO, Magno Moraes. Perspectiva e arquitetura do engano: a decoração da nave da igreja do Convento franciscano na cidade da Paraíba entre os séculos XVIII e XIX. In: Natália Marinho Ferreira-Alves. (Org.). **Os Franciscanos no Mundo Português - o legado franciscano**. Porto: CEPESE, 2012, p. 547-572, v. 1.

MIGLIACCIO, Luciano. Arte e classicismo no Brasil: criando paisagens e relembrando tradições. In: André Botelho e Lilia Moritz Schwarcz (org.). **Agenda brasileira. Temas de uma sociedade em mudança**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, paginação irregular.

MIRANDA, José da Costa. Camões/ Tasso: um confronto e algumas semelhanças segundo a crítica portuguesa. **Revista da Universidade de Coimbra**, n. 33, 1985, p. 387-402.

MORANDO, Simona. Petrarca al vaglio degli affetti. Su alcuni commenti primo-secenteschi. **Lettere italiane**, n. 63, 2011, p. 505-533.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Poesia completa**. Adma Muhana (org.). São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do Parnaso**. Ivan Teixeira (org.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2005b.

PELLEGRINO, Camillo. Del concetto poetico. In: Angelo Borzelli. **Il cavalier Giovan Battista Marino**. Napoli: Priore, 1898. p. 325-359.

PELLEGRINO, Camillo. Il Caraffa. In: Bernard Weinberg (org.). Trattati di poetica e retorica del Cinquecento. Bari: Laterza, 1972. p. 307-344, v. 3.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

RAGGI, Giuseppina. A forma dos poderes: a pintura de quadratura e as dinâmicas políticas culturais em Salvador da Bahia na primeira metade do século XVIII. In: Evergton Sales Souza, Guida Marques e Hugo Silva. (org.). **Salvador da Bahia. Retratos de uma cidade atlântica**. Salvador, Lisboa: EDUFBA, CHAM, 2016, p. 225-272.

ROSALES, Luis. **El sentimiento del desengaño en la poesía barroca**. Madrid: Cultura Hispánica, 1966.

RUSSO, Emilio. **Marino**. Roma: Salerno, 2008.

SERRA, Pedro. Física virtude das palavras. Figura e Poesia em D. Francisco Manuel de Melo. In: **D. Francisco Manuel de Melo e o Barroco Peninsular**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2010, p. 119-154.

TASSO, Torquato. **Le lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo**. Firenze: Le Monnier, 1854.

VENTURA, José Manuel. **João Soares de Brito. Um crítico barroco de Camões**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

DOSSIÊ

A seção **DOSSIÊ** recebe artigos que estão de acordo com a temática específica do dossiê de cada edição, a ser informada em chamadas divulgadas pela Revista em sua aba “Notícias”. São publicados dois Dossiês por ano: o primeiro na Edição referente ao trimestre Abr.-Jun. de cada ano, o segundo na Edição referente ao trimestre Out.-Dez. de cada ano.

Metamorfose da língua: um “obscuro” verso da *Eneida*

Francisco Edi de Oliveira Sousa¹⁶

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Este artigo discute um comentário de M. F. Quintiliano ao verso 1.109 da *Eneida*: perturbado por uma mistura desordenada de palavras, esse retor julga tal verso obscuro. Através das noções de obscuridade e de arte destinada especialmente ao olhar, ligamos (anacronicamente) essa discussão à estética barroca e a reflexões de Buci-Glucksmann e Deleuze. A fim de investigarmos a obscura ordem desse verso e julgar o comentário de Quintiliano, explicitamos aspectos da elaborada *elocutio* do episódio em que o verso se encontra (*Eneida* 1.92-117) e em seguida o examinamos em função de seu contexto; com isso, demonstramos que a metamorfose produzida com o hipérbato na *Eneida* 1.109 é funcional e eloquente e que o artifício empregado em sua *elocutio* forja uma espécie de anamorfose para o olhar de Quintiliano. Em outros termos, recorrendo a Deleuze, o obscuro verso seria uma “dobra” e seu contexto a “desdobra”, as quais evidenciam a Forma.

Palavras-chave

Eneida. Quintiliano. Barroco.

¹⁶ Professor de Latim e de Literatura latina no Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal do Ceará (UFC). Membro de PPGLetras (UFC), na linha de pesquisa de Estudos clássicos.

Discutir uma passagem da *Eneida* de Virgílio (70-19 a.C.) em uma coletânea de textos sobre o Barroco parece um ato descontextualizado, pois, além da distância temporal, muitos estudiosos julgam que o Barroco oponha-se a concepções clássicas, sobretudo à noção de unidade. Hauser (1992, p. 159, 163-164), todavia, contesta tal julgamento e concebe o Barroco como uma arte sem um caráter estilístico uniforme, a qual pode conjugar tendências supostamente opostas, tornando-se capaz de conviver com o clássico. Além disso, pesquisas como as de Christine Buci-Glucksmann, voltadas em especial para o olhar barroco¹⁷, aproximam de modo consistente esta estética e a Antiguidade clássica, como ela própria expõe ao elencar temas e metodologia de investigação:

O barroco histórico centrado nos temas de Narciso e Proteu; emprego de novas categorias tomadas da retórica do sublime, de Lacan e Benjamin; constituição de uma estética do pensamento característica das artes: alegoria, forma-ausência de forma, nada, o maravilhoso e o *furor*. O virtual empurra o barroco para seu extremo, baseando-se desta vez no mito de Ícaro, e desenvolve uma cultura de fluxo, de artefatos e um novo tipo de imagem, a imagem-fluxo.

Nesse sentido, o barroco do artifício, da metamorfose e da anamorfose continua sua linhagem até hoje. (2013, p. xv)¹⁸

Esse delineamento referido por Buci-Glucksmann de fato teria embriões na Antiguidade. Ademais, se aplicarmos à relação entre clássico e Barroco as noções de “dobra” e “desdobra” barrocas mencionadas por Deleuze (1991) ao comentar a filosofia de Leibniz, poderíamos considerar o clássico uma “desdobra” para a qual o Barroco seria uma “dobra”, um participa da caracterização do outro.

Sendo assim, perdão seja concedido ao anacronismo da afirmação de que certa vez um verso da *Eneida* pareceu “barroco” a M. F. Quintiliano, gramático e retor do século I de nossa era. Neste artigo, com o intermédio de uma crítica de Quintiliano, o Barroco e a discussão de uma passagem da *Eneida* relacionam-se através da noção de obscuridade e da concepção de arte voltada em especial para o olhar.

¹⁷ Partindo de um comentário da ópera *Orpheo*, de Monteverdi, Buci-Glucksmann (2013, p. 2) chega a um axioma barroco fundamentado no olhar: “*To Be Is to See*”. O olhar assim adquire uma capacidade epistemológica e estética e passa a ser concebido como um *optikon* ontológico. Para a autora (2013, p. 6-7), espacialização e arte ótica são traços característicos do barroco.

¹⁸ The historical baroque centered on the themes of Narcissus and Proteus; employing new categories borrowed from the rhetoric of the sublime, and from Lacan and Benjamin; and constituting an aesthetic of thought characteristic of the arts: allegory, form-formlessness, nothingness, the marvelous, and furor. The virtual pushes the baroque to its extreme, based this time on the myth of Icarus, and develops a culture of flux, of artifacts and a new kind of image, the flux-image. (As traduções de textos em língua estrangeira moderna são nossas).

No oitavo livro de sua *Institutio oratoria*, Quintiliano estuda a elocução (*elocutio*) fundamentando-se nas quatro virtudes da linguagem já expostas por Aristóteles (*Retórica* 3, 1407a19-1410b5: ἀρχὴ τῆς λέξεως): correção (*latinitas*, τὸ ἐλληνίζειν), clareza (*perspicuitas*, σαφήνεια), ornamento (*ornatum*, σχῆμα) e *decorum* (*ad id quod efficere uolumus accommodatio*¹⁹, πρέπον). Em 8.2 examina a clareza (*perspicuitas*) na elocução. Em 8.2.12-21 trata da *obscuritas* (ἀσάφεια), um vício prejudicial à clareza: primeiramente a que repousa no emprego lexical (8.2.12-13: *obscuritas fit uerbis*), depois a que resulta da contextura do discurso (8.2.14-21). Ao considerar esse segundo tipo no que tange à ordem dos termos, cita o verso 1.109 da *Eneida*:

[8.2.14] Plus tamen est obscuritatis in contextu et continuatione sermonis, et plures modi. Quare nec sit tam longus ut eum prosequi non possit intentio, nec transiectione ultra modum [hyperbato] finis eius differatur. Quibus adhuc peior est mixtura uerborum, qualis in illo uersu:

saxa uocant Itali mediis quae in fluctibus aras

[8.2.14] A obscuridade é mais significativa na contextura e na continuidade de um discurso, e de diversas formas: assim, não deve ser tão longo a ponto de nossa atenção não conseguir acompanhá-lo; nem deve ter sua delimitação dispersa por uma transposição exagerada [hipérbato]²⁰. Pior do que isso é uma mistura de palavras como ocorre neste verso:²¹

*saxa uocant Itali mediis quae in fluctibus aras*²²

Quintiliano faz, pois, uma grave crítica à disposição das palavras nesse verso.

Alguns séculos mais tarde, ao definir a *synchysis*, uma figura que corresponde a uma aglomeração de hipérbatos ou a um longo e confuso hipérbato, o gramático Élio Donato (séc. IV d.C.) retoma esse verso como exemplo:

synchysis est hyperbaton ex omni parte confusum, ut “tris notus abreptas in saxa latentia torquet, / saxa uocant Itali mediis quae in fluctibus aras”. est

¹⁹ O texto da *Institutio oratoria* é o editado por Russell (QUINTILIAN, 2001).

²⁰ A tradução mais comum para *finis differatur* é “conclusão diferida”. Acreditamos, porém, que nesse passo Quintiliano refira-se à demarcação sintagmática, à sintaxe, à ordem dos termos. Quatro razões teríamos para esse julgamento: o hipérbato em si não delonga necessariamente um discurso, não protela a conclusão de uma frase; o exemplo oferecido na sequência evidencia a *ordem dos termos* em um verso; a retomada em 8.2.22 dos assuntos tratados nesse livro ressalta a abordagem da ordem (*Nobis prima sit uirtus perspicuitas, propria uerba, rectus ordo, non in longum dilata conclusio, nihil neque desit neque superfluat*); e gramáticos posteriores, como Élio Donato e Sérvio (referidos na sequência de nosso texto), abordam esse verso quanto à desordem de seus termos. (Todos os grifos nas citações deste artigo são nossos).

²¹ Quando não houver indicação de tradutor, as traduções dos textos em latim são nossas.

²² Traduzido palavra por palavra em sua ordem original, esse verso seria: “Pedras denominam os Ítalos no meio que das ondas Altares”.

enim ordo hic: tris abreptas Notus in saxa torquet, quae saxa in mediis fluctibus latentia Itali aras uocant. (*Donati ars maior* (ed. L. Holtz 1981, 603-674 = *GL* 4,367-402), “de uitiis et uirtutibus orationis” (653,1-674,10 H) 671)

synchysis é um hipérbato de todo confuso, como em “*tris notus abreptas in saxa latentia torquet, / saxa uocant Itali mediis quae in fluctibus aras*”; nesse caso a ordem é esta: *tris abreptas Notus in saxa torquet, quae saxa in mediis fluctibus latentia Itali aras uocant*.

Quase na mesma época de Donato, em seu comentário da *Eneida*, Mauro Sêrvio Honorato (séc. IV-V d.C.) também julga tal verso desordenado e então lhe propõe um “arranjo adequado”: “SAXA VOCANT ITALI MEDIIS QVAE IN FLVCTIBVS ARAS: *ordo est: ‘quae saxa in mediis fluctibus Itali aras uocant’*” (*ad Aen.* 1.109). A tradução palavra por palavra da ordem proposta por Sêrvio seria: “Tais pedras no meio das ondas os Ítalos altares denominam”.

Em tempos mais recentes, Austin (1971, p. 59, *ad Aen.* 1.109) indica estudiosos contemporâneos que ainda condenam a organização desse verso.

Confirma-se, portanto, a estranheza salientada por Quintiliano em relação à disposição das palavras na *Eneida* 1.109. Quintiliano teria razão ao usar esse passo como exemplo de um vício de linguagem? Essa obscuridade seria passível de censura?

Esse suposto problema amplia-se ao prosseguirmos com o texto de Quintiliano. Após criticar a obscuridade em uma sequência discursiva, o retor recrimina o emprego de um parêntesis longo, capaz de prejudicar a compreensão de um texto:

[8.2.15] Etiam interiectione, qua et oratores et historici frequenter utuntur ut medio sermone aliquem inserant sensum, impediri solet intellectus, nisi quod interponitur breue est.

[8.2.15] Também um parêntesis (que oradores e historiadores frequentemente empregam a fim de introduzir algum pensamento no meio de um discurso) costuma ser um impedimento à compreensão – a não ser quando a interposição é breve.

Diante disso, complica-se mais a situação do verso 1.109 da *Eneida*, uma vez que, além de parecer obscuro, é parte de um parêntesis que se estende até o verso seguinte – qualificado por Austin (1971, p. 59, *ad Aen.* 1.109) como um típico parêntesis virgiliano.

Exposto o problema, contextualizemos nosso objeto de estudo. Esse verso integra a descrição de uma tempestade provocada por Éolo a pedido de Juno:

Súbito, o frio percorre de Eneias os membros, deixando-os paralisados; aos astros as mãos elevando, por entre fundos suspiros, bradou: “Oh, três vezes e quatro felizes

os que morreram à vista dos pais, sob os muros de Troia!
Ó tu, valente Tidida, o mais forte dos filhos de Dânao!
Não ter eu tido a ventura, ao lutar nas campinas de Troia,
de perecer sob os golpes dos teus fulminantes ataques,
no mesmo ponto em que Heitor sucumbiu sob a lança de Aquiles,
onde Sarpédone ingente, onde tantos escudos lascados
e capacetes e corpos de heróis o Simoente carrega!
Não acabara, e o violento Aquilão em reforço à tormenta
bate de frente na vela maior e até aos astros a atira;
quebram-se os remos; a proa se volta, deixando as costados
à mercê d'água. Montanha escarpada desfaz-se nos mastros.
Uns marinheiros se agarram na crista das ondas; o fundo
outros enxergam do mar, cuja areia sem pausa referve.
Noto a três barcos impede de encontro a uns rochedos ocultos,
dura meseta a que os ítalos deram o nome de Altares,
quase submersos; três outros arrasta do mar encrespado
Euro aos estreitos e sirtes do fundo – espetáculo triste! –,
nesses baixios os prende e os circunda de bancos de areia.
À vista mesmo de Eneias uma onda o navio surpreende
do fido Oronte e seus lícios, caindo de cheio na popa.
Parte-se a nau; de cabeça o piloto mergulha no oceano;
as ondas brabas três vezes o casco anegrado volteiam,
té ser tragado num ápice por um voraz torvelinho. (*Eneida* 1.92-117)²³

Tal tempestade reveste-se de grande relevância, visto que encerra a primeira aparição de Eneias no poema e problematiza a inserção da *Eneida* na tradição poética do ciclo troiano, dos poemas homéricos.

Essa passagem é parte de um episódio maior, contido nos versos 1.34-156, o qual tem como modelo primeiro e reconhecível o canto quinto da *Odisseia*: após uma reunião de deuses (5.1-42), Hermes leva para Calipso a deliberação de que ela permita a partida de Odisseu (5.43-147); a ninfa comunica tal decisão ao herói, que fabrica uma embarcação (5.148-261), na qual deixa a ilha de Calipso e dirige-se à terra dos Feácios (5.262-281); Posido o vê e provoca a tempestade que atormenta Odisseu até que Palas Atena acalme os ventos (5.282-387). Depois da “telemaquia” (*Odisseia* 1-4), esse canto marca a entrada efetiva de Odisseu em cena.

No processo mimético praticado por Virgílio, desconsiderando a “telemaquia”, o começo da *Eneida* evoca esse “começo da *Odisseia*”. À guisa de ilustração desse processo, vejamos no discurso de Eneias uma alusão ao de Odisseu:

talia uoce refert: ‘o terque quaterque beati,
quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis
contigit oppetere! [...] (*Eneida* 1.94-96)²⁴

τρὶς μάκαρες Δαναοὶ καὶ τετράκις, οἱ τὸτ’ ὄλοντο
Τροίη ἐν εὐρείῃ, χάριν Ἀτρεΐδῃσι φέροντες.

²³ Tradução de Carlos Alberto Nunes (VIRGÍLIO, 2014).

²⁴ O texto da *Eneida* é o editado por Conte (2009).

Três vezes ditosos, quatro, os dânaos que morreram
na ampla Troia, obsequiando os filhos de Atreu. (*Odisseia* 5.306-307)²⁵

E Macróbio (*Sat.* 6.2.31) informa que essa tempestade (1.81-123) também teria como modelo o primeiro canto do *Bellum Poenicum* de Névio (c. 270-201 a.C.): *hic locus totus sumptus a Naeuio est ex primo libro belli Punici* (“Essa passagem inteira foi tomada de Névio, do primeiro livro do *Bellum Poenicum*”). Infelizmente não temos esse trecho do poema de Névio para comprovar a afirmação de Macróbio.

Por conseguinte, esse episódio da tempestade coloca a *Eneida* em diálogo com a *Odisseia* e provavelmente com o *Bellum Poenicum*. No modelo acessível, a *Odisseia*, não há versos com procedimento similar ao que na *Eneida* Quintiliano presume obscuro. Essa diferença particulariza a estratégia de Virgílio e reclama uma investigação de sua funcionalidade. Para isso, vejamos o texto latino:

extemplo Aeneae soluuntur frigore membra;
ingemit et duplilis tendens ad sidera palmas

TALIA uoce refert: ‘o terque quaterque beati,
quis ante **ora patrum** ^P **Troiae** ^H sub moenibus altis
contigit oppetere! O ^P **DANAUM** ^H fortissime gentis
Tydide! ^T **MENE ILIACIS** ^H occumbere campis
non potuisse tuaque animam hanc effundere dextra,
saeuus ubi Aeacidae telo iacet Hector, ubi ingens
Sarpedon, ubi tot Simois correpta sub undis
scuta uirum galeasque et fortia corpora uoluit!’

TALIA iactanti stridens Aquilone procella
uelum aduersa ferit fluctusque ad sidera tollit.
franguntur remi, tum prora auertit et undis
dat latus, insequitur cumulo **PRAERUPTUS** A | **QUAE** **mons.**
hi summo in fluctu pendent, his unda dehiscens
terram inter fluctus aperit: furit aestus harenis.
tris Notus abreptas in **saxa** latentia **TORQUET**

– **saxa** uocant ^T **ITALI MEDIIS** ^H quae in fluctibus Aras,
dorsum immane mari summo –, tris Eurus ab alto

in breuia et **Syrtis** urget (**miserabile uisu**)
inliduntque uadis atque aggere cingit harenae.
unam, quae Lycios fidumque uehebat Oronten,
ipsius **ante oculos** ingens a uertice pontus
in puppim ferit: excutitur pronusque magister
uoluitur in caput, ast illam ter fluctus ibidem
TORQUET agens circum et rapidus uorat aequore uortex. (*Eneida* 1.92-117)²⁶

Ao comentar o verso criticado por Quintiliano, Austin (1971, p. 59-60, *ad Aen.* 1.109) ressalta a presença de duas figuras: uma epanalepse, produzida com a

²⁵ Tradução de Christian Werner (HOMERO, 2014).

²⁶ As linhas em branco, os destaques e as indicações de cesuras (**T**: “triemímera”, “tritemímera”; **P**: “pentemímera”; **H**: “heftemímera”) são acréscimos nossos.

repetição do termo *saxa* em 1.108 e 109; e o hipérbato causador da estranheza. Na abordagem da epanalepse, Austin apresenta o que estima ser a finalidade desse parêntesis, uma “artistically planned footnote”, cujo objetivo seria chamar a atenção dos receptores (itálicos) para a localização do evento, como se apontasse um ponto em um mapa²⁷. Ao considerar o hipérbato, Austin alude à crítica de Quintiliano e, quanto à funcionalidade dessa figura, informa apenas que acrescenta mais coloração à referida “footnote”.

Além da localização geográfica, outras funções podem ser investigadas nesse verso no interior do episódio a fim de que possamos discutir sua “obscuridade”.

A elocução dessa tempestade delinea um verdadeiro *tableau*, poesia para ouvidos e olhos. E requintes visuais desse episódio são reconhecidos por Smith (2005, p. 12-21) ao investigar o primado da visão na *Eneida*: o autor salienta expressões que remetem à visão (*ante ora patrum, miserabile uisu, ante oculos*) e o aspecto imagético do texto²⁸. Analisemos, então, alguns aspectos dessa elaborada elocução.

O discurso de Eneias e a descrição da tempestade são correlacionados através do termo “*talia*” (v. 1.94 e 102). Esse discurso resgata episódios da guerra de Troia pertencentes à *Ilíada*: a luta de Eneias contra Diomedes em 5.431-453 (em que formas dos termos “três” e “quatro vezes” acima destacados também aparecem: 5.436-438); a morte de Heitor no canto 22; a morte de Sarpédone em 16.419-505; a chacina empreendida por Aquiles no canto 21, na luta contra os rios. E os termos isolados pelas cesuras em 1.95-97 reforçam o destaque concedido à *Ilíada*.

Principia a tempestade. Esse barco vindo de Troia (do ciclo troiano, da *Ilíada*) tem sua direção alterada pela procela (1.102-105). Tal alteração é seguida por uma ruptura, bem marcada pelo léxico, pela confecção do verso e pela imagem forjada: quanto ao léxico, o termo *praeruptus* (que qualifica *mons*) assinala a ruptura; quanto à confecção do verso, esse hexâmetro finda com um monossílabo, fato único nesse episódio, além disso a disposição produz no último pé um desencontro do ictus do hexâmetro e da sílaba acentuada na palavra *aquae*; quanto à imagem forjada, temos o rompimento de uma montanha de água sobre os barcos. Que ruptura tão salientada seria

²⁷ Bleisch (1998) e O’Hara (2001, p. 370-372) discutem a localização desse evento: os termos *Arae* e *Syrtris* sugerem uma localização ambígua (ou ambivalente) na costa da Sicília e no norte da África (na vizinhança de Cirene e Cartago, onde havia bancos de areia) – e sugerem ainda uma influência de Calímaco de Cirene.

²⁸ Smith (2005, p. 16-17) comenta e apresenta uma ilustração dessa tempestade integrante do *Codex Vergilius Romanus*, fº 77 (Vat. Lat. 3867), provavelmente datado do século V d.C. ou do início do VI d.C. (cf. ainda RUYSSCHAERT, 1991, p. 41-45).

essa? Que montanha é essa que se rompe ao se chocar contra os barcos da *Eneida*? Seríamos levados a pensar na ruptura dessa tradição poética do ciclo troiano, mas isso não seria plausível: Virgílio não se desvincula dessa tradição, nela se insere e “apenas” altera seu rumo para o universo romano. Seria mais razoável pensar no peso da emulação enfrentada por Virgílio, o processo mimético que em geral afunda os que ousam emular essa montanha cultural (*hi summo in fluctu pendent, his unda dehiscens / terram inter fluctus aperit: furit aestus harenis*)?²⁹

Vêm então os versos do parêntesis com sua suposta obscuridade. Tais versos são posicionados exatamente no meio da descrição: há sete versos acima e sete versos depois do parêntesis; o último (1.108) dos sete anteriores termina com o verbo *torquet*, e o último (1.117) dos sete posteriores principia com *torquet*. (Também são sete os barcos atingidos). E, no centro do verso 1.109, as cesuras destacam os termos *Itali mediis*, ou seja, os “Ítalos no meio”. Ao cotejarmos essa disposição com a passagem do discurso de Eneias, os termos *Itali mediis* são postos em contraste com palavras que referem os gregos e o ciclo troiano (*Troiae, Danaum, mene Iliacis*).

Portanto, nessa descrição, o parêntesis coloca os Ítalos no centro desse *tableau*, no centro do verso 1.109. Quanto à funcionalidade desse parêntesis e da criticada ordem de seus termos, dois aspectos mais perceptíveis emergem: como Austin refere, o parêntesis inclui um elemento geográfico próprio do universo romano, ou seja, sugere uma apropriação do modelo grego para a geografia literária romana; e a disposição de palavras que torna o verso 1.109 obscuro mimetiza a confusão provocada pela procela.

Por que, entretanto, inserir um parêntesis no ápice da descrição de uma tempestade? Esse recurso (retórico) chamaria atenção do receptor para o procedimento empregado, como se fosse o que Hinds (1999, p. 3) denomina “intervenção editorial externa” aos fatos narrados.

Examinemos agora essa estratégia textual da *Eneida* e a crítica de Quintiliano pelo prisma de uma noção ligada ao Barroco.

Nesse *tableau* virgiliano, essa metamorfose da língua engendra uma espécie de “anamorfose barroca” aos olhos de Quintiliano.

Para compreendermos melhor esse aspecto, recorramos às investigações de Buci-Glucksmann (2013) a respeito da anamorfose, uma produção de efeitos especiais

²⁹ A investigação desse processo mimético e de significados programáticos nesse episódio é objeto de outro artigo em elaboração.

que distorcem um objeto e assim desafiam a visão: a anamorfose se caracteriza quando figuras aparecem distorcidas porque contempladas de um ponto de vista inadequado; ao serem observadas de um ponto de vista apropriado, surgem na proporção correta. Buci-Glucksmann comenta desta maneira a história desse procedimento e sua vinculação ao Barroco:

Essas figuras confusas e distorcidas ajustadas ao correto ponto de vista eram claramente anamorfoses, que foram primeiramente observadas no século XVI (Leonardo da Vinci, Dürer, Holbein) antes de se tornarem uma forma científico-artística real no período clássico, quando Gaspar Schott cunhou o termo em 1657. Assim se pôde então definir o olho barroco como um *olhar anamórfico* – em seu apetite um tanto instintivo pelo maravilhoso, pelo artifício, pelo inesperado e pela distorção da aparência; mas também sobretudo em sua atenção à construção de artefatos artísticos, obras de artifício, exibindo a norma e suas variações, suas transgressões, seus pontos de vista. (2013, p. 9)³⁰

Nesse procedimento, o objeto observado estabelece com o observador uma relação oblíqua, insidiosa. Segundo Buci-Glucksmann (2013, p. 12-13), a técnica da anamorfose de fato engana o olhar do observador: “Passando de um instrumento especular a um instrumento especulativo, a visão anamórfica continuamente mescla ciência e encenação retórica, com uma suposição de aparência levando diretamente à arte de enganar o olho”³¹. E, ao definir a forma barroca em função da anamorfose, Buci-Glucksmann vincula-a à noção de metamorfose:

Da metamorfose à anamorfose, de uma forma além-forma que rejeita o eu estático a uma forma que reivindica sua própria pré-história visual, seu dinamismo catastrofista, um aparecimento de aparências – tal é o destino da forma barroca, sempre efêmero e instável. (2013, p. 11)³²

Com isso, essa anamorfose barroca resulta de uma metamorfose forjada com arte, uma ficção ardilosa, uma elaboração retórica “perigosa” para o observador.

Diante dessa configuração, parece possível supor (anacronicamente) que a metamorfose da elocução elaborada por Virgílio tenha produzido uma espécie de

³⁰ These confused and distorted figures adjusted to the correct viewpoint were clearly anamorphoses, which were first noted in the sixteenth century (Leonardo da Vinci, Dürer, Holbein) before becoming an actual scientific-artistic form in the classical period when Gaspar Schott invented the term in 1657. Such that one could then define the baroque eye as an *anamorphic gaze*. In its somewhat instinctual appetite for the marvelous, for artifice, the unexpected, and the distortion of appearance. But also principally in its attention to constructing artistic artifacts, works of artifice, displaying a law and its variations, its transgressions, its points of view.

³¹ Moving from a specular tool to a speculative tool, anamorphic vision continually merges science and rhetorical staging, the assumption of appearance leading directly to the art of deceiving the eye.

³² From metamorphosis to anamorphosis, from a form beyond form that rejects the static self to a form that reclaims its own visual prehistory, its catastrophist dynamism, an emergence of emergences—such is the fate of baroque form, always ephemeral and unstable.

“anamorfose barroca” capaz de “enganar” o olhar de Quintiliano. Com efeito, examinando o verso 1.109 da *Eneida* de forma isolada, sem considerar o contexto, contemplando-o de um ponto de vista limitado, inadequado, Quintiliano julga-o obscuro. A análise da elocução da *Eneida* 1.92-117 oferece um ponto de vista a partir do qual essa pintura virgiliana desvela-se, e nela o verso 1.109 ganha mais sentido. Isolado, esse verso parece obscuro; mas essa obscuridade é funcional (e “anamórfica”, ousamos afirmar), não é condenável; ao contrário, é digna de elogio.

Resgatando Deleuze (1991) neste ponto, diríamos que esse parêntesis de Virgílio seria uma “dobra”, pois a “dobra” “determina e faz aparecer a Forma” (p. 58). Essa metamorfose da língua presente na *Eneida* 1.109 seria então uma “dobra”, e o restante do episódio (o antes e o depois) seriam “desdobras”... “dobras” e “desdobras” interdependentes, complementares.

Atingida a meta proposta para este artigo, para concluir, convidemos outra vez Quintiliano:

[8.3.62] Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio si usque ad aures ualet, atque ea sibi iudex de quibus cognoscit narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi.

[8.3.62] Portanto, não é assaz eficiente e não se impõe em plenitude (como deve) o discurso se tem efeito só até os ouvidos e ainda se o juiz crê lhe serem narrados fatos já conhecidos, não serem expressivos e apresentados aos olhos de sua mente.

Essa reflexão de Quintiliano (ainda que voltada para a oratória) ilumina esse episódio da *Eneida*: uma peça de arte também destinada à visão, como o próprio texto confirma com a expressão *ante oculos* (1.114); poesia para os ouvidos, para os olhos... e para os olhos da mente.

Referências:

AUSTIN, R. G. P. **Vergili Maronis Aeneidos Liber Primus**. With a commentary. Oxford: Clarendon Press, 1971.

Bleisch, Pamela R. Altars Altered: the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay in *Aeneid* 1.108-12. **American Journal of Philology**, Baltimore, Maryland, v. 119, n. 4, p. 599-606, Winter 1998.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **The madness of vision: on baroque aesthetics**. Translated by Dorothy Z. Baker. Ohio: Ohio University Press, 2013.

CONTE, G. B. P. **Vergilivs Maro Aeneis**. Recensuit atque apparatu critico instruxit Gian Biagio Conte. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas, SP: Papirus, 1991.

HAUSER, Arnold. **The Social History of Art**, vol. II: Renaissance, Mannerism and Baroque. London: Routledge, 1992 (1951).

HINDS, Stephen. **Allusion and Intertext: Dynamics of appropriation in Roman Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

O'HARA, James J. Callimachean Influence on Vergilian Etymological Wordplay. **Classical Journal**, Monmouth, Illinois, v. 96, n. 4, p. 369-400, Apr.-May 2001.

QUINTILIAN. **The Orator's Education**. Books 6-8. Edited and translated by Donald Russell. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press: 2001. The Loeb Classical Library (LCL 126).

RUYSSCHAERT, José. Lectures des illustrations du « Virgile Vatican » et du « Virgile romain ». In: **Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot**, tome 73, 1991, p. 25-51.

SMITH, Riggs Alden. **The Primacy of Vision in Virgil's Aeneid**. Austin: University of Texas press, 2005.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

METAMORPHOSIS OF THE LANGUAGE: AN “OBSCURE” VERSE OF THE *AENEID*

Abstract

This paper discusses a commentary of F. Quintilian to the verse 1.109 of the *Aeneid*: troubled by its disordered mixture of words, this teacher of rhetoric considers this verse obscure. Using the notions of obscurity and art addressed especially to the eye, we link (anachronically) this discussion to the baroque aesthetics and to reflections of Buciu-Glucksmann and Deleuze. In order to investigate the obscure order of this verse and to judge Quintilian’s commentary, we explain aspects of the elaborate *elocutio* of the episode in which the verse is found (*Aen.* 1.92-117), and then we examine it in terms of its context; in this way, we demonstrate that the metamorphosis produced with the hyperbaton in *Aeneid* 1.109 is functional and eloquent and that the artifice used in its *elocutio* forges a sort of anamorphosis for Quintilian’s gaze. In other words, recalling Deleuze, the obscure verse would be a “fold” and its context an “unfold”, which evidence the Shape.

Keywords

Aeneid. Quintilian. Baroque.

Recebido em: 12/11/2017

Aprovado em: 16/02/2018

Virgílio e Ovídio na Idade Média e sua recepção na Itália e Espanha

Marcio Henrique Vieira Amaro³³
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

A renascença e o barroco ligam a antiguidade clássica à modernidade. Entretanto, a reconstrução desse caminho ainda se encontra muito fragmentária em virtude da ausência de estudos de literatura comparada que possam orquestrar as várias vozes do mundo antigo e sua pervivência na literatura desse arco temporal. O presente trabalho pretende oferecer um itinerário literário do período augustano de poetas como Virgílio e Ovídio, e sua influência nas reflexões teóricas do medievo a partir da obra de Agostinho de Hipona. Num segundo momento, tentaremos comprovar que esses dois autores constituem os paradigmas seminais para a construção do estilo renascentista e barroco de grandes autores como Dante, Ariosto e Cervantes. Por fim, tentaremos comprovar a preferência desses autores pelo estilo literário ovidiano. Nosso referencial teórico serão os textos de Agostinho e Dante, que serão ampliados pelos estudos de Daniel Javitch. Na segunda metade do trabalho, aplicaremos as categorias dos dois autores medievais na leitura dos clássicos de Ariosto e Cervantes, em conjunto com os dados oferecidos pela pesquisa de Javitch. A reconstrução teórica do diálogo do mundo antigo com a modernidade pode oferecer um importante aporte para uma releitura de muitos dos autores dos primórdios da literatura brasileira.

Palavras-chave

Antiguidade. Ovídio. Renascimento. Barroco.

³³ Bacharel em Direito pela Universidade de Fortaleza – Unifor. Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará – UFC. Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará.

Considerações Iniciais

Após o final do período clássico da Grécia, com a derrota de Atenas para Esparta, o mundo antigo ainda conheceu dois importantes momentos de florescimento das artes e da cultura em geral: o período helenístico - fruto da política de difusão da cultura grega implementada por Alexandre - e o reinado de Augusto César, em Roma – a partir dos círculos de poetas que voltavam seus engenhos para consolidar uma produção digna do império.

As letras helenísticas e romanas terão ampla reverberação também na formação cultural da Modernidade. A análise da produção literária da Europa, ao longo da Idade Média até o final do período renascentista, coloca-nos diante de uma miscelânea de estilos composicionais longamente forjados pelo diálogo das formas poéticas clássicas com os gêneros cultivados pelos autores antigos, bem como pelo pensar o papel da linguagem no processo de aquisição do conhecimento.

A análise da linguagem alegórica e de seus usos no tratado *De Magistro*, de Agostinho, erige, já no início da Idade Média, uma compreensão dicotômica da função e alcance do texto literário, pois o bispo de Hipona constrói sua reflexão a partir de um diálogo entre trechos literários presentes em obras de vários autores e gêneros do mundo antigo com passagens da escritura sagrada.

Um fato curioso é que Agostinho não tem como ponto de partida a escritura sagrada, como era de se esperar, mas um dos versos da *Eneida*, de Virgílio. Não raro, encontramos outras obras como a comédia *Andria*, do comediógrafo latino Terêncio, e da *Satyrae*, de Pérsio, sendo usadas como aporte teórico para consolidar seu argumento. Agostinho também se utiliza de outras vozes romanas como as de Cícero, Varrão e Quintiliano.

A importância desse tratado para o período parece estar presente nas palavras que o filósofo e teólogo dirige ao seu interlocutor, quando lhe adverte da seriedade do conteúdo material de sua análise (o caráter alegórico da linguagem), apesar da forma lúdica pela qual desenvolve seu raciocínio (pelo significado dos vocábulos de um verso de Virgílio):

Talvez julgues que brincamos, ou que afastamos a mente de coisas sérias com algumas questiúnculas pueris, ou que procuramos alguma utilidade pequena e medíocre. [...] Mas, crê-me, não queria que com esta conversação fossem feitas brincadeiras vulgares e, embora talvez brinquemos, isto,

contudo, não seja considerado no sentido pueril; nem queria pensar em bens de pouco valor e medíocres. (AGOSTINHO, 2008, p. 388).

O poeta florentino Dante Alighieri parece recepcionar e dar desenvolvimento a essa ideia no segundo tratado de sua obra *Banquete* ao expor os quatro modos de análise do discurso: literal, alegórico, moral e anagógico. Ele nos informa de que para atingir seus objetivos desenvolverá sua exposição tendo como base os dois primeiros paradigmas: o literal e o alegórico.

Quando o autor da Comédia nos apresenta o método alegórico de interpretação, ele nos diz que esse tipo de linguagem tem o caráter de ocultar uma verdade sob a aparência de uma elaborada mentira, e se utiliza para exemplificar de uma narrativa do mito de Orfeu por Ovídio, mostrando como se deve buscar o seu verdadeiro sentido.

O texto também está repleto dessa interpolação de estilos. No início do segundo tratado, o poeta se utiliza de uma metáfora náutica para mostrar a seriedade e densidade do tema abordado. Dante expressa uma tensão que parece ter encontrado no medievo um solo fértil para maturação.

As questões levantadas por Agostinho, no que diz respeito a importância do aspecto simbólico da língua como instrumento para se conhecer, partem da análise de um dos versos da *Eneida* de Virgílio, assim como a reflexão de Dante, sobre o uso do estilo alegórico, utilizou-se da obra de Ovídio. Isso nos mostra como a Idade Média parece ter nesses dois autores da antiguidade um importante referencial.

Com o início do processo de consolidação dos estados nacionais, das grandes navegações e do ressurgimento do comércio, a literatura passou a exigir todo um processo de validação cultural e política das nações emergentes, e a épica, dentre os gêneros da antiguidade, respondia adequadamente aos anseios expansionistas de nações como Portugal e Espanha, embora outros países procurassem desenvolver uma política de autoafirmação a partir da literatura (HESTER, 2012, p.71-85).

Nem sempre essas tentativas foram bem-sucedidas, pois todos os poetas que se propuseram a trabalhar com a épica, se depararam com um desafio: como adequar a multiplicidade desse novo mundo, forjado por paradigmas mecanicistas ao modelo de unidade temática estabelecido pela imponente figura de Virgílio?

De fato, a *Eneida* representara a consolidação da épica romana, o ponto alto de uma longa tradição, cujo esquema composicional fora uma reação de apropriação e

mudança. Sua presença foi tão poderosa que toda a produção épica posterior será então conhecida como pós-*virgiliana*.

Surge então uma grande tensão no final da Idade Média, pois a criação de uma épica eminentemente renascentista exigirá dos poetas uma adequação do paradigma *virgiliano* a um outro paradigma, que possa expressar um novo mundo, cuja ordem metafísica – há muito esvaziada – necessitava ser ressignificada. Assim, acreditamos que o estilo do poeta Ovídio parece ter se adequado bem aos anseios de países como Itália e Espanha.

A variedade do gênero épico nos poemas de Virgílio e Ovídio

A épica encontrou em Roma poetas de altíssimo nível, capazes de dar ao gênero possibilidades até então desconhecidas. Geralmente, encontramos no coração do seu desenvolvimento a eminente figura de Públio Virgílio Maro (70 a.C. – 19 a.C.). De fato, a sua grande epopeia póstuma, *Eneida*, constitui um trabalho que, apesar de inacabado, foi sem dúvida um dos maiores momentos da literatura latina.

O cantor da saga de Eneias percorreu um longo caminho até sua poesia florescer no gênero épico. Seus dois trabalhos anteriores *Bucólicas* e *Geórgicas*, mostraram o seu talento e desenvoltura para orquestrar as diversas tônicas do discurso literário e lhe granjearam a maturidade artística para se lançar aos trabalhos de Marte.

Públio Ovídio Naso (43 a.C. – 18 d.C.) inicia sua carreira poética compondo poesia em metro elegíaco, com temática erótico-amorosa e, posteriormente, comporá em hexâmetros (medida épica) uma de suas mais conhecidas obras, *Metamorfoses*.

Nesse poema, o poeta tenta estabelecer um equilíbrio entre as duas principais tradições épicas: a helenística (de tônica etiológica) e a romana (de tônica histórica). Ele evita, porém, abordar questões de cunho nacionalista e teleológico, no que se afasta da tradição romana, representada por Ênio e Virgílio (LEITE, 2016, p. 38-40.).

Assim, ele desenvolve uma releitura da tradição épica, partindo de seu aspecto mais tradicional: a temática mitológica. Entretanto, Ovídio subverte a visão tradicional, fragmentando exponencialmente sua narrativa, percorrendo novos caminhos aos percorridos por Homero e Virgílio.

A épica de Ovídio terá como núcleo de coesão a própria efemeridade da vida, a partir das constantes e inúmeras transformações que os seres estão sujeitos, e,

por isso, seu *epos* aproxima-se tanto de Hesíodo quanto de Calímaco, provando, assim, que a própria tradição épica não é una, mas multifacetada.

A partir desse duplo resgate, ele tenta reformular os paradigmas da épica romana, inovando ao inserir no seu texto um grande número de antíteses e agudezas, que irão produzir refinados efeitos de eufonia e sentido, como bem notou Curtius (1979, p. 68).

O próprio Ovídio reconhece o uso de elementos retóricos em sua poesia quando se dirige a Salano, no segundo livro das *Cartas Pônticas*:

Nossas obras são distintas, mas provém das mesmas fontes e ambos cultivamos as artes liberais. O tirso e o laurel que eu saboreei, te são estranhos porém, nada obstante, o entusiasmo nos é necessário a ambos. **Assim como a tua eloquência confere vigor aos meus ritmos, do mesmo modo eu dou brilho a tuas palavras. Pensas, pois, com razão, que meus poemas estão próximos de teus estudos** e que cumpre, como companheiros de combate, servirmos o mesmo culto. (*Grifo nosso*). (OVÍDIO, 2009, p. 59).

Ambos, Virgílio e Ovídio, representam abordagens de um mesmo gênero. Representam uma mesma música tocada em tonalidades diferentes. E essa polifonia será ouvida com grande encantamento ao longo do medievo e culminará, no Renascimento, como resposta a muitos desafios pelos quais a literatura precisará transpor para encantar um homem desperto do sono metafísico que se vê diante de um cosmos totalmente em transformação.

Assim, vimos que Virgílio e Ovídio conseguiram desenvolver estilos complementares, que trouxeram, cada um à sua maneira, novos elementos para o gênero épico. Vejamos agora como essas inovações serão sentidas e incorporadas ao processo composicional de Ariosto na Itália e de Cervantes na Espanha.

As duas vozes unificadas por Ariosto

A partir do século XVI, o grande poema de Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, aparece como sendo um monumento ao espírito do homem de uma nova época. A gravidade do tom épico de sua composição compartilha o mesmo palco com a multiplicidade de episódios e personagens nela presentes, formando um verdadeiro carnaval de estilos e cores.

No início de suas primeiras abordagens críticas, os comentadores tentavam vincular sua estrutura diretamente ao estilo de Virgílio. A prevalência da fórmula

virgiliana nas primeiras análises do *Orlando Furioso* se deve ao fato do foco estar direcionado para o tema “a guerra” e para os eventos heroicos presentes em abundância nesse poema italiano.

Entretanto, vinte anos antes, alguns comentadores já mencionavam alguns empréstimos das *Metamorfoses* na obra de Ariosto. Contudo, a parcialidade das abordagens desses comentadores ainda procurava pôr em destaque a figura de Virgílio, que continuava sendo o referente principal como nos informa Javitch (1991, p. 71-85).

Curiosamente, esses mesmos analistas desprezaram em suas apreciações o número bastante considerável de episódios eróticos que foram modelados a partir das *Metamorfoses*, os quais aproximavam Ariosto de Ovídio, principalmente pela sua capacidade de diluir a unidade temática épica em uma variedade de narrativas organicamente fundidas.

Especificidades de Ovídio em Ariosto

O reconhecimento da presença do estilo ovidiano no *Orlando Furioso* se acentuou de forma especial algumas décadas após sua última edição. Esse processo de ampliação do entendimento dos críticos, fez com que, gradativamente, esse texto aproximasse Ariosto também de Ovídio, um par não menos nobre que Virgílio.

Talvez essa dificuldade em ver a presença de ambos os autores no poema de Ariosto seja fruto de uma preocupação, por parte dos analistas, mais contundente com as fontes matérias do argumento (prevalentemente heroicas) do que com os aspectos formais de imitação, tão importantes nesse caso, o que ocasionou uma negligência na percepção de algumas similaridades do *Orlando Furioso* com *Metamorfoses*.

Esses laços formais entre os dois poemas vieram a ser reconhecidos quando os defensores do *romanzo*, procurando antecedentes de prestígio, de características não aristotélicas de romance de cavalaria, encontraram-nos em Ovídio.³⁴ Giraldi acredita que o motivo pelo qual ele tenha se afastado do paradigma de Virgílio, ao que tudo indica, tenha se dado principalmente pelo fato de que os pressupostos composicionais de Aristóteles e Horácio, cultivados pelo mantuano, não se prestavam ao seu estilo de composição.

Entretanto, longe de ser criticado por isso, ele é aclamado, e Giraldi diz que o poeta romântico, assim como Ovídio, deve, igualmente, afastar-se dessas regras

³⁴ Entre esses críticos, G. B. Giraldi, de acordo com as pesquisas de Javitch seria o primeiro.

quando forem compor poemas com ações múltiplas, as quais são utilizadas para justificar a própria natureza multifacetada do *romanzo*.

Mas, acima de tudo, o fenômeno literário que o *Orlando Furioso* conheceu serviu de impulso para o desenvolvimento da consciência dessas semelhanças com Ovídio, e o resultado disso foi a sua influência comercial, que incentivou o surgimento das duas maiores traduções italianas das *Metamorfoses* publicadas no cinquecento.

O Renascimento na Itália reverberou de forma bastante contundente nos países de forte expressão do catolicismo, como na Península Ibérica. A Espanha confirmará esse fato um século depois da composição da primeira versão do *Furioso* como uma potência em ascensão, que expressará essas mudanças de paradigma a partir da principal obra de Cervantes.

Ovídio na era de Cervantes³⁵

Enquanto na Idade Média os textos de Ovídio foram recepcionados sob uma perspectiva retórica, como um dos quatro registros de leitura, como comprova o testemunho de Dante no *Banquete*, a Renascença procurou, no universo de seus mitos e conceitos, possíveis mistérios escondidos.

A presença de sua obra foi profundamente sentida no século XVII. Na Espanha havia um número considerável de edições latinas e comentários da poesia ovidiana³⁶, e um bom número de traduções das *Metamorfoses* já estava disponível ao público durante os séculos XVI e XVII, comprovando, assim, sua larga circulação e acessibilidade.³⁷

As histórias de Ovídio, suas imagens poderosas e transformações surpreendentes foram amplamente imitadas e reformuladas de acordo com o estilo da época por escritores espanhóis dos mais variados gêneros, como Cervantes, Calderón de La Barca, Góngora, Lope de Vega e Quevedo.³⁸

Dessa forma, é possível observar a refração da poética ovidiana em vários gêneros cultuados nesse período, como em muitas das fábulas compostas por escritores,

³⁵ Cf. ARMAS, Frederick [org.]. *Ovid in the age of Cervantes*. London: University of Toronto Press, 2010, pp. 09-22.

³⁶ Embora muito usado, *Fastos* era menos conhecido e ainda não possuía uma tradução.

³⁷ Entre elas podemos citar a de Jorge de Bustamente (1543), de Antônio Pérez Sigler (1580) e a de Pedro Sánchez de Viana (1589).

³⁸ Suas *Heróides* tornaram-se a chave para a elaboração, nesse período, dos romances sentimentais.

como Diego Hurtado de Mendoza. Alguns de seus mitos foram convertidos em sonetos e também serviram como argumento de numerosas peças dessa temática.

Cervantes é um símbolo de mudança, experimentação e ruptura com o passado. Seu *Dom Quixote* é um texto profundamente ovidiano, pois também faz largo uso do mito e de transformações. Mesmo Sancho está repleto de sagacidade semelhante a que encontramos nas *Metamorfoses*.

O escudeiro terá Ovídio como modelo para duas de suas maiores artimanhas: o episódio da Dulcinéia encantada, e a viagem para as Plêiades no cavalo de madeira. Ambos foram retirados dos *Fastos* e revelam Sancho como um novo Mercúrio. A sua própria transformação de um homem rústico para um escudeiro de cavaleiro andante está ligada à obra *Metamorfoses*.

Em Cervantes, o gentil homem de La Mancha é transformado em cavaleiro, procurando tal fama como um paladino solar acompanhado pela eloquência de Mercúrio. A imagem do Quixote, seguido pelo seu escudeiro, continua a viajar através de uma paisagem rural que ele molda através de seu pensamento metafórico, metamórfico e mítico.

Cervantes e seu cavaleiro entram em diálogo com os antigos. Ovídio, ele mesmo, reformula narrativas antigas em novas formas, enquanto Cervantes delega essa autoridade para seu cavaleiro ensandecido, criando um tipo de dialética de imitação.

Dom Quixote procura fazer um mundo melhor, assim como o texto moderno procura suplantar o antigo através de sua nova visão do mundo. O texto antigo também vem à frente lutando por sua própria presença na narrativa. A novela eleva o cotidiano somente na mente do cavaleiro.

As *Metamorfoses* apontam para o mítico tanto quanto a loucura do cavaleiro é tomada como um furor platônico, um tipo de inspiração divina que preenche o mundo com novo típico de mágica ovidiana.

Entre as principais semelhanças-diferenças podemos observar que Ovídio, quando compõe suas transformações, dá-lhes um direcionamento descendente: um Deus, semideus, herói ou simples mortal, que vem a ser transformado em um animal ou planta em geral.

Já Cervantes concebe essa transformação em sentido contrário: estalagens que viram castelos, prostitutas que viram damas.

As imitações de Ovídio feitas por Cervantes constituem uma tentativa de suplantação de seu ancestral, pois as suas transformações ultrapassam o âmbito do

maravilhoso, abrangendo outros estratos como o risível. Através desse recurso essas mudanças permanecem na mente dos leitores, já que foram intentadas com imagens mnemônicas.

Considerações Finais

Apesar de sua riqueza, o período da Renascença e Barroco é relativamente pouco estudado no Brasil. Grande parte da nossa produção artística, musical e literária se encontra depositada em museus e bibliotecas aguardando catalogação, restauração e um estudo mais detalhado.

Um estudo mais aprofundado das estéticas renascentista e barroca europeias traria, certamente, um novo olhar sobre o *corpus* da produção nacional, que pode ajudar a preencher muitas lacunas da nossa própria história do século XVII e XVIII. A reverberação e pervivência de autores como Ariosto, Cervantes e Dante é um fato que deveria ser melhor apreciado em um país que foi construído com a participação direta de povos como a Espanha e Itália.

A nossa proposta de leitura dos textos do *Orlando Furioso* e do *Quixote* à luz de *Ovídio* abre todo um campo de pesquisa para aqueles que se proponham a estudar a recepção da antiguidade pela literatura renascentista e pode enriquecer os estudos literários nacionais, pois a Europa foi o berço intelectual de muitos de nossos melhores autores.

Referências:

AGOSTINHO, Santo. **O mestre**. [trad. Augustino Belmonte]. - São Paulo: Paulus, 2008.

ALIGHIERI, Dante. **Banquete**. [trad. Ciro Mioranza]. - São Paulo: Escala, 2005.

ARIOSTO, Ludovico. **Orlando furioso**. [trad. Margarida Periquito]. - Lisboa: Cavalo de Ferro, 2007.

ARMAS, Frederick [org.]. **Ovid in the age of Cervantes**. London: University of Toronto Press, 2010.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e idade média latina**. [trad. Teodoro Cabral]. - Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

ESTHER, Nathalie. **Failed New World Epics in Baroque Italy**. In: Anthony Cascardi e Leah Middlebrook (ed.). **Poiesis and Modernity in the Old and New Worlds**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2012.

HORÁRIO, F. **Arte poética**. [trad. R. M. Rosado Fernandes]. - Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

JAVITCH, Daniel. **Affiliations to Ovid's Metamorphoses**. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

LEITE, Leni Ribeiro. **Épica II: Ovídio, Lucano e Estácio**. São Paulo: Unicamp, 2016.

OVIDIO, P. **Metamorfoses**. [trad. Paulo Farmhouse]. - Lisboa: Cotovia, 2007.

_____. **Cartas Pônticas**. [trad. Geraldo José Albino]. - São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SAVEDRA, Miguel de Cervantes. **Dom Quixote de la Mancha**. [Trad. Sérgio Molina]. - São Paulo: Editora 34, 2011.

VIRGIL AND OVID IN THE MIDDLE AGES AND HIS RECEPTION IN ITALY AND SPAIN

Abstract

The Renaissance and the Baroque links the classical antiquity to modernity. However, the reconstruction of this path is still very fragmented due to the absence of studies of comparative literature which can orchestrate the various voices of the ancient world and their survival in the literature of this temporal arc. The present work intends to offer a literary itinerary of the Augustan period of poets like Virgilio and Ovid, and its influence in the theoretical reflections of the medieval one from the work of Augustine of Hipona. In a second moment, we will try to prove that these two authors constitute the seminal paradigms for the construction of the Renaissance and Baroque style of great authors like Dante, Ariosto and Cervantes. Finally, we will try to prove their preference for the Ovidian literary style. Our theoretical reference will be the texts of Augustine, and Dante, which will be amplified by the studies of Daniel Javitch. In the second half of the paper, we will apply the categories of the two medieval authors in the reading of the Ariosto and Cervantes classics, together with the data offered by Javitch's research. The theoretical reconstruction of the dialogue of the ancient world with modernity can offer an important contribution to a re-reading of many of the authors of the early Brazilian literature.

Keywords

Antique. Ovid. Rebirth. Baroque.

Recebido em: 24/10/2017

Aprovado em: 31/01/2018

Barocco e architettura: paesaggio e città. Roma, teatro del mondo

Nino Rico³⁹

University of Toronto

Sintesi

Dinamismo, dilatazione, estensione, dualità tra centralità e decentralità sono tratti caratteristici di nuove forme progettuali di spazio, che si impongono a Roma tra Cinquecento e il Seicento. Il fenomeno ha inizio con il Manierismo, che anticipa e prepara il discorso Barocco, sia nella reinterpretazione dell’eredità classica che nel concepire lo spazio come un laboratorio di ricerca. Ne sono esempi il *Bosco di Bomarzo*, i *Giardini di Villa d’Este* a Tivoli e il *Casino di Pio IV* nel Vaticano, progettati intorno alla metà del Cinquecento da Pirro Ligorio. In essi l’elemento naturale, con la mediazione di quello mitologico, trova una nuova interpretazione ed espressione spaziale. Con la conclusione del Concilio di Trento nel 1563 la Chiesa adotta un insieme di misure di rinnovamento spirituale, teologico e liturgico. A Roma durante il suo Pontificato (1585-1590) il Papa Sisto V intraprende, scala gigante, un’opera di sbancamento e di livellazione modellata su quella fatta a Villa d’Este, trasformando tessuto urbano di Roma, ancora medievale, in quello di una città moderna degna del suo ruolo di Città Santa. Con l’apporto dei grandi architetti del primo barocco nell’arco di pochi decenni Roma, non più il centro indiscusso della cristianità, acquista un nuovo ruolo, diventando teatro del mondo.

Parole chiave

Maneirismo. Barocco. Pirro Ligorio. Roma

³⁹ Nino Rico graduou-se com honras em arquitetura da Universidade de Roma. Ele completou um Mestrado em Arquitetura da Universidade de Toronto, onde trabalhou como professor de cursos de apoio em planejamento arquitetônico e planejamento urbano. Desde 1984, ele está praticando *freelance* em Toronto com sua própria empresa de arquitetura, planejando vários edifícios civis e religiosos e obtendo numerosos prêmios profissionais. Sua área de especialização acadêmica é arquitetura e planejamento urbano do período renascentista e barroco.

Introduzione

Nel Seicento l'architettura a Roma è strettamente connessa con l'arte scenografica e lo spettacolo in un rapporto di reciprocità e d'interazione tra nuovo e antico che porta alla creazione di nuove tipologie edilizie e ad un nuovo modo di vedere e progettare la città. Col passaggio dal mondo statico del Rinascimento all'universo infinito di Galileo compaiono nuove forme di spazio, legate a idee di dinamismo, dilatazione, estensione, dualità tra centralità e decentralità. Questo nuovo modo di vedere comincia col Manierismo che anticipa e apre le tematiche del Barocco, sia nella reinterpretazione dell'eredità classica sia nel trattare lo spazio - urbano e paesaggistico - come un vero e proprio laboratorio di ricerca. Alla centralità dell'uomo rinascimentale, oramai perduta, si sostituisce quella della natura, intesa come teatro naturale, nella quale l'uomo è insieme spettatore e attore (TAFURI, 1969, p. 353). Mentre il mondo si scopre multiforme e mutevole, l'intero universo diventa un deposito di potenzialità metaforiche da dove trarre spunto per la meraviglia e lo stupore e che poi troverà la sua completa esplicitazione nella creazione di un nuovo modello urbano, la città barocca.

Il bosco dei mostri

Nel 1552 il principe Vicino Orsini (1523-1585) lascia l'esercito papale col quale aveva combattuto in Francia e si ritira nella sua tenuta di Bomarzo, poco lontano Roma, per dedicarsi al progetto di un parco dove, in un paesaggio lasciato per la maggior parte al naturale, sono scolpite nei massi di roccia affioranti dal terreno figure enigmatiche, soggetti mitologici e fiabeschi, così descritti dal principe all'ingresso del parco:

Voi che pel mondo gite errando
vaghi di veder meraviglie alte et stupende
venite qua, dove son facce horrende,
elefanti, leoni, orchi et draghi.

A queste sculture si aggiungono fontane a forma di ninfei, sedili e obelischi che fanno del *Bosco di Bomarzo* un autentico labirinto di simboli che avvolgono lo spettatore immergendolo in un mondo onirico, assurdo e edonistico, fatto per stupire e

incantare. Un trattamento del paesaggio completamente diverso da quello del giardino rinascimentale⁴⁰.

Il paesaggio progettato era stato trattato nel Rinascimento in forma letteraria nel *Hypnerotomachia Poliphili*, pubblicato da Aldo Manuzio a Venezia nel 1499. Trattasi del racconto allegorico, con testo volutamente complesso, di un fantasioso viaggio in stato di ipnosi fatto dal protagonista, Polifilo, alla ricerca della donna amata. Una metafora della ricerca interiore del supremo amore, intrisa di continui richiami alla mitologia dell'antica Roma. Il libro è illustrato con centonovantasei xilografie di gran pregio, di autore ignoto, ispirate all'ideale del giardino rinascimentale e che mostrano paesaggi di sublime bellezza immersi in una natura intesa come perfetta e incorruttibile, modellata dagli ideali rinascimentali della classicità.

Dalla seconda metà del Cinquecento, col manierismo, la natura comincia invece ad essere percepita come varia e multiforme, in correlazione spazio-temporale con un nuovo modo di interpretare la classicità greco-romana, tutt'altro che uniforme e dove trova posto il diverso, il bizzarro e, quindi, anche il mostruoso. La metafora e l'allegoria che generano il bizzarro e il mostruoso non trovano posto solamente nelle sculture ma anche in architettura, con la costruzione di una casetta pendente totalmente antitetica ai tre requisiti fondamentali dell'architettura classica tramandata nel Rinascimento dal trattato di Vitruvio, solidità, utilità e bellezza.

Il Bosco di Bomarzo è una delle massime espressioni del Manierismo, una nuova *maniera* di intendere l'arte rinascimentale, dove l'elemento naturale, con la mediazione di quello mitologico, trova una nuova interpretazione ed espressione, sia in letteratura che nelle arti visive, come ad esempio nella grottesca pittorica di Raffaello e nei quadri di Arcimboldi. Alla rappresentazione artistica rinascimentale, legata al rapporto armonico dell'uomo con la natura e la classicità, il Manierismo aggiunge una pluralità di nuovi elementi in cui trova collocazione anche l'arbitrio, il bizzarro, lo stupore, l'ambiguità, concetti magistralmente riflessi nei versi che accolgono il visitatore a Bomarzo:

Tu ch'entri qua con mente parte a parte
et dimmi poi se tante meraviglie
sien fatte per inganno o pur per arte.

Pirro Ligorio

⁴⁰ Sul parco di Bonarzo vedi: Donacono, Laura (a cura di). Bomarzo, Architettura tra natura e società. Roma: Gargemi, 2004.

A progettare il bosco di Bomarzo il principe Orsini chiama Pirro Ligorio (1513-1583). Nato a Napoli, comincia la sua carriera a Roma come pittore per poi dedicarsi all'architettura, all'antiquariato, alla cartografia urbana e alla progettistica del paesaggio. In tutte le sue attività Ligorio mostra uno spiccato interesse per l'ambiente - sia urbano che rurale - e per le relazioni spaziali tra edifici e città. I suoi approfonditi studi sull'eredità archeologica di Roma e dintorni risulteranno nella pubblicazione di una serie di disegni e mappe che avranno grande influenza nel primo Barocco romano⁴¹. Disegni dove Ligorio scompone e ricostruisce antichi ruderi, studiando le relazioni tra i singoli monumenti e lo spazio urbano che li circonda e che formeranno le basi delle sue architetture, a cominciare da due progetti in Vaticano, il *Nicchione* e la gradinata teatrale nel *Cortile del Belvedere*, primo progetto di teatro all'aperto dei tempi moderni.

Al Vaticano progetta inoltre il piccolo complesso residenziale conosciuto come *Casino di Pio IV*, completato nel 1561. All'edificio principale, usato come residenza estiva, si contrappone lungo l'asse che segue il pendio della collina una loggia coperta che funge da belvedere, entrambi disposti intorno ad una piazzetta di forma ovale che fa da raccordo sia ai due edifici che alla collinetta, accessibile dal basso tramite due scalinate a forma elicoidale che ripetono, rovesciate, il motivo geometrico della piazzetta. Il Casino è un progetto dove ad un'architettura derivata da precedenti modelli si contrappone una dirompente spazialità urbana ricca di spunti innovativi, con raffinato dinamismo geometrico che si sviluppa sia in orizzontale che in verticale, definito dalle due coppie di ellissi della piazza e delle scalinate che si toccano tangenzialmente, creando un gran dinamismo di convergenze e divergenze. Motivi geometrici che poi vengono ripresi e pienamente sviluppati nel Barocco.

Il gusto di Pirro Ligorio per l'artificio, l'invenzione e la plasmazione degli spazi aperti raggiunge il suo apice nel progetto per i *Giardini di Villa d'Este* a Tivoli. Il programma iconografico dei giardini si basa sul mito di Ercole, protettore della famiglia Este e sull'iterazione del tema della *Virtù* che trionfa sul *Vizio*, esplicitato della trasformazione della casualità dello spazio naturale in spazio razionale⁴². La creazione dei vasti giardini necessita di grandi opere di scavo e sbancamento per sistemare a vari livelli il terreno collinare prospiciente la villa, ricavandone una serie di terrazzamenti

⁴¹ Il libro più completo sull'opera di questo architetto ancora poco studiato rimane quello di David R. Coffin. Nella versione inglese originale: Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian: University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2004.

⁴² Vedi: Barisi I., Fagiolo M., Madonna M. L. Villa D'Este. Roma: De Luca, 2003.

organizzati ad assi trasversali rispetto l'asse prospettico principale che dalla villa scende lungo la collina.

La moltitudine di percorsi e assi visuali si basa su una complessa articolazione assiale nei quali i punti strategici - dove gli assi spaziali terminano o si intersecano - vengono definiti e resi espliciti da elementi architettonici e scultorei: statue, fontane, laghetti artificiali, portali, scalinate, mura di cinta e di sostegno. L'insieme di questi elementi crea una varietà di punti focali autonomi, intesi come baricentri spaziali, legati tra loro da rimandi allegorici presi a prestito dalla mitologia classica. Il tutto coronato da visuali prospettiche impreziosite e rese dinamiche da spettacolari giochi d'acqua che scaturiscono da fontane di varia dimensione e forma. Gli spazi risultanti, generati dalla complessa griglia di percorsi, formano un'articolata gerarchia che ne stabilisce ed esplicita in maniera armonica grado e importanza, separando visualmente gli spazi di relazione pubblica, usati per spettacoli teatrali o ricevimenti, dagli spazi privati, destinati allo studio o la meditazione.

L'evoluzione del concetto di spazio

Al di là dell'intrinseca bellezza, l'importanza dei giardini di Villa D'Este sta nell'innovativa conformazione spaziale, nell'aver introdotto nella dialettica architettonica il tema della progettazione degli spazi esterni, visto non come spazio di risulta tra edifici ma come spazio privilegiato, generatore anch'esso di forma. Il mondo non è più visto come realtà codificata da regole immutabili, ma piuttosto come entità poliedrica in continuo flusso dinamico - di cui i giochi d'acqua sono la maggiore esplicitazione - da mettere continuamente in discussione.

L'urbanistica e la progettazione dello spazio paesaggistico hanno avuto nel Rinascimento un ruolo minore. La stessa Firenze, da dove nasce il Rinascimento, rimane fino alla fine del Cinquecento una città di impianto urbanistico medievale, nella quale sorgono edifici che, mentre cambiano radicalmente la storia dell'architettura, incidono solo marginalmente sulla sua conformazione urbana. La città rinascimentale rimane confinata negli ideali di perfezione, rappresentate dalle pitture di scene urbane di Urbino dove gli edifici rimangono sospesi in uno spazio indefinito e nell'utopia dei trattati di architettura. Per Leon Battista Alberti (1404-1472), il maggiore teorico dell'architettura rinascimentale, il luogo dove costruire rimane subordinato all'edificio, da selezionare in base alle caratteristiche del singolo manufatto architettonico senza

correlazione con l'ambiente circostante⁴³. Le ricerche manieriste della seconda metà del Cinquecento, puntando invece ad un rovesciamento di ruolo e di gerarchie tra oggetto e lo spazio che lo circonda, getteranno le basi su cui si fonda la progettazione urbana del secolo successivo e la creazione della città barocca⁴⁴.

La città della controriforma

La seconda metà del Cinquecento è segnata da un profondo rinnovamento a risposta della crisi generata dalla Riforma protestante e dal declino sia del prestigio politico della Chiesa di Roma sia di quello della città stessa, culminato nel 1527 col Sacco di Roma che causa la fuoriuscita della colonia di artisti che vi operavano e l'interruzione di tutte le sue attività edilizie. Con la conclusione del Concilio di Trento nel 1563 la Chiesa adotta un insieme di misure di rinnovamento spirituale, teologico e liturgico, quali la conferma dell'autorità della Chiesa nell'interpretazione delle Scritture e il ripristino del potere assolutista papale. Dopo anni di incertezza, la chiesa cattolica si anima di nuovo fervore. Nascono nuove congregazioni religiose, a cominciare dalla Compagnia di Gesù, che agiscono capillarmente sul territorio e che ne incarnano il nuovo spirito di chiesa militante.

Al profondo ripensamento che pervade la società del tempo offre un importante contributo Giovanni Botero (1544-1617) formatosi alla scuola gesuita, il quale scrive nel 1589 il trattato *Della ragion di stato* dove, in netta contrapposizione con le teorie del Principe di Machiavelli, concilia la politica con i precetti etico-religiosi ispirati allo spirito della Controriforma. Secondo Botero il potere politico è subordinato a quello religioso e si fonda sulla virtù cristiane espresse con un esercizio del potere che ne ottenga dai sudditi consenso, fedeltà e ammirazione. Pubblica inoltre nel 1588 il trattato *Delle cause della grandezza e magnificenza delle città* - precursore della geografia urbana intesa come disciplina scientifica - dove mette in relazione la crescita degli insediamenti umani con fattori di diversa natura, storica, ambientale,

⁴³ Le tavole di Urbino che illustrano la "città ideale" del primo rinascimento sono grandi dipinti a tempera su tavola di autore sconosciuto, databili tra il 1480 e il 1490 e frutto della cultura artistico-umanistica della cittadina rinascimentale. Le tre tavole sono ognuna conservata nella Galleria Nazionale delle Marche a Urbino, nella Walters Art Museum di Baltimora e a Berlino, nella Gemäldegalerie.

⁴⁴ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*. Primo trattato di architettura della cultura umanista, fu scritto in latino e concepito sul modello del *De architectura* di Vitruvio. Il trattato fu stampato a Firenze nel 1485 e ha visto numerosissime ristampe e traduzioni in italiano e nelle maggiori lingue europee.

economica, culturale e amministrativa, che ne determinano la prosperità e ne influenzano la forma.

Col consolidamento delle monarchie assolutiste in tutta Europa, cambia il ruolo delle città, specie le capitali dove risiedono i regnanti. Come già nel *Della ragion di stato*, Botero relaziona la prosperità degli agglomerati urbani col buon governo, passando in rassegna i fattori che concorrono alla loro crescita. Cominciando dal piacere offerto dalla bellezza del sito e dei suoi edifici, per poi passare alla capacità delle terre circostanti nel nutrirla e sostenerla, all'esistenza di un'industria florida, all'accessibilità agli scambi commerciali. Per finire poi col sottolineare il ruolo cruciale che vi svolge la classe dirigente, notando che nel corso della storia ad eccellere sono le città dove risiede la nobiltà e ancor più dove il principe vi dimora e vi esercita il buongoverno.

La riaffermazione della preminenza della chiesa cattolica nel mondo quindi si lega in quegli anni sempre di più con la città di Roma, la cui magnificenza e splendore viene sempre più ad essere presa come manifestazione visiva e simbolo della potenza e della gloria della sua Chiesa. Per che ciò succeda, sulla falsariga di quanto scritto da Botero, diventa una prassi la residenza a Roma dei cardinali, principi della chiesa, e di tutti coloro che aspirano a posizioni importanti nella gerarchia ecclesiastica, i quali cominceranno anche a far gara per sponsorizzare nuove chiese e costruire le residenze più sontuose, con le quali abbellire e rendere magnificente la città.

Roma ai tempi di Sisto V

Per raggiungere la magnificenza che le aggrada, Roma necessita di profondi cambiamenti nella sua struttura urbana, caratterizzata a quell'epoca da un tessuto ancora a prevalente carattere medievale, con quartieri cresciuti per lo più attorno alle antiche basiliche, parecchio distanti tra loro e quindi con ampi tratti di campagna tra i vari borghi.

Questo compito viene assunto da Sisto V il quale nel breve periodo del suo pontificato (1585-1590) intraprende a Roma, su scala gigante, una simile opera di sbancamento e di livellazione fatta a Villa d'Este, per così trasformare il frammentario tessuto urbano di Roma medievale in una città moderna degna del suo ruolo di *Città Santa*. Il programma urbanistico di Sisto V mira a formare una nuova rete di grandi assi stradali rettilinei che collegano le basiliche e i principali luoghi sacri della città, creando lungo i nuovi percorsi aree edificabili e piazze, per poter così unificare e renderne

omogeneo il tessuto urbano (BENEVOLO, 1978, p. 596). Il compito è affidato a Domenico Fontana (1543-1607), che si dimostra un'eccellente scelta, in quanto, limitando la sua opera quasi esclusivamente a puri compiti tecnici, opera di fatto e con notevoli risultati come il primo urbanista dell'era moderna (TAFURI, 1969, p. 210).

Insieme alle strade Fontana si fa promotore dello spostamento di monumenti antichi, per utilizzarli sia come arredamento urbano che come catalizzatori spaziali, intraprendendo complessi lavori di scavo e spostamento degli obelischi dell'antica Roma per poi ergerli in punti su cui convergono molteplici strade o su piazze situate in punti strategici. L'opera di Sisto V viene continuata ad intermittenza anche dai papi del primo Seicento con la conseguente creazione di un nuovo sistema stradale formato da una griglia dinamica che si articola in un sistema di nodi e piazze che faranno da catalizzatori ad un processo edilizio che riempie gli spazi vuoti o modifica la frammentarietà degli edifici pre esistenti, incorporandoli in nuovi corpi edilizi e in nuove facciate che gli architetti barocchi relazionano egregiamente tra di loro e col contesto urbano nel quale sono situate.

La città barocca

Nel Barocco, l'arte diventa espressione di movimento plastico, di ricerca di nuovi equilibri e di varietà progettuale. In architettura, i volumi delle facciate si dilatano nello spazio, creando nuove forme urbane, dove agli edifici si aggiungono monumenti antichi, statue, fontane, terminali di acquedotti con continuo getto d'acqua i quali, nel loro insieme, creano dinamismo plastico che suscita ammirazione, meraviglia, stupore. Roma comincia così ad assumere il carattere della città barocca che oggi conosciamo, organizzata secondo un sistema di piazze che fungono da baricentrici urbani. In questo periodo si costruiscono numerose chiese, spesso sponsorizzate dagli ordini religiosi nati con la Controriforma, che si integrano all'interno di un tessuto urbano nel quale agiscono da catalizzatori spaziali. I nuovi palazzi che l'aristocrazia cardinalizia comincia a costruire, da corpi chiusi simili a fortezze come erano nel periodo rinascimentale, si aprono diventando un filtro nel quale si espande, rarefacendosi, l'ambiente esterno della città.

Come per l'ambiente urbano, il modello barocco per la tipologia del palazzo barocco è la villa manierista suburbana, al quale da un fondamentale contributo Pietro da Cortona (1596/7-1669) la cui produzione esemplifica il coronamento dell'esperienza

manierista e la sua sublimazione nell'arte barocca. La sua formazione artistica cominciata come pittore e il suo interesse per l'architettura romana classica, specie per le opere in grande scala urbana, lo accomuna all'esperienza artistica di Pirro Ligorio⁴⁵. Alle ricerche archeologiche, aggiunge anche un'attenta analisi delle opere del grande architetto manierista, che faranno da base per i suoi lavori in architettura. Tra il 1625 e il 1630 progetta *Villa Sacchetti*, che verrà poi demolita nell'Ottocento.

Le numerose immagini a stampa testimoniano il carattere innovativo dell'edificio da cui presero ispirazione molte ville barocche di Roma del tardo Seicento. In questo progetto Cortona riprende e rielabora i temi delle ville suburbane manieriste, sintetizzando magistralmente architettura, pittura, scultura e natura in un unico insieme. L'edificio è articolato in vari volumi, con la parte centrale a tre piani dominata da una grande nicchia ispirata a quella del Cortile Vaticano, fiancheggiata da due ali ad un piano di forma convessa sporgenti all'esterno. A questo volume si contrappone un corpo di fabbrica a livello inferiore, di forma convessa rovesciata rispetto alla precedente, collegata tramite scale e rampe con i giardini nei quali sono presenti logge, ninfei, statue e giochi d'acqua, il tutto correlato da un forte impatto scenografico e chiari effetti teatrali.

Roma teatro del mondo

Mentre il Rinascimento affronta il tema della scenografia teatrale raffigurando la città sul palcoscenico, nella città barocca è invece il palcoscenico che entra nella città con allestimenti temporanei realizzati in gran numero, per feste e speciali occasioni come il carnevale o le visite di personaggi importanti, usando addobbi murali, finte facciate, archi trionfali e macchine sceniche. I temi dell'allegoria e della meraviglia non rimangono quindi confinati nell'ambito della poesia o della pittura ma vengono ripresi anche in architettura. Nel periodo barocco l'architetto è il poeta della progettazione spaziale e, come tale, agisce secondo la linea tracciata da Gian Battista Marino per il quale:

é del poeta infin la meraviglia ...
parlo dell'eccellente e non del goffo,

⁴⁵ Roca De Amicis, Augusto (a cura di). Pietro da Cortona: piccole e grandi architetture. Modelli, rilievi, celebrazioni. Roma: Gargemi, 2006. Il libro è una collana di studi sui molteplici livelli formativi dell'architettura di Cortona, incluse le opere distrutte o irrealizzate, che mettono in risalto le potenzialità di un singolare linguaggio architettonico sia in piccola scala che nella grande scena urbana.

chi non sa far stupir, vada alla striglia!
(MARINO, 1623)

L'architettura effimera, che viene realizzata con materiali poco costosi e dove quindi l'immaginazione può esprimersi liberamente, diventa un laboratorio sperimentale per lo sviluppo urbanistico della città. La città barocca, come d'altronde la vita stessa, viene percepita come teatro e Roma, capitale del mondo, ne è di riflesso la sua più alta rappresentazione.

La città è un teatro a divenire che, nel suo formarsi, prende a prestito dalla tipologia teatrale manierista anche l'impostazione dello spazio scenico, come quello del teatro Olimpico (1580-1585) progettato da Andrea Palladio (1508-1580). In questo teatro l'effetto di profondità e di varietà di vedute è ottenuto tramite lo sfondamento dello schermo scenico del palcoscenico, introducendo cortine sviluppate in profondità a mò di cannocchiali prospettici che si diramano in tre direzioni diverse, una centrale in asse con la platea, e le altre poste simmetricamente ad angolo acuto rispetto alla prima. Questo schema verrà ripetuto in scala gigante nella progettazione di *Piazza del Popolo* quando, durante la sistemazione urbanistica di Sisto V, dalla piazza che è prospiciente all'accesso principale alla città vengono fatte diramare tre strade, una in asse con la porta di accesso alla città (via del Corso) e due ad angolo acuto ai suoi fianchi laterali, formando il cosiddetto Tridente. Per accentuare il carattere monumentale della piazza e arricchirne l'aspetto scenografico viene sistemato al centro della piazza, insieme ad una fontana, l'Obelisco Flaminio originamente posto nel Circo Massimo.

Papa Alessandro VII affida all'architetto Carlo Fontana (1634-1714) il completamento urbanistico della piazza col compito di esaltarne la spiritualità ideale di principale ingresso alla città sacra. Carlo Fontana quindi progetta due chiese nei punti dove le tre strade si diramano verso l'agglomerato urbano, di grande effetto scenografico e forte impatto visivo. Le due chiese, Santa Maria dei Miracoli (1681) e Santa Maria in Montesanto (1679), vengono infatti progettate con cupole di largo diametro che ne accentuano la compattezza volumetrica e ad immagine simmetrica che ne ridefinisce la focale visiva, spostando l'attenzione dello spettatore dalle singole chiese allo spazio urbano che le circonda⁴⁶.

Di particolare interesse è il fatto che queste due chiese occupano uno spazio che non è identico, dovuto ad una diversa angolazione delle strade laterali rispetto a via

⁴⁶ Per maggiori informazioni: Ciucci, Giorgio. *Piazza del Popolo: storia, architettura, urbanistica*. Roma: Officina Edizioni, 1974.

del Corso. Per ovviare a questa situazione e uniformare le strutture alla visuale dalla piazza, una chiesa viene costruita con pianta e cupola circolare mentre l'altra con pianta e cupola a impianto ovale, entrambe a larghezza costante, creando quindi simiglianza visuale tramite dissimiglianza planimetrica. Con questo artificio da impianto scenico, tipico dell'architettura barocca, lo spazio asimmetrico tra le tre strade viene quindi trasformato in uno spazio a percezione visiva simmetrica, per poter così dare l'illusione di regolarità e formalità geometrica ad uno spazio altrimenti irregolare.

Le piazze barocche

La via barocca è un percorso prospettico che si articola in infiniti luoghi e spazi, con infinite variazioni visuali create da facciate, cupole, portoni, angoli di strade, fontane, statue e arredamenti urbani. Il tutto tendente a rappresentare la città come *Teatro del Mondo*. Con gli anni la città barocca si arricchisce di nuove piazze, veri e propri poli di aggregazione che danno luogo a un ricco e multiforme impianto urbano che ben si adatta alla varietà delle nuove architetture. Piazze che variano sia per la loro forma che per la loro dimensione e che vanno dal minuscolo, al grande, fino al gigantesco (FAGIOLO, 2013).

Piazza Santa Maria della Pace viene creata tra il 1656 e il 1657 da Pietro da Cortona con la ristrutturazione della chiesa omonima, per la quale progetta una nuova facciata di grande effetto scenografico. L'architetto, piuttosto che dare semplicemente una nuova veste alla facciata, aggredisce il piccolissimo spazio urbano dove si trova la chiesa, spingendola in avanti con un portico semi-circolare sostenuto da colonne binate, mantenendo arretrata solamente la parte superiore, plasmandola con ali concave che si fondono agli edifici adiacenti. Il trattamento architettonico, sia della chiesa che dello spazio circostante, crea un'ingegnosa unità d'insieme tra l'edificio e l'ambiente urbano che richiama le forme del palcoscenico teatrale dove il protagonista, la chiesa, recita un soliloquio. In questa piazzetta, il gioco dei volume concavi e convessi, a varia scala, dilata visualmente il corpo di fabbrica creando un drammatico impatto visivo sullo spettatore, reso ancora più drammatico dalle piccole dimensioni delle strade di accesso alla piazza (ROCA DE AMICIS, 2006).

Piazza Navona è, al contrario, una grande piazza sorta sulle rovine dell'antico Stadio di Domiziano e che raggiunge la sua forma definitiva nel Seicento con la ristrutturazione degli antichi edifici medievali sorti lungo il perimetro dello stadio.

All'interno della piazza vengono installate tre fontane, tra cui la *Fontana dei Quattro Fiumi* (1648-1651) di da Bernini, con tema altamente allegorico simboleggiante i principali fiumi che scorrono nei quattro continenti allora conosciuti e nei quali si estende la fede universale della chiesa di Roma. Le fontane sono uno degli elementi basilari della città barocca, interpretando poeticamente i concetti di infinità, immaterialità e mobilità delle cose del mondo, simboleggiati dallo scorrere fluido e continuo dell'acqua e dal suo riflettersi e mutare sotto diverse condizioni di luce. Piazza Navona viene anche usata fino alla metà dell'Ottocento come luogo principale per allestire feste e spettacoli, incluse feste con acqua e barche, tramite l'allagamento dell'intero vaso della piazza.

Il tema della città come spettacolo che si svolge nella continuità dello spazio e del tempo, espresso dalla fluidità dell'acqua delle statue nelle fontane, è presente anche nelle architetture che definiscono la piazza, specie la chiesa di *Sant'Agnese in Agone* (1653 e il 1657) e il vicino *Palazzo Pamphilj* (1646-1650), ora sede dell'ambasciata del Brasile. In Sant'Agnese, progettata da Francesco Borromini (1559-1667), la forma curva della facciata coinvolge lo spazio circostante in una oscillazione continua, presentandola come cortina muraria pressoché unitaria, spingendo in avanti la cupola, che così partecipa pienamente alla definizione dello spazio della piazza. L'architettura di Borromini è tutta permeata dalla la ricerca di un intenso dinamismo plastico e spaziale, fatta con superfici sinuose disposte a differenti piani e livelli e con una elaborata interazione geometrica che dalla pianta si trasferisce prima alle superficie delle pareti e poi all'intero edificio (PORTOGHESI, 1973, p. 307)⁴⁷.

La dimensione di *Piazza San Pietro* è invece in scala gigante, con un rapporto spaziale che travalica quello con lo spazio circostante per comprendere l'intera città e, idealmente, tutto il mondo cattolico. La progettazione della piazza è affidata da papa Alessandro VII a Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) che vi lavora dal 1657 fino al 1667. Quello di Bernini è un progetto di lunga gestazione il cui risultato finale è frutto di un processo di sublimazione formale che parte dalla materia - il progetto originale che prevedeva spazi commerciali chiusi con porticato continuo - per arrivare all'antimaterialità del porticato aperto (WITTKOWER, 1975, p. 61-82). Una soluzione che, nonostante le notevoli dimensioni delle colonne, crea uno spazio metafisico che è allo stesso tempo chiuso ed aperto, opaco e trasparente, materiale e immateriale.

⁴⁷ Sull'opera di questo architetto vedi: Portoghesi, Paolo. Francesco Borromini. Roma: Electa-Mondadori, 1990.

Bernini articola la piazza con due colonnati a semicerchio ovale, collegata alla facciata della chiesa con due bracci obliqui, posti ai margini di un'area di forma trapezoidale. Il collegamento tra l'ovale ed il trapezio migliora la prospettiva verso la basilica definendo il rapporto tra le proporzioni mastodontiche della facciata della chiesa e lo spazio antistante, ravvicinandola visualmente allo spettatore. I due emicicli che formano l'ovale della piazza vengono composti da un porticato formato da quattro fila di colonne che formano tre campate di cui la centrale più ampia. Il tutto risultante in 284 colonne e 88 pilastri disposte in asse con il centro dell'ellisse e collegati tra loro da una snella trabeazione continua dove spiccano ad intervalli regolari 140 statue di santi.

Bernini è l'artista barocco che più ama il teatro, per il quale non solo progetta scenografie e macchine sceniche ma ne scrive i testi, organizza compagnie teatrali e vi recita. Il progetto della piazza di San Pietro, come tutta la sua produzione artistica specie la scultura, è basato su una prepotente visione teatrale (FAGIOLO, 2015, p. 27-40). L'idea del colonnato aperto richiama le forme del teatro manierista, come quello di Sabbioneta realizzato tra il 1588 e il 1590 da Vincenzo Scamozzi (1548-1616), dove la platea riservata agli spettatori è coronata da un setto murale trattato con una fila continua di colonne, anch'esse a semicerchio, in parte incassate al muro e in parte libere.

A Piazza San Pietro Bernini realizza uno spazio visualmente ben definito, ma al contempo aperto verso l'esterno ed integrato con il resto della città, grazie alla permeabilità offerta dai grandi colonnati che definiscono nettamente lo spazio, sia reale sia visuale, senza per questo chiuderlo. Ciò che ne risulta è un grande vaso urbano formato planimetricamente solo da una serie punti - le colonne - le quali, partendo da una geometria infinitamente piccola, creano nel loro insieme una spazialità estremamente grande, infinita. Magnifica allegoria dell'infinità del mondo e dell'infinita grandezza della missione della chiesa di Roma nel mondo.

Riferimenti

A COUNTER-PROJECT TO BERNINI'S PIAZZA S. PIETRO. In: WITTKOWER, Rudolph. **Studies in the Italian Baroque**. London: Thames & Hudson, 1975, p. 61-82.

BARISI, I.; FAGIOLO, M.; MADONNA, M. L. **Villa D'Este**. Roma: De Luca, 2003.

BENEVOLO, Leonardo. **Storia dell' architettura del rinascimento**. Roma-Bari: Laterza, 1978.

CIUCCI, Giorgio. **Piazza del Popolo**: storia, architettura, urbanistica. Roma: Officina Edizioni, 1974.

DONACONO, Laura (a cura di). **Bomarzo, Architettura tra natura e società**. Roma: Gargemi, 2004.

FAGIOLO, Marcello. Bernini e il “gran teatro” della Roma barocca. In: PORRO, Daniela (a cura di). **Roma/Seicento verso il barocco**. Roma: Gangemi, 2015, p. 27-40.

FAGIOLO, Marcello. **Roma barocca**: i protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi. Roma: De Luca, 2013.

LIGORIO, Pirro. **The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian**. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2004.

PORTOGHESI, Paolo. **Francesco Borromini**. Roma: Electa-Mondadori, 1990.

PORTOGHESI, Paolo. **Roma Barocca**. Bari: Laterza, 1973.

ROCA DE AMICIS, Augusto (a cura di). **Pietro da Cortona**: piccole e grandi architetture. Roma: Gargemi, 2006.

TAFURI, Manfredo. **L'architettura dell'Umanesimo**. Bari: Laterza, 1969.

BARROCO E ARQUITETURA: PAESAGEM E CIDADE. ROMA, TEATRO DO MONDO

Resumo

O dinamismo, a expansão, a extensão, a dualidade entre centralidade e descentralização são características das novas formas de espaço, que afirmaram-se em Roma entre os séculos XVI e XVII. O fenômeno começa com o Maneirismo, que antecipa e prepara o discurso Barroco, tanto na reinterpretação do patrimônio clássico quanto na concepção do espaço como laboratório estético. Exemplos disso são o *Sacro Bosco di Bomarzo*, realização projetada em meados do século XVI por Pirro Ligorio, que projetou também os jardins de *Villa d'Este*, em Tivoli. Nos jardins de Villa d'Este, o elemento natural, com a mediação do elemento mitológico, encontra uma nova interpretação e expressão. Com a conclusão do Concílio de Trento em 1563, a Igreja adota um conjunto de medidas de renovação espiritual, teológica e litúrgica. Em Roma, durante seu Pontificado (1585-1590), o Papa Sisto V fomenta uma obra de reestruturação, transformando o tecido urbano de Roma, ainda medieval, no tecido de uma cidade moderna digna de seu papel de cidade santa. É assim que, em poucas décadas, Roma torna-se o teatro do mundo.

Palavras-chave

Maneirismo. Barroco. Pirro Ligorio. Roma

Recebido em: 15/11/2017

Aprovado em: 17/02/2018

Às vezes o primeiro: Rastros de Bento Teixeira na historiografia da literatura brasileira

Daniel Fernando Gruber⁴⁸

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Resumo

Bento Teixeira (1561-1600) foi autor do primeiro poema produzido em território brasileiro, denominado *Prosopopeia*. Nele se apresenta os primeiros versos a retratarem a nova terra, motivo suficiente para integrar seu nome à ponta mais distante de uma história da literatura luso-brasileira. A historiografia reconhece que o conjunto de obras denominado “cânone” é uma construção subjetiva e seu movimento de delimitar o *corpus* das histórias da literatura brasileira varia de autor para autor, em especial a definição daquilo que se entende por “origem da literatura nacional”. As histórias da literatura nacional são, em geral, apegadas à ideia de origem e a autores com precedência em algum aspecto histórico. Neste trabalho, buscou-se rastrear a figura do poeta quinhentista entre algumas das mais expressivas histórias da literatura brasileira escritas entre os séculos XIX e XX, apresentando o modo como foi posicionado no cânone, às vezes como precursor, às vezes como mero representante da escola barroca, ou ainda ignorado. Nota-se que, na maioria das vezes, não é atribuído a ele valor literário, e muitos o colocam num patamar da história da literatura que ainda não é brasileira, mas luso-brasileira, mesmo seus versos apresentando, à luz da literatura portuguesa, os primeiros elementos do nativismo.

Palavras-chave

Literatura brasileira. Historiografia da literatura. Barroco. Bento Teixeira.

⁴⁸ Doutorando em Escrita Criativa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS (Porto Alegre), mestre em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale (Novo Hamburgo/RS) e graduado em Comunicação Social pela mesma universidade. Bolsista CNPq.

Introdução

Figura bastante controversa, Bento Teixeira (1561-1600) foi um cristão-novo nascido no Porto, autor do primeiro poema laico, do gênero épico, produzido em território brasileiro e impresso em Portugal. A *Prosopopeia*, publicada em Lisboa um ano após a morte de seu autor, narra os feitos bélicos de Jorge de Albuquerque, então donatário de Pernambuco, e descreve o recife naquele litoral e outras paisagens da região. Nele se apresentam os primeiros versos que retratam a nova terra, motivo suficiente para integrar o nome de Teixeira à ponta mais distante de uma possível história da literatura brasileira (ou luso-brasileira).

A vida deste intelectual é rodeada de episódios singulares: fundou uma escola em Ilhéus, assassinou a própria esposa por conta de infidelidades, foi perseguido pela Inquisição por realizar práticas judaizantes, traduzir trechos da Bíblia para o português, ler livros proibidos e dizer blasfêmias, e escreveu no cárcere, onde morreu sem ver sua obra publicada (NOVINSKY, 2015, p.215-220). E, mesmo tendo vida e obra tão curiosas, é praticamente desconhecido da maioria dos leitores e estudantes, ignorado por grande parte da crítica e dos historiadores da literatura.

A historiografia da literatura brasileira reconhece que o conjunto de obras denominado “cânone”, forma de seu objeto de estudo, é uma construção subjetiva e, muitas vezes, meramente pessoal do crítico ou do historiador. Seu movimento de delimitar o *corpus* de abrangência do estudo varia de autor para autor, em especial a definição daquilo que se entende por “origem da literatura nacional”.

Como lembra Enrique Rodrigues-Moura (2009), as histórias da literatura nacionais são, em geral, apegadas à ideia de origem e àqueles autores que precedem na literatura em algum aspecto; seja o primeiro livro escrito em território nacional, primeira obra de um escritor nascido no país, primeira mulher a escrever, primeiro autor integrado a um sistema literário, primeiro poeta, primeiro romancista, obra inaugural de algum gênero, escola, período, século, etc. São informações de datas, nomes e lugares que servem para situar cronologicamente o conjunto de uma literatura, facilitando institucionalizá-la ou didatizá-la. Há, claro, valor histórico nesses dados, mas não quer dizer que determinada obra, precedente em algum aspecto, tenha valor estético para o conjunto. Muitos críticos e historiadores ressaltaram esse detalhe, mas outros sequer chegaram a ler as obras que listavam.

Dessa forma,

A historiografia e crítica literárias brasileiras fizeram muitos esforços no passado – mormente no século XIX – para localizar a “origem” da Literatura Brasileira e para compilar o seu corpus canônico. Era importante descobrir que autor nascido em terras do atual Brasil publicara em primeiro lugar um texto literário. (RODRIGUES-MOURA, 2009, p.31).

De acordo com esses estudos, a primeira obra literária impressa de um autor nascido no território que hoje é o Brasil não foi Bento Teixeira, como se costumava pensar até recentemente, mas Manuel Botelho de Oliveira. Comprovou-se que Bento Teixeira nasceu no Porto, e não em Pernambuco, onde viveu e escreveu. Foi Gilberto Freyre, em 1925, ao analisar os processos da *Primeira Visitação do Santo Ofício às partes do Brasil (Denúncias da Bahia 1591-1593)* publicado por Capistrano de Abreu, o primeiro a observar que um dos interrogados, um cristão-novo português de nome Bento Teixeira, era o mesmo autor da *Prosopopeia*. Outros pesquisadores notaram, inclusive, que o poeta já se denunciava na estrofe 66 de seu épico, ao informar sobre um conhecido torreão na cidade do Porto. Segundo Rodrigues-Moura:

E se determinais a cega furia,
Executar, de tam feroz intento,
A mim fazey o mal, a mim a injuria,
Fiquem liures os mais de tal tormento.
Mas o Senhor que assiste na alta Curia .
Hum mal atalhará tam violento,
Dandonos brando Mar, vento galherno,
Com que vamos no Minho entrar paterno
(TEIXEIRA, 1873, p.30)

No presente trabalho, buscou-se rastrear a figura do poeta quinhentista entre algumas das mais expressivas obras de história da literatura brasileira dos séculos XIX e XX, a fim de expor a forma como ele é posicionado no cânone, às vezes como precursor da literatura do país, às vezes simplesmente ignorado. Pode-se notar, ao final da análise, que não é atribuído a ele qualquer valor literário, e muitos críticos o colocam num patamar da história da literatura que ainda não é brasileira, mas luso-brasileira, mesmo que seus versos, à luz das letras portuguesas, apresentem os primeiros elementos do nativismo que seriam importantes para o surgimento do nacionalismo. Seu valor é sempre atribuído ao registro histórico, como peça de uma sondagem pela origem da literatura no país.

1. Revisão do passado e busca pela origem

Aprende-se com os livros didáticos que a formação dos estados nacionais europeus teria decorrido das transformações sociais do século XIX. Contudo, historiadores e culturalistas (entre eles historiadores da literatura) insistem em ressaltar que a sedimentação da identidade nacional é um processo *continuum*, não estando resolvido até hoje em muitos desses países.

Consequentemente, em países coloniais, este problema é agravado pelas questões inerentes ao próprio processo colonizatório: choque e imposição de culturas, miscigenação, particularização da língua-mãe, etc. Em países de territórios vastos, como é o caso do Brasil, soma-se a diversidade climática, topográfica, fronteiriça. E se a questão da paisagem tropical era, ainda no século XIX, um dos elementos reivindicados para a formação identitária do país, tampouco hoje é um problema resolvido, pois sabemos que a paisagem não serve para seus habitantes se reconhecerem como povo unitário. Mas tal critério foi determinante para o sentimento independentista através da literatura durante os primeiros anos após a proclamação da independência. Tal aspecto determinou, em menor ou maior grau, a forma como os primeiros historiadores da literatura constituíram nosso cânone.

Achugar (2003) lembra que “as sociedades-latino-americanas que emergiram da ordem colonial construíram novos imaginários sobre a base de projetos de alcance nacional e/ou regional” e, dessa forma, “reformularam os imaginários pré-existentes” (p.35). Daí a importância de se construir um novo imaginário nacional, através da literatura havia. A independência era, como define o autor, não só um enfrentamento militar, mas também discursivo. Além das transformações econômicas e sociais do período pré-republicano, fazia-se necessário uma “reescritura ou reordenamento, precisamente da ordem simbólica” (ACHUGAR, 2003, p.36).

Nesse espaço a ser preenchido, notabilizou-se a atividade dos historiadores da literatura, grande parte deles engajados em um projeto de nação. A forma como coletaram os acontecimentos progressos do país e constituíram uma cronologia não pode ser descolada de sua posição precisamente *dentro* da história. Motivo pelo qual entende-se as histórias da literatura brasileira contadas a partir daí como narrativas, no sentido amplo do termo, como um discurso que se vale do tempo e do estabelecimento de um começo, isto é, de um mito fundador.

É parte da constituição de um imaginário a busca pelo começo, pois pela origem se define o que ou quem está dentro e fora de uma seleção. Se uma história – e especialmente uma história da literatura – é também uma narrativa, ela necessita de um ponto de partida, pois tudo o que se conta, se conta a partir de onde começou. A origem é uma forma de capturar no passado um momento de transição e anunciar uma nova era ou época. Essa origem nunca é estanque, e está sempre posta à prova por pesquisadores que retornam ao passado. A revisão da história leva a se “postular a multiplicidade de relatos e de sujeitos” (ACHUGAR, 2003, p.37). Uma revisão do passado surge da necessidade de um povo conhecer suas origens, averiguar filiações e pertenças e de precisar o momento inicial de uma coletividade.

Buscar essa origem do estado-nação não é simples, da mesma forma como não foi simples o esforço daqueles que se empenharam em fundar novos países. Os movimentos fundamentalistas se deram pelas armas e pelas letras, mas, mesmo nas literaturas, estiveram imbuídas desse espírito bélico, tal qual nas épicas militares latino-americanas. O esforço fundacional de que fala Achugar é um esforço da memória coletiva, um “campo de batalha onde o presente debate o passado como um modo de construir o futuro” (p.46), que não quer revisar o passado, mas construir um novo futuro.

Os indivíduos que integravam esse discurso também formaram seu nacionalismo a partir de sua própria concepção de identidade nacional, e formavam uma ordem ritual que implicava aderir e ser leal a esse projeto ideológico. A criação de poemas, imagens, hinos, moedas e monumentos foram parte desse rito, operando como elemento central do esforço de fundação. Dessa forma, no centro da enunciação do discurso independentista há o letrado, que é fiel ao poder político e militar (e às vezes religioso) e o legitima. Nesse aspecto, os letrados celebram o militarismo e sustentam um discurso historiográfico que toma a ação bélica como fundadora das nações.

Mas se o “templo da memória” é a história, como afirma Ettore Finazzi-Agrò (2013, p.17), constituir uma nação depende de reconstruir uma sequência de fatos e eventos que a formaram como tal, e costurá-los no tecido do tempo. Nesse sentido, os fundadores (escritores, historiadores e historiadores da literatura) pouco se importaram em se tratar de uma mitificação. Pelo contrário, é a partir de um mito de origem que eles iriam fundá-la. Criar a história de uma nação é encontrar sua pedra da memória. No caso específico do Brasil, o esforço dos letrados se erigiu a partir dos elementos de continuidade presentes no solo brasileiro, mais precisamente a língua e a literatura. Era

também um “ambiente destroçado”, como ressalta Finazzi-Agrò (2013, p.18), uma vez que não se tinha uma língua única, mas, em termos de oralidade, uma variedade infinita de dialetos.

Há, portanto, uma cisão entre a história universal (eurocêntrica) e a história da nova terra, que, enquanto corre no tempo estrangeiro, forma uma incongruência sequencial, uma dobra entre o tempo colonial e o nacional. Essa divisão torna praticamente impossível uma continuidade, por exemplo, da língua e da literatura portuguesa. Mas também não forma, por sua vez, uma identidade nacional, conquanto se escreve com a língua de fora e, no caso dos primeiros letrados, se produz ou publica fora, ou se produz aqui com criação e educação de lá⁴⁹. Tais literatos não manifestavam nenhuma consciência de identidade nacional e eram tributários tão somente a modelos da tradição ibérica. Trata-se, portanto, de um impasse historiográfico que foi resolvido de formas diversas pelos historiadores da literatura que começaram a surgir no século XIX, com seus *parnasos*, *florilégios* e *bosquejos*⁵⁰. A escolha dos elementos que são e que não são nacionais leva à formação de um construto, um imaginário mitificado.

2. Primeira geração de historiadores – século XIX

Antonio Candido coloca o escritor português Almeida Garrett e o historiador francês Ferdinand Denis na ponta da historiografia da literatura brasileira. Embora tenham surgido antes críticas literárias sobre escritores daqui, como as do bibliógrafo português Diogo Barbosa Machado (*Biblioteca lusitana, histórica, crítica e cronológica*, 1741), do alemão Friedrich Bouterwerk (*História da poesia e eloquência portuguesa*, 1805) e do francês Simonde de Sismondi (*Sobre a literatura do meio-dia da Europa*, 1813), até a publicação de *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*, de Garrett, em 1826, “ninguém havia percebido traços peculiares nos escritos de autores nascidos aqui, tácita e justamente dissolvidos no patrimônio português” (CANDIDO, 1975, p.304). Nas palavras de Candido, Almeida Garrett foi o primeiro a não apenas salientar os brasileiros, mas a formular a ideia de que os autores

⁴⁹ Bento Teixeira, tido por alguns historiadores como nosso primeiro poeta, nasceu e editou sua obra em Portugal. Gregório de Matos e Manuel Botelho de Oliveira, poetas da geração seguinte, nascidos aqui, estudaram em Coimbra. A obra de Gregório não foi editada, e a de Botelho foi impressa e circulou principalmente em Portugal (RODRIGUES-MOURA, 2009).

⁵⁰ Nomes dados por eles às antologias de autores nacionais reunidas nesta época, geralmente precedidas de um ensaio sobre a história e atual situação da literatura até aquele momento.

nacionais deviam escrever seguindo as sugestões da terra, substituindo a mitologia do classicismo europeu pela realidade local.

Em seu pequeno *Bosquejo*, Garret parte da afirmação de que a língua portuguesa surgiu (entre as diversas línguas autônomas da Península Ibérica) com a poesia, particularmente com os trovadores medievais. Quando fala do Brasil, parte de Santa Rita Durão, Tomás Antônio Gonzaga e Basílio da Gama, mas é interessante notar que não está falando de literatura brasileira, nem sequer de escritores brasileiros, mas de portugueses cujas “majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo” (GARRET, 1998, p.56).

O primeiro brasileiro a falar de literatura brasileira e de efetivamente esboçar um movimento no sentido de historiografar a produção literária no país foi o escritor e pesquisador Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820-1891). Membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, publicou uma coletânea de poemas intitulado *Modelações poéticas*, em 1841, na qual o ensaio introdutório, *Bosquejo da história da poesia brasileira*, faz a primeira ordenação cronológica de poetas brasileiros àquela época. Este *Bosquejo*, à semelhança daquele de Garret, divide as produções literárias em períodos, com comentários sobre seus autores e, em alguns casos, sobre a obra. Para a primeira época da literatura, intitulado por ele “Desde o descobrimento do Brasil até fins do século XVII”, Joaquim Norberto escreve o seguinte:

O primeiro de nossos literatos, segundo a ordem cronológica que observamos, é Bento Teixeira Pinto, nascido nos últimos anos do século XVI em Pernambuco, autor do *Diálogos das grandezas do Brasil*, manuscrito nunca publicado, que Antônio de Leão, e o Abade Barbosa, nos asseguram conter ricas e importantes notícias assim da corografia como da história do Brasil; de um poema intitulado *Prosopopeia*, dirigido a Jorge de Albuquerque, seu compatriota, e da *Relação do naufrágio*, que sofrera tão valente pernambucano, no qual tomou parte o nosso autor. (SILVA, 1998, p.108).

O historiador atribui a Bento Teixeira um sobrenome que não era seu – Pinto – e obras à sua autoria que, mais tarde, soube se tratarem de outros, como os *Diálogos das grandezas do Brasil* (atribuído a Ambrósio Fernandes Brandão por Francisco Rodolfo Varnhagen⁵¹). De fato, Joaquim Norberto não via grandes qualidades

⁵¹Varnhagen também produziu um importante ensaio sobre a história da literatura brasileira, que acrescentou à sua coletânea *Florilégio da poesia brasileira*. Contudo, mesmo conhecendo a obra de Bento Teixeira, não cita seu nome ao levantamento, preferindo iniciar a história da poesia por Antonio Vieira.

estéticas no poemete de Teixeira, como escreve: “o único mérito que lhe damos é o ser ela produção do mais antigo literato do Brasil; o estilo é chão e peca por falta de concisão; a muita redundância de que se acha sobrecarregada assaz entorpece a leitura” (SILVA, 1998, p.109).

Foi sem dúvida Sílvio Romero o mais ilustre historiador da literatura brasileira ainda no século XIX, ao lançar seus cinco volumes da *História da literatura brasileira*, em 1888. Esta obra, além de extensa e de grande pretensão, visava não apenas indexar autores e obras como também conhecê-las, analisá-las e relacioná-las à formação cultural do país. É também um livro que versa sobre muitos assuntos relacionados à cultura nacional – discussão premente à época – e que trata não apenas de obras propriamente literárias, mas também de crônicas, relatos, sermões e tratados científicos. Estava traçando marcos não apenas literários, mas de toda a intelectualidade da nação.

Romero afirma que a literatura do século XVII é toda da Bahia, e que Pernambuco com nada contribuiu. Com isso refuta a opinião – que aparentemente circulava na crítica da época – de que houve um despertar da consciência nacional após a expulsão dos holandeses naquela capitania. Sobre Bento Teixeira, ele diz o seguinte:

Na segunda metade do século XVI existiu em Pernambuco um homem, que é, depois de José de Anchieta, o mais antigo poeta brasileiro. Falo de Bento Teixeira Pinto. A este autor atribuíra-se por muito tempo a "Relação do Naufrágio de Jorge de Albuquerque" e o "Diálogo das Grandezas do Brasil; mas sem fundamento nenhum histórico. A Prosopopeia, publicada em 2ª edição em 1601 em Lisboa, é que incontestavelmente lhe pertence. É um reduzido poemeto laudatório, dirigido ao referido Jorge de Albuquerque Coelho, governador de Pernambuco. (ROMERO, 1953, p.398)

O autor transcreve dois trechos da *Prosopopeia*, que correspondem às estrofes VII a X e XVII a XX. Sobre o primeiro fragmento, diz que “não deixa de ter uns longes de lirismo”, e sobre o segundo que “encerra uma certa dose de humor satírico, – uma censura aos reis descuidados e inúteis”. Conclui que, desde cedo, houve nos poetas e cronistas que produziram no Brasil uma dupla tendência, a descrição da natureza e do selvagem. Assim, diz ele, essa tendência cresce no século seguinte e no posterior se torna predominante. Acrescenta que “nosso nativismo tem quatrocentos anos de existência” e difere do nacionalismo de sua época por ser “em grande parte puramente exterior”, mas que tanto um quanto outro têm sido úteis como agentes de

diferenciação, que “tende a penetrar mais e mais no espírito público” (ROMERO, 1953, p.400).

Pode-se notar que tanto Joaquim Norberto quanto Sílvio Romero, ao escreverem suas histórias da literatura, estão preocupados em constituir, nas obras elencadas, uma identidade nacional. Evidencia-se aí uma preocupação característica da época em que se produziram tais histórias da literatura, às vésperas da Primeira República, em um processo de sedimentação da identidade nacional, em que se buscavam as raízes da cultura nacional por meio das produções literárias de origem, mesmo que de autores nascidos em Portugal (desde que apresentassem sinais de nativismo). Varnhagen, que também historiou a literatura nesse período, aparentemente não viu em Bento Teixeira esses sinais, ou não os considerou forte para justificar uma origem da literatura nacional.

3. Historiadores no século XX

Não há dúvidas de que o mais vultoso crítico e historiador literário do século XX foi Antonio Candido, que, em 1959, publica a *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, em dois volumes. Candido pensou o Brasil a partir de sua literatura, e tentou demonstrar que a identidade nacional foi construída a partir da literatura. Contudo, seu conceito de sistema literário, que prevê a tríade autor-obra-leitor, não permitia considerar a literatura fora desse eixo, isto é, não considerava como parte do cânone literário nacional obras que não estivessem integradas a um sistema de recepção por um público leitor, de forma que não pudessem influenciar autores futuros e não contribuíssem para uma tradição. Motivo por que chamou todas as obras produzidas e publicadas nos séculos XVI e XVII de “manifestações literárias”, e as excluiu de sua exposição histórica.

Tal concepção o levou a ser criticado por outros críticos da época e posteriores, entre eles Haroldo de Campos, que, em 1989, o acusou de “sequestrar o Barroco” da literatura nacional – uma vez que a *Formação* inicia a partir dos arcades. Entre os poetas ignorados estavam os precursores Gregório de Matos, Manuel Botelho e Bento Teixeira.

Embora Candido tenha excluído Teixeira de sua história da literatura, outros historiadores desse século reconheceram a importância do século XVII, entre eles Antonio Soares Amora, que publicou sua *História da literatura brasileira* alguns

anos antes de Candido, em 1954. Sua contribuição para o entendimento da literatura brasileira foi – como depois ressaltaria Alfredo Bosi – entender os primeiros séculos de Colônia como berço de uma literatura que chamou de “lusu-brasileira”, pois produzida à luz da tradição europeia. Não se trata de uma literatura nacional, mas também não uma literatura estritamente portuguesa, já que produzida em solo americano e influenciada pelos processos coloniais. Escreve ele:

Dos quatro capítulos da literatura dos primeiros séculos de nossa história, é a poesia aquele que melhor evidencia as três principais características desta época: paralelismo com a literatura portuguesa da Europa, inorganicidade e ressonância quase que exclusivamente no público da Metrópole. De fato: não há, a rigor, nexos históricos entre Bento Teixeira, cuja *Prosopopeia* se publicou em Lisboa, em 1601, Gregório de Matos, cuja produção, da segunda metade do século XVII, ficou inédita, e Manuel Botelho de Oliveira, que publicou, também em Lisboa, mas já em 1705, sua *Música do Parnaso*; e da obra destes poetas, intimamente ligados às tendências da poesia portuguesa da Metrópole, apenas uma parte da de Gregório de Matos alcançou imediatamente, por comunicação direta, o público brasileiro. (AMORA, 1954, p.23)

Para Amora, a obra de Bento Teixeira é reflexo inequívoco da literatura da metrópole e voltada exclusivamente para o público de lá. O poemete laudatório de Teixeira não foi escrito senão sob a influência direta e próxima d’*Os Lusíadas*, publicado em 1572. Dessa forma, ressalta Amora, é impossível compreender nosso “primeiro poema heroico” fora do ciclo camoniano. Mas isso não significa que o poeta não tenha recolhido elementos nativos no que se refere à temática. Se a forma é renascentista, ao menos o conteúdo é brasileiro, uma vez que os deuses romanos se reúnem em concílio no litoral pernambucano e Profeu adivinha a conquista daquela capitania pelo Albuquerque.

Os primeiro poetas, na opinião de Amora, já documentam a acomodação da literatura lusa à realidade cultural e paisagística brasileira, dando, desde os princípios, ares nativos. Quanto a Bento Teixeira, especificamente, Amora admite que ele atraiu a crítica histórica mais pela sua biobibliografia que por seu valor literário. “Se algum mérito se lhe pode reconhecer, é o da referida prioridade histórica; e por que não dizer, o mérito do esforço no sentido de poetizar uma matéria local inevitavelmente pobre de sentido heroico e estético?” (AMORA, 1954, p.25). Assim, a *Prosopopeia* fica na história da língua e literatura portuguesa apenas como documento do ciclo camoniano e, na literatura luso-brasileira, como registro histórico.

A acomodação teórica do conceito de literatura luso-brasileiro é, assim, evocada por Bosi, mais tarde, em sua *História concisa da literatura brasileira*, de 1970, umas das últimas grandes obras de crítica histórica do século XX. Bosi não ignora o Quinhentismo e o Barroco como faz Candido, mas o estuda apenas como processo colonizatório, responsável pela transferência de uma tradição europeia à cultura brasileira. Para Bosi, o problema das origens da literatura nacional não pode ser formulado em termos de Europa, mas a partir da afirmação de um complexo colonial de vida e pensamento:

Nos primeiros séculos, os ciclos de ocupação e de exploração formaram ilhas sociais (Bahia, Pernambuco, Minas, Rio de Janeiro, São Paulo), que deram à Colônia a fisionomia de um arquipélago cultural. E não só no *facies* geográfico: as ilhas devem ser vistas também na dimensão temporal, momentos sucessivos que foram do nosso passado desde o século XVI até a Independência. (BOSI, 2006, p.11).

Assim, os “códigos literários europeus”, somados às mensagens e conteúdos coloniais – sobretudo a literatura cronista e informativa – conferiram aos primeiros séculos de cultura nacional um caráter híbrido que, a rigor, só traria “laivos de nativismo”, mas que podem ser considerados divisor de águas do gongorismo⁵² português da produção local, que, em Bento Teixeira, abre precedentes para o início do Barroco, de influência espanhola. “Na esteira do Camões épico e das epopeias menores dos fins do século XVI, o poemeto em oitavas heroicas *Prosopopeia* (...) pode ser considerado um primeiro e canhestro exemplo de maneirismo nas letras da colônia” (BOSI, 2006, p.36). O termo maneirismo, para Bosi, se refere ao estilo à maneira de um autor consagrado, mas também, dentro de um cenário de pré-barroco, ilustração de uma tendência literária própria do Renascimento tardio. Sobre a obra de Teixeira, propriamente, Bosi diz:

A intenção é encomiástica e o objeto do louvor Jorge de Albuquerque Coelho, donatário da capitania de Pernambuco, que encetava a sua carreira de prosperidade graças à cana-de-açúcar. A imitação de *Os Lusíadas* é assídua, desde a estrutura até o uso dos chavões da mitologia e dos torneios sintáticos. O que há de não-português (mas não diria: de brasileiro) no poemeto, como a “Descrição do Recife de Pernambuco”, “Olinda Celebrada” e o canto dos feitos de Albuquerque Coelho, entra a título de louvação da terra enquanto colônia, parecendo precoce a atribuição de um sentimento nativista a qualquer dos passos citados. (BOSI, 2006, p.36).

⁵² Estilo literário predominante nos séculos XVII nos países ibéricos, derivado do poeta espanhol Luis de Góngora y Argote (1561-1627). O estilo é caracterizado pela extravagância, exagero nas comparações e metáforas, desequilíbrio da composição, excesso de ornamentos e linguagem rebuscada.

Está claro que, para os historiadores do século XX, em Bento Teixeira não importa a qualidade poética, nem mais sua contribuição nativista à construção da identidade nacional, e sim sua condição histórica, como primeiro intelectual a produzir em solo brasileiro. Bento Teixeira é, à luz da historiografia recente, um monumento histórico situado sequer no começo de um cânone, a não ser como provável esboço de uma literatura vindoura, como informação de uma origem da tradição literária.

Considerações

Como lembra Sílvio Romero, a civilização brasileira não é um produto indígena, original deste solo, mas uma sociedade europeia modificada pelo elemento nativo. A origem seria, portanto, uma mera convenção, aquilo que “uma pessoa ou um grupo de pessoas decide assumir como início” (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p.18). Estruturalmente convencionais, ou seja, arbitrários, os inícios são, em sua forma, inventados. Quase todos os pesquisadores, lembra Finazzi-Agrò, reconhecem que o início só é uma experiência enquanto mito de origem. É um mito, um conto, uma narrativa. A história, então, como “(re) construção de um *mythos* (isto é, de um modo de contar, de um “enredo” narrativo), não seria, nessa perspectiva, tanto um modo para lembrar quanto, sobretudo, uma maneira particular e necessária de esquecer” (2013, p.20).

Tal arbitrariedade pode ser questionada hoje em dia, mas não revertida. Cabe ao historiador de hoje não apenas revisar o passado, mas também revisar as narrativas históricas, os discursos históricos situados na própria história. Cabe ao historiador fazer não apenas história, mas também historiografia.

Referências

ACHUGAR, Hugo. A escritura da História ou a propósito das fundações da nação. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). **Histórias da Literatura: teorias, temas e autores**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. P.35-60.

AMORA, Antônio Soares. **História da Literatura Brasileira** (Séculos XVI-XX). 3 ed. São Paulo: Saraiva, 1960.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 5 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1975. Vol. I.

GARRETT, Almeida. Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O berço do cânone**: textos fundadores da história da literatura brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p.17-74.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O tempo preocupado: por uma leitura genealógica das figuras literárias. In: _____. **Entretempos**: mapeando a história da cultura brasileira. São Paulo: Unesp, 2013. p.13-90.

NOVINSKY, Anita et al. **Os judeus que construíram o Brasil**: fontes inéditas para uma nova visão da história. São Paulo: Planeta do Brasil, 2015.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. Manoel Botelho de Oliveira em Coimbra: A comédia Hay amigo para amigo (1663). **Navegações**, v.2, n.1, p.31-38, jan./jun. 2009.

ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**: contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira. Tomo II. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Modulações poéticas. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O berço do cânone**: textos fundadores da história da literatura brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p.89-142.

TEIXEIRA, Bento. **Prosopopeia**. Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial instituto Artístico, 1873.

SOMETIMES THE FIRST: TRACES OF BENTO TEIXEIRA IN THE HISTORIOGRAPHY OF BRAZILIAN LITERATURE

Abstract

Bento Teixeira (1561-1600) was the author of the first poem written in Brazilian territory: *Prosopopeia*. It brings the first verses that represent the new land, reason enough to integrate his name to the farthest point of a history of Luso-Brazilian literature. The historiography recognizes that the set of works that he calls "canon" is a subjective construction and his movement to delimit the corpus alternates from historian to historian, especially the definition of what is meant by "origin of national literature". The histories of the national literature are, in general, attached to the idea of origin, to authors who precede in some aspect. In this work, we sought to trace the figure of the sixteenth-century poet among some of the most expressive stories of Brazilian literature written between the nineteenth and twentieth centuries, presenting the way he was positioned in the canon, sometimes as a forerunner, sometimes as a mere representative of the Baroque or even ignored. Most of the time it is not attributed to Bento Teixeira a literary value, and that many place it in a level of the history of literature that is not yet Brazilian, but Portuguese-Brazilian, although its verses, in the light of Portuguese literature, present the first elements of nativism.

Keywords

Brazilian literature. Historiography of literature. Baroque. Bento Teixeira.

Recebido em: 18/08/2017

Aprovado em: 12/03/2018

*“Something wicked this way
comes”: the uncanny and violence
in *Macbeth**

Lola Aronovich⁵³

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Abstract

To describe Macbeth's arrival in William Shakespeare's play of the same title, the three witches exclaim: “Something wicked this way comes”. This notorious line perfectly defines the mixture of the uncanny – something that is strange and strangely familiar at the same time – and violence in the play, as well as it could express the sensation caused by Sigmund Freud in 1919, when he published his essay “The Uncanny.” By analyzing Ernst Hoffman's short story “The Sand-Man,” Freud developed the concept of the uncanny, something which should remain hidden but insists coming out into the open. The uncanny involves several characteristics, such as doubles, the compulsion to repeat, the evil eye, the gaze, the death drive, *déjà-vu*, ghosts, dolls and automatons, the blurring between fantasy and reality, liminality, epilepsy and madness. Most of these traits are present in the playtext of *Macbeth* and in several productions, and they are undoubtedly related to violence. Examples of uncanny violence abound in *Macbeth*, a playtext that has always been considered one of the most violent of Shakespeare's oeuvre, and that may well be seen as the uncanniest.

Keywords

Macbeth. Uncanny. Violence. Freud.

⁵³ Departamento de Estudos da Língua Inglesa, suas Literaturas e Tradução da Universidade Federal do Ceará. Área: Literatura em Língua Inglesa, gênero e cinema.

“Something wicked this way comes” (Macbeth 3.4.121) is how one of the three witches, noticing Macbeth’s arrival, describes the tyrant, to the great amusement of her peers. But this famous line from William Shakespeare’s tragedy may well be an apt metaphor for the sensation caused by Sigmund Freud in the academic community after he published his essay “The Uncanny,” in 1919. Wickedness is surely only one part of the uncanny, and there are many others, as we shall see in this paper. I want to concentrate on the various elements of the uncanny, for several of them are related to violence, and show the connection of the uncanny to visible violence for, as Paul de Man points out, “[t]o make the invisible visible is uncanny” (qtd. in ROYLE, 2003, p. 108). However, if the uncanny is, in Freud’s definition, something that is strangely familiar, then the invisible may not be so invisible after all. And, as something familiar that keeps trying to be repressed, the uncanny need not be scary. We might as well approach the uncanny with a more welcoming attitude than when Macbeth, afraid of ghosts, shouts at Banquo’s spirit, “Hence horrible shadow! / Unreal mockery, hence!” (3.4.105).

Many scholars have used Freud’s essay as a starting point to arrive at definitions of the uncanny. For Samuel Weber, the uncanny is “not simply a form of anxiety, but is located between dread, terror and panic on the one side, and uneasiness and anticipation on the other” (1973, p. 1131-2). Gordon Bearn explains the difference between *eerie*—“the absence of what ought to be present”—and *uncanny*, “the presence of what ought to be absent” (qtd. in ROYLE, 2003, p. 88). For Harold Bloom, *Kafkaesque* may be “a universal term for what Freud called ‘the uncanny’” (1994, p. 448). As we shall see, the uncanny can include *déjà vu*, frightening and terrible circumstances, or things strangely beautiful, connected to the sublime. Jean-Marie Todd calls attention to the “double movement” of the uncanny, that of veiling and unveiling (1986, p. 522). And, according to Hélène Cixous, “Freud relates [the uncanny] to other concepts which resemble it (fright, fear, anguish): it is a unit in the ‘family’ but it is not really a member of the family” (1976, p. 528). When things that are unnatural happen, the uncanny arises. It is strange for a person to be not born of woman, or for an inanimate object such as a forest to move, though the violence in *Macbeth* is more than strange—it is strangely familiar.

Freud begins his essay “The Uncanny” by pointing out that the psychoanalyst seldom concentrates on the aesthetic. He continues this exploration on the topic writing in third person, as if he himself were not a psychoanalyst. On the same

page he moves from “he” to “one” to “we” and finally to “I,” when he mentions Ernst Jentsch, who appears to have been the first and only to write about the uncanny before Freud assumes this arduous mission. All of a sudden Freud goes back to using third person again, when he admits that he has not experienced the sensation of the uncanny for “a long time” (2003, p. 124). Two pages into the essay, he attempts a conclusion about what the uncanny actually means: “that species of the frightening that goes back to what was once well known and had long been familiar” (2003, p. 124). Then he goes on to look for the meaning of the *heimlich* (homely, familiar) and the *unheimlich* (unhomely, mysterious) in a myriad of dictionaries. His triumph is evident when he realizes that the two apparently antonymic terms converge at one point (mysterious *and* homely at the same time), so he adopts Schelling’s definition of the uncanny as “everything that was intended to remain secret, hidden away, and has come out into the open” (2003, p. 132).

With a definition in hand, Freud is now ready to scrutinize “The Sand-Man,” a short story from 1817 written by E. T. A. Hoffman, whom he considers “the unrivalled master of the uncanny in literature” (2003, p. 141). Freud makes a tremendous effort to exclude the more familiar characters, such as Clara and her brother, and confines the automaton Olympia to a footnote. For Cixous, he tries to tell the story linearly, without all the interruptions and diverse points of view that are part of its charm (1976, p. 533). Again, criticizing Jentsch, Freud tries to convince his readers that “the motif of the seemingly animate doll Olympia is by no means the only one responsible for the incomparably uncanny effect of the story, or even the one to which it is principally due” (2003, p. 136).

After offering a summary of the story, he adds that it “will probably make it clear beyond doubt that in Hoffman’s tale the sense of the uncanny attaches directly to the figure of the Sand-Man, and therefore to the idea of being robbed of one’s eyes—and that intellectual uncertainty, as Jentsch understands it, has nothing to do with this effect” (2003, p. 138). This sentence is followed by another that illustrates Freud’s compulsion for repetition: “Uncertainty as to whether an object is animate or inanimate, which we were bound to acknowledge in the case of the doll Olympia, is quite irrelevant in the case of this more potent example of the uncanny” (2003, p. 138-9). And then he concedes: “It is true that the author initially creates a kind of uncertainty by preventing us—certainly not intentionally—from guessing whether he is going to take us into the real world or into some fantastic world of his own choosing” (2003, p. 139). In the

influential “Fiction and its Phantoms: A Reading of Freud’s *Das Unheimliche*,” Cixous makes a big deal of Freud’s use of expressions such as *no doubt*, *undoubtedly* and *certainly*. She is right to point out how excessively he recurs to these terms in an essay that uncannily and ironically leaves many doubts. At one point Freud openly admits that his interpretation of “The Sand-Man” seems “arbitrary and meaningless if one rejects the relation between fear for the eyes and fear of castration, but they become meaningful as soon as the Sand-Man is replaced by the dreaded father, at whose hands castration is expected” (2003, p. 140). His key to linking Hoffman’s tale to the uncanny is, thus, the fear of losing one’s eyes, which underneath represents the fear of castration.

In a third part of the essay Freud offers other examples of the uncanny, such as getting lost and returning to the same familiar point. He stresses sentences like “We can no longer be in any doubt about where we now stand” (2003, p. 147), confessing in earlier parts of his essay that we could have been in doubt *before*. This uncertainty is further demonstrated by a sentence like “if psychoanalytic theory is right” (2003, p. 147)—so is there a chance that it is wrong? He also discusses fairy tales, coming to the conclusion that, when Snow White reopens her eyes, it is not uncanny, for this occurs within the universe of the fairy tale, in which such things happen (2003, p. 153). Finally he creates a strange and arbitrary rule: that the uncanny and humor cannot go together. He had already suggested this when he seemed to take Hoffman’s tale *too* seriously, apparently oblivious to the fact that, especially towards the end, the story becomes hilarious, since Nathanael’s infatuation with Olympia becomes ludicrous. Now he gives another example: “Even a ‘real’ ghost, such as the one in Oscar Wilde’s ‘The Canterville Ghost’, inevitably loses any claim to arouse even feelings of fright when the author amuses himself by ironizing it and exposing it to ridicule” (2003, p. 158). Freud was probably unfamiliar with Mark Twain’s saying that “humor is tragedy plus time,” since he refuses to admit that humor may be a part of the uncanny.

It seems quite safe to say that Freud’s essay is phallogocentric in its more “literal” meaning. For instance, he writes: “one finds it understandable that so precious an organ as the eye should be guarded by a commensurate anxiety” (2003, p. 140). If tearing out one’s eyes represents fear of castration, then his “so precious an organ” is really alluding to something else. His example in this sentence looks like a give-away: “One may [...] have lost one’s way in the woods, perhaps after being overtaken by fog, and, despite all one’s efforts to find a marked or familiar path, one comes back again

and again to the same spot, which one recognizes by a particular physical feature” (2003, p. 144). Yes, and what “particular physical feature” could that be, we wonder.

Obviously, Freud’s essay possesses great qualities, or else it would not have been so influential since its publication, in 1919. Perhaps one of the ways to forgive its single-mindedness is to see it, as Cixous does, as “less a discourse than a strange theoretical novel” (1976, p. 525). If we regard Freud’s analysis of the uncanny, especially in regard to “The Sand-Man,” as fiction, Marjorie Garber’s quote makes perfect sense: “It may indeed be the case that all stories about the uncanny are stories about the repression of the uncanny” (1987, p. 91). In his book about the uncanny, Nicholas Royle puts it another way: for him, “‘The Uncanny’ is an extraordinary text for what it does not say, as well as for what it does” (2003, p. 7). It would be difficult to dispute Freud’s status as the first to connect the uncanny not only to the mysterious but also to the strangely familiar. According to Hugh Haughton, “Freud’s haunted essay certainly put the uncanny onto the aesthetic map in ways not even he could have predicted. ‘The Uncanny’ has come back to haunt subsequent commentary on literature, film, photography and art ever since” (2003, p. lv).

And yet, Freud is somewhat reductionistic in both his reading of “The Sand-Man” and of Jentsch’s “On the Psychology of the Uncanny,” the latter published in 1906. For Jentsch, the uncanny has to do with uncertainty, with not being able to decide. Like Freud, he also starts his piece with references to language: “Without a doubt, this word [*unheimlich*] appears to express that someone to whom something ‘uncanny’ happens is not quite ‘at home’ or ‘at ease’ in the situations concerned, that the thing is or at least seems to be foreign to him” (1996, p. 7-8). According to Jentsch, when we face something new or unfamiliar we are also facing the uncertain, and from this feeling uncanniness arises, making us want to master the unknown (1996, p. 9). He goes on to state that no feeling is as uncanny as the doubt concerning animate and inanimate objects (1996, p. 11). As an example, he mentions wax figures: are they dead or alive, real or unreal, animate or inanimate? (1996, p. 12). When in doubt it is safer for us, thus, to undergo “a kind of intellectual mastery of the situation” (1996, p. 11). He briefly mentions Hoffman, although not “The Sand-Man” in particular, as a model of uncanny literature.

Jentsch does a good job in talking about the *unheimlich* until he states that women and children may see the uncanny in more objects because they have a weak critical sense (1996, p. 13). Of course, what could be more intellectually uncertain than

women? This is the age-old prejudice linking women to hysteria, superstition, and witchcraft. However, even in “The Sand-Man,” which Jentsch refuses to analyze, Clara is the practical, rational being: Clara is the defense of Enlightenment against Romanticism, Clara is the light, unaffected by poetry or alchemy or the uncanny; for that matter, Clara is wholly ignored by Freud. Besides, *Macbeth* contradicts the thesis that women have a tendency to see more ghosts than men. It is Macbeth who sees Banquo’s ghost after all, and who hears the witches say exactly what he wants to believe. Lady Macbeth goes crazy, to be sure, but she merely sees blood on her hands and talks to herself in her sleep. She does not begin a conversation with a ghost in the middle of a banquet, nor does she become so paranoid about her own future as to order the murder of children.

Jentsch states: “Another important factor in the origin of the uncanny is the natural tendency of man to infer [...] that things in the external world [...] are animate in the same way” (1996, p. 13). Since he has made a questionable connection between women and weak intellects, we wonder if by “man” he means humankind or just the male species. To be fair, Clara does see a bush moving at the end of “The Sand-Man,” which, interestingly enough, echoes Birnanwood coming to Dunsinane at the end of *Macbeth* (5.5). But just seeing a moving bush does not make Clara want to throw herself or others from the tower.

In a way, Freud elides the fact that Jentsch has much to contribute to our understanding of the uncanny. Cixous calls it a repression of the repression: “Does not Jentsch say more than what Freud wishes to read?” (1976, p. 534) For Haughton, “Uncertainty is a more interesting subject than Freud is prepared to acknowledge, and this particular essay [‘The Uncanny’] is riddled with it” (2003, p. xliii). So much so that Freud’s abusive *no doubts* go against the general tone of his essay.

In 1901, before writing “The Uncanny,” Freud, in *The Psychopathology of Everyday Life*, mentioned the difficulty a psychoanalyst would have “to discover anything new that has not been known before by some creative writer” (1976, p. 262). This becomes clear with “The Sand-Man.” As Royle affirms, “Reading or re-reading [Hoffman’s story] after reading ‘The Uncanny’, one cannot help feeling rather sorry for the founder of psychoanalysis,” since the tale is so creative in its psychological traumas (2003, p. 39).

The uncanny also includes a compulsion to repeat, or, as Royle describes, “a sense of repetition or ‘coming back’—the return of the repressed” (2003, p. 2). He

further links this to a “compulsion to tell, a compulsive storytelling” (2003, p. 12). Freud argues that sometimes it is repetition that makes something uncanny, a return, sometimes unintentional:

In the unconscious mind we can recognize the dominance of a *compulsion to repeat* which proceeds from instinctual impulses. The compulsion probably depends on the essential nature of the drives themselves. It is strong enough to override the pleasure principle and lend a demonic character to certain aspects of mental life (FREUD, 2003, p. 144-5).

This compulsion to repeat may be one of the reasons the violence in *Macbeth* is uncanny. The tyrant starts by killing the king, and, while he hesitates to do so, he has no qualms about having women and children murdered. Once he begins, he cannot stop. And, if the violence does not start with him, it will not stop when he is dead. As Weber claims, the uncanny “involves repetition not merely as a thematic phenomenon but as a factor of interpretation itself” (1973, p. 1115). One way to look at the uncanny in *Macbeth* is to examine its interest in repetition. In this way, the uncanny, like violence, is not alien, because it has always been with us, only suppressed. We try to repress violence, but it comes back to haunt us. In fact, it never is something barely repressed, difficult to return – for something to return, it has to leave us before.

But *Macbeth* the playtext, like the uncanny, is also about what Freud calls the “evil eye.” For him, “One of the uncanniest and most widespread superstitions is fear of the ‘evil eye’ [...]. Anyone who possesses something precious, but fragile, is afraid of the envy of others, to the extent that he projects on them the envy he would have felt in their place” (2003, p. 146-7). *Macbeth* certainly has an evil eye for Duncan’s crown. One of the main themes in the playtext, that of ambition, is intrinsically connected to the evil eye.

It comes as no surprise that, for Garber, *Macbeth* “is *the* play of the uncanny – the uncanniest in the canon” (1987, p. 107). She reaches this conclusion after referring to another essay by Freud, “The Medusa’s Head,” in which Freud lists: “animism, magic and witchcraft, the omnipotence of thought, man’s attitude to death, involuntary repetition, and the castration-complex comprise practically all the factors which turn something fearful into an uncanny thing.” Garber sees this list as encompassing “practically every major theme in *Macbeth*” (1987, p. 107).

If we go back to “The Sand-Man” and to the uncanny concept of the evil eye, it seems curious that when Nathanael puts on Coppola's glasses to observe a moving bush, what he sees in front of him is Clara, just as, when Clara tries to console

him in the beginning of the story, he sees nothing but death gazing at him. Todd comments that “the male perceives the female gaze as ‘penis envy’. [...] If a woman’s gaze is threatening, it is because man feels threatened by the fear of castration confirmed by his view of the female genitals” (1986, p. 526-7). And she concludes that “women have been silenced, veiled, *hidden away*,” so that the threat they pose to men is diminished (1986, p. 528).

Looking at someone, indeed, may be a gesture of aggression, reminiscent of the primitive belief that taking a picture may take away a piece of a person’s soul (making film, which originates from photography, a very uncanny art). Thus if the male gaze, which for Laura Mulvey is the basis of cinema, transforms women into objects for men’s contemplation, the female gaze reminds men of their vulnerability, making them possible victims (1992). Philip Armstrong adds that, in visual perception the uncanny happens “when the gaze crosses over to [...] the image of the subject’s ego, which may take the form of its reflection in the mirror, or of another subject with whom it has a specular relationship. The gaze, added to the mirror image or ideal ego, creates the uncanny double” (1994, p. 425).

The double becomes a fascinating part of the uncanny, for it “absorbs the unrealized eventualities of our destiny which the imagination refuses to let go” (CIXOUS, 1976, p. 540). Freud draws on Otto Rank’s work, which links the double “with mirror-images, shadows, guardian spirits, the doctrine of the soul and the fear of death” (2003, p. 142). The double, at first “an insurance against the extinction of the self,” changes to become “the uncanny harbinger of death” (FREUD, 2003, p. 142). That is, at a more “primitive phase in our mental development, a phase that we have surmounted,” the double was not then a source of horror and dread (FREUD, 2003, p. 143). In many cases, uncanniness arises from this preoccupation with the double.

Just as in “The Sand-Man,” there are several doubles in *Macbeth*. The saintly and pious king Duncan is doubled in the three witches and their witchcraft. This point is emphasized in the beginning of Trevor Nunn’s 1976 production of *Macbeth* for the Royal Shakespeare Company, in which two different groups can be seen on stage. One group is formed by the witches and their chanting; the other by the king, his subjects and their prayer. The voices from one group start being mingled with the voices from the other group. Another double is that of Lady Macbeth and Lady Macduff. They are somewhat connected, because Lady Macbeth thinks of her, as revealed by her sleepwalking monologue, when she asks, “The Thane of Fife had a wife; where is she

now?” (5.1.42) This connection between the two ladies is neatly drawn in Roman Polanski’s 1971 film. By anticipating the sleepwalking scene and putting it right after the scene in which Lady Macduff and her children are murdered, Polanski makes a cut from Macduff’s home to a window in Macbeth’s castle. The doctor looks through the window before fixing his gaze on the perturbed Lady Macbeth. His gaze links the two women, reinforcing the connection.

If the renderings suggest that the violence in Scotland will continue after Macbeth is killed, they do so by stressing Macduff as Macbeth’s double. Nunn’s production is a good example. In the last scene, as aforementioned, Macduff enters the stage with bloody hands and gives Malcolm the daggers that slayed Macbeth, in much the same way as Macbeth handled the daggers to his lady right after killing Duncan. Macbeth, too, used to be Duncan’s faithful servant, the warrior who eliminated any opposition, before usurping the throne. Why not assume that Macduff, led by ambition, can become Malcolm’s Macbeth?

Even the children can be seen as doubles. The boys (Banquo’s and Macduff’s sons) are the constant target of an ambitious man who does not accept being replaced. But they may be more than victims: if they survive, they may be avengers of their fathers’ deaths, perpetuating the violence. In Nunn’s production, Banquo’s son, who escapes death, and Macduff’s, who does not, are even played by the same actor. Going one step further, both boys may be the double of Lady Macbeth’s ghostly baby, the one she describes in her violent speech:

I have given suck, and know
How tender ’tis to love the babe that milks me;
I would, while it was smiling in my face,
Have pluck’d my nipple from his boneless gums,
And dash’d the brains out, had I so sworn as you
Have done to this. (1.7.54-59)

We do not know if this child exists, if the couple had a child who died, or if she is just saying what she would do. But it does seem like a powerful memory on her part, one that keeps returning even when it is safely stored away. For Royle, “The double is always ghostly and cannot be disassociated from a sense of *déjà vu*” (2003, p. 182).

Ironically, Freud never mentions *déjà vu* in his essay on the uncanny, but, Royle claims, “Excluded, *déjà vu* is more uncannily active in Freud’s essay than if it were included” (2003, p. 179). Freud was amongst the first to use this term, albeit years before, in *The Psychopathology of Everyday Life*, when he noted that “the feeling of

'*déjà vu*' corresponds to the recollection of an unconscious phantasy" (qtd. in ROYLE, 2003, p. 174). Royle affirms that even the fact that the term has acquired two meanings over the decades is uncanny: "*Déjà vu* signifies at once the illusion of 'having previously experienced a present situation' and 'the correct impression' of having really 'previously experienced it'" (2003, p. 173). The violence we experience in *Macbeth* not only gives a feeling of "we have seen this before" but also an almost certainty that "we shall see this again."

The uncanny, as "a crisis of the proper" (ROYLE, 2003, p. 1), also involves liminality, for there is no conviction about what is familiar and unfamiliar, what is outside and what is inside, even what is on stage and on screen and what is off stage and off screen. One of the reasons for the uncanniness in "The Sand-Man" is this disturbance of boundaries. For Sarah Kofman, "what characterizes Nathanael is precisely the impossibility of maintaining certain limits, confounding the animate and the inanimate, man and woman" (1991, p. 175). And this confusion with liminality is not only inside Nathanael's head. Hoffman himself oversteps limits in what concerns genre, humor, and horror. For example, do we even know for sure if Olympia is an automaton? She is described as one, granted, but when Coppola tears out her eyes and Spalanzani throws them at Nathanael, these eyes are all bloody. Would a robot bleed?

At a certain moment, both Jentsch and Freud deal with epilepsy and the uncanny effect that watching an epileptic attack produces on the viewer. Jentsch claims epilepsy is uncanny because it "reveals the human body to the viewer" (1996, p. 14). Every time Nathanael undergoes unbearable stress in "The Sand-Man" he breaks down, ranting the nonsensical "Spin round, wooden doll," which seems equivalent to an epileptic attack. He loses his senses. During epilepsy the patient experiences "brief periods of absence [...] during which [he or she] does something out of character, as though he were under the control of his unconscious" (Freud qtd. in ROYLE, 2003, p. 151). Freud says that, to a layperson, epilepsy, as well as madness, may be uncanny, for it unveils hidden forces that may be within the observer him/herself (2003, p. 150). In *Macbeth*, if we consider that the tyrant has an epileptic attack when he sees Banquo's ghost at the banquet, we will agree that he is unmasking more than his body—his soul. He discloses his guilt for having ordered Banquo's death to all who want to hear.

As regards Banquo's ghost, something uncanny is that Freud does *not* recognize it as an example of the uncanny, since, for him, we accept that the ghost is "fully entitled to exist" (2003, p. 156). Freud refers to the line between fantasy and

reality, connected to the concept of liminality: “many things that would be bound to seem uncanny if they happened in real life are not so in the realm of fiction” (2003, p. 156). For him, “an uncanny effect often arises when the boundary between fantasy and reality is blurred, when we are faced with the reality of something that we have until now considered imaginary” (2003, p. 150). Jentsch also says this when he discusses the liminality between animate and inanimate objects, but now Freud brings this “blur” to the realm of fiction. As Robert Young affirms, when Freud talks of literature and “real life,” literature “is blamed for producing the uncertainties” (1984, p. 96).

Another important aspect of the uncanny is the death drive. Although Freud only coins the phrase one year after the publication of “The Uncanny,” in *Beyond the Pleasure Principle*, “the death drive lurks, as if forbidden to speak its name, everywhere in the 1919 essay” (ROYLE, 2003, p. 86). Since the uncanny involves the return of the repressed, nothing comes back again and again more than the reminder that we are all mortal. Freud claims that “our unconscious is still as unreceptive as ever to the idea of our own mortality” (2003, p. 148), that is, that we have trouble accepting the fact not only that we shall die sooner or later, but also that this is one of the objectives of all life. According to Jentsch, skeletons cause dread because they are on the limit of something inanimate that may come to life, and also because these symbols remind us of death (1996, p. 15). In a way another keepsake of death is photography, since it captures a person in an inanimate moment, and it is not in vain that one of the oldest tricks in movies is to show a photo of someone with his eyes closed, and then, in a second, show this same person with eyes wide open. After all, there is liminality between life and death. Cixous observes: “In the end, death is never anything more than the disturbance of the limits. The impossible is to die” (1976, p. 543).

In *Civilization and its Discontents*, Freud mentions that humanity has an instinct for death and destruction (1989, p. 310). But already ten years before, with “The Uncanny,” the death drive appears in its compulsion to repeat (ROYLE, 2003, p. 89). For Royle, “[t]he death instincts (Thanatos) are the opposite of the life instincts (Eros)” (2003, p. 92). Death is also silence, when words can no longer be spoken, and silence is eerie. That is why the most uncanny image in *The Matrix* happens when Neo’s mouth disappears from his face, making him incapable of speech. Furthermore, Cixous affirms that death “does not have any form in life” (1976, p. 543). But I would argue that violence is the form of death in life.

Freud calls attention to the need of differentiating the uncanny we experience and that which we read about or watch (2003, p. 154). He attempts a conclusion: “the uncanny element we know from experience arises either when repressed childhood complexes are revived by some impression, or when primitive beliefs that have been *surmounted* appear to be once again confirmed,” even though “in real life it is sometimes impossible to distinguish between the two species of the uncanny that we have posited” (2003, p. 155). We can say that in the realm of fiction, the one we read about and watch, there are also two categories of the uncanny, both related to violence—the violence that occurs on stage and on screen, right in our faces, and the one that is merely suggested, happening off stage and screen. In describing the terribly violent act of the blinding of Gloucester in *King Lear*, Armstrong, citing Bradley and Johnson, stresses how such an act produces repulsion in the spectator: “The blinding is for Bradley too horrifyingly physical to take place on the stage, which should after all be the site of fantasy, and for Johnson too extravagantly fantastic to take place in drama, which must after all be lifelike” (1994, p. 417-8). Here the two scholars, Bradley and Johnson, argue whether what Shakespeare wrote on a page should happen on or off stage, although this is a decision that *every* production based on a Shakespearean playtext has to make.

Violence taken to its limit results in death. Death is, after all, at the core of violence, for violence poses a threat to life. When violence hurts physically, it calls attention to our mortality. Most threats to life are made through violence; that is, if a person wishes someone dead, this person might not want his nemesis to die peacefully, in his sleep, but in a gruesome way. Cixous links the uncanny with death in this way: “The direct figure of the uncanny is the Ghost. The Ghost is the fiction of our relationship to death, concretized by the specter in literature. The relationship to death reveals *the highest degree* of the *Unheimliche*” (1976, p. 542). Violence can be seen as a ghost, both as a warning and as a reminder of death.

Depending on the time and place, violence can be uncanny, that is, strangely familiar to some cultures and strange to others, but even the threat of violence produces uncertainty, because it raises questions about our mortality. Jentsch mentions that children have little experience in many areas of life, so a lot is new to them, producing fear. A way parents have of solving this problem is making the child familiar with the thing that causes fear. Knowing it, mastering it, the child will not be fearful any longer (JENTSCH, 1996, p. 9). One uncanny aspect of *Macbeth* is that the two boys in the

playtext—Fleance and Macduff's son—do not seem very afraid once their lives are threatened by violence. Macduff's son even stands up to one of his murderers, calling him a “shag-ear'd villain” (4.2.81). It seems clear that the boys' lack of fear is related to their familiarity with violence. Violent acts are nothing new to them. Nathanael, as the child in “The Sand-Man,” does not have the courage of the boys in *Macbeth*. But then again, he does not live in a warrior society.

In *The Culture of Violence: Essays on Tragedy and History*, Francis Barker claims that “the way in which *Macbeth* installs violence in itself as a text is as significant as the empirical violence of the action. It is not just that violence is depicted, but that the text is instinct with violence in its very constitution as tragedy. Violence is a critical and not only a descriptive term” (1993, p. 59). However, even as a descriptive term, violence does not hold the same meaning for everybody. For instance, violence by the State is rarely seen as violence, while violence against the State is usually demonized. Putting it another way, if a social movement like the MST (movement of the landless) invades a farm or Congress, it obviously stands for violence, chaos, disorder. If the police have to kill twenty members of the MST to halt any invasion, then they are merely enforcing the law.

Anna Stegh Camati cites Hannah Arendt to say that there is a difference between power and violence. Whereas violence has the capacity of destroying power, it cannot create it. Camati adds, “It is the loss of power that makes tyrants succumb to the temptation to substitute violence for power and to implement the use of terror to maintain domination” (2005, p. 342). That is, violence can be seen as a supplement of the anxiety of not having power. Macbeth's reign starts and ends with violence, from the usurper killing the king to being decapitated himself. And he surely makes use of violence to stay in power, although Shakespeare is clear in showing that Macbeth's means of domination are always feeble, with traitors and cowards abounding in his reign. The catch is that the playtext does not problematize Duncan's reign as one of violence. According to Barker, “subversive or revolutionary violence is consistently demonised, while ruling-class violence [...] receives the mystificatory label of metaphysical and secular-historical ‘order’” (1993, p. 89). Certainly there is violence before Macbeth becomes king, but this violence is only narrated to us, not shown. We do not get to see the violence Macbeth commits in the name of law and order to maintain Duncan in the throne. We only hear, albeit in very graphic language, that Macbeth cuts his enemies from “the nave to th' chops” (1.2.22). This violence is

legitimate, sanctioned by the king, and admired by all. But the violence he engages in after becoming king is nearly all on stage, if we are to trust the stage directions that appear on the page. Except for the killing of Duncan, Banquo's murder happens on stage, as do Macduff's family massacre and the battles in the end. This is how Shakespeare gives more force to "illegitimate" violence. Barker cites Marx in his famous quote about history and tradition: history "makes possible the future, it remembers. [Tradition] weighs like a nightmare; it forgets" (1993, p. 218). Would onstage violence, then, be the one that remembers, or at least the one that leaves more traces in our minds?

Hard to say. Barker has this to observe about *Titus*, although it can also be applied to *Macbeth*:

the clear and simple expulsion of the savage beyond the limits of the civil seeks to locate safely 'out there' the violence which it codes as barbarism but which may in fact belong dangerously 'in here'. But in making violence into the spectacle of the exotic, it serves in a curious way also to domesticate that violence, or at least to render violence [...] *merely* theatrical" (BARKER, 1993, p. 191).

"Out there" may as well be the violence committed off stage, whereas "in here", the one on stage. Macbeth the savage can be killed, but the violence does not die with him, just as it was not born with him. For Freud man is close to the beast, to the savage, with an aggressiveness that can either be tamed or unleashed, but never made to go away. We live in mutual hostility, which threatens civilization with disintegration (FREUD, 1989, p. 138). Macbeth's instinctual drives are not stopped by civilization, certainly, but are Macduff's? Or even Duncan's? Duncan's real difference in comparison to Macbeth is that the former never gets his hands bloody. He has people do his dirty work in his name. But so does Macbeth. After he becomes king, he only picks up a sword to defend his life. Other than that, he can simply instruct his "secret police" to carry on the executions against his personal enemies, who are also, by the way, the enemies of the State.

No matter where we look at *Macbeth*, violence keeps coming back to the story, featuring a strange repetitiveness. Ghosts appear and disappear, Macbeth's death drive cannot be controlled, and the witches' wicked prophecies all come true, one by one, as in a *déjà vu*. The uncanny in the playtext comes to life mainly through violence. And this violence can have a powerful effect when presented on stage and on screen.

References

ARMSTRONG, P. Uncanny spectacles: psychoanalysis and the texts of King Lear. **Textual Practice**, v. 8, n. 2, p. 414-34, 1994.

BARKER, F. **The culture of violence: essays on tragedy and history**. London: University of Chicago Press, 1993.

BLOOM, H. **The western canon**. London: Macmillan, 1994.

CAMATI, A. S. Textual appropriation: totalitarian violence in Shakespeare's Macbeth and Tom Stoppard's Cahoot's Macbeth. **Ilha do Desterro: Mixed with other matter: Shakespeare's drama appropriated**, Florianópolis, n. 49, p. 339-67, July/Dec. 2005.

CIXOUS, H. Fiction and its phantoms: a reading of Freud's Das Unheimliche. Trans. Robert Denomé. **New Literary History**, v. 7, n. 3, p. 525-48, 1976.

FREUD, S. **Civilization and its discontents**. Trans. James Strachey. New York: Norton, 1989.

---. **The psychopathology of everyday life** (1901). Trans. Alan Tyson. New York: Penguin, 1976.

---. **The uncanny** (1919). Trans. David McIntock. New York: Penguin, 2003.

GARBER, M. **Shakespeare's ghost writers: literature as uncanny causality**. New York: Methuen, 1987.

HAUGHTON, H. Introduction. In: **The uncanny**. New York: Penguin, 2003. p. vii-lx.

HOFFMAN, E. T. W. The Sand-Man. In: **The best tales of Hoffmann**. Ed. and introd. E. F. Bleiler. New York: Dover, 1967.

JENTSCH, E. On the psychology of the uncanny. Trans. Roy Sellars. **Angelaki** v. 2, n. 1, p. 7-16, 1996.

KOFMAN, S. **Freud and fiction**. Trans. Sarah Wykes. Cambridge: Polity Press, 1991.

MULVEY, L. Visual pleasure and narrative cinema. In: **Film theory and criticism: introductory readings**. Ed. Gerald Mast et al. 4th ed. New York: Oxford UP, 1992. p. 746-57.

POLANSKI, R., dir. **Macbeth**. England, 1971. Playboy Productions, Columbia Pictures. 140 min.

ROYLE, N. **The uncanny**. United Kingdom: Manchester U P, 2003.

SHAKESPEARE, W. Macbeth. **The Riverside Shakespeare**. 2nd ed. Ed. G. Blakemore Evans. Boston: Houghton, 1997.

TODD, J-M. The veiled woman in Freud's 'Das unheimliche'. **Signs**, v. 2, n. 3, p. 519-28, 1986.

WEBER, S. The sideshow, or: remarks on a canny moment. **Modern Language Notes**, v. 88, p. 1102-33, 1973.

YOUNG, R. Psychoanalytic criticism: has it got beyond a joke? **Paragraph**, v. 4, p. 87-114, 1984.

"ALGO CRUEL ESTÁ PARA CHEGAR": SINISTRO E VIOLÊNCIA EM MACBETH

Resumo

Para descrever a chegada de Macbeth na peça do mesmo nome de William Shakespeare, as três bruxas exclamam: “Algo cruel está para chegar”. Esta conhecida fala perfeitamente define a mistura de o “uncanny” (o sinistro, o bizarro) – algo que é estranho e estranhamente familiar ao mesmo tempo – com a violência na peça, assim como poderia expressar a sensação causada por Sigmund Freud em 1919, quando ele publicou seu ensaio “The Uncanny”. Através de uma análise do conto “The Sand-Man,” de Ernst Hoffman, Freud desenvolveu seu conceito do sinistro, aquilo que deveria manter-se escondido mas insiste em aparecer. O sinistro engloba várias características, como os duplos, a compulsão em repetir, o mau olhado, o olho grande, o olhar fixo, o impulso da morte, déjà-vu, fantasmas, bonecas e autômatos, a nebulosidade entre fantasia e realidade, a limininalidade, epilepsia e loucura. A maior parte desses traços está presente no texto da peça *Macbeth* e em várias produções, e eles estão indubitavelmente relacionados à violência. Exemplos de violência sinistra são abundantes em *Macbeth*, um texto que sempre foi considerado um dos mais violentos da obra de Shakespeare, e que pode também ser visto como o mais sinistro.

Palavras-chave

Macbeth. Sinistro. Violência. Freud.

Recebido em: 15/11/2017

Aprovado em: 26/03/2018

Martin Opitz e seu “Manual de Poética Alemã”

Tito Lívio Cruz Romão⁵⁴

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

No ano de 1624, Martin Opitz, um homem de origem modesta nascido na Baixa Silésia, atual Polônia, região onde então se falava a língua alemã, publicou seu *Manual de Poética Alemã*. Opitz logrou esse feito ainda muito jovem, após ter realizado estudos de Filosofia e Direito na Universidade de Heidelberg e ter passado uma temporada na cidade neerlandesa de Leyden. Tradutor de autores da Antiguidade Clássica como Píndaro e Safo, mas também conhecedor das obras de célebres humanistas do Renascimento como Petrarca e Ronsard, com sua *Poética Alemã* Opitz conseguiu abrir as portas para a Literatura Alemã de então; dessa forma, as Belas-Letras alemãs finalmente podiam envidar esforços para livrar-se do jugo da língua latina, que àquela época ainda predominava como idioma erudito usado na redação de obras literárias e científicas na Alemanha. Neste trabalho serão destacadas algumas das regras de versificação concebidas por Opitz, tais como: opção por versos alexandrinos, obediência aos preceitos de tonicidade e atonicidade das palavras constituintes dos versos; emprego de pés iâmbicos e trocaicos segundo o uso natural da língua alemã; renúncia ao uso de estrangeirismos; consciência da ordem das palavras conforme as regras da língua alemã; atenção a questões fonológicas, dentre outras.

Palavras-chave

Barroco. Poética Alemã. Versificação. Língua-Padrão.

⁵⁴ Doutor em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Possui Graduação em Letras Francês-Português pela Universidade Estadual do Ceará, Graduação em Letras Inglês pela Universidade Estadual do Ceará, Mestrado em Linguística Aplicada (Tradução) pela Johannes-Gutenberg Universität Mainz/Alemanha e Especialização em Interpretação de Conferências (Interpretação Simultânea e Consecutiva) pela Ruprecht Karl-Universität Heidelberg/Alemanha. É Coordenador de Assuntos Internacionais da UFC, Coordenador Institucional do Programa Ciência sem Fronteiras na UFC, Tradutor Público e Intérprete Comercial nomeado pela Junta Comercial do Estado do Ceará para a língua alemã e, desde 1993, professor de língua e cultura alemã no Curso de Letras Português/Alemão, além de também ser professor permanente da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFC.

No início, a Poética não passava de uma teologia oculta e instrução de coisas divinas.

(Martin Opitz)

1 Martin Opitz: a língua e a literatura alemã do século XVII

No ano de 1624, Martin Opitz publicou seu livro intitulado *Buch von der Deutschen Poeterey* [em tradução livre: *Manual de Poética Alemã*]. O título vinha acompanhado da seguinte explicação: “in welchem alle ihre eigenschafft und zuegehör gründlich erzehlt und mit exemplen ausgeführet wird⁵⁵” [“no qual toda a sua qualidade e propriedade é contada minuciosamente e exposta através de exemplos”]. Cumpre lembrar que, como se pode ver pelas palavras aqui transcritas em alemão, àquela época ainda não havia uma língua alemã unificada como a que se conhece hodiernamente, o chamado *Hochdeutsch* ou alemão padrão. Ao longo dos séculos, somaram-se diversas influências, mas que somente no século XIX levaram a uma consolidação do *Hochdeutsch*. Entre as intervenções visando a essa evolução linguística, podem-se mencionar as trocas comerciais realizadas entre as cidades da Liga Hanseática⁵⁶, a tradução da Bíblia por Martinho Lutero e os esforços envidados em prol de uma língua diplomática alemã comum entre os diferentes Estados germanófonos. Do ponto de vista ortográfico, essa mudança aconteceu concretamente apenas em 1880 (FLEISCHER, 1983, p. 429) com a publicação do *Orthographisches Wörterbuch der Deutschen Sprache* [trad. livre: *Dicionário Ortográfico da Língua Alemã*], da autoria de Konrad Duden, e, do ponto de vista fonético-ortoépico, mediante a publicação do livro *Aussprache des Schriftdeutschen* [trad. livre: *Pronúncia do Alemão Escrito*], de Wilhelm Viëtor (1885), e da obra *Deutsche Bühnenaussprache* [trad. livre: *Pronúncia Alemã do Teatro*], de Theodor Siebs (1898). Todos esses livros tinham por fim estabelecer as normas escritas e faladas de uma língua-padrão alemã neutra que funcionasse como uma supralíngua em oposição às várias formas dialetais existentes

⁵⁵ Mantém-se aqui a ortografia alemã original da época.

⁵⁶ Surgida no século XI, a Liga Hanseática era uma associação cooperativa que congregava principalmente comerciantes de cidades do Norte da Alemanha situadas em regiões do Mar do Norte e do Mar Báltico (Lübeck, Hamburgo, Bremen, Rostock, Wismar, Stralsund etc.), mas também cidades menos próximas de áreas costeiras (Hildesheim, Colônia, Greifswald etc.) e cidades de outros países (Danzig, Breslávia, Estocolmo, Cracóvia, além de escritórios em Londres, Bergen, Oslo, Copenhague, Novgorod etc.). A cidade-líder da Liga Hanseática era Lübeck (DTV-Lexikon, 2006, p. 133s).

entre os três grupos principais de falares regionais alemães, que ainda hoje podem ser encontrados na atual Alemanha e em outros países de expressão alemã⁵⁷. No primeiro grupo, estão os dialetos das áreas geográficas de topografia mais plana e próximas da costa, comumente conhecidos como *niederdeutsche Dialekte* ou, literalmente, dialetos do baixo-alemão, que são falados maiormente nas regiões setentrionais da Alemanha. Nas regiões meridionais, encontram-se os dialetos falados nas áreas de maior altitude, que, por isso mesmo, são chamados de *oberdeutsche Dialekte* ou dialetos do alto-alemão. Nas regiões centrais, falam-se os dialetos designados como *mitteldeutsche Dialekte* ou simplesmente dialetos do médio-alemão.

Pensando-se na complexa evolução da língua alemã até atingir o padrão formal ora vigente (*Hochdeutsch*), também se podem facilmente imaginar os problemas com que se debatiam os autores de obras literárias durante o Barroco Alemão, o período das literaturas de língua alemã situado entre o início e o final do século XVII (cf. CARPEAUX, 1964, p. 26; ŽMEGAČ; ŠKREB; SEKULIĆ, 1981, p. 62ss; BAUMANN; OBERLE, p. 1985, p. 52ss). Tais problemas povoaram a mente do filho de um mestre-açougueiro: Martin Opitz nasceu aos 23 de dezembro de 1597 na cidade de Bunzlau⁵⁸, atual Bolesławiec, na região da Baixa Silésia, atual Polônia, e faleceu em Danzig, atual Gdańsk⁵⁹, no ano de 1639, vitimado pela peste. Após concluir os estudos colegiais em Beuthen, na Baixa Silésia, atual Polônia, foi estudar Filosofia e Direito na Universidade de Heidelberg. Continuou seus estudos superiores nos Países Baixos, mais precisamente na cidade holandesa de Leyden. Uma breve vista de olhos em sua biografia mostra que

⁵⁷ Apesar do grande desenvolvimento gerado pelos mais diversos meios de comunicação que normalmente tendem a homogeneizar os falares regionais de um país, ainda se verifica uma grande variedade de dialetos alemães tanto na Alemanha quanto na Áustria e Suíça, no Luxemburgo e em Liechtenstein, bem como em regiões germanófonas da França e da Bélgica. Sobre os três grandes grupos dialetais acima listados, é preciso esclarecer que, por um lado, essa divisão existe por razões meramente geográficas, mas também por um motivo relacionado às evoluções fonéticas ocorridas no *Althochdeutsch* (alto-alemão antigo) entre os séculos VI e VII da nossa era: a chamada 2ª transformação consonântica (2. *Lautverschiebung*). Conforme esse fenômeno, a título de exemplo, as consoantes germânicas /p/ e /t/ deram origem às africadas alemãs /pf/ e /ts/. Assim, salientamos que os dialetos (em parte são línguas!) pertencentes ao grupo do baixo-alemão (*Niederdeutsch*) não passaram pela 2ª transformação consonântica, ao contrário do ocorrido com os dialetos do alto-alemão (*Oberdeutsch*). Já os dialetos do grupo central (*Mitteldeutsch*) não sofreram um determinado tipo de alteração consonântica: a mudança de “pp” para “pf”, por exemplo: *Appel – Apfel* (STEDJE, 1989, p. 190).

⁵⁸ Bunzlau surgiu como burgo de origem eslava por volta de 1163 e foi povoada por colonos alemães durante a Idade Média. Somente com o final da Segunda Guerra Mundial, os russos tomaram posse da cidade, que então voltou a integrar território eslavo, ou seja, a atual Polônia. Cf.: <<https://ome-lexikon.uni-oldenburg.de/orte/bunzlau-boleslawiec/>>. Acesso em: 11 jun. 2017.

⁵⁹ De acordo com o DTV Lexikon (2006), Danzig remonta a um burgo eslavo mencionado pela primeira vez no ano de 997; destacou-se como cidade integrante da Liga Hanseática, tendo passado pelo domínio polonês, prussiano, alemão; em 1945 voltou a fazer parte da Polônia.

Opitz morou em diversas cidades europeias⁶⁰: após a temporada na Holanda, voltou em 1621 para a Silésia; em 1622, conflitos políticos em sua região fizeram-no mudar-se para o Principado da Transilvânia (*Fürstentum Siebenbürgen*, em alemão), na atual Romênia, onde ficou apenas um ano. Logo em seguida, foi a Viena como membro de uma delegação silesiana. Na capital austríaca, fez uma apresentação de poesia improvisada, na qual foi aclamado *poeta laureatus* pelo imperador austríaco Ferdinand II. Graças a essa premiação, recebeu um título nobiliárquico em 1627⁶¹, passando a chamar-se Martin Opitz *von*⁶² *Boberfeld*. Paralelamente à sua carreira literária, também se dedicou ao serviço diplomático em diferentes cidades (Berlim, Dresden, Varsóvia, Praga, Paris etc.), bem como à historiografia na qualidade de secretário do rei polonês Ladislau IV.

É mister ressaltar que a principal língua usada na comunicação escrita e na produção científica e literária nos Estados germanófonos de então era o latim. Durante seu período de estudos em Heidelberg e na Holanda, Opitz pôde aguçar sua curiosidade humanística e, também por meio da prática da tradução, esmerar-se nos estudos de sua língua vernacular. Pôde igualmente perceber o potencial do alemão para expressar os mais diversos conteúdos de diferentes áreas do conhecimento humano. Também pôde deparar-se com as dificuldades linguísticas existentes nos diversos Estados alemães e ver como a literatura ali produzida ficava à mercê da influência do latim e do francês. Apoiando-se nos conhecimentos adquiridos durante os cursos universitários em Heidelberg e em Leyden, além dos contatos estabelecidos com outros humanistas, Opitz, embora tenha produzido algumas obras poéticas, ganhou real destaque por meio de seu trabalho como teórico da literatura, ao lançar seu *Manual de Poética Alemã* em 1624. Essa obra, que seria um primeiro grande marco da literatura alemã, foi reeditada em 1641 com um acréscimo: o antetítulo *Prosodia Germanica*, em latim.

A princípio, o poeta-teórico Opitz não parecia buscar um rumo literário inteiramente novo; aspirava, antes, a que se renunciasse ao latim como língua literária, para que o alemão pudesse ocupar seu devido lugar. Seu objetivo maior era a criação de uma poética alemã com regras próprias que servisse de farol para os literatos da época e dos períodos subsequentes. Como todo erudito de seu tempo, no início Opitz também precisou curvar-se à dominação da língua-cultura latina, que, apesar de sua

⁶⁰ Cf.: <<http://gutenberg.spiegel.de/autor/martin-opitz-449>>. Acesso em: 11 jun. 2017.

⁶¹ Cf.: <<http://www.whoswho.de/bio/martin-opitz.html>>. Acesso em: 11 jun. 2017.

⁶² A preposição alemã *von*, anteposta a um sobrenome, ainda hoje é indicadora de título de nobreza.

extemporaneidade aos olhos alemães, certamente ajudou a fortalecer os ideais humanistas comuns aos povos europeus. Vejam-se, a esse respeito, as seguintes colocações:

O fato de ele [Opitz] não iniciar a reforma [literária] com uma obra poética memorável é muito marcante da característica dessa nova maneira de fazer poesia. Afinal de contas, Opitz persegue um ideal poético extremamente erudito, como o que conheceu durante seus anos de universidade em Heidelberg e na cidade neerlandesa de Leyden. Em seu discurso primordial redigido em latim no ano de 1617, intitulado *Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae* (*Aristarco ou Do desprezo pela língua alemã*), já defendia a ideia de que o latim já entrara em decadência, e que a língua alemã precisava ocupar o lugar do latim. Por trás disso se encontrava a ideia – adotada a partir dos humanistas franceses e italianos do Renascimento – de uma competição pacífica entre os povos⁶³. (GRIMM, 1988, p. 346)

Em sua *Poética Alemã*, Opitz na verdade não visava a abandonar o Humanismo que conheceu pelas leituras em língua latina; em vez disso, apelava para que se recorresse à língua do próprio povo ao se produzir literatura poética. Não obstante, para alcançar sua meta, acabou por distanciar-se do falar das pessoas simples: em seu afã, almejava o aprimoramento e a depuração de uma língua-padrão alemã que ainda não estava consolidada sequer entre os poetas. Dessa maneira, também buscava “lograr sair da estreiteza nacional do ofício poético” para alcançar uma “inserção na mundanidade da poesia artística europeia, trocando o ideal artístico popular pelo erudito-cortês” (GRIMM, 1988, p. 347). Inspirando-se, por exemplo, na *Arte Poética* de Horácio, Opitz flertava com o mundano da poesia europeia, certamente por ter recebido forte influência de três acontecimentos históricos de grande peso para a história dos Estados alemães e da Europa como um todo: a Reforma, a Contrarreforma e a Guerra dos Trinta Anos.

Quando Opitz nasceu em 1597, já se haviam passado 80 anos desde que Martinho Lutero fixara suas 95 teses na porta da catedral de Wittenberg. O movimento da Contrarreforma grassava, e a Guerra dos Trinta Anos disseminava fome, morte e destruição entre as populações distribuídas no vasto território de língua alemã bastante

⁶³ Trecho original em alemão: „Die Tatsache, daß er [Opitz] nicht mit einem epochemachenden Dichtwerk die Reform einleite, ist für den Charakter dieser neuen Dichtweise sehr bezeichnend. Opitz nämlich verfolgt ein ausgesprochenes gelehrtes Dichtideal, wie er es während seiner Studienzeit in Heidelberg und im niederländischen Leyden kennengelernt hat. Bereits in seiner frühen, 1617 auf Lateinisch verfaßten Rede *Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae* (Aristarcus oder Über die Verachtung der deutschen Sprache) vertritt er die Meinung, die lateinische Sprache habe abgewirtschaftet, die unverfälschte deutsche Sprache müsse deren Platz einnehmen. Dahinter steht der von den italienischen und französischen Renaissance-Humanisten übernommene Gedanke eines friedlichen Wettstreits der Völker.“ (Obs.: Todos os trechos citados em língua estrangeiro serão acompanhados de tradução minha, a menos que o livro citado já tenha edição consagrada em português.)

fragmentado em diferentes reinos, principados, ducados, condados, Estados livres e demais formações político-administrativas então existentes. A seguir serão feitas algumas considerações sobre os momentos históricos que marcaram o Barroco Alemão e, na sequência, será apresentado um breve panorama da *Poética Alemã* de Opitz.

2 Reforma, Contrarreforma e Guerra dos Trinta Anos

Neste ano de 2017, comemoram-se os 500 anos da divulgação das 95 teses de Martinho Lutero. Ao torná-las públicas na pequena cidade de Wittenberg, localizada no atual estado federado alemão de Saxônia-Anhalt, Martinho Lutero pôs em movimento uma série de (r)evoluções que afetariam a religião, a sociedade, a língua alemã e os Estados alemães. Para a Europa, a Idade Moderna começou marcada por dois grandes instantes: o descobrimento da América e a revolução confessional designada como Reforma Protestante. Ao proclamar suas 95 teses, Lutero se posicionava contra o comércio de indulgências que era a tônica na Igreja Católica da época. Além disso, suas fortes críticas também concerniam a questões caras aos clérigos católicos: o papado, o celibato, os mosteiros, a relação entre vida religiosa e vida secular, entre outros temas. A Reforma desencadeada por Lutero logo ganharia tanto adeptos quanto muitos inimigos, e os embates – e combates – religiosos não tardaram. Um dos conflitos mais cruéis e sangrentos foi a Guerra dos Trinta Anos, ocorrida entre 1618 e 1648 no território do Sacro Império Romano-Germânico (ou: Santo Império Romano da Nação Germânica). Essa guerra foi travada entre a União Protestante (Reforma), formada em 1608 por principados e cidades protestantes alemãs, e a Liga Católica (Contrarreforma), criada em 1609 por alemães católicos, a qual tinha à frente o Imperador do Sacro Império Romano-Germânico, Ferdinand II, e o Duque da Baviera, Maximiliano I.

Se no início as desavenças se restringiam ao interior do Sacro Império, logo os conflitos bélicos também se estenderiam à França, Dinamarca e Suécia. Embora não haja dados concretamente exatos, calcula-se que essa guerra resultou em cerca de 6 milhões de vítimas ou aproximadamente 30% da população do Império. Conta-se ainda que o número de mortos na zona rural chegou a 40%. Muitos morriam não necessariamente por estarem envolvidos no conflito bélico, mas devido a doenças e à escassez de alimentos, ambas advindas da destruição das cidades e da dizimação da agricultura na zona rural.

No tocante ao Barroco Alemão, a Guerra dos Trinta Anos foi uma incessante fonte de inspiração para os escritores da época, que exprimiram seu pavor perante a morte e a destruição sobretudo através da Lírica. Espelhando-se no modelo francês de Luís XIV, as muitas – pequenas, médias e grandes – cortes dos Estados-membros do Sacro Império passaram a adotar o Absolutismo; dessa maneira lograram, apesar dos danos causados pela guerra, alcançar uma reconstrução relativamente rápida (BAUMANN, 1985, p. 52).

3 A Poética Alemã de Martin Opitz

Como mencionado anteriormente, embora tenha laborado em sua própria lavra poética, Opitz entrou para a história como um teórico literário que, contemplando as obras de Horácio, Petrarca, Ronsard etc., resolveu fixar bases sólidas para a construção de uma poética alemã que ilustrasse e iluminasse não apenas literatos barrocos, mas também escritores dos séculos posteriores. Digna de nota é a existência, na primeira metade do século XVII, das chamadas *Sprachgesellschaften* (“sociedades literárias”), nas quais “eruditos, nobres, poetas e príncipes se encontravam para cultivar a língua materna e libertar-se de influências estrangeiras” (BAUMANN, 1985, p. 54). Dentre tais sociedades, que mais tarde se consagrariam também a questões ortográficas da língua alemã, merece destaque a *Fruchtbringende Gesellschaft* (em latim: *societas fructifera*), fundada em Weimar segundo um modelo italiano⁶⁴. Opitz também fazia parte dessa *Sociedade Frutífera*, a qual

tencionava preservar, o máximo possível e da melhor maneira, a língua-padrão alemã em sua essência e posição corretas, sem a interferência de palavras estrangeiras, bem como esforçar-se pela melhor pronúncia ao falá-la e pelo mais puro gênero ao escrevê-la e ao fazer poesia com rimas⁶⁵. (BAUMANN, 1985, p. 54)

Portanto, é lícito afirmar que o projeto de Opitz em princípio era nacionalista; mas ao mesmo tempo acabou por dar projeção à literatura estrangeira na Alemanha: durante o Barroco tanto ele quanto outros literatos alemães traduziram várias

⁶⁴ No ano de 1600, o Príncipe Ludwig von Anhalt-Köthen, fundador da *Sociedade Frutífera*, passou uma temporada de alguns meses em Florença, onde se tornou membro da *Accademia della Crusca*, fundada por Anton Francesco Grazzini [e outros eruditos] em 1527, uma dentre as muitas sociedades surgidas no bojo do Renascimento (BRUNT, 1983, p. 58).

⁶⁵ Trecho original: “[Sie] wollte die hochdeutsche Sprache in ihrem rechten Wesen und Stand, ohne Einmischung fremder Wörter, aufs möglichste und tunlichste erhalten und sich sowohl der besten Aussprache im Reden, als auch der reinsten Art im Schreiben und Reime-Dichten befleißigen“.

obras de escritores europeus. Em seu livro *História da Literatura Alemã*, Bösch (1967, p. 161) lembra que, não faz muito tempo, se dá o nome de “Renascença Alemã ao período da história da literatura iniciado com Martin Opitz”, o que pode ser entendido como o momento em que os literatos germanófonos começaram a tentar libertar-se das influências vindas de outras línguas. Bösch (1967, p. 161) também adianta que “Barroco era aquilo que se considerava fora do comum, que se apartava da norma universalmente válida do gosto artístico clássico”, remetendo suas palavras à conhecida metáfora expressa pelo termo português “barroco”: pérola de forma irregular. Sobre a meta traçada por Opitz e seus (in)sucessos, Bösch relata:

Com um motivo muito especial, queria-se entrar em concorrência com as outras nações e mostrar ao mundo e a si mesmo que a literatura alemã era capaz de transformar-se em arte. Para erguer a literatura alemã à altura das outras literaturas renascentistas europeias, foram apresentados, traduzidos e imitados, como modelos de arte literária, os grandes mestres Petrarca, Ariosto, Tasso; os escritores da plêiade francesa, como Ronsard; Daniel Heinsius e Hugo Grotius dos Países Baixos; os petrarquistas ingleses, e, naturalmente, também os poetas da antiguidade clássica, verificando-se o estranho fenômeno de que esse século [XVII], caracteristicamente nacionalista, permitiu uma penetração até então inaudita do espírito estrangeiro. (BÖSCH, 1967, p. 160)

Ao realçar a questão das traduções de grandes obras renascentistas europeias e sua influência sobre os escritores alemães, Bösch frisa que àquela época se estimulava o ofício da tradução e, por conseguinte, a criação de obras que seguissem o modelo estrangeiro. Vê-se, portanto, uma contradição entre o espírito nacionalista de preservação do vernáculo e a necessidade de se recorrer a fontes estrangeiras, a fim de, dessa maneira, escapar-se principalmente à influência da língua latina na produção escrita em língua alemã. Em sua análise, Bösch destaca o *Manual de Poética Alemã* de Opitz com as seguintes palavras:

A literatura renascentista europeia aparece, agora, portanto, em língua alemã. Diederich von dem Werder, o maior tradutor do século [XVII], verteu Tasso e Ariosto na forma poética original. Também a obra de Martin Opitz, *Buch von der deutschen Poeterey* [*Manual de Poética Alemã*] (1624), que foi o modelo do século, era em essência apenas um extrato das obras poéticas da Renascença e da Antiguidade, de Aristóteles, Horácio, Ronsard, Scarliger, Du Bellay, Heinsius e Philipp Sidney e tal como eles, almeja submeter o gênio poético, cuja necessidade não é negada, à fecunda disciplina das regras clássicas, à clareza, unidade, elegância, beleza e harmonia, para que somente a partir do talento natural, da destreza e domínio da forma, surgisse a verdadeira arte. (BÖSCH, 1967, p. 161)

À semelhança das palavras de Bösch na citação acima, Otto Maria Carpeaux (2011, p. 767) também tece comentários sobre Opitz, destacando, em primeiro lugar, o “malogro parcial” que fora a Reforma implantada por Martinho Lutero, já que a Alemanha de então se encontrava dividida entre partidários e opositores das ideias luteranas; em segundo lugar, as novidades linguísticas estabelecidas pelo monge agostiniano ainda não haviam conseguido “conquistar a nação inteira”. Dessa forma, o latim continuava como língua culta, e o alemão – em sua grande diversidade regional –, idioma dos incultos:

A reação contra esse estado de coisas iniciou-se com a fundação dos “Sprachgesellschaften”, “sociedades literárias”, para melhorar a língua e promover boas traduções. O programa dessas sociedades inclui, em germe, o preciosismo marinista e a imitação do Barroco estrangeiro. A única figura literária importante que surgiu dessas ambições foi Martin Opitz, tradutor de Sêneca, poeta pastoril e religioso, autor de um livro teórico *Buch von der deutschen Poeterey* [*Manual de Poética Alemã*], em que ensinou aos poetas alemães os conceitos e regras da poética aristotélica e os metros latinos e italianos. Não sendo grande poeta, foi Opitz uma das personalidades medíocres que, pela cooperação de circunstâncias, fizeram história. A sua pretensão foi tornar clássica a literatura alemã: escolhendo os seus modelos na Holanda contemporânea, tornou-a barroca, e não lhe perdoaram isso os classicistas do século XVIII, declarando-o pedante inepto. Mas o seu mérito histórico de fundador da literatura alemã moderna ressalta com evidência cada vez maior. (CARPEAUX, 2011, p. 768)

No trecho acima, Carpeaux sublinha o caráter ambivalente do trabalho realizado por Opitz: por um lado, o poeta silesiano foi vítima das críticas dos escritores e eruditos do século XVIII – fato compreensível, por ali estarem ancoradas as correntes literárias imediatamente antagônicas ao Barroco; por outro lado, era (e ainda é) louvado pelo trabalho pioneiro de haver impulsionado a literatura alemã a alçar-se, ainda que à custa de traduções de obras dos renascentistas europeus e dos eruditos da Antiguidade Clássica. Não obstante, ao fundamentar sua *Poética Alemã* nos clássicos greco-romanos, Opitz buscou fazer as devidas adaptações, já que a língua alemã não dispõe das mesmas propriedades linguísticas – com destaque para a quantidade vocálica associada ao ritmo silábico – que os idiomas grego e latino. A esse respeito, em seu livro *Traité de métrique grecque*, Alphonse Dain esclarece que desde Homero a métrica grega recorre aos elementos existentes na própria língua helênica, ressaltando que o ritmo do verso grego se fundava na repetição periódica de sílabas com um determinado acento tônico. Citando A. Meillet, que realizou estudos visando a reconhecer as origens indo-europeias dos ritmos primitivos, Dain (1965, p. 15) afirma:

(...) A. Meillet definiu o ritmo do verso grego dizendo que ele se baseava essencialmente na “repetição perceptível de um tempo marcável”. Teria havido, originariamente, grupos rítmicos compostos de séries fixas de tempos fortes misturados a tempos fracos, cujo número era indiferente. Tempos percebidos como marcados são seguidos de tempos onde pode haver uma ou duas notas. O êxito obtido por uma ou outra dessas sequências encontrava-se no ponto de partida de certas formas que são chamadas de elementos rítmicos, com as quais se faz o verso. Esses elementos rítmicos são de base quantitativa e consistem na alternância, em determinadas condições, de sílabas longas e sílabas breves, em que uma sílaba longa tem, para o ouvido humano, uma duração sensivelmente igual a duas sílabas breves. Essa base quantitativa, que parece menos sensível ao ouvido moderno, era claramente percebida pelos antigos⁶⁶.

É voz corrente que os poetas gregos – assim como os romanos – lançavam mão de um sistema de versificação quantitativo, considerando, assim, a quantidade de tempo em cada sílaba. Não levavam em conta a questão da tonicidade, mas o ritmo das palavras. Os versos gregos e latinos eram medidos conforme sequências de tempo, constituindo intervalos regulares. Havia em cada sequência pelo menos duas sílabas, que eram medidas conforme sua duração. O idioma alemão, por sua vez, conta com o fenômeno da quantidade vocálica, mas, para fins de versificação, apenas pode recorrer à tonicidade (*Hebung*) e à atonicidade (*Senkung*) das sílabas. Durante a temporada de estudos em Leyden, Opitz pôde constatar que ali se impusera uma característica poética facilmente transponível para a versificação alemã: “a alternância regular entre sílabas tônicas e átonas como forma métrica dos versos alexandrinos e pentâmetros” (JAUMANN, 2002, p. 191).

No início de seu texto, Opitz traz como epígrafe estes versos de Horácio extraídos da *Arte Poética* (ou *Epístola aos Pisões*) de Horácio: “*Descriptas servare vices, operumque colores, Cur ego, si nequeo, ignoroque, Poëta salutor? Cur nescire, pudens pravè, quam discere malo?*”⁶⁷. Dessa maneira, Opitz homenageia o célebre poeta latino, indicando ao mesmo tempo ser (re)conhecedor da arte poética horaciana. Além

⁶⁶ Trecho original: « (...) A. Meillet a défini le rythme du vers grec en disant qu’il était fondé essentiellement sur «le retour perceptible d’un temps marquable». Il y aurait eu, à l’origine, des groupes rythmiques composés de séries fixes de temps forts mêlés à des temps faibles dont le nombre était indifférent. A des temps perçus comme marqués, succèdent des temps où il peut y avoir une ou deux notes. Le succès obtenu par l’une ou l’autre de ces séquences fut au point de départ de certaines formes qu’on appelle éléments rythmiques, formes avec lesquelles on fait le vers. Ces éléments rythmiques sont à base quantitative et reposent sur l’alternance, dans des conditions déterminées, de syllabes longues et de syllabes brèves, une syllabe longue ayant, pour l’oreille, une durée sensiblement égale à deux syllabes brèves. Cette base quantitative, qui paraît moins sensible à une oreille moderne, était nettement perçue par les anciens. »

⁶⁷ Na tradução de SCATOLLIN (2015, p. 55): “Se não sei ou desconheço como respeitar as mudanças de gênero e os tons de cada um, por que me saudar como poeta? Por que, por um pudor deturpado, prefiro não saber aprender?”

disso, dedica seu *Manual de Poética* aos políticos da cidade de Bunzlau. Ao apresentar uma divisão sinótica do livro de Opitz, Jaumann (2002, p. 121s) destaca a existência de um prefácio, que abre o Capítulo I, dirigido ao público-alvo leitor formado por aristocratas, políticos e pessoas cultas em geral. Ali são tematizados, entre outras coisas, a relação “agonal” perante as culturas nacionais europeias e o contraste entre *natura* (*ingenium*) e *ars*, bem como a poesia em sua qualidade de inspiração divina. Em sua divisão, Jaumann (*ibidem*) frisa que os quatro primeiros capítulos abordam questões relativas ao contexto cultural da época. No Capítulo II, Opitz aborda questões relacionadas à finalidade, à função e à história da poesia. No Capítulo III, trata da legitimação da poesia, enquanto no Capítulo IV se consagra a temas propriamente ligados à poesia alemã (*apologia/difensio poesos*). Nos Capítulos V a VII, Opitz aborda a poética retórica e apresenta exemplos de textos originais, seguidos de traduções feitas por ele mesmo, para tratar de temas como invenção poética, estilística, métrica, teoria da rima, gêneros poéticos enquanto *oratio ligata* (i. e. discurso submetido a regras explícitas, tais como: métrica, rima, versos, estrofes etc.). Por fim, no Capítulo VIII, Opitz volta a tratar de questões ligadas ao contexto cultural.

Em seu prefácio (Capítulo I), Opitz inicia a obra destacando, por um lado, que seu interesse em criar uma Poética Alemã respondia aos anseios de pessoas notáveis⁶⁸ (*vornehme Leute*), visando a uma melhor “propagação de nossa língua” (*fortpflanzung vnserer sprachen*). No mesmo trecho, fica evidente que o autor é cômico da impossibilidade de se transformar alguém em poeta apenas mediante regras e leis [de ortografia, versificação etc.]. No prefácio, fica registrado o tributo a Platão e Aristóteles como reconhecimento às contribuições prestadas pelos gregos à Arte Poética; ali, Opitz também homenageia Horácio e os renascentistas italianos [Marco Girolamo] Vida e [Giulio Cesare] Scarliger.

O Capítulo II se inicia com a seguinte frase: “para que e quando a Poética foi inventada”. Logo em seguida, destaca que a Poética, no início, não passava de uma “teologia oculta e ensino de coisas divinas”. Em uma nota explicativa, Jaumann (2002, p. 128s) destaca a intertextualidade presente nas palavras de Opitz em relação ao que já haviam afirmado, por um lado, Petrarca (“*theologiam poeticam esse de deo*”) em sua *Epistolae de rebus familiaribus* (X, 4) e, por outro, Ronsard, em sua obra *Abrégé de*

⁶⁸ Em sua dedicatória, Opitz dirige-se, por exemplo, ao prefeito e aos vereadores de Bunzlau, sua terra natal.

l'art poétique français (1565). O comentador de Opitz cita expressamente as palavras do poeta francês:

Pois a poesia, em seus primórdios, não passava de uma Teologia alegórica, visando a fazer entrar no cérebro das pessoas incultas, mediante fábulas divertidas e coloridas, os segredos que elas não conseguiam compreender, quando se desvelava a verdade de modo demasiadamente aberto⁶⁹. (JAUMANN, 2002, p. 129)

Assim, Opitz assume essa concepção acerca do caráter divino de uma poética primordial. E, após mencionar Eumolpo, Museu, Orfeu, Homero, Hesíodo e “outros primeiros pais da sabedoria”, o autor da *Poética Alemã* refere-se diretamente a uma divergência de opinião entre o geógrafo grego Estrabão (64 a. C./20 d. C) e algumas ideias de Erastótenes (séc. 3 a. C.), presente em um trecho em que Erastótenes afirma que o poeta direciona toda a sua atenção para a diversão da mente, deixando de ter como foco principal a instrução. Eis a citação extraída do Livro I da obra *Geographiká* (*Γεωγραφικά* / *Res Geographicae*) de Estrabão⁷⁰:

Em oposição a essa ideia, os antigos diziam que a poesia é a filosofia primitiva, uma educadora de nossa vida desde a infância, que instrui o gênero de nossos costumes, nossos gostos pessoais e todas as nossas ações. Na verdade, os nossos (ele [Estrabão] se refere aos Estoicos) afirmam que somente um poeta é um sábio. E por causa disso, os garotos nas cidades gregas primeiramente recebem ensinamentos de poesia: não apenas para divertir-lhes a mente, mas também para instruí-los sobre civilidade⁷¹.

Como se pode depreender da citação acima, Opitz funda sua percepção sobre Poética/Poesia em uma ideia primordial de que a prática poética deveria estar presente na vida das pessoas como uma instrução primeira, como um luzeiro a iluminar os atos das pessoas em seu cotidiano; por conseguinte, tal prática não deveria existir tão-somente como forma de fazer os indivíduos obterem algum tipo de regozijo ou diversão.

⁶⁹ Trecho original (na ortografia francesa da época): «Car la Poësie n'estoit au premier âge qu'une Théologie allégorique, pour faire entrer au cerveau des hommes grossiers, par fables plaisantes et colorées les secrets qu'ils ne pouvoient comprendre, quand trop ouvertement on descouvroit la verité».

⁷⁰ Segundo Jaumann (2002, p. 131), Opitz lançou mão de uma edição do livro *Geographika*, de Estrabão, comentada pelo humanista protestante Isaac Casaubon (Genebra, 1587); além disso, o próprio Opitz teria traduzido o trecho em epígrafe.

⁷¹ Trecho original de Opitz (JAUMANN, 2002, p. 15): “*Hergegen [...] haben die alten gesagt, die Poeterey sey die erste Philosophie, eine erzieherin des lebens von jugend auff, welche die art der sitten, der bewegungen des gemüthes und alles thuns und lassens lehre. Ja die unsrigen (er versteht die Stoischen) haben darvor gehalten, das ein weiser alleine ein Poete sey. Vnd dieser ursachen wegen werden in den Griechischen städten die Knaben zueförderst in der Poesie unterwiesen: nicht nur umb der blossen erlüstigung willen, sondern damit sie die sittsamkeit erlernen*”.

Ao longo dos outros capítulos, Opitz desenvolve as ideias centrais de sua poética que deveriam servir como regras para os literatos germanófonos que quisessem fazer poesias respeitando as possibilidades e os limites da língua alemã. A seguir destacaremos algumas das principais regras e ideias propugnadas pelo silesiano:

- a) Renunciar ao uso do chamado *Knittelvers*⁷², um tipo de verso fácil rimado com base em quatro pés iâmbicos, que era normalmente encontrado nas poesias feitas nos séculos XV e XVI; em vez do *Knittelvers*, Opitz recomendava que se optasse por versos alexandrinos;
- b) No tocante à métrica, seguir as regras de tonicidade (*Hebung*) e atonicidade (*Senkung*) das palavras dentro de cada verso. Em sua explicação, afirmava que cada verso deveria conter um pé iâmbico ou um pé trocaico, embora isso não significasse uma identidade de termos e de versificação com à prática poética dos gregos e dos latinos; afinal de contas, a língua alemã, ao contrário das duas línguas clássicas em questão, reconhece apenas pelo tom qual sílaba é tônica e qual é átona⁷³; tal fenômeno é modernamente reconhecido, a título de exemplo, por Braak (1980, p. 68), ao afirmar que “o metro na língua alemã não é, portanto, medida de comprimento e brevidade [de sílabas], mas sim uma designação para a sequência de ênfases fortes e fracas”.
- c) Prescindir do recurso a palavras estrangeiras: ao abordar essa temática, Opitz (Cap. VI, p. 39) lembra que Ronsard, em uma elegia a Cassandra, faz uso do verbo *petrarquiser*, ou seja, “fazer uso de discursos aduladores”; seguindo essa mesma

⁷² Sobre o significado de *Knittelvers*, Braak (1980, p. 102), citando o *Trübners Deutsches Wörterbuch* esclarece: “Im 17. Jh. bezeichnete man zunächst Leoninische Verse als Knittelverse; dieser Name wurde dann auch auf solche ‚Alexandriner übertragen, bei denen sich die Zäsur mit dem Versende reimt. Diese [Alexandriner] galten aber als ebenso regelwidrig wie die reimenden Hexameter. Daher nannte man weiterhin überhaupt schlechte, holprige Verse Knittelverse [Später] wurde Knittelvers zur Bezeichnung für die beliebteste Versart des 16. Jhs.: die kurzen Reimpaare; man nannte sie wohl auch geradezu ‚Hanß Sachsen Verse‘.“ [“No século XVII primeiramente se designaram como *Knittelverse* os versos leoninos; esse nome foi então transferido para aqueles ‘alexandrinos, nos quais a cesura rima com o final do verso. Porém, esses [alexandrinos] eram considerados tão irregulares quanto os hexâmetros rimados. Por isso, continuou-se a chamar versos ruins e mal-acabados de *Knittelverse* ... [Posteriormente] *Knittelvers* passou a ser a designação para o tipo de verso preferido do século XVI: os pares de rimas curtas; também eram chamados simplesmente de versos do [menestrel] ‘Hanß Sachsen’.”]

⁷³ Vejam-se as explicações originais de Opitz e, em seguida, minha tradução do trecho em questão (OPITZ, Cap. VII, p. 52): „Nachmals ist auch ein jeder verß entweder ein iambicus oder trochaicus; nicht zwar das wir auff art der griechen vnd lateiner eine gewisse grösse der sylben können in acht nemen; sondern das wir aus den accenten vnd dem thone erkennen / welche sylbe hoch vnd welche niedrig gesetzt soll werden. Ein Iambus ist dieser: **Erhalt vns Herr bey deinem wort**. Der folgende ein Trochæus: Mitten wir im leben sind.“ [“Em seguida, cada verso ou é iâmbico ou trocaico; não significa que nós possamos, à maneira dos gregos e latinos, considerar uma certa quantidade das sílabas, mas que nós, a partir do acento tônico e do tom, podemos reconhecer que sílaba deve ser colocada em um tom mais elevado e qual, em um tom mais baixo. Um iâmbico seria isto: **Erhalt vns Herr bey deinem wort**. O seguinte, um troqueu: **Mitten wir im leben sind**.”]

linha, o próprio Opitz afirma ter utilizado o verbo *pindarisieren* [“pindarizar”], mas logo explica que isso não quer dizer que se deva recorrer ao francês para se criarem verbos em alemão como *approchiren, marchiren*; tampouco se deveria lançar mão de verbos latinos para o surgimento, em alemão, de vocábulos análogos como *dubitiren, seruiren, gaudiren* etc. Pode-se concluir, portanto, que estava franqueado o recurso da criação artística e momentânea de um verbo desse gênero (como *petrarquizar* e *pindarizar*)⁷⁴, contanto que não gerasse uma prática de introdução de estrangeirismos na língua alemã cotidiana;

- d) Também no Cap. VI (p. 400), Opitz fala do problema representado pela anástrofe (ou hipérbato), que, segundo ele, às vezes somente indica que as palavras foram forçadas a ficar naquela determinada (des)ordem para atender aos fins da métrica. Ilustra essa questão com o seguinte exemplo: *Den sieg die Venus kriegt* [a vitória a Vênus obtém], em substituição à frase *Die Venus kriegt den sieg*, que obedece à ordem correta e normal da língua alemã, segundo a qual o verbo conjugado deve ficar na segunda posição dentro de uma oração declarativa⁷⁵;
- e) No Cap. VII, Opitz (p. 46) apresenta uma definição de rima: “Uma rima é uma coincidência de som das sílabas e palavras no final de dois ou mais versos / que nós compomos conforme o modo que prescrevemos”⁷⁶.
- f) No tocante à redução da vogal átona “e” (um *shwa*; [ə], em termos atuais) no final de uma palavra e diante de outro vocábulo começado por vogal, Opitz assevera: “O ‘e’, quando vier no final de uma palavra antecedendo um vocábulo começado por vogal, [...] não deverá ser nem escrito e nem pronunciado”⁷⁷. Tal medida tem sua utilidade na métrica proposta pelo autor da *Poética Alemã*, já que, dessa forma, a

⁷⁴ Lembremos aqui o verbo *caetanear* criado por Djavan na letra da canção *Sina*, que Caetano Veloso, ao gravar a mesma canção, trocou pelo verbo *djavanear*.

⁷⁵ Trecho em alemão seguido da minha tradução: „Die αναστροφή oder verkehrung der worte stehet bey vns sehr garstig / als: Den sieg die Venus kriegt; für: Die Venus kriegt den sieg. Item: Sich selig dieser schätzen mag; für: Dieser mag sich selig schätzen. Vnd so offte dergleichen gefunden wird / ist es eine gewisse anzeigung / das die worte in den verß gezwungen vnd gedrunge[n] sein“. (A αναστροφή [anástrofe] ou inversão natural da ordem das palavras [hipérbato] soa muito desagradável desta forma: *Den sieg die Venus kriegt*, em lugar de: *Die Venus kriegt den sieg*. O mesmo ocorre com: *Sich selig dieser schätzen mag*, em vez de: *Dieser mag sich selig schätzen*. Embora esse fenômeno ocorra com frequência, isso é sinal de que as palavras foram forçadas e subjugadas”.

⁷⁶ Nossa tradução deste trecho original: Ein reim ist eine vber einstimmung des lautes der syllaben vnd wörter zue ende zweyer oder mehrer verse / welche wir nach der art die wir vns fürgeschrieben haben zusammen setzen.

⁷⁷ Trecho original (OPITZ, Capítulo VII, p. 47): „Das e / wann es vor einem andern selblautenden Buchstaben zue ende des wortes vorher gehet / es sey [...] nicht geschrieben vnd außgesprochen“. Eis aqui parte de um soneto que Opitz apresenta como exemplo: „Ich muß bekennen nur / wol tausent wündtschen mir / Vnd tausent noch dar zue / ich möchte die doch meiden / Die mein' ergetzung ist / mein trost / mein weh vnd leiden / Doch macht mein starckes hertz' / vnd jhre grosse ziehr.“

cada “e” elidido, também se elimina uma sílaba; a regra não vale, todavia, para monossílabos terminados em “e” (*See, Schnee, die* etc.) nem para nomes próprios (*Helene, Euphrosine* etc.);

- g) Interessante notar que, em alguns aspectos fonológicos, Opitz faz referência ao alemão falado naquela época em sua região, estabelecendo, assim, as regras que julgava necessárias sob essa perspectiva. Assim, chama a atenção para algumas rimas que não seriam possíveis, por exemplo, entre palavras como *verkehren* e *hören*. É verdade que ainda hoje essas palavras não formam rima, mas Opitz, ao fazer uso das letras gregas êpsilon (ε E, pronunciada como “e” fechado) e eta (η H, pronunciada como “e” aberto), faz transparecer a pronúncia que algumas palavras alemãs tinham àquela época⁷⁸. Tal pronúncia difere da pronúncia atual, lembrando sobretudo que o grupo grafemático “eh” no alemão atual corresponde a um “e” longo fechado, enquanto que a vogal “ö” seguida de uma única consoante corresponde ao fone arredondado [ø]. Daí se pode depreender, que o alemão falado naquela região silesiana tratava essas pronúncias de modo distinto da realidade atual. Isso não significa, porém, que a regra de Opitz estivesse equivocada. A bem da verdade, mostra-nos que ao longo dos séculos realmente houve um longo e penoso processo de mudanças, até que finalmente se estabelecesse, no final do século XIX, uma língua-padrão alemã, o chamado *Hochdeutsch*, que atualmente é a variante formal – ainda que artificial – comumente utilizada nas escolas, universidades, teatros, rádios etc.

Considerações Finais

Pode-se concluir que Martin Opitz logrou criar no século XVII uma *Arte Poética Alemã* que abriu as portas para a moderna literatura de língua alemã, notadamente no tocante à poesia. Se seus preceitos em parte não mais são considerados como totalmente válidos, cumpre lembrar sua importância para a história da Teoria

⁷⁸ Eis o trecho completo em alemão, seguido da minha tradução (Opitz, Cap. VII, p. 46): „Hier / weil das e im lehrer wie ein ε, das im bescheret wie η gelesen wird / kan ich vor bescheret das wort verehret setzen. So schicken sich auch nicht zusammen entgegen vnd pflegen; verkehren vnd hören; weil das ö von vnns als ein ε, vnnd die mitlere sylbe im verkehren wie mit einem η gelesen wirdt“. [Aqui, porque o “e” em “lehrer” é pronunciado como um “ε”, enquanto o “e” de “bescheret” é lido como um “η”, posso colocar em vez de “bescheret” a palavra “verehret”. Nessa lógica, também não combinam “entgegen” e “pflegen”, “verkehren” e “hören”; afinal de contas, o nosso “ö” é lido como um “ε”, e [o “e”] [d]a sílaba medial da palavra “verkehren” é lido com um “η”.

Literária de expressão alemã. Em seu *Manual de Poética Alemã*, recorreu a exemplos de poesias de célebres autores da Antiguidade Clássica e do Renascimento europeu, que ele mesmo traduziu, visando a fundamentar a necessidade de o idioma alemão se firmar como língua literária frente às outras já estabelecidas na Europa. Ao mesmo tempo em que levava a cabo um projeto nacional(ista), Opitz também acabou por fomentar a leitura de obras estrangeiras: mas, dessa vez, não mais em latim, francês ou italiano, e sim no vernáculo alemão, que carecia de ser aprimorado e libertado das influências estrangeiras.

Em um poema de sua própria autoria, intitulado *Schönheit dieser Welt vergehet*, Opitz destaca a efemeridade da beleza do mundo, característica sempre retratada pelos poetas do Barroco Alemão, que viram sua terra ser destruída e seus semelhantes serem mortos. Embora não seja conhecido como um grande poeta, Martin Opitz certamente sempre será lembrado nas Letras Alemãs como um pioneiro da Poética Alemã. Para concluir, apresentaremos esse poema e a tradução de Geir Campos (CAMPOS, 1966):

SCHÖNHEIT DIESER WELT VERGEHET

Schönheit dieser Welt vergehet,
Wie ein Wind, der niemals stehet,
Wie die Blume, so kaum blüht.
Und schon zur Erden sieht,
Wie die Welle, die erste kömmt
Und den Weg bald weiter nimmt.
Was für Urteil soll ich fällen?
Welt ist Wind, ist Blum und Wellen.

PASSA A BELEZA
DO MUNDO

Passa a beleza do mundo:
como o vento vagabundo,
como a flor que mal germina
e já por terra se inclina,
como a onda que vem ligeira
E dá a vaga à companheira ...
Mas por que hei de assim glosar?
Mundo é vento e flor e mar.

Referências

- BAUMANN, B.; OBERLE, B. **Deutsche Literatur in Epochen**. Munique: Max Hueber Verlag, 1985.
- BÖSCH, B. (org.). **História da Literatura Alemã**. Trad. de Erwin Theodor (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1967.
- BRAAK, I. **Poetik in Stichwörtern**. Kiel: Verlag Ferdinand Hirt, 1980.
- BRUNT, R. J. **The influence of the French Language on the German Vocabulary (1649-1735)**. Berlim/Nova Iorque: Walter de Gruyter, 1983.
- CAMPOS, G. **Antologia de poetas da língua alemã**. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1966.

CARPEAUX, O. M. **História da Literatura Ocidental**. São Paulo: Liv. Cultura, 2011.

DAIN, A. **Traité de métrique grecque**. Paris: Éditions Klincksieck, 1965.

DTV. **Lexikon**. 24 v. Munique: Wissen Media Verlag, 2006.

FLEISCHER, W. (org.). **Kleine Enzyklopädie Deutsche Sprache**. Leipzig: VEB, 1983.

GRIMM, G. E. Die Kunstreform des Martin Opitz. In: **Propyläengeschichte der Literatur**. Frankfurt am Main / Berlin: Propyläen Verlag, 1988.

JAUMANN, H. (org.). **Martin Opitz. Buch von der Deutschen Poeterey (1624)**. Studienausgabe. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek, 2002 [1970].

OPITZ, M. Buch von der Deutschen Poeterey. In: Herbert Jaumann (org.). **Buch von der Deutschen Poeterey (1624)**. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek, 2002 [1970].

SCATOLIN, A. Horácio, Arte poética, 1-118. In: **Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**. V. 3.1. Juiz de Fora (MG): UFJF, 2015.

STEDJE, A. **Deutsche Sprache gestern und heute**. Munique: W. Fink, 1989.

ŽMEGAČ, V.; ŠKREB, Z; SEKULIĆ, L. **Kleine Geschichte der deutschen Literatur**. Frankfurt am Main: Scriptor Verlag, 1981.

MARTIN OPITZ AND HIS “MANUAL OF GERMAN POETICS”

Abstract

In the year 1624 Martin Opitz, a man coming from a modest background and born in Lower Silesia, a region where the German language once was spoken and situated in present-day Poland, published his *Manual of German Poetics*. Having studied Philosophy and Law at the University of Heidelberg and having spent a season in the Dutch city of Leyden, Opitz achieved this great literary performance at a very young age. Translator of ancient authors such as Pindar and Sappho, but also acquainted with the works of famous Renaissance humanists such as Petrarch and Ronsard, with his *German Poetics* Opitz was able to open the doors to the German Literature of that time; in this way the German *Belles-lettres* finally could make efforts to shake off the yoke of the Latin language, which at that time still prevailed as a language used by scholars to accomplish literary and scientific works in Germany. In this paper we will highlight some of the rules of versification conceived by Opitz, such as: the preference for the Alexandrine verses; obedience to the laws of stressed and unstressed syllables in the words constituting the verses; employment of iambic and trochaic feet according to the natural use of the German language; abstaining from the use of foreign words; awareness of the order of words according to the rules of the German language; attention to phonological issues, among others.

Keywords

Baroque. German Poetics. Versification. German standard language.

Recebido em: 14/11/2017

Aprovado em: 02/03/2018

De pétalas e prólogos: Breve
panorama da produção de
Manuel Botelho de Oliveira e
apresentação de sua obra inédita,
Jardim historial de conceituosas
flores

Daniella Paez Coelho⁷⁹

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Resumo

Manuel Botelho de Oliveira (Salvador, 1636-1711) tem seu nome presente na literatura como um dos poetas barrocos mais expressivos, embora tenha sido por muito tempo avaliado por critérios de matiz romântico, que desconsideraram imperativos, tais como “engenho” e “agudeza”, os quais, todavia, norteavam sua composição. Em consequência, sua extensa e complexa obra fora reduzida a citações, sempre dos mesmos poemas, nos manuais de literatura. A fim de contribuir para os estudos sobre o autor e para uma avaliação mais generosa de sua obra, no presente artigo, apresentamos um breve panorama de sua produção, e noticiamos a existência do autógrafo de uma obra inédita, e até então desconhecida, de Botelho de Oliveira, intitulada *Jardim Historial de conceituosas flores*. Além disso, procedemos a uma análise comparativa dos prólogos das suas obras, tanto as publicadas em livro, *Musica do Parnasso* e *Lyra Sacra*, em verso, quanto as inéditas, *Conceitos espirituais[...]* e *Jardim Historial [...]*, em prosa, identificando elementos da construção retórica que evidenciam o *ethos* assumido por Botelho de Oliveira em cada uma delas.

Palavras-chave

Manuel Botelho de Oliveira. Obra inédita. Prólogos.

⁷⁹Licenciada em Letras/Português (2011) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), onde é mestranda em Estudos Literários. É professora de língua e cultura italiana, desde 2011, na Associação Italiana de Santa Maria (AISM). E-mail: daniella.paez.coelho@gmail.com.

1 Ceifadores e cultores, e o jardineiro “de Oliveira”

É verdade que, na *Música do Parnaso* (1705), livro no qual a famosa silva [À Ilha de Maré] aparece entre o coro das rimas portuguesas, há boa poesia – tão boa que seu autor figurou no Catálogo dos Livros Que Se Devem Ler, publicado pela Real Academia das Ciências (1799). Mas não é desta boa poesia que se costuma falar: preocupados com a marca da brasilidade, os nossos estudiosos como que recusaram o lado europeu de Botelho, sob a alegação de que rosas, açucenas e cravos, a fonte das lágrimas de Coimbra e a rainha Maria Sofia Isabel não nos dizem respeito. (RIBEIRO, 1990, p.17).

A produção literária colonial brasileira carece ainda hoje de estudos mais aprofundados e atentos aos imperativos de composição vigentes à época. De fato, a partir do Romantismo, o ideal de nação refletiu-se não apenas em um dos eixos temáticos da literatura, o indianismo, como também na visão crítica da literatura “local”: avaliavam-se as obras anteriores, sob o ponto de vista nativista, de uma pretensa “brasilidade” – como fica evidente nas palavras supracitadas de Maria Aparecida Ribeiro. Foi apenas a partir dos anos 1950, com a publicação de *Aspectos da Literatura Barroca*, de Afrânio Coutinho, que os estudos sobre o Barroco deram frutos na cena da crítica literária no país. Segue-se a esse estudo um verdadeiro fenômeno de resgate da literatura colonial, com a publicação de antologias, reedições e publicações de obras inéditas⁸⁰, as quais, por sua vez, estimularam outros estudos críticos⁸¹.

Nesse sentido, ano importante, em especial para os estudos do poeta Gregório de Mattos, é o de 1989. Com o estudo de grande impacto no cenário da crítica literária brasileira, *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, Haroldo de Campos exuma a obra já canonizada de Antonio Candido, de capital influência para a ‘formação’ do nosso pensamento crítico literário,

⁸⁰ A título de exemplo, em 1953, a *Antologia dos poetas brasileiros da Fase Colonial*, em dois volumes, organizada por Sérgio Buarque de Holanda, integrou um programa do Ministério da Educação e Saúde da época, “com referência ao período colonial”. Augusto Meyer, diretor do Instituto Nacional do livro, lista uma sequência de obras publicadas por essa iniciativa, entre elas *Musica do Parnasso*, que estava sendo preparada pelo professor Antenor Nascentes e que, de fato, fora lançada no mesmo ano.

⁸¹ Nesse sentido, importante mencionar que, nas palavras da escritora e poeta portuguesa Natália Correia, na Introdução de sua *Antologia da poesia do período barroco* (1982), a crítica no Brasil adiantou-se em relação a Portugal na revalorização dos estudos dessa poesia. Correia menciona o pioneiro trabalho de Spina e Bernardelli na primeira edição moderna de alguns poemas da *Fênix renascida*, edição que, todavia, intencionava, segundo Spina, reproduzir integralmente esta, que se configura como a grande antologia da poesia seiscentista portuguesa, mas, que, “infelizmente”, não encontrou guarida na vontade dos editores. Posteriormente, acrescentemos ao comentário de Correia, coube a Alcir Pécora nova edição de poemas selecionados dessa antologia, com esclarecedora introdução de Adolfo Hansen. As duas edições de poemas da *Fênix renascida* são brasileiras e o grande estudo sobre a poesia seiscentista portuguesa também o é. Fruto da tese de doutoramento de Maria do Socorro de Carvalho, *Poesia de agudeza em Portugal* (2007) realiza um estudo retórico de amplo fôlego da poesia lírica e satírica dos Seiscentos em Portugal, grande parte antologizada na *Fênix*, além de poemas conservados ainda apenas em manuscritos.

explicitando seu construto ideológico, ao mesmo tempo em que lhe descostura os pontos, a fim de propor uma nova perspectiva crítica e, finalmente, salvaguardar a obra de Gregório de Mattos. Campos promove uma verdadeira libertação de fantasmas poéticos (não apenas coloniais, mas inclusive românticos⁸²), defendendo, não a simples aceitação de Gregório de Mattos no cânone, mas toda uma reavaliação de autores que, para Candido, não integram o ramo da “literatura brasileira”⁸³.

No mesmo 1989, com sua tese de doutoramento, que resultou no livro *A sátira e o engenho*, João Adolfo Hansen propõe uma nova abordagem para os estudos da poesia seiscentista no Brasil. Ao debruçar-se igualmente sobre a obra de Gregório de Mattos, o estudioso demonstra como a desconsideração do sistema regente das práticas artísticas da época levou muita gente a incorrer em leituras, senão equivocadas, ao menos superficiais, aludindo, nesse sentido, a um considerável quinhão da crítica brasileira⁸⁴. Ao “resgate” de Gregório de Mattos, seguiram-se a abolição de outros escravizados da visão nativista e a reavaliação de suas obras. Dentre esses, o poeta conterrâneo e contemporâneo de Gregório de Mattos, Manuel Botelho de Oliveira.

Sobre a vida de Manuel Botelho de Oliveira, a escassez de documentos é fato reiterado nas palavras de praticamente todos os estudiosos que dele se ocuparam (CARMELINA, 1975; VIANNA, 2001; TEIXEIRA, 2001; 2005; RODRIGUES-MOURA, 2005; MUHANA, 2005). De datas e fatos importantes, temos a constante de que nasce em Salvador em 1636 e ali morre em 1711; como todo fidalgo da época, parte para Portugal a instruir-se em jurisprudência, em Coimbra, em 1657 (MUHANA, 2005, pp. XI-XII), e retorna ao Brasil cerca de oito anos depois, dando início a uma participação bastante expressiva no cenário político local (MUHANA, 2005; TEIXEIRA, 2005). Como poeta, compõe versos amorosos, encomiásticos e religiosos, em que, respectivamente, canta sua amada fictícia, louva personagens históricas e celebra temas cristãos. Logra publicar sua monumental obra plurilíngue, *Musica do Parnasso (MP)*, na Oficina de Miguel Manescal, em 1705, considerada o primeiro livro

⁸² Haroldo de Campos, ao lado do irmão, é o grande responsável pela *Revisão de Sousândrade*, título autoexplicativo da obra, que, em 1966, traz à discussão crítica a obra até então apagada do poeta romântico Joaquim de Sousa Andrade, Sousândrade.

⁸³ Candido (1969) entende, seguindo Wolf, que a literatura brasileira inicia-se com as arcádias, quando brota na consciência dos autores um sentimento nacionalista (pp. 77-79).

⁸⁴ Com a revalorização da literatura chamada barroca, a discussão assume, com Hansen, ainda outro viés; recai sobre a utilização do próprio termo “barroco” em literatura, termo generalizante e reducionista para uma poesia que apresentava claras distinções, além de ser herança de uma visão pejorativa, reforçada pelo Romantismo. Cf. Hansen, “Barroco, Neobarroco e outras ruínas”, 2006.

impresso⁸⁵ de poesia brasileira, livro o qual, todavia, encontrará segunda edição integral após praticamente duzentos e cinquenta anos, em 1953, em edição organizada por Antenor Nascentes.

A obra de Botelho de Oliveira por muito tempo foi avaliada, ou estigmatizada, como “fria, cerebral, mecânica, artificial e ridícula”, visto que “Seu estilo e matéria são interpretados como consequência da frivolidade do espírito barroco” (TEIXEIRA, 2005, p.34). Contudo, sua produção fora realizada em total consonância com a prática da imitação dos modelos (*auctoritates*), através da qual a tradição poética cultivava-se e ampliava-se, desde a Antiguidade, seguindo pressupostos retóricos. O autor, assim como o orador, assumia determinado *ethos* e compunha a partir de tópicos preestabelecidas, adaptando-as ao contexto de enunciação e ao público destinatário. Seu valor residia em bem se utilizar das regras, que, pelo menos desde Aristóteles, são prescritas por preceptivas retórico-poéticas. Uma vez que integrava o conjunto das práticas sociais, a poesia de imitação observava e atendia rigorosamente aos imperativos de tais poéticas, segundo as quais a finalidade da poesia era, em última instância, o “deleite” e “instrução”⁸⁶ do público.

À finalidade do deleite e da instrução, à época de Botelho são cultivados, ainda, os preceitos do “engenho” e da “agudeza”⁸⁷. O poeta “engenhoso” era aquele que lograva formular novos conceitos, transpostos em metáforas, cuja “disparidade entre os elementos comparados” evidenciava sua agudeza, destreza que, para os seiscentistas, era entendida como um “vestígio da divindade” (TEIXEIRA, 1999, p.235). Compunha-se para um público igualmente agudo, em um verdadeiro jogo de deleite, no qual ao destinatário cabia “refazer o processo de construção da agudeza” (HANSEN, 2000, p.323). Desse modo, a prática da metáfora, por muitos empregada como processo lúdico, bem ao gosto da época, foi levada ao extremo, resultando em poemas herméticos, tal como os associados ao “estilo gongórico” ou “cultista”, o qual, desde

⁸⁵ Uma questão curiosa, é que, embora *MP* seja considerada a primeira obra impressa da poesia brasileira, não foi, entretanto, a primeira obra impressa do poeta brasileiro, ou melhor, do Botelho ‘comediógrafo’. É o que defende Rodrigues-Moura (2005), ao afirmar que a comédia “Hay amigo para amigo”, que integra o descante cômico de *MP*, havia sido publicada em 1663, em Coimbra. Cf. “Manoel Botelho de Oliveira, autor del impreso *Hai amigo para amigo*. Comedia famosa y nueva, Coimbra, Oficina de Tomé Carvalho, 1663”.

⁸⁶ Expressões de matriz horaciana, “*docere*” e “*delectare*”, respectivamente, que, ao longo dos anos, receberam interpretações variadas. Uma vez que não nos cabe aqui discuti-las, apenas nos limitamos à sua alusão.

⁸⁷ Outro par de expressões de conceitualização complexa e polêmica no próprio Seiscentos. Cf. Antonio Saraiva: *O discurso engenhoso*.

sempre, suscitou críticas⁸⁸: o distanciamento que o processo de desencadeamento metafórico estabelecia entre o objeto real e seu análogo, que, para uns era sinal de agudeza, para outros, passou a ser sinal de mau gosto.

Poeta seiscentista, Botelho de Oliveira compôs, justamente de acordo com as normas da época, poemas em que imita as *auctoritates*, não apenas em estilo, mas, inclusive, em sua língua, como sinal de seu engenho, agudeza - e erudição. De fato, sua obra apresenta composições em quatro idiomas - português, castelhano, italiano e latim - e em praticamente todas as formas poéticas vigentes na época -sonetos, madrigais, décimas, canções, romances, epigramas, além de duas peças de teatro, bem como textos em prosa, de temática religiosa. Entretanto, fruto da visão romântica da crítica dominante no Brasil, o engenho causou enjoo: o plurilinguismo de Botelho de Oliveira foi visto com maus olhos⁸⁹, e o aspecto lúdico ou hermético de seu estilo agudo, como frivolidade e artificialidade, opostos que eram ao ideal romântico de originalidade. Em decorrência disso, o poeta fidalgo figura apenas espectralmente nos principais manuais de Literatura Brasileira e seu espaço no quadro literário brasileiro em geral limita-se ao de autor da silva “À Ilha de Maré” – interpretada sob o ponto de vista de uma espécie de proto-sentimento de nacionalidade⁹⁰.

Curiosamente, um dos primeiros trabalhos de que se tem notícia sobre o poeta baiano é de um autor estrangeiro. Enrique Martínez-Lopez, em 1969, ocupou-se de duas obras até então inéditas, a partir das quais analisa a “Poesia religiosa de Manuel Botelho de Oliveira” (título de seu estudo). Tratam-se da *Lyra Sacra*, publicada dois anos depois, e de *Conceitos espirituais*, que ainda hoje aguarda publicação. Na trilha dos resgates, o ano de 2005, trezentos após a edição *princeps* de *MP*, representa um marco para os estudos sobre Botelho de Oliveira, pois, como data comemorativa, dá luz a duas publicações que premiam simbolicamente o esforço dos estudiosos da literatura colonial: uma fac-similar de *MP*, organizada e introduzida por Ivan Teixeira, e uma

⁸⁸ Haroldo de Campos chama a essa postura de aversão à poesia de Gôngora de “gongorofobia” (p. 52). Nessa esteira, Hansen (2000) comenta o significado do termo “‘culterano’, que relaciona ‘culto’ e ‘luterano’, usado para classificar a poesia de Gôngora como heresia poética.” (p. 329).

⁸⁹ Diferentemente do caso José de Anchieta, cujo plurilinguismo atendia a uma peculiar condição que somava sua origem espanhola, seu vínculo com Portugal e sua missão catequética, Botelho de Oliveira compôs em quatro línguas, como signo de erudição, e, igualmente, agudeza. Parte da crítica não enxergou no plurilinguismo do poeta fidalgo senão como “una fingida erudición”, “manía” (BERNUCCI, 1997, p. 76), ou, como bem constatado por Vianna (2001), como forma de pedantismo, intenção de reproduzir valores europeus, entre outros (pp. 95-101).

⁹⁰ Cf. estudo de amplo fôlego de Ivan Teixeira “Maré, Ilha de Botelho: Fundamento histórico e retórico” (2012); a “A constituição de Botelho de Oliveira” (2010), de Sérgio Augusto Kalil e o subcapítulo exclusivo de análise retórica da silva, na Introdução da *Poesia Completa* (2005), realizado por Adma Muhana.

edição da *Poesia completa*⁹¹ do autor, com amplo estudo introdutório sobre Botelho e sua obra, além da tradução das rimas castelhanas e latinas, *a cura di* Adma Muhana.

Entretanto, entre percalços e espinhos, mesmo em terra inesperada, Botelho segue dando frutos: eis que em 2017, ao consultar, durante nossa pesquisa, o catálogo da Biblioteca de Évora, deparamo-nos com o autógrafo de outra obra inédita sua e até então desconhecida: um jardim esquecido descerrava suas pétalas para nós. A fim de apresentar sumariamente a nova obra, intitulada *Jardim historial de conceituosas flores, plantado por Manuel Botelho de Oliveira*, apresentamos, a seguir, uma sucinta análise comparativa dos prólogos das - atualizando a produção botelhiana- quatro obras de nosso fidalgo: músico e jardineiro, poeta e prosador, em vestes amorosas ou religiosas, enfim, um dos autores mais engenhosos e agudos que por aqui floresceu.

2 Os prólogos, as pérolas, o jardim

A produção literária de Botelho de Oliveira limita-se, em termos de publicação impressa, a duas obras em verso, publicadas, uma em vida, *Musica do Parnasso*⁹², de 1705, e outra póstuma, *Lyra sacra*⁹³, de 1971. Foi Enrique Martínez-López (1969) que deu a conhecer a existência de um manuscrito inédito do autor, em prosa e de temática religiosa, que se encontra na Biblioteca de Évora, Portugal: *Conçeitos spirituais. Autorizados com os lugares da Escritura Sagrada, sobre os dez mandamentos da Ley de Deus, sobre os sete peccados mortais, sobre os quatro Nouissimos do Homem [...]*, que ainda não recebeu publicação. Eis que, em 2017, descobrimos, em pesquisa na supracitada biblioteca, outro autógrafo inédito e até então desconhecido: à semelhança de *Conçeitos spirituais*, o manuscrito em prosa de temática religiosa, intitulado *Jardim historial de conceituosas flores, plantado por Manuel Botelho de Oliveira*⁹⁴, consta no catálogo da Biblioteca Pública de Évora, com a

⁹¹ A edição, por ter como escopo apresentar apenas a poesia de Botelho, não reproduz o descante cômico presente em *MP*, mas, por outro lado, reúne os versos de outra obra, *Lyra Sacra*, cuja única publicação integral datava do já relativamente longínquo 1967.

⁹² *Musica do Parnasso* é dividida em Quatro Coros, por critério linguístico: “Primeiro Coro de Rimas Portuguesas em versos amorosos de Anarda” (Versos vários que pertencem ao Primeiro Coro das Rimas portuguesa escritos a vários assuntos), “Segundo Coro de Rimas Castelhanas em versos amorosos da mesma Anarda” (Versos vários que pertencem ao Segundo Coro das Rimas castelhanas, escritos a vários assuntos), “Terceiro Coro das Rimas Italianas” e “Quarto Coro das Rimas Latinas”, além do “Descante Cômico”, em que constam as peças “Hay amigo para amigo” e “Amor, engaños y celos”.

⁹³ *Lyra Sacra* é composta de cento e cinquenta e três poemas líricos, de temática predominantemente religiosa, em língua portuguesa, à exceção dos últimos seis poemas, romances escritos em castelhano.

⁹⁴ O manuscrito encontra-se sob a cota CV, 1-20 d.,1 vol., In 4.º 203 fls.

seguinte descrição: “Autographo, escripto em 1704. É um bello extracto historico do Velho Testamento.”, sob o nome de Manuel Botelho de Oliveira. Esta obra, até então, não fora mencionada em nenhum estudo sobre Botelho, ao menos a que se teve acesso, salvo uma única e breve menção de Heitor Martins, em um texto que nem mesmo trata diretamente do poeta baiano⁹⁵.

A fim de apresentar um breve panorama da natureza das quatro obras semeadas (embora nem todas ainda florescidas) por Manuel Botelho de Oliveira, passemos a uma sucinta análise de seus prólogos, uma vez que, como aponta Teixeira (2005), “Além de se inscrever na prática dos poemas, o conceito de poesia em Botelho de Oliveira pode ser abstraído de passagens doutriniais da dedicatória e do prólogo do volume” (p. 15).

Na já mais que exumada de *MP*, já apontaram os críticos (VIANNA, 2001; TEIXEIRA, 2005; MUHANA, 2005, 2011; MOREIRA⁹⁶, 2006) que Botelho segue os procedimentos retóricos e dedica sua obra “ao Senhor D. Nuno Álvares Pereira de Melo, Duque do Cadaval”, pedindo proteção ao soberano, “solicito o amparo de vossa excelência”, utilizando-se do *topos* da “falsa modéstia” (CURTIUS, 2013, pp.123-126), “já que o não sou em merecer outros maiores créditos na Poesia”, “temeroso de minha insuficiência”, a fim de captar a benevolência do público; citou poetas antigos e contemporâneos, celebrando sua excelência, “o insigne Homero”, “o delicioso Marino”, “o culto Góngora”, “o vastíssimo Lope”, entre outros⁹⁷.

Da Dedicatória de *MP*, o que nos interessa em particular são as expressões de que se utiliza para tratar da poesia: “suavidade do seu canto”, “discreto entretenimento”, “luzes para os entendimento”, “rimas”, “suavidade do metro”. Nesse sentido, pode-se depreender que Botelho apresenta a poesia como dom concebido pelas Musas, enfatizando-lhe o caráter musical, aliás, presente desde o título da obra, que

⁹⁵ A menção consta em um artigo no qual, para defender a tese de que Félix de Azevedo fora o primeiro crítico literário brasileiro, Martins (1983) faz a ressalva de que “os pequenos prefácios que Manuel Botelho de Oliveira escreveu para a *Música do Parnasso*, a *Lyra Sacra* e o *Jardim Historial de Conceituosas Flores*” não contariam como obras críticas, assim como o *Sermão da Sexagésima*, do Padre Vieira, “por estarem fora do gênero propriamente dito” (p. 11). Nada mais sobre o manuscrito, porém, é dito. Não podemos sequer ter certeza que o autor tenha tido acesso à obra, uma vez que na ficha de retirada do manuscrito não constava nenhuma consulta. Cf. MARTINS, Heitor. **Do Barroco a Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, 1983.

⁹⁶ Trabalho analítico sobre o caráter panegírico da dedicatória de *MP*: “O louvor ao Marquês de Marialva: Um estudo sobre o panegírico” (2010/2011).

⁹⁷ Como já apontado, a produção poética do Seiscentos pautava-se na regra da imitação dos modelos, como postula Carvalho (2007): “Os autores seiscentistas concebem a imitação a partir da autoridade (*auctoritas*) dos melhores antigos, oradores e poetas, sendo autoridade definida como a excelência de um gênero.” (p. 102). É o que explicita, na citação de autores anteriores a si, Botelho de Oliveira.

provoca deleite aos ouvidos e aos “entendimentos”. Pertinente mencionar que Botelho não alude ao fato de que, ao fazer ecoarem as Musas “Nesta América, inculta habitação antigamente de bárbaros índios”, ele não apenas se dispõe como instrumento para refleti-las em língua portuguesa, já nobilitada “com a elegante consonância de seus metros” por Camões, Jorge Monte-Maior e Pereira de Castro, mas também, à exceção da língua de Homero, reproduz o som da língua dos demais poetas celebrados.

No “Prologo ao Leytor” de *MP*, Botelho ressalta sobretudo o plurilinguismo da obra, índice de seu engenho, “Estas rimas, que em quatro línguas estão compostas”, com a intenção de a “Musa cantar com diversas vozes”, e, sempre em atitude de falsa modéstia, de forma que “se estimasse esta obra, quando não fosse pela elegância dos conceytos, ao menos pela multiplicidade das línguas”. O esforço de mostrar seu engenho e agudeza é submetido à apreciação do público, na frase conclusiva: “Se te parecerem bem, terey o louvor por premio de meu trabalho; se te parecerem mal, ficarey com a censura por castigo de minha confiança.”.

No prólogo de *Lyra Sacra*⁹⁸, em cujo título novamente transparece a relação entre música e da poesia, define a obra como “parto poético”, fruto da “ociosidade, ou para melhor dizer, da mais útil ocupação” (labor poético como fruto do ócio, mas de utilidade) que “sai à luz do berço do Brasil, para os olhos de Europa”. Acredita que “será bem recebido” (em tom exortativo, desiderativo, de *captatio benevolentiae*) dos “corações devotos” (público-alvo, para quem endereça a finalidade da instruir), como “dos entendimentos doutos” (público agudo, para quem endereça a finalidade de deleitar), devido à “doçura do metro”⁹⁹ (a organização rítmica, doçura no sentido gustativo aliada ao auditivo do som, culminando em uma construção sinestésica de deleite) suavizar “o mantimento espiritual” (conteúdo religioso, em metáfora alimentar, visando à instrução).

O caráter pedagógico justifica a obra, que, em sendo agradável, pode instruir deleitando: uma vez diagnosticada a “depravada (a) natureza humana” e sua relutância à palavra divina, deve-se oferecer as “viandas celestiais” (novamente metáfora alimentar para o conteúdo religioso) temperada pela “elegância poética”. Botelho vincula a poesia com o sagrado e adverte a imprescindibilidade do “conhecimento da sagrada escritura” para captar a agudeza de sua composição, ou seja,

⁹⁸ Utilizamos a edição de Adma Muhana, 2005, pp.251-52.

⁹⁹ Expressão integrante do espectro semântico que caracterizava as composições líricas da época: “o que caracteriza a lírica, na verdade, é a suavidade, a graça, a amenidade dos conceitos, qualidades essas das quais dependem aquelas outras.” (LCHAT, 2014, p. 41).

“entender o conceito”. Encerra o prólogo justificando a feitura da obra, “para que fosse menos fastidiosa a leitura, e mais suave o entretenimento.”. Para tal, justifica, ainda, a inserção de versos “jocosos”, referidos como “viandas” que aguçam o “apetite”, porque a “diversidade do estilo” aprimoraria o “gosto” do assunto. Botelho quer literalmente – ou melhor, metaforicamente, atrair pelo estômago¹⁰⁰ a fé dos cristãos. Encontramos neste prólogo a modalização da expressão do prólogo de *MP*, “suavidade do metro”: aqui é “doçura do metro”; todavia, ambas estão no mesmo registro semântico e de acordo com a expressão de “elegância poética”. A poesia, até aqui, é, como vimos, expressão de refinamento, independentemente da temática.

As duas obras publicadas pertencem à produção em verso de Botelho. As outras duas, em prosa, são comentários ou formulações simplificadas das escrituras sagradas. Nessas, Botelho de Oliveira assume outro *ethos*, não mais o amante e o lúdico, mas o pregador. Nos prólogos de *Conceitos spirituais e Jardim Historial de conceituosas flores*, a modéstia, além de uma regra retórica, incorpora o tom próprio da humildade cristã. Quem nos fala é o *ethos* de “pecador”, cuja ação de levar a palavra de Deus aos ouvidos brasileiros (desta “América, inculta habitação”, como se refere em *MP*), tem a finalidade de instruir, mas não mais de agradar, e o esforço é de torná-la acessível, não “apetecida”. Ao mesmo tempo, o elogio ao soberano, a dedicatória que encontramos em *MP* é, aqui, endereçado ao pai da Palavra, ao Rei do Mundo. Em *Conceitos spirituais*, a seção “Ao leitor”, aqui transcrita da versão manuscrita¹⁰¹, consta de duas páginas:

São tantos os livros spirituais, que parece inutil o trabalho deste, porem havendo no ceo muitas estrellas, e no campo flores muytas, nem aquellas perdem a estimação, nem estas, o agrado, e a palavra de Deus, quanto mais semeada, dá mais copiosos fructos, e as virtudes quanto mais planctadas nos ouvidos, se transplantão melhor nos coraçõis. Principalmente que este Livro, pelo trabalho com que está composto, tem sua singularidade porque authorizar os conceitos com os Lugares da escritura Sagrada, é empenho tão difficil, que pella difficuldade delle faz admirável a traça
Bem sei que alguãs autoridades (ainda poucas) não tem o sentido proprio com que se accomodão, porem para o intento difficultozo, basta que se possão allegar no sentido gramatical, principalmente não sendo contra os dictames da fé, nem contra os preçeitos da Igreja, e em tudo quanto digo me

¹⁰⁰ As metáforas alimentares compõem uma das tópicas, como aponta Curtius (2013, pp. 183-186) e, segundo Hatherly (1997), “sempre tiveram um grande peso, quer nos textos sagrados quer nos profanos, e muito particularmente nos textos *a lo divino*” (p. 53). Sendo assim, mostra-se que Botelho lança mão, no prólogo de uma obra de cunho religioso, de um recurso estilístico que está de acordo com a prática de autores religiosos. Mas não só, é a mesma Hatherly que cita o poeta brasileiro como exemplo de utilização de uma metáfora alimentar com a finalidade de expressar o prazer, algo luxurioso, em seu poema “Pintura de uma Dama Conserveira”, destilando toda sua doçura. Nisso explicita-se o decoro com que Botelho adequava a técnica à finalidade e teor de cada obra.

¹⁰¹ Mantendo a grafia original, apenas dispondo por extenso as abreviaturas.

someto, como filho obediente della, porque neste livrinho não quero outra couza, mais que a honra de Deus e a devoção das almas.
Vale [assinatura]

Botelho serve-se novamente do *topos* da “falsa modéstia”, em expressões como “parece inutil o trabalho deste” e “neste livrinho”; alude ao esforço do engenho, “pelo trabalho com que está composto”, é empenho tão difícil”, “intento difficultozo”; mas, como já mencionamos, não é o *ethos* de engenhoso que transparece aqui, senão o “filho obediente” e desejoso pela “honra de Deus e a devoção das almas”. A metáfora da palavra de Deus como semente que dá frutos já foi ouvida em outras vozes, basta nos lembrarmos do Padre Antônio Vieira. O Proêmio da obra é apresentado em forma bilíngue, à direita português e à esquerda latim. Confessa-se Botelho “Nasci / me criastes na fé”, “Sendo antes na natureza filho da ira” (p. 3). A obra apresenta o comentário dos Dez mandamentos, trazendo exemplos da Bíblia, tratando dos sete pecados mortais e encerrando com o “Tratado dos Quatro Novíssimos do Homem”. O estilo modula-se em tom ora confessional¹⁰² ora censuratório, quase parenético, ora utilizando o “nós” inclusivo, ora o “vós”, em que se destaca do público ao qual se dirige.

Estando de acordo, naturalmente, com a temática, deparamo-nos, nessa obra, com um *ethos* que censura os prazeres sensuais celebrados jocosa e alegremente em *MP*. São exemplos disso excertos como: “Os que são christãos devem crucificar sua carne com os vícios, e concupiscência” (p. 30 retro); “Cazate pois homem incontinente, que não he bom estarez só sem mulher propria” (p. 32 – f e verso CVII). Da mesma forma, a beleza e a fermosura, que na obra multilíngue refere-se ao aspecto físico feminino, aqui representa a perfeição de Deus: “Ah Senhor, como sois bello pera ser amado! / Oh como é admirável vossa fermosura a meus olhos!” (p. 13). A exaltação da beleza física é, inclusive, motivo de repreensão: “Pois adoraz o simulacro da fermosura como statua dourada de tua idolatria?” (p. 35 retro); “Aonde veráz reduzida em pó essa fermosura” (p. 37). O amor exaltado aqui, não é o carnal, mas o incondicional: “Também deste amor vosso, nace o amor do próximo;” (p. 14), e, quando o amor se manifesta carnal, recomenda-se que seja submetido às regras do matrimônio e purificado pela finalidade da procriação: “E no acto conjugal se deve mais atender ao dezejo da prole que ao stimulo do dezejo” (p. 33).

¹⁰² Encerra-se o Proêmio com: “E pera que se veja Senhor quam bom e suave é o vosso spirito em todos os homens, Irei discorrendo em vossos preceitos e nos meus peccados, para que naquelles considere, que a nossa carga [p. 10-retro] é leve e o jugo suave: E nos peccados conheça, que não há mayor carga pera a vida. Nem maior inquietação pera a alma.” (p. 11).

Obra de natureza semelhante a *Conceitos spirituais*, a saber, de temática religiosa, dialogando com textos bíblicos, em prosa, o simpático *Jardim Historial de conceituosas*¹⁰³ flores, plantado por Manuel Botelho de Oliveira, encontra-se na Biblioteca de Évora, sob o Cod. CV 1-20 d., e trata-se de um autógrafo, sem capa, datado de 1704. O *Jardim*, que até então não havia sido visitado, é dividido em capítulos que seguem a ordem dos livros do Antigo Testamento e conta brevemente as histórias neles contidas: “Gênesis”; “Exodo”; “Numeri”; “Deutoronimii”; “Josué”; “Judicii”; “Ruth”; “Regum 1º”; “Regum 2º”; “Lib. Regum 3º” e “Regum 4º”. Sendo a primeira vez que se dá a conhecer esta obra assinada¹⁰⁴ pelo poeta fidalgo, julgamos uma boa ocasião para, igualmente, transcrever-lhe o prólogo¹⁰⁵.

Prólogo ao Leitor

Offereço este livro aos olhos do mundo deduzido das noticias da Sagrada Hystoria, a qual tomei por assumpto, pera authorizar a obra, e por isso os Pregadores se valem da escritura em Portugues idioma, pera poderem formar os conceitos predicativos, e nem por isso se pode dizer que a tresladaõ ou vulgarisaõ. Tambem a propus em stillo Historico, pera ser mais apetecida a leitura deste, e o fez tão compendiozo, que não propor-lo mais que a substancia dos Capitulos da Escritura, pera mostrar que o meu intento não foi traduzirla nem vulgarisala, e foi so de descobrir com algua novidade os conceitos e sentenças que pella narração della concebeo minha curiosidade pera parir meu discurso. Prin [nova página]. Principalmente que com os exemplos da Historia Sagrada como de verdadeira Mestra ficção os documentos melhor percebidos, e as novidades melhor estudadas!

Muitos escreveram em modo Hystorico, porem tão difusos que perdem sagrado pelo desconcerto: outros tão lacônicos que confundem entendimento por falta de noticias: outros tão cultos, que fazem ocultos seus conceitos: outros tão levantados nas palavras que desprezam a lingua materna e adulterandoa com Latinas vozes, fica em duvida se o parto é portugues, ou Latino. Não digo isto por dectratar os escritos alheos, e por isso não declaro os escritores que devo venerar, ou por mais entendidos, ou por primeiros.

Neste livro fis particular estudo.

[nova página] De que não fizesse prolixa a narração, por mal ocasionar o fastio, nem fosse tão breve que se fizesse escura, nem tão elegante na cultura, que parecesse affectada ou impropria, e por isso me não quis valer de alguns vocábulos Latinos por não introduzir na legítima locução bastardos idiomas se bem considerada com atenção a Lingoa Portuguesa estando hoje em tão relevante forma que não hé necessário mendigar vozes alheas, quem pode sustentarla do proprio cabedal das suas.

Intitulei este Livro Jardim historial de conceituozas Flores, porque da mesma historia se deduzam os conceitos com tal ordem que os podem colher como flores de entendimento, sem os disabores da Digressão, que fazem fastidiosa

¹⁰³ Transcrevemos o título tal como consta no Catálogo da Biblioteca de Évora. Todavia, aí o vocábulo “conceituosas” foi atualizado para a grafia moderna, pois, como se verá na transcrição, Botelho manuscreeve “conceituozas”. Agradecemos a colaboração da prof.^a Adma Muhana, na correção da transcrição deste prólogo.

¹⁰⁴ Embora não conste no autógrafo o nome de Manuel Botelho de Oliveira, cotejando os manuscritos constatamos a grande semelhança entre as grafias e a presença de uma mesma assinatura e rubrica em todos os manuscritos do autor. Além disso, a obra consta na produção de Botelho de Oliveira, no próprio catálogo da Biblioteca.

¹⁰⁵ Optamos por manter a grafia original.

a leitura, antes, se unem com tal agrado que o mesmo conceito parece parte da Historia. Se [fim da página]
[nova página] Se leres com atenção acharás na elegancia do stillo a recreação do entendimento, na moralidade da sentença, a direcção da vida, na Potestade do Rey, o acerto da Polytica, na inconstancia da fé, o suplicio da perfidia. E finalmente verás tresplantado em cultura breve, do largo campo da escritura sagrada, o jardim que te offereço, porque com os exemplos da Lei escrita, florecção os documentos da lei da graça. Vale! Bahia 19 de Fevereiro de 1704.

De modo semelhante ao que consta no prólogo de *Lyra Sacra*, que “sai à luz do berço do Brasil, para os olhos de Europa”, Botelho oferece esse *Jardim* “aos olhos do mundo”. Em *Musica do Parnasso*, cita nomes de poetas, aqui se preocupa em mencionar a única fonte fidedigna, “pera authorizar a obra”. A primeira questão é a interessante ideia de que, por mais que sejam histórias, o que apresenta não pode ser visto como ficção, pois são as palavras da “verdadeira Mestra” e, assim, o estilo histórico justifica-se pela observância do *delectare*: tornar “apetecida a leitura”, provocar o “agrado”. O trabalho engenhoso é explicitado, “descobrir com alguma novidade os conceitos e sentenças que pella narração della concebes minha curiosidade pera parir meu discurso” (assim como em *Lyra Sacra*, a imagem de parto poético); “Neste Livro fis particular estudo”; “se deduzam os conceitos” (a agudeza como característica também do destinatário); “recreação do entendimento” (mais uma vez a finalidade do deleite, em construção semelhante à “luzes do entendimento”, de *Lyra Sacra*). A metáfora da palavra sagrada como semente aqui se amplia no “campo da escritura sagrada”, que se torna, finalmente, “jardim”. A metáfora ligada a flores é abundante na lírica amorosa¹⁰⁶, mas aqui faz a relação da beleza, do perfume e de todo o imaginário em torno do plano floral com as palavras divinas, que são oferecidas aos ouvidos e igualmente aos olhos do cristão.

O estilo é uma das preocupações do autor e um dos pontos que chama a atenção é a insistência na valorização da língua portuguesa, que culmina em um *ethos* repreensivo: “outros tão levantados nas palavras que desprezam a lingoa materna e adulterandoa com Latinas vozes, fica em duvida se o parto é portugues, ou Latino.”. Diferentemente da cultura plurilíngue, aqui o tom é de defesa do “Portugues idioma”, provavelmente pelo fato de a obra objetivar a vulgarização das histórias bíblicas. Nesse sentido, a utilização do português talvez seja o grande valor da referida obra, e o plurilinguismo, que em *MP* é exaltado, para o escopo de instrução religiosa, aqui não encontra serventia: “me não quis valer de alguns vocábulos Latinos por não introduzir

¹⁰⁶ Cf. Ivan Teixeira “A Rosa metafísica”, In: “A poesia aguda do Engenhoso Fidalgo Manuel Botelho de Oliveira”, (pp.53-63), introdução à edição fac-similar de *MP*.

na legítima locução bastardos idiomas” - “vocábulos Latinos” com os quais Botelho constrói *Conceitos espirituais*; nesse sentido, encontramos uma proposta diferente em cada obra de prosa religiosa, ao menos considerando-lhes o prólogo. O elogio ao português segue: “se bem considerada com atenção a Lingoa Portuguesa estando hoje em tão relevante forma que não hé necessário mendigar vozes alheas, quem pode sustentarla do proprio cabedal das suas.”, e, claramente, faz alusão às *auctoritates* portuguesas, e, sem falsa modéstia, a si mesmo.

Tratando dos discursos preambulares de obras portuguesas do século XVII, sustenta Carvalho (2004) que:

[...] os prólogos desempenham importante papel. São, de modo geral, justificativas que o autor ou uma *persona* qualificada dá à edição pública da obra. Escritos em forma de pequenas cartas ao leitor, alegam como causa final da publicação dos livros de poesia o proveito pela difusão da doutrina, a glorificação da honra do autor ou a oferta do deleite pela divulgação dada à obra, e não raro acusam as três finalidades. (p. 4, grifos nossos).

A partir da análise dos prólogos, ou seja, das próprias palavras de Botelho de Oliveira, encontramos as características destacadas na citação de Carvalho, características próprias de um autor seiscentista, atento às regras retóricas, sobretudo em relação à observação do decoro, da adequação do estilo à matéria. Botelho apresenta-se, nos prólogos de *MP* e *Lyra Sacra*, um poeta que valoriza o labor engenhoso, o jogo das palavras, a utilização das tópicas, e entende a poesia como prática aguda, regrada e tramada em uma sólida tradição. Por outro lado, nas obras inéditas *Conceitos espirituais* e *Jardim historial*, Botelho dá voz ao *ethos* cristão, estilisticamente comedido, prosaico, de um devoto apaixonado. Todavia, nos discursos preambulares das quatro obras, Botelho atenta para a composição regrada retoricamente, como todo texto de apresentação seiscentista, os quais, conforme Carvalho (2004), “testemunham não apenas a exposição pública da obra, mas também o ato de sua publicação, seus efeitos sobre os leitores e as circunstâncias em que o livro está sendo publicado.” (p.1).

3 Colhendo os frutos, semeando as flores

A partir da breve análise dos prólogos, podemos afirmar que Botelho de Oliveira explicita a função de suas obras, seguindo as normas observadas à época: deleitar, com versos suaves a serem recitados nas cortes; elogiar os altos escalões do Império, que asseguravam a coesão do Estado e apadrinhavam os artistas; e instruir na doutrina cristã, à maneira dos pregadores. São as práticas comuns de um Brasil colonial

que respondia à Coroa portuguesa, em todas as instâncias (TEIXEIRA, 2001). Portanto, o primeiro filho do Brasil que fez pública a suavidade do metro¹⁰⁷ “manifesta a convicção de que dessa atividade resulta o aprimoramento intelectual da pessoa, que é luzimento da sociedade, pois sendo exercício do entendimento, a poesia é também agente de civilização.” (id., p. 200). Teixeira (2001) faz questão de ressaltar o caráter pedagógico e o aspecto lúdico em Botelho de Oliveira como duas constantes nas práticas poéticas da época, e que, como já mencionado, confluem-se, em última análise, para o sucesso da própria finalidade poética de, respectivamente, “instruir” e “deleitar”. Tal postura, naturalmente diferenciada, mostra-se também nos textos de prosa religiosa, como evidenciamos ao longo deste trabalho.

Um dos impactos que o novo autógrafo que damos a conhecer pode provocar nos estudos da obra de Botelho de Oliveira recai sobre a importância que a temática religiosa refletiu na pena do autor. Embora, sem dúvida, *MP* seja a obra em que empregou todo seu estro poético, versando sobre a amada, a ponto de se poder considerá-la um “Cancioneiro de Anarda”, não se pode desconsiderar as expressivas incursões, tanto poéticas quanto prosaicas, em terreno religioso. São, certamente, obras de gêneros diversos, que atendem a diferentes propósitos, porém, a descoberta desse novo autógrafo, sem dúvida, serve para redimensionar a obra de Manuel Botelho de Oliveira.

Martínez-López (1969) já chamava a atenção para importância da poesia religiosa do baiano, quando, antes mesmo de sua publicação, afirmava, sobre *Lyra Sacra*:

Creio innecesario encarecer la importancia de estos escritos para los estudiosos de las letras brasileñas. Los dos, por su tema y estilo, muestran una dimensión tan em certo modo insospechada em el autor de *Música do Parnaso*, que sin tenerlos em cuenta no se podría hacer uma apropiada estimación del perfil literario de Manuel Botelho de Oliveira. (p. 304, *grifos nossos*).

Nesse sentido, interessante aspecto de Botelho ao qual, segundo Rodrigues-Moura (2008), os críticos brasileiros não se referem, ou até mesmo desconhecem, mas que se faz relevante frente à expressiva composição de temática religiosa de Botelho, é

¹⁰⁷ Paráfrase da já célebre frase de Botelho de Oliveira na Dedicatória: “[...] me resolvi expor à publicidade de todos, para ao menos ser o primeiro filho do Brasil que faça pública a suavidade do metro” (OLIVEIRA, 2005a, p.7, *grifos nossos*).

“su relación con el ámbito cultural judío, *cristão-novo*, para ser más exactos.” (p. 109)¹⁰⁸.

Botelho de Oliveira perdeu cor, pela “frivolidade” de fidalgo a que foi acusado pela crítica de matriz romântica, quando comparado a Gregório de Mattos, por exemplo. Este, por sua vez, se sobressaiu pela sátira, na qual criticou diversos aspectos da sociedade, inclusive a própria pretensa “fidalguia”¹⁰⁹, sinal de valor para Botelho. Todavia, não se pode desmerecer o ingente trabalho do nosso fidalgo, ao seguir à risca os preceitos da época e compor em várias línguas e em vários gêneros. Botelho ficou, para todos os efeitos, entre o “céu” (poesia e prosa sagrada) e as “nuvens” (poesia amorosa), descendo ocasionalmente à terra, ou, mais precisamente, à corte, em poemas encomiásticos, ou de circunstância, os quais fazem transpirar as festas de salão - europeias, naturalmente.

Uma vez que este artigo limitou-se apenas a analisar aspectos das obras a partir dos prólogos, entendemos que seria de grande valia um estudo de mais amplo fôlego sobre as obras de temática religiosa, não apenas por esta fundamentar três dos quatro livros de Botelho, mas também pela pertinência histórica, uma vez que “a produção literária mais abundante em Portugal neste período é certamente a de propaganda e edificação religiosa” (SARAIVA & LOPES, 1975, p. 545). Nessa direção, a questão da temática religiosa, sobretudo devido ao ineditismo das duas obras em prosa, alarga-se como lacuna nos estudos sobre Manuel Botelho de Oliveira. Resgatando o que os ceifadores não lograram extinguir, cabe a nós cultivar e descobrir novos jardins, em terras nunca d’antes visitadas.

Referências

¹⁰⁸ Nisso, o crítico chama a atenção para o próprio sobrenome de Botelho. Em Portugal, afirma, “los apellidos de árboles, especialmente frutales (Oliveira, Pereira, Pinheiro, Carvalho) son considerados por el vulgo de origen judío, luego propios de cristianos nuevos.” (id., p. 110). Em sua investigação, afirma não dispor de documentos que possam comprovar categoricamente a condição de cristão novo de Botelho. Tal questão, todavia, assume relevância em se tratando de um meio em que a condição de cristão-novo ou cristão-velho influenciava no acesso a certos postos da sociedade. Nesse sentido, Rodrigues-Moura relaciona os privilégios de que gozou o “abogado e poeta” à ausência de comprovação de sua condição de “marrano”. O primeiro casamento, com uma filha de cristão-novo poderia agir como uma mácula, o que fora afastado com o segundo casamento, com uma descendente de cristãos-velhos. Frente a isso, no mínimo curioso põe-se o fato de se ocupar tão insistentemente com temas cristãos.

¹⁰⁹ Gregório de Mattos pintou a seu modo o quadro d’ “A fidalguia do Brasil”, título de um dos poemas, além de outros dois em que escarnece da fidalguia brasileira, antologizados por Buarque de Hollanda (1953): “A fidalguia, ou enfidalgados do Brasil” (pp. 72-72) “Pintura para o que se quiser fazer fidalgo na cidade da Bahia” (p. 73-74).

BERNUCCI, Leopoldo. “Disfraces gongorinos em Manuel Botelho de Oliveira”. **Cuadernos Hispanoamericanos**, n. 570. Madrid: dic. 1997, pp. 73-94.

BUARQUE DE HOLLANDA, Sérgio. **Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial**. 2 vol. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1953.

CAMPOS, Haroldo de. **O Sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos**. 2 ed. Salvador: FCJA, 1989.

CANDIDO, Antonio; **Formação da literatura brasileira** (Momentos decisivos). 3 ed. Vol. 1. São Paulo: Martins, 1969.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. “Discursos preambulares são exórdio de obras poéticas”. In **I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial**. Rio de Janeiro, 2004.

_____. **A poesia de agudeza em Portugal**. Estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII. São Paulo: Humanitas; Edusp; Fapesp, 2007.

CORREIA, Nathalia. **Antologia da poesia do período barroco**. Lisboa: Moraes, 1982.

CURTIUS, Ernst. **Literatura européia e Idade média latina**. Tradução de Teodoro Cabral. São Paulo, EDUSP: 2013.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

_____. “Retórica da Agudeza”. In **Letras Clássicas**, n. 4, p.317-342, 2000.

HATHERLY, Ana. **O ladrão cristalino**. Lisboa: Editora Cosmos, 1997.

MARTÍNES-LÓPEZ. “Poesía religiosa de Manuel Botelho de Oliveira”. **Revista Iberoamericana**. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1969. Vol. XXXV, mayo-agosto, n. 68, pp. 303-327.

MOREIRA, Marcello. “Ad Parnasum: expansão, colonização e empresa civilizatória lusa em Manuel Botelho de Oliveira”. In **Revista USP**, São Paulo, n. 70, pp.141-151, junho/agosto 2006.

MUHANA, Adma. “A ‘maravilha’ na poesia de Manuel Botelho de Oliveira.” In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.24, pp.35-42, 2011.

_____. “Introdução” In: OLIVEIRA. Manuel Botelho de. **Poesia Completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OLIVEIRA. Manuel Botelho de. **Conceitos espirituais. Autorizados com os lugares da Escritura Sagrada, sobre os dez mandamentos da Ley de Deus, sobre os sete peccados mortais, sobre os quatro Nouissimos do Homem [...]. Anno de 1706**. Ms. Biblioteca Pública de Évora, cod. CXXIII – in 4º, 116 fls.

_____. **Jardim historial de conceituosas flores, plantado por Manuel Botelho de Oliveira.** Ano de 1705. Ms Biblioteca Pública de Évora, cod. CV -1-20d, 203 fls.

_____. **Lyra sacra.** Edição paleográfica de Heitor Martins. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1971.

_____. **Música do Parnaso.** Prefácio de Ivan Teixeira. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Poesia Completa.** Prefácio de Adma Muhana. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RIBEIRO, Aparecida Maria. “Qual Barroco? Qual Brasil?” In: **Claro escuro: revista de estudos barrocos.** N.º 4/5. Lisboa: Quimera, 1990, pp. 17-22.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. “El abogado y poeta Manoel Botelho de Oliveira (1636-1711): ‘infamado de cristão novo’”. In **Hispania Judaica Bulletin.** Vol. 6, pp. 105-129, 2008.

_____. “Manoel Botelho de Oliveira, autor del impreso *Hai amigo para amigo.* Comedia famosa y nueva, Coimbra, Oficina de Tomé Carvalho, 1663”. In **Revista Iberoamericana.** Vol. LXXI, n. 211, pp.555- 573, Abril – junio 2005.

_____. “Manoel Botelho de Oliveira em Coimbra. A comédia Hay amigo para amigo (1663)”. In **Navegações.** Vol. 2, n. 1, pp. 31-38, jan/jun. 2009.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa.** 8 ed. Porto: Porto Editora, 1975.

SPINA, Segismundo; SANTILLI, Maria Aparecida. **Apresentação da poesia barroca portuguesa.** Assis/SP: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1967.

TEIXEIRA, Ivan. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. “A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira” In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do Parnaso.** Edição fac-similar. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

VIANNA, Marlene Machado Zica. **Música do Parnasso. Temas, formas, linguagem.** Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2001.

**ABOUT PETALS AND PROLOGUES: A BRIEF OVERVIEW OF
MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA'S WORKS AND
PRESENTATION OF HIS UNPUBLISHED WORK, *JARDIM
HISTORIAL DE CONCEITUOSAS FLORES***

Abstract:

Manuel Botelho de Oliveira (Salvador, 1636-1711) has his name present in Literature as one of the most expressive “baroque poet”, however, he has been rated by romantic criteria for a long time. Those criteria disregard imperatives such as “ability” and “acuity” which nevertheless guided his compositions. In this sense, his extensive and complex work was reduced to citations always from the same poems in literature manuals consequently being devalued. In order to contribute to the studies about the author and to a more generous evaluation of his work, in this article, we present a brief overview of his production and report the existence of an autograph of an unpublished work, unknown until then, written by Botelho de Oliveira and called *Jardim Historial de conceituosas flores*. Besides that, we proceed to a comparative analysis of his works’ prologues, both those published in books, *Musica do Parnasso* and *Lyra Sacra*, and the unpublished ones, *Conceitos espirituais[...]* and *Jardim Historial [...]*, identifying rhetorical construction elements that evidence the *ethos* assumed by Botelho de Oliveira in each of them.

Keywords

Manuel Botelho de Oliveira. Unpublished new work. Prologues.

Recebido em: 31/10/2017

Aprovado em: 23/04/2018

Ensaio barroco e neobarroco

Wagner Monteiro¹¹⁰

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Página | 145

Resumo

O presente artigo pretende, em um primeiro momento, apresentar como o período seiscentista voltou a ganhar um destaque positivo principalmente na década de 1920 e apontar alguns possíveis desdobramentos de tal recuperação. Em um segundo momento, dialogaremos com aquilo que se denominou ensaio neobarroco, que ao se propor compreender a literatura do século XX, percebeu que havia uma relação estreita entre esta e aquilo que comumente se denomina Barroco. Ao mesmo tempo, daremos um importante destaque ao pensamento latino-americano, que buscou uma aproximação diferenciada com o período seiscentista e revisitou o Barroco como uma forma de explicar a própria formação da América Latina. Serão destacados os trabalhos de Severo Sarduy e José Lezama Lima a partir de uma lógica de diferenciação, visto que ao longo do século XX buscou-se preferencialmente uma aproximação entre as teorias dos dois autores. Analisaremos o caso do barroco brasileiro e o diálogo deste não apenas com a teoria latino-americana, bem como com os trabalhos de críticos como Gilles Deleuze.

Palavras-chave

Barroco. Ensaio. América Latina.

¹¹⁰ Doutorando em Letras (Estudos literários) UFPR.

Introdução

O olhar sobre a literatura ao longo dos séculos divergiu em diversos pontos. Autores que em determinados momentos foram exaustivamente criticados por seus contemporâneos, poucos anos mais tarde, e em alguns momentos muitos anos depois, acabaram por receber uma mirada diferenciada e uma recuperação por parte de uma intelectualidade que observou um determinado ponto que provavelmente havia ficado esquecido por seus antecessores. Salientemos que assim como a arte não evolui, a crítica, a teoria e o ensaio tampouco o fazem. O olhar sobre o objeto é que costuma mudar, a partir de novas tendências e estilos que vão se incorporando pouco a pouco à sociedade. Se Bioy Casares já foi visto como o amigo de Borges, numa clara alusão à qualidade de um em detrimento da do outro; e se Joaquim de Sousaândrade foi visto pela crítica literária até meados do século XX como um caso à parte e autor menor de uma poesia que beirava o mau gosto, o período literário barroco tampouco foi uma unanimidade.

Não só em relação à literatura, mas às artes em geral, o termo ‘barroco’ foi utilizado como sinônimo de algo insólito, de mau gosto; inclusive por Benedetto Croce, em *Storia dell’età barocca in Italia*, de 1929. Croce não acompanhava uma tendência de recuperação que teve como grande precursor e grande nome na França o poeta Baudelaire, observador atento da Modernidade, cuja poesia mostrava uma sensibilidade neobarroca. Atentemos como o poeta e ensaísta francês utiliza o termo barroco de maneira positiva no trecho a seguir ao falar sobre a obra do pintor romântico francês, Alexandre-Gabriel Decamps: “Ele, através de uma mentalidade de escolha que lhe é única, entre todos os assuntos bíblicos, colocou a mão sobre aquele que melhor se adaptou à natureza de seu talento; é a história estranha, barroca, épica, fantástica, mitológica de Sansão.” (BAUDELAIRE, 2014, p. 171, tradução nossa).

Contemporâneo de Baudelaire, Paul Verlaine também mostrava entusiasmo pela poesia barroca no final do século XIX e publicou um poema que não apenas homenageava Calderón de la Barca, como salientava aquilo que Walter Benjamin faria quarenta anos depois em sua *Origem do drama trágico alemão*: de que Calderón era ainda maior que Shakespeare:

A José Maria de Heredia
Ce poète terrible et divinement doux,
Plus large que Corneille et plus haut que Shakespeare,

Grand comme Eschyle avec ce souffle qui l'inspire,
Ce Calderon mystique et mythique est à nous.

Oui, cette gloire est nôtre et nous voici jaloux
De le dire bien haut à ce siècle en délire :
Calderon, catholique avant tout, noble lyre
Et saints accents, et bon catholique avant tous,

Salut! Et qu'est ce bruit fâcheux d'académies,
De concours, de discours, autour de ce grand mort
En éveil parmi tant de choses endormies ?

Laissez rêver, laissez penser son Œuvre fort
Qui plane, loin d'un siècle impie et ridicule,
Au-dessus, au delà des colonnes d'Hercule! (VERLAINE, 2014, p. 50).

Importante salientar a dedicação ao poeta cubano, José María de Heredia, o que demonstra uma aproximação de Verlaine com a literatura hispânica além, é claro, da riqueza adjetival que elogia e coloca Calderón de la Barca além dos “pilares de Hércules”.

Este ensaio pretende apresentar o pensamento sobre o Barroco e o século XVII, após a recuperação que o período obteve. Mostraremos como importantes ensaístas dialogaram e inovaram ao proporem diferentes pontos de vista sobre o período. Ainda que o ponto central desse trabalho sejam os trabalhos de Severo Sarduy e José Lezama Lima, mostraremos como a teoria da dobra de Gilles Deleuze se aproxima da elipse de Sarduy; como Michel Foucault e José Antonio Maravall analisam a priori históricos que propiciam o aparecimento de manifestações artísticas, assim como Lezama Lima, Bolívar Echeverría, Édouard Glissant e Ángel Rama. Também se destacará o novo olhar sobre o Barroco na segunda metade do século XX no Brasil, com os trabalhos de fôlego produzidos por Affonso Ávila e Haroldo de Campos, que mantiveram um diálogo deveras importante com o pensamento de Severo Sarduy.

Um novo olhar sobre o Barroco na Espanha

Somente na década 1920 o Barroco receberia as glórias da crítica literária tanto na Espanha, quanto na Inglaterra. Em solo ibérico, a Geração de 27 foi em grande medida a responsável pela recuperação do período barroco, liderada por Federico García Lorca e Dámaso Alonso. A fala de García Lorca em homenagem a Luís de Góngora adquiriu ares de manifesto e funcionou como um divisor de águas na Espanha para se repensar a posição de um autor e, por que não, de um período tão maltratado

pela crítica e, conseqüentemente, pelos professores de literatura espanhola. Vejamos no trecho a seguir como isto se configura:

Não queria, como é natural, causar constrangimento, e para isso procurei que meu modesto trabalho tenha vários pontos de vista e, sem dúvida, contribuições pessoais na crítica do grande poeta da Andaluzia. Antes de passar adiante, já suponho que estão enterrados de quem era dom Luís de Góngora e do que é uma imagem poética. Todos estudaram Preceptiva e Literatura, e seus professores, como raras e modernas exceções, lhes disseram que Góngora era um poeta muito bom, que rapidamente, obedecendo a várias causas, se transformou em um poeta muito extravagante (...) e que levou o idioma a ondulações e ritmos inconcebíveis para uma cabeça sã. Isso lhes disseram na escola enquanto elogiavam Núñez de Arce o insípido, Campoamor, poética de estética jornalística, casamentos, batizados (...) Góngora foi maltratado com rancor e defendido com ardor. Hoje sua obra está palpitante como se estivesse recém acabada, e segue o murmúrio e a discussão, já um pouco avergonhada em torno de sua glória. E uma imagem poética é sempre uma translação de sentido (GARCÍA LORCA, 2015, p. 780, tradução nossa).

Para García Lorca, Dámaso Alonso e seus contemporâneos, a poesia espanhola que florescia ao longo da década de 1920 mantinha uma clara afinidade com a poesia do XVII. As referências eram claras e o trabalho com a linguagem, além da forte questão metafísica, apenas corroboravam com essa visão. Não em vão, após a recuperação do Barroco e a conseqüente denominação do período como *La edad de oro*, logo se viu que a geração de Lorca deveria ser chamada de *La edad de plata*.

A contribuição de Dámaso Alonso nessa recuperação foi fundamental e decisiva. Foram dele os grandes ensaios que reavaliaram o Barroco e deram fôlego para que a poesia seiscentista ganhasse mais e melhores análises. Ainda hoje se mostram sagazes e muito bem fundamentadas as análises que Dámaso Alonso fez da poesia de Góngora. O ensaísta madrileno foi ainda mais longe ao não se esquivar da polêmica em torno do período barroco e interpretou a poesia de Góngora levando em conta os traços chamados barrocos que, na visão de Alonso, serviam para aumentar a qualidade de sua poesia. Dámaso Alonso manteve uma postura fortemente combativa em relação àquilo que o poeta e ensaísta via como uma negligência em relação à poesia seiscentista. Vejamos no próximo excerto de seus *Ensayos gongorinos* como o ensaísta madrileno além de defender o poeta cordobês, não vê outra possível interpretação de suas *Soledades* que não seja positiva:

A leitura das *Soledades* é certamente muito difícil. Mas uma coisa é a dificuldade e outra a falta de compreensão ou a carência de sentido. É verdadeiramente vergonhoso que haja ainda na Espanha pessoas que

escrevem e discutem de coisas de literatura e continuam acreditando que as Soledades são uma simples geringonça, uma aberração sem pé nem cabeça (ALONSO, 1970, *ibidem*, p. 80, tradução nossa).

O ensaio de Dámaso Alonso, longo, bem estruturado e repleto de referências, é finalizado com palavras apaixonadas de um autor que buscava também reverenciar, ao lado de García Lorca, uma poesia esquecida, maltratada, mas que a seus olhos era o que de melhor as letras espanholas haviam produzido.

Nessa mesma década, Alan Boase e T.S. Eliot também demonstravam entusiasmo pela recuperação do até então apartado John Donne e caminharam nos mesmos trilhos de García Lorca e Dámaso Alonso. O trabalho de Eliot foi de fôlego e *The Metaphysical Poetry* é até hoje obra de referência para quem se envereda pela poesia metafísica de John Donne, com comparações precisas e detalhadas com Dante e com relações que apontavam para uma continuidade, ao citar André Gide e Bernard Shaw, por exemplo.

Para José Lezama Lima (1993, p. 10), o trabalho de T.S. Eliot demonstra a preocupação do ensaísta britânico-americano de relacionar o universo do XVII com o do XX, ambos considerados em sua obra produtores de uma arte que dialogava com o caos de seu tempo e que buscavam ser a antítese dos mitos.

Não é em vão que o Barroco tenha ganho destaque ao longo do século XX mais entre ensaístas que entre aqueles que se autodenominam críticos literários. Se aqui no Brasil, a tradição ensaística ainda engatinha e a crítica literária sempre foi privilegiada no meio acadêmico, muito se dá pelo fato de, nas palavras de Adorno (2003), o ensaio exortar a liberdade de espírito e fugir de um engessamento que a crítica possui e que sempre ganhou notoriedade na sociedade positivista.

O Barroco como um caso no Brasil

No Brasil, ainda que intelectuais como Sílvio Romero e Araripe Júnior já houvessem mostrado a tentativa de uma recuperação da figura de Gregório de Matos durante o século XIX, o período só foi realmente analisado a fundo através de estudos minuciosos feitos por Affonso Ávila, principalmente em *O lúdico* e as projeções do mundo barroco, e por Haroldo de Campos, em *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira*. Sílvio Romero se mostrou simpático à poesia de Gregório de Matos pelo fato de o poeta baiano se enquadrar perfeitamente em sua teoria determinista

no XIX, que buscava traçar o biótipo do brasileiro e sua literatura genuína, como vemos no trecho a seguir:

[...] o outro [Gregório de Matos] é a mais perfeita encarnação do espírito brasileiro, com sua facécia fácil e pronta, seu despreendimento de fórmulas, seu desapego aos grandes, seu riso irônico, sua superficialidade maleável, seu gênio não capaz de produzir novas doutrinas, mas apto para desconfiar das pretensões do pedantismo europeu. [...] Gregório é o discípulo de padres que começa por debicá-los, escarnecer deles e duvidar de sua santidade e sabedoria (ROMERO, 1980, p. 380).

Araripe, ainda que se mostrasse um crítico mais atento que Sílvio Romero, também caía ora no determinismo, ora no biografismo, características que povoaram a crítica literária oitocentista brasileira de uma forma geral. Da mesma forma, o autor tampouco predicou por uma recuperação do período, ao citar Gregório de Matos como uma rara exceção que rendeu frutos no século XVII:

O meio, constituído pelo modo anteriormente descrito, evoluiu e diferenciou-se sob o influxo de variadas interferências, as quais em seu lugar serão devidamente analisadas. [...] Neste meio, embora em crise de cansaço, caiu Gregório de Matos, cheio de despeitos contra Portugal. [...] A musa de Gregório de Matos entrou, pois, na Bahia, amena, festiva, e aceitou, ebrifante, o conluio com esse carnaval biológico que passava (ARARIPE JUNIOR, 1978, p. 305-307).

Ao longo do século XX, no Brasil, o que se viu foi uma crítica que ora depreciava, ora ignorava o Barroco, seguindo a linha de Antonio Candido, que preconizou o período romântico, visto por ele como o primeiro período a incorporar sua ideia de sistema literário, com autores escrevendo sob o mesmo denominador e um público leitor formado. Para Candido, ainda que os poemas de Gregório de Matos e os sermões do padre Antonio Vieira possuam valor estético e sejam representativos, não fizeram parte de um sistema literário e não contribuíram naquilo que o crítico chamaria de Formação da literatura brasileira. Diversos estudiosos do período barroco viram na *Magnum opus* de Antonio Candido um desdém injustificável em relação a um período deveras influenciador e relevante em diversos sentidos, como assinala Affonso Ávila:

[...] [o Formação da literatura brasileira:] estudo notável pela amplitude de informação e análise, mas estigmatizado pela parcialidade historiográfica e crítica quando minimiza não só a importância do poeta baiano, como de todas as manifestações barroquistas ocorridas com profusão e mesmo incontestável função social nos pródromos culturais da nacionalidade (ÁVILA, 2011, p. 10).

Para Ávila, não há problema em pensar a literatura brasileira a partir de um ponto de vista histórico. O problema estava na linearidade de Candido e no ponto de

partida equívocado que este utilizou: “Porquanto é no barroco que iremos encontrar sem dúvida o único suporte realmente válido para a fixação de uma linha de tradição ao longo da história da criação artística no Brasil.” (ÁVILA, 2004, p. 40).

Por conta dessa linearidade do pensamento de Candido, alguns escritores ficaram à margem na historiografia literária brasileira. Escritores como Jorge de Lima e Joaquim de Sousa Andrade também fizeram uma poesia que se aproxima do estilo seiscentista e dialogam, pois, com uma tradição brasileira anterior ao Romantismo. O Barroco ajudou, pois, na visão de Ávila, a formar toda a literatura brasileira:

A seqüência dessa linha de tradição brasileira que parte do nosso barroco percorre, embora sem um fluxo de continuidade mais nítido e uma força regular de intensidade, a evolução também da literatura brasileira. Há, sem dúvida, uma insinuação de formas barroquizantes em toda aquela vertente literária que entre nós se caracteriza pela propensão inventiva, pela criatividade da linguagem, pela ascendência da informação estética sobre a informação semântica (ÁVILA, 2008, p. 40).

Na visão de Ávila, portanto, existe uma tradição que influencia a arte – não aos moldes de Candido – mas a partir do componente criativo, fazendo com que diversas produções possam ser chamadas de barrocas ou barroquizantes. Ávila não propôs uma nomenclatura para essa história que abandona o componente teleológico, como o fez Haroldo de Campos (2011) com sua “história constelar”, cujo vértice principal é a transformação, em detrimento da formação. Tanto o pensamento de Ávila, quanto o de Haroldo de Campos tentam romper com uma historiografia marcada por um programa nacionalista pautado na evolução, no progresso e na superação.

Vejamos como o pensamento de Ávila e de Campos se alinha ao ensaio neobarroco de Severo Sarduy na próxima seção.

O surgimento de uma literatura e de um ensaio neobarroco

Em 1904, o historiador da literatura, Victor Manheimer, afirmava que

Tenho a impressão de que, nos últimos dois séculos, nenhuma época revela, na sua sensibilidade artística, tantas afinidades com a busca de um estilo na literatura do Barroco como a dos nossos dias. Interiormente vazios ou profundamente dilacerados, exteriormente absorvidos por problemas técnico-formais que, à primeira vista, não se encontravam com as questões existenciais do seu tempo: eram assim quase todos os poetas barrocos, e assim são, pelo que nos é dado ver, pelo menos os poetas que mais contribuem para dar a produção do nosso tempo um perfil próprio” (MANHEIMER *apud* BENJAMIN, 2011, p. 44, grifo nosso).

A fala de Manheimer, retomada por Benjamin, revela a necessidade de uma relação com uma literatura tão cara durante dois séculos aos olhos de críticos, teóricos e ensaístas da literatura. A recuperação do período barroco e a consequente leitura mais atenta dos escritores do período fez com que diversos ensaístas percebessem uma clara analogia entre a arte do XVII e a do XX. Se Walter Benjamin retoma as Origens do drama trágico alemão, fá-lo muito mais para trabalhar com conceitos filosóficos e estéticos como o de “alegoria” do que para traçar um estudo historiográfico das peças alemãs produzidas ao longo do XVII.

O ensaísta cubano, Severo Sarduy, foi o primeiro a materializar essa relação entre as literaturas do XVII e do XX, ao criar o termo tão disseminado nos dias de hoje: “neobarroco”. O ensaio de Sarduy é marcado pela erudição e pela tentativa de relacionar todas as esferas do conhecimento para explicar aquilo que ele vê como um fenômeno, fruto de diversos fatores e que, não ao acaso, acaba por se repetir em outros séculos. Como veremos nos próximos trechos, Sarduy, assim como Affonso Ávila e Haroldo de Campos, pensa a arte a partir de uma ideia de tradição criativa.

Ao pensar o Neobarroco, Sarduy recorre principalmente ao trabalho com a linguagem produzido ao longo do século XVII e retomado, segundo ele, ao longo do século XX. Não em vão, o poeta modelo dessa estética é, para o cubano, Luis de Góngora. Mas não o Góngora da primeira fase, que tanto aprazia Baltasar Gracián, contemporâneo do poeta cordobês. Para Sarduy, o Góngora de Polifemo y Galatea e das Soledades é o modelo máximo de uma linguagem elíptica, descentralizada, inter e intra-textual, que sintetizava o dilema barroco por excelência: as falsas aparências e a fronteira entre o ser e o parecer:

O espaço urbano barroco, frase do desvio como repetição e ruptura, é também semântico, mas de maneira negativa: não garante ao homem, ao recebê-lo na sucessão e na monotonia, uma inscrição simbólica, mas o contrário, des-situando-o, fazendo-o balançar, privando-o de toda referência a um significante autoritário e único, assinala-lhe sua ausência nessa ordem que ao mesmo tempo desdobra como uniformidade, a despossessão. (...) a elipse, na retórica barroca, identifica-se com a mecânica do escurecimento, repúdio de um significante que se expulsa do universo simbólico. Esta ocultação, na poesia gongorina, como se sabe, não é fortuita. (SARDUY, 1998, p. 1228-1232, *tradução nossa*).

Sarduy vê a elipse, típica da retórica barroca, como um elo entre o XVII e o XX e que faz com que a arte hispano-americana adquira um status central entre as vanguardas do século XX. A linguagem linear não dá conta do caos da modernidade, o que ajuda a explicar a literatura de escritores como Cortazar, com sua Rayuela que pode

ser lida de diferentes formas, ou do Grande Sertão: veredas e sua exuberante linguagem múltipla, que busca o léxico de diferentes línguas para formar um novo universo.

O trabalho de Severo Sarduy se diferencia do de José Lezama Lima, seu compatriota e contemporâneo, em alguns pontos. Sarduy participou ativamente da revista francesa *Tel Quel*. Tal publicação teve êxito principalmente nos anos de 1960 e 1970, anos em que o estruturalismo francês ganhava forma e notoriedade mundial, com a colaboração de importantes críticos, a saber, Georges Bataille, Roland Barthes, Jacques Derrida e Tzvetan Todorov. Portanto, as ideias estruturalistas influenciaram de maneira decisiva o pensamento de Sarduy e sua teoria sobre o Barroco, o que vemos claramente através de seu trabalho de fôlego ao pensar a estrutura da literatura – e das artes barrocas como um todo – e como se recuperou na Modernidade a técnica que fora utilizada no XVII.

Sarduy vai além e aponta que o trabalho de um Góngora na Espanha, ou de Sor Juana na América Latina buscam o segredo – ou a dobra segundo a teoria de Deleuze – que se materializa através da repressão da significação, no campo da linguagem: “O objeto da repressão não é a própria significação (nem o afeto, que será simplesmente deslocado), mas um significante, sobredeterminado, que, por ser um representante, Lacan compara a um embaixador.” (SARDUY, 1998, p. 1587, tradução nossa).

Finalmente, ainda que tenhamos assinalado que existe uma diferença entre o pensamento de Sarduy e de Lezama Lima, o primeiro reflete sobre a escrita do segundo e destaca como Lezama Lima é um o grande herdeiro de uma tradição criativa de trabalho com a linguagem, o grande escritor do século XX que sintetiza o desejo de um barroco furioso e da escrita elíptica destacada neste ensaio anteriormente.

Um homem barroco, o conceito de épistème e o a priori histórico

Para o historiador José Antonio Maravall, um dos maiores pensadores sobre o século XVII:

Sem dúvida, é perfeitamente lícito, a partir de uma perspectiva dada pela cultura barroca, fazer o estudo de um ou outro dos autores do século XVII em relação a um só desses fatores, mais ou menos monograficamente tomado – Shakespeare, Quevedo, Racine, etc. – E sempre um trabalho desta natureza será útil para aclarar o sentido de um autor e sua posição no conjunto; mas disso não se deve esperar o esclarecimento da cultura barroca, para entender é necessário considerar os fatores estilísticos e ideológicos enraizados no

centro de uma situação histórica dada. Vistos separadamente, é possível que esses elementos se repitam no tempo, se deem em séculos muito distantes, mas em sua articulação conjunta sobre uma situação política, econômica e social, formam uma realidade única (MARAVALL, 1975, p. 35, grifo nosso, tradução nossa).

Maravall mantém o pensamento de que o Barroco é fruto da situação histórico-social de crise que vigorou em grande parte da Europa no século XVII, o que produziu a cultura do barroco e, conseqüentemente o homem barroco. Em outras palavras, para Maravall não existe apenas uma arte que pode ser chamada de barroca, mas também uma economia, situação política, etc., todos barrocos, que juntos e articulados formaram, como assinalado acima, “uma realidade única”. Ainda que Maravall e Michel Foucault mantenham vários pontos de distanciamento em suas teorias, vejamos como o pensamento do historiador espanhol no que diz respeito a um determinado período histórico e sobre a teoria que se produz sobre ele vai ao encontro da ideia de épistème, de Foucault.

Para Foucault, pode-se dizer que existem épocas nas quais a mudança de mentalidade é tão radical que se pode, inclusive, afirmar que há uma ruptura em relação ao passado. Foucault afirma que há uma épistème – sintetizada didaticamente como um a priori histórico – renascentista, clássica e uma moderna, a partir do século XVI. Em poucas palavras, a episteme renascentista estava baseada na semelhança, enquanto a clássica (barroca) na representação. O Don Quijote seria dessa forma uma obra que coloca em jogo essas duas epistemés, pois o protagonista é tido como louco ao tentar vivenciar aquilo que havia lido nos livros de cavalaria e não se dá conta que “A escritura e as coisas não se correspondem mais e Dom Quixote recorre à aventura” (FOUCAULT, 1965, p. 70, tradução nossa). A partir do momento em que as coisas e a escrita não se correspondem mais, conforme o desejo renascentista previa, o Quijote se arrisca a representar aquilo que lê, logo atua no grande teatro do mundo, tipicamente barroco, e funciona como símbolo dessa nova episteme que surgia. Em suma, o Quijote “rompe a antiga aparência com as coisas” (FOUCAULT, 1965, p. 72, tradução nossa).

Para Foucault, assim como para Maravall, cada época possui seus códigos que influenciam nossa própria experiência e a maneira como damos forma ao nosso modo de pensar; e há uma cultura que vigora em cada época. Dessa forma, se pensamos o Neobarroco a partir das ideias de Foucault e Maravall, veremos que não podemos pensá-lo como uma arte de continuidade histórica, já que para o filósofo francês vigora em todas as épocas a descontinuidade. No entanto, por que no século XX há uma

enorme produção que dialoga com a produção seiscentista? Foucault não responde esse questionamento, mas a partir de sua teoria, poder-se-ia dizer que existe uma casualidade histórica que proporciona o aparecimento de uma arte neobarroca em Cuba, por exemplo. A modernidade – e a pós-modernidade – são épocas, ao mesmo tempo, que apresentam fraturas epistemológicas, fazendo que novas ideias surjam, mas com paradigmas que não são o do XVII segundo esses autores.

Vejamos na próxima seção o pensamento de Lezama Lima e sua inovação ao pensar a América Latina através do conceito de “Señor Barroco”, uma forma que leva em conta o componente histórico em uma forma de compreender a própria realidade latino-americana.

O Señor barroco americano

Para José Lezama Lima, notório ensaísta cubano, a ideia de uma história linear da metafísica de Eugenio D’ors não explica o barroco americano, ou como veremos mais adiante nas palavras do próprio Lezama Lima, o verdadeiro Senhor Barroco, arte fruto de uma cultura crioula, miscigenada. O trabalho de Lezama Lima é deveras original ao trazer à luz uma teoria que tenta dar conta de uma arte marcadamente de contraconquista, espírito primordial de uma arte que, em qualquer concepção que tenta compreendê-la, a aponta como anticlassicista, numa espécie de episteme moderna, aos moldes de Foucault, mas pensada no contexto latino-americano.

O ensaísmo de Lezama Lima está pautado na compreensão da própria América Latina e se aproxima daquilo que o ensaísta italiano, Mario Perniola, denomina Neobarroco Social (PERNIOLA, 2014, p. 154) e do pensamento de Bolívar Echeverría, que pensa o Barroco como uma contraconquista também no século XX:

Que significa hoje em dia uma prática do barroco? [...] Ser barroco hoje significa ameaçar, julgar e parodiar a economia burguesa, baseada na administração tacaña dos bens, em seu centro e fundamento próprio: o espaço dos símbolos, a linguagem, suporte simbólico da sociedade, garantia de seu funcionamento, de sua comunicação (ECHEVERRÍA, 1998, p. 30, tradução nossa).

Diferentemente de Severo Sarduy, Lezama Lima mantinha o ponto de vista de que existe uma clara impossibilidade de dois estilos semelhantes que voltariam a aparecer em séculos subsequentes. A ideia de Lezama Lima vai ao encontro, nesse ponto, das ideias do poeta e ensaísta mexicano, Octavio Paz, expressamente em *El arco*

y la lira que tenta destruir o “pseudo conceito de tempo de que tudo se dirige ao contemporâneo” (LEZAMA LIMA, 1993, p. 12, tradução nossa).

Em outras palavras, ao pensarmos em Neobarroco, para Lezama Lima, estamos inconscientemente, nos deixando levar por um pensamento de que a arte se dirige ao ponto em que nos encontramos, em uma constante evolução e só o fato de chamarmos um período de modernidade e pós-modernidade já demonstra o pensamento evolucionista construído a partir de uma historização de modelo hegeliano.

Segundo Lezama Lima não há problema em alcunhar o período seiscentista espanhol como barroco. O problema, no entanto, é o fato de achar que o barroco americano possui e mantém a mesma base histórica e criativa daquele que está presente do outro lado do Atlântico. Dessa forma, o Senhor Barroco é fruto, primeiramente, de uma contraconquista e funciona como uma resposta à nova situação que foi imposta em solo americano.

A paisagem do colonizador e do colonizado foram as cidades americanas, analisadas fortemente por Ángel Rama, que as via, assim como Lezama Lima, como estruturalmente barrocas. Rama, em *La ciudad letrada*, demonstra como a cidade em solo americano é a síntese de uma nova configuração cultural e social, construída através da soma de vários componentes, como a Igreja e a herança indígena, o que fez com que surgisse a cidade barroca. Rama também destaca como o crioulo americano viveu em cidades repletas de exageros e exuberância – em uma situação melhor inclusive na qual viviam muitos europeus em suas grandes cidades – e disfrutaram, em grande medida, de um banquete barroco e de uma festa barroca lezamiana. Há, portanto, uma aproximação de Ángel Rama entre a organização das cidades e a cultura barroca. Vejamos no trecho abaixo como Rama pensa as cidades latino-americanas como fruto de uma cultura da contraconquista e barroca, por tanto, até os dias atuais:

[...] o barroco não só havia ocupado íntegramente a Colônia, mas ao mesmo tempo se havia prolongado até nossos dias. Em 1944, Mariano Picón Salas dizia que “apesar de quase dois séculos de enciclopedismo e de crítica moderna, os hispano-americanos não nos evadimos inteiramente do labirinto barroco”, com o que coincidiu o romancista Alejo Carpentier que chegou a propor ao estilo barroco como forma específica da arte do continente. Após essas percepções, podemos ver outra coisa: o sobrevivente poder da cidade letrada mais além da Independência [...] (RAMA, 2004, p. 35, tradução nossa).

Ledo engano pensar, no entanto, que essa arte de contraconquista se restringe a apenas uma esfera da arte ou apenas a um determinado período histórico. Se a arte de Gregório de Matos é marcadamente fruto desse Senhor Barroco, a própria

produção lezamiana, no século XX também o é. Para explicar um romance como *Paradiso* sem recorrer a alguma teoria que o aproxime do romance experimental francês e americano, aproximação que acaba também por criar uma hierarquia, cuja presença hispano-americana está sempre na base da pirâmide, podemos recorrer à própria teoria de Lezama Lima em *La expresión americana*. Vejamos no excerto a seguir o intenso trabalho com a linguagem, aliado à cor local que formam toda a base de *Paradiso*: “No centro do desaparecido acampamento, uma caldeira de cobre espalhava os aromas de um frango avivado pelo suco da laranja e um arroz engordado pelo lúpulo cervejeiro. Boa introdução à mandíbula crioula, picada pela cerveja fácil de costume.” (RAMA, 2009, p. 191, tradução nossa). Portanto, o próprio Lezama Lima está constituído pela expressão americana, sintetizada através do Senhor Barroco.

Tanto Lezama Lima, quanto o cubano José Martí, como veremos mais adiante, são frutos de uma síntese que o Senhor Barroco produz: a raiz hispano-incaica e a hispano-negroide. Essa crioulação produziu um banquete assimilado de diferentes culturas: “Mas a essa perfeição do banquete, que leva a assimilação à cultura, corresponderia ao americano o claro primor. O americano trazia a esse refinamento do banquete ocidental, o outro refinamento da natureza.” (RAMA, 1993, p. 63, tradução nossa). Vários ensaístas recorreram a José Martí e sua singularidade no pensamento latino-americano para compreender a própria América Latina. O ensaísta mexicano Enrique Krauze, por exemplo, lança mão da figura de Martí para dissertar sobre a presença de redentores que sempre povoaram a América. Para Krauze (2011), Martí foi um libertário cubano que tentou convencer os Estados Unidos de que seu projeto imperialista ameaçava fortemente a *Nuestra América*, ensaio de 1891. Ou seja, Martí, já no século XIX produzia um pensamento que tentava dar conta da nova organização que a América sofria e, ao mesmo tempo, chamar a atenção para a falsa independência que os países americanos haviam conseguido, saindo de uma servidão aos espanhóis para uma servidão para os Estados Unidos e seu capital.

Ao mesmo tempo, Lezama Lima, ao pensar o Senhor Barroco, também recorre à figura de José Martí. Para ele, o revolucionário cubano sintetizava a busca por uma identidade latino-americana e aliava a seu pensamento um trabalho com a linguagem que conquistava o papel de formador de uma nação: “[José Martí mantinha] A aquisição de uma linguagem, que depois da morte de Gracián, parecia estar soterrada, demonstrava, impondo-se a qualquer pessimismo histórico, que a nação havia adquirido uma forma.” (LEZAMA LIMA, 1993, p. 40, tradução nossa).

Ao dialogar com José Martí, Gregório de Matos, Sor Juana Inés de la Cruz e outros nomes da arte latino-americana, o ensaio de Lezama Lima conquista o mérito que outros ensaístas latino-americanos também possuem, como Antonio Candido e Ángel Rama: o de trabalhar com as literaturas latino-americanas em relação. Para pensar a própria literatura brasileira, o pensamento de Lezama Lima desloca o centro da Espanha e pensa Gregório de Matos como um poeta criativo marcadamente latino-americano. A satírica poesia de Gregório é muito mais influenciada por sua triste Bahia que por Góngora, o que não exclui, é claro, a influência que Gregório teve dos poetas espanhóis. A força da poesia de Gregório está na alegria e nas cores que apresenta: “Aí o idioma está tomando por sua alegria, não pela tradição humanista que lhe chega em um momento em que se vê obrigada a lampejar.” (LEZAMA LIMA, 1993, p.70, tradução nossa).

Lezama Lima inova, da mesma maneira, ao pensar a poesia de Sor Juana Inés de la Cruz a partir de um viés de invenção e criação, em detrimento da ideia de cópia de Góngora, como muitos e até mesmo ela própria gostava de afirmar: “Embora declare que *Primero Sueño* compôs imitando Góngora, é uma humildade encantadora mais que uma verdade literária.” (LEZAMA LIMA, 1993, p. 34, tradução nossa). Portanto, para o cubano, Sor Juana é inovadora e fruto de uma expressão americana, o que faz com que exista um distanciamento que ela mesma não via entre sua poesia e a de Góngora.

Ensaio de uma conclusão

Ao longo deste ensaio, pretendeu-se dialogar com a extensa produção sobre o Barroco que povoou o século XX e como isso se refletiu através do ensaio. Deveras interessante perceber como o Barroco foi repensado com esmero na América Latina em uma tentativa, como vimos, de interpretação da própria cultura latino-americana. É por essa razão que os trabalhos de Lezama Lima e Bolívar Echeverría, por exemplo, aproximam-se em vários pontos, ao tratarem de uma arte que, segundo eles, é fruto de uma expressão crioula.

Se Lezama Lima se destaca como um dos maiores nomes da literatura cubana, seu contemporâneo, Severo Sarduy, não fica atrás. Na seção dedicada a Sarduy e o neobarroco, objetivou-se sair do lugar comum que aproxima os dois ensaístas conterrâneos para traçar uma aproximação entre a teoria de Sarduy e uma via de

tradição criativa que teve lugar no século XX. É nesse ponto que se pode aproximá-lo do estruturalismo francês, mas ao mesmo tempo de importantes intelectuais brasileiros, como Affonso Ávila e Haroldo de Campos. O termo Neobarroco, criado por Sarduy, foi amplamente aceito em toda a Academia, em grande medida, por mostrar-se ideal para explicar uma produção que parecia possuir um entrelugar no século XX, ao não se alinhar a uma visão hegeliana de história linear.

Mais do que um barroco histórico ou criativo, vemos como o ensaísmo do século XX tentou de diversas formas compreender o XVII e, segundo algumas teorias, consequentemente o XX. O desafio de compreender e interpretar as artes em geral fez com que se buscasse a literatura seiscentista. A pergunta se há continuidade, pura casualidade ou contra-conquista, não pode ser respondida. Como se objetivou mostrar nesse trabalho, o ensaio apresenta questionamentos e reflexões e não tem como meta chegar a uma conclusão final e definitiva sobre um objeto, mas aponta possíveis direções e problematizações para compreendê-lo.

Referências

ADORNO, Theodor. **Notas sobre literatura**. Madri: Akal, 2003.

ALONSO, Dámaso. **Estudios y ensayos gongorinos**. Madri: Gredos, 1970.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. **Teoria, crítica e história literária**. São Paulo: EDUSP, 1978.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971

_____. “Viva Haroldo – Viva Gregório”. In: CAMPOS, Haroldo. **O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. **Circularidade da ilusão**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **O poeta e a consciência crítica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. **Curiosités esthétiques**. Paris: Arvensa, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. São Paulo: Autêntica, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2013.

CAMPOS, Haroldo. **O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos.** São Paulo: Iluminuras, 2011.

DELEUZE, Gilles. **A dobra.** Leibnz e o Barroco. São Paulo: Papirus, 2005.

ECHEVERRÍA, Bolívar. **La modernidad de lo barroco.** Buenos Aires: Ediciones Era, 1998.

ELIOT, T. S. **The varieties of metaphysical poetry.** Londres: Mariner Books, 1935.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses: une archeologie des sciences humaines.** Paris: Gallimard, 1965.

GARCÍA LORCA, Federico. “La imagen poética de Don Luis de Góngora”. In: _____. **Obras completas.** Madrid: Iberialiteratura, 2015.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade.** Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HANSEN, João Adolfo. **Barroco, Neobarroco.** México: Destiempos, 2008.

LEZAMA LIMA, José. **La expresión americana.** Havana: Letras cubanas, 1993.

_____. **Paradiso.** Havana: Letras cubanas, 2009.

MARAVALL, José Antonio. **La cultura del barroco.** Madri: Ariel, 1975.

PERNIOLA, Mario. **Enigmas. Egípcio, Barroco e Neobarroco na Sociedade e na Arte.** Chapecó: Argos, 2014.

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada.** Santiago: Tajamar, 2004.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira 2.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

SARDUY, Severo. **Obras completas.** Madri: Scipione, 1998.

VERLAINE, Paul. **Oeuvres completes.** Paris: Arvensa, 2014.

THE BAROQUE AND NEO-BAROQUE ESSAY

Abstract

This essay aims, at first, present how XVII century regained a positive highlight mostly in the 1920s and reflecting on the possible reasons for such recovery. In a second moment, it proposes a dialogue with what is called neo-baroque essay, that when proposing understand the literature of the twentieth century, realized that there was a close relationship between this and what is commonly called Baroque. At the same time, we give a major emphasis on Latin American thought, which sought a differentiated approach to XVII Century and saw Baroque as a way to explain the formation of Latin America. The works of Severo Sarduy and José Lezama Lima will be highlighted from a logic of differentiation, since in the course of the twentieth century a preference was sought between the theories of the two authors. We analyze the case of the Brazilian baroque and its dialogue not only with Latin American theory, but also with the works of critics such as Gilles Deleuze.

Keywords

Baroque. Essay. Latin America.

Recebido em: 13/11/2017

Aprovado em: 23/04/2018

O barroco e seu diálogo com a contemporaneidade

Cid Ottoni Bylaardt¹¹¹

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Sem se prender aos enunciados que nossa cultura proferiu sobre o Barroco, seu estilo, sua estética, seus traços históricos, sua relação com a sociedade colonial, no caso brasileiro, este texto pretende relacionar o caráter inquietante e inabitual dessa tendência dos seiscentos e setecentos aos movimentos da arte contemporânea. Talvez o barroco seja realmente desorganizado, exibicionista, irregular, ridículo, conforme o estigmatizou a codificação do bom-gosto, mas certamente seu caráter sedutor provém dessa estética do exagero e do desperdício, dessa linguagem que se compraz no suplemento, na demasia, no escamoteamento do objetivo, em detrimento da palavra comunicativa, econômica, austera. O diálogo da arte contemporânea com o barroco tem a ver com a ideia de vertigem, de desmesura, de *trompe l'oeil*, que faz das manifestações artísticas atuais, em grande parte, algo fora dos programas, dos projetos, das metanarrativas da metafísica ocidental. É nesse sentido que falamos de um olhar barroco, uma escuta barroca, um pensar barroco, um sentir barroco, afinal.

Palavras-chave

Barroco. Vertigem. Desmesura. Arte contemporânea.

¹¹¹ Professor Associado II da UFC e bolsista de produtividade N2 do CNPq.

Introdução

Para falar em dobras e desdobras, faremos de início uma conexão transatlântica com o Prelúdio da Suíte para Violoncelo no. 2 de Bach. É uma peça relativamente curta, para instrumento solo. Recomendo as interpretações de Pablo Casals, Rostropovich e Yo-Yo Ma, embora haja outras bastante interessantes, todas com uma dicção e personalidade próprias. Peço que façamos nossa escolha e que a escutemos com a máxima atenção e profundidade em suas dobras e desdobras, seu silêncio inquieto, sua paz destrocada. Penso que todo este texto será de alguma forma guiado pelas curvas desta peça.

No Prelúdio da Suíte de Bach, o texto percorre um caminho sinuoso a partir de um acorde arpejado ascendente em ré menor. O motivo é bastante simples e a genialidade do autor desdobra-o em modulações, espelhamentos, inversões, dobrando desdobras em caminhos que não podem estabelecer uma direção segura, que não sabem aonde poderão desembocar, em entrelaces surpreendentes, cortes inesperados, retomadas esperançosas e ao mesmo tempo desesperadas. Sem conseguir retomar um caminho seguro, a melodia é suspensa no ar, próxima ao que se supõe se o final, de repente, como se a linha melódica estancasse sem saber mais aonde ir, talvez pensando na próxima dobra, aí ele redobra em sussurro, parece a voz hesitante que vai terminar a peça, numa seção triste, reflexiva, arrependida, indefinível. Um neoclássico não faria isso, aliás o neoclássico ignorou a existência de Bach, quem o redescobriu foi o romântico, o Mendelssohn, quase oitenta anos depois da morte do gênio de Eisenach, com a apresentação inédita da *Paixão segundo São Mateus*. É difícil escutar essa peça sem se emocionar, e isso para mim não tem nada a ver com religião, com cristianismo, coisas estranhas a este texto, mas tem a ver com beleza profunda, barroca, música vertiginosa, dobras ao infinito.

Então, como caracterizar este Prelúdio de Bach, para inserí-lo no seu "estilo de época", o Barroco? Neste estudo sobre as (des)dobras barrocas, pretendemos evitar ao máximo os enunciados que nossa cultura proferiu sobre o estilo, sua estética, seus traços históricos, sua relação com a sociedade colonial, no caso brasileiro. Esses discursos parecem ser necessários às abordagens acadêmicas, fornecem-lhes suporte "científico", o famigerado rigor científico que tanto prezamos em nossos estudos e pesquisas. Não obstante, eles são insuficientes, às vezes empobrecem mais do que esclarecem, e em alguns momentos são dispensáveis, como agora. Para Heidegger (2004), esse homem

pouco compreendido por razões externas ao seu pensamento filosófico, esse ser que produziu uma das mais belas reflexões sobre a obra de arte, quanto mais ela, a obra, for deixada a si mesma, em sua solidão, quanto menor for a interferência da cultura em sua determinação e caracterização, mais ela sobressai como choque, como inquietação, como inabitual.

O prelúdio que ouvimos provoca essa inquietação, esse incômodo, e paradoxalmente repousa em um berço de serenidade, de silêncio. Os sons produzidos, em sua sequência errante, em suas modulações, em seu caráter hesitante, em sua dificuldade de encontrar um final, digamos, convincente, provoca sensações no ouvinte, sem a necessidade de se descrever tecnicamente os procedimentos de criação. Já se ouviu de músicos, bem como de apreciadores, declarações de que levaram vinte, trinta anos tocando ou ouvindo certa música até entendê-la. Mal sabem eles que jamais a entenderam ou entenderão, simplesmente porque não são da ordem da compreensão. Não se pode decifrar o mistério, pode-se apenas escutá-lo.

Talvez se possa então falar de um certo espírito barroco, de uma certa alma ou verdade que independe de teorias estéticas e de inserção em cronologias. Escolhi a música como exemplo inicial porque seu prescindir de palavras não a dirige diretamente para a compreensão. Assim, pode-se também falar num barroco, por exemplo, dos quartetos de cordas de Schubert e de Beethoven, ou, mais adiante, em Wagner e Debussy, e ainda mais, John Cage, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio.

Repito aqui algumas palavras de Deleuze em seu livro *A dobra - Leibniz e o Barroco* (1991, p. 13):

O barroco não remete a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. Primeiramente, ele diferencia as dobras segundo duas direções, segundo dois infinitos, como se o infinito tivesse dois andares: as dobras da matéria e as dobras na alma.

Deleuze nos lembra que Leibniz percebe uma comunicação entre os dois andares, como dois labirintos que fazem corresponder as dobras e redobras de matéria e alma. Deleuze não trata o barroco como um conjunto de traços vistos sob uma perspectiva diacrônica, linear; ao contrário, trata-o como múltiplos eventos, dobras e

redobras de olhares, escutas, sensações. E reúne Leibniz, Mallarmé, Paul Klee e outros em suas dobras.

A conexão transatlântica brasileira não é menos complicada. A crítica brasileira também apresenta múltiplas faces em sua apreciação sobre o barroco, na maioria das vezes em considerações de ordem historiográfica ou de inserção social. Toda essa confusão serve, no mínimo, para manter o espírito barroco como chama inextinguível, cujos ecos ressoam em suas dobras infinitas.

Ao final do século XIX, Sílvio Romero via no Padre Antônio Vieira “o gênio português com toda a sua arrogância na ação e vacuidade nas idéias”, e em Gregório de Matos “a mais perfeita encarnação do espírito brasileiro, com sua facécia fácil e pronta, seu despreendimento de fórmulas”, que, se não é capaz de produzir novas doutrinas, está “apto para desconfiar das pretensões do pedantismo europeu” (1980, p. 365).

Meio século mais tarde, Afrânio Coutinho diz que o Barroco, que para os portugueses era sinal de decadência (influência espanhola que eles queriam afastar), “coadunava-se à maravilha com o espírito nativista da civilização nascente”, daí “a profunda marca desse estilo na consciência brasileira de todos os tempos” (p. LXI).

Aproximadamente na mesma época, Antonio Cândido rejeita nosso barroco como sistema literário, ainda que afirme admirar suas manifestações pontuais; não obstante, ainda vê num poeta como Gregório de Matos “o grande irregular sem ressonância nem influência” (2006, p. 86), com uma obra igualmente irregular, “valendo por uma minoria de versos” (1968, p. 71).

Haroldo de Campos acusa Antonio Cândido de sequestro do barroco e de má-vontade em relação a ele no Brasil. Para Campos, a “perspectiva histórica” de Cândido “foi enunciada a partir de uma visão substancialista da evolução literária, que responde a um ideal metafísico de entificação do nacional” (1989, p. 12). Em outras palavras, a perspectiva candidiana é logocêntrica, inspira-se em um modelo europeu que segundo ele nos cabe imitar, o que fazemos precariamente. Segundo o poeta de *Crisantempo*, nosso barroco é a “não-infância” (considerando que *infans* é o que não fala); assim, ele nasceu adulto, “falando um código universal extremamente elaborado” (2006, p. 239). Nosso barroco literário é, para ele, malandro, carnavalesco, antropófago.

Haroldo de Campos e outros críticos mais recentes parecem ter superado questões puramente diacrônicas, centrando seus esforços na visão do barroco como força perturbadora da modernidade e sua ressonância na contemporaneidade. Entre eles, Ferreira Gullar, Paulo Leminski, Augusto de Campos, Affonso Ávila.

Pensando no diálogo anunciado, em sua presença na arte brasileira das últimas décadas, percebe-se seu avivamento nas curvas sinuosas e sensuais de Oscar Niemeyer, na morte e vida barroca dos severinos de João Cabral, com sua faca só lâmina que nos permite evocar “una palabra de dos cortes, y un significar a dos luces” do seiscentista Baltasar Gracián, segundo Ávila (1971, p. 90), nos sertões sem fim de Guimarães Rosa, na sensibilidade barroca dos jograis iluminados de Gilberto Gil, na “Triste Bahia” carnavalesca de Caetano Veloso, nos jogos fonéticos e metalinguísticos de Chico Buarque, nas bandeirinhas multicoloridas de Alfredo Volpi, nos limites insuspeitos entre insanidade e arte de Arthur Bispo do Rosário.

É impossível enumerar as manifestações de arte no Brasil em que se pode sentir a alma barroca e suas dobras; poderíamos citar, citar, citar autores, obras, numa lista infinita como os caminhos de dobras, desdobras e redobras do barroco, que sempre aparecerá na próxima curva, na próxima dobra, outro artista, outra surpresa, outra linguagem que o espírito barroco sustenta.

Talvez o barroco seja realmente desorganizado, exibicionista, irregular, ridículo, conforme o estigmatizou a codificação do bom-gosto, mas certamente seu caráter sedutor provém dessa estética da “superabundância e do desperdício”, segundo Severo Sarduy, dessa linguagem que se compraz no suplemento, na demasia, no escamoteamento do objetivo, em detrimento da palavra comunicativa, econômica, austera. Pode-se pensar também que o diálogo da literatura contemporânea com o barroco tem a ver com essa ideia de vertigem, de desmesura, de *trompe l’oeil*, que faz das manifestações literárias atuais, em grande parte, algo fora dos programas, dos projetos, das metanarrativas da metafísica ocidental. É nesse sentido que falamos de um olhar barroco, uma escuta barroca, um pensar barroco, um sentir barroco, afinal.

Pensando nisso, trouxemos algumas peças de ver, ouvir e sentir, que se juntam ao prelúdio de Bach que escutamos no início. As obras vão desfilar por aí, sem comentários, sem indicação de autor ou referência, deixadas em sua solidão compartilhada, para sentirmos o inabitual, a inquietação. Recomendo escutar mais uma vez, talvez como música de entrelace, o prelúdio para violoncelo de Bach apresentado no início deste estudo. Recomendo ainda um passeio pelas obras de arte visual de Arthur Bispo do Rosário e de Alfredo Volpi, que se disponibilizam abundantemente na internet e que não puderam figurar aqui por questões de direitos autorais e de resolução.

a verdade

a	verdade	é	o
delírio			báquico:
nela	nenhum		elo
escapa	à		embriaguez
e	como		cada
um			deles
ao			se-
parar-se			i-
mediatamente	já	se	dis-
solve			
ela			é
igualmente			a
paz			
translúcida			e
singela			

dedalus

está inscrito na testa de uli-
sses: o percurso de três li-
ndes de rua três li-
mites de bairros três li-
nhas de tráfego transverso três li-
stras de ilhas ilhadas três li-
vros perversos por si mesmos li-
nha por linha escritos e li-
dos o circunscrito do olho ao umbigo
transcurso dos pés ao postigo
rastros de repressivo cinto
que o sabão de bloom não apaga
sabido ressaibo de sereia ou não afago
de penélope neste périplo ou labirinto

I

Que este amor não me cegue nem me siga.
E de mim mesma nunca se aperceba.
Que me exclua do estar sendo perseguida
E do tormento
De só por ele me saber estar sendo.
Que o olhar não se perca nas tulipas
Pois formas tão perfeitas de beleza
Vêm do fulgor das trevas.
E o meu Senhor habita o rutilante escuro
De um suposto de heras em alto muro.

Que este amor só me faça descontente
E farta de fadigas. E de fragilidades tantas
Eu me faça pequena. E diminuta e tenra
Como só soem ser aranhas e formigas.

Que este amor só me veja de partida.

Sussurros clandestinos acusam a aproximação de peregrinos. O senhor vai assim toda a vida e termina a vida por aí. Muito me admira mas admitir pouco, cada localidade ponha-se no seu lugar. Não, esse pensamento recuso, refuto e repilo! Constato crescerem em mim, contra o degas e em prol dessa joça. Sabe de que está falando? Não? Estranho proceder! Nada aqui onde apóies pensar, não é casa da sogra essa falta de estátuas nas tumbas, Sarcófagos nos palácios, epitáfios nos obeliscos, triunfos nos arcos, estirpes nos nomes. Fico feito um sísifo, deixando insatisfeitas as voltas automáticas das hipóteses. Coordenadas em ordem, a própria, entregue à própria sorte. A linha é o menor ponto entre dois caminhos: a bom, meia, a mais ou menos, uma. Este pensar permanente prossegue pesando no presente momento. Artiksewski me tirará pelo coração a tempo da via das minhas dúvidas. Unhas e lentes dum mecanismo de passarinhos operam desde milagres* até metamorfoses*. Omito. Pandorgas da China apreciam os elementos das intempéries. Um dia, a selva desmorona em cima de Mauristadt e a afunda na lama e no calor. Vai em cima. Deu-lhe um golpe no calcanhar, mas como não contra Aquiles, para sofrer como os burros ferrados que escoiceiam as fechaduras como se fossem cascavéis descansando o cotovelo, aí consagrou o resto. Não, esse pensamento, não, ainda credo num treco. Claro que já não creio no que penso, o olho que emite uma lágrima faz seu ninho nos tornozelos dos crocodilos beira Nilo. Duvido se existo, quem sou eu se este tamanduá existe? Da verdade não sei tamanduá, verdade* trás, quero dizer: não se pensa, olhar lentes supra o sumo do pensar! Dá para ouvir o cúmulo das excelências falarem num búzio contigo, baixinho, que as escalas vão queimar sua última oitava, de tal forma que ao dizer teu nome, silêncio o faz. A cabeça furam de cáries. Um, coco* roído de formigas. Nestes climas onde o bicho come os livros e o ar de mamão caruncha os pensamentos, estas árvores ainda pingam* águas do dilúvio. Penso meu pensar feito um penso. Olho bem, o monstro. O monstro vem para cima de monstromim. Encontro-o. Não quer mais ficar lá, é aquimonstro. Occam deixou uma história de mistérios peripérisicos onde aconstrece isso monstro. Occam, acaba lá com isso, não consigo entender o que digo, por mais que persigo. Recomponho-me, aqui — o monstro. Occam está na Pérsia. Quod erat demonstrandum, quid xisgaravix vixit. Eis isso. Isso é bom.

Barroco

Mundo e ego: palcos geminados.

Quero crer que creio
E finjo e creio
Que mundo e ego
Ambos
São teatros
Dísparos
E antípodos.

Absolutos que se refratam/difratam...
Espelhos estilhaçados que não se colam.

Entanto são
Ecos de ecos que se interpenetram
Partículas de ecos ocios, partículas, partículas de ecos plenos que se conectam
Aí cosmos são cagados, cuspidos e escarrados pelo opíparo caos
E o uso do adjetivo está correto

Pois que o caos é um banquete.
Fantasmas de óperas.

Ratos de coxias.

Atos truncados.

Há uma lasca de palco

em cada gota de sangue
em cada punhado de terra

de todo e qualquer poema.

VOCÊ ABRAÇA	ELA AMASSA
VOCÊ BEIJA	ELA CHUPA
VOCÊ FAZ AMOR	ELA FODE
VOCÊ TEM UM ORGASMO	ELA GOZA
VOCÊ ESPERA UM FILHO	ELA EMPRENHA
VOCÊ DÁ À LUZ	ELA PARE

VOCÊ ALCANÇA SÓ METADE DELA
ELA TE PENETRA POR INTEIRO
VOCÊ A ALMA FALSA FORA E ELA
DENTRO DO SEU CORPO VERDADEIRO

Os autores e suas obras, nesta pequena amostra, são, na ordem de apresentação, Haroldo de Campos, com "Hegel poeta", em *Crisantempo* (2004, p. 217); Affonso Ávila, com "dedalus", em *A lógica do erro*, (2002, p. 81); Hilda Hilst, com "Cantares do sem nome e de partida", em *Cantares*, (2004, p. 11); Paulo Leminski, com fragmento de *Catatau* (2012); Wally Salomão, com "Barroco", de *Pescados vivos*, (2004, p. 11); e Arnaldo Antunes, com "ela e você", de *n. d. a.* (2010, p. 16). O excesso que há devora

o pouco que se mostra, mas ora se mostra o pouco, uma amostra, amostra pouca, é verdade, mas que deixa em cada obra uma dobra, em cada dobra uma redobra que se desdobra pulverizando o agora. E nisso está sua verdade: a amostra não tem a verdade do excesso, apenas sua paz de translúcida opacidade, em que cada elo, embora, ao se dobrar e desdobrar, imediatamente se dissolve em permanente adivinhação, em seu cobre-desencobre, deslindando a descoberta. Talvez o barroco seja algo assim.

Referências

ANTUNES, Arnaldo. **n. d. a.** São Paulo, Iluminuras, 2010.

ÁVILA, Affonso. **A lógica do erro.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e suas projeções no mundo barroco.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

CAMPOS, Haroldo. **Crisantempo.** No espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo. **O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira.** Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CÂNDIDO, Antonio, e CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira.** São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** (Dir. A.Coutinho) V. 1. Rio de Janeiro-RJ: José Olympio; Niterói-RJ: EDUFF, 3a. ed., 1986.

DELEUZE, Gilles. **A dobra - Leibniz e o Barroco.** Trad. Luiz Orlandi: Campinas, SP: Papyrus, 1991.

HILST, Hilda. **Cantares.** São Paulo : Globo, 2004. (Obras reunidas de Hilda Hilst)

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte.** Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2004.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau.** São Paulo: Iluminuras, 2012.

ROMERO, Silvio. **História da Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.

SALOMÃO, Wally. **Pescados vivos.** Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 2004.

THE BAROQUE AND ITS DIALOGUE WITH CONTEMPORARY ART

Abstract

Without being restricted to the concepts that our culture created about the baroque, its style, its aesthetic, its historic traces, its relation with colonial society, in Brazil, this text intends to associate the unquiet and unusual character of that XVth and XVIth century trends to the movements of contemporary art. Maybe the baroque is actually disorganized, exhibitionist, irregular, ridiculous, as the codification of good taste has stigmatized it, but certainly its seducible character comes from that aesthetics of exaggeration and waste, from that language that pleases itself in the supplement, in the excesses, in the concealment of objectives, to the detriment of the communicative, economic, austere word. The dialogue of contemporary art with the baroque is related to the idea of vertigo, excess, *trompe l'oeil*, that makes from current art manifestations something out of programmes, projects, occidental metaphysics' narratives. In this sense we may talk about a baroque look, listening, thinking, feeling after all.

Keywords

Baroque. Vertigo. Excess. Contemporary art.

Recebido em: 31/10/2017

Aprovado em: 26/04/2018

O mito de Dafne nas esculturas de Bernini e Lily Garáfulic: *desdobras ideológicas no Barroco* *e na Modernidade*

Dafne Di Sevo Rosa¹¹²

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

Resumo

O mito de Dafne foi retomado diversas vezes ao longo da história, porém apresentando padrões ideológicos divergentes. Enquanto na Antiguidade a ninfa representava a submissão da mulher, no Barroco, sua imagem foi associada à pureza de Maria e na Modernidade ela se tornou a figura que simboliza a independência feminina. Pretende-se, no presente artigo, analisar as esculturas de Bernini (século XVII) e Garáfulic (século XX) apontando as mudanças axiológicas presentes em cada obra, a partir da comparação dialógica entre elas e o mito elaborado por Ovídio em *Metamorfoses* (aproximadamente século I a. C). Para isso, serão fundamentais não só os posicionamentos sobre discurso ideológico propostos por Bakhtin – em *Marxismo e filosofia da linguagem*, *Estética da criação verbal*, *Problemas da poética de Dostoiévski* e *Questões de literatura e estética* –, mas também a compreensão da importância do mito de Dafne para cada uma das épocas históricas retratadas nas obras dos três artistas.

Palavras-chave

Dafne. Dialogismo. Ideologia.

¹¹² Doutoranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professora do Colégio Nossa Senhora de Sion.

Introdução

O mito de Dafne, narrado por Ovídio em *Metamorfoses*, conta a história da ninfa que foge das investidas do apaixonado Apolo com a intenção de permanecer virgem e, para realizar seu desejo, pede ajuda do seu pai, Peneu, que a transforma em loureiro. A figura de Dafne foi, ao longo da história, retomada diversas vezes por artistas das mais variadas técnicas, porém, nem sempre expondo a mesma ideologia manifestada pelo poeta latino.

Na Antiguidade Clássica, as narrativas míticas tinham a função de explicar ao homem o surgimento do mundo, dos seres e a ordem social na qual vivia. Mircea Eliade, em várias de suas obras¹¹³, define mito seguindo essa intenção comunicativa.

O mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (ELIADE, 2004, p.11).

Entretanto, se em um primeiro momento o mito de Dafne narra o surgimento do loureiro – árvore importante na cultura greco-romana por estar associada à glorificação dos heróis olímpicos e dos guerreiros – a partir de uma leitura mais atenta do relato é possível identificar o padrão feminino esperado pelas sociedades Clássicas. Dafne é o exemplo de mulher submissa, sempre associada à imagem de um homem que, sendo seu pai a protege dos perigos do mundo, sendo Apolo a deseja e a enaltece.

No mito de Dafne narrado por Ovídio é evidente a descrição da ordem social estabelecida na Antiguidade. Se por um lado a ninfa representa o padrão submisso da mulher da época, por outro lado, Apolo e seus tantos atributos de guerreiro – representa o papel social do homem que, acostumado a ter seus desejos atendidos, insiste para que Dafne se entregue a ele, até levá-la a se metamorfosear, por medo da postura violenta do deus.

Dessa forma, o mito de Dafne conta mais do que apenas o desdobramento da ninfa em árvore, ele é um discurso que, nas palavras de Bakhtin, é ideologicamente constituído, desse modo:

[...] a palavra funciona como elemento essencial que acompanha toda criação ideológica, seja ela qual for. A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos

¹¹³Algumas das obras que defendem essa ideia de mito são: *Mito e realidade* (2004), *O sagrado e o profano* (2008) e *O mito do eterno retorno* (1992).

(um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele. (VOLOCHÍNOV, 2014, p. 38).

Se em Ovídio o mito é contado por meio da linguagem simbólica e metafórica, nos diálogos estabelecidos entre ele e as esculturas de Bernini e de Garáfulic, as formas materializadas no mármore ora reforçam a ideologia da Antiguidade propagada e reformulada pela moral da Igreja, ora a refutam. Pretende-se, por meio da análise das esculturas dos dois artistas, apresentar, no presente artigo, as mudanças ideológicas presentes na retomada do mito de Dafne no século XVII, no Barroco, e no século XX, na Modernidade.

1 Dafne por Gian Lorenzo Bernini

O Barroco italiano foi marcado pelos artistas, intérpretes das obras encomendadas pela Igreja Católica, e por seus mecenas que buscavam – entre outras temáticas – aproximar os mitos Clássicos do conceito de moral Católica. Yves Giral, no *Dicionário de mitos literários*, comenta esta questão.

O sucesso do mito de Dafne [...] explica-se de início, e, sobretudo, pela “recuperação” cristã feita muito cedo pelos Pais da Igreja, que irá condicionar a interpretação através de uma profunda mudança na própria natureza e importância do mito. Trata-se de encontrar o *integumentum*, o sentido oculto que encerra uma narrativa fabulosa desse tipo. [...] à doutrina cristã propõe uma “moralização” da fábula de Dafne (uma das que melhor serviam!) que irá exaltar e valorizar a figura dessa jovem, que por meio da virtude conseguiu preservar a virgindade ao preço de sua vida. Virgem, mártir e quase santa, a filha de Peneu pode ser proposta como modelo à jovem cristã. (In: BRUNEL, 2005, p. 205).

Vista de maneira muito semelhante à Maria (principalmente por ser jovem e virgem), Dafne é a representação da donzela que sacrifica a própria vida para manter-se pura e casta, porém antes de ser incorporada à ideologia católica a narrativa de Ovídio descreve a metamorfose da ninfa salientando cada mudança física em seu corpo:

[...] um pesado torpor lhe invade os membros; seu peito delicado se reveste de uma fina casca, os cabelos se transformam em folhas, os braços em ramos; os pés que ainda há pouco corriam tão rápidos, são raízes ao chão presas agora, o rosto desaparece na fronte. Somente o seu encanto permanece. Febo ainda a ama e, pondo a mão no tronco, sente o coração que continua a bater sob a nova casca. Abraçando os ramos, como se fossem membros, cobre a madeira de beijos, mas a madeira se furta aos seus beijos.

E disse o deus, então: “Se minha esposa não podes ser, serás minha, ó árvore. Sempre estarás comigo, loureiro, nos cabelos, na cítara e na minha aljava. Estarás entre os chefes latinos, quando vozes alegres cantarem o triunfo e o Capitólio contemplar os longos cortejos. Também na entrada da morada de Augusto estarás erguido como fidelíssimo guardião, em frente à porta, protegendo o carvalho situado entre as tuas duas árvores. E, como a minha cabeça de longos cabelos, será eternamente jovem, também tu hás de exhibir constantemente tua folhas gloriosas.” Calou-se Peane. Com os ramos há pouco formados, o loureiro anuiu, e dir-se-ia que inclinou a copa, como uma cabeça. (OVÍDIO, 1983, p. 23).

Na visão do poeta latino, mesmo a metamorfose implicando o desaparecimento da ninfa como mulher, tanto o seu coração como os seus encantos são preservados pela casca da árvore que a envolve. A preservação dos elementos que sintetizam a índole da jovem indica que a submissão à transformação feita por seu pai a protege e a mantém segura. É por meio da interpretação desses e de outros recursos metafóricos utilizados na narrativa que se pode afirmar que a ideologia manifestada no discurso mítico se relaciona com a valorização da submissão da mulher na sociedade.

Em outras palavras, Dafne só se salva das insistentes investidas de Apolo pois é socorrida por uma figura masculina de maior importância: seu pai, nesse contexto, é hierarquicamente superior a Apolo, por ser aquele em quem a ninfa confia para pedir ajuda.

Entretanto, após sua transformação em árvore, Ovídio narra:

E disse o deus, então: “Se minha esposa não podes ser, serás minha, ó árvore. Sempre estarás comigo, loureiro, nos cabelos, na cítara e na minha aljava. Estarás entre os chefes latinos, quando vozes alegres cantarem o triunfo e o Capitólio contemplar os longos cortejos. Também na entrada da morada de Augusto estarás erguido como fidelíssimo guardião, em frente à porta, protegendo o carvalho situado entre as tuas duas árvores. E, como a minha cabeça de longos cabelos, será eternamente jovem, também tu hás de exhibir constantemente tua folhas gloriosas.” Calou-se Peane. Com os ramos há pouco formados, o loureiro anuiu, e dir-se-ia que inclinou a copa, como uma cabeça (OVÍDIO, 1983, p. 23).

Fica evidente, nesse fragmento da narrativa, que a imagem da ninfa não pode ser dissociada de Apolo, principalmente, pelo loureiro ser a árvore símbolo do deus e carregar em sua constituição física a imortalidade de seu amor.

Para Yves Giraud, no epílogo da narração:

Apolo consagra o louro à sua pessoa divina e ao seu culto. É a apoteose de Dafne. Esse desenlace apresenta duas vítimas vitoriosas: Dafne perde a aparência humana e preserva sua pureza; Apolo, infeliz no amor, transcende-o. Assim, o poder do amor não é absoluto. O mito se presta tanto a uma visão trágica como a uma interpretação otimista. (In: BRUNEL, 2005, p. 205).

No instante em que Dafne é consagrada e perde sua aparência humana é possível observar o nascimento de uma segunda personalidade da ninfa (pura, casta, intocada, mas menos submissa). Em outros termos, pode-se dividir a figura de Dafne em duas metades complementares: antes da transformação e depois dela.

Dafne se tornou representativa do padrão feminino valorizado pela Igreja na escultura idealizada por Bernini, pois nela está eternizado, com suavidade e extrema beleza, o momento exato em que a jovem passa a se metamorfosear e, assim, não só faz dela exemplo de submissão, como também de virtude.



Figura 1: *Apolo e Dafne*, 1622- 1625. Mármore, 243 cm. Roma, GalleriaBorghese.

O movimento empregado por Bernini em sua escultura torna viva a narrativa de Ovídio. É possível ver em cada detalhe da obra a descrição da metamorfose de Dafne e, por isso, os aspectos ideológicos se potencializam, enfatizando a primeira mudança axiológica do mito. Enquanto na sociedade greco-romana, Dafne explicava não só o surgimento do loureiro e sua relação com Apolo, mas também – e acima de tudo – o padrão submisso da mulher que nos séculos antes de Cristo deveria ser

obediente e protegida pela figura masculina¹¹⁴, durante o Barroco, a narrativa mítica ganha *status* socialmente moralizante conscientemente produzido pelo escultor. Fazendo o maior dos sacrifícios (abdicar de sua juventude, sua vida e sua forma humana de uma só vez), Dafne perpetua a ideia de submissão já exposta pelo mito e, também, apresenta a dignidade da mulher que preserva sua virgindade acima de qualquer esforço.

Analisando a escultura, a expressão facial da ninfa é um dos elementos que mais detém a atenção do espectador, pois à medida que seus olhos se voltam para trás, buscando por seu opressor, e seus lábios se entreabrem como quem grita, o medo e a angústia tomam conta da cena e do observador que inevitavelmente compartilha do pavor de Dafne. Nesse momento, além de ser evidente o torpor que invade o corpo da ninfa, descrito por Ovídio, há ainda a instauração do clímax da narrativa, no qual Dafne se duplica.

Sendo metade mulher e metade árvore, a Dafne caracterizada por Bernini materializa a duplicidade da personagem de Ovídio que sendo mulher está vulnerável aos desejos humanos, mas que, ao se transformar em árvore, alcança a eternidade se sacralizando. É exatamente na imagem da personagem dupla (ora terrena, ora divina) que a moral da Igreja Católica se soma à ideologia manifestada pela narrativa mítica e a retomada do mito de Dafne se justifica no Barroco, constituindo o que Faldi denomina como “o Barroco da Antiguidade” (FALDI, 1961, p. 15)

Faldi afirma que a criação artística de Bernini faz uma correspondência perfeita com os aspectos ideológicos do Barroco que, segundo ele, foi um tempo “que exigia, de igual forma, a exaltação do fervor da vida religiosa do novo catolicismo generalizado e a glorificação do poder temporal fortalecido em uma união milagrosa entre as supremas benevolências celestes e a autoridade das instituições terrenas” (Tradução nossa, FALDI, 1961, p. 13).

Nas palavras de Bakhtin a retomada do mito só é possível no século XVII, pois seus aspectos ideológicos se reconstituem.

Em cada época de sua existência histórica, a obra é levada a estabelecer contatos estreitos com a ideologia cambiante do cotidiano, a impregnar-se dela, a alimentar-se da seiva nova secretada. É apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nesta época. Rompido esse vínculo, ela cessa de existir, pois deixa de ser

¹¹⁴A submissão feminina é observada em inúmeras outras obras do período Clássico. Helena em *Ilíada* e Penépole em *Odisseia* são exemplos incontestáveis desse padrão.

apreendida como ideologicamente significante. (VOLOCHÍNOV, 2014, p. 119).

2 A modificação ideológica de Garáfulic

Já no século XX, quando a escultora chilena Lily Garáfulic, usando o mesmo material de Bernini – o mármore – subverte os sentidos ideológicos tanto da Antiguidade Clássica, como do Barroco, ela cria a Dafne da Modernidade.



Figura 2. *Dafne*, 1997- 1998. Mármore, 25 x 20 x 13,5 cm. Santiago (Chile), Museu Nacional de Bellas Artes.

Ao descrever a metamorfose da ninfa, Ovídio acrescenta à mudança da mulher em árvore uma segunda transformação: Apolo no auge de sua paixão recolhe as folhas do loureiro e faz delas uma coroa da qual nunca se separa: “sempre estará comigo, loureiro, nos cabelos [...]” (OVÍDIO, 1983, p. 23). É a partir dessa segunda metamorfose que Garáfulic constrói o seu discurso.

Observando a escultura é possível notar que, ao contrário do escultor italiano, a artista chilena não optou por contar a metamorfose completa da ninfa. Essa

mudança é fundamental para a compreensão da obra, pois, enquanto Bernini trabalha com um fragmento da narrativa completo e, assim, facilita a interpretação até mesmo para aqueles que não conhecem a narrativa de Ovídio, Garáfulic apresenta um diálogo com o mito de modo mais subjetivo, uma vez que a sua Dafne é reduzida a um fragmento da sua segunda metamorfose.

A posição em que a folha se encontra (na vertical, quase como uma muda que cresce e vai aos poucos sendo notada e reconhecida) indica que a Dafne do século XX não é mais uma mulher dependente da moral católica nem submissa ao homem, mas uma figura individualizada, resultado das suas escolhas e ciente das consequências de seus atos. Imponente em seu pedestal, Dafne se torna um ícone.

Schama observa que:

Graças aos deuses e ao relato de Ovídio nas *Metamorfoses*, a igualdade entre os sexos avança um passo com *Apolo e Dafne*. Apolo pode representar o auge da beleza tornada visível, porém sua presa lhe escapa. [...] esse é um instante congelado, o momento da frustração de Apolo com a repentina metamorfose de Dafne, que parece subir ao céu como a árvore na qual está rapidamente se convertendo. [...] (SCHAMA, 2010, p. 100).

Símbolo da mulher moderna, ela deixa de ser relacionada ao amor de Apolo e a ausência do nome do deus na escultura é definitiva na comprovação de que depois de muitos séculos consecutivamente associada à paixão do deus do sol, Dafne passa a ser na Modernidade a mulher independente. Ela é aquela que impõe suas vontades não por fragilidade, mas por determinação.

A versão do mito escrita por Ovídio expressa a determinação da ninfa:

Uma fita prendia os seus cabelos revoltos. Muitos a cortejavam; ela recusava os pretendentes, repelindo o possível esposo, percorria os bosques, sem se preocupar com o himeneu, com o amor, com o matrimônio. Muitas vezes o pai lhe dizia: “Deves me dar um genro, ó filha”, e muitas vezes: “Dá-me netos, minha filha”.

Ela, repelindo como um crime a ideia do casamento, coberto de rubor o lindo rosto e cingindo com os braços o pescoço do pai, implorou: “Concede, querido pai, que eu desfrute a perpétua virgindade. Seu pai concedeu tal coisa a Diana.” [...] (OVÍDIO, 1983, p. 21).

Assim, é evidente que a ninfa opta pela metamorfose conscientemente e, portanto - ao contrário do padrão axiológico anteriormente empregado na interpretação do mito - na visão moderna de Garáfulic, Dafne é a metonímia da mulher decidida, persistente e corajosa. A personagem, que no processo da metamorfose, não perde seu coração nem seus encantos, é sinônimo da vitória da mulher não só no Barroco, quando

mesmo subserviente ao homem soube dizer não a Apolo com firmeza, mas também no século XX quando se impõe e se transforma para alcançar o que deseja.

Nicole Bravo afirma que a dualidade humana “revela uma crença na metamorfose (até mesmo na metempsicose) que implica certa ideia do homem como responsável pelo seu destino” (In: BRUNEL, 2005, p. 262). É exatamente essa responsabilidade que a ninfa assume para si e passa a simbolizar no século XX.

Ao retratar a ninfa como uma folha de loureiro, a escultora trabalha com a singularidade da personagem, que, ao ser única e una é ativa— mesmo sendo muito menor do que a obra majestosa em técnica e riqueza de detalhes esculpida por Bernini — por compartilhar do mesmo movimento ascendente, em direção ao céu, exposto tanto nos movimentos atribuídos à personagem barroca, como na simbologia da árvore empregada no mito. A árvore em sua constituição física esguia e esbelta exige a elevação do olhar de quem deseja admirar sua copa e a sua simbologia a relaciona simultaneamente com o espaço terreno e divino por ter suas raízes fixas no solo e seus galhos voltados para o céu (CHEVALIER, 2009, p.84).

Não coincidentemente, então, Dafne se metamorfoseia em uma árvore - pois é esse símbolo que a faz transcender à Terra e atingir o patamar mitológico — e, como ela já carrega em si o resultado de sua transformação, o loureiro (significado do nome grego da ninfa) — árvore intimamente associada ao poder masculino (por ser usado por Apolo e por sua coroa ser a glória ofertada aos heróis olímpicos e aos guerreiros) — no contexto axiológico da escultura chilena simboliza a conquista da mulher na sociedade tradicionalmente patriarcal. Dafne, então, mais uma vez, é a vitória feminina.

Conclusão

A retomada do mito de Dafne nas esculturas, dessa forma, se justifica por meio do dialogismo bakhtiano, não apenas por se tratar da recodificação da narrativa de Ovídio, mas por retratar modelos axiológicos coerentes com as épocas de produção de cada uma das obras. Sendo assim, é possível detectar no mito de Dafne a luta de vozes que representam cada uma das ideologias manifestadas por cada um dos três artistas.

Nas palavras de Bakhtin, as mudanças axiológicas empregadas na interpretação do mito são fundamentais para a sua perpetuação ao longo dos séculos. “No processo de sua vida *post mortem* elas [as grandes obras] se enriquecem com novos significados, novos sentidos; é como se essas obras superassem o que foram na época de sua criação.” (BAKHTIN, 2003, p. 363)

É somente quando o discurso passa a refletir novos sentidos ideológicos que o diálogo estabelecido com outros discursos se faz verossímil. Ou seja, é o próprio enunciado elaborado em *Metamorfoses* que permite a formação dos discursos-respostas de Bernini e Garáfulic, mesmo tendo sido criados com séculos de distância entre eles. Bakhtin salienta essa questão quando diz:

O discurso vivo e corrente está imediato e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, presente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na esfera do 'já dito', o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim é todo o diálogo vivo. (BAKHTIN, 1998, p. 89)

Portanto, Dafne é a figura mitológica que representa os três padrões sociais descritos nos três enunciados: para a Antiguidade Clássica era a visão perfeita da submissão feminina, no Barroco se tornou a personificação da vitória da mulher que segue os preceitos da moral católica e na Modernidade passou a ser o emblema feminista de todas daquelas que se impõem diante da sociedade e suportam as consequências de suas decisões. Entretanto, é somente no processo de refutação ou de sacralização desses discursos – e de outros tantos textos – que Dafne é eternizada e constantemente retomada nas artes plásticas e na literatura.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética** (A Teoria do Romance). Trad. Aurora Fornoni Bernadini *et alii*. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008/1981.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. Pref. Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. (Volochninov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 16. ed. São Paulo: HUCITEC, 2014.

BERNINI, Gian Lorenzo. **Apolo e Dafne**. Disponível em: <http://www.jemolo.com/cgibin/index.cgi>. Acesso em: 19 mar. 2011.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANTE, Alain. **Dicionário de Símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número. Trad. Vera da Costa e Silva. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Trad. PolaCivelli. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FALDI, Italo. **La escultura barroca em Italia**. 1 ed. México: UTEHA, 1961.

GARÁFULIC, Lily. *Dafne*. Disponível em:

<<http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40043.html>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

OVÍDIO, Públio. **Metamorfoses**. Trad. David Gomes Jardim Junior. São Paulo: Ediouro, 1983.

SCHAMA, Simon. **O poder da arte**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

THE MYTH OF DAPHNE IN THE SCULPTURES OF BERNINI AND LILY GARÁFULIC: IDEOLOGICAL UNFOLDINGS IN BAROQUE AND MODERNITY

Abstract

The myth of Dafne has been repeated several times throughout history, but with divergent ideological patterns. While in antiquity the nymph represented the submission of woman, in the Baroque, her image was associated with the purity of Mary and in Modernity she became the figure that symbolizes the feminine independence. In the present article, we intend to analyze the sculptures of Bernini (17th century) and Garáfulic (20th century), pointing out the axiological changes present in each work, based on the dialogical comparison between them and the myth elaborated by Ovid in *Metamorphoses* (I to B C). For this, Bakhtin's position on ideological discourse - in *Marxism and philosophy of language*, *Aesthetics of verbal creation*, *Problems of Dostoevsky's poetics* and *Questions of literature and aesthetics* - will be fundamental, but also the understanding of the importance of the myth of Dafne for each of the historical epochs portrayed in the works of the three artists.

Keywords

Dafne. Dialogism. Ideology.

Recebido em: 16/09/2017

Aprovado em: 07/04/2018

“Entre o céu e a terra”: Linhas *barrocas em Metal Rosicler, de* *Cecília Meireles*

Francisco Alison Ramos da Silva¹¹⁵

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar as nuances da estética barroca em *Metal Rosicler* (1973), de Cecília Meireles. Sendo um livro composto por 51 poemas, apenas os de número “19” e “30” são de fato analisados, em razão de serem esses os que mais revelam as linhas barrocas que caracterizam a referida obra. Apesar de haver outros elementos nesse estranho e familiar “metal”, tecido pela poeta e de natureza predominantemente modernista, tal caracterização está atravessada pelo tema da morte; pela angústia lírica diante da efemeridade da vida; pelas tensões opostas entre as coisas do céu e as da terra; e, ainda, pelo desespero, em razão da fragilidade humana. Essas mesmas marcas, segundo Afrânio Coutinho (1990), participam da caracterização da estética barroca, bem como da modalidade de vida de nome análogo. Nem mesmo a predominância da estética simbolista, cuja influência sobre a obra de nossa autora é mais relevante do que as outras tendências da tradição, consegue neutralizar esses elementos característicos do barroco. Para além de tudo isso, o Modernismo, pelo menos o de Cecília Meireles, parece ser interessante, principalmente porque enlaça de uma só vez o passado de nossa tradição poética: brasileira e, inevitavelmente, portuguesa. Isso alimenta uma discussão interessante acerca do conceito de “contemporâneo” em Giorgio Agamben (2009).

Palavras-chave

Metal Rosicler. Cecília Meireles. Linhas barrocas.

¹¹⁵ Doutor em Letras (Literatura Comparada) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC.

1 Introdução

O tema da morte está presente em toda a obra poética de Cecília Meireles. Junto com esse tema, o eu lírico em geral expressa a sua tristeza diante da efemeridade da vida e do mundo, vendo-se dividido entre as coisas do céu e as da terra. O aspecto mecanicista de alguns livros, como *O estudante empírico*, de 1959-1964, por exemplo, não raro se deixa atravessar pela leveza das coisas que escapam da matéria. E isso não é diferente do que se passa com as outras obras, ainda que muitas vezes de forma sutil.

Em se tratando de uma expressão indiscutivelmente modernista, é razoável que o leitor de Cecília Meireles perceba que há algo que a diferencia da maioria dos poetas de seu tempo. É fácil perceber uma tensão entre a modernidade e a tradição, quando os versos da poeta se caracterizam pelo Barroco (tensão de opostos), pelo Arcadismo (poesia pastoral), pelo Romantismo (subjetivação da natureza), pelo Simbolismo (sugestão e musicalidade) e até mesmo pelo Parnasianismo (rigor formal), que inspira a sua primeira obra: *Espectros*, de 1919. Além disso, o eu poético da obra cecilianiana é sempre delineado pela angústia, que marca a geração de 1945. Isso qualifica os textos da referida autora, conforme os critérios do contemporâneo, em Giorgio Agamben (2009), para quem o homem da contemporaneidade é aquele que é capaz de distanciar-se de seu tempo, para nele situar-se melhor.

Assim, este trabalho visa à análise das linhas barrocas no desenho da poesia de Cecília Meireles. Tal análise se fundamenta nos poemas “19” e “30” do livro *Metal Rosicler*, aquele que de toda a obra da poeta talvez seja o que mais explore o tema da morte. Ambos os poemas são lidos a partir de outros textos cuja importância atravessa questões elementares, como a caracterização do Barroco por Afrânio Coutinho, em *Introdução à literatura no Brasil* (1990), bem como reflexões mais acentuadas a partir de imagens poéticas de duas tragédias de Sófocles: *As Traquínias* (2009) e *Filoctetes* (1997). Além desses dois textos poéticos, as imagens filosóficas de alguns fragmentos de Heráclito, relevantes pelo teor opositivo de suas significações, também são pertinentes à análise das nuances barrocas dos poemas analisados de Cecília Meireles. Por fim, a noção de contemporâneo em Agamben (2009) aponta para a possibilidade de uma reflexão particular quanto às inquietações que um texto modernista confere à contemporaneidade da recepção, ou seja, desta análise, conforme se lê no desenvolvimento deste texto.

Metal Rosicler corresponde, paradoxalmente, à vida. Isso significa que, antes mesmo dos detalhes analisados posteriormente, o elemento fundante da estética barroca já se mostra presente no tema da morte, que igualmente funda o “metal” presente em nossa formação e deformação humanas. O “rosicler” – associado ao barro, à lama e ao pó, mas que, tão contrário a si, transforma-se em diversos “moldes” de imaterialidade.

2 “Procura-se o corpo do invisível pássaro”

O poema “19” de *Metal Rosicler*, de Cecília Meireles (1973), selecionado para ser o primeiro da análise deste trabalho, explora, em linhas gerais, as aspirações da alma que se movimenta à procura do corpo:

Asas tênues do éter
sobem mil andares.
Entre os dedos densos
procura-se o corpo
do invisível pássaro:
calhandra? andorinha?
só se sentem asas.
Pois a morte e a vida
têm o mesmo rosto,
transparente e vago.

Noite e dia sobem,
noite e dia descem
asas tênues do éter.
Silenciosas voam,
frias, frias, frias,
entre o vidro e o níquel,
entre o céu e a terra,
lírio cristalino
com pólen de menta,
de menta, de cânfora
e de outras essências.

Entre lábios brancos,
menos que um suspiro,
que um nome, que um beijo,
dissolvido em sono.

Sobe além das nuvens.
Até que planaltos?
Até que planetas?
traçando aros leves,
ondas sucessivas...
diamante caído
em lagos de neve,
áfonos, coalhados,
nos vales da morte,
longe, longe, longe...

Na primeira estrofe, percebemos a presença de três elementos típicos da estética barroca. Primeiro, a figura de linguagem, empregada já no segundo verso, é uma hipérbole, que oferece uma dimensão extraordinária ao movimento das asas, que, mesmo sendo tênues, ou até mesmo por essa igual razão, são capazes de subir “mil andares”. Segundo, a tenuidade das asas contrasta com a densidade dos dedos. De fato, se considerarmos a imagem dessas asas análoga às mãos, com base na forma humana sugerida em todo o poema, podemos igualmente considerar as penas dessas asas análogas aos dedos, que, de acordo com o terceiro verso, são densos. Já nesse primeiro momento temos um conflito semântico, uma vez que o mesmo objeto descrito é tênue e, ao mesmo tempo, denso. Esta última qualidade também contrasta com o rosto transparente e vago e com a invisibilidade do pássaro, que, semelhante à alma, vagueia à procura do corpo, para além de mil andares – “lugar” onde não se acha facilmente um corpo, material e terreno.

O terceiro elemento, presente nos últimos versos da primeira estrofe, comunga com os primeiros versos da segunda. Morte e vida têm o mesmo rosto, assim como noites e dias, que se contrastam e sobem e, contrariamente a isso, noites e dias, que se contrastam e descem. O movimento dessas oposições acontece numa transição de espaços também opostos: “entre o céu e a terra”. A alma, sob a metáfora do pássaro, que também é lírio cristalino, tem o perfume de menta, cânfora e outras essências, e sobe, até outros planaltos, planetas e outras lonjuras.

Afrânio Coutinho (1990, p. 103), ao tratar do Barroco, em sua *Introdução à Literatura Brasileira*, escreve que a referida escola “é uma arte da morte e dos túmulos”, a qual não raro se ocupa de contrastar o ato decadente de morrer com a fortuna da ascensão da alma. Nesse sentido, vale acrescentar que o par de opostos morte/vida, bem como a coincidência dos movimentos de subida e descida evocam elementos da cultura grega do período clássico. No pensamento do pré-socrático Heráclito de Éfeso, há cinco fragmentos que sustentam esse argumento: DK. 15, DK. 26, DK. 48, DK. 62 e DK. 88,¹¹⁶ que afirmam, respectivamente, que Hades (morte) e

¹¹⁶ As letras DK, usadas para introduzir a numeração dos fragmentos, referem-se às iniciais dos nomes dos editores modernos desses fragmentos de Heráclito: Herman Dils e Walter Kranz, conforme a seguinte edição: DIELS, H., KRANZ, W. (Eds.) *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1951. Para a paráfrase dos fragmentos, foi utilizada a tradução de Damião Berge, segundo esta referência: BERGE, Damião. *O logos heraclítico: introdução ao estudo dos fragmentos*. Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro, 1969.

Dioniso (vida) são o mesmo, que a morte toca a vida e a vida toca a morte, que a palavra arco significa, ao mesmo tempo, vida e morte, que mortais (homens) e imortais (deuses) são correspondentes e, por fim, que o vivo é também morto.

A respeito do segundo fragmento citado há pouco, vale acrescentar que a palavra grega para arco – *biós* – é graficamente idêntica à palavra usada para designar a vida – *bíos*. De fato, é curioso pensar que o uso do arco, a arma, resulta necessariamente na vida, de quem com ele vitima, e na morte, de quem por ele é vitimado. Essa ideia também se encontra na tragédia de Sófocles. É o que se passa em *Filoctetes* (v. 67-76, 1997), por exemplo, peça que narra o destino de um jovem guerreiro, de nome análogo ao título, que, ao ser acometido por uma doença grave, é abandonado pelos amigos numa ilha deserta. No momento em que Neoptólemo, sob a influência dos ardis de Odisseu, retira as armas de Héacles das mãos do jovem ferido, este reivindica para si o arco, pedindo que aquele lhe restitua a vida.

Ainda no que diz respeito aos movimentos de subida e descida das noites e dias, conforme lemos na segunda estrofe do poema de Cecília Meireles, é novamente oportuno evocar Heráclito. No fragmento DK. 60, o pensador afirma que os caminhos da natureza são ascendente e descendente e que ambos são um mesmo caminho.

O modo como essas imagens se constroem no poema analisado neste tópico garantem um contorno barroco no desenho dos versos, no que diz respeito à afinação dos contrários. Coutinho (1990), ao tratar dessa característica do estilo barroco, escreve:

São [...] o dualismo, a oposição ou as oposições, contrastes e contradições, o estado de conflito e tensão, oriundos do duelo entre o espírito cristão, antiterreno, teocêntrico, e o espírito secular, racionalista, mundano, que caracterizam a essência do espírito barroco. Daí uma série de antíteses – ascetismo e mundanidade, carne e espírito, sensualismo e misticismo, religiosidade e erotismo, realismo e idealismo, naturalismo e ilusionismo, céu e terra, verdadeiras dicotomias ou “conflitos de tendências antitéticas (Meissner)”. (COUTINHO, 1990, p. 98)

Mas as imagens do poema de nossa análise estruturam-no sob uma atmosfera de tendência predominantemente simbolista, conforme vemos em toda a poesia ceciliana, razão pela qual a poeta é geral e precipitadamente classificada como uma nova simbolista. Além disso, não se pode negar que essa caracterização antitética, hiperbólica e, por fim, barroca, mostra-se apenas na superfície do texto, não atingindo a profundidade de um conflito entre esses opostos, tão fortemente presente na poesia da escola que antecedeu a calma e a mansidão do lirismo árcade. E esta, aliás, também se

mostra presente na obra cecilianiana, garantindo o debate sobre a capacidade da poeta de colocar em sua poesia elementos de escolas passadas (inclusive a escola barroca), as quais ela conhecia muito bem.

3 “Metade entre as nuvens, metade entre as ervas”

O poema seguinte, o de número 30, pelo menos no que toca à ideia dos contrários, também pode ser interpretado a partir de Heráclito, que no fragmento DK. 88 escreve que o velho é jovem e vice-versa. E Sófocles pode novamente ser evocado, desta vez no que concerne à peça *As Traquínicas* (v. 547-549, 2009). Esta narra o destino de Hércules, que, voltando para casa depois de passar fora vários meses realizando os seus trabalhos, traz consigo uma amante: a jovem Íole, cativa de uma cidade conquistada. Nos versos dados há pouco, Dejanira, a esposa do herói filho de Zeus lamenta a própria sorte, uma vez que se depara com a beleza e a juventude de Íole. Afinal, a moça de imagem desejável provoca na mulher traída uma profunda nostalgia daquilo que fora. Mas, no caso do poema, o par de opostos jovem/velho não ultrapassa o plano da sugestão. Porque a juventude não chega a ser propriamente mencionada, mas somente representada pela imagem do ramo verde. E a realidade da “cena” descrita não passa de uma representação geral da transição de um plano para outro, que no poema não fica muito evidente do que realmente se trata. É o que lemos:

No alto da montanha já quase chuvosa
o velhinho passa
metade entre as nuvens, metade entre as ervas
com um ramo verde nas mãos gastas.

Que pensa, que sente, que faz, que destino
é o seu, nesta altura,
cercado de rochas, calado e sozinho,
cercado de nuvens?

E o ramo que leva, tão verde, na tarde
cinzenta e pesada,
a que primaveras irá conduzindo
seu corpo ou sua alma?

Para muito longe, muito longe, passa.
Monte sobre monte,
vai-se andando sempre, sempre há um ramo verde,
e depois um largo horizonte.

Na primeira estrofe do poema, o tempo, personificado na figura mítica de um velhinho, metaforiza a humanidade, fugaz em sua existência. Essa personagem, que o eu lírico observa passar sobre um duplo cenário, revela-se igualmente dupla, em harmonia com a natureza que lhe cerca. Em harmonia na desarmonia. Porque está dividido – “metade entre as nuvens, metade entre as ervas” – e essa divisão pode ser observada em suas próprias mãos: gastas, porém carregando um ramo tão verde, mencionado no início deste tópico.

Assim como o poema “19”, analisado no tópico anterior, esse poema de número 30 traz uma situação de conflito, apesar da suavidade que proporciona a partir do tema da morte e de uma possível passagem da “alma” de um determinado estado a outras dimensões apenas sugeridas. Isso se mostra na “pintura” do poema, que, se imaginado como uma tela de fato, apresentaria um contraste das cores verde – do ramo leve; e cinza – da tarde pesada. O velhinho caminha em sua partida, como quem, no tempo presente, reúne o passado – prolongado e expandido na verdura sobrevivente do ramo; e o futuro – desconhecido e no largo horizonte que fica para além da montanha sobre a qual caminha. “Cercado de rochas” e “cercado de nuvens”, a personagem descrita movimenta-se a essas lonjuras invisíveis.

O conflito se evidencia, sobretudo, na indefinição da forma do velhinho. Na verdade, é como se seu corpo e sua alma se misturassem e formassem uma só imagem, sem deixar, no entanto, de passar. Porque, independente do que seja, entre nomes e qualidades: corpo, alma, gasto, verde, cinza, leve, pesado... está condicionado a passar, sempre, ainda que nessa passagem leve consigo um vestígio verde da montanha e a nostalgia da vida e da terra.

É evidente que o Barroco, estilo artístico e literário, o qual Coutinho (1990, p. 97) considera ser, antes de tudo, “um estilo de vida, que encheu o período compreendido entre o fim do século XVI e o século XVIII”, não se mostra presente no poema quanto à estética do feio, ao erotismo, à crueldade e à degenerescência do corpo. Tais temas e tendências, todos gerados pelo conflito de ideias religiosas e filosóficas entre o fim da Idade Média e o Renascimento, não participam da poética ceciliana, que não se deixa “contaminar” por tão forte realismo. Por outro lado, é de se esperar que um gênio da literatura, percebendo a realidade à sua volta e atenta às ocasiões de seu próprio tempo, vá ao passado para resgatar aquilo que lhe ajude a compreender a sua atualidade. Afinal, compreender o presente exige um movimento dialético no próprio

tempo, ou seja: se distanciar do tempo para melhor enxergá-lo, sem deixar de voltar para ele, sabendo que disso não é possível escapar.

A respeito dessa relação dialética com o tempo, Agamben (2009) assinala que:

[...] a contemporaneidade [...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com tempo que a este adere através de uma *dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Com base nessa citação, podemos afirmar que o homem contemporâneo é um entusiasmado, no sentido etimológico da palavra: tomado por um deus que o expulsa de si. Esse homem precisa tomar distâncias de si para ver-se a si mesmo como se fosse outro. Nesse caso específico, é de seu próprio tempo que ele sai (mas não ao pé da letra, claro) para, do passado, enxergar amplamente a sua contemporaneidade.

O tempo de vida de Cecília Meireles permitiu que a autora presenciasse as duas grandes guerras do século XX. Além disso, a sua existência foi marcada pela morte de vários entes queridos e tanto isto quanto aquilo são razões que justificam o traço angustiado de seus escritos. Logo, é razoável considerar que como poeta, sobretudo como poeta, ela tenha, nos dizeres de Agamben, odiado o seu próprio tempo. Mas sem deixar, no entanto, de reconhecer que cada um está condicionado à sua contemporaneidade e desta não pode fugir.

4 Conclusão

Diante das considerações feitas, é razoável concluir que em *Metal Rosicler*, de Cecília Meireles, há nuances das mais diversas características do Barroco. Muito embora este tenha alimentado as tendências literárias e artísticas em geral dos séculos XVI a XVIII, sobrevive na estética da poesia do modernismo brasileiro. Nesse caso, na obra em análise.

Os poemas “19” e “30”, analisados neste artigo, são a evidência de que a tensão dos pares opostos, característicos do Barroco, formam as linhas mais importantes dos dois poemas, tanto nas imagens descritas nos cenários, que são construídas pelas figuras de linguagem, quanto pelo conteúdo dos poemas, que diz respeito à qualidade

conceitual. No primeiro, as asas tênues do éter são a síntese da dicotomia vida/morte, que agoniza no seu “vôo” hiperbólico de “mil andares”, entre noites e dias que, além de serem antitéticos, realizam movimento igualmente antitético de subida e descida. No segundo, o Velhinho insiste em manter a força da verdura do ramo que carrega nas mãos gastas. O contraste do tempo, passado e futuro perfazem a síntese da vida no presente descrito: momento da travessia, entre as nuvens, aéreas, e as ervas, terrestres, ou melhor, terrenas.

Cecília Meireles, tendo escrito uma obra cuja marca mais profunda é a angústia diante da morte e da solidão que a mesma morte deixa, mostra-se a todos nós como alguém capaz e principalmente como uma mulher capaz de tomar distâncias de seu próprio tempo para enxergar com mais perspicácia a sua atualidade. É contemporânea, porque sabe que não pode fugir de seu tempo e por isso dele sai e para ele volta, a fim de propor contornos para a realidade. Em seu caso, as melhores linhas desses contornos são a sua poesia.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BERGE, Damião. **O logos heraclítico: introdução ao estudo dos fragmentos**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil** (15ª ed.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DIELS, H., KRANZ, W. (Eds.) **Die Fragmente der Vorsokratiker**. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1951.

HERÁCLITO. **Die fragmente der vorsokratiker**. Diels, H., Kranz, W. (Eds.). 6th. Edn., Berlin, 1951.

MEIRELES, Cecília. **O estudante empírico**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Poesia completa**, Volume 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Poesias completas** (vol. 4). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

SÓFOCLES. **As Traquírias**. Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Editora Unicamp, 2009.

_____. **Filoctetes**. Tradução de José Ribeiro Ferreira, 3ª edição. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

“BETWEEN HEAVEN AND EARTH”: BAROQUE LINES IN METAL ROSICLER, BY CECÍLIA MEIRELES

Abstract

This paper aims to analyze the nuances of baroque aesthetics in *Metal Rosicler* by Cecília Meireles. Being a book composed of 51 poems, only those of number “19” and “30” are actually analyzed, because they are the ones that most reveal the baroque lines, which characterize the said work. Although there are other elements in this strange and familiar “metal”, woven by the poet and of a predominantly modernist nature, such characterization is crossed by the theme of death; by the lyrical anguish before the ephemerality of life; by the opposing tensions between the things of heaven and those of the earth; and also by despair, because of human frailty. These same brands, according to Afrânio Coutinho (1990), participate in the characterization of baroque aesthetics, as well as the life style of analogous name. Not even the predominance of the Symbolist aesthetics, whose influence on the work of our author is more relevant than the other tendencies of the tradition, can neutralize these elements characteristic of the Baroque. Beyond all this, the Modernism, at least that of Cecília Meireles, seems to be interesting mainly because it connects at once the past of our poetic tradition: Brazilian and, inevitably, Portuguese. This fuels an interesting discussion about the concept of contemporary in Giorgio Agamben (2009).

Keywords

Metal Rosicler. Cecília Meireles. Baroque lines.

Recebido em: 20/12/2017

Aprovado em: 13/03/2018

Avalovara e o Neobarroco como estética de contestação latino- americana

Raimundo Fábio Gomes Carneiro¹¹⁷
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Este artigo analisa a apropriação de um estilo de escrita neobarroco por parte do escritor pernambucano Osman Lins, bem como alguns desdobramentos dessa escolha estética feita em sua obra *Avalovara* (1973). Como aparato teórico, buscamos apoio principalmente na análise de Irlemar Chianpi sobre a apropriação e ressignificação da estética barroca por autores latino-americanos do século XX, em *Barroco e Modernidade* (1998) e *O Realismo maravilhoso* (2012). A partir da observação de que *Avalovara* apresenta um grau de complexidade em sua leitura e ao mesmo tempo uma variação imensa de recursos estilísticos e conceituais que fazem de seu texto uma construção contestadora não só do modo usual e “clássico” de narrar, mas de toda uma série de modelos de interpretação do mundo impostos de fora aos países latino-americanos, procuramos demonstrar que a obra pode ser analisada, segundo a tese de Chianpi, como representante do modo de contestação que os neobarrocos fazem à lógica utilitária dos sistemas de ideias regentes da sociedade ocidental.

Palavras-chave

Barroco. Neobarroco. América-Latina. Osman Lins. *Avalovara*.

Introdução

¹¹⁷ Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC)

Iniciamos nosso texto explanando brevemente sobre a estética neobarroca latino-americana enquanto modo de contestação formal e conceitual às lógicas europeia e americana do norte de observação e explicação do homem e da sociedade; para em seguida observar o parentesco da ficção do escritor pernambucano Osman Lins com essa corrente moderna de apropriação e ressignificação de elementos da estética barroca, através de uma análise demonstrativa de alguns aspectos barrocos relevantes na obra *Avalovara* (1973).

1 Neobarroco como contestação latino-americana aos metarrelatos ocidentais.

“A floresta era maior que os compassos, réguas, riscos e projetos feitos nas pranchetas racionalizantes dos iluministas. A elipse continuava a imperar nas volutas dos cipós e nos gigantescos troncos que imitavam Bernini e Borromini, antes mesmo que Bernini e Borromini existissem.”

(Affonso Romano de Sant’Anna)

O Barroco europeu foi trazido para a América Latina a partir dos processos de colonização do chamado Novo Mundo por Portugal e Espanha. Países católicos de ambiente cortesão, trouxeram na esteira das expansões marítimas comerciais e da Contra-Reforma valores religiosos, filosóficos e estéticos barrocos que se impregnaram na América Latina. Foram os primeiros valores estéticos europeus aplicados efetivamente ao continente. Affonso Ávila (1994) endossa a tese de Otto Maria Carpeaux (1900-197) de que toda a civilização americana teria origens e características barrocas: “Se, como estilo, o barroco é um fenômeno europeu, como *survival* é um fenômeno muito mais americano.” (CARPEAUX, apud Ávila, 1994, p.44)

Irlemar Chiampi, em *Barroco e modernidade* (1998), estuda a estreita relação da América Latina com essa estética do século XVII. Transpondo a questão para além das épocas coloniais dos países latino-americanos e estudando-a a partir de suas reverberações na nossa modernidade e no que se convencionou muitas vezes denominar pós-modernidade. Chiampi afirma que, se a introdução do Barroco na América Latina se confunde com o próprio processo de colonização do continente, em literatura especificamente, é a partir das Vanguardas e dos Modernismos dos inícios do século XX que a apropriação dessa estética ocorre de forma consciente e efetiva. “Como proposta moderna, entendo a que recicla ideologicamente o barroco como um fator de

identidade cultural, dentro da prática da fragmentação, da celebração do novo, do afã de ruptura e da experimentação.” (CHIAMPI, 1998, p.16)

Para Chiampi, a literatura dos movimentos modernistas latino-americanos teria dado ao Barroco a necessária “legibilidade estética” ao apropriar-se conscientemente de seus modos, rupturas e experimentações. Em seguida teria havido o que a autora denomina de “legitimação histórica” da estética barroca no continente, com o “Novo Romance” e o chamado *Boom* editorial nos anos 1960.

Colocando a tendência a apropriar-se de elementos barrocos ao lado de outras tantas tendências da literatura dos anos 1970-1990 que, a seu ver, “também desconstroem as categorias do mundo moderno” (1998, p.16), Chiampi ressalta o fato de que a adoção e ressignificação da estética barroca, o “neobarroco”, teve relevante importância na construção de uma modernidade artística e literária sul-americana e, posteriormente, no que considera o período pós-moderno da arte e da literatura do continente.

Estudando autores como José Lezama Lima (1910-1976), Alejo Carpentier (1904-1980) e Severo Sarduy (1937-1993), Chiampi traça não só a apropriação dessa estética como sua gradual transformação dentro do contexto artístico latino-americano e aponta o neobarroco como uma das forças motrizes de maior relevância na literatura do continente. Vertente estética que, nos autores que a adotam, atua como uma tentativa de reconstruir em bases mais apropriadas a história cultural desse povo, bem como se converte em uma resposta combativa a uma lógica de interpretação do real à qual o homem sul-americano não está plenamente adequado:

Não é casual, portanto, que seja justamente o barroco – pré-iluminista, pré-moderno, pré-burguês, pré-hegeliano – a estética reapropriada nesta periferia, que só recolheu as sobras da modernização, para reverter o cânone historicista do moderno. O resgate do barroco envolve uma estética e uma política literária que, mostrando-se como uma autêntica mutação das formas poéticas, supõe, entre outras consequências o abandono da presença surda do século XVIII em nossa mentalidade. (CHIAMPI, 1998, p.19).

Para a autora, os artistas latino-americanos que optam por utilizar e reinventar o discurso barroco em sua obra são levados, pela própria índole diversa do europeu ou americano do norte, a opor-se radicalmente às várias lógicas organizacionais advindas desses centros hegemônicos; encontrando na apropriação e transformação da estética rebuscada do barroco um caminho para o confronto no campo estético. Em sua interpretação, a obra de arte neobarroca luta contra a visão hegemônica da

realidade vinda dos grandes centros culturais e econômicos na medida em que confronta os “metarrelatos” ocidentais, termo que a autora utiliza no sentido em que Jean-François Lyotard (1924-1998) o emprega em *O Pós-Moderno* (1979), e se recusa à velocidade e ao senso utilitarista através da construção de narrativas repletas de invenção e complexidades em todos os níveis.

Isto sugere ainda explicações para a luta pelo resgate do humano, a luta contra a coisificação do homem na literatura latino-americana em uma de suas vertentes mais fortes: o Realismo Mágico. Uma vez que, se não contiver o mágico, o fantástico, o maravilhoso, não é realismo no nosso caso, pois não leva em conta a raiz não ocidental do homem latino-americano, o que implica dizer que não o desvela, não o desvenda. Como argumenta Chiampi em *O Realismo Maravilhoso* (1976).

É uma inclinação unânime no discurso crítico hispano-americano justapor dois critérios para avaliar o processo de renovação ficcional dos últimos quarenta anos. Um deles, da ordem temática, é o da *representatividade*, ou seja, a capacidade do romance de expressar um espaço cultural, uma sociedade, uma problemática histórica, com uma perspectiva não documental, mas integradora das várias faces do real. O outro é o da *experimentação*, entendida como a prática de técnicas narrativas audazes ou renovadoras com relação ao envelhecido instrumental do realismo-naturalismo. (CHIAMPI, 2012, p.135, grifos da autora)

Osman Lins, autor brasileiro identificado, pela contemporaneidade e pela proposta de inovação narrativa, com os autores do pós-boom nos anos 1970 do século passado, soma a tantas outras tendências estéticas que avultam em seu multifacetado *Avalovara*, dois traços que Chiampi (1998, 2012) considera ferramentas de contestação na literatura do continente: a apropriação das complexidades barrocas na narrativa e uma tendência ao real maravilhoso. Para Chiampi, citando o exemplo professado por Alejo Carpentier, o real maravilhoso e o barroquismo na literatura, são reivindicados como recursos para a promoção de uma visão da realidade fundamentada em uma mimese diferenciada da pré-estabelecida, mimese que, segundo Carpentier e defendida por Chiampi, cabe melhor ao homem sul-americano:

A estratégia principal de Carpentier consiste em vincular o seu conceito do “real maravilhoso americano” com uma reflexão linguística sobre o estilo barroco, de modo a promover uma razão estética dessa opção retórica em sua prosa narrativa (...) essa proposta, nos anos experimentais do “novo romance” implicava, compreensivelmente, uma negação e uma reformulação da mimese realista, peculiar do romance regionalista precedente: proliferar (nomear, descrever) não é mais dizer a realidade a secas ou documentá-la, mas sim homologar, na forma da expressão (o barroquismo verbal), a forma do conteúdo (o real maravilhoso americano). (CHIAMPI, 1998, p.9-10)

Como podemos observar, Chiampi (2012, p.10) procura valorar o realismo mágico enquanto representação diferenciada da realidade, representação que vai além da busca por um exotismo literário e que se funda na confluência da mistura de tendências autóctones e estrangeiras. Para além disso, funde, na esteira de Alejo Carpentier, o Realismo Mágico ao Barroco, argumentando que o barroquismo da forma narrativa dos escritores que o adotam encontra sua complementação no “conceptismo” que se revela na interpretação mágica do real, interpretação esta mais complexa do que a do realismo-naturalismo europeu, que, a seu ver, procurou simplificar e encaixar a realidade em formas racionais pacíficas e passivas de completo entendimento. Para a autora, portanto, o realismo mágico, não só em Carpentier, é o barroco conceitual latino-americano, contestação dos metarrelatos que fundaram a modernidade e que ao serem desconstruídos, alicerçaram a nossa pós-modernidade.

Neste ponto, trazemos a discussão para a literatura brasileira, onde já alguns autores têm seu nome estreitamente associado ao neobarroco latino americano, entre eles João Guimarães Rosa e Haroldo de Campos. Vejamos, então, de que forma podemos observar a apropriação, no âmbito da modernidade literária, de elementos formais e temáticos barrocos em *Avalovara*, e de que forma seu autor, Osman Lins, utiliza essa tendência estética para contestar, desvendar e revelar outras mimeses possíveis ao escritor brasileiro e latino americano através das possibilidades abertas pelo complexo fazer artístico barroco.

2 O texto de *Avalovara* enquanto construção imagética barroca

“O muito pequeno não ‘evolui’ em escalas ordenadas do mais simples ao mais complexo, como queriam os positivistas; estabelece e desdobra de fato múltiplas relações com as demais partículas, objetos e séries, contínua e movelmente desatomizando-se. Qualquer elemento, longe de se isolar, constitui-se em cacho, penca, arabesco. Uma árvore só se deixa entender pela floresta.”

(Amálio Pinheiro)

Duas propostas de estratégia textual se destacam em *Avalovara*, o discurso metalinguístico e um acentuado pendor para a construção imagética da narrativa. Quanto a esta última, não exatamente uma imagética simples, mas uma imagética ornamentada e multifacetada, cambiante e fragmentária, no entanto sem perder nunca o sentido do todo, da imagem final que os adornos constroem; em suma, uma imagética

barroca. A metalinguagem de *Avalovara* perpassa todo o romance e é apresentada antes mesmo do texto em si, logo à primeira página o leitor encontra o gráfico que serviu de modelo construtor da narrativa. Gráfico que também deve servir de guia de leitura para o receptor do texto:



O autor se vale desse gráfico para construir seu livro da seguinte maneira: a espiral, em movimento imaginário para o centro, dá voltas sobre um quadrado dividido em quadrados menores, cada um desses pequenos quadrados que enformam o quadrado maior contém uma letra do palíndromo latino SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, cada letra corresponderá a um tema a ser desenvolvido, cada tema tem um certo valor enquanto leitura isolada e ao mesmo tempo guarda, explícita ou implicitamente, ligações com os demais. Dessa forma, toda vez que em seu movimento a espiral toca uma letra tema, este será desenvolvido em narrativa, um pouco por vez e dentro de uma progressão matematicamente calculada de linhas a serem acrescentadas em alguns temas e desregular em outros. Os temas então seguem sendo narrados do início ao fim do livro, seguindo a lógica do movimento da espiral dentro dos limites do quadrado, rumo à letra N que se encontra no centro.

Para Afonso Romano de Sant’Anna (2000, p.79), Osman Lins se utiliza do palíndromo como variante do que o ensaísta denomina “labirinto barroco”, quanto ao processo de construção de *Avalovara* como um todo, afirma que “consciente de seu neobarroquismo, Osman Lins lida com o esqueleto e com a carne, com o fundo e a forma da composição.” (SANT’ANNA, 2000, p.80)

O rigor formal na composição da narrativa contrasta com a absoluta entrega criadora e imaginativa do livro quando passamos para o âmbito de seu conteúdo, que traz em si elementos de realismo mágico. O gato com cabeça de macaco que se encontra sempre junto à mãe do protagonista Abel; a cidade de metal que se autoconstrói no ar e adeja sobre o canavial; o pássaro Avalovara, feito de uma miríade de minúsculos pássaros, nome, metáfora e espelho duplo do próprio romance; as cidades que habitam a personagem Roos; as palavras que pululam em ☺, personagem inominada representada

apenas pelo signo gráfico, dentre tantos outros elementos similares encontram-se inseridos na realidade diegética sem sombra de espanto ou dúvida para os personagens, nos termos da teoria do fantástico de Todorov, sem a “hesitação” que caracterizaria o gênero fantástico, contribuindo para a reflexão profunda sobre a realidade a partir da própria inserção de camadas “alegóricas” (TODOROV, 1975, p.19) de leitura sobre esta. Assim, o livro envolve elementos de puro encantamento e magia, seres habitados por palavras, seres habitados por cidades, pássaros formados de outros pássaros, enfim, um exercício onírico e surreal dentro de um esquema previamente traçado de composição. Observado à luz da teoria de Chiampì, esse realismo mágico configura à obra um jogo cultista e conceptista, um barroquismo conceitual que compactua com o barroquismo da forma para repassar ao leitor boa parte da mensagem social de *Avalovara*.

Indo além do gráfico que rege o texto, o parentesco da narrativa de Lins com a pintura e as artes visuais fica evidente em diversos momentos, evidenciando a forma acentuadamente visual com que o autor nos apresenta as cenas de seus enredos. É como se o narrador convidasse o leitor a contemplar visualmente a cena desenrolando-se, como se estivesse comentando a ação que se dá entre figuras de um quadro. Uma narração-descrição.

Sandra Nitrini (2010) se utiliza da expressão “escritura pictural” para se referir ao caráter imagético da narrativa de Osman Lins, para a estudiosa:

A relação da literatura de Osman Lins com a linguagem pictórica movimenta-se em mão-dupla: influxos de fora que o levam a fazer transposições literárias e citações explícitas (neste último caso apenas em *Avalovara*) e demandas internas de sua poética que, por sua própria natureza simbólica, fala por imagens concretas. (NITRINI, 2010, p. 163-164)

Quer a autora chamar atenção para o extremo apego à imagem contido no texto de Osman Lins, que, tanto cita pintores e descreve quadros em suas narrativas, quanto narra as ações de seus enredos como quadros aos quais vai somado algum movimento. São as “demandas internas” da poética adotada pelo escritor.

Somado a esse pendor extremamente visual de seu texto, Osman Lins nos oferece em *Avalovara* uma narrativa completamente fragmentada. O texto constitui-se do desenvolvimento de oito temas relacionados direta ou indiretamente a Abel. Em cada tema, por sua vez, são narrados um tanto caoticamente diferentes enredos. Desta forma, além da primeira secção que o autor fez dos temas a desenvolver de acordo com o giro

da espiral no quadrado com as letras, cada enredo, dentro de cada tema, é quebrado, abruptamente, inúmeras vezes, deixando em suspenso para o leitor o desfecho das ações, dos raciocínios das personagens e das narrativas encaixadas que contêm em si. Vejamos um trecho ilustrativo do que acabamos de expor:

R

16

☉ E ABEL: ENCONTROS, PERCURSOS, REVELAÇÕES

Silenciamos. ☉, o corpo estendido junto a mim, tem um braço por cima do meu ombro. Ouço claramente, pronunciadas por vozes desiguais, quatro ou cinco palavras desconexas: báculo, sacelo, prézea, fabordão. Como se alguém falasse de dentro dos colchões ou do exterior, rente à janela. Apuro o ouvido. Aquietaram-se as magnificentes aves negras.

A viagem fluvial decorre e, para sempre, é, na sua fixidez móvel. Deve-se tentar e eu faço a tentativa. Há um cardume e o chão enigmático mostra a passagem de uma rês, não sei se negra ou branca. Olho e busco expressar.

As gemas de vidro nas sandálias de ☉ adquirem um tom negro e a sua pele – como imponderável e um tanto irreal – absorve a luz vazante. Um vento rápido cruza as ruas sossegadas, revolve os seus cabelos, o vestido esvoaça, flores do tecido, ela ri e dá-me o braço (este peso, esta indefinível leveza!), o rosto junto ao meu, finas rugas tecendo-se nas pálpebras. Sombrios os armários, as gavetas, as malas, os porões, os fundos dos tonéis, os oratórios. Silenciam as cigarras de novembro, enganadas pela noite que se infiltra entre os ramos das árvores; mariposas começam a agitar-se nos seus esconderijos diurnos e aventuram-se indecisas no meio-dia turvo. *Cassações e suspensões de direitos políticos: aguarda-se nova lista ainda hoje.* A faixa do eclipse total, entretanto, fica a alguns poucos quilômetros de Rio Grande. Conduzidos por notícias imprecisas, fazemos extensas e dispendiosas viagens para observar, na sua plenitude, um fenômeno que se prevê incompleto na cidade. Este engano, porém, lido de outro modo, será ainda engano? (LINS, 1995, p. 261, grifos do autor)

O trecho é o início da décima sexta vez em que a espiral toca a letra R no quadrado, no tema *R – ☉ e Abel, encontros, percursos, revelações*. Transcrevemos com a configuração igual a que aparece no livro, incluindo a indicação do tema, das vezes em que a espiral já o tocou, os espaços entre seções e os grifos.

Notemos que o capítulo se inicia com a palavra “silenciamos”, justamente porque em outro ponto do desenvolvimento desse tema, que foi interrompido, os amantes conversavam enlaçados. Abel narra agora algumas das sensações singulares que sempre tem ao lado de ☉, as palavras rebuscadas que o corpo de sua amante escande, as aves negras que se aquietam. Essa cena, no entanto, vem sendo descrita aos pedaços desde a primeira página do romance. Sempre interrompida para dar vez a

outras cenas dos amantes em outro cenário, narrativas encaixadas, diálogos que se dão em outro contexto.

Assim é que logo a cena é cortada, uma linha de espaço em branco se interpõe e o texto segue com as palavras em itálico correspondentes a trechos do ensaio que Abel está escrevendo, no qual tenta expressar uma concepção de tempo em que o presente, o passado e o futuro são percebidos como uma coisa única e simultânea, uma espécie de tempo mítico. Uma outra concepção de tempo, vislumbrada, mas que ele ainda não sabe como expressar. “A viagem e o rio” é o título do ensaio, mencionado pela primeira vez no livro em R7, quando Abel expõe sua ideia a ‘O’. Outros trechos são ainda revelados sempre aos pedaços em R8, R11, R13, R15 até chegarmos a esse do R16, e posteriormente a ele o ensaio voltará a surgir cortando a narrativa em R19, R20, R21 e R22.

Para o leitor do romance compreender o trecho do ensaio de Abel que vemos na citação, precisa estar a par da significação de suas metáforas, as quais foram expostas e explicadas dispersamente há muitas páginas atrás no texto de *Avalovara*. As metáforas que se referem às duas formas de percepção do tempo. Ou seja, uma percepção corriqueira do tempo, representada pela viagem e o viajante, que só percebe o trecho do rio em que está (presente) e o relaciona com os trechos que já passaram (passado) e com o vislumbre dos trechos de rio que ainda vêm (futuro); e outra possibilidade de percepção do tempo como um indefinível todo, contendo somente um imenso presente que é amálgama de suas três faces percebidas simultaneamente; que seria poder observar o rio inteiro e observar-se o viajante em cada ponto de sua viagem tocando sempre o rio todo em vez de um trecho de rio.

O ensaio de Abel consiste em buscar a melhor maneira de expressar tal concepção de tempo. Questão que o absorve e na qual se vê imerso por razões bastante viscerais, visto que o próprio personagem se percebe dessa maneira imerso no tempo. Por esse motivo dá imenso valor às narrativas, acreditando que estas possuem o poder artificial de levar o homem a conceber o tempo dessa forma, uma vez que o facultam ligar e amalgamar as três faces do tempo em uma só, corrigindo sua desfacelada e estreita percepção corriqueira das sucessões dos fatos de sua vida.

Esta é a metáfora central do ensaio, mas o trecho remete ainda a outras duas metáforas importantes para sua correta interpretação, usadas pelo ensaísta Abel para representar a busca da expressão de algo que ainda sequer ele concebe claramente.

Uma dessas metáforas ocorre na primeira vez que o ensaio surge na narrativa, em R7: “um sinal. Sim, um sinal, sim. Como o rastejador que diz: ‘Aqui passou uma rês perdida.’ Sabe a cor da rês? Não. Conhece a marca da rês, a ferro e fogo gravada? Não, isto o rastro não revela. Mas ele sabe, o rastejador: ‘Aqui, perdida, passou uma rês’.” (LINS, 1995, p.33).

A outra metáfora em R8: “Muito havendo convivido com as águas e à força de ler na superfície, diz o pescador: ‘Aqui há peixe’. Onde? Quantos? Não sabe e o peixe é veloz: não para ante o anzol e as interrogações.” (LINS, 1995, p.43)

Como vemos, além do trecho do ensaio surgir em retalho no meio de uma cena amorosa, há um lapso de muitas páginas entre a retomada de suas metáforas e suas primeiras menções. De forma que sem a retomada do sentido de trechos que ficaram para trás na narrativa, o trecho presente do ensaio é duplamente obscuro para o leitor. Por surgir aparentemente do nada e por dizer coisas em um arranjo enigmático cujas chaves de compreensão se encontram muitas páginas antes, em outros fragmentos do ensaio dispersos subitamente entre as narrativas do tema R.

Segue outra linha em branco e a narrativa de Abel continua, mas já não se trata da descrição dos amantes entre quatro paredes. O leitor é levado mais uma vez de súbito a outro fragmento episódico. Abel e ‘☉’ estão agora na praia do Cassino, na cidade de Rio Grande- RS, contemplando o eclipse solar ocorrido em novembro de 1966.

Esse episódio começou a ser contado em R3, na página 15, e embora seja mais extenso nas linhas que dele tratam, também será desenrolado e interrompido inúmeras vezes, sendo contado aos poucos até o fim das narrativas do tema, em R22. De forma extremamente plástica e sinestésica, a narrativa de Abel exige que o leitor retome sempre as referências de outros momentos em que o episódio foi desenvolvido no tema, a preço de não perceber o enredo do episódio e nem apreender em toda sua força e graça a sutileza das imagens e sensações que o narrador descreve.

Como, por exemplo, o jogo de luz e sombra que o eclipse enseja à contemplação dos detalhes visuais da pele e da vestimenta de sua amante. Iniciada pela mudança de cor das gemas violetas que enfeitam as sandálias de ‘☉’, anunciadas em R5: “Vamos por ruas que não conhecemos, ‘☉’ e eu, interrogando o céu límpido, examinando a luz do sol no chão e atento a todas as mudanças do ar. Vestido de verão, cabelos soltos, sandálias enfeitadas com falsas gemas roxas.” (LINS, 1995, p.19)

Embora a cena volte a ser tratada inúmeras vezes em trechos ao longo do tema R, as gemas roxas da sandália de '☉' jamais serão referidas de novo antes que o eclipse finalmente principie por escurecer a manhã e torná-las gradualmente enegrecidas, reservando a esse detalhe aparentemente ínfimo a honra de anunciar a Abel que o eclipse tão esperado começara.

Abel parece embriagado da imagem de '☉', por um momento é através dela que contempla o eclipse. Notando o quanto sua pele clara absorve de forma incomum a luz que resta do sol e resiste ao negror que aos poucos toma conta do dia, início de escuridão que ludibria até mesmo os ventos noturnos, surgidos de repente no meio-dia de novembro, manhã descrita em outros trechos como abafada e sem ventos; ludibriados também os bichos diurnos que se preparam para dormir enquanto os noturnos já ensaiam suas atividades.

É um momento jubiloso para Abel, mas estamos no ano de 1966 e há uma realidade histórica que destoa do júbilo dos homens e dos fenômenos celestes. A realidade do país surge na consciência do narrador embebido pelo amor e pelas confluências ditosas de sua vida individual. Uma nova quebra episódica se dá, em forma de manchete de jornal. Acontecimentos referentes à ditadura militar, às cassações dos direitos políticos, aos desmandos opressivos.

É interessante notarmos que a inserção da manchete de jornal marca uma quebra não só textual e discursiva, mas também no nível diegético, pois em seguida a ela, o júbilo do eclipse é rapidamente quebrado, Abel se dá conta de que viajara guiado por errôneas informações, pois a percepção do eclipse na cidade de Rio Grande não era total. Resta a ele ler o fato como uma providência para que encontrasse '☉'. Como ao defrontar-se a um *trompe l'oeil* barroco, o leitor tem o seu olhar levado a oscilar entre o celeste e o telúrico, o transcendente e o corriqueiro, o real e o fictício. Vai da imagem celeste e jubilosa do eclipse e do amor aos fatos políticos e grosseiros dos anos 1960-1970 no Brasil, da ficção e diegese aos fatos históricos nela inseridos.

Esta é a dinâmica aparentemente confusa, mas extremamente amarrada da narração de *Avalovara*. Detivemo-nos neste exemplo, para tentar demonstrar quão trabalhosa é a compreensão de apenas um pequeno trecho de narração de umas das voltas da espiral pelo tema R. Obviamente esse exemplo não encerra a complexidade sequer do próprio tema, quanto mais da construção da obra inteira e de sua leitura.

Para darmos uma ideia, ainda somente no tema R, temos vários outros motivos narrativos que surgem e se desenvolvem paulatina e entrelaçadamente como os

fiões de um tecido: as interpretações de Abel acerca das cifras que tenta desvendar no corpo de 'O'; a narrativa encaixada da vida e da morte de Natividade, empregada negra da casa de Olavo Hayano, marido opressor de 'O'; o passeio de Abel e 'O' por Ubatuba; as reflexões de Abel e 'O' sobre a opressão e seus efeitos; as condições de trabalho dos operários. Todos sendo abordados constantemente e através dessa mesma narração fragmentada.

Em cada um dos oito temas isso também ocorre, ou seja, outras narrativas encaixadas desenvolvendo pormenorizadamente personagens secundários, histórias surpreendentes e intrincadas dos contos escritos por Abel, continuadas reflexões esparsas que acabam constituindo-se em motivos narrativos por sua constante retomada, fiões inumeráveis que se unem para formar um todo complexo e conflitante.

Num misto de aleatoriedade e rigidez lógica o texto vai se compondo para o leitor, numa tensão constante entre as partes e o todo que formam. Como o pássaro imaginário que nomeia a obra, Avalovara, e que se compõe de uma miríade de pássaros minúsculos em movimento cônico espiralado descendente rumo ao centro coincidente com a personagem sem nome 'O' e com a letra N do gráfico. O livro é e se refere o tempo todo ao pássaro, o pássaro é e representa o tempo todo o livro, num autêntico jogo literário barroco de duplo e espelhamento que lembra as palavras de Severo Sarduy sobre a escrita barroca e imagética de Lezama Lima:

Quando lezama quer algo, pronuncia-o. Imobiliza-o foneticamente, aprisiona-o entre vogais e consoantes, disseca-o e o congela de um só golpe – escaravelho, mariposa prensada em vidro – reconstitui uma imagem tão precisa que o objeto ou o ato se convertem em imagens des-desenhadas, apagadas, da construção, do duplo, agora original – traçado por ele. (SARDUY, 1979, p.91)

Cabe ao leitor unir no transcórre da leitura os fiões das histórias fragmentadas que são contadas. Essa poética do fragmento engastado no todo associa-se muito à ornamentada estética barroca, os fragmentos de vidro engastados no chumbo dos vitrais medievais, ou a arte oriental, influências confessadas algumas vezes pelo autor, que em certos momentos revela seu “anticlassicismo” e o apreço pelo excesso de ornamentos a despeito de uma harmonia mais clara e perfeita e de uma ênfase direta nos temas centrais de uma obra de arte. “Atingem-me bem mais a imperícia românica, a radiosidade do gótico e o nosso desmesurado barroco.” (LINS, 1979, p.165)

Esse deslocamento da percepção temporal para uma percepção espacial ocorre na escrita de Osman Lins desde exemplos no nível da palavra, até os níveis frasal

e textual. É justamente esse último nível, da narrativa de *Avalovara* como um todo, que queremos enfatizar aqui. Visto percebermos que, no nível textual, o deslocamento da percepção temporal para a espacial tem seu movimento de retorno, ou seja, a percepção espacial que o autor logra para uma obra escrita serve-lhe de suporte para uma expressão cabal da noção temporal de simultaneidade em vez de sucessividade dos fatos narrados. O autor procura por meios formais representar a ideia de simultaneidade temporal que pretende utilizar em sua narrativa. E a nosso ver, dentre esses meios temos justamente o que denominamos aqui como narrativa pictórica. Vejamos de que modo isso ocorre.

Vimos que *Avalovara* é um romance circular ou espiralado, de leitura não linear e onde acontece uma dispersão dos acontecimentos em fragmentos temporais e episódicos. Na tentativa de anular ou atenuar a sensação de sucessividade episódica e enfatizar uma impressão de simultaneidade de todas as ações do texto, ocorre essa dispersão e diluição das ações da história no todo do texto.

A opção visual da narrativa de *Avalovara* possibilita essa noção, uma vez que um quadro, por exemplo, mostra ao expectador todas as ações que porventura haja na cena de uma só vez, sempre que a imagem for contemplada. Ao passo que na escrita a ação se desenrolaria pouco a pouco com a sucessão dos fatos contados.

A nosso ver, dentro dos limites da escrita, através da estratégia adotada de narrar imagens e fazer de seu próprio texto uma imensa construção imagética barroca, o autor logra uma fusão possível em termos de simultaneidade dos acontecimentos. Narrar pictoricamente dá ao leitor a sensação final, isto é, posterior a leitura do livro completo, de ter contemplado ou de estar contemplando todas as ações dos quadros narrados ao mesmo tempo, como ocorre quando contemplamos uma pintura figurativa e dramática.

Isto ocorre em *Avalovara* na instância das diversas cenas narradas durante o decorrer do livro. Porém, se somamos a esse tipo de narração pictórica das cenas, agora em relação não só aos episódios isolados que compõem a narrativa, mas aos episódios inteiros que resultam das somas das ações que a enformam, Osman Lins escolhe deixar a duração dos episódios da história que conta se estender por todo o texto de *Avalovara*. Não terminando os episódios, contando partes deles e partindo para outra cena de outro episódio que, por sua vez, também ficará incompleta, o autor vai mostrando as histórias de seu livro aos poucos, e, do início ao fim do livro, os mesmos episódios se desenrolam ao mesmo tempo, por assim dizer.

Por exemplo, o ato amoroso de Abel e 'Eve' sobre um tapete que representa o paraíso, ato este que é a “imagem” central do livro, estende-se da primeira à última página da narrativa e é contado entrecortadamente e misturado às diversas outras narrativas que, por sua vez, obedecem ao mesmo esquema. Vale ressaltar que, numa típica fusão barroca entre sagrado e profano, em vez de os amantes serem expulsos do paraíso pelo seu pecado, o amor carnal é justamente o que lança Abel e 'Eve' no paraíso. O próprio paraíso, na cena em questão, também é um jogo de cena barroco, o paraíso se faz representado pela estampa do tapete sobre o qual o casal está.

O narrar pictórico das cenas e a dilatação das ações no corpo do texto fazem com que *Avalovara* possa, ao fim da leitura, ser contemplado como um quadro imenso e cheio de ornamentos, ou como um rico retábulo em que diversas histórias interligadas a uma cena central são contadas ao mesmo tempo, ou ainda como um imenso tapete temático, um vitral, um retábulo, ou qualquer coisa semelhante que conte várias histórias por meio de imagens.

O fato que queremos mostrar é o quanto o autor se esforça para fazer de seu texto uma imensa imagem, um texto que mostra uma história por imagens em vez de contá-las linearmente, para dessa forma imprimir-lhe a ideia de que tudo o que ocorre em *Avalovara* ocorre presentificado, pelo poder conferido à organização da narrativa, em um tempo único de contemplação. Visão integral e simultânea. Visão conciliadora de opostos e opulenta de detalhes, visão barroca.

O esforço formal é resultado da necessidade de representar de uma nova maneira a concepção de tempo e de espaço na narrativa, característica de certas tendências contemporâneas e acrescida do toque pessoal do artífice. No caso de Osman Lins, acrescido ainda da sua propensão a um eterno conflito entre pairar no mito e pousar na História e assumi-la. Jamais optando por uma dessas posições definitivamente, mantendo em seu texto uma constante, fecunda e imaginativa tensão entre o mito e a História, entre o natural e o transcendente, antagonismos barrocos que o autor deixa revelar-se em sua ficção por meio de forma e conteúdo. Em seu romance de “armação conceitista e floração cultista.” (SANT’ANNA, 2000, p.81)

Considerações finais

Um dos modos como o homem latino-americano pode ser mais bem tipificado e ao mesmo tempo individualizado leva em consideração a sua raiz não-ocidental, o seu misticismo enraizado. Ou seja, este configura-se como uma via possível

de contestação artística e literária, de combater a partir de seus próprios fundamentos lógico-rationais o *status quo* imposto desde os inícios do processo “civilizatório” do continente através do desvendamento das tramas das ideologias que nutrem a lógica vigente. Segundo Chiampi (1998), a literatura latino-americana usa como um dos recursos possíveis para tal a recusa em prescindir do mágico, do mítico e maravilhoso, da raiz pouco propensa ao estritamente racional que é uma marca importante do povo latino-americano. Da união de jogos formais barrocos reapropriados ao sabor das américas com o conceptismo barroco do Realismo Mágico, fundidos num neobarroquismo que reivindica a todo custo novas e inúmeras possibilidades de interpretação da própria cultura e sociedade latino-americana.

Neste mesmo sentido é que Lezama Lima, fazendo um jogo de termos e ideias com a afirmação de Winer Weisbach de que o barroco foi “a arte da Contra-Reforma”, afirmou que o neobarroco latino americano é a “arte da contra-conquista” (LEZAMA LIMA, 1988, p.82); não para reduzir, como o fizera Weisbach, o Barroco a um estilo de mera utilização propagandística com fins religiosos e políticos, mas para alçar a apropriação e ressignificação do barroco em nossa modernidade ao patamar de um dos mais importantes elementos fundadores e propulsores da autêntica cultura moderna e pós-moderna latino-americana.

Em nossa visão, no conteúdo e na forma da obra, dentre muitas outras características da escrita osmaniana, *Avalovara* aproxima-se bastante da escrita neobarroca descrita por Chiampi (1998), constituindo-se um texto enigmático e pleno de tensões conceituais e formais, ricamente elaborado e de complexa e demorada leitura, procurando por meio de sua estética desconstruir categorias pretrificadas de interpretação do real, os metarrelatos, e ressignificá-lo cifradamente.

Ao apropriar-se de elementos da estética barroca e inserir inovações substanciais na forma de sua narrativa, Lins o faz, a nosso ver, com uma consciência clara de que tal intento servia ao mesmo tempo ao propósito pessoal de conseguir uma voz própria na literatura nacional e ao propósito de confrontar sua narrativa com o contexto de publicação, ou seja, a conjuntura literária e social de seu país, de seu continente, do Ocidente e de seu tempo.

Assim, observamos nos aspectos neobarrocos da narração de *Avalovara* a contestação do linear pelo circular e, mais importante ainda, da pressa de seu período histórico pelo vagar mítico, da leitura fluida e facilmente prazerosa pelo prazer difícil da lenta decifração. De tal maneira que a própria forma dada ao livro pode ser vista como

um ato de contestação e engajamento através do neobarroquismo, pois fomenta um jogo literário formal e conceitual de desconstrução/reconstrução da visão corriqueira da realidade subjetiva e social.

Referências

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do barroco II: áurea idade da áurea terra.** 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana.** São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998.

_____. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEZAMA LIMA, José. **A expressão americana.** Trad. de Irleamar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988).

LINS, Osman. **Avalovara.** 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Evangelho na taba, outros problemas inculturais brasileiros.** São Paulo: Summus editorial, 1979.

LYOTARD, François. **O pós-Moderno.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

NITRINI, Sandra. **Transfigurações: ensaios sobre a obra de Osman Lins.** São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2010.

PINHEIRO, Amálio. **América Latina: barroco, cidade, jornal.** São Paulo: Intermeios, 2013.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Barroco: do quadrado à elipse.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARDUY, Severo. **Escritos sobre um corpo.** Trad. de Ligia Chiappini Moraes e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TODOROV, Tzvetan. **Introduction à la littérature fantastique.** Paris, Du seuil, 1970. Tradução brasileira: Introdução à literatura fantástica, São Paulo: Perspectiva, 1975.

AVALOVARA AND THE NEOBAROQUE AS AESTHETICS OF LATIN AMERICAN CONTESTATION

Abstract

This article analyzes the appropriation of a style of neobaroque writing by the writer from Pernambuco Osman Lins, as well as some unfolding of this aesthetic choice made in his work *Avalovara* (1973). As a theoretical apparatus, we seek support mainly in the analysis of Irlemar Chiampi on the appropriation and re-signification of baroque aesthetics by Latin American authors of the twentieth century, in *Barroco e modernidade* (1998) and *O Realismo Maravilhoso* (2012). From the observation that *Avalovara* presents a degree of complexity in its reading and at the same time an immense variation of stylistic and conceptual resources that make of its text an answering construction not only of the usual and "classic" way to narrate, but of all a series of models of interpretation of the world imposed from outside Latin American countries, we try to demonstrate that the work can be analyzed, according to Chiampi's thesis, as representative of the way in which the neobarocos contend with the utilitarian logic of the systems of ruling ideas of Western society.

Keywords

Baroque. Neobaroque. Latin America. Osman Lins. *Avalovara*.

Recebido em: 12/10/2017

Aprovado em: 10/03/2018

O retábulo barroco de Osman

Lins

Lourival da Silva Burlamaqui Neto¹¹⁸

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo

Este trabalho acusa a presença de três traços da estética barroca no conto “Retábulo de santa Joana Carolina” (2002) de Osman Lins. Os aspectos desse estilo identificados na obra são, respectivamente, a *forma aberta*, apontada por Wölfflin (2000) como caracterizadora da produção visual barroca, as agudezas literárias seiscentistas e o labirinto barroco. A princípio, elencam-se algumas considerações críticas sobre o barroco no panorama nacional novecentista, refletindo-se sobre a perspectiva retórica de Hansen (2004), a abordagem psicologizante de Ávila (1971) e a compreensão do barroco como um fenômeno cultural de Sant’Anna (2000). Após essas reflexões sobre a estética seiscentista, ressalta-se o rebuscamento e a propensão visual do conto de Osman, características que, frequentes em sua obra, já viabilizaram a aproximação de outros textos seus com o barroco. Por fim, são analisados os procedimentos estilísticos empregues pelo autor para se aproximar das configurações artísticas do seiscentos, a saber: a *forma aberta*, trespasse dos limites da tela, encontra correlato na transgressão dos limites dos *mistérios*, seções autotélicas que compõem o conto; as agudezas e o labirinto barroco, por sua vez, estão presentes no princípio dessas mesmas passagens.

Palavras-chave

Osman Lins. Retábulo. Barroco. Forma aberta. Agudeza.

¹¹⁸ Graduado em letras pela UESPI. Mestre em Literatura, sociedade e memória pela UFPI. Doutorando em Teoria da Literatura pela UFPE.

1 O barroco: algumas considerações

No panorama crítico brasileiro, o barroco despertou, no curso do século XX, debates acalorados. Estudiosos diversos, provenientes de formações teóricas distintas, atribuíram diferentes valores a essa produção, interpretando, cada um a seu modo, as configurações estilísticas do seiscentos.

O ponto de partida dessa recepção irregular foi uma detração: a famosa exclusão dos autores seiscentistas da *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido. Essa conhecida supressão do período, embora polêmica, era, em parte, justificável. Nas páginas iniciais de sua obra, o crítico sugeria ao leitor uma filiação de pensamento: a *weltanschauung* romântica¹¹⁹. Essa visão de mundo, pela qual Candido nutria simpatia, era influenciada por uma definição estranha aos séculos precedentes: o conceito de nação.

Os literatos românticos, coevos à independência, acreditavam que o país já possuía uma genealogia própria de escritores e que nas publicações desses autores havia intuições que, se cultivadas, poderiam conceber uma literatura tão original quanto à nação em vias de independência. Os românticos, porém, obliteravam certos aspectos da produção desses autores e apreciavam outros. Esta depreciação/valoração obedecia a um esquema bem definido e os aspectos enaltecidos eram intuições que em suas obras já estavam bem desenvolvidas: a apresentação da paisagem tropical e o nacionalismo. Assim, o passado interessava-os à medida que predizia algo que entre eles já estava sedimentado.

Antonio Candido, comungando essa perspectiva, acabou lançando aos séculos XVI e XVII um olhar anacrônico. Como buscar nesse período mentalidades associadas a um conceito ainda inexistente? Assim como o conceito de nação não dá conta da totalidade histórica de um território, a noção de nacionalismo literário seria insuficiente, pois, não abarcaria autores que, anteriores ao século XIX, ficcionalizaram nos seus escritos as nuances de um contexto sem necessariamente tomá-lo como nação.

Hansen (2004), estudando a sátira barroca de Gregório de Matos, tomou um caminho inverso ao de Cândido, associando os princípios que constituíam as linhas de força das práticas poéticas e dos manuais retóricos seiscentistas às práticas sociais da

¹¹⁹ O leitor perceberá que me coloquei deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos e dos críticos estrangeiros que antes deles localizaram na fase arcádica o início da nossa verdadeira literatura, graças à manifestação de temas, notadamente o indianismo, que dominarão a produção oitocentista. (CANDIDO, 2013, p. 27)

época. Desta forma, o crítico resguardou os autores do período de várias apreciações equivocadas, por exemplo, a corriqueira acusação de falta de originalidade¹²⁰.

Tal abordagem deu algumas contribuições nevrálgicas ao estudo das letras seiscentistas, visto que: I) Considerou as nuances sócio-políticas daquele período, evitando anacronismos de mentalidades; II) Relativizou os critérios românticos de originalidade e criatividade enquanto balizas adequadas para a avaliação daqueles textos, evitando anacronismo de critérios estéticos; III) Constatou que no século XVII havia, entre os letrados, um influxo de formas e temas¹²¹.

Essas inovações introduzidas por Hansen nos estudos sobre o seiscentos pressupunham a ideia de poema enquanto artefato proveniente da atividade intelectual, ou seja, o texto não era fruto apenas de uma subjetividade que criava de maneira espontânea, mas resultado de uma operação racionalizante que selecionava a matéria a ser tratada, ornando-a com primor. Tal concepção opõe-se a um traço frequentemente associado à produção artística do século XVII: a crise do sujeito. Ávila (1971), no espaço crítico brasileiro, popularizou a tese de que a produção barroca provinha de um homem barroco, indivíduo cindido entre uma mentalidade prática, empírica, associada à expansão marítima, e uma cosmovisão cristã, extensão do pensamento mediéxico, ratificadora da ordem monárquica. Essa oscilação entre autonomia e sujeição, segundo o autor, aguçava a consciência do homem seiscentista, viabilizando a projeção das formas que implodiram a harmonia da arte clássica.

Tanto Hansen quanto Ávila tentam explicar a opulência da arte barroca. Os dois, entretanto, encontram justificativas distintas. O primeiro, cotejando a produção do período com as poéticas coevas, considera o estilo seiscentista um produto direto dessas propostas retóricas. O segundo toma-o como a consequência de uma psique dilacerada. Hansen evita os anacronismos, considerando as nuances sócio históricas da época e

¹²⁰ No século XVII, era frequente a vocalização do que se escrevia. Nessas ocasiões, alguns ouvintes, que compartilhavam uma formação próxima a de quem compunha o texto, eram capazes de emulá-lo, ou seja, compreendendo o assunto do texto original e as técnicas empregues para torná-lo engenhoso, o expectador podia compor uma variante desta peça, superando-a em beleza e hermetismo. A seção *Regras de reconstrução. Leituras e códigos bibliográficos* de Hansen (2008) esclarece essa prática, exemplificando-a na Bahia seiscentista. Em texto anterior, o autor já tratara a questão: “No caso, o destinatário capaz de refazer o processo de construção da agudeza é tão perspicaz e versátil, ou seja, engenhoso, como o autor; por isso nas sociedades de corte do século XVII, a agudeza era um dispositivo político que conferia distinção” (HANSEN, 2000, p. 323)

¹²¹ Essa constatação lança por terra uma conhecida ideia de Antonio Candido: a observação de que somente no século XVIII, surgiu no Brasil, a tríade *produtor – mecanismo transmissor – receptor*. Os integrantes do corpo místico ou administrativo de um estado monárquico, ao elencar um letrado à condição de *auctoritas*, autor que, tendo composto um texto belo e engenhoso se convertia em modelo para futuras emulações, compartilhavam técnicas e assuntos entre si, constituindo uma *traditio*. Essa, porém, não era nacional e a tríade em questão não estava localizada no âmbito da opinião pública.

enxergando a arte daquele período como o resultado dessas condições peculiares. Ávila, reconhece tais especificidades, porém, crê na aproximação entre o estado de espírito do homem barroco e a psique moderna, recorrendo a essa semelhança para justificar o grande interesse de críticos e autores contemporâneos pelo século XVII.

Como ocorreria essa afinidade, apresentada por Ávila, entre épocas tão distintas? O crítico mineiro, ao conceder sua motivação psicológica às especificidades do período, ressaltou a *propensão lúdica* (1971, p. 23) presente na arte barroca. Essa característica tratava-se de um impulso contra os automatismos, ou seja, era a inclinação às profusões das formas e dos detalhes que colapsava as cadências clássicas, era a consumação formal da cisão de espírito do homem seiscentista. Segundo o autor, esse traço reapareceria em outras épocas, tornando o barroco, ao invés de um estilo de época, a materialização artística de um estado anímico recorrente na cultura ocidental. Dessa forma, se o barroco de Hansen era um barroco histórico, o de Ávila era uma constante estilística atemporal.

Outro autor que também vislumbrou o barroco como um fenômeno trans-histórico foi Affonso Romano de Sant'Anna (2000). Esse escritor enxergou no termo um modelo de efetivação das projeções humanas, uma forma de produzir e organizar as construções simbólicas, no interior de uma cultura, que adotava a exuberância do movimento, o excesso e o ilusionismo sensorial como marcas. Assim, recorrendo a vários exemplos e estudos seminais, o autor considerou barrocas, as manifestações opostas à simetria da quadratura e à previsibilidade. Seriam exemplos do barroco para ele: as colunas salomônicas, o plano-piloto de Brasília, as volutas dos templos franciscanos, o traço curvilíneo de Niemeyer, o sincretismo da cozinha nordestina, dentre outros.

Sant'Anna, limitando seu interesse ao texto literário, elencou como exemplos de barroquismo: I) os grandes períodos de Saramago que, disseminados em construções menores, embora desnortassem o leitor, não perderiam a coerência; II) a escrita labiríntica ou metalinguística de Borges e Cortázar que, com seus excessos, bifurcações e esquemas cíclicos, suplantavam o intelecto, exigindo a releitura. Dessa forma, para o autor, o barroco, além de uma etiqueta estilística atemporal, seria uma proposição de cultura marcada pela sinuosidade¹²².

¹²² A visão do barroco de Sant'Anna guarda semelhanças com as propostas desenvolvidas na América hispânica durante o século XX. Tais concepções foram comentadas por Chiampi (2000). A autora discerniu, nessas produções, o barroco como uma *proposta cultural* caracterizada pela sobrevivência de um passado, e seu conseqüente aproveitamento, no fluxo contemporâneo, tendo em vista uma projeção de

2 O barroco em Osman Lins: Algumas considerações

Uma observação de Sant'Anna importante a esse artigo é a associação de Osman Lins à estética barroca. Essa aproximação foi construída através do comentário à estrutura do romance mais conhecido do autor, no qual afirma que: “*Avalovara* é um romance que poderia ser classificado de conceitista moderno, construtivista, pela maneira racional como foi planejado. O autor utiliza uma variante do labirinto barroco - o palíndromo -, como estrutura central da narrativa” (2000, p. 79). Assim, a disposição labiríntica, com diversas narrativas entrecruzadas, o arranjo em espiral, com os enredos confluindo a um mesmo fim, além das reflexões sobre o destino, o tempo e o ato criador, seriam indícios do modo barroco de representar/ordenar o mundo presentes na obra de Osman.

Essa intuição, embora fecunda, não é a única via de associação entre o romance e a estética seiscentista. O autor, explorando os cromatismos sensoriais, concedeu uma opulência pictórica à obra. Essa exuberância cromática trabalha o claro/escuro elencado por Wölfflin (2006) à condição de traço distintivo da pintura barroca. A cena inicial de *Avalovara* (1995, p. 13) exemplifica esse aspecto:

No espaço ainda *obsuro* da sala, nesta espécie de limbo ou de hora *noturna* formada pelas cortinas grossas, vejo apenas o *halo* do rosto que as *órbitas ardentes* parecem *iluminar* – ou talvez os meu olhos: amo-a – e os reflexos da cabeleira forte, opulenta, *ouro* e *aço*. Um relógio na sala e o rumor dos veículos. Vem do Tempo ou dos móveis o vago odor empoeirado que flutua? Ela junto à porta, calada. Os *aerólitos*, apagados em sua peregrinação, *brilham* ao trespassarem o ar da Terra. Assim, aos poucos, perdemos, ela e eu, a opacidade. Emerge da *sombra* a sua frente – *clara*, estreita e *sombria*. (Grifo nosso)

Na passagem, salta aos olhos do leitor os inúmeros índices visuais de escuridão e claridade. Convém observar, contudo, as associações semânticas construídas sobre essas cores. No início do trecho, o aposento dos amantes é marcado pelas trevas e inércia. A visão do corpo amado, porém, emana uma claridade suntuosa. Logo em seguida, a letárgica e obscura atmosfera terrestre é trespassada por um fulgurante cometa. No primeiro quadro, o sentimento nutrido pelo narrador à mulher entrevistada é responsável pela projeção da amada enquanto ser iluminado. No segundo, a

futuro. Em outras palavras, o barroco novecentista latino-americano estava associado a um projeto identitário, a uma forma de autoconhecimento na qual as formas clássicas corresponderiam à hegemonia dos centros europeus e o barroco à posição marginal ocupada pela América Latina mestiça. Essa distinta condição latino-americana e a projeção utópica de seu futuro estariam materializadas nas formas retorcidas, inacabadas e no conteúdo tensionado do realismo maravilhoso.

ordem cósmica reflete, através da passagem do astro luzente, o impacto da visão da mesma. Tanto no espaço celeste quanto no ambiente da sala, a claridade sugere o sentimento amoroso que, enlaçando amante e amada, torna-os nítidos um ao outro e a presença do claro/escuro deixa de ser mero ornamento para se tornar elemento constituinte da cena ficcional. Wölfflim (2006, p. 287), ponderando a funcionalidade desse jogo de matizes, também ressalta seu efeito dramático: “[...] do seio da noite irrompem claridades esparsas, de tal forma associadas, porém, que se apresentam como um sistema de inter-relações cheias de vida”.

A presença de elementos remetentes à estética barroca também ocorre no conto “Retábulo de santa Joana Carolina”. Nessa narrativa, o claro/escuro vem à tona nas passagens de acentuada comoção. O primeiro encontro entre a personagem Joana e Jerônimo, seu futuro esposo, ocorre durante o poente. Nesse trecho, os últimos raios solares, cedendo lugar às trevas noturnas, constituem, juntamente com as velas de uma procissão, os índices de claridade. Em outro fragmento, o casamento às escondidas de Miguel e Ana Cristina, a lua ilumina a nave de uma velha igreja:

Joana, descalça, vestida de *branco*, os cabelos de ouro esvoaçando, traz sobre o peito a imagem emoldurada de São Sebastião. Por cima dos ombros, encobrindo-lhe braços, mãos e tão comprida que quase chega ao solo, estenderam uma toalha de crochê, com figuras de centauros. [...]. Por trás, numa fila torta, cantando em altas vozes com *velas acesas*, muitas mulheres. A *noite* de Dezembro ainda não caiu de todo, alguma *luz diurna* resta no ar. (LINS, 2002, p. 157, grifo nosso)

Quando *a noite* fechada, ouvimos as ferraduras na calçada da igreja, julgamos ser os rastejadores e acreditamos vinda nossa hora. A *lua* entrava pela porta aberta, alguns buracos e várias *claraboias*. Abrimos a arca para aí nos escondermos; estava cheia de ossos humanos. [...] (LINS, 2002, p. 184, grifo nosso)

Nesses excertos, dois aspectos sobressaem. O primeiro é a *propensão visual*¹²³ da obra osmaniana. Na passagem, além do binômio claridade/escurecimento, as

¹²³ Mitchell (1994) intitula *Ekphrasis* a capacidade do signo linguístico evocar imagens, através da imaginação e das metáforas, na consciência de um espectador, propondo uma superação da alteridade semiótica. Segundo o autor, os sentidos seriam meios peculiares de percepção e um evento empírico averiguado por um desses canais seria inacessível aos demais, ou seja, um ruído não pode ser apreendido pela visão assim como uma escultura não pode ser apreciada pelos ouvidos. A suplantação das barreiras semióticas jamais poderia ser concretizada, entretanto, a *Ekphrasis* seria a aposta em um esboço, na mente do leitor, não do objeto visto ou imaginado pelo autor, mas, de um análogo. Essa imagem equivalente oscilaria entre semelhanças e diferenças com a figura original e representaria a palavra posta a serviço da visão. Dessa forma, esse conceito implicaria um processo no qual um escritor, cômico das limitações de seu leitor para ver o que ele apresenta, não desiste de mostrar, desejando que seu receptor enxergue.

formas (do cabelo esvoaçante, do enfileiramento, do interior da igreja) e a imagem santa irrompem. Esses contornos e matizes extasiam os sentidos do leitor, provocando aquele arrebatamento que Ávila (1971, p. 20) enxergou como tipicamente barroco: “[...] convidando-nos a uma relação visual mais rica de possibilidades fruitivas, em que se ampliam e excitam mais livremente as nossas disponibilidades para a experiência dos sentidos [...]”¹²⁴.

O segundo aspecto é a presença de elementos frequentemente associados ao barroco enquanto estilo de época: a transitoriedade e o binômio vida/morte, sintetizados na oposição entre juventude dos amantes e restos mortais; o sagrado/profano e as referências sensoriais ao som (*altas vozes*) e à textura (*crochê*).

A associação do “Retábulo de santa Joana Carolina” com os retábulos visuais é viável pela capacidade, demonstrada por Mitchell (1994), de toda expressão linguística suscitar imagens na mente de um leitor/ouvinte e pela configuração do conto está organizada à semelhança dessas peças, possuindo os seguintes traços equivalentes: I) A exposição de uma narrativa fragmentada em telas e cenas narrativas autossuficientes que, ao serem postas lado a lado, concebem um relato maior. II) A apresentação de uma narrativa sagrada; III) A inclinação visualizante.

Delineia-se, a seguir, a presença de algumas características do barroco no retábulo de palavras osmaniano. Um traço do barroco visual, a forma aberta de Wöllflin (2006), uma característica do barroco literário, as agudezas, e um aspecto do texto seiscentista que sobressaia pelo pendor visualizante: os labirintos. Esses traços, pela recorrência e pela relevância à estrutura da narrativa, passam de símile estilística à condição de traço ordenador do arranjo textual, atribuindo, ao conto de Osman, a sinuosidades das artes seiscentistas.

3 O retábulo barroco

¹²⁴ Esse pendor pictórico já está sugerido no próprio título do conto: os retábulos são estruturas de pedra, madeira ou metal na qual estão engastadas pinturas que narram a vida de um santo. Por ocuparem um lugar central nas igrejas e por associarem arquitetura, escultura e pintura, os retábulos trespassaram a função didática e a natureza sacra, sobressaindo por sua dimensão estética. Salteiro (2005) observa que a caracterização dos retábulos passa por algumas dualidades. A primeira diz respeito à relação todo/parte, ou seja, esses artefatos são compostos por um grande número de painéis com formas e cores variadas, porém, não perdem sua unidade e coerência interior. O segundo traço marcante relaciona-se à sua natureza sagrada/profana: atualizando em um material tangível, um relato santo, os retábulos, por sua riqueza estética, maravilham e iludem os sentidos ao mesmo tempo em que transmitem à consciência uma mensagem de teor religioso.

No conto de Osman Lins, diversos personagens relatam passagens da vida de Joana Carolina. Essas narrações, intituladas *mistérios*, apresentam eventos ocorridos em variados momentos da personagem, propondo um arco temporal que vai de seu nascimento a sua morte. Assim, através de olhares alheios, toma-se conhecimento de sua natureza divina, das provações pelas quais passou e de seus milagres. Convém observar, porém, que, embora esses quadros narrativos possam ser lidos individualmente ou em sequência, eles não são formas fechadas, ou seja, independente do modo de leitura adotado, o leitor encontrará em cada *mistério* informações *anunciadoras* de outra passagem da vida de Joana e, conseqüentemente, do conto. Por exemplo, no segundo *mistério*, relato de um episódio da infância de Joana feito por um segundo tesoureiro da Irmandade das Almas, o narrador apresenta o seguinte prodígio: a menina segura vários escorpiões pelas mãos e não é picada por eles. Ao descrever o local em que se encontram, o religioso anuncia:

Por esse mesmo lugar, *daqui a muitos anos*, Joana haverá de passar, à noite, segurando a pequena mão de Laura, sua filha, que estremece de medo, fascinada, vendo no cemitério os *fogos-fátuos*, mesclado esse horror a uma alegria que impregnará sua memória, por causa do *odor de café*, de *pão no fogo*, que se desprende das casas do arruado, ao entardecer, como um barulho de festa. (LINS, 2002, p. 156, grifo nosso)

As palavras do narrador *profetizam* um evento que ocorrerá apenas no sétimo *mistério*. Nesse outro trecho, Laura, filha de Joana, descreve as dificuldades suportadas pela mãe quando lecionava no engenho Serra Grande, ocasião em que, precisando ir à cidade para receber seu ordenado, atravessava, por horas e horas, estradas desertas e caminhos desfeitos pelas águas. Quando a personagem, após sete anos de sofrimentos vários, finalmente deixa o lugar e entra na cidade, a passagem anunciada pelo segundo tesoureiro concretiza-se:

Era ladeando o cemitério, que entrávamos na cidade. Chegávamos aí, quase sempre, às seis, às sete horas. Eu tinha medo das cruzeiras e vinha com fome. Fechava os olhos, para não ver os túmulos, os *fogos-fátuos*, ia como um cego; e sentia, com o inteiro ser, o *cheiro de café e pão* que envolvia os casebres, e que também era para mim um cheiro de repouso, de trégua, de ruas, de segurança, luzes dentro das casas, o cheiro da viagem terminada. (LINS, 2002, p. 175, grifo nosso)

A *previsão* feita no segundo *mistério* não ocupa na passagem um lugar central, passando despercebida ao leitor atento apenas ao episódio dos escorpiões.

Entretanto, esse auspício abre a tessitura textual do trecho, demandando algum evento, em outro *mistério* do conto, para preenchê-la. Os *mistérios*, dessa forma, embora autotélicos, não constituem universos fictícios fechados e dobrados sobre si, expondo uma complexa teia de ligações construída sobre a relação¹²⁵: *palavra anunciadora/evento concretizado*.

Outro exemplo desse transbordamento das molduras narrativas de cada *mistério* ocorre logo no início do conto. No primeiro trecho, a parteira que auxiliou o nascimento e a criação de Joana e seus irmãos faz os seguintes prognósticos: somente Joana será uma filha afetuosa, auxiliando a mãe, Totônia, até no leito de morte visto que os demais filhos serão marcados pelo vício. Esse vaticínio se cumpre, respectivamente, no quinto, quando a mãe caracteriza cada um de seus filhos, reconhecendo-lhes os defeitos, e no oitavo *mistério*, pois, na ocasião do falecimento de Totônia, além de manter presença constante, Joana arca com todos os custos:

Com todos esses, Totônia acabará seus dias na pobreza: *Suzana*, mulher de homem bruto e mais jovem do que ela, *chegará* à velhice mordida de ciúmes, vendo em cada mulher, mesmo na mãe, olho de cobiça no marido [...]; *João*, homem de não engolir um desaforo, *viverá* sem ganho certo, mudando sempre de emprego e de cidade, entortando pernas, braços, dedos, em punhaladas e tiros, *Filomena*, mulher de jogador, *cultivar*á todas as formas de avareza, incapaz de oferecer a alguém um copo d'água; *Lucina* ficará inimiga de Totônia, *lhe negará* a mão e a palavra. Joana, apenas, Joana Carolina, apesar da pobreza, será seu arrimo: a velha haverá de morrer aos seus cuidados, em sua casa, daqui a trinta e seis anos, no Engenho Serra Grande. *Lucina* andar*á* três léguas, para ajoelhar-se ao pé da cama e *lhe pedir* perdão em pranto. Nem *Filomena*, nem *ela*, nem *Suzana* *oferecerão* à *irmã nenhuma ajuda*. (LINS, 2002, p. 154, grifo nosso)

Essa pode ser a razão de minhas outras filhas viverem tão nos sombrios, *Suzana* envenenada de luxúria, *Filomena* aduncando o nariz e as unhas na avareza, *Lucina* irada com todos, até contra mim. *João Sebastião*, errante mas sem calço nas ações deve ser obra do pai, um seu reflexo. (LINS, 2002, p. 162, grifo nosso)

[...] a casa cheia de povo e as irmãs em pranto, porém *de bolsas fechadas*; Joana sentada, olhos enxutos, fixos no chão [...] (LINS, 2002, p. 178, grifo nosso)

¹²⁵ Essa relação pode ser associada com a interpretação figural do mundo estudada por Auerbach (1997). Esta tipologia de interpretação concatenava dois acontecimentos, ou duas pessoas distintas, demonstrando que o primeiro fato não significava apenas a si, mas também ao segundo. De modo semelhante, o acontecimento posterior abrangia e complementava o primeiro. Os dois eventos referidos por essa tipologia exegética deveriam estar separados entre si por um intervalo temporal, mas se inseriam em uma corrente histórica. Auerbach afirma que o primeiro evento figurava o segundo, ao passo que esse preenchia o primeiro.

A predição, dessa forma, tem seu complemento no evento confirmador desse vaticínio. Essa relação é a mesma estabelecida no interior de uma profecia, pois, para essa ser caracterizada como tal, é preciso um verbo que prediga e um fato que o concretize. Somente a união desses dois liames dispostos, respectivamente, no passado e no futuro define a profecia. Após tais considerações, é possível a seguinte afirmação: o relato de Joana Carolina é construído, em parte, sobre predições. Os narradores de alguns *mistérios* antevêm o que ocorrerá em outros e estes materializam o que já fora antevisto, constituindo os primeiros em profetas¹²⁶ da vida de Santa Joana.

Esse trespasso dos enquadramentos narrativos no conto de Osman aproxima-se do que Heinrich Wölfflin (2006), estudando as artes visuais, intitulou forma aberta. O crítico alemão, caracterizando a pintura do século XVII, averiguou uma assimetria entre os limites do quadro e sua matéria. Essa, através do arroubo dos movimentos e da exploração da diagonal, parecia querer extrapolar as molduras da tela, convertendo-se em conteúdo desmesurável: “No séc. XVII o conteúdo emancipa-se dos limites do quadro. O artista procura evitar a todo custo que a composição pareça concebida para um plano determinado” (WÖLFFLIN, 2006, p. 169). O rompimento com os painéis narrativos (*mistérios*) do retábulo osmaniano corresponderia, assim, à imagem que extrapola as divisas do caixilho na arte barroca.

Outro aspecto que chama a atenção no conto é, no início de cada *mistério*, a apresentação de reflexões/descrições sem ligação aparente com o restante do trecho. Essas passagens por vezes apresentam, com suposta desordem, elementos naturais. Por exemplo, no início do quarto *mistério* há várias definições do elemento natural vento. Essa conceituação emprega um procedimento típico do barroco literário seiscentista: a agudeza. Hansen (2000, p. 320) observa que esse recurso estilístico é composto por metáforas formadas pela elisão do elemento comparado, aglutinando termos sem ligação clara entre si:

A agudeza deve ser formulada rapidamente, porque só tem efeito se a premeditação não for evidente; obtém-se a rapidez eliminando-se o conectivo da comparação dos conceitos, a prótase da similitude, “como” [...]. A imagem resultante é algo nonsense, [...] mas agrada justamente pela dificuldade inicial de estabelecer a relação imediata entre os conceitos.

¹²⁶ Os profetas e suas profecias foram temas recorrentes no barroco ibérico. Veja-se, por exemplo, as conhecidas esculturas de Antônio Francisco Lisboa e o seguinte trecho de Vieira (1953, p. 5): “O tempo [...] tem dois hemisférios: um superior e visível, que é o passado, outro inferior e invisível, que é o futuro. No meio de um e outro ficam os horizontes do tempo, que são estes instantes do presente que imos vivendo [...]. Desde este ponto toma seu princípio a nossa História, a qual irá descobrindo as novas regiões deste segundo hemisfério [...]”

Dessa forma, sabe-se que o *vento move moinhos*. Ao serem movidas, tais estruturas acabam produzindo um ruído característico. Osman, porém, ao invés de escrever *O vento move os moinhos, originando algum barulho*, escreveu apenas *voz dos moinhos*, elencando uma consequência à condição de traço definidor, personificando-a e retirando a conjunção comparativa. O mesmo ocorre em *cólera dos redemunhos*. A *cólera* é o ímpeto interior que leva o homem a agir com violência. O vento é o elemento originador das tempestades, furacões, etc. O escritor cruzou os dois enunciados, originando, respectivamente, uma símile (*o vento é como a cólera para o redemunho*) e uma metáfora (*cólera do redemunho*).

Assim, no “Retábulo de santa Joana Carolina”, a água é “[...] uma planta, um liame, enredando continentes, ilhas [...]” (LINS, 2002, p. 161), as nuvens são “[...] frutos que, maduros, tombam em chuvas [...]” (LINS, 2002, p. 161) e o fogo é um “[...] Leão de invisíveis dentes [...]” (LINS, 2002, p. 191). Convém observar que essas metáforas agudas não se limitam ao início dos *mistérios*, ocorrendo também no interior desses relatos. Ao descrever o rosto de Joana, por ocasião do primeiro encontro entre ambos, Jerônimo nomeia-o *adaga de cristal* (LINS, 2002, p. 158). A natureza cortante é um conhecido atributo das adagas. A pureza e o preciosismo, por sua vez, são qualidades dos cristais. Nomeando o rosto da jovem nesses termos, o narrador realça a candura como seu traço e enfatiza o choque e o dilaceramento causado por sua visão.

Quando as agudezas ocorrem no início dos *mistérios*, embora decompostos em uma série de enunciados, é possível discernir os elementos naturais referenciados, através da comparação entre as diversas sentenças. Essa cisão de um elemento em uma série de tropos retóricos exemplifica a *propensão lúdica* indicada por Ávila (1971) como característica do barroco. Dessa forma, o contorno bem definido de um referente é suplantado por uma série de imagens que, elevando atributos à condição de traço definidor, renovam a percepção do objeto. Osman Lins (1974, p. 207-208), comentando a funcionalidade desse procedimento, pondera:

[...] o *ornamento*, convocando para determinado objeto (concebido este último em sua máxima amplitude) sugestões que não lhe são inerentes, *tece* o mundo. [...]. Isto já era verdade quando a caverna do homem primitivo começa a povoar-se de búfalos e antílopes; continua sendo-o na metáfora. [...] A ausência de *ornamento*, ou a sua degradação – ao significar uma cisão entre o criador e o universo – marca o início da morte ou do aviltamento do objeto em que se manifesta. (Grifo nosso)

Assim, a ornamentação¹²⁷, a exuberância das formas que extasia o olhar reaparece na modernidade, não mais como o indício de uma psique dilacerada, mas como insurreição à padronização do mundo operada pela revolução industrial. Essa oposição à estandardização dos objetos culturais também levou Osman à utilização de outro recurso estilístico do barroco: os labirintos ou palíndromos. Alguns desses poemas visuais são bastante conhecidos:

Labirinto cúbico

INUTROQUECESAR
NINUTROQUECESA
UNINUTROQUECES
TUNINUTROQUECE
RTUNINUTROQUEC
ORTUNINUTROQUE
QORTUNINUTROQU
UQORTUNINUTROQ
EUQORTUNINUTRO
CEUQORTUNINUTR
ECEUQORTUNINUT
SECEUQORTUNINU
ASECEUQORTUNIN
RASECEUQORTUNI
(*apud* MARTINS, 1977, p. 23)

Labirinto de versos

Dou pruden nobre, huma afá
to, te, no, vel,
Re cien benign e aplausí
Úni singular ra inflexí
co, ro, vel
Magnífi precla incompará

Do mun grave Ju inimitá
do is vel
Admira goza o aplauso incrí
Po a trabalho tan e t terrí
is to ão vel
Da pron execuç sempre incansá

Voss fa Senhor sej notór
a ma a ia
L no cli onde nunc chega o d
Ond de Ere só se tem memór
e bo ia
Para qu gar tal, tanta energ
Po de tod est terr é gentil glór
is a a a ia
Da ma remot sej um alegr
(MATOS *Apud* HALP, 2004, p. 92)

¹²⁷ Osman não utiliza a denominação agudeza, nomeando *ornamento* as construções estilísticas engenhosas provenientes da atividade intelectual de um autor.

Nesses dois poemas, um dos quais de autoria desconhecida, sobressai, além do teor encomiástico, a coerência proveniente do aparente caos, ou seja, da incompletude, da incongruência, provém uma ordem que não resolve o desconexo, mas constroi-se sobre ele. No conto de Osman Lins, nos já referidos exórdios dos *mistérios*, ocorre processo semelhante:

PALAV
RACAP
ITULA
RPALI
MPSES
TOCAL
IGRAF
IAHIE
RÓGLI
FOPLU
MACÓD
ICELI
VROPE
RGAMI
NHOAL
FABET
OPAPE
LPEDR
AESTI
LETEI
LUMIN
URAES
CRITA
(LINS, 2002, p. 180)

Convém observar que as letras que compõem o labirinto osmaniano, ao serem postas lado a lado, formam as seguintes expressões: *palavra capitular palimpsesto caligrafia hieróglifo pluma códice livro pergaminho alfabeto papel pedra estilete iluminura escrita*. Todos esses termos dizem respeito ou a instrumentos empregues no registro de letras/hieróglifos (*pedra, estilete, pluma, papel*), ou às convenções desses registros (*capitular, caligrafia, alfabeto, palavra*) ou aos modos de ordenar esses escritos, viabilizando a leitura (*códice, livro, pergaminho, iluminura, palimpsesto*). Além de construir uma ordenação sobre a desordem, o labirinto Osmaniano insinua o caminho utilizado pelo homem para apreender o real, configurando-o em dados compreensíveis e organizando-o em cultura: a palavra. A passagem posta ao lado desse labirinto esclarece tal aspecto:

Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada para o existente; e quando, alçado a um plano mais sutil, fez-se palavra. O caos, portanto, não

cessou com o aparecimento do universo; mas quando a consciência do homem, nomeando o criado, recriando-o portanto, separou, ordenou, uniu. A palavra, porém, não é o símbolo ou reflexo do que significa, função servil, e sim o seu espírito, o sopro na argila. Uma coisa não existe realmente enquanto não nomeada; então, investe-se da palavra que a ilumina e, logrando identidade, adquire igualmente estabilidade. Porque nenhum gêmeo é igual a outro; só o nome gêmeo é realmente idêntico ao nome gêmeo. Assim, gêmea inumerável de si mesma, a palavra é o que permanece, é o centro, é a invariante, não se contagiando da flutuação que a circunda e salvando o expresso das transformações que acabariam por negá-lo. Evocadora a ponto de um lugar, um reino, jamais desaparecer de todo, enquanto subsistir o nome que os designou (Byblos, Cartago, Suméria), a palavra, sendo o espírito do que - ainda que só imaginariamente — existe, permanece ainda, por incorruptível, como o esplendor do que foi, podendo, mesmo transmigrada, mesmo esquecida, ser reintegrada em sua original clareza. Distingue, fixa, ordena e recria: ei-la. (LINS, 2002, p. 180)

Embora esse emaranhado de letras dispostos de modo peculiar logo remeta à produção seiscentista, outros trechos da narrativa também podem ser associados ao labirinto barroco. Algumas enumerações, à primeira vista, parecem um fluxo de itens desconexos. Somente após algumas leituras a dissonância dá lugar a uma sinuosa e parcial construção de sentido entre os termos. Vejam-se alguns exemplos:

O massapê, a cana, a caíana, a roxa, a demorara, a fita, o engenho, a bica, o mel, a taxa, o alambique, a aguardente, o açúcar, o oito, o cassaco o feitor, o cabo, o senhor, a soca, a ressoca, a planta, a replanta, o ancinho, o arado, o boi, o cavalo o carro, o carreiro, a charrúa, o sulco, o enxerta o buraco, o inverno, o verão, a enchente, a seca, o estrume, o bagaço, o fogo, a capinação, a foice, o corte, o machado, o facão, a moagem, a moenda, a conta, o barracão, a cerca, o açude, a enxada, o rifle, a ajuda, o cambao, o cabra, o padrinho, o mandado, o mandão. (LINS, 2002, p. 175-176)

A casa. Com a árvore e o sol, o primeiro e o mais freqüente desenho das crianças, É onde ficam a mesa, a cama e o fogão. As paredes externas e o teto nos resguardam, para que não nos dissolvamos na vastidão da Terra; e as paredes internas, ao passo que facultam o isolamento, estabelecem ritos, definidas relações entre lugar e ato, demarcando a sala para as refeições e evitando que engendremos os filhos sobre a toalha do almoço. Através das portas, temos acesso ao resto do Universo e dele regressamos; através das janelas, o contemplamos. Um bando de homens faz uma horda, um exército, um acampamento ou uma expedição, sempre alguma coisa de nostálgico e errante; um agrupamento de casas faz uma cidade, um marco, um ponto fixo, um aqui, de onde partem caminhos, para onde convergem estradas e ambições, que estaciona ou cresce segundo as próprias forças, e será talvez destruída, soterrada, e mesmo assim poderá esplender de sob a terra, em silêncio, das trevas, por vias do seu nome. (LINS, 2002, p. 155)

O primeiro trecho descreve tipos (*o cassaco, o feitor, o senhor*), itens (*a cana, o alambique, o arado, a charrúa*) e processos (a produção do açúcar, do mel, da cachaça, o assassinato a mando de um padrinho) que remetem aos engenhos de açúcar

nordestinos. São dados de um determinado complexo cultural que, ao serem pensados em relação a esse, adquirem uma significação no interior do arranjo textual.

O segundo trecho apresenta a imagem da casa, alegoria da cultura, conjunto de símbolos e práticas que organiza a realidade, concedendo-lhe algum significado. É a partir de uma cultura que o homem vislumbra e interpreta a natureza. A cultura, porém, passa, sobrevivendo enquanto sua memória permanecer. Dessa forma, se na primeira passagem a palavra configura os itens no interior de uma produção simbólica, originando-a e originando-os, no segundo excerto sua capacidade de evocar esse constructo, quando o mesmo já não existe, é ressaltado. Em ambos os casos, porém, os excessos, o inacabamento e as diversas possibilidades interpretativas, típicos do labirinto barroco, estão presentes.

Considerações Finais

Osman Lins, ao lançar mão de traços estilísticos da arte seiscentista, não buscou produzir o decalque de uma tradição, em vez disso, inserindo-a na dinâmica literária do século XX, renovou-a, apresentando as conexões imprevisíveis das formas labirínticas como o recurso de uma consciência em crise. Esse desequilíbrio, contudo, já não é causado pela oscilação entre duas mentalidades conflitantes, nascendo da insurreição contra a padronização das produções humanas.

O barroco constituiu-se, assim, em um arquivo de volutas verbais e elipses de pensamento aos quais os escritores recorrem não por mero esteticismo, mas para legitimar o teor produtivo que é o âmago de todo fazer artístico. Dessa forma, mantendo um diálogo com uma tradição pictórica e literária no “Retábulo de santa Joana Carolina”, o autor pernambucano demonstrou que a torrente de contornos, as incompletudes e os excessos, à medida que maravilham e confundem o espectador, fornecem um prisma no qual esses veem decompostos e projetados artisticamente as complexidades e os abismos constituintes do humano. Tais complexidades, variáveis segundo o contexto histórico, não aparecem como confissão subjetiva, mas enquanto instituição de mundos fictícios que nos tornam mais conscientes de nós e daquilo que somos: cultura.

Referências

AUERBACH, Eric. **Figura**. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Ediouro, 1997.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as Projeções do mundo barroco**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. 14. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco y Modernidad**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho: gregório de matos e a Bahia no século XVII**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. Barroco, Neobarroco e outras ruínas. **Destiempos**, México, Distrito Federal, ano 3, n. 14, p. 169-215, mar. 2008.

_____. Retórica da Agudeza. **Letras Clássicas**. São Paulo, n. 4, p. 317-342, 2000.

História e antologia da literatura portuguesa: Poetas do Período Barroco. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 29, Out. 2014.

LINS, Osman. **Avalovara**. 5. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

_____. **Guerra sem testemunhas: O escritor, sua condição e a realidade social**. São Paulo: Ática, 1974.

_____. **Melhores contos**. Seleção: Sandra Nitrini. São Paulo: Global, 2002.

MARTINS, Wilson. Tendências da literatura brasileira contemporânea. **Revista Iberoamericana**, v. 43, n. 98-99, 1977.

MITCHELL, W J T. Ekphrasis and the other. In: _____. **Picture Theory: essays on verbal and visual representation**. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

SALTEIRO, Ilídio Óscar Pereira de Sousa. **Do retábulo, ainda aos novos modos de o fazer e pensar**. 2005. Tese (Doutoramento em Belas-Artes) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

VIEIRA, António. **História do Futuro**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1953.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. Tradução: João Azenha Jr. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

THE BAROQUE REABLE OF OSMAN LINS

Abstract

This work presents three characteristics of baroque aesthetic on the tale *O retábulo de santa Joana Carolina* writted by brazilian author Osman Lins. The baroque characteristics identified on this tale are, respectively, the *open form* indicated by Wölfflin how a feature of baroque visual production, the literary wit of 16th century and the baroque labyrinth. At first, we enumerate some critics reflexions about the baroque on Brazil during the twentieth century: the rhetorical perspective of Hansen (2004), the psychological approach of Ávila (1971) and the comprehension of baroque like a cultural phenomenon of Sant'Anna (2000). After the reflexion about this definition, we emphasize the complexity and the visual propection of Osman's tale, topics who enable anothers associations between the baroque and the others works of Osman. Lastly, the stylistic procedures used by the author are analyzed: the *open form*, superation of frame's picture, have correlation with the textual transgression of the *mysteries*, sections of this tale, the wit and the labyrinth are indicated on the opening of this sections.

Keywords

Osman Lins. Retable. Barroque.

Recebido em: 05/01/2018

Aprovado em: 08/02/2018

O barroco e o neobarroco em *outono do patriarca*

Gilberto Clementino de Oliveira Neto¹²⁸

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo

Este trabalho tem como objetivo a exploração das relações entre a literatura barroca e sua contraparte latino-americana, neobarroca. Esta observação será feita tomando como fundamento o romance *O outono do patriarca*, de Gabriel García Márquez, obra publicada no mesmo período em que ganhavam força trabalhos significativos sobre a estética neobarroca. De modo exemplar, a obra de García Márquez contém, tanto em sua forma quanto em sua temática, uma apropriação crítica precisa dos contributos e dos problemas de origem recebidos pela tradição europeia identificada pela crítica histórica como barroca. No manejo da narrativa, estruturada, segundo o próprio autor, como um “poema sobre a solidão do poder”, buscaremos identificar as características que definem a releitura que a estética neobarroca propõe sobre a herança barroca como um projeto estético reivindicatório de uma identidade cindida pela colonização, o que é evidente tanto na temática acerca do poder absoluto quanto na utilização de registros narrativos, em tudo avessos à estabilidade. *O outono do patriarca* é, por isso, como a imagem de um equilíbrio caótico; a aparência de uma ordem improvável.

Palavras-chave

Barroco. Neobarroco. Gabriel García Márquez. *O outono do patriarca*. Literatura latino-americana.

¹²⁸ Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Conforto na vertigem. Esta afirmação é talvez uma maneira pouco ambiciosa de descrever *O outono do patriarca*. É possível que o dito também possa ser válido para a descrição da forma mesma do neobarroco. O que esperamos revelar neste trabalho é a relação direta entre a forma do romance de Gabriel García Márquez e os pressupostos dessa estética assumida pela criação latino-americana do século XX, isto é, a reapropriação da herança barroca sob a bandeira reivindicatória do neobarroco. Tanto no aspecto formal quanto temático, *O outono do patriarca* (cuja primeira versão foi publicada em 1975) contém em sua circulação interna elementos modulares de diversas tradições (genéricas e temáticas), e, como acontece às grandes obras, é capaz de reinseri-las na cultura sob novas perspectivas. Esperamos, pois, que ao final deste trabalho fique claro a que espécie de conforto vertiginoso aludimos.

Embora não haja neste trabalho, por uma questão de adequação ao formato, a possibilidade de exaurir a discussão sobre o contato d'*O outono do patriarca* com algumas de suas filiações mais evidentes, isto é, com as tradições do gênero romanesco ou com o modo satírico em sua vertente da sátira menipeia, nos ocuparemos em ressaltar os traços da obra que dialogam com a estética neobarroca e, necessariamente, por isso, também com a tradição barroca.

Desde já, no entanto, estabeleçamos uma diferença fundamental entre o barroco e o neobarroco. Nunca é demais assinalar, concordando com João Adolfo Hansen (2001), que a categoria do barroco é uma invenção crítica do século XIX, uma realidade estética *a posteriori*. Sua aquisição como chave interpretativa da arte do século XVII costumeiramente reproduz uma percepção *essencialista*, advinda do neokantianismo operatório da obra de Heinrich Wölfflin, *Renascimento e Barroco* (1888), que unifica e substancializa a arte do século XVII como se toda ela estivesse presa a um princípio criativo único. Como adverte, no entanto, Arnold Hauser (1993, p. 91): “o Barroco compreende [...] esforços artísticos tão diversificados, os quais surgem em formas tão várias nos distintos países e esferas culturais, que parece duvidosa a possibilidade de reduzi-los a um denominador comum”.¹²⁹ A instituição do termo barroco, está claro, serve ao desejo humano básico de classificação conjuntural, algo como um abrigo conceitual, mas sua ocorrência, claro também está, é de todo espontânea, e movida pelo natural desenrolar da história; ao passo que o neobarroco é manifestamente um *projeto*, proposto como uma arquitetura conceitual que explica o

¹²⁹ Tradução nossa.

parentesco entre as fisionomias do texto latino-americano do século XX e o texto europeu do século XVII, do qual é testemunho transfigurador.

Considerável parte do espectro do pensamento ensaístico latino-americano do início do século passado, logo, esteve orientado em encontrar a origem do caudal temático, das reapropriações arquetípicas e das configurações estruturais do novo romance latino-americano, e várias vozes de enorme vulto, como Alejo Carpentier e Jose Lezama Lima, dirigiram sua atenção para a recorrência do barroco (e mesmo de seu potencial lúdico) como herança e bandeira própria do nosso continente. Foram ainda mais longe quando deslocaram a tradicional atenção da crítica histórica dada ao termo barroco como arte contrarreformista e atribuíram ao, por assim dizer, “anticartesianismo” próprio do barroco uma correlação íntima com a expressão americana.¹³⁰ Lezama Lima (1948, apud CHIAMPI, 1998, p. 7) adverte que “quando dizemos barroco espanhol ou colonial, caímos no erro de utilizar palavras da historiografia artística do resto da Europa para valorizar esses nossos feitos, da nossa cultura, totalmente diversos”.¹³¹

Assim, o projeto neobarroco parte de uma consciência sobre a necessidade de responder, no século XX, à configuração cultural produzida pelos europeus colonizadores à época da colonização. A herança caracterizada pelo torpitude moral da colonização e da organização econômica baseada no trabalho escravo, pelo rompimento com as tradições dos povos submetidos, segundo entendem os primeiros enunciadores do neobarroco, moldou o caráter irregular das manifestações artísticas latino-americanas, de modo que a expressão própria do impulso artístico em nosso continente reflete, através também de rebeliões lúdicas, as marcas visíveis da insubmissão à regularidade da criação filosófica europeia. Lezama Lima chama a esse tratamento específico dos traços barrocos na literatura hispano-americana de “curiosidade barroca”, e inaugura o debate sobre o recondicionamento desses caracteres culturais à sua

¹³⁰ Plinio Apuleyo Mendoza se refere a que “Certamente Descartes não teria sido um bom amigo seu [de García Márquez] (Rabelais, sim, mas não Descartes). O cartesianismo o incomoda como um casaco muito justo. Embora tenha excelentes amigos franceses, começando pelo presidente François Mitterrand, a lógica que todo francês já recebe com a sua primeira mamadeira acaba por ser limitada para ele: enxerga-a como uma fôrma onde só cabe uma parte da realidade” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 138). Também no texto d’*O outono do patriarca* aparece o “anticartesianismo” de García Márquez, quando se refere aos “torturadores franceses que são racionalistas meu general, e por conseguinte são metódicos na crueldade e refratários à compaixão, eram eles que tornavam possíveis o progresso dentro da ordem, eram eles que se antecipavam às conspirações muitos antes que começassem a incubar no pensamento” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 224).

¹³¹ Tradução nossa.

modelagem de acordo com nossa própria aparência, utilizando-nos daquela tradição a nós imposta segundo a potência de nossas próprias faculdades representativas. O ensaísta cubano admite ainda em nosso continente um “devir mestiço” e uma continuação da cultura latino-americana que é gerada a partir dessa inescapável “curiosidade barroca” (CHIAMPI, 1994).

Alejo Carpentier, guiado mais por suas preocupações de fundo ontológico, por sua vez, entrelaçou o espanto dos colonizadores pelas inauditas propriedades naturais do nosso continente ao alcance limitado que as línguas às quais fomos submetidos encerram, legando-nos, segundo ele, uma inexaurível sensação de maravilhamento que submete a mimese ao constrangimento de não ser capaz de nomear o real senão por meio de recursos parciais (fenômeno narrativo que pode ser observado nos próprios romances de Carpentier, como, por exemplo, em *Los pasos perdidos*, publicado em 1953). Tais recursos, e sua reflexão de caráter linguístico (ou da relação signo/referente), constituem uma retomada da forma especular identificada com a escrita barroca, isto é, da sucessão metonímica e da *amplificatio* (e de outros modos que alteram a previsibilidade narrativa, sobre os quais discutiremos adiante) como arazoamento imposto pela indizibilidade da realidade latino-americana, ou do seu estatuto *real maravilloso*,¹³² termo que cunhou o próprio Carpentier no famoso prólogo a *El reino de este mundo* (1949).

A relação de Carpentier com a retomada do sentido barroco, em sua feição neobarroca, na criação literária latino-americana não é, portanto, resultado de esforços *a posteriori* para indicar uma filiação a uma protoestética continental, mas é fruto de uma longa atividade crítica e autoral que o autor empreendeu ao longo de algumas décadas - e que resultou, pode-se dizer, em um modelo inaugural do modo do “real maravilhoso” americano que foi amplamente aproveitado por García Márquez - embora este tenha declarado reiteradamente que seu proveito do manejo do maravilhoso tenha vindo de outras fontes, que vão desde um reconhecimento intuitivo do prodigioso material de que

¹³² García Márquez deixa uma pista de sua visão sobre a questão da mimese específica da América Latina e a ideia do maravilhoso como uma expressão da relação desproporcional entre a linguagem e o objeto referencial: “a falta de medida faz parte também da nossa realidade. A nossa realidade é desmedida e frequentemente traz a nós, escritores, problemas muito sérios, que são os da insuficiência das palavras. Quando falamos de um rio, o maior que o leitor europeu pode imaginar é o rio Danúbio, que tem dois mil setecentos e noventa quilômetros de comprimento. Como poderia imaginar o Amazonas que, em certos pontos, é tão largo que de uma margem não se vê a outra? A palavra tempestade sugere uma coisa ao leitor europeu e outra a nós, e o mesmo acontece com a palavra chuva, que nada tem a ver com os dilúvios torrenciais do trópico. Os rios de águas ferventes, as tormentas que fazem estremecer a terra e os ciclones que levam as casas pelos ares não são coisas inventadas, mas sim dimensões da natureza que existem no nosso mundo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 88).

dispunha vivendo sua infância numa Colômbia insular ao encontro com *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, e *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. Carpentier dá a essa expressão latino-americana o nome de “neobarroca”, uma vez que, urdidas pelo encontro da tradição barroca com os dados culturais específicos da América Latina, foi o início da percepção da necessidade de instituir um novo cânon literário.

Carpentier tinha por fito romper com a noção de que o barroco correspondia a um impulso reacionário, circunscrito à Europa setecentista, e pretendia tomá-lo como uma constante humana, que teria por característica a retomada das formas sinuosas em ambientes artísticos periféricos e em momentos históricos distintos.¹³³ Em sua avaliação, entretanto, nenhum continente possuía maior capacidade de interpretar de maneira particular as possibilidades do barroco como a América, por uma disposição étnica própria: pois defendia que a mestiçagem naturalmente proporciona a fertilidade e a possibilidade de alcance da entonação especial das manifestações barrocas, que aqui serão retomadas pela necessidade de representar as preocupações próprias de nosso continente, o que faz sob o nome de neobarroco. No caso d’*Outono do patriarca*, também, entendemos que o aprofundamento arquetípico da figura do ditador corresponde a uma inevitável necessidade de representação ficcional com antecedente temático profundamente barroco, mas com a entonação cultural própria do neobarroco, comparação da qual nos ocuparemos mais adiante.

A evidência de que, no aspecto exterior - quanto ao substrato cultural, queremos dizer - as realizações literárias do período barroco e da América Latina no século XX parecem-se e têm raiz no desconcerto epistemológico é corroborada pela observação dos caracteres que fundaram a cosmologia barroca europeia (MARAVALL, 2008) e a conseqüente reatualização do barroco latino-americano, a que a crítica e os escritores literários têm chamado neobarroco. Como um novo ciclo do barroco, o neobarroco é a estética assumida da criação latino-americana a partir das primeiras

¹³³ O impulso barroco histórico compunha, como é amplamente sabido, uma resposta oficial da Igreja Católica à proliferação da doutrina Reformista Protestante, encabeçada por Martinho Lutero (1483-1546). Apesar dessa distante filiação a um movimento de viés “oficialesco” e reacionário, o neobarroco latino-americano representa justamente um esforço contrário à razão dominante. Observa Pelegrin (1983, apud CHIAMPI, 1998, p. 24) que o barroco “Era irracional e ‘reacionário’ quando a Razão era subversiva. Mas a Razão, institucionalizada e disfarçada de Despotismo ilustrado, de Positivismo, de tecnocracia ou Ciência do Estado torna-se por sua vez totalitária e reacionária. Ela pede agora a reversão da perspectiva; barroco é agora o irracional, o sem-sentido, a dissidência que se tornam subversivos”. Sublinhe-se, entretanto, que a *razão* a que se insubmete o neobarroco é a do modelo estanque Iluminista, visto sob a perspectiva de uma vulgata cartesiana que sustentou uma complexa representação simbólica, da qual nos ficou apenas uma grosseira herança política absolutista. Quando nos referimos à *razão* não estamos tecendo qualquer ataque à capacidade crítica humana, isto é, à razão como tal.

décadas do século XX, que, calcada nas reflexões e nos trabalhos de Carpentier e Lima, juntou também os ensinamentos do manejo estrutural dos romances que os autores do – chamado – *boom* publicaram. Destaca-se nesse cenário de retomada da especulação teórica, já na década de 1970, o trabalho de Severo Sarduy, tanto como ensaísta quanto romancista. Sarduy apresenta as razões de sua filiação eletiva ao barroquismo no ensaio *O barroco e o neobarroco* (a primeira publicação é de 1972) como evidência da “pertinência de sua aplicação à arte latino-americana atual” (SARDUY, 1979, p. 162). Novamente, o primado teórico dessa convenção toma como princípio a genealogia das expressões artísticas da desordem. Invoca-se o potencial que o neobarroco tem de refletir “estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico” (SARDUY, 1979, p. 178).

Assim como queriam Carpentier e Lezama Lima, o neobarroquismo latino-americano é assumido como fortuna, como decomposição formal do luto, da dolorosa herança causada pela experiência da colonização massiva. Segundo Irleamar Chiampi:

o neobarroco informa a sua condição pós-moderna [...] como um trabalho arqueológico que só inscreve o arcaico do barroco para alegorizar a dissonância estética e cultural da América Latina enquanto periferia do Ocidente (CHIAMPI, 1998, p. 13).

A maquinaria invertida do texto neobarroco encarna, portanto, a defesa de uma razão *outra*, declaradamente avessa às conquistas da *ratio* Iluminista, do projeto Humanista e da Técnica, quando vistas como momentos máximos da capacidade gerativa humana. A negação dessas perspectivas trouxe à consciência criativa latino-americana a necessidade de instituir um caminho diverso, que construísse um novo paradigma no campo da representação artística. Esse luto criativo, que abarca e resgata a teatralidade eufórica e o potencial fluido do barroco (HATZFELD, 1988), tornou-se o meio pelo qual a ancestralidade pôde ser revalidada. Como assinala o romancista e crítico mexicano Carlos Fuentes:

Vivemos em países onde tudo está por ser dito, mas também onde está para ser descoberto como dizer este tudo. Se não houver vontade de linguagem em um romance da América Latina, para mim este romance não existe (FUENTES apud ANDRADE, 2003, p. 34).

Logo, não é acidental que seja justamente o neobarroco o paradigma estético adotado por essas expressões (com efeito de justificação genealógica, pois como sugere Emir Rodríguez Monegal (1979, p. 131): “cada crise escava no passado [...] para

legitimar sua revolta, para criar uma árvore genealógica, para justificar uma estirpe”), uma vez que a profusão ornamental que herdou do barroco expõe um estrito antirracionalismo e uma rara disposição para a inventividade comunicativa.

Ernst Robert Curtius (1996), em *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (primeira edição de 1948), amparado por numerosas fontes, que vão desde Virgílio (70 a.C.-19 a.C.) e Quintiliano a Calderón de la Barca (1600-1681) e Luís de Góngora, refere-se às maneiras pelas quais as palavras eram rearranjadas em vários momentos da literatura medieval de modo a produzir efeitos de composição inéditos. *Hipérbatos*, *perífrases*, *annominatio*¹³⁴ e *metáforas maneiristas*, sofisticções usadas pelos poetas espanhóis, oriundas da poesia latina da Idade Média, são formadoras do repertório barroco espanhol. Logo, amparado pela fecunda experimentação dos séculos anteriores, o barroco pôde condensar uma série de motivos estilísticos; e o neobarroco continuou na senda aberta pelo barroco, no que diz respeito à transfiguração textual como natural resposta estética às questões de ordem político-culturais. Mas suas denominações, como formulou Sarduy, têm uma aparência própria, assim como critérios estéticos definidos por sua natureza referencial particular.

Sigamos, aqui, o itinerário que traçou Severo Sarduy em seu ensaio *O barroco e o neobarroco*, expondo as diretrizes do que considera os “mecanismos” próprios do neobarroco, e observemos sua correspondência na obra de García Márquez.

a) *substituição*

Neste artifício, a operação barroca traduz, pela semantização contextual, uma relação sígnica desviada. Em outras palavras, ao referir-se a um significado, o relato altera o significante pelo qual procura denotá-lo, não o tornando, no entanto, incompreensível, dado que a operação se dá numa circunstância na qual deve ficar claro, apesar de sua fuga semântica, o significado pretendido. A substituição é, apesar da distinção que Sarduy lhe concede, em tudo análoga à *metáfora*.¹³⁵ Para figurar precisamente em que medida o texto d’*O outono do patriarca* contém essa produção estilística específica, tomemo-lo como exemplo: no contexto do relato da passagem de um ciclone sobre o indistinto país caribenho do Patriarca, a descrição

¹³⁴ “Por *annominatio* [...] designa a retórica antiga a acumulação de diversas formas de flexão da mesma palavra e de suas derivações, e também das palavras homófonas e assonantes” (CURTIUS, 1996, p. 347).

¹³⁵ Sobre a formação literária de García Márquez, Plinio Apuleyo Mendoza afirma que na origem da personalidade expressiva do autor estavam: “os jovens poetas colombianos que, sob a influência de Rubén Darío, de Juan Ramón Jiménez e a mais imediata e evidente de Pablo Neruda, tinham formado um grupo chamado ‘Piedra y Cielo’. Literariamente subversivo, aquele grupo acabou com os românticos, os parnasianos e com os neoclássicos. Permitiam-se, com as metáforas, fulgurantes audácias.

- Eram os terroristas da época – diz hoje Gabriel García Márquez. – Se não fosse por causa do Piedra y Cielo, não estou certo de que teria me transformado em escritor” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, 60).

de sua natureza escapa à simples nomeação, tal é a atmosfera textual. Assim, o ciclone, pelo processo de substituição, e respondendo a uma exigência formal, transmuda-se descritivamente numa “espada de ventos giratórios” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 102) que sacode o país. Ou, também, ao descrever um farol como um “fantástico vaga-lume sideral que espantava em sua órbita de pesadelo giratório os eflúvios temíveis do polvo luminoso do tutano dos mortos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 240), a trajetória escapadiça do texto é redimida por uma flutuação precisa. De outra vez, a impotência do general Adriano Guzmán é referida por “sua murcha mangueira de gavião” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 58); a sonolência do Patriarca, pelo “roçar do chuveiro nos vidros abrumados dos filtros afrodisíacos do cochilo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 101); em outro, diz que o silêncio da morte de sua mãe “foi como se o mundo houvesse amanhecido no fundo do mar” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 142) e refere-se ao trânsito como à visão de uma sequência de “automóveis atartarugados nas serpentinhas de labirintos das autopistas urbanas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 220). Assim, a expressão indireta produz uma lateralidade referencial substitutiva da simples nomeação exata, e isto configura parte do repertório neobarroco.

b) *proliferação*

Esta operação consiste em substituir um significante não por outro que nomeie um significado através de uma ressemantização (como na *substituição*), mas que indique o significado por um rodeio de significantes dispostos em progressão metonímica, de forma que o significado apareça, como resultado de uma reunião causal de palavras diversas. Este arranjo pode ser observado em vários momentos n’*O outono do patriarca*, como numa das muitas cenas em que o Patriarca se atira sobre uma das criadas que trabalham no entorno do palácio. O autor, então, abstém-se de apontar de modo direto a sensação orgástica do personagem, optando por uma transfiguração cujo resultado é uma ordenação que produz um estado de proliferação erótica subjacente à linguagem mesma:

despenhou-se na vertigem ilusória de um precipício sulcado por lívidas franjas de evasão e eflúvios de suor e suspiros de mulher selvagem e enganosas ameaças de esquecimento, ia deixando na queda a curva do retintinar anelante da fugaz estrela da espada de ouro, o rastro da calíça do seu ressolho de marido apressado, seu chorinho de cachorro, seu terror de existir através da cintilação e o trovão silencioso da deflagração instantânea da centelha da morte (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 113-114).

O procedimento da proliferação também serve para expressar o inominável sentimento que a leitura poética de versos de Rubén Darío causou no Patriarca, descrevendo aquele como

o minotauro chato cuja voz de centelha marinha tirou-o [ao Patriarca] suspenso do seu lugar e do seu instante e o deixou flutuando sem sua licença no trono de ouro dos claros clarins dos arcos triunfais de Martes e Minervas

de uma glória que não era sua meu general (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 189),

o que fê-lo sentir-se “pobre e minúsculo no estrondo sísmico dos aplausos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 189).

A proliferação é, logo, um modelo referencial que estimula a criação de um sentimento geral, que poderíamos chamar, talvez apressadamente, de “poético”, sobre a nomeação de estados anímicos ou de sensações cuja descrição direta resulta impossível ou empobrecedora - como no caso anterior, em que há a descrição da sensação íntima que a leitura da poesia de Darío produziu no Patriarca. Desse modo, também, é narrado o que sentia Letícia Nazareno, esposa do Patriarca, durante a gravidez. A vida que habitava seu útero era como

aquela voz profunda que descrevia o paraíso aquático de suas entranhas sulcadas de entardeceres malva e ventos de alcatrão, aquela voz interior que lhe falava dos pólipos dos seus rins, o aço terno de suas tripas, o âmbar morno de sua urina adormecida em seus mananciais (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 172).

Assim é o pendor do ritmo afrouxado d’*O outono do patriarca*.

Diz-se usualmente, no estudo das implicações verso/ritmo feito pelos formalistas russos (em especial para nossa análise, o estudo de Osip Brik sobre a poesia russa contemporânea sua), que as relações entre a disposição rítmica e semântica equilibram-se estreitamente quando há unidade entre forma e fundo: o que corresponde à visão de uma época clássica. Não haveria nesses momentos, pois, nenhum desequilíbrio na sintaxe do verso que indicasse uma hierarquização entre o aspecto rítmico e o semântico, acontecimento próprio dos momentos em que a forma do verso envelhece e não consegue dar conta das temáticas que despontam num cenário histórico determinado. No caso específico da obra de García Márquez, como já indicado, a matéria semântica, e sua compreensão, desenvolvem-se de modo que a vinculação sígnica ocorra indiretamente.¹³⁶ Cotejando, então, a concepção de O. Brik (1976), que

¹³⁶ Pode causar estranhamento o uso de concepções que dão conta do estudo do verso poético para analisar uma obra romanesca. No caso d’*O outono do Patriarca*, porém, existe em favor dessa aplicação o fato de o texto ter sido composto como uma tentativa de transposição do impulso da poesia para a prosa, como afirma o próprio autor, em resposta a Plínio Apuleyo Mendoza sobre essa nuance importante na obra: “- Em qual de seus livros você acha que se observa mais a sua formação poética?”, “- Talvez em *O outono do patriarca*. [...] *Que eu trabalhei como se fosse um poema em prosa*” (grifo meu) (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 57). Ainda: noutro momento refere-se, novamente, o entrevistador ao mesmo assunto, arrancando do autor outra afirmação que, embora contraditória, é igualmente válida: “- *O outono do patriarca* é um poema em prosa. Foi influenciado pela sua formação poética?”, “- Não, foi essencialmente pela música. Nunca escutei tanta música como quando estava escrevendo. [...] Nesse caso concreto, [escutou] Béla Bartók e toda a música popular das Antilhas. A mistura tinha que ser, irremediavelmente, explosiva” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 68).

entende a harmonia do movimento como indicação de característica clássica, não estranha que o neobarroquismo d'*O outono do patriarca* rompa com esse ideal harmônico.

É flagrante no texto, por vezes, o arroubo representado sob a forma de uma rachadura sintática, a partir de onde o texto toma a forma de um jorro contínuo - como no momento em que o personagem do Patriarca parte em busca desenfreada por Manuela Sánchez, figura feminina semiespectral que exaspera o Patriarca com sua beleza inatingível. Segue o longo período, desgovernado pelo foco narrativo (alternado) do personagem:

onde vive Manuela Sánchez das minhas vergonhas, a rainha dos pobres, senhora, da rosa na mão, perguntando-se assustado onde podia viver naquela tropelia enredada de espinhaços eriçados de olhares satânicos de caninos sangrentos do rastro de latidos fugitivos com o rabo entre as pernas da carnificina de cachorros que se esquartejavam a mordidas nos lodaçais, onde estará o cheiro de alcaçuz de sua respiração neste estrondo contínuo de alto-falantes de filha da puta será você tormento de minha vida dos bêbados tirados a pontapés do último balcão das cantinas, onde é que você se perdeu na gafeira interminável do maranguango e da burundanga e a cana e o papel de fumo e o tremendo cacete de um olho só e o cu de lambuja e o delírio perpétuo do paraíso mítico do Negro Adán e Juancito Trucupey, porra, qual é a sua casa nesta confusão de paredes descascadas de amarelo abóbora com sanefas moradas de batina de bispo com janelas de verde-caturrita com tabiques de azul-anil com pilares rosados de sua rosa na mão, que hora será em sua vida se estes infelizes desrespeitam minhas ordens de que agora sejam três e não oito da noite de ontem como parece neste inferno, qual é você destas mulheres que cabeceiam nas salas vazias ventilando-se com a saia esparramadas nas cadeiras de balanço bufando de calor por entre as pernas enquanto ele perguntava através dos buracos da janela onde vive Manuela Sánchez de minha loucura (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 75-76).

O descerramento da narrativa neobarroca, e, segundo nosso ponto de vista, n'*O outono do patriarca*, com suas pontas soltas, indica, portanto, seu estatuto de insuficiência epistêmica, numa transferência que produz, pela forma,¹³⁷ a imagem da carga opressiva que constitui a identidade latino-americana.

O que faz García Márquez, em última análise, n'*O outono do patriarca* é uma acusação, através do embate com a forma do romance, do resíduo absolutista que permanece nas relações políticas latino-americanas, e que são fruto de uma transferência cultural parcial. Ficou-nos, o absolutismo, vindo da criação filosófica europeia, como um efeito colateral do desejo malogrado de controle absoluto sobre a natureza material da realidade (*grosso modo*, da filosofia cartesiana). O Patriarca é,

¹³⁷ Sobre a transposição do real, diz Benjamin (1984, p. 204) que “a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas”. Georg Lukács (2009) observa que o que há de mais profundamente social em uma obra artística é antes sua *forma* do que seu *conteúdo*.

assim, algo como um leviatã aberrante, a materialização política de uma necessidade de ordenação arcaica desalojada de sua adequação ao processo histórico. *O outono do patriarca* é a leitura às avessas desse processo, pois utiliza-se da recuperação da linguagem onde tal necessidade de centralização principesca era necessária (veja-se, por exemplo, a importância d’*O Príncipe* (1532), de Nicolau Maquiavel, à época que precedeu o chamado “século barroco”) para denunciar um severo descolamento, para demonstrar a monstruosa deformação histórica que representa a recorrência residual do absolutismo tosco e multiforme que ainda incide sobre a realidade política de nosso continente. O germe do autoritarismo que ainda não abandonou completamente o âmbito tumultuado de nossa história recente.

N’*O outono do patriarca*, portanto, o autor se utiliza de registros estéticos tipicamente identificados como barrocos para desmoralizar o anacronismo da herança cultural absolutista que subsiste nas relações políticas do nosso continente. Diferente, pois, do que o tempo requeria na Europa setecentista, na “América Latina neobarroca” o ditador representa o avesso dos valores de uma sociedade politicamente saudável, que congregue os principais valores civilizatórios trazidos pela cultura filosófica europeia; e a obra, em seus registros estilístico e temático, encontra o meio para afirmar a aparente estabilidade paternal, que o ditador é capaz de proporcionar, como profundamente imoral. Ainda, lembremos a afluência de obras que, no século XVII, davam conta das chamadas “ações de Estado”,¹³⁸ onde repete-se a figura principal do Príncipe, estruturalmente atormentado pela melancolia e pelo sentimento de esmagamento (como, de forma prototípica, em *Hamlet* (1603), de William Shakespeare – mas, com maior evidência nos dramas alemães da mesma época, dos quais se ocupa Walter Benjamin em sua obra lapidar sobre o assunto: *Origem do drama barroco alemão*) diante da situação de preencher o espaço entre o terreno e o transcendente. Da mesma maneira, a melancolia que domina a representação psicológica do Príncipe setecentista pode ser vista expressa no Patriarca de García Márquez, pois este convive igualmente com a radical natureza solitária de quem ocupa a antessala da transcendência. “O Príncipe é o paradigma do melancólico”, afirma Walter Benjamin (1984, p. 165).

¹³⁸ É importante, também, assinalar a recorrência notável de obras de autores latino-americanos no século XX que tomaram o personagem do ditador como figura principal de suas obras. Autores como Mario Vargas Llosa (*La fiesta del Chivo* [2000]), Augusto Roa Bastos (*Yo, el Supremo* [1974]), Miguel Ángel Asturias (*El señor presidente* [1946]), Alejo Carpentier (*El recurso del método* [1974]), Arturo Uslar Pietri (*Oficio de difuntos* [1976]) e, figura principal para o nosso estudo, Gabriel García Márquez (*O outono do patriarca* teve sua primeira publicação em 1975) transpuseram para a forma romanesca as suas visões sobre o estimulante e frequente personagem do homem cuja autoridade excessiva o tornava um irresistível modelo ficcional.

A função do Príncipe, sucedâneo do divino que abandonara a terra (de acordo com a cosmologia do século XVII), é, segundo a interpretação de Benjamin, a de estabilizar a vida de seu país. Para isso, lhe é dado pleno vigor do uso do poder despótico. Ele é, ao mesmo tempo, o mais importante dos seres e o mais sujeito à fragilidade constitutiva do homem. É tirano e é também mártir. Através da tirania, exerce o controle da natureza feita história, e livra a humanidade da desordem iminente. É, no entanto, a vítima primeira da desdita; símbolo da crueldade da Criação, é a representação do contraste desproporcional da dignidade de sua condição oficial e da inerme psicologia humana. Mas assume também o virtuosismo do mártir, o estoicismo de tentar subjugar as paixões aos ditames de sua falível determinação. (O ditador sem nome d’*O outono do patriarca* corresponde quase que estritamente a essa caracterização do Príncipe barroco.) A condição de ver-se entrincheirado nos últimos palmos da existência provoca no Príncipe a inevitável fadiga psicológica e a hesitação de quem “é criatura, sujeito à natureza, e soberano, cuja tarefa é de subjugar a natureza” (ROUANET em introdução a BENJAMIN, 1984, p. 30).

A melancolia do Patriarca, portanto, ainda que lhe dobrasse o ânimo, servia-lhe como meio para identificar os assaltos do destino e proteger-se até mesmo dos acidentes dos fenômenos naturais:¹³⁹

é o bochorno, se disse, e dormiu instantaneamente [...], mas de súbito acordou assustado, quem é, gritou, era seu próprio coração oprimido pelo estranho silêncio dos galos ao amanhecer, [...] e ele sentiu ao se levantar que seu coração se inchava aos poucos e os tímpanos se arrebentavam e uma matéria fervente escorreu pelas narinas, é a morte, pensou, com a túnica empapada de sangue, antes de tomar consciência de que não meu general, era o ciclone, [...] uma catástrofe tão sigilosa que só ele a havia detectado com seu instinto premonitório muito antes que começasse o pânico de cachorros e galinhas (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 101-102).

E, vivendo sob a impressão “de que existia cada vez menos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 25), o Patriarca era, aos olhos desavisados de quem não o conhecia, nada além de um “ancião [...] com o mais triste olhar do mundo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1975, p. 20).

Parte da tradição literária barroca, podemos afirmar, afinal, persiste na forma d’*O outono do patriarca* de forma sensível. Sua estruturação estilística e sua

¹³⁹ De acordo com Moacyr Scliar (2003, p. 79): “Cornelius Grippa, filósofo e médico fascinado pelas ciências ocultas, garantia que a melancolia estava associada à capacidade de prever o futuro. Sob a influência do humor melancólico, dizia, a alma se desliga do corpo, torna-se pura imaginação e, ajudada por demônios [...], vislumbra acontecimentos ainda não ocorridos.”

eleição temática respondem a relações entre a tradição da literatura considerada barroca na arte latino-americana e ao esforço da crítica e da ensaística em tomar nas mãos esses traços culturais, de modo a invertê-los, pela paródia explícita, e convertê-los em instrumento para a afirmação de uma arte diversa, que contém uma potência mimética provinda de uma visão expandida acerca dos limites da representação literária. *O outono do patriarca* é, assim nos parece, uma tempestade domada, uma vez que absorve de forma segura a desordem e a irregularidade estrutural da tradição barroca, e cria um quadro representativo tanto dos pressupostos formais quanto temáticos da passagem dessa inquietante herança para um novo registro, o neobarroco. Vertigem confortável.

Referências

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRIK, Osip. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976.

CAVALCANTE DE ANDRADE, Fábio. **Ordem sinuosa**: o Barroco em Avalovara. Recife: UFPE, 2003.

CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA LIMA, Luiz. **O Redemunho do Horror**: as margens do Ocidente. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. São Paulo: Edusp, 1996.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o Barroco. Campinas: Papyrus, 1991.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cheiro de goiaba**: conversas com Plínio Apuleyo Mendoza. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2014.

_____. **Gabriel García Márquez**: Obra Jornalística 5, Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **O outono do patriarca**. Rio de Janeiro: Record, 1975.

_____. **Viver para contar**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Revista de Literatura Brasileira**. São Paulo, Vol. 2.: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas-FFLCH-USP/Editora 34, p. 10-66, 2001.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. Lisboa: Ulisseia, 1985.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2009.

MARAVALL, Jose Antonio. **La cultura del Barroco**. Barcelona: Ariel, 2008.

MONEGAL, Emir Rodriguez. **Tradição e renovação**. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 131-159.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Riso e melancolia**: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARDUY, Severo. Barroco e neobarroco. In: MORENO, César Fernández (org.). **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 167-184.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos Trópicos**: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

UNESCO. **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VARGAS LLOSA, Mario. **García Márquez**: historia de un deicidio. Madrid: Barral Editores, 1971.

BAROQUE AND NEOBAROQUE IN *THE AUTUMN OF THE PATRIARCH*

Abstract

This work aims to explore the relationship between the baroque literature and its Latin-American counterpart, neo-baroque. This observation will take as fundament Gabriel García Márquez's novel *The autumn of the patriarch*, which was published in the same period as significative Works were being published concerning the subject. Exemplarily, García Márquez's novel contains, both in its form and in its thematic, a critical appropriation of the contributes and the problems received by the European tradition identified by the historical critic as baroque. Inside the narrative, structured according to the author as a "poem about the solitude of power", we will seek to identify the defining characteristics of the reinterpretation that the neo-baroque aesthetic proposes over the baroque tradition as an aesthetical reclaiming Project of an identity fragmented by the colonization, reality which is evident at the thematic level over the absolute power and in the utilization of unstable narrative modes. *The autumn of the patriarch* is, therefore, like the image of a chaotic balance; the appearance of an unlikely order.

Keywords

Baroque. Neo-baroque. Gabriel García Márquez. *The autumn of the patriarch*. Latin-american literature.

Recebido em: 29/10/2017

Aprovado em: 20/05/2018

Onetti Barroco: uma invenção *da crítica literária?*¹⁴⁰

Amanda Fanny Guethi¹⁴¹

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Wilson Alves Bezerra¹⁴²

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Resumo

Desde pelo menos a década de 1950, a obra ficcional do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti (1909-1994) vem sendo lida, por uma parcela da crítica especializada, a partir de uma curiosa – senão sintomática para algumas produções literárias do século XX – dicotomia: ora barroca, ora não barroca, entendidas ambas as posições como positivas a depender do objetivo da apreciação crítica e da concepção a respeito do literário que sustentam tais posturas. Isso se percebe, por um lado, no significativo número de textos críticos que aproximam a literatura de Onetti do barroco, e, por outro, no estabelecimento de um conjunto de elementos que especifica o estilo onettiano, mas que funciona tanto para afirmá-lo como tipicamente barroco – e exaltá-lo por isso –, como para negá-lo – o que, também, lhe rende elogios. Este trabalho tem por objetivo, assim, apresentar brevemente o referido panorama das relações entre a crítica do barroco como chave de leitura para a produção literária de Onetti, esboçando i) algumas implicações de certos estigmas promovidos por análises canônicas, como, por exemplo, a cristalização de uma imagem de autor e de sua obra; e ii) algumas hipóteses sobre as motivações que instigaram a relação do barroco ao estilo onettiano.

Palavras-chave

Juan Carlos Onetti. Barroco. Recepção crítica.

¹⁴⁰ O presente texto é uma versão resumida e modificada de parte da dissertação em andamento *Por un barroco sin nombre: en torno a J C Onetti*, com financiamento da CAPES.

¹⁴¹ Licenciada em Letras Português/Espanhol pela Universidade Federal de São Carlos. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da mesma instituição.

¹⁴² Doutor em Letras (literatura Comparada) pela UERJ. É professor adjunto da UFSCar - na graduação e no Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura.

I.

Juan Carlos Onetti não foi o único autor hispano-americano do século XX a ter sua obra e estilo associados à estética barroca. Este fato, por si só, já desperta interesse, pois indica um ponto de convergência possível no espaço-tempo da literatura: textos produzidos na América de língua espanhola ao longo do século XX. Tão preciso recorte – ainda que demasiado abrangente – não parece ser aleatório, dadas as reiteradas leituras empreendidas em todo o continente, seja a partir do trabalho analítico da crítica especializada, seja mediante o movimento de apropriação consciente e programática de recursos e temas por parte de alguns escritores.

No caso de Onetti, a aproximação com a estética denominada barroca é resultado de uma investida da crítica que se debruçou sobre seu trabalho e nele enxergou características que singularizam a obra do escritor ao mesmo tempo em que dialogam, das maneiras mais diversas, de acordo com cada leitura, com textos entendidos como pertencentes ao barroco do século XVII. Onetti, por sua vez, como era um costume seu, quase não comentava sua obra e era avesso às entrevistas – quando não podia fugir se tornava hostil, mais um dos elementos da *leyenda negra*¹⁴³ –. Nunca afirmou existir algum projeto literário seu; ao contrário, desconversava as tentativas de críticos acadêmicos e jornalistas de enxergar algum sentido em sua obra, fosse ele social, existencial, biográfico ou mesmo estético. Insistia, sim, na construção de uma imagem de escritor desapegado da fama e totalmente incompatível com o universo intelectual em que transitavam grande parte de seus contemporâneos.

Onetti nunca se autodenominou barroco, existencialista, realista ou fantástico – alguns exemplos das classificações feitas pela crítica – e, mesmo passados muitos anos desde os primeiros escritos no *Semanario Marcha*, fazia ainda ecoar o tom empregado para defender uma literatura sincera e de autor (PIGLIA, 2016), aliada a uma figura de escritor comprometido com escrever cada vez melhor, segundo seus próprios critérios que nunca foram totalmente entendidos pela crítica.

¹⁴³ Rodríguez Monegal (1968), um dos principais analistas da obra onettiana, foi um dos muitos a comentar a *leyenda negra* por meio da qual não apenas ele, Monegal, mas tantos outros leitores tiveram seu primeiro contato com o escritor uruguaio: “No conocí entonces a Onetti sino muy de lejos y a través de una leyenda que se iba coagulando lenta pero insistentemente a su alrededor: la leyenda de su humor sombrío y de su acento un poco arrabalero; la leyenda de sus grandes ojos tristes de enormes lentes, la mirada de animal acosado, la boca sensual y vulnerable; la leyenda de sus mujeres y sus múltiples casamientos; la leyenda de sus infinitas copas y de sus lúcidos discursos en las altas horas de la noche.” Um levantamento bem abrangente de críticos que partiram da “lenda Onetti” para empreender análises da obra do escritor uruguaio foi feito por Lucena (2012).

O que há ou pode haver, afinal, de coincidente, análogo ou simplesmente aproximativo entre as conhecidas obras do Século de Ouro espanhol e a literatura hispano-americana do século XX? No panorama das relações até então já feitas, não existe consenso ou uma resposta unívoca. No entanto, há algumas constantes que se repetem tanto no discurso crítico quanto nas propostas poéticas empreendidas pelos escritores, entre as quais destacamos a questão da consciência dos artistas a respeito da relação arbitrária entre as palavras e as coisas, como afirma Foucault (2007), e entre a realidade e a representação artística. Giulio Argan (1977, p. 12), ao refletir sobre os motivos e as consequências históricas e estéticas do revivalismo na pintura, aponta o período que compreende os estilos barroco e maneirista como aquele que “analisa y se enfrenta a los problemas propios en el ámbito de su propia especificidad” e completa: “Y un arte que se encierra en sí mismo y no hace otra cosa que analizar su propia <<maniera>>, no puede sino retornar constantemente sobre su historia.” (p. 13)

Com seu estilo hermético e autorreferente, julgado o autor muitas vezes como produtor de uma literatura alienada por não tratar abertamente de questões sociais e políticas, Onetti passou a ser lido como um escritor que criou um universo ficcional fechado em si mesmo, que se alimenta de sua própria lógica composicional e coerência interna. O que, talvez, a crítica não tenha dado tanta atenção é justamente a ligação de seus artigos críticos em *Marcha*¹⁴⁴ – e, décadas depois, em 2009, as cartas ao amigo Payró – com a consecução de seus textos ficcionais, funcionando as cartas e os textos jornalísticos, em conjunto, como seu manifesto literário, sua ars poética. Se não toda sua obra ficcional, ao menos os romances podem ser lidos à luz desse manifesto, revelando que contam sempre duas histórias: as vicissitudes de uma subjetividade, *la aventura del hombre*, como chamou Benedetti (1974); e a própria feitura do texto, em que convergem o estilo mais propriamente linguístico-literário e as diretrizes de composição que versam sobre os temas, as influências estéticas, as estruturas narrativas e, também, acerca das técnicas de representação literária.

Como comentávamos no início deste texto, a relação entre o que se convencionou chamar de estilo barroco e a obra de Juan Carlos Onetti parece haver nascido a partir da mirada dos críticos. Alguns dos estudiosos que se debruçaram sobre os textos do autor os qualificaram, em alguns de seus aspectos formais e/ou temáticos,

¹⁴⁴ Com exceção de Sonia Mattalía (2012), Mercedes Arnaiz (2009) e Hugo Verani (2009; 2009a), cujos trabalhos levam em consideração, em diferentes graus, os escritos de *Marcha* como possíveis chaves de leitura para a literatura onettiana.

como barrocos. Dentre as apreciações críticas que pudemos cotejar, após levantamento bibliográfico da fortuna crítica a respeito da obra onettiana, é possível encontrar textos que relacionam a literatura de Onetti com o barroco a partir de, pelo menos, três maneiras: i) sem conceituar barroco, transformando-o num adjetivo capaz de caracterizar o fazer artístico do autor sem vinculá-lo necessariamente ao movimento literário entendido como barroco histórico, do século XVII europeu e aquele transplantado para a América pela colonização, ou ao que Severo Sarduy (2000) chamou de neobarroco, por exemplo; ou ii) dissociando o estilo pessoal de Onetti do barroco; ou ainda iii) entendendo a literatura onettiana como pertencente ao estilo barroco, tratando de conceituá-lo com vistas a delimitar seus traços estéticos.

Nas seções seguintes, trataremos em particular das apropriações do termo barroco pela crítica onettiana para entender seu contexto, bem como seu peso para a construção de uma imagem de escritor – Onetti – e de estilo.

II. Um Onetti barroco

Analisando parte da fortuna crítica de Juan Carlos Onetti, deparamo-nos com um número relevante de textos que somente adjetivam como barrocos aspectos da obra onettiana. Nesses estudos, há uma grande quantidade de expressões identificadoras de um possível estilo ao qual Onetti se filiaria (barroco histórico? talvez), sem que esta ligação esteja explicada. Não há também uma conceituação do barroco enquanto estilo de época ou releitura contemporânea, tampouco uma relação temática ou formal mais explícita na argumentação.

Dentro do grupo de autores cuja semelhança é relacionar Onetti e barroco a partir de adjetivações sem aprofundamento teórico, há uma particularidade que nos permitirá dividi-los em dois subgrupos os quais representam duas grandes perspectivas de apreciação a respeito de um Onetti barroco, a saber: em um dos grupos encontram-se os comentadores que empregam o adjetivo barroco com a finalidade de caracterizar aspectos do estilo onettiano de modo negativo, pois sua percepção sobre o barroco é, ainda que não afirmem, a de que trata-se de um estilo degenerado, inferior; no outro, localizamos aqueles que, ao fazerem a aproximação entre os estilos onettiano e barroco, não depreciam nenhum deles, por vezes, inclusive, enxergando nisso mérito do escritor, uma distinção.

Um destes comentadores é o escritor Mario Vargas Llosa em seu livro *El viaje a la ficción* (2008), pelo qual apresenta uma biografia de Onetti e faz um percurso temático-formal por alguns de seus textos, uma espécie de panorama introdutório escrito com base nos cursos que o peruano ministrou na Universidade de Georgetown anos antes. Não se propõe, porém, a construir a síntese vida-obra de Onetti partindo de uma teoria específica e explícita, tampouco é seu objetivo reler a ficção onettiana segundo tópicos barrocos. Ainda assim, ao comparar características da literatura produzida por William Faulkner – influência reiteradamente discutida pela crítica e pelo próprio uruguaio – e por Onetti, Vargas Llosa (2008, p. 90) afirma que ambos possuem semelhanças, por exemplo um (a) "lenguaje barroco y laberíntico". A menção do termo, assim, conforma-se como um qualificador que sugere uma assimilação entre os estilos de Onetti e de Faulkner, além, é claro, de ambos e o barroco, sugestão que claramente deprecia o estilo dos escritores. O peruano não chega a afirmar que as produções de Faulkner e Onetti são “boas” apesar de barrocas, apesar do estilo truncado, mas o que se depreende de sua argumentação é que, neste caso, o que impele a apreciação é o gosto pessoal, assim como o que impede a apreciação total é, também, o gosto.

Páginas a frente, Vargas Llosa dedica um capítulo inteiro ao estilo de escrita onettiano, corroborando as reprovações já antigas e canônicas de Enrique Anderson Imbert (1966) e Luis Harss (1966) que atacaram “oscuridades, incoherencias, enredada sintaxis, truculencia y obsesiva retórica, que enturbian e irrealizan las historias” (p.13). Seu próprio juízo não se distancia muito de Imbert e Harss, mas avalia que o estilo de Onetti é funcional à mensagem que intenta comunicar, o que nos parece uma diferença importante a considerar-se. Em outras palavras, estilo, formas narrativas e temas estão intrincados consciente e deliberadamente, pois fazem parte de uma busca incessante pela “verdade y todo esse montón de cosas cuya persecución, fracasada siempre, produce la obra de arte” (ONETTI, 2009, p. 380), que nada mais é do que uma das constantes literárias de Onetti.

Emir Rodríguez Monegal (1961;1966), por sua vez, é, salvo engano, quem pela primeira vez associou a obra de Onetti ao barroco. Ostenta, por isso, uma posição um tanto ambígua em relação a um Onetti barroco, pois lança mão do termo indistintamente. Para criticar o estilo literário onettiano em 1961, quando escreve

*Narradores de esta América*¹⁴⁵, e “oponer reparos a sus creaciones”: “el desarrollo deliberadamente barroco que entorpece la lectura” (MONEGAL, 1961, p. 169) e, quase vinte anos depois, ao prologar a primeira edição de obras completas de Onetti, Monegal (1979) emprega o vocábulo barroco sem tonalidades pejorativas, para situar alguns romances onettianos no espaço-tempo da literatura uruguaia, aparentemente com outra conotação: “un tríptico barroco que desarrolla, desde ángulos distintos y contradictorios, los temas paralelos de la inocencia y la experiencia, el sueño y al realidad, el amor y la muerte, a través de las figuras antagónicas y complementarias de Junta Larsen y Jorge Malabia.” O conjunto de três obras a que se refere Monegal é o formado pelos romances *Para una tumba sin nombre* (1954), *El astillero* (1961) e *Juntacadáveres* (1964), chamados de tríptico porque, na opinião de Monegal, são melhor acabados que *La vida breve* (1950) e deveriam ser lidos juntos como uma única história, apesar de terem sido publicados separadamente.

A relação que Monegal intenta produzir entre os três romances e o estilo barroco ao denominá-los tríptico barroco é mais sutil do que aquela sugerida anos antes. Pois, se o romance de 1950 possui, para Monegal, características barrocas – mesmo que entendidas como negativas (construção *en abyme*, manejo do ponto de vista, linguagem que entorpece, etc.) -, os romances eleitos como superiores, tomando como base sua forma e seus elementos de composição narrativa, devem ser entendidos como “mais” ou “menos” barrocos? Existiria um tipo de barroco que degenera, que potencializa os defeitos das obras consideradas ruins e um barroco que supervalorizaria as já estimadas? Ainda que não se possa assegurar as respostas, a argumentação de Monegal sugere uma possível existência de uma maneira correta de se empregar as técnicas denominadas barrocas, se não correta ao menos moderada, com bom senso, talvez. De qualquer modo, sua relação com o estilo não se assemelha a de Vargas Llosa, haja vista o trabalho de peso que levou a cabo, juntamente com Leyla Perrone-Moisés (2014), sobre o Conde de Lautréamont e a influência do barroco em sua obra poética.

Há alguns outros estudos produzidos especialmente para a circulação acadêmica, os quais se opõem diretamente aos anteriormente comentados. Embora os autores em questão possuam mais diferenças que semelhanças, o que nos interessa mais particularmente é o fato de que têm em comum uma apreciação positiva do estilo

¹⁴⁵ “Juan Carlos Onetti y la novela rioplatense” também figura em outro livro do autor *Literatura uruguaya de medio siglo*. O texto, entretanto, havia sido publicado anteriormente na revista Número, em 1951.

onettiano, apreciação essa que se estende às relações que eles mesmos estabelecem entre Onetti e o estilo barroco. Se antes, para Monegal e Vargas Llosa, Onetti era um “bom” escritor, produtor de uma “boa” prosa de ficção apesar de barroco, aqui, nesta seção, os especialistas ensejam dizer que Onetti é um “bom” escritor porque é barroco.

Javier Azpeitia, por exemplo, parte de uma passagem de *La vida breve* na que o narrador Brausen se refere ao corpo de sua esposa sendo analisado por um ginecologista: “Abrumado a veces por la involuntaria tarea de analizar el claroscuro, las formas y los *detalles barrocos* de lo que miraba” (ONETTI, 1999, p. 22, grifos nossos) para explicar como a mulher é representada no romance. A partir do que lhe suscita o fragmento, Azpeitia adjectiva o romance por seu "barroco título" e associa o aparecimento do termo barroco na descrição do próprio Onetti a um tópico temático do movimento artístico do século XVII. Assim como Monegal e Vargas Llosa, apenas diferenciando-se por não depreciar o suposto barroco onettiano, Azpeitia articula o barroco mais como um qualificador positivo do romance *La vida breve* que necessariamente uma chave de leitura para sua obra.

De forma semelhante procede Diego Alonso (2016), cujo objetivo é discutir o caráter plástico e imagético de dois contos de Onetti. O "moderado espíritu barroco" (ALONSO, 2016, p. 489) a que alude logo na primeira página de seu artigo não implica nada a sua análise, mas o isenta de parecer insinuar que os textos são pouco narrativos, já que nenhuma das duas características – moderado e barroco - é considerada negativa por ele. Enfocando as características que destaca na obra de Onetti, por exemplo o poder das imagens, Alonso (2016) evoca alguns dos tópicos recorrentes nas críticas já feitas sobre a narrativa do escritor uruguaio, mas o faz a partir de outro caminho que não a análise do ponto de vista ou da narração indireta.

Numa outra direção vai o texto de Manuela Barral (2012) que, ao comentar os processos de construção narrativos em *Para una tumba sin nombre*, recorre a um termo de Gilles Deleuze, *le pli* [a prega barroca], a partir da leitura que faz do conceito do filósofo francês o escritor e ensaísta argentino Carlos Gamerro (2010) em seu estudo sobre as narrativas que considera barrocas no interior da literatura hispano-americana, mais estritamente rio-platense. Como o tema do estudo de Barral não é o barroco, mas o funcionamento de um procedimento recorrente nas obras de Onetti - que é a literatura como seu próprio referente e a articulação das instâncias narrativas para esse fim -, a particularidade “del pliegue barroco” (BARRAL, 2012, 294) se esmaece em meio às expressões outras que intentam caracterizar fenômenos similares. Contudo, a análise

empreendida por Barral (2012) leva-nos mais uma vez, por meio da observação de uma estratégia narrativa, para a noção de incerteza e ambiguidade – neste caso, graças à dobra barroca. Nesta análise, Onetti não é considerado barroco, tampouco sua literatura. Aqui, barrocos são seus procedimentos de representação e, principalmente, de autorrepresentação literária, identificados pela funcionalidade da dobra gamerro-deleuzeana.

Diferentemente dos críticos anteriores, Maximiliano Linares não se detém somente numa adjetivação de algum elemento próprio da obra de Juan Carlos Onetti. Trata de antemão o estilo onettiano como barroco, articula elementos temáticos e estruturais das narrativas de Onetti a características comumente associadas ao barroco, mas não o teoriza, não discute a partir de que perspectiva sobre o barroco parte sua leitura. Ainda que não haja consenso sobre os tópicos que envolvem os estudos do barroco e que, a cada novo estudo, novas questões se coloquem, Linares refere-se ao estilo barroco como se não houvesse dúvidas de que relações estabelece ao usar, por exemplo, expressões como “gesto barroco”, “barroquismo onettiano”.

Linares alega insistir na ideia de “Barroco” (com maiúsculas) pela abundância de motivos barrocos presentes na obra de Onetti e pela noção de vitalismo. Apesar de não marcar o lugar de onde parte sua fala, entende-se que seu ponto de comparação é o barroco dito histórico, o estilo do século XVII, tradição de uma “literatura áurea” a que Onetti estaria filiado.¹⁴⁶ Por esta mesma comparação, Linares abre um outro ponto importante de discussão relacionada com a inauguração, digamos, de uma nova maneira de representar a realidade na arte da época – afastando-se do paradigma naturalista – que é, por sua vez, consequência do fim da era das similitudes, como escreveu Foucault (2007). Essa espécie de crise da representação é um dos pontos apontados por Hauser (1965) como marcos do início da era moderna – e que se repetirá nas elaborações estéticas justamente antinaturalistas da arte de vanguarda, como o expressionismo –, localizado pelo historiador de arte no estabelecimento do maneirismo e do barroco; a questão da representação também é um dos pontos da estética onettiana mais debatidos pela crítica que se dedicou a obra do uruguaio.

Tais caracterizações, como se vê, abrangem aspectos formais, estilísticos, temáticos e, apesar do recorte, sinalizam, de maneira geral, a apreciação positiva dos

¹⁴⁶ Nesse sentido também argumenta Pablo de Cuba Soria em *Barroco y deseo en Juan Carlos Onetti*. Disponível em: <http://otrolunes.com/archivos/16-20/?hemeroteca/numero-18/sumario/este-lunes/barroco-y-deseo-en-juan-carlos-onetti.html>. Acesso em 1 de fevereiro de 2017. Soria, no entanto, explicita seu diálogo a partir das considerações de Gilles Deleuze sobre o barroco.

elementos destacados pelos comentadores. Em outras palavras, para certa parcela da crítica literária que se voltou para a obra onettiana, principalmente a partir dos anos 2000, possuir características comumente associadas àquelas do barroco histórico é signo de pertença a uma tradição distintiva que, em sua forma e em seus temas – ainda que não se precise quais –, expressa algo singular. Isso pode significar algumas considerações pertinentes para este trabalho: a reivindicação de um lugar de prestígio capaz de confrontar uma posição um tanto quanto marginal a que relegaram Onetti – ainda que hoje dentro do cânone uruguaio e hispano-americano; a reivindicação de uma tradição outra, não necessária e estritamente nacional; uma tentativa de justificar a aparente escolha de Onetti por não defender claramente em seus textos alguma bandeira; um gesto de filiação a uma tradição comumente vista como “áurea” – seja pelo contexto de seu surgimento, seja pelo manejo dos materiais e das formas literárias.

Alguns dos aspectos que selecionamos anteriormente a partir da apreciação dos comentadores aparecem nas leituras da crítica especializada na literatura onettiana há muito tempo, mas sem vínculo com uma estética barroca. É já um lugar comum, hoje, no discurso crítico sobre a produção literária de Onetti a afirmação de que sua linguagem é densa (DEREDITA, 1971), de que suas narrativas são fragmentadas (VERANI, 2009), da influência de Faulkner (SAER, 2002), da ambiguidade (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1966) provocada pelos múltiplos pontos de vista, da temática existencialista (FRANKENTHALER, 1977), etc.¹⁴⁷ Essas apreciações foram feitas, obviamente, a partir de diversas perspectivas teóricas e enfocaram as mais diferentes obras e temas da literatura onettiana. Por meio de outras expressões designativas, com os mais variados objetivos – e adjetivos –, a fortuna crítica de Onetti foi se consolidando nas imagens acima descritas e, se analisadas de perto, ilustram, com mais detalhes, os elementos que, posteriormente, começaram a ser denominados barrocos. Um dos aspectos de sua prosa mais comentados pela crítica é seu estilo de escrita:

Onetti opera a descontinuidade do pacto comunicativo pela violência que impõe à economia política que rege o signo e a seu valor como moeda de intercâmbio. Ele esvazia de seu valor de troca ao trabalhar com a ambiguidade, a ambivalência e a indecibilidade, com a instabilidade de um

¹⁴⁷ No limite, resume-se e caracteriza-se a literatura e o estilo onettianos como difíceis, como afirma Jorge Ruffinelli no verbete que escreveu a respeito da obra de Onetti para a Enciclopédia de Literatura latino-americana “Onetti wrote an unconventional narrative, stylistically and because of his themes. His style is difficult, elliptical and in many instances ambiguous because of long and sinuous phrases.” Em Verity Smith (ed.) *Encyclopedia of Latin American Literature*, Chicago/Londres, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, p. 1103.

significante que não encontra a sua relação canônica com o significado. (REALES, 2009, p.20-21)

Esta percepção de Reales (2009) a respeito do funcionamento da linguagem literária onettiana é a particularização do que Sarduy (1999) chamou de “economia do suplemento” na escrita neobarroca que, em seu exagero e excesso, conforma-se como dupla agressão: faz-se resistência ao utilitarismo e à prática capitalista ao mesmo tempo que se desfaz em voluptuosidade da escrita¹⁴⁸. Se, como analisou Vargas Llosa (2008), não há gratuidade nesse movimento de ruptura com as normas da língua e com a lógica do signo, esse deslocamento tampouco deixa de possuir desdobramentos estéticos em outros níveis estruturais e também temáticos¹⁴⁹. Ou, como afirma Josefina Ludmer¹⁵⁰ (2009, p.157-158)

El texto no tiene desenlace definitivo, no cierra los sentidos, no concluye; no establece ninguna ‘verdad’ o ‘falsedad’ de lo contado; desecha los hechos, lo que ocurrió ‘realmente’: se maneja solo con la parte, el deseo, la reversión, la mentira. Niega el discurso narrativo como un todo cerrado y centrado; subvierte la economía de relato clásico, basada en el enigma el develamiento; se sustrae a la antinomia ‘realidad’- ‘ficción’; está hecho de equívocos, de respuestas parciales; bloquea constantemente toda reconstrucción: un gesto arbitrario cierra la serie indefinida de versiones y réplicas.

Há, como se pode observar nos excertos, uma insistência (e uma persistência ao longo dos anos) em descrever o universo narrativo onettiano como disforme, provocador de rupturas na cena literária, como produtor de uma literatura que frustra o leitor seja por “exceso de amaneramientos” e “claroscuros verbales” (HARSS, 1969, p. 237) e temas desconcertantes, seja porque suas histórias estão arquitetadas por meio de estruturas narrativas mais complexas que a própria intriga que se desenrola.

Isto explica, por um lado, a resistência de certa parte da crítica literária contemporânea à produção de Onetti a receber seus primeiros textos e ver com bons olhos as mudanças propostas por eles; e, por outro, a posterior exaltação, por parte da crítica, das técnicas e temas literários antes rechaçados e a reivindicação de seu estatuto de precursor de romancistas como Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar (MONEGAL, 1961;1966) e iniciador¹⁵¹ do romance moderno em língua espanhola - que, anos mais tarde, teria seu auge editorial no período conhecido como *boom* da

¹⁴⁸ Jean Franco (2002, p. 327) também faz observações sobre a escrita de Onetti: “Unos de los aspectos más difíciles de la obra de Onetti es el estilo de su prosa, que es denso, opaco, indirecto”.

¹⁴⁹ Apreciações similares são as de Rocca (2009) e de Rama (1965).

¹⁵⁰ Ludmer (2009, p.86) também emprega o adjetivo barroco para caracterizar a obra de Onetti e sugere que o uso dele por seus pares é frequente.

¹⁵¹ Rodríguez Monegal (1961; 1966); Carlos Fuentes (1972); Vargas Llosa (2008); Rama (2001).

literatura latino-americana, cuja grande marca é ser um momento de ruptura e de renovação estética.

III. Barroco onettiano

É perceptível, pelo que se expôs, que a tentativa de relacionar o que se entende, de forma geral, como poética onettiana ao barroco já se tornou um outro lugar comum da crítica especializada. Viu-se, além disso, que, com à exceção de Rodríguez Monegal (1966; 1969) e Vargas Llosa (2008), o atributo barroco sinaliza o pertencimento a certa tradição que se inicia no século XVII espanhol e cujas características são vistas de maneira positiva, ou até mesmo produtiva, pelos estudiosos que o empregam. Mesmo que não esteja explícito na abordagem dos comentadores de Onetti, essa relação aproximativa entre o que se pode chamar de “poética onettiana” e o estilo barroco faz-se possível por meio da perspectiva sincrônica que visa dar destaque aos elementos criativos e estéticos dos textos em questão. O fato mesmo de se buscar origens outras que não as nacionais - imediatamente precedentes - configura-se como um movimento cujas motivações são mais propriamente estéticas, pois, acima de tudo, intenta-se entender e por em diálogo o estilo do escritor, como já o pensaram Roman Jakobson (1970) e, influenciado por ele, Haroldo de Campos (1969).

Nessa mesma direção se encaminham as considerações críticas que atentam para textos onettianos relacionando-os a um conceito específico de barroco. Porém, diferentemente dos autores sobre os quais falamos até agora, estes têm a finalidade de revisitar e revisar a ideia de barroco que se aplica a produções literárias do século XX, encarando entusiasticamente a comparação entre os momentos literários – seus temas e técnicas – e a construção de cânones alternativos.

Um dos estudos em questão é o de Carlos Gamerro, chamado *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, de 2010. A narrativa de Onetti é, para o ensaísta argentino, prototípica do que chamou de *ficción barroca*, porque tematicamente encena desajustados à maneira de Dom Quixote e tematiza a vida como teatro de Calderón de la Barca, numa relação por vezes conflitiva entre realidade e ficção, não porque não se consiga distinguir entre as duas dimensões, mas porque, ao contrário, alguns personagens têm a sensação – ou mesmo a certeza - de que são criações de outrem. O caso paradigmático é, sem dúvida, *La vida breve*, porque é o romance no qual se cria

pela primeira vez, pela ação de um personagem narrador, o universo ficcional no qual se ambientarão quase todos os outros textos onettianos.

Na narrativa onettiana, então, há uma classe de organização barroca da forma que consiste, por um lado, em tematizar algumas dicotomias barrocas como realidade/ficção – segundo Gamarro - e, por outro, tematizar o próprio processo de construção narrativa que, em vez de resolver o problema do que seria a realidade e o que seria a ficção, instaura a ambiguidade e a dúvida.

Apenas dois anos depois, Santiago Cevallos publicou *El Barroco, marca (de agua) de la narrativa hispanoamericana* com a intenção de revisar a nomenclatura proposta quarenta anos antes por Severo Sarduy (2000) em "Barroco e Neobarroco", de 1972, e seguir defendendo a existência de um barroco hispano-americano no século XX. Ademais, e essa nos parece ser sua grande contribuição para os estudos sobre o tema, reivindica o estilo barroco como "marca de água" da narrativa hispano-americana para certos textos que não foram contemplados pela armação teórica disponível até o momento. Nessa perspectiva adotada por Cevallos (2012), Onetti aparece como escritor cuja literatura possui uma filigrana barroca, uma espécie de marca característica do que o crítico equatoriano chama de *barroco latente* - "un barroco no visible a primera vista" -, porque sua filiação à estética barroca não seria consciente, mas gestada no interior da tradição, diluída, mas presente, desde os textos coloniais; tornando-se, depois, um traço distintivo, gradualmente demudado numa marca de água, nem patente nem escondido, "desplazamiento y transformación, (re)construcción de lo precedente" (CEVALLOS, 2012), como estratégia de busca de um lugar frente aos textos formadores da cultura – impostos e colonizadores – para os quais se voltará por meio da citação e outras manipulações textuais.

Há diferenças entre os estudos de Cevallos (2012) e Gamarro (2010) indicadas pelos caminhos metodológicos seguidos e pelos resultados aos quais chegaram. Mesmo assim, ambas as pesquisas levam em consideração a existência de um tipo de barroco que se manifesta especialmente nos textos narrativos, chamado de *ficción barroca* pelo argentino e de *barroco latente*, pelo equatoriano. Nossa hipótese é a de que a ideia de um estilo barroco latente que vem da cultura hispânica transplantada à América não dialoga diretamente com o contexto da escrita e da produção ficcional de Onetti, mas o faz a noção de um suposto barroco latente que remonta a uma tradição constelar, como quis Haroldo de Campos (1975) com sua versão própria do neobarroco ao unir, sob a vontade de uma obra aberta, as poéticas 'transnacionais' de Pound, Joyce,

Mallarmé e Cummings. Assim, associar a filigrana barroca como um dos traço das ficções barrocas gamerrianas permite designar Cervantes como origem possível do romance moderno e, portanto, precursor de Onetti – segundo afirma o próprio escritor (2009, p.) -; permite, ademais, ressignificar a produção do autor uruguaio a partir de um elemento já incorporado em sua concepção de arte: seu *paideuma* não foi construído pela sucessão geracional que conformou a tradição de seu próprio país, mas na medida em que seus interesses enquanto leitor-escritor encontravam precursores.

Algumas décadas antes de Cevallos (2012) e Gamerro (2010) aproximarem a obra de Onetti aos estudos do barroco, Carmen Bustillo já havia levado a cabo a análise do romance *La vida breve* (1950) em seu livro *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso*, de 1988, cujo principal objetivo se centra em tentar sistematizar o discurso barroco e suas características a partir de um recorrido histórico pelas várias abordagens já feitas do tema e pela análise de sete romances hispano-americanos escritos a partir da década de 1950.

À diferença dos críticos já comentados, Bustillo (1988) não propõe uma nova nomenclatura ou teoria, mas uma sistematização das características comumente associadas ao estilo barroco. Seu intuito é tornar mais palpável aquilo que sempre foi visto como fugidio, ora por apreciações teóricas genéricas, ora por análises muito específicas que, de um jeito ou de outro, não lograram agrupar sob a mesma rubrica – barroco – um número razoável de textos literários. Para tanto, a autora apresenta o funcionamento do estilo barroco a partir de seus elementos constitutivos: seus recursos e seus temas.

Os temas barrocos – os motivos, como prefere chamar Bustillo – tomam forma na estrutura dos textos a partir de ferramentas linguísticas e de construção narrativa, denominados recursos barrocos, que, por sua recorrência e os processos de sua ação, não deixam de funcionar num nível mais global de análise como temas. A vida como sonho, a vida como teatro, a metamorfose, a máscara, o desengano, a ilusão, a reflexão sobre o tempo são alguns temas destacados pela crítica venezuelana e que estão presentes na obra de Juan Carlos Onetti em sua quase totalidade. Da parte dos recursos, se sobressaem a elipse, a proliferação, a artificialização, a parodia, a citação, a mediação e a distorção do modelo. A intersecção de motivos e recursos ou a disposição de temas mediante a construção dos procedimentos textuais conforma o que a autora entende por funcionamento do discurso barroco. Como uma espécie de resultado da

confluência temático-estrutural, Bustillo aponta como paradigmáticos do barroco a ambiguidade, a polissemia, a lógica do imaginário e a abertura.

Ainda que não queira esgotar o tema há muito (e já tão) discutido, e não acredite na pureza ou na essência barroca de nenhum texto, Bustillo – embora não as denomine, como teorizou Sarduy (2000), neobarrocas -, aposta em três características que possui toda obra que se considere barroca, levando em conta sua preocupação pelas produções contemporâneas, quais sejam: i) problematização da realidade; ii) questionamento do paradigma clássico de representação; e iii) consecução da autonomia da linguagem. Nesse sentido, o estudo de Bustillo é de suma importância, pois, de um lado fornece as bases históricas da discussão sobre o barroco na América Latina e na Europa e, de outro, pontua claramente a relação que se estabelece – por uma espécie de *revival*, no sentido de Argan (1977), que possui raízes no conceito de gosto e na vontade do artista -, entre o barroco, a modernidade e as reviravoltas na arte desde então, permitindo que se entreveja a ligação das estéticas barroca e onettiana tantas vezes pontuada pela crítica, ainda que nem sempre explicitada.

IV. Por um Onetti não barroco

Na contramão da maioria dos críticos comentados, encontram-se o crítico Eduardo Becerra e o escritor Antonio Muñoz Molina (2013) que, em certa medida, coincidem com a opinião que têm sobre o estilo barroco Rodríguez Monegal (1966; 1969), Luis Harss (1969) e, de alguma maneira, Vargas Llosa (2009): veem negativamente a filiação barroca. No entanto, o que vai marcar a profunda diferença entre estes e aqueles é o fato de que tanto para Becerra quanto para Muñoz Molina não há nenhuma associação entre a estética onettiana e o barroco, sendo este um dos fatores mais positivos do estilo e da poética de Onetti e, por isso, apreciado por ambos.

De maneira geral, para além da divergência quanto ao valor estético do barroco, vê-se que o que parece dividir as opiniões dos críticos acerca da relação Onetti-barroco é o percurso de investigação e a própria natureza dos trabalhos – impressionista a visão dos detratores, mais acadêmica a dos apologistas. Dito de outro modo, parece-nos que, de maneira geral, aqueles que defendem a relação positiva dos estilos barroco e onettiano constroem sua argumentação de modo a centralizar mais essa hipótese, como se ser barroco, possui características relacionadas ao barroco seja digno de destaque e atenção. Muitos escreveram textos buscando provar ou, ao menos, discutir a

possibilidade de ler a ficção de Onetti a partir de algum elemento relacionado ao barroco, assim como o próprio número de textos inventariados nos mostra que mais se quis defender que atacar a possível aproximação. Em direção oposta se encontram os críticos da associação de estilos: nenhum deles, nem aqueles que negam o barroco nem mesmo os que reprovam o barroco, propôs-se a demonstrar, como tema central de um estudo, o despropósito de afirmar a relação Onetti e o barroco. Com isto queremos dizer que, comparativamente, os detratores se armam adjetivando (ou negando), enquanto os apologistas do tema, em sua maioria, buscam tecer uma argumentação tomando como base os textos ficcionais, analisando contrastivamente elementos de maneira a defender a hipótese da aproximação, uma vez que esse é o objetivo: explicitar as provas. Não por coincidência, os textos nos quais se pode localizar uma perspectiva simpática a um Onetti barroco foram produzidos no âmbito acadêmico, mais circunscritos a noção que hoje se tem da crítica especializada, seja de seus métodos, seja de sua função. Já os autores que negam o barroco em Onetti e aqueles que censuram o escritor justamente por perceber em seu estilo traços degenerescentes do barroco, transitam em outras esferas da sociedade: são escritores, como Vargas Llosa e Muñoz Molina; são admiradores, como os citados ficcionistas e também Becerra Grande; são especialistas, embora o texto em questão não houvesse sido elaborado para circular entre iniciados, como é o caso de Becerra Grande e Vargas Llosa; ou são representantes da extinta crítica diletante cuja erudição lhes proporcionava prestígio social, lhes assegurava lugar de fala e credibilidade, caso exemplar de Rodríguez Monegal entre os comentados.

Referências

- ALONSO, D. Juan Carlos Onetti: el poder de las imágenes. **Revista Canadiense de Estudios Hispánicos**. Vol. 40, nº 3, primavera de 2016. Fonte: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/rceh/issue/view/276/showToc> Acesso em 1 de setembro de 2017.
- ARGAN, G. C. El revival. In: G. C. (org.) **El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro**. Trad. Raquel Arqués. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1997, pp. 7-28.
- ARNAIZ, M. La poética de Juan Carlos Onetti a través de sus artículos periodísticos. **Revista MONTEAGVDO**, 14, pp. 27-39, 2009.
- AZPEITIA, J. (s/d). **Onetti la claustrofilia y la sacralización de la mujer. Una lectura sesgada de La vida breve**. Fonte: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/acerca/azpeitia.htm> Acesso em 1 de setembro de 2017.

BARRAL, M. Sin nombre. Sin verdad. Sin saber. La narración en Para una tumba sin nombre. **V Congreso Internacional de Letras. Universidad de Buenos Aires**, Argentina, 2012. Fonte: <http://2012.cil.filo.uba.ar/sites/2012.cil.filo.uba.ar/files/0042%20BARRAL,%20MANUELA.pdf>. Acesso em 30 de outubro de 2017.

BECERRA, E. **Juan Carlos Onetti**: Historias del otro lado, s.d. Fonte: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/onetti/obra.htm>. Acesso em 20 de setembro de 2017.

BENEDETTI, M. Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre. **Casa de las Américas**, 1974. Fonte: <http://www.literatura.us/onetti/benedetti.html>. Acesso em 31 de outubro de 2017.

BUSTILLO, C. **Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1988.

CAMPOS, H. **Arte no horizonte do provável**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, D. **Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CEVALLOS, S. **El barroco, marca de agua en la narrativa hispanoamericana**. Madrid: Editorial Iberoamericana/Vervuet, 2012. (E-book.)

DEREDITA. Sobre Juan Carlos Onetti. El lenguaje de la desintegración. **Revista Iberoamericana**. [Vol. XXXVII, Núm. 76-77, Julio-Diciembre 1971](http://www.iberica.org/vol-xxxvii-num-76-77-julio-diciembre-1971), pp. 651-665. Fonte: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2876/3059> Acesso em 1 de setembro de 2017.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FUENTES, C. **La gran novela latinoamericana**. Madrid, Alfaguara, 2011.

FRANCO, J. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Barcelona, Editorial Ariel, 2002.

FRANKENTHALER, M. **J.C. Onetti: La salvación por la forma**. Nova York: Ediciones ABRA, 1977.

GAMERRO, C. **Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández**. Buenos Aires: Editorial Eterna Cadencia, 2010. (E-book.)

HARSS, L. **Los nuestros**. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

HAUSER, A. **El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno**. Madri: Ediciones Guadarrama, 1965.

IMBERT, E. A. **Historia de la literatura hispano-americana. Volume II Época contemporánea.** México DF: Fondo de Cultura Económica, 1985.

JAKOBSON, R. **Lingüística e comunicação.** São Paulo: Ed. Cultrix, 1970.

LINARES, M. Barroco y vitalismo en la construcción de un espacio imaginario: La vida breve (1950). **Henciclopedia.** Acceso em 20 de outubro de 2017. Fonte: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Linares%20Maximiliano/Barrocovitalismo.htm>

LUCENA, K. C. **Um retrato do escritor quando jovem: os anos iniciais de Juan Carlos Onetti.** Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012. Fonte <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/54095> Acesso em 27 de junho de 2017.

LUDMER, J. **Onetti: Los procesos de construcción del relato.** Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

MATTALÍA, S. **Onetti: una ética de la angustia.** Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2012.

MUÑOZ MOLINA, A. Sueños realizados: una invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti. Prólogo de **Cuentos Completos.** México D.F.: Alfaguara, 2013, pp.9-25.

ONETTI, J. C. **Juntacadáveres.** Buenos Aires: Planeta Argentina, 1995

_____. **La vida breve.** Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

_____. **El astillero.** Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

_____. **Para una tumba sin nombre.** Buenos Aires: Punto de Lectura, 2008.

_____. **Obras completas. Volume III: Cuentos, artículos y miscelánea.** Barcelona: Galaxia de Gutenberg, 2009.

PERRONE-MOISÉS, L.; RODRÍGUEZ MONEGAL, E. **Lautréamont austral.** São Paulo: Editora Iluminuras, 2014.

PIGLIA, R. **La forma inicial.** San José: Ediciones Lanzallamas, 2016.

RAMA, A. Origen de un novelista y de una generación literaria. In: J. C. Onetti, **El Pozo.** Montevideo: Arca, 1965, pp. 57-111.

REALES, L. **A vigília da escrita. Onetti e a desconstrução.** Florianópolis: EdUFSC, 2009.

ROCCA, P. Prólogo de las Obras Completas. In: **Volumen III. Cuentos, artículos y miscelánea.** Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg, 2009.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. JCO y la novela rioplatense. **Número**, 3, n° 13-14, 175-188, 1951.

_____. **Narradores de esta América**. Montevideú: Ed. Alfa, 1961.

_____. **Literatura uruguaya de medio siglo**. Montevideú: Ed. Alfa, 1966.

_____. Anacronismo de Onetti. **Temas**, n° 15, jan-mar de 1968, pp. 18-22. Fonte: http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/temas/temas_15.htm Acesso em 27 de setembro de 2017.

RUFFINELLI, J. Juan Carlos Onetti. In: Verity Smith (ed.) **Encyclopedia of Latin American Literature**, Chicago/Londres, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.

SAER, J.J. El soñador discreto. An. 2. Congresso Brasileiro de Hispanistas Oct. 2002. Fonte:

http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000100001&script=sci_arttext Acesso em 1 de setembro de 2017.

SARDUY, S. Barroco. In: Gustavo Guerrero e François Wahl (coord.). **Obra completa vol. II-Edição Crítica**. Madri; Barcelona; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1999.

_____. El barroco y el neobarroco. In: C. F. Moreno, **América Latina en su literatura**. México DF: Siglo XXI Editores, 2000, pp. 167-184.

SORIA, P. C. Barroco y deseo en Juan Carlos Onetti. Fonte:

<http://otrolunes.com/archivos/16-20/?hemeroteca/numero-18/sumario/este-lunes/barroco-y-deseo-en-juan-carlos-onetti.html> . Acesso em 1 de setembro de 2017.

VARGAS LLOSA, M. **Viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti**. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.

VERANI, H. **Onetti: el ritual de la impostura**. Montevideú: Ed. Trilce, 2009.

_____. **Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2009a.

ONETTI BARROCO: ¿UNA INVENCION DE LA CRÍTICA LITERARIA?

Resumen

Desde por lo menos la década del 1950 la ficción del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1994) ha sido leída, por una parcela de la crítica especializada, según una curiosa – si no sintomática para algunas producciones literarias del siglo XX – dicotomía: ora barroca, ora no barroca, entendidas ambas posiciones como positivas de acuerdo con el objetivo de la apreciación crítica y de la concepción respecto a lo literario que sostienen tales posturas. Ello se nota, por una parte, por el significativo número de textos críticos que acercan la literatura de Onetti al barroco, y por otra, en el establecimiento de un conjunto de elementos que especifica el estilo onettiano, que sin embargo funciona tanto para afirmarlo como típicamente barroco – y exaltarlo por eso – , como para negarlo – lo que también le rinde elogios. Este trabajo tiene por objetivo así presentar brevemente el referido panorama de las relaciones entre la crítica del barroco como clave de lectura para la literatura de Onetti, enseñando i) algunas implicaciones de ciertos estigmas promovidos por análisis canónicas, como, por ejemplo, la cristalización de una imagen de autor e de su obra; y ii) algunas hipótesis sobre las causas de los acercamientos del barroco al estilo onettiano.

Palabras-clave

Juan Carlos Onetti. Barroco. Recepción crítica.

Recebido em: 31/10/2017

Aprovado em: 19/03/2018

A voz de cisnes¹⁵² e o barroco: pensar o homem contemporâneo

Thomaz Heverton dos Santos Pereira¹⁵³

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo

O presente trabalho discorre sobre a relação inerente entre o Barroco e o homem contemporâneo. A partir dos autores Antonio Vieira e Inês Pedrosa (*A eternidade e o desejo*), observamos que o período barroco está latente nos dias atuais. Pode-se dizer que o homem barroco preanuncia o ser contemporâneo, ou seja, é um protótipo da vida humana atual, quase um arquétipo que se manifesta também na literatura. Além disso, perante os contrários evocados nos textos, vida e morte, céu e inferno, divino e humano, perdão e pecado, compreendemos que não seja algo exclusivo daquele momento artístico, no Seiscentos, mas atravessa os tempos e alcança sentimento controverso inerente à alma e ideia de todos os homens. Há vários vestígios barrocos na literatura contemporânea, como, por exemplo, citações, repetições, uma mistura de diversos textos em um só. Isto posto, portanto, fica evidente na literatura a voz dos cisnes, Vieira e Pedrosa, aproximações e distanciamentos desse homem hodierno.

Palavras-chave

Barroco. Contemporaneidade. Literatura.

¹⁵² O título de *A voz do cisne* foi retirado do texto, selecionado por Besselaar (2002) no livro *Antonio Vieira: Profecia e polêmica, Opinião contrária à ressurreição de D. João IV* de um Anônimo que, em crítica o sacerdote lusitano, denominando-o inicialmente de voz do “cisne dos nossos tempos”, para assim, tecer uma hermenêutica de contravenção à leitura efetuada por Vieira do livro do sapateiro de Trancoso, Gonçaloannes, o Bandarra.

¹⁵³ Professor do Ensino Básico da Rede Pública de Ensino na Bahia, Doutorando em Literatura e Cultura.

Introspecções

O mundo contemporâneo, diverso do mundo clássico, sugere obviedade. Assim, indaga-se: que relação pode haver entre o universo cultural e literário da contemporaneidade e a literatura seiscentista? Diante do conceito contemporâneo de pós-verdade, iniciado, talvez, com a modernidade heteronímica de Pessoa, a liquidez de Bauman, o surrealismo freudiano, desembocando no desarquivo derridiano, na estrutura de esfacelamento subjetivo e escritural, é possível encontrarmos resquícios, vestígios de um pensamento humano barroco? De imediato, supõe-se que não há, dado que são tempos diferentes, distantes, sem qualquer comunicação e entrelaçamento aparente. No entanto, quando se analisa o indivíduo contemporâneo, que é múltiplo, fragmentado, escritural, infere-se um *approach* do ser barroco e vive na relação entre a dissociação e o anacronismo.

Para ensejar vida às almas dos poucos leitores que há a respeito do movimento artístico do barroco e dialogar entre aquele tempo e nossa contemporaneidade, apresenta-se, neste ensaio, o imperador da Língua Portuguesa, alcunha ofertada por Fernando Pessoa a Antonio Vieira, padre jesuíta e escritor que registra a força da literatura barroca no Seiscentos, em meio à oratória, cujo engenho e veemência discursivos também se fazem presentes na nossa literatura, e mais adiante a escritora contemporânea Inês Pedrosa. Tais escritores não foram eleitos porque eram os únicos ícones para descrição neste *corpus*, mas amostras prediletas de um conteúdo singular.

Se nos depararmos com os livros didáticos escolares, por exemplo, os períodos literários seiscentistas são construídos entre dois autores basicamente: Gregório de Matos Guerra e Antonio Vieira. Sobre este, exploram-se alguns sermões: o da “Sexagésima” (1655), das “Armas contra Holanda” (1640), do “Bom ladrão” (1662), além de algumas características elogiosas e o enquadramento ao conceptismo. Trata-se tão somente de um enviesamento ideológico. Para além disso, é sabido que as contribuições dos autores barrocos ultrapassam as poucas linhas que lhes dedicam os livros didáticos para formação de futuros leitores da cultura literária no Brasil. São, por isso, autores que carecem de releituras constantemente. Sendo assim, pretende-se concentrar na temática de pensar no homem contemporâneo a partir do barroco.

O barroco transcende as eras, os períodos e, quiçá, reinstala-se como modelo de arte e de pensamento, como se é possível redesenhar na contemporaneidade.

O indivíduo barroco é uma figura da atualidade, um arquétipo, embora se pense em anacronismo qualquer influência, ou nomeação neobarroca. Segundo Deleuze “o traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (2012, p. 13); desse vocábulo, “infinito”, leia-se contemporaneidade. Conforme Alves,

A contemporaneidade apresenta como traço de época a repetição, investindo-se de um caráter citacionista que traz à cena temas e procedimentos estéticos que estiveram em voga no passado, entre os quais, há uma notória recuperação das díades barrocas – limite e excesso, pormenor e fragmento, instabilidade e metamorfose, desordem e caos, nós e labirinto, complexidade e dissipação, obscuridade e nada, distorção e perversão (ALVES, 2000, p. 87).

O barroco imprime uma pedagogia de citação, ora vista na apropriação de discursos de outros autores, imiscuídos nos textos, ora apresentada na reinterpretação dos textos de filósofos gregos e teólogos medievalizantes. O pontapé textual para as intertextualidades ou concatenações de ideias entre diferentes autores já se estabelecia na fase barroca. Nessa época, verificar-se-ia um grau maior de incertezas, de sugestões, da ruptura de conceitos artísticos, do desenho, que alcança a forma e o conteúdo. Não se poderia esquecer, no entanto, de que o barroco literário absorveria a (des)construção do belo desde o momento em que se introduzem as distorções, aquelas que tendem à caricatura, ou anamorfoses. Ainda assim, impregnar-se-iam de flutuações, induzindo o uso da palavra, a saber, por meio do conceptismo e/ou do cultismo. Anexe-se também a figura em forma de espiral, o estranhamento verbal que se distende na prosa, na poesia da época, e, mormente, nas composições do padre Antonio Vieira. Diante de tamanha expressividade da literatura barroca, deduz-se que *o sujeito barroco é um ser palimpsesto e o barroco, portanto, é o protótipo do homem contemporâneo. Em sintonia, é possível afirmar que a obra barroca vieirana é uma obra em movimento, ou uma obra de possibilidades.*

O primeiro desencadeamento revela-se a partir do conceito do Barroco. De uma pérola irregular, canta-se a (ir)regularidade desse movimento, pontuando-o estaticamente. Ao desembaraçá-lo, insere-se o Barroco como arte pictórica, escultórica, arquitetônica, de modo que a sua aproximação com a literatura nos parece algo distante e imprópria. Carpeaux (2012) já assinalou isso ao afirmar que “as comparações entre as artes plásticas e a literatura são enganosas; quando, por exemplo, as definições da arte clássica e da arte barroca, dadas por Wolfflin foram aplicadas à crítica literária, nasceram equívocos. Assim, não foi possível definir o Barroco” (CARPEAUX, 2012, p. 25). Consequentemente, defini-lo haveria de ser danoso, porque limitaria tal movimento

e o faria parte de um momento estático delimitado pela historiografia literária, o que não é aceitável. Ademais, apesar dos equívocos, como bem sinalizou o crítico, há um elemento comum, que tende à aproximação entre tais artes, a saber: uma historiografia literária variada nos diversos países europeus com o estilo em voga tão parecido. O estudioso ainda destaca, para isso, a antítese, elemento comum, a qual, embora presente nas obras de pintores, escultores, arquitetos, dá ênfase à “vontade estilística”¹⁵⁴ no campo literário.

No intuito de ampliar a discussão, revisitemos Chiampi (1998), pois ela evidencia a legibilidade estética e a legitimação histórica ao analisar autores neobarrocos como: Lezama, Carpentier, Severo Sarduy, entre tantos outros. Neles há uma reapropriação da dualidade plástica barroca, o que atesta a legibilidade estética e uma legitimação histórica ao “repensar o barroco na perspectiva de uma arqueologia do nosso ‘moderno’: uma origem, um salto para o incompleto e inacabado, que permite reinterpretar a experiência latino-americana como uma modernidade dissonante” (CHIAMPI, 1998, p. 4). O barroco manifesta-se, por sua vez, como arqueologia, genealogia humana, porque pode conter em si o que permeia a realidade de todos os viventes, a saber: os contrários. A sociedade vive e se movimenta em meio ao contraditório, à dialética grega, à filosofia heraclitiana, e isso proporciona uma perspectiva não muito distante da que se vivencia nos momentos hodiernos: o homem inconstante, instável, caosmótico, labiríntico, complexo, excessivo, repetitivo, simulacro e dissimulado. Tudo isso reúne-se no indivíduo barroco e alcança o mundo recente, o que provoca uma ebulição e desemboca no denominado princípio do fusionismo.

Nesse ponto, vale destacar a relevância de se estudar o barroco, não só como elemento de estética, mas também sob o prisma cultural, haja vista ser este, segundo Coutinho (2004), gerador da literatura brasileira. É possível dizer, portanto, que o barroco compreende três vertentes significativas ao seu delineamento enquanto forma de expressão e substância: estilo, discurso e cultura. Tais expressões encontram-se marcadas na obra de Padre Antonio Vieira, embora se saiba que a abordagem sobre este autor beira ao lugar comum nos estudos contemporâneos. Indaga-se, como, nos dias atuais, é possível *fecit fructum centuplum*¹⁵⁵?

¹⁵⁴ A capacidade, o material e a finalidade da obra (imposta pelo meio social) são meras condições da realização, fatores, por assim dizer, negativos, que modificam o projeto mental do artista sem o determinar completamente (CARPEAUX, 2012, p. 27).

¹⁵⁵ Dá fruto a cem por um.

Para Araujo (1999), Antonio Vieira é o “fora da ordem”, “de natureza dispersa”, que se move ora para os discursos dogmatizantes, ora para momentos de angústia e autopiedade. Desse modo, pode-se dizer que Vieira, mentor da tecelagem parenética, manifesta no discurso próprio o de outros ou outrem, para legitimar o palavrório e recompor as partes dele deixadas nas multifaces que tanto assume na sociedade portuguesa áulica, como se encontraria nas atuações como missionário nas colônias através dos sermões, cartas e escritos proféticos. O *eu clivado* vieirano e de humanidade torna-se inteiriço ao reunirmos as partes desse autor nos compêndios escritos. Antonio Vieira preocupa-se com as questões de ordem econômica, ao visualizar nas Companhias do Comércio, para Portugal, uma forma de obtenção de riquezas; quanto às de ordem espiritual, pensando no engrandecimento da nação lusitana como Quinto Império, conforme deseja nos escriturários proféticos.

Pode-se, inclusive, dizer que tem o escritor e orador Vieira “todos os sonhos do mundo”¹⁵⁶, inclusive o de ver Portugal como Quinto Império do Mundo. Podem-se verificar, *en passant*, escrito por Azevedo (2008) em seu livro *História de Antonio Vieira*, seis longos aspectos a respeito da vida desse escritor: religioso, político, missionário, vidente, revoltado e vencido. Como religioso (1608 – 1640), destacam-se suas experiências religiosas pessoais e com a Companhia de Jesus, estudando teologia em Recife, tornando-se sacerdote em prol dos ideais contrarreformistas, embora tenha sido também interpelado contrariamente pelo Santo Ofício a respeito de alguns escritos visionários. O exercício político na corte portuguesa foi essencial na vida de Vieira e mostrou o quanto “D. João IV caminhou sempre de braço com ele e com a rainha, e que nenhuma resolução grave sem o voto de ambos empreendeu” (PALACIN, 1998, p.15), e isso prolongou a vida do escritor no momento em que este fora aprisionado em Portugal pelos Inquisidores.

É interessante frisar, também, as ideias do lusitano concernentes à economia da metrópole ao propor sobre a Companhia do Comércio trocar embarcações vulneráveis para as naus maiores e com artilharia, a fim de enfrentar as guerras com Espanha e Holanda¹⁵⁷. Frente à posição missionária, Vieira vivenciaria momentos conflituosos ao defender os indígenas dos colonos, quando estes intencionavam manter

¹⁵⁶ Trecho retirado do poema *Tabacaria* de Álvaro de Campos.

¹⁵⁷ Certamente Vieira não deve ter observado alguns autores da literatura econômica em sua época, a exemplo de Sir Dudley North (1641 – 1691), cuja ideia admitia o empobrecimento de uma nação por causa de guerras, porque ela evitaria de exportar dinheiro no livre comércio e tornar-se rica, para suprir as necessidades da luta armada.

os “aborígenes” sob jugo da escravidão. Isso é aparentemente contraditório, porque Vieira manifesta a defesa da escravidão negra, dizendo que aos pretos estava ofertada a condição de bem-estar celestial e que aos olhos do Senhor haveria bem-aventurança e os que, africanos negros, servissem aos seus senhores com empenho e obediência de maneira que o jesuíta

prega em clima hostil ou suspeito, tendo que convencer os seus ouvintes (D. João IV, os nobres, os teólogos, os letrados de Coimbra, o Santo Ofício) da ortodoxia e da licitude de um empreendimento a ser financiado em boa parte por banqueiros e mercadores de extração cristã-nova. O que resultou, em termos de retórica barroca, foi uma singular simbiose de alegoria bíblico-cristã e pensamento mercantil, que serpeia no estranho *Sermão de São Roque* pregado na Capela Real, em 1644, por ocasião do primeiro aniversário do príncipe D. Afonso (BOSI, 1992, p. 212).

Endossa Araujo (1999) uma “rasura ideológica de Vieira”. Seu discurso para com os negros não tinha a mesma preocupação social e nem a mesma carga humanitária que na defesa de direitos de povos indígenas. Aos cativos africanos, o jesuíta destinava uma pregação com promessas de gozo das delícias celestiais como recompensa pela virtude da mansidão diante do trabalho cativo. Ganhar a liberdade no céu era a recompensa da qual deveria se orgulhar o povo da África escolhido para viver a escravização como rito de purgação. Direito do negro é, portanto, o de servir ao seu senhor, confundindo-se os vocábulos entre o dono do escravo e Cristo, o Salvador.

É possível verificar, no desenvolvimento discursivo de Antonio Vieira, engenho e perspicácia. Há um jogo no discurso, no raciocínio, nas ideias. A arte de Vieira, neste caso, se manifesta na desconstrução de expressões, de palavras, de sons, reverberando em uma nova significação e, conseqüentemente, reinterpretações. Tal possibilidade reitera uma das finalidades da obra clássica: a releitura de uma leitura. Em verdade, “toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira” (CALVINO, 2007, p. 11), ou seja, reler é um ato de descortinamentos, revelações tão novas como se fizessem parte da primeira leitura. E em uma circularidade suspeita-se que a primeira leitura é uma releitura. Isto é, tudo que advém de um texto clássico é novidade. Com efeito, o texto literário clássico consegue engendrar o saber ao sabor, possibilitando ao leitor uma formação humana, identitária e cultural.

Tal saber se desdobra nos textos barrocos e de Antonio Vieira, com suas indumentárias políticas, eróticas, religiosas, históricas. Isso proporciona indubitavelmente uma aproximação com o conhecimento da época, que não dista muito da nossa era, por apresentarmos, quiçá, os mesmos temas, embora sob novas

perspectivas ideológicas de leitura e compreensão. Como não se lembrar, por exemplo, do jogo vocabular que Vieira trava com as palavras furto e fruto, quando enuncia que “faltavam-lhe poucas letras a Adão para ladrão, e ao fruto, para o furto, não lhe faltava nenhuma” (VIEIRA, [1662], 1959, p. 67), no sermão do “Bom Ladrão”, o qual paradoxalmente enuncia a mensagem pelo título, tecendo aparentemente uma cartilha de como furtar, contrapõe-se ao comportamento furtivo ao estabelecer diretrizes éticas pelo contraditório, pela dialética, enfrentando as mazelas da humanidade, tão vívidas e próximas do discurso do mundo de hoje.

Assim, supõe-se que a literatura vieirana expõe as situações do cotidiano, que, por sua vez, escancaram os conflitos existenciais do homem do século XVII, os quais, ratificando, refletem-se no do século XXI. Hodiernamente o desejo e o proibido estão coadunados e representam esse emaranhado humano de fazer/não fazer, de luto/melancolia, de religiosidade/pecaminosidade, de prazer/castração, de ordem/desordem, de instabilidade/estabilidade, enfim, de caos/cosmo. Tudo se define com efervescência no Seiscentos. Isso se confirma na literatura neste momento denominada de “neobarroca”, assim como na camuflagem humana e na formação do homem (pós)moderno ou contemporâneo.

É interessante salientar que a literatura barroca portuguesa se ramifica por meio de Vieira, e aparece, na contemporaneidade literária, em meio a variadas obras e escritores, dialogando, como, por exemplo, com Inês Pedrosa. No livro *A eternidade e o desejo*, v. g., a autora insere em sua narrativa trechos de sermões do padre, nos quais há relação com a matéria da eternidade e do desejo. Traços do barroco são inseridos na escrita contemporânea, moldurando uma colcha de retalhos, um mosaico, ora barroca, ora hodierna. A autora lista os sermões e avisa que trechos serão utilizados ao longo da narrativa, engendrando uma performance de valor não só ao texto em si, mas à ideia que perpassa por toda a construção do romance e, conseqüentemente pelo indivíduo atual: a relação intrínseca das vicissitudes e conflitos humanos.

Pedrosa apresenta um diálogo com os textos vieiranos para mostrar a obscuridade e incompletude derivada do desejo que há no homem, cujo sentido nos foi demonstrado nos diálogos de Sócrates, em *O Banquete*, e presente na literatura religiosa durante a narrativa cosmogônica¹⁵⁸, e a eternidade que é transcendente e externa ao ser humano; ao desejo que se manifesta enquanto condição da existência humana; e, por

¹⁵⁸ “Não é bom que o homem viva só, far-lhe-ei uma auxiliadora que lhe seja idônea” Gênesis, 3:26.

fim, à noção de que o homem vive entre a eternidade e o desejo, conflituosamente, e também nessa relação entrelaçada (*symploké*). Diante de sinais barrocos, discuti-lo

na literatura atual significa explorar os traços barrocos na literatura menos em termos de semelhança com a (*sic*) barroco literário histórico, e mais como uma busca por figuras suscetíveis de inaugurar novas analogias e constelações, ricas de significação, entre a sensibilidade estética do estilo barroco e as tendências da literatura contemporânea (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 56)

Embora seja importante distinguir as possíveis diferenças e semelhanças entre aquela época e o denominado “neobarroquismo”. Isto é, requer um delineamento do barroco em si, ou uma análise meta-barroca. Acentuadamente, outrossim, levanta-se mais uma questão relevante, a qual seja a incursão paralela de duas estruturas estratificadas: Deus e o homem. Isto é, há uma relação entre a causa e o efeito. Dado que se pense em eternidade como algo vinculado diretamente à divindade, bem como ao que não é próprio da humanidade, despertando neste o interesse, pois é exclusivo da divindade certos atributos não compartilhados ao homem, atributos naturais, dentre eles a imortalidade, não é razoável ao homem declarar independência ou autonomia da causa. Se, por desobedecer a Deus, resultou ao ser humano a separação do que lhe era pleno para o incompleto, é ofertado ao homem viver na ânsia pelo que não possui mais ao seu alcance, no instante zero de sua existência. O poder divino, então, esconderia a integralidade, acometendo-lhe de suspeições, no intuito de manter a correspondência por dependência, “a esperança sem nunca satisfazê-la e sempre fazer-se de indispensável, mesmo diante do mais alto padrão” (GRACIAN, 1979, p. 17). A relação entre a eternidade e o desejo é de simbiose, i.e., imbricam-se constantemente, assim como no jogo *chiaroscuro*, expandindo certa dramaticidade e tensão que carrega o terror do imanente e o apaziguador transcendente. Em síntese: vestígio e aura.

Acrescente à narrativa de Pedrosa a poesia da personagem Clara, “inspirados pelo atabaque da voz de Vieira” (PEDROSA, 2008, p. 149), dedicados a Sebastião, seu amigo e amante platônico, dos trechos dos escolhidos sermões de Vieira, bem como das cartas trocadas entre os personagens Sebastião e Clara ou e-mails, inseridos como partes de um texto dentro de outro texto maior, revelando uma miscelânea inter e intratextual, de maneira que desenvolvem um fio narrativo atual. Muito mais, as partes em um todo, desconstituindo mais uma vez a narrativa clássica, fantasiando uma aparente desconexão discursiva, com interferências diretas ou indiretas

das falas do personagem¹⁵⁹, enfim, com evidências de que há uma metafísica barroca presente. A narrativa contemporânea de Pedrosa engendra todos os textos e todos os discursos, universalizando-se nessa áurea barroca, onde os contrários convivem harmoniosamente.

Faz tempo que estou aqui parada sobre a página, tentando ler o que Lea tem para me dizer – inútil. Fico pensando naquela mulher que não pode ler, aquela portuguesa cega que conheci hoje. Procurei lhe ajudar, quase me maltratou. Depois me reconheceu pela voz, perguntou se eu não era a congressista que abordara a relação profética de Vieira com o mundo da época, e falou que eu estava completamente errada, que eu não fazia nem ideia de quem era Vieira. E eu, estúpida, dei trela (PEDROSA, 2008, p. 139).

O estilo de escrever da autora revela cada vez mais um novo modelo ou desempenho escriturístico. O que se pode notar no trecho acima é um desenho do homem pós-moderno, líquido, plástico, moldável, camaleônico. Com os olhares sobre o texto, não se sabe quem se dirige à personagem, um recurso à Machado de Assis, configurando suspeitosamente um discurso sem autoria. Por muito tempo, o texto estava intrinsecamente associado ao autor, interdependentes, uníssonos. Com a nova literatura, é possível separá-los, tornar o texto fluido, a exemplo do que faz Pedrosa (2008), inobstante promulgar-se no homem barroco a personificação do homem na atualidade. Seria como se os papéis do seiscentos dessem forma, identidade, registro e materialidade à humanidade que se pensa e se fala hoje em dia.

Se, por um lado, Vieira contrarreforma o homem, questionando-lhe as práticas, que estão imbuídas daqueles conflituosos sentimentos, ora rezando para Deus, ora achegando-se ao pecado, Inês Pedrosa ratifica as dualidades e multifaces exteriormente, nas letras narradas pela personagem Clara, cega devido a um acidente, reverberando mais ainda o conceito de barroco na matéria, no personagem e no nome.

A tentativa de revigoração, por parte da Igreja pós-tridentina dos valores medievais, fez a humanidade deparar-se com sua dupla face, desejanse dos prazeres terrestres e efêmeros, e postulante da glória eterna junto a Deus. Consequentemente a arte barroca desenvolveu uma retórica dicotômica, tecida à luz da imaginária sagrada que, ao tempo, se compunha ‘de cinco elementos conceituais [...]: misticismo, ascetismo, heroísmo, erotismo, crueldade (ALVES, 2000, p. 80).

O eu contemporâneo não controla a dualidade e dubiedade barrocas, posto que se multiplica, esfacela-se em lexemas, em textos, em frases, em discursos e os condensa como em um *hiperlink*, tal como se nota em *A eternidade e o desejo*. Ou seja,

¹⁵⁹ “Clara, Clara, porque me arrastaste contigo para este inferno? Dizes-me que estás cansada. Que vais dormir. E que amanhã eu sigo sem ti, porque tu ficas na Bahia” (PEDROSA, 2008, p. 125)

a cada clique se abre uma porta, uma direção, um indivíduo diferente do anterior, ou que o complemente. A ebulição humana é um fato literário e pode ser muito bem visualizado em textos da literatura barroca de modo geral, mas, em destaque, é possível visualizar nas do autor Antonio Vieira, que não escreveria apenas sermões. Compreender o homem contemporâneo, (de)composto e vários, requer, diante de numerosos textos de Vieira, e desse olhar comparativo à narrativa de Pedrosa instituir um homem que nunca estacionou no passado, mas vive e efetivamente no agora, neste momento. Não deixamos de ser barrocos. Não vivemos nada de novo.

Portanto, os estudos do barroco não permanecem estacionados no século XVII, mas transpõem a temporalidade presente na figura de escritores como Antonio Vieira e Inês Pedrosa, em função de o homem barroco ser prenúncio ou se prolongue ao do da contemporaneidade. Diante disso, “a rasura ideológica”, o eu-clivado, o engenho e o conceptismo-cultista reacendem temáticas, nuances de um homem contemporâneo, formalizando o processo de (des)personalização, de uma imposição de uma nova metafísica humana, desbussolada, outrora catalogada no seiscentismo.

Referências

ALVES, Maria Thereza Abelha. “A transgressão da clausura no barroco e no neobarroco”. In: **Rotas & imagens: literatura e outras viagens**. Organização de Aleilton Fonseca e Rubens Alves Pereira. Feira de Santana: UEFS, 2000, p. 79 – 92.

ARAUJO, Jorge de Souza. **Letra, Leitor e leitura: reflexões**. Ilhéus: Via Litterarum, 2006.

ARAUJO, Jorge de Souza. **O discurso do eu e da pátria em Antônio Vieira**. Salvador, BA: Assembleia Legislativa da Bahia, Academia de Letras da Bahia, 1999.

AZEVEDO, João Lúcio de. **História de Antônio Vieira**. São Paulo: Alameda, 2008, vol. I e II.

BESSELAAR, Jose Van Den. **Antonio Vieira: profecia e polêmica**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002.

Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, Álvaro de. “Tabacaria”. In: PESSOA, Fernando. **Os melhores poemas de Fernando Pessoa**. Seleção de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Global, 2004, p. 117 – 121.

CARPEAUX. **O barroco e o classicismo por Carpeaux**: poesia e teatro da contrarreforma, pastorais, epopeias e romance picaresco, o Barroco protestante, a literatura oposicionista. São Paulo: Leya, 2012.

CHIAMPI, Irlani. **Barroco e modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Co-direção: Eduardo de Faria Coutinho. São Paulo: Global, 2004, Vol. 2.

DELEUZE, Gilles. **Leibniz e a dobra**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papius, 2012.

GRACIAN, Baltasar. **Arte da prudência e manual do oráculo**. Tradução, comentário e notas de Morus. São Paulo: Ediouro, 1979.

PALACIN, Luis. **Entre o reino imperfeito e o reino consumado**. São Paulo: Loyola, 1998.

PEDROSA, Inês. **A eternidade e o desejo**. São Paulo: Objetiva, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **O cenário do ambíguo** – traços barrocos da prosa moderna. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 50 – 70.

VIEIRA, António. **Sermão do Bom Ladrão** (1662). Prefaciado e revisto pelo Rev. Padre Gonçalo Alves. Porto: Lello & Irmão, 1959, v. 2, tomo V, p. 55 – 92.

VOCI DEI CIGNI E IL BAROCCO: PENSAR L'UOMO CONTEMPORANEO

Riassunto

Questo articolo presenta una lettura tra il Barocco e l'uomo contemporaneo. Dagli autori Vieira e Pedrosa (*A eternidade e o desejo*), possiamo osservare che il periodo Barocco stà latente oggi. È possibile dire che l'uomo barocco preannuncia l'uomo contemporaneo, ossia, è un prototipo della vita umana attuale, quase un archetipo che si manifesta anche nella letteratura. Inoltre, davanti ai contrari trovati nei testi, vita e morte, cielo e inferno, divino e umano, perdono e peccato, comprendiamo che non sia esclusivo da quel momento artistico, del Seicento, ma attraversa i tempi e raggiunge sentimento controverso inerente all'anima e all'idea di tutti gli uomini. Ci sono molte tracce del Barocco nella letteratura contemporanea, come per esempio, citazioni, ripetizioni, una miscela di diversi testi in un singolo. Così, pertanto, è evidente nella letteratura e voci dei cigni (“voz dos cisnes”), Vieira e Pedrosa, vicinanze e lontananze di questo uomo contemporaneo.

Parole chiave

Barocco; Contemporaneo; Letteratura.

Recebido em: 12/11/2017

Aprovado em: 30/03/2018

TRADUÇÃO

A seção **TRADUÇÃO** publica traduções originais e inéditas de obras literárias ou textos críticos relevantes para a área de Letras. Esses textos podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou em até duas edições posteriores, conforme decisão do Conselho Editorial da Revista, não sendo ultrapassado o período de um ano após a submissão.

Uma interpretação figurada da comédia: o Dante Ilustrado por Federico Zuccari¹⁶⁰

Andrea Mazzucchi¹⁶¹

Università di Napoli “Federico II”

Resumo

A pesquisa analisa a fascinante complexidade semiótica do articulado dispositivo icônico-verbal realizado no Dante ilustrado de Federico Zuccari. O autor das iluminuras não é, nesse caso, o executor de um projeto de outro, como acontecia com os autores de iluminuras dos séculos XIV e XV. A leitura das imagens torna-se a condição para a compreensão do texto verbal, que, privado do acompanhamento iconográfico, arriscaria de ver anulado o próprio significado. O Dante ilustrado foi provavelmente imaginado e certamente utilizado pelo autor como uma ferramenta pedagógica estratégica com fins edificantes, de acordo com as indicações da estética promovidas pelo Concílio de Trento. O fim da *Divina Commedia* de Dante é transformar o homem do pecado em homem de bem, demonstrando não apenas em que consiste a verdadeira felicidade e perfeição humana, mas ensinando ao longo da estrada certa e segura para chegar lá, e o modo de superar todas as dificuldades, e escapar de todas as armadilhas que afeioam impedir e desviar o homem deste seu bem, que foi criado por Deus e ordenado.

Palavras chaves

Divina Comédia, iluminuras, interpretação

¹⁶⁰ O presente estudo foi publicado, numa versão mais estendida como introdução ao volume *Dante historiato da Federico Zuccari*, organizado por Andrea Mazzucchi (Roma: Salerno 2005). A tradução e adaptação – com exceção das citações, cujo tradutor è explicitamente mencionado – é de autoria de Patrícia Salviano de Oliveira, Sâmila Maria Oliveira da Silva, Matheus Silva Vieira e José Juliano Moreira dos Santos.

¹⁶¹ Andrea Mazzucchi formou-se em Filologia dantesca com Vittorio Russo na Università di Napoli “Federico II” e obteve depois o seu doutorado em Filologia dantesca na Università di Firenze. É docente, com a qualifica de professor titular, de Filologia da literatura italiana no departamento de *Studi Umanistici* da Università di Napoli “Federico II”. Coordena o *Corso di Laurea Magistrale* em filologia moderna e é vice-presidente da *Scuola delle Scienze Umane e Sociali*. Em 2017 foi eleito *senatore accademico*.

“Firenze, Galleria degli Uffizi, 3474-3561 F categ. II cart., mm. 570 x 430, di cc. 87, sec. XVI; contém ilustrações da *Commedia* realizada por Federigo Zuccari em 1586, precedido pelos textos dos cantos” (PETROCCHI, 1966, p. 530). Esta é a descrição concisa do *Dante ilustrado por Federigo Zuccaro* fornecida no *Regesto dei codici della ‘Commedia’* preparado em 1966 por Giorgio Petrocchi no serviço da Edição Nacional da *Commedia secondo l’antica vulgata*.

1. Conservado no *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, o código mantém a estrutura adotada após a restauração realizada em 1865 por ocasião do primeiro centenário dantesco da Itália unida. Ele contém 88 figuras com desenhos feitos por Federico Zuccari, das quais 28 dedicadas ao *Inferno*, 49 ao *Purgatório* e 11 ao *Paraíso*. O tamanho médio dos desenhos – que em 1865, com o intuito de preservá-los, foram colados em suportes de papelão cinza e cinco foram reforçados ainda com suporte de lona – é de cm 42/44 x 58/60, mas diferenças significativas estão presentes nas figuras 3545 F e 3546 F (48 x 75), 3547 F (48 x 159), que originariamente constituíam um único rolo figurativo e nas figuras 3557 F (76 x 49) e 3560 F (77 x 96).

Os desenhos relativos ao *Inferno* são feitos em *deux crayons*, isto é, a lápis vermelho, a sanguínea, e a lápis preto; aqueles que mostram episódios do *Purgatório* são monocromáticos feitos à caneta e *bistre* preto, com exceção dos últimos cinco, nas quais recorre-se novamente a alternância de lápis vermelho e preto para representar o paraíso terrestre; os 11 desenhos do último canto são, finalmente, prevalentemente a lápis vermelho. Nos desenhos aparecem numerosas numerações mais ou menos antigas, muitas vezes divergentes entre elas, sinal evidente de como estas folhas, embora originalmente concebidas pelo autor como uma série compacta, foram, por um longo período, conservadas como páginas não relacionadas.

No *Inferno*, de fato, a seleção dos versos da *Commedia*, transcritos em três ou quatro colunas, precede na página textual os breves comentários em letra cursiva que às vezes se dispõem também como glosas marginais (vejamos como exemplo as páginas textuais relativas às figuras 3496 F-3501 F); incorporadas aos desenhos infernais, além disso, figuram também legendas sintéticas em letra cursiva maiúscula que cumprem, predominantemente, a função de indicar a tipologia dos pecadores e das penas sofridas em cada círculo, de identificar as partições topográficas ou, mais raramente, as personagens representadas.

No *Purgatório*, pelo contrário, as páginas textuais na frente dos desenhos contêm exclusivamente as anotações escritas em letra cursiva, reduzidas, quase que

exclusivamente, ao tema dos cantos ilustrados; os versos dantescos selecionados são, pelo contrário, transcritos em letra cursiva maiúscula em proximidade com as relativas figurações dentro dos desenhos que contém mais legendas sintéticas com identificações de alguns dos personagens encontrados por Dante e Virgílio. A partir da figura 3523 F, com exceção da figura 3525 F, Zuccari muda novamente a criação compositiva, colocando os versos de Dante outra vez dentro dos desenhos, mas distanciando-os das figurações e compactando-os sobre as margens inferiores ou superiores da figura.

Tal estratégia de organização dos materiais verbais e iconográficos é retomada no terceiro canto do *Paraíso*, no qual cada figura corresponde não mais a um canto ou parte dele, mas a um dos céus de que é organizado o *Paraíso* de Dante. Este conjunto de composição abria-se, de acordo com a realização de Zuccari e conforme a tradição manuscrita e a impressão da *Commedia*, com o seu posterior desenho, descrevendo Dante maduro, sentado com o poema à mão. De tal desenho, destacado da coleção original, restam hoje somente algumas cópias posteriores, embora recentemente Michael Brunner cautelosamente sugeriu que a versão conservada no *Fitzwilliam Museum di Cambridge*, agora reproduzida por meio de um *fac-símile* possa identificar-se com o original.

“DANTE / HISTORIATO / DA / FEDERICO / ZUCCARI / L'ANNO MDLXX / MDXCIII” foi escrito com caneta provavelmente apenas no século XVIII. Essa datação, depois reproduzida na parte de trás da encadernação de 1865, não corresponde àquela, efetivamente, extraída da notícia fornecida nas primeiras décadas do século XIX por Luigi Scotti, que enquanto esperava pelo inventário dos desenhos da *Galleria degli Uffizi*, notou na parte de trás das ilustrações 3547 F e 3560 F (última da série) as duas notas seguintes escritas pelo mesmo Zuccari “Dezembro de 1587 no Escorial na Espanha” e “No dia 16 março de 1588 no Escorial na Espanha.” Após a restauração de 1865, quando foram colados os desenhos em cartolina cinza, essas anotações não são mais visíveis, mas um análogo registro, manuscrito de Zuccari, como já observou Brunner, transparece do verso da fig. 3512 F, onde se pode ler: “na Espanha de 1587”.

2. Os desenhos foram, portanto, feitos durante a estadia de Zuccari na Espanha, mas permaneceram em posse do pintor até a sua morte, como comprova uma citação no testamento de Federico, em 19 de agosto de 1609. Depois, oferecidos para venda pelo filho do pintor, Ottaviano, ao duque de Urbino, Francesco Maria II della Rovere, foram comprados, na realidade, junto com outro quadro de Federico, *La*

Calunnia di Apelle, pelos filhos de Virginio Orsini, duque de Bracciano. Infelizmente, não foram documentadas as passagens sucessivas que provavelmente levaram o Dante ilustrado até Florença, em posse do cardeal Leopoldo de' Medici, morto em 1675. O código dantesco de Zuccari é guardado em 23 de agosto de 1739, como se lê nos *Libri di Debitori e Creditori dell'Amministrazione*, na *Real Galleria di Pietro Leopoldo*, por Anna Maria Luisa de' Medici, *Elletrice Palatina*.

3. A reprodução integral e rigorosamente conforme a original realizada no âmbito das iniciativas da Edição Nacional dos comentários dantescos oferece agora a possibilidade de indagar e avaliar o complexo sistema semiótico do Dante ilustrado. Porém, será oportuno recordar, antes de qualquer consideração posterior, que a série de desenhos de Zuccari insere-se em um clima cultural, aquele italiano do final do século XVI, particularmente sensível, como se sabe, ao tema da *ut pictura poesis*, ao diálogo e ao confronto, como atestam não apenas o tratado empenhado, por exemplo, de um Ludovico Dolce ou de um Giovanni Paolo Lomazzo, mas também, as numerosas representações inspiradas nos grandes poemas épicos e cavaleirescos da tradição italiana, de Ariosto e Tasso, em primeiro lugar, e as numerosas séries ilustrativas dedicadas à *Commedia* de Dante, como aquelas de Stradano, de Jacopo Ligozzi, de Lodovico Cigoli, de Alessandro Allori, bem como as numerosas citações do *Inferno* nos afrescos da cúpula de Santa Maria del Fiore, em Florença, começadas por Vasari e terminadas pelo próprio Zuccari, e a iconografia da *Immacolata Concezione* na pintura de Jacopo da Empoli, conservada na igreja florentina de *San Remigio*, claramente inspirada nas linhas conclusivas dedicadas à Virgem do *Paraíso*, canto XXIII. O Dante ilustrado configura-se, porém, na longa e variada história da iconografia dantesca, como um produto originalíssimo, no qual o artista realiza uma edição pessoal do poema.

Zuccari é responsável por um inédito projeto editorial autoral, que distingue-se muito dos códigos de miniaturas ou dos livros ilustrados, já que nestes últimos as imagens são efetivamente subordinadas ao texto verbal, como das séries ilustrativas sistemáticas e compactas, como aquela de Botticelli, do final do século XV, ou aquelas sucessivas do final dos séculos XVIII e XIX de Füssli, Flaxman e Blake, que confiadas a suportes de papel, são desprovidas, quase que totalmente, do texto verbal no qual se inspiram. No Dante ilustrado, pelo contrário, as imagens constituem um “sobreteto” visual que completa e comenta o texto verbal reproduzido não integralmente, em uma concepção cooperativa e dialética das duas linguagens. O código original criado por Zuccari parece derrubar a relação tradicional que pressupõe a ilustração como

simples aparato do texto verbal. A economia da gestão do espaço é, de fato, por assim dizer, toda jogada em favor do desenho e em detrimento do texto, com uma significativa desigualdade entre os elementos verbais e aqueles icônicos e com um nítido predomínio do material iconográfico sobre aquele textual.

4. Parte-se, portanto, do texto dantesco, lido por Zuccari em uma das quatro edições da *Commedia*, que o editor Guillaume Rouille (cujo nome vem frequentemente italianizado em Rovillio) publicou com o título de *Dante con nuove et utili ispositioni*, a primeira vez em 1551, e reeditou em 1552, 1571 e em 1575. As edições de Rovillio, dedicadas a Lucantonio Ridolfi, recorriam ao texto dantesco da editora Aldina de 1502, enquanto o fraco aparato explicativo impresso na parte inferior de cada canto era constituído por um breve resumo, em prosa, do argumento e, parcialmente por esporádicas anotações lexicais e informações sobre as personagens mencionadas.

A *Commedia*, no entanto, não é copiada por Zuccari em sua totalidade, mas vem com múltiplos e brutais cortes espalhados ao longo da teia narrativa, modificando-a, simplificando consideravelmente a textualidade de partida, mas, quase nunca, alterando a estrutura métrica. São eliminadas, prevalentemente, as digressões de caráter astronômico e mitológico, as metáforas e as similitudes muito extensas, as intervenções exclamativas e indutivas do narrador. O que é deixado inalterado, no entanto, é a trama básica: a *Commedia* é reduzida a uma sequência das aventuras do *viator*/viajante.

Se a exclusão de um ou mais tercetos foi conduzida escrupulosamente por Zuccari, sem estabelecer abruptas dificuldades argumentativas ou evidentes tropeços métricos, e sem alterar a coerência e coesão do texto, em alguns casos, no entanto, o pintor italiano, evidentemente atento em oferecer um texto sintetizado, mas que não fosse desprovido de lógica interna, foi forçado a alguns reparos, a leves modificações sintáticas e lexicais do texto de partida, separando os tercetos, remodelando algumas rimas, criando conexões entre versos distantes. A redução com simplificação conexa da densidade poética e ideológica do texto assume todas as características de uma edição, por assim dizer, *ad usum Delphini*, e é coerente com a função moralizante e com os intentos pedagógicos.

5. Outros elementos essenciais do componente verbal do Dante ilustrado são, juntamente com o texto da *Commedia*, as breves notas escritas por Zuccari e desenhadas, neste caso, com precisas reduções e ligeiras alterações, muitas vezes de intenção meramente explicativa, pela mesma edição de Rovillio.

A maior clareza das anotações de Rovillio, além da considerável conveniência de usar na transcrição apenas um texto de referência, deveria convencer o pintor da oportunidade de recorrer aos argumentos redigidos pelo editor. As notas manuscritas de Zuccari, colocadas em páginas textuais coincidem, portanto, em sua maior parte, com os argumentos da edição de Rovillio, muitas vezes ainda mais sintetizados. Poucos são os casos nos quais Zuccari escreve de forma autônoma, sem reproduzir a fonte, os argumentos. Trata-se sempre de explicações sintéticas que traduzem verbalmente a iconografia da imagem a qual se faz referência por meio de dêiticos textuais, como no comentário relativo ao nobre castelo do *Inferno*, canto IV: “Seguindo o poeta a viagem na companhia destes homens sábios chegou a Cidade dos Heróis, que era cercada por sete muros e defendida em volta por um belo riacho, e nela entrava-se por sete portas, como ficou bem explícito aqui”.

Finalmente, ainda, o comentário relativo à ilustração 3549 F, depois de uma primeira parte reproduzida *verbatim* (integralmente) da edição de Rovillio, Zuccari, em estreita conexão com a iconografia original que prevê que a ascensão de Dante e Beatrice em direção ao paraíso completa-se junto com Estácio e as personificações das virtudes teologais e cardeais, acrescenta de forma independente que: “mas, tendo-lhe feito primeiro beber a água do rio Eunoé, para ressuscitar a sua virtude perdida. E assim na companhia de Beatrice, das três virtudes teológicas e dos quatro cardeais tomaram o caminho do céu”.

6. O conjunto verbal do Dante ilustrado prescreve, porém, como se indica, juntamente com uma seleção de versos da *Commedia* e uma escolha de anotações presentes nas edições de Rovillio, mesmo curtos subtítulos internos aos desenhos, os quais não só servem para resumir em poucas e concisas palavras a cena representada, mas também assumem no nível da macroestrutura do texto uma função de ordenação, comparável a dos títulos dos capítulos: ou melhor, para permanecer no âmbito dantesco, uma função análoga a dos cabeçalhos que, nos códigos manuscritos, precedem cada canto da *Commedia*.

Excluindo as imagens purgatoriais de 3502 F a 3523 F, onde os tercetos dantescos, integrados ao elemento figurativo, assumem a função de verdadeiras e próprias didascálias textuais, capazes de criar uma espécie de conversa entre os personagens retratados em cena, com a função, portanto, mimética; as outras pequenas notas rabiscadas no interior das imagens referem-se ao discurso de um narrador "fora do

âmbito" endereçado a um destinatário "fora do âmbito" com a função, portanto, não mais mimética, mas diegética-didática.

7. Embora a dimensão verbal esteja longe de ser insignificante, o significado global do Dante ilustrado é, todavia, confiado principalmente ao aparato iconográfico. Em *Dante ilustrado* o imponente aparato iconográfico aspira oferecer aos eventuais apreciadores de tal edição especial da *Commedia* uma chave precisa de leitura do texto, orientando-os na interpretação e transmitindo métodos precisos de fruição. Zuccari, assim, confrontou-se duas vezes com texto de Dante: a primeira vez, escolhendo os tercetos que seriam transcritos, e uma segunda, escolhendo os elementos que seriam mostrados, que nem sempre coincidiam com aqueles transcritos e, por vezes, queriam prover uma integração, recuperando assim situações e personagens ausentes da síntese textual produzida, ou mesmo amplificar, inserindo elementos ausentes no texto de Dante, mas dotados de notável valor hermenêutico.

É claramente reconhecível a chama com dupla ponta, onde são punidos Ulisses e Diomedes. O primeiro plano inferior e a metade da direita da ilustração são, pelo contrário, ocupadas pela representação da nona bolgia. Será, antes de tudo, assinalado que, ao contrário do que se extrai do texto dantesco, no qual seja Maometto, seja Bertran de Born, seja Mosca dei Lamberti que entram em relação direta com Dante *agens*, Zuccari representa os dois protagonistas da viagem apenas enquanto observam o horrível espetáculo do topo da ponte, de uma forma totalmente análoga ao que é representado na parte esquerda da ilustração, com uma acentuada falta de interesse, portanto, com os acontecimentos e as histórias dos personagens e com uma atenção sensível, pelo contrário, reservada, como será visto, à viagem, ao itinerário de Dante nos lugares do além.

Algumas soluções iconográficas são explicadas por hipóteses de um direto conhecimento não só dos comentários de Landino e de Vellutello, mas também do menos difundido comentário de Bernardino Daniello. Se assinala, por exemplo, as chamas que se alargam na extrema direita da imagem tav. 3476 F, que com forte, embora infiel, relevo dramático visualizam Inf., III 133-34: "*La terra lagrimosa diede vento, / che balenò una luce vermiglia*" ("E da lacrimjada terra um vento / surgiu, de um clarão rubro acompanhado"; ALIGHIERI, 2009, p. 51)

A partir dos comentários estampados na edição Sessa que originaram para Zuccari os detalhes com os quais ilustra na figura 3522 F o episódio, de acordo com os exemplos de caridade propostos no quadro dos invejosos, de Orestes e Pílates, no juízo

do rei Toas em frente à estátua da deusa Diana, a quem Dante mencionava com concisa alusão no *Purg.*, XIII 32: “*I’ sono Oreste*” (“Eu sou Orestes”; ALIGHIERI, 2009, p. 340). Reciprocamente, no comentário de Landino e Vellutello se recordam Orestes, Pílades, o rei Toas e a deusa Diana. Mesmo para o medalhão à esquerda da imagem 3524 F, na qual Zuccari, para visualizar *Purg.*, XIV 133: “*Anciderammi qualunque s’apprende*” (“Matar-me-á qualquer que ora me prenda”, ALIGHIERI, 2009, p. 351), representando Caim que mata seu irmão Abel diante dos altares, nos quais este último sacrifica a Deus os cordeiros de seu rebanho, o hipotexto verbal, obviamente, não pode ser o texto dantesco, mas, ao invés, o comentário landiniano neste lugar: Ao comentário de Vellutello se deverá reconduzir ainda a escolha de apresentar Dante e Virgílio coroados com louros na fig. 3477 F, a primeira dedicada ao Limbo, talvez porque os dois poetas foram capazes, com sua viagem, de triunfar sobre o pecado, isto é, seguindo as pegadas de Cristo, que acaba de chegar no Limbo “*con segno di vittoria coronato*”: (“de signos de vitória coroados” *Inf.*, IV 54; ALIGHIERI, 2009, p. 54), ou seja, como interpreta Vellutello, conhecido por Zuccari, “*incornato di palma che vittoria significa, sì come lauro trionfo*” (“adornado com folhas que significam vitória, inclusive como triunfo louro”).

8. Na própria escolha iconográfica, além das específicas retomadas agora lembradas, Zuccari, no entanto, simplifica drasticamente a pluralidade de níveis narrativos do texto dantesco, privilegiando a dimensão ética da viagem de Dante e de seus guias em detrimento das histórias das personagens, muitas vezes reduzidas a meras e, por vezes, anônimas figuras. Nenhuma observação particular ou evidência específica são, de fato, reconhecidas, como por exemplo, Paolo e Francesca, Ulisses, o conde Ugolino e seus episódios.

Para Zuccari parece contar exclusivamente o motivo estrutural do iter per mortos (caminho dos mortos) com a relativa topografia do além, com os seus círculos, os seus precipícios, seus caminhos, seus declives e molduras. A paisagem do além torna-se, de fato, o lugar privilegiado da ação dos protagonistas, cuja viagem é realisticamente refeita dentro de um espaço que preserva claras e reais coordenadas físicas, e que constitui, muitas vezes, o obstáculo a superar para a fisicalidade do privilegiado peregrino Dante, que conclui sua viagem com o corpo: e é frequente, de fato, a insistência com que as imagens de Zuccari denunciam os esforços corporais, a fadiga física a que o *agens* é submetido em sua viagem além-mundo, que se torna, ainda

por este aspecto, uma alegoria penitencial. Note-se, por exemplo, a representação meticulosa dos modos e das diferentes fases do percurso na fig. 3496 F.

À direita do desenho é mostrado, três vezes, a árdua travessia da rocha por parte dos dois poetas: na primeira cena, Virgílio precede Dante, examinando os picos de rochas mais adequados para oferecer suporte (cfr. Inf., XXIV de 25-30). No último, na parte inferior direita é visível Dante agora cansado que se senta “ao primeiro momento” (Inf., XXIV 45; ALIGHIERI, 2009, p. 180). A dupla de poetas é representada, portanto, uma segunda vez enquanto avançam engatinhando, também agarrados com as mãos na rocha (Purg., IV 49-51); e finalmente, no enquadro no canto superior esquerdo, Dante e Virgílio são vistos pela terceira vez, quando finalmente chegam no enquadro mais elevado, sentam-se para repousar (Purg., IV 52-54).

9. A opção, entre os dois planos narrativos sobre os quais estrutura-se a *Commedia*, pela moldura viatoria de Dante *agens* e a renúncia da visualização das histórias de segundo grau atribuídas às personagens encontradas ao longo do percurso ultraterreno certamente não representa uma ruptura radical com respeito à impressionante tradição ilustrativa que precedeu Zuccari.

A representação didática das etapas da viagem, de fato, representa – basta folhear o repertório de *Brieger-Singleton-Meiss* – o critério ilustrativo predominantemente adotado pelos miniaturistas do décimo quarto e décimo quinto séculos e reproposto também nos incunábulo e no século XVI com xilogravuras e incisões da *Commedia*. Todavia, os ciclos de miniaturas, especialmente aquelas tabulares, inseridas nas colunas do texto ou nas margens, e as xilogravuras do século XVI, produziam uma decomposição do texto, operando rigorosas seleções entre os episódios, explicitando as partições topográficas e morais, as verificações estruturais, fracionando marcadamente o *continuum* narrativo do texto com uma operação que, como observei em outra ocasião, parece análoga àquela realizada, próxima à publicação da *Commedia*, dos autores dos epítomes e das divisões poéticas, e até mesmo das anotações introdutórias e dos relativos índices que compõem o aparato paratextual mais frequente nas normas do poema do século XIV.

Ao contrário, o Dante ilustrado visa exaltar a dimensão narrativa da obra dantesca, recorrendo às diversificadas estratégias iconográficas que, apesar da singularidade de cada ilustração, evidenciam a continuidade da história de Dante, seu desenvolvimento não paratático, ou seja, construído como uma mera sucessão de visões,

mas valorizam, antes de tudo, seu desenvolvimento hipostático, registrando os acontecimentos apoiados em precisas coordenadas espaço-temporais.

Na operação de Zuccari, as ilustrações parecem atingir uma função vicária e adicional da linha narrativa do poema, cuja continuidade e dinamismo são tão restaurados em face das interrupções frequentes e abruptas as quais tinham sido submetidas na seletiva transcrição verbal. Se o uso frequente do “método simultâneo”, que consiste em reproduzir dentro da mesma cena várias ações, permite a Zuccari, como aos miniaturistas do século XIV, traduzir iconicamente a temporalidade do discurso verbal, representando, assim, em termos visíveis, verdadeiras e próprias sequências narrativas, um indicativo particular da atenção para com o dinamismo da narrativa do texto de Dante é a não rara repetição de uma cena da ilustração anterior na próxima. Assim, na figura 3478 F, onde sobre o fundo à esquerda é repetida a cena das almas ao redor do fogo já apresentados na figura. 3477 F, como para mostrar o caminho de Dante e Virgílio através do primeiro círculo do inferno; novamente na figura 3481 F, dedicado ao Inf., VI, onde no canto superior esquerdo, Zuccari, recuperando uma técnica já utilizada por Botticelli em suas ilustrações sobre poema dantesco, representa a última cena do Inf., V, em relação ao desfalecimento de Dante provocado pela história dos dolorosos eventos de Paolo e Francesca.

10. A insistência na continuidade narrativa e a realização de um ciclo ilustrativo completo não impediram, no entanto, Zuccari de comparar-se aos diferentes registros impostos pela narrativa e de compreender corretamente a mudança de perspectiva na passagem de um a outro canto. A variação de tom é, antes de tudo, confiada aos diferentes planos cromáticos e ao sábio recurso dos efeitos de claro-escuro, capazes de expressar as diferentes atmosferas de cada canto.

O poema de maior eficácia representativa é, previsivelmente, o *Inferno*, no qual são, com insistência e didascálica clareza, refeitos os vários casos penais, recuperando assim uma fruição de tipo medieval do poema, em plena harmonia, no entanto, com a religiosidade pós tridentina, que tinha acentuado o tema do pecado e de sua punição como um elemento essencial na manifestação da justiça divina, e que, certamente, influenciou muito Federico Zuccari, particularmente sensível às instâncias religiosas da Contrarreforma.

Exemplar na direção de obsessiva repetição nas legendas infernais do módulo P, abreviatura evidente de Pena. No *Purgatório* privilegia-se mutuamente, como já foi observado, o tema da dificuldade da subida à montanha, o longo percurso

para o paraíso terrestre, a procura do caminho, das pacatas conversas entre Dante e Virgílio. A progressão lenta que, significativamente, se quer impor aos acontecimentos penitenciais do *Purgatório* está, além disso, em conexão com o dado matemático relacionado com o maior número de ilustrações reservadas para este canto, que desaceleram consideravelmente a velocidade narrativa.

A passagem temporal e a ascensão do itinerário do segundo canto são, porém, ritmados por Zuccari com a representação constante dos anjos, que indicam a passagem entre os vários círculos e sobre os quais o pintor italiano pôs marcada ênfase mesmo quando os sinais figurativos poderiam ter sido outros. A atenção para o papel das presenças angélicas, à importância revestida por aqueles na busca do caminho, do caminho certo, se reproduz figurativamente como um elemento não secundário da estrutura do segundo canto, poderá talvez estar colocado em relação também com as novas funções atribuídas após o Concílio de Trento a estes intermediários entre a terra e o céu, a esses “docíssimos consoladores”, “companheiros afetuosos”, de acordo com as fórmulas utilizadas frequentemente nos tratados angelológicos dos séculos XVI e XVII.

11. As operações mais conspicuamente reveladoras da consistência hermenêutica e das finalidades não são apenas decorativas, mas semântico-interpretativas do Dante ilustrado, no entanto, são confiadas à margem de liberdade, mais ou menos consistente, que o ilustrador, apesar da sujeição inevitável ao hipotexto verbal, possui, inserindo detalhes ausentes em sua fonte verbal ou estabelecendo, através dos instrumentos próprios da linguagem icônica, as relações entre episódios e seções privadas de aparentes vínculos narrativos.

Características das opções ilustrativas de Zuccari são os agravos e as ênfases dos aspectos irrealistas e pouco naturais do inferno dantesco, o recurso de efeito ilusionistas, capazes de sugerir reações emocionais de maravilha, de surpresa, mas também de terror, em consonância com o gosto tipicamente maneirista para a metamorfose e para o engano, mas também em relação ao debate contra reformista sobre a arte figurativa que deve ser capaz de exortar a reatividade emocional do espectador.

Em alguns casos, o recurso ao grotesco, a particulares efeitos ilusionistas, àqueles que o cardeal Paleotti definia como “caprichos puros dos pintores”, visa não só sugerir e provocar fortes reações emocionais, mas também persegue intentos de evidente instrução. Trata-se de uma peculiaridade a qual recorreram também alguns miniaturistas, como o anônimo da metade do século XIV, ms. 8530 da *Bibliothèque de*

l'Arsenal em Paris e, com algumas variações, *Priamo della Quercia*, no início do século XV, em ms. *Yates Thompson* 36.

E uma intenção didática parece ter guiado Zuccari também na inédita solução figurativa da fig. 3489 F, onde na extremidade direita do desenho, é retratada a conversa dos dois poetas com a alma de Pier della Vigna, preso em um tronco, sobre o qual, segundo uma inédita solução figurativa, estendida também às outras árvores da floresta, Zuccari deixa ver as características distorcidas de um rosto humano. Os traços de lápis vermelho parecem finalmente aludir ao “sangue marrom” do canto XIII, v. 34 do Inf..

Uma atmosfera decididamente diferente se captura, pelo contrário, nas três figuras (3477 F, 3478 F e 3479 F) dedicadas – sinal de um evidente interesse pelo tema - ao Limbo, que, forçando também o verdadeiro significado do texto dantesco, o pintor italiano parece querer atenuar ou subtrair completamente da inevitável conotação infernal e a não resolvida tragicidade que paira sobre o mundo dos virtuosos não batizados.

A inovação mais marcante de Zuccari, não só com respeito à escrita do texto dantesco, mas também no que diz respeito à tradição exegética, tanto verbal quanto figurativa, da *Commedia*, e tal deve configurar-se como “única” no secular comentário, é representada pela presença de Estácio e das personificações femininas das três virtudes teologais e das quatro virtudes cardeais no percurso de Dante e Beatrice através dos céus do paraíso. Apesar do desfecho um pouco brusco do *Purgatório*, no qual o narrador fornece uma explícita e tendenciosa advertência aos leitores, embora não forneça informações detalhadas sobre o destino de Estácio e das sete mulheres dançantes ao redor da carruagem da mística procissão, no entanto, nada nos versos de Dante poderia sugerir que estes entram no cortejo que sobe do paraíso terrestre para as esferas celestes.

Nas sete ilustrações seguintes, da 3550 F a 3556 F, ou seja, desde o céu da Lua até o céu de Saturno, os dez componentes da procissão paradisíaca estão dispostos, geralmente, em dois grupos claramente expressos: um, ainda ligado à dimensão humana, constituído por Dante, Estácio e as quatro virtudes cardeais, e o outro, já exibido em uma lógica divina, constituído por Beatrice e as três virtudes teologais. Nas ilustrações 3557 F-3559 F, dedicadas ao céu das Estrelas fixas e ao Primeiro móvel, Dante e Beatrice são acompanhados apenas por Estácio, enquanto desaparecem as personificações das virtudes. A violação significativa do modelo textual não pode ser

acidental, nem poderá ser explicada como uma tentativa independente de preencher uma lacuna sentida na lógica narrativa dos últimos cantos do *Purgatório*, em que - como já foi mencionado - faltam declarações explícitas do narrador sobre Estácio e as virtudes.

Deve-se interrogar sobre o significado de tal violação, que parece implicar uma valência interpretativa particular, certamente conectada à função alegórica reconhecida por Zuccari em Estácio e nas virtudes. O excepcional alívio atribuído à função exercida por Estácio na dinâmica do último percurso dantesco já deixava-se decifrar na figura 3535 F, que mostra o encontro de Dante e Virgílio com o autor da *Tebaida* e em cuja margens superior e inferior era transcrito quase integralmente o canto XXI do *Purgatório*, no qual Estácio aparece e se apresenta. Mas, proposições preciosas para entender as prováveis motivações de tão sensível afastamento do hipotexto verbal podem vir da função alegórica atribuída a Estácio no comentário landiniano e da leitura de algumas passagens do prefácio para o *Paraíso* do mesmo Landino.

Ele representa, isto é, uma parte essencial do Dante *agens*, como ilustra claramente a figura 3557 F, na qual são mostrados Dante, Beatriz e Estácio juntos no céu das estrelas fixas e, em particular, na constelação dos Gêmeos, precedida pela do touro e seguida por cancêr. Zuccari condensa em uma única imagem a última sequência do Par., XXII, relativa ao olhar de Dante sobre o caminho percorrido e sobre a estrutura do universo, e a primeira do Par., XXII, onde é descrito o triunfo de Cristo.

Dante é, na verdade, retratado quando, a convite de Beatriz, inclina-se para contemplar do alto os sete planetas que giram em torno da terra, colocada ao centro. De uma forma completamente autônoma em relação ao texto dantesco, mas com calculada estratégia interpretativa, Zuccari reserva na verdade a Estácio, ou seja, ao “*intellecto illustrato dalla christiana theologia*” (intelecto ilustrado pela teologia cristã), a tarefa, que na *Commedia* é atribuída ao Dante, de observar no alto, no primeiro ‘móvel’, um sol brilhante, através do qual transparece a figura de Cristo triunfante.

A presença das virtudes personificadas é uma sua possível motivação na decisão de traduzir iconicamente o hiper-alegorizado prefácio paradisiáco de Landino, no qual o exegeta antes de empreender na árdua tarefa de comentar o último canto, invoca Deus afim de que conceda “O tertio gênero das virtudes da alma já purgada”. Estes últimos, na verdade, escreve Landino: “nós adquiriremos duas asas, a da Justiça e a da Religião, com as quais voaremos até o esférico céu para nos espelharos na fonte divina. Nem outra forma resta nem outra faculdade aos meros mortais para elevar-se a

tanta alteza se não for para a Justiça, a qual o divino Platão põe para todas as virtudes morais, e a religião, que em si contém todas as intelectivas”.

12. A descrição do Dante ilustrado não seria completa se não acenasse para outra peculiaridade do método ilustrativo de Zuccari, ou seja, a tendência de integrar, nos desenhos, o texto dantesco com o recurso de suas fontes. Os numerosos exemplos de virtude exaltada ou de vícios punidos, que constituem um complemento indispensável no processo de purgação das almas penitentes ao longo das ilustrações do segundo canto, que muitas vezes, Dante, apenas curiosamente e com sucinta alusão, faz referência, confiando-se na enciclopédia dos leitores, para sua completa decodificação, são, frequentemente, explicitadas por Zuccari através da figuração completa da história.

Assim, na representação da decapitação de Holofernes, brevemente contada por Dante no Purg., canto XIII 57-60, como um exemplo de soberba punida, Zuccari traduz iconicamente não tanto o texto de Dante, mas sim o hipotexto bíblico, no qual se pode encontrar todos os detalhes descritos pelo desenhista: Judite, armada com uma espada, que entrega à sua criada a cabeça de Holofernes, do qual se distingue também o resto do corpo com um braço suspenso e “*le reliquie del martiro*” (“os despojos do seu suplício”; Purg., canto XII 60; ALIGHIERI, 2009, p. 335).

Mas não é só a Bíblia que constitui um repertório iconográfico para o pintor italiano, que, em alguns casos, para explicar visualmente as sintéticas alusões de Dante aos acontecimentos mitológicos recorre diretamente às *Metamorfoses* de Ovídio, hipotexto verificado pelo próprio Dante. Mesmo se for especificado que a busca pela fonte não responde muito ao rigor filológico, mas sim às exigências didático-explicativas.

A história a qual Dante alude em um único terceto (Purg., xii 37-39) é representada por Zuccari com elementos que no texto dantesco não se faz menção e que não poderiam nem ser recuperados pelos comentários de Landino e Vellutello. Dos punidores, Apolo e Diana, e dos cavalos guiados dos filhos de Níobe, o pintor italiano poderia de fato ter notícia apenas na leitura direta da obra ovidiana (Met., vi 165-312). Mais complexo é o caso da fig. 3528 F, na qual Zuccari mostra, como de costume, em três círculos as três visões estáticas como exemplos de ira punida que aparecem para Dante, o qual, junto com Virgílio, saiu da nuvem de fumaça que cega os irados.

O primeiro medalhão a direita é dedicado ao evento de Procne: são na verdade reconhecíveis, à esquerda, Procne e Filomela que matam Ítis, filho de Tereu; ao centro é colocado a mesa preparada investida, na qual se vislumbra a cabeça e os pés de

Ítis, enquanto Tereu, após a macabra revelação de sua esposa, com a espada desembainhada, perseguindo as duas irmãs; no canto inferior direito são representados os protagonistas do episódio após a metamorfose ornitológica: de frente Ítis-faisão e Teres-poupa, atrás Procne-andorinha e Filomela-rouxinol.

Os detalhes descritos não encontram, obviamente, comparação no texto dantesco, no qual a alusão ao articulado conto mítico é resolvida em apenas dois versos (cfr. Purg., XVII, 19-20). Portanto, trata-se de uma iniciativa autônoma de Zuccari, que manteve em mente, neste caso, o comentário de Landino no Purg., IX 13-15, como testemunham algumas ausências particulares também nas *Metamorfoses* de Ovídio, tais como a transformação de Itis em faisão e o fato que a Tereu foram apresentados juntos com a cabeça e também com os pés do filho.

E, no entanto, a explicação landiniana não é suficiente para considerar outros detalhes representados por Zuccari, que o pintor italiano terá, em vez disso, provavelmente extraído da leitura direta das *Metamorfoses*. Se, de fato, Landino declara explicitamente que não quer contar as reações de Tereu, Ovídio dedica a estas, os últimos seis hexâmetros, nos quais diz, entre outras coisas, que Tereu derruba a mesa e persegue a esposa e a cunhada com a espada desembainhada.

Na fig. 3522 F, uma particular e, de modo nenhum óbvia, solução figurativa adotada por Zuccari para mostrar que uma ambígua imagem dantesca poderia sugerir o apelo do pintor italiano para uma fonte não imediatamente reconhecível no texto dantesco e construir, portanto, um tipo de verdadeira e particular glosa visual, um eficaz substituto do comentário escrito. A figura é na verdade dedicada à primeira macro sequência do Purg., XIII, na qual se apresenta a nova paisagem do segundo enquadramento.

Na parte inferior esquerda são exibidos no topo da escada “*dove secondamente si risega / lo monte*” (“onde a segunda vez é recortado / o monte [...]”, Purg., XIII 2-3; ALIGHIERI, 2009, p. 339), Dante e Virgílio, que voltam o olhar para o sol. A dupla de poetas reaparece, depois de ter percorrido uma milha (como lembra o terceto transcrito no centro da parte inferior), a direita, no ato de ouvir as vozes que pronunciam exemplos de caridade.

Acima, três evanescentes figuras de anjos que voam dão consistência aos “*spiriti*” (espíritos) (Purg., XIII 26), invisíveis para os poetas, que no segundo enquadramento exortam com as suas vozes para a virtude oposta a inveja. Se trata de uma interessante e, não pacífica, solução figurativa autonomamente adotada por

Zuccari. No texto dantesco de fato, não se faz nenhuma referência explícita aos anjos, de fato, como pareceu também para uma recente comentadora, a referência é sim a “*voci incorporee*” (vozes sem corpo), cuja “*forza [...] è in tale immaterialità*” (força [...] é em tal imaterialidade”; CHIAVACCI LEONARDI, 1994, p. 384).

Um original “*commento figurato*” da *Commedia*. As imagens com as quais Zuccari ilustra o poema dantesco se configuram, portanto, não como uma banal prática vulgarizante, com intenções meramente decorativas, mas parecem mais com tentativas de interpretação do texto, portadoras de autônomas propostas hermenêuticas. O perfil da *Commedia* que o “projeto editorial” de Zuccari oferece se encaixa mais coerentemente no processo de moralização do poema começado na segunda metade do século XVI e, propõe mais uma vez, acentuando e esclarecendo, alguns dos parâmetros interpretativos mais marcantes do debate crítico pós-tridentino sobre o texto dantesco.

Planejamento da global chave de leitura proposta por Zuccari, a ilustração de abertura, que também atua no *Dante ilustrado*, é um verdadeiro e próprio início icônico, capaz de condicionar e orientar a fruição da obra.

É representada, portanto, a perda de Dante na floresta escura, a visão da colina iluminada pelos raios de sol (apenas esboçada no canto à direita do desenho), a aparência assustadora das três feiras e o encontro com Virgílio, colocado no centro da mesa, vistosamente alterando a ordem das sequências do Inf., I, em que a conversa com o poeta latino (vv. 61-135) segue a aparição das bestas que empurram Dante para baixo (vv. 31-60).

Se, além disso, como recentemente sugeriu Lucia Battaglia Ricci, na ocasião da apresentação do fac-símile da Câmara dos Deputados (porém contra a proposta de Brunner), a segunda figura da esquerda não deve ser identificada como Dante que contempla, por um momento sereno, a colina iluminada pelo sol, mas sim como Beatriz, se deve então reconhecer a Zuccari por ter querido mostrar nessa imagem de abertura, condensando em um único desenho os dois cantos proemiais, também outro detalhe das articulações centrais do poema, na verdade, a mesma razão da gênese da viagem: a intercessão do alto de Beatriz, da graça, cuja intervenção acontece tempestivamente para o naufrago Dante fora da “*fiumana ove il mar non ha vanto*” (“a torrente que o mar não segura”) (Inf., II 108; ALIGHIERI, 2009, p. 44). E notável é que a roupa da terceira figura da esquerda é levantada, a fim de evitar que se molhe. Seja o que for, no entanto, a identificação proposta - Dante ou, mais sugestivamente, Beatriz -, a chave de leitura é oferecida principalmente pela representação dos *agens* como um jovem, contrariamente

a uma consolidada iconografia que ele quer, no momento no qual empreende a viagem na vida após a morte, homem agora maduro. Este original dado icônico é portanto confirmado pela legenda colocada no canto inferior esquerdo da récita: “*Gioventù male incaminata*” (Juventude mal encaminhada) que deve ser feita em conexão com a afirmação do comentário, tirado das notas de Rovillio, de acordo com o qual a perda de Dante na floresta deve ser interpretada alegoricamente e exemplarmente como a condição do “*adolescente invilupato fra piaceri mondani*” (adolescente embrulhado entre prazeres mundanos).

Desde o início, portanto, a jornada dantesca se configuraria como o percurso existencial de um jovem, de um adolescente que atravessa o sofrimento, a luta, a dor, o temor de frente ao mal punido pela justiça divina (e se deve aqui recordar ainda as indicações tridentinas sobre a utilidade do medo e da dor, os quais impedem o pecado), através da progressiva aquisição das virtudes (e lembre-se da acentuação desse tema nas figuras paradisíacas) alcança a maturidade (e nota-se que no frontispício do *Dante ilustrado*, o *agens*, terminado a jornada, assumiu agora as formas de um homem adulto) e a salvação, liberando-se assim dos vínculos com os “*piaceri mondani*” (“prazeres mundanos”).

A decisão de propor o personagem Dante como, um exemplo da juventude mal encaminhada, que era impedida pelas seduções do pecado de chegar à montanha das virtudes, inscreve, portanto, desde a ilustração de abertura, o poema de Dante numa perspectiva moral e pedagógica. O itinerário de Dante torna-se um possível paradigma existencial, exemplar e reproduzível, um modelo a ser imitado, do qual não se deve negligenciar o valor didático e edificante. Não será, nessa ocasião, irrelevante a observação de que o Dante ilustrado, nascido, aparentemente, fora de uma lógica comercial, permaneceu nas mãos de Zuccari que o usou abundantemente durante suas aulas na *Accademia del Disegno di San Luca*, em Roma, propondo-o aos aprendizes para que extraíssem dele não só técnicas para o desenho, mas também ensinamentos morais. Além disso, no programa da *Accademia*, elaborado diretamente por Federico Zuccari, a questão moral da educação dos aprendizes, dos jovens, é absolutamente crucial, como é evidente no convite aos assistentes da *Accademia*: “Cada um deve no seu início de mês fazer principalmente uma exortação afetuosa a estes jovens, incitando-os, antes de tudo, no temor a Deus, sem o qual não se pode jamais fazer qualquer bem, nem conseguir ter sucesso em qualquer profissão, e ser humildes e pacíficos, honestos e

afetuosos, um ao outro honrar e reverenciar, e respeitar os mais velhos em qualquer lugar”.

Nos estatutos da *Accademia* também era, explicitamente declarado que somente os “jovens bem encaminhados” podiam alcançar o título de “Acadêmico estudioso”. O Dante ilustrado foi, portanto, provavelmente concebido e certamente usado pelo autor como uma ferramenta pedagógica estratégica com fins edificantes, de acordo com as indicações da estética tridentina. Mas o que mais interessa ao estudioso de Dante é que, tal projeto se insere, de forma coerente na interpretação da *Commedia* vigente na metade e no final do século XVI, na qual, como lucidamente esclareceu Giancarlo Mazzacurati, o romance teológico de Dante é reconduzido a dimensões de uma aventura real, autobiográfica, enquanto na sua exemplaridade.

De 1540 em diante, a orientação crítica prevalecente sobre o poema, quase como uma reação à dimensão meramente formal sugerida por Bembo – mas também, de certo modo, à aquisição de reservas e enrijecendo as lições – é baseada em uma avaliação da *Commedia* em termos moralistas como extraordinária lição ético-religiosa. É esta a perspectiva em que se coloca como já relatado por Bigi, no comentário de Vellutello, e com ele as anotações das edições de Rovillio, guias autênticos para a leitura da *Commedia* por Zuccari.

O fim ao qual Dante se propõe neste poema, não é nada mais do que reduzir o homem do pecado ao bem operado, e do estado vicioso ao da virtude, demonstrando não apenas em que consiste a verdadeira felicidade e perfeição humana, mas ensinando ao longo da estrada certa e segura para chegar lá, e o modo de superar todas as dificuldades, e escapar de todas as armadilhas que afeiçoam impedir e desviar o homem deste seu bem, que foi criado por Deus e ordenado.

Inauguram-se, portanto, nestes ambientes, parâmetros e coordenadas de uma leitura inteiramente moral do poema, com as conexas implicações pedagógicas, destinadas a persistir até mesmo na exegese do final do século XVIII, que aponta, na verdade, para o credenciamento de uma fruição predominantemente didática da *Commedia*, com preponderante valorização de seus aspectos ideológico-confessionais e conexas marginalização das suas outras múltiplas dimensões.

É sintomático, por exemplo, que o Dante *cominiano*, editado em 1726 – 1727, por Giovanni Antonio Volpi, endereçado “Aos cortesões leitores”, voltando-se, muitas vezes, para a “estudiosa juventude”, para os “jovens”, prometa que da leitura do poema poderia, principalmente, extrair-se, grande fruto desta aula, ou seja, a cognição

dos Vícios e das Virtudes, e um conjunto destes tristes, ou prósperos acontecimentos que afeiçoam e os unem, e aos outros que acompanham” (VOLPI, 1927, s. n. p.).

Referências

ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. São Paulo: Editora 34: 2009. Tradução de Italo Eugenio Mauro.

CHIAVACCI LEONARDI, A. M. **Commento**. In: Dante Alighieri, vol. II. *Purgatorio*, Milano, Mondadori, 1994.

PETROCCHI, G. **Regesto dei codici della ‘Commedia’**. In: DANTE, A. *La Commedia, secondo l’antica vulgata. Introduzione*. Org. Giorgio Petrocchi. Vol. 1. Milão: Mondadori: 1966, pp. 481-563.

VOLPI, G. A. **La divina commedia di Dante Alighieri, già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca; ed ora accresciuta di un doppio rimario, e di tre indici copiosissimi, per opera del signor Gio. Antonio Volpi**. Vol. 1. Pádua: Comino: 1727.

UN'INTERPRETAZIONE FIGURATA DELLA *COMMEDIA*: DANTE HISTORIATO DA FEDERICO ZUCCARI

Sintesi:

La ricerca analizza l'affascinante complessità semiotica dell'articolato dispositivo iconico-verbale realizzato nel *Dante historiato* di Federico Zuccari. L'illustratore non è, in questo caso, l'esecutore di un progetto altrui, come accadeva per i miniatori dei codici tre-quattrocenteschi o per gli incisori delle prime stampe. La lettura delle immagini diviene dunque la condizione per la comprensione stessa del testo verbale, che, privato dell'accompagnamento iconografico, rischierebbe di veder vanificato il proprio significato. Il Dante illustrato è stato probabilmente immaginato e certamente utilizzato dall'autore come uno strumento pedagogico dalle finalità edificanti, sulla base delle indicazioni d'estetica promosse dal Concilio di Trento. In fondo, la finalità che Dante si propone nel suo poema è la trasformazione del peccatore in uomo virtuoso e il passaggio dal vizio alla virtù, dimostrando non solo in che cosa consista la vera felicità e la perfezione umana, ma insegnando la strada certa e sicura per giungervi, nonché il modo di superare tutte le difficoltà, fuggendo dalle trappole volte a deviare l'uomo dal bene.

Parole chiave:

Commedia, illustrazione, interpretazione.

Recebido em: 15/11/2017

Aprovado em: 04/05/2018

Corpos nus e corpos vestidos: *Tasso e a Idade de Ouro*¹⁶²

Matteo Angelo Palumbo¹⁶³

Università di Napoli Federico II

Resumo

O escritor italiano Torquato Tasso confere uma importância enorme à Idade do Ouro. A peça *Aminta* comemora aquela época, valorizando daquele tempo feliz principalmente a nudez dos corpos. Tal tema, porém, na produção de Tasso apresenta uma configuração extremamente articulada. No poema *Jerusalém Libertada*, que foi composto posteriormente a *Aminta*, o ponto de vista muda completamente: a nudez é expressão do mal. O Cristianismo ocupa completamente na *Jerusalém Libertada* o espaço da representação e constitui a única forma de civilidade. Não pode haver um precedente, ainda que remoto como a Idade do Ouro, cheio de lisonjas ameaçadoras e carregadas de uma perigosa verdade natural, nem pode haver uma alternativa para suas leis e para sua antropologia, o que poderia ser proposto pelos hábitos dos povos selvagens. Por isso não deve surpreender que a Idade do Ouro na *Jerusalém Libertada* seja retratada apenas em termos de uma crença fantástica, de uma opinião arbitrária e inconsciente, que pertencia aos homens antigos.

Palavras-chave

Corpos. Nudez. Pecado.

¹⁶² O presente estudo saiu pela primeira vez com o mesmo título na revista italiana *Esperienze letterarie*. 29 (4), p. 37-50, 2004. Em 2016 o trabalho foi novamente publicado em italiano como capítulo do livro PALUMBO, M. “La varietà delle circostanze”. *Esperimenti di lettura dal medioevo al Novecento*. Roma: Salerno, 2016, p. 121-132. A presente tradução – com exceção das citações, cujo tradutor é explicitamente mencionado – é de autoria de Patrícia Salviano de Oliveira e Sâmila Maria Oliveira da Silva.

¹⁶³ Matteo Angelo Palumbo é Docente de Literatura Italiana na Università di Napoli “Federico II”. Colaborador de revistas literárias italianas e estrangeiras. Foi *visiting professor* nas universidades de Marseille – Aix-en-Providence, de Toulouse, de Montpellier, de Liège, e na Johns Hopkins University (Baltimore-USA). É autor de livros como *La coscienza di Svevo* (1976), *Gli orizzonti della verità. Saggio su Guicciardini* (1984), *Saggi sulla prosa di U. Foscolo* (1994) e “La varietà delle circostanze”. *Esperimenti di lettura dal medioevo all Novecento* (2016).

1. Borges escreveu que a história da humanidade pode ser reconstruída por meio de algumas metáforas: ou, mais precisamente, através das mudanças que estas metáforas sofreram ao longo do tempo. Cada lacuna, ainda que mínima, ajuda, de fato, a identificar melhor um aspecto da cultura de uma época ou de um autor. Este princípio é válido da mesma forma se, em vez de metáforas, pensarmos em temas ou motivos particularmente exemplares e persistentes. Assim como neste caso, a verificação de diferenças, ainda que parciais, ajuda a rastrear o modo específico de representar uma ideia ou pronunciar uma opinião sobre fatos humanos. Se acontece de um mesmo tema apresentar-se com variações nas produções de um mesmo autor, a verificação pode ser ainda mais produtiva. Não há dúvida que a idade de ouro, pela constância de sua recorrência em textos poéticos e pela potência simbólica que contém, seja um desses temas. Nas observações que seguem, buscar-se-á interpretar o papel que a sua presença adquire em lugares e em momentos diferentes da produção de Tasso e obter delas algumas implicações.

A idade de ouro, na forma como Tasso a imagina, aparece com máxima evidência, como se sabe, no coro I de *Aminta*. O futuro poeta da *Jerusalém Libertada* reconstrói a felicidade daquele mundo através de alguns caracteres precisos, que doam-lhe uma identidade significativa na mitografia literária. Tasso, por certo, anuncia imediatamente, aquilo que constitui, para ele, o traço peculiar daquela época: um traço que afirma-se por dados negativos, por meio da exclusão de uma série de fatores. A idade de ouro é bela:

*non già perché di latte
sen corse il fiume e stillò mele il bosco;
non perché i frutti loro
dier da l'aratro intatte
le terre, e gli angui errâr senz'ira o tosco;
non perché nuvol fosco
non spiegò allor suo velo,
ma in primavera eterna,
ch'ora s'accende e verna,
rise di luce e di sereno il cielo;
né portò peregrino
o guerra o merce a gli altrui lidi il pino¹⁶⁴.*

Como se vê, o tradicional repertório básico, que servia para identificar aquele maravilhoso mundo das origens, aqui é convocado e descartado. Nem os rios de leite ou o mel escorrendo das árvores, nem a fertilidade espontânea da natureza, ou o

¹⁶⁴ Para esta e para as citações sucessivas conferir TASSO, 1983. A tradução para o português dos versos da *Aminta* é das tradutoras do presente trabalho. Os versos da *Aminta* traduzidos para o português pertencem ao coro do primeiro ato.

caráter domesticado dos animais, ou a eterna primavera, nem a ausência de guerra e de comércios são suficientes para descrever a particularidade daquela vida. Ela é verdadeiramente única e extraordinária porque ignora “*quel vano / nome senza soggetto, / quell'idolo d'errori, idol d'inganno, / quel che dal volgo insano / Onor poscia fu detto*” (*Jerusalém Libertada*, canto XIV: nota das tradutoras). Para “aquelas almas acostumadas à liberdade”, na verdade, vigora somente uma lei, incontestável e benigna: a lei “áurea e feliz” do Prazer. Em seu nome, pastores e ninfas podem, com plena inocência, acompanhar suas palavras de beijos “estritamente tenazes”, celebrando os ritos de seu encantamento. A ausência de qualquer constrição consente, sobretudo, em uma outra maior liberdade: aquela dos corpos, que mostram-se na beleza de suas formas, desvelada de máscaras e oferecida ao olhar sem malícia de quem admira o esplendor. Tasso desloca, assim, a atenção do leitor para a “virgenzinha”, que “despida / descobria suas frescas rosas / que tinha até agora escondido no véu, / e as peras do seio acerbas e verdes; / e muitas vezes na fonte ou no lago / brincar se via com a amada o incerto”. Trata-se de uma verdadeira e própria festa do corpo nu, admirado com toda a fascinação que, só pode mostrar quem, daquela inocência natural, é agora distante e sabe, ao contrário, que as “belezas” são transformadas em “segredos alheios” e que “os doces atos lascivos” se transformaram em “tímidos e esquivos”.

Evidente que, na tradicional comemoração da idade de ouro não faltavam referências à nudez, como condição inevitável de um mundo sem engano, plenamente satisfeito e autossuficiente. Platão, por exemplo, recordando, no *Político*, os traços habituais daquela liberdade e democracia sem padrões, lembra, elencando as prerrogativas já indicadas na era de Saturno, que os homens, “sem roupas, sem cama, viviam ao ar livre a maior parte do tempo” (PLATÃO, 1971, p. 286), mas, como se vê, é pouco mais que um detalhe extrínseco. Não é irrelevante, pelo contrário, que um autor como Boccaccio, na *Commedia delle ninfe fiorentine*, preocupe-se em afastar da imaginação dos leitores qualquer pensamento malicioso ou mesmo qualquer situação potencialmente sensual. No capítulo XXVI, parágrafo 47, uma das ninfas, Adiona, querida por Pomona, conta que, no seu nascimento, “Saturno os queridos reinos de ouro governava nos séculos atuais sob castas leis” (BOCCACCIO, 1963, p. 98). A cenografia da natureza é aquela ritual, uma vez que “a terra, mais abundante de bens que de gente, por si, doava nutrientes aos rudes povos fiéis, no entanto, os ramalhosos carvalhos fartos de muitas bolotas satisfaziam a todos os jejuns”. Tétis em todos os lugares, “graciosa de suas ondas, sem oferecer a causa do vício, usava as suas cortesias”. De

acordo com as qualidades tópicas do *locus amoenus*, “os altíssimos pinheiros eram [...] sombras graciosas no calor e nas chuvas, e as crescidas ervas forneciam sons graciosos, e cada um em si mesmo, a exemplo de outros animais, mantinha os libidinosos desejos reprimidos, para fora ao gerar”. Não surpreende, portanto, que, neste regime de absoluta diminuição do prazer, as pessoas “cobriam os seus corpos, não mais preocupados com os rígidos frios, com felpudas peles de leões esfolados ou de qualquer outro animal” (BOCCACCIO, 1963, p. 99). A temperança do clima primaveril justifica um tipo de roupa, mas não autoriza a exposição do corpo. O corpo nu permanece, neste Boccaccio, ainda longe de reconhecer a legitimidade dos “desejos naturais”, um tabu, que perdura até mesmo no clima do reinado de Saturno e de suas “castas leis”¹⁶⁵. Então, tem bastante razão Gustavo Costa, autor de um estudo ainda essencial sobre a *Leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, quando atribui à interpretação tassiana do mito um timbre original com respeito às formulações recorrentes. Ele escreve, de fato, que “a versão tassiana da idade de ouro é abertamente polêmica em relação àquela tradicional do primitivismo otimista, baseada na ausência da agricultura, do comércio, da navegação e na paz universal. [...] O verdadeiro valor daquele século de sorte, do qual o poeta insiste com uma franqueza de linguagem nova na história da cultura italiana, consistia na liberdade erótica” (COSTA, 1972, p. 21).

2. Trata-se, neste ponto, de nos transferirmos para dentro da *Jerusalém Libertada*. Em sua estrutura, poder-se-á verificar o que resta desta representação e como um modelo, que foi delineado, de modo bastante inclinado para o hedonismo, transforma-se dentro do novo sistema teórico e ideológico no qual se coloca. Com um desvio significativo em comparação à rota seguida na *Aminta*, Tasso coloca em primeiro plano aquele elemento que lhe parecia secundário, ou pelo menos não distintivo.

¹⁶⁵ Boccaccio retoma o mito da idade de ouro em outras passagens de suas obras. É particularmente significativo para o nosso raciocínio o quanto ele observa em *Esposizioni sopra la “Comedia” di Dante e nell’Elegia di Madonna Fiammetta*. Na primeira obra, comentando o canto XIV, exalta a era de Saturno pela ausência total de cobiça. Este dado parece ser o aspecto caracterizante daquele mundo: “E embora eles [aqueles que viviam] desejem aquela que em cada ato humano era virtuosa, em torno do apetite das riquezas do todo a descrevem inofensiva, por isso dizem, regente Saturno predito, todos os bens temporais, apesar de serem poucos e grosseiros, foram comuns a cada um e, portanto, não se havia encontrado alguém que fosse servo, ou que em especialidade alguma fizesse serviço de mercenário [...]. E por isso querem, e merecidamente, naqueles séculos que o mundo teve paz alegre e consolada, nem ainda qualquer vício capaz de entrar na mente dos mortais” (BOCCACCIO, 1994b, p. 419). No comentário do canto XIV, a era de Saturno identifica-se principalmente com o reino da modéstia e com o triunfo da castidade: “[...] sob o rei desta ilha [Creta] foi casto o mundo, por isso que, como dito outra vez, Saturno regente, o mundo foi ou não corrupto ou menos corrompidos pelas luxúrias que, em seguida, não o foi” (BOCCACCIO, 1994b, p. 648). Na *Elegia di Madonna Fiammetta* a celebração da idade de ouro, próxima aos motivos tradicionais da medida nos desejos da ausência de guerra, recorda ainda a persistência de “castas leis” e a ignorância do “furor cego da doentia Vênus” (BOCCACCIO, 1994a, p. 119).

Haverá, neste momento, uma cena de pastores, contentes com o pouco, sem ambições, básicos em seus hábitos, incorporando uma figura o mais perto possível dos modos da idade de ouro. Eles são, naturalmente, os pastores no qual “plácido refúgio” Erminia encontra abrigo, perseguida por tropas cristãs, no canto VII¹⁶⁶. Este mundo, do qual o poeta relata a marginalização topográfica, que se transforma também no sinal de uma excepcionalidade existencial, reproduz algumas constantes do mito antigo. Não haverá qualidades milagrosas de uma natureza fértil, que não precisa da mão do homem para dar frutos, mas contarão, dessa vez, as regras de uma vida social sem ambições, porque “Facilmente os desejos satisfaço; / Para viver com pouco me contento” (VII, 11). Este universo isolado, que ignora a ganância e não conhece o desejo de “ouro e c’roas” (VII, 10), é baseado coerentemente em uma articulação do trabalho que não prevê empregados e, portanto, nenhuma hierarquia: traço constitutivo, isto, daquele igualitarismo tão celebrado por outros nostálgicos do reinado de Saturno. Projetada neste universo elementar, conscientemente colocada nos limites da vida social, Erminia entrará imediatamente no espírito deste universo e, como um daqueles rústicos camponeses já descritos por Boccaccio, “de grosseiro vestido a real donzela / se cobre, e a tosco véu a trança ofer’ce” (VII, 17). Despindo-se das suas vestes nobres, vestindo aquelas roupas que, graças à sua robustez, testemunham o retorno a uma condição futura à das origens, estranha às obrigações da história e aos seus vínculos.

Se esta cenografia reproduz um aspecto ainda positivo de alguns dos conteúdos do mito, nos resta entender qual papel seria destinado à nudez e aquele *eros* que Tasso tinha tão intensamente celebrado. Aquele sinal distintivo da inocência se inverte, na arquitetura da *Jerusalém Libertada*, em uma expressão do mal e se apresenta como uma epifania do seu poder perverso. É, de fato, o campo pagão o espaço único em que são confinadas as imagens dos corpos nus, máximos responsáveis do vagar dos cavaleiros e do afastamento deles da conquista de Jerusalém. Não é, portanto, um caso que na descrição de Armida, agora no campo cristão como atriz necessária na “desordem da empresa” (TASSO, 1995, p. 30-31) cruzada, são evidenciadas aquelas qualidades físicas exaltadas na virgindade da *Aminta* e que, na descrição do peito da nova heroína, Tasso reutiliza a mesma ditologia (“*acerbe e crude*”,) usada para apresentar “*le poma*” da outra menina:

¹⁶⁶ Todas as traduções referentes aos versos da *Gerusalemme libertata* foram retiradas de TASSO, 1998. A tradução é de José Ramos Coelho. Serão indicadas no texto com o canto e o número da oitava (nota das tradutoras).

O colo a neve nua à vista ofrece,
Onde se nutre amor, e arde acendido;
Parte dos virgens peitos¹⁶⁷ lhe aparece,
Zela-lhe a outra o ínvio vestido;
Mas, se este aos olhos penetrar empece,
Nem por isso o pensar fica tolhido,
Que, não contente da beleza externa,
No mais oculto ávido se interna. (IV, 31).

Esta primeira e crucial representação do corpo, tão mais perigosa quanto mais sedutora, se multiplica na trama da obra com a mesma função. Para Rinaldo, que acabara de entrar de entrar na ilha onde reina Armida, se apresenta uma *magica larva* “mago fantasma” (TASSO, 1998), que exhibe, exatamente como sobre um “palco”, o espetáculo da sua beleza. Entre as ondas de um rio, “Dela em parte áurea trança após saiu; / Depois rosto feminino foi rompendo, / Depois o peito, as pomas e da bela / Nívea forma até aonde o pejo zela” (XIV, 60). Como uma sereia, repete o canto inebriante, celebrando os únicos valores do prazer e da juventude. Mais uma vez, a interferência que se estabelece com o coro da *Aminta* é bastante evidente. As palavras que evidenciam as ambições mundanas como um obstáculo do verdadeiro delito (“Nomes, inúteis ídolos, vaidade / São o que brio e gloria o mundo chama” [XIV, 63]) derivam, na verdade, da condenação contra a Honra, marcada, nessa circunstância, como “*vano / nome senza soggetto*” (assim o texto de partida: nota das tradutoras). Contudo, aquela mensagem que reivindicava liberdade de instintos, inverteu-se, agora, em outra coisa. É a tentação de desengajamento moral, argumentada com a afirmação do prazer que, no mundo da Libertada, não tem mais espaço. A voz do coro transformou-se no canto de uma “*empia*”, que, inebriando os sentidos, persuade o sono.

Esta mesma aventura, com rito igual, repete-se no reino encantado de Armida, localizada nas Ilhas Afortunadas¹⁶⁸, além das Colunas de Hércules. A Carlo e Ubaldo, enviados em busca de Rinaldo, oferece-se a mesma tentação. Duas “nadadoras nuas e tão belas” mostram suas formas, que são descritas com um idêntico cuidado aos detalhes:

Nisto levanta-se uma das donzelas,
E os peitos e o que as vistas muito anseiam
Expõe desde a cintura descoberto;
O mais do lago é pelo véu coberto (XV, 59).

¹⁶⁷ No texto de partida italiano o terceiro verso da oitava termina com o sintagma “*mamme acerbe e crude*” (nota das tradutoras).

¹⁶⁸ Sobre o *topos* das Ilhas Afortunadas no período medieval e do Renascimento conferir CACHEY, 1995.

À oferta do corpo acrescenta-se, como no caso anterior, uma voz que, se não é propriamente um canto, mantém, no entanto, uma força encantadora, já que é “Depois com voz suave assim dizia, / Voz que a todos tirara alma e repouso (XV, 62). As palavras pronunciadas consideram novamente o elogio daquele prazer “que nos dourados séculos outrora / Saboreou em liberdade a gente” (XV, 63). Desta vez, porém, a tentação não tem efeito. Assim como o canto das sereias, a voz convida para uma experiência que só pode ser nociva. Por isso, não afeta a razão das personagens escolhidas como alvo. Os cavaleiros, de fato, “as almas dos dois guarda a constância / Contra os carinhos pérfidos, funestos; / O encantador aspecto, a branda fala / Só por fora os sentidos lhes abala” (XV, 65). A ameaça permanece, portanto, apenas em potencial. Ela rompe-se contra a armadura da razão, que erige uma barreira impenetrável contra o ataque do inimigo: “Logo a razão, vestida de armadura / Corta e arranca a vontade, mal nascera” (XV, 66).

3. Os passos até aqui indicados sugerem com clareza que o antigo mito, na *Jerusalém Libertada*, assumiu uma função de outro signo. Ao invés de ser a pista mental de uma condição beata, agora perdida, é o significante de um fingimento, uma ilusão, uma figura do demônio, que engana os cavaleiros e pode ser derrotada apenas pela resistência da razão. Não é de admirar, então, que a idade de ouro seja revivida apenas em termos de uma crença fantástica, de uma opinião arbitrária e inconsistente, que pertencia aos homens antigos. Representando as Ilhas Felizes, última e mais completa encarnação do reino de Armida, Tasso indica o nome destes lugares como um legado de “gente; / as quais pelo céu eram tão prezadas / Que sem arado imaginava a mente / Produzirem, e ser mais lucrativo / O báculo sem ter nenhum cultivo” (XV, 35). Esta primeira descrição se liga com os outros tópicos predicados (floração contínua das plantas, mel que pinga das árvores, águas permanentes, primavera eterna) que compõem, juntos, o mito. Como convicentemente mostrou Sergio Zatti, deste mito Tasso toma distância, denunciando-o ceticamente, através de expressões limitadas como *estimava, acreditava, dizia* (ZATTI, 1996, p. 188), a crença e a sugestão que ele tinha ilegitimamente criado.

Na verdade, na concepção do poema heroico de fundação cristã, como Tasso o tinha programado desde *Discorsi dell'arte poetica*, não há lugar para nenhuma concepção que seja estranha ao horizonte daquela cultura cristã. Cada resíduo que reporta a um mundo pagão deve ser anulado: cancelado implacavelmente, como o abandono de um universo extinto, ao interior de um texto que, na verdade, faz da

história da verossimilhança a própria bandeira. Com a expulsão do mito da idade de ouro derruba-se também a celebração do corpo e da nudez. O corpo, ao contrário, deve ser rigorosamente coberto: abolido como natureza e como instinto, e identificado pelos trajes que fixam a identidade social dos personagens. “A veste, em suma, ‘representa’, desenha um papel, um mandato: deixá-la ou modificá-la é como exhibir, dar forma a uma infração interior contra a Lei” (MAZZACURATI, 1996, p. 86). Não há para os personagens de Tasso outra verdade além daquela sancionada pelo papel desempenhado. A potência do instinto representa, na verdade, um obstáculo, a ser controlado e reprimido, porque os imperativos da razão vencem. O herói cristão, portanto, só pode identificar-se com a função simbólica e ritualística do traje que veste. Esse vestido mostra a tarefa que lhe foi confiada e a substância das ações que devem ser executadas e às quais foi destinado¹⁶⁹. O capitão Goffredo, por exemplo, pode domar uma revolta exibindo apenas os sinais da sua autoridade e escondendo sua fisicalidade com todos os contras sinais do poder. Visíveis são apenas as mãos e o rosto. Todo o resto é a encenação de um cargo, com o qual ele se identifica totalmente:

Nobre veste
Mais rica traz, e fora do costume;
Tem nuas mãos e rosto, que celeste
Majestade dardeja e estranho lume;
Brande o cetro de ouro, e só com este
Aquiêtar a sedição presume (VIII, 78).

No lado oposto, seguindo uma parábola de erro e retrocesso, o herói Rinaldo, afastando-se do acampamento cristão, muda, literalmente, suas roupas e coloca as vestes de um guerreiro pagão. O seu erro manifesta-se, visivelmente, nesta identidade falsa, com a qual ele abdica da própria missão, preparando-se, de fato, para continuar a ser um prisioneiro de Armida: “Este, a armadura aqui despido havendo, / Uma armadura de pagão tomara, / Talvez ir escondido pretendendo / Sob outra menos conhecida e clara” (XIV, 53).

O Cristianismo ocupa agora completamente o espaço da representação e constitui a única forma de civilidade. Não pode sobreviver nenhuma alternativa, historicamente e conceitualmente, antes da sua verdade ou perto desta. O sistema

¹⁶⁹ “A dialética entre ‘nu’ e ‘vestido’ complica-se assim: de um lado a nudez coincide com a liberdade (individual), do outro o vestido (ou as armas) revelam aquela dimensão social, racional, que é o único modo de viver para o homem moderno, que é animal político. A oposição entre nu e vestido ofusca, portanto, o conflito mais profundo, presente em todos os níveis na *Libertada*, entre natureza e arte, liberdade e regra, existência individual e vida associada, indivíduo e mundo” (JOSSA, 2001, p. 27).

ideológico com o qual se identifica ocupa todo o plano dos fatos humanos e não tolera nada que reste fora da sua hegemonia. Assim, não pode haver um precedente, ainda que remoto como a idade de ouro, cheio de lisonjas ameaçadoras e carregadas de uma perigosa verdade natural, nem pode haver uma alternativa para as suas leis e para a sua antropologia, o que poderia ser proposto pelos hábitos dos povos selvagens. Eles são apenas aquilo que ainda não foi escravizado pelo Cristianismo: um espaço para colonizar, mais do que os traços de uma outra cultura; um “‘alheio’ que rendia ‘próprio’ para maior glória de Deus” (ZATTI, 1996, p. 177)¹⁷⁰.

No entanto, como se sabe, na *Jerusalém Libertada*, as perspectivas nunca são incontestáveis e pacíficas. Ao lado de uma forma da Lei, do conteúdo do Bem e da Razão, da imposição da meta a qual tendem os cavaleiros cristãos, sobrevive também a força de desejos e de instintos que podem colidir com aquela Lei e com aquele Bem. Por certo, Tasso nunca chegará a tocar os extremos, trágicos ou cômicos, aos quais chegou Ariosto. Ele não toleraria, por exemplo, a nudez de Orlando, materialização da *ferinitas*, que rompe e arrasta o herói para a irracionalidade mais devastadora; nem admitiria o frenético despir-se de Ruggero, tomado por um ataque incontrollável de desejo frente ao corpo nu de Angélica e, torna-se, de repente, um fator de riso¹⁷¹. Estas oscilações não podem conceituar um herói épico, que deve parecer um modelo íntegro e de constante de virtude. E, no entanto, para evitar que o sistema ideológico da obra se feche em um círculo muito perfeito, aquele corpo, negado e cancelado, encarnação de um *Eros* rival da razão, não desaparece completamente na fundação da *Jerusalém Libertada*. Estará presente não só no campo pagão, como já foi visto, mas aparecerá, nas formas oblíquas de uma presença interdita, mas não extinta, também no campo cristão. Naturalmente podemos encontrá-lo sobretudo em relação àquele herói noturno e

¹⁷⁰ Descrevendo aqueles povos, Tasso elenca as manifestações de suas barbáries e entre estas anexa a antropofagia: “há aqueles de abominável alimentação / as mesas cheias contaminadas e ímpias. / E, em suma, cada um que aqui na Calpe senta / bárbaro é por costume, ímpio de fé” (XV, 28). São os mesmos anos nos quais Michel de Montaigne rejeita a tese de que a antropofagia fosse um sinal indiscutível de barbárie, contestando a ideia do primado, em termos de civilidade, da cultura católica. À hegemonia indiscutível de um modelo, ele opõe o confronto das respectivas atrocidades. Afirma-se, portanto, um relativismo dos hábitos e das práticas comportamentais, nenhuma das quais pode acreditar ser livre de aberrações: “Penso que haja mais barbárie em comer um homem vivo do que em comê-lo morto, no dilacerar com torturas e martírios um corpo ainda sensível, fazê-lo assar pouco a pouco, fazê-lo ser mordido e rasgado por cães e porcos (como temos não apenas lido, mas visto recentemente, não entre antigos inimigos, mas entre vizinhos e concidadãos e, o que é pior, sob o pretexto da piedade religiosa), que em assá-lo e comê-lo depois que está morto. [...] Podemos assim chamá-los de bárbaros, se os julgamos segundo as regras da razão, mas não comparando-os a nós mesmos, que os superamos em cada tipo de barbárie” (DE MONTAIGNE, 1970, p. 278).

¹⁷¹ “São falas, para dizer a verdade, populares demais, e estas inclinadas à baixeza cômica para a desonesta coisa que se representa, sempre desapropriados ao heroico” (TASSO, 1959, p. 394).

inquieta, alegoria da parte concupiscível da alma, que é Tancredi. Posicionado no centro de duas relações, em um caso ele é objeto de um amor não correspondido por Clorinda; no outro é o destinatário de um sentimento igualmente incompreendido e ignorado, por parte de Erminia. A relação afetiva com Clorinda gira em torno de um detalhe físico que a diferencia para sempre aos olhos do seu amante. O corpo de Clorinda é resumido pela “fronte”: sinédoque de sua beleza e única área desprotegida pela armadura no momento em que ela aparece aos olhos de Tancredi:

Ali, eis de improviso uma donzela,
Exceto a fronte, lhe aparece armada:
[...]
Viu-a o jovem; pasmou de a ver tão bela;
E ficou-lhe a alma logo incendiada (I, 47).

Aquele rosto, rapidamente escondido pelo elmo que apaga a mesma feminilidade, reaparece no momento da morte da guerreira: “Ao descobrir lhe a fronte com receio / Sente um tremor, um subitâneo frio. / Vê-a, conhece-a, quedo, silencioso! / Que vista! Que tormento angustioso!” (XII, 67). Isolada no fim do verso, dramaticamente aprimorada pelo *enjambement* com o particípio¹⁷², a *fronte*¹⁷³, enquanto revela o objeto de amor, o afasta simultaneamente, para sempre, do desejo do amante. O corpo de Clorinda emerge da armadura, então, apenas no momento da morte. Os personagens revelam a si mesmos, sua fisicalidade, quando não tem mais tempo para curti-la. O corpo despojado do seu ritual simbólico (de guerreiro, de capitão, de pastor) não tem vida no mundo da *Libertada*. Despido do traje, através do qual se identifica e realiza a identidade, o corpo literalmente se perde: morre e afasta-se para sempre.

Igualmente para Ermínia não se pode repetir a mesma situação. Como Tancredi, é o personagem da mania amorosa. “Ficou-lhe a alma para sempre escrava”

¹⁷² Precisamente a propósito do *enjambement* de Tasso, Ezio Raimondi escreveu que “implica já em uma privação, uma perda, um destino cansativo e impiedoso de aniquilamento” (RAIMONDI, 1994, p. 343). Em outro lugar ele enfatiza que “o *enjambement*, o ‘rompimento dos versos’, é também um processo de ordem sintática: a frase é por virtude sua submetida a um máximo de tensão e de desaceleração, com um efeito emotivo e oratório de ‘grandíssima gravidade’, segundo uma linha, como diria modernamente Tynjanov, de entonação quebrada, quase de gesto interno” (RAIMONDI, 1980, p. 36). São estes alguns dos ingredientes principais graças aos quais Tasso constrói uma “semântica da emoção” (RAIMONDI, 1980, p. 70).

¹⁷³ Giovanni Getto, em modo simétrico, fala do “motivo do capacete” como do tema resumido de toda a relação de Tancredi com Clorinda. O levantar-se e o abaixar-se, com a descoberta e a revelação do rosto de Clorinda, articula o ritmo da problemática ligação deles: “Determina-se assim, desde os primeiros acordos, o movimento característico deste amor: uma distância física que se coloca como dado inicial, para substituir, em seguida, por uma presença inesperada, logo anulada por outra separação, até a última ignorada, aproximação intimíssima, novamente interrompida pela separação irremediável da morte” (GETTO, 1968, p. 132).

(VI, 58), dominada pela “pujança” do incêndio amoroso¹⁷⁴. É doloroso para ela sobretudo o momento da noite, quando “Com tremendas visões a sua idéia / A amedronta” (VI, 65). Também para o seu desejo, como acontece, na situação invertida, para Tancredi, não há possibilidade de realização. O contato com o corpo do outro acontece em um único momento, mas, como na aventura de Clorinda, quando é tarde e inútil. No canto XIX, na verdade, ela encontra-se na “*faccia discolorita e bella*” do seu herói, encontrado deitado e dado como morto. Pouco mais à frente do suposto cadáver, ela pode livrar-se de todas as restrições e deixar que seu corpo toque o do outro. Com “arrojo”, ela intenta roubar os beijos frios “da boca fria que o viver expele”.

Boca piedosa e bela, que durante a vida
Costumavam as mágoas abrandar-me,
Deixa, antes de chegar minha partida,
Com teu caro beijo consolar-me.
Talvez então mo deras, se atrevida
Fosse em pedir; nada hoje podes dar-me!
Deixa abraçar-te, e que a teus lábios chame
Meu espírito, e neles o derrame (XIX, 108).

É quase um ato de necrofilia (os beijos “Quero roubar para que desta sorte / Também te roube em parte à lei da morte” [XIX, 107]), que antecipa as futuras transgressões eróticas da *Salomé* de Oscar Wilde em frente à cabeça decepada de João Batista: um ato de paixão que ocorre quando parece ser inútil.

Giancarlo Mazzacurati escreveu que “uma tonalidade funerária parece governar o contato físico, a linguagem dos corpos desprovidos de defesa, da mediação da veste: o desejo continuamente adiado, finalmente, permanece censurado, interdito” (MAZZACURATI, 1996, p. 88). Fundamentando sua obra na verdade cristã e no indiscutível registro de seus princípios, Tasso representa tudo aquilo que aparece como individual como diferente daquela verdade e, portanto, torna-se literalmente um pecado. O vagar dos cavaleiros, o mundo de suas aventuras, a resistência de seus desejos, no entanto, sobrevivem através do que pode ser chamado de uma formação de compromisso¹⁷⁵. Enquanto aparecem, também deveriam ser proibidos, barrados. O

¹⁷⁴ “Adora e arde a triste, e desafogo / não tinha de esperança em tal estado, / guardando no seu peito oculto o fogo / somente da memória alimentado; / que quanto maior força cobra logo, / quanto o incêndio se vê mais encerrado” (VI, 60).

¹⁷⁵ Em *Allegoria della Liberata* (TASSO, 1875) Tasso indica precisamente na parte concupiscível da alma o obstáculo mais potente à ação da razão. O apetite impulsivo pode ser aliado ou inimigo parte racional da alma. Assim, não é da paixão. Esta continua uma força negativa que se deve apenas anular, sem possibilidade de usa-la: “assim é débito do impulsivo, parte da alma guerreira e robusta, armar-se para a razão contra a cobiça, e com aquela veemência e ferocidade, que é própria dela, rebater e afastar tudo aquilo que pode ser impedimento à felicidade: mas quando não obedece à razão, mas deixa-se levar por seu próprio ímpeto, às vezes acontece que combate não contra as concupiscências, mas por estas; ou

tempo do amor, por isso, será sempre defasado e assimétrico, destinado a ser, se não revogado, fato inacabado: quase uma remoção, que exclui o prazer, mesmo representando a força do mundo superior do *ethos*. Este mundo é apenas o ponto de chegada: um objetivo que se aspira, e não um bem que se tem. Neste objetivo, de vários modos e com diferentes destinos, os cavaleiros errantes tendem e, também, o mesmo peregrino, enfermo e errante, que deu forma ao poema. A busca por uma verdade tal, não a sua celebração, é, talvez, o real tema da obra.

Referências:

- BOCCACCIO, G. Elegia di Madonna Fiammetta. In: _____. **Tutte le opere di Giovanni Boccaccio**. Vol. V (II). Milano, Mondadori, 1994a.
- BOCCACCIO, G. **Esposizioni sopra la “Comedia” di Dante**. Milano: Mondadori, 1994b.
- _____. **Commedia delle ninfe fiorentine**, Firenze: Sansoni, 1963.
- CACHEY, T. **Le Isole Fortunate**. Roma: A «Erma» di Bretschneider, 1995.
- COSTA, G. **La leggenda dei secoli d’oro nella letteratura italiana**. Bari: Laterza, 1972.
- DE MONTAIGNE, M. **Saggi**. Milano: Mondadori, 1970.
- GETTO, G. **Nel mondo della “Gerusalemme”**. Firenze: Vallecchi, 1968.
- JOSSA, S. L’eroe nudo e l’eroe vestito. La rappresentazione di un gesto da Omero a Cervantes. In: **Intersezioni**, numero 21 (1): 5-36, 2001.
- MAZZACURATI, G. **Rinascimenti in transito**. Roma: Bulzoni, 1996.
- PLATÃO. Politico. In: _____. **Opere complete**. Vol. II. Bari, Laterza, 1971.
- RAIMONDI, E. **Rinascimento inquieto**. Torino: Einaudi, 1994.
- _____. **Poesia come retorica**. Firenze: Olschki, 1980.
- ROCHON, A. Les pièges de l’érotisme dans la “Jérusalem délivrée”. In: **Au pays d’eros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l’âge baroque**. Paris: Université de la Sorbonne nouvelle, 1986.

na forma de cão, réu guardião, não morde os ladrões, mas os rebanhos”. A parte impulsiva da alma pode, portanto, aliar-se positivamente com a razão, mas não com o desejo. Um exemplo preciso é dado no destino de Tancredi. A permanência do amor, que nunca é arrancado da sua mente, detém a formação e o prende inexoravelmente em uma condição dilacerada, irresoluta, subtraída à lei do bem público. Tancredi sobrevive, na economia do poema, como o sinal obscuro da potência do *eros*. Para a inteira questão do erotismo tassiano conferir principalmente Rochon (1986).

TASSO, T. **Lettere poetiche**. Parma: Guanda, 1995.

_____. Aminta. In: _____. **Teatro**. Milão: Garzanti, 1983.

_____. *Discorsi dell'arte poetica*. In: _____. **Prose**. Milano-Napoli: Ricciardi, 1959.

_____. *Allegoria della Liberata*. In: _____. **Le prose diverse**. Vol. I. Firenze: Le Monnier, 1875.

_____. **Jerusalém libertada**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. Tradução de José Ramos Coelho.

ZATTI, S. **L'ombra del Tasso**. Milano: Bruno Mondadori, 1996.

CORPI NUDI E CORPI VESTITI: TASSO E L'ETÀ DELL'ORO

Sintesi

Lo scrittore italiano Torquato Tasso attribuisce un'enorme importanza all'età dell'oro. Nel testo teatrale *Aminta* viene commemorata tale epoca e di quel tempo viene valorizzata principalmente la nudità dei corpi. Si tratta di un tema, però, che nella produzione del Tasso presenta una configurazione estremamente articolata. Nel poema *Gerusalemme Liberata*, infatti, il punto di vista in maniera radicale: la nudità è espressione del male. Il Cristianesimo occupa completamente, nella *Gerusalemme Liberata*, lo spazio della rappresentazione e costituisce l'unica forma di civiltà. Non può esistere un precedente, ancorché remoto come l'età dell'oro, pieno di lusinghe minacciose e cariche di una pericolosa verità naturale, così come non può esistere un'alternativa per le sue leggi e per la sua antropologia, cosa che potrebbe essere proposta dalle abitudini dei popoli selvaggi. Non deve, pertanto, sorprendere che l'età dell'oro nella *Gerusalemme Liberata* venga raffigurata solo nei termini di un'esperienza fantastica, di un'opinione arbitraria e inconsistente, che apparteneva agli uomini antichi.

Parole chiave

Corpi. Nudità. Peccato.

Recebido em: 15/11/2017

Aprovado em: 04/05/2018

CRIAÇÃO

A seção **CRIAÇÃO** abre espaço para textos curtos, em prosa ou em verso, selecionados pela Revista. Esses textos podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou em edições posteriores, conforme decisão do Conselho Editorial da Revista.

Mal guiderdone

Con bel serico velo
tra bianchi avori in mille pieghe accolto
l'aure accoglio io per rinfrescarti il volto;
ma in questo tu m'incendi,
cruda, e qual premio rendi
a chi 'l tuo ardor restaura?
Per refrigerio duol, foco per aura.

Giambattista Basile

Má recompensa

Com um belo véu de seda
entre os brancos marfins em mil dobras acolhido
os ares recebo eu para refrescar-te o rosto;
mas nisso tu me abrasas,
cruel, e qual recompensa restituís
a quem o teu ardor abranda?
Pelo refrigério dor, fogo pelo frescor.

(Tradução de Jose Juliano Moreira dos Santos, Fernanda Suely Muller e Carlos Alberto de Souza)

Bad Reward

With a beautiful silky veil
among white ivories in thousand sheltered folds
the airs receive I to refresh your face;
but in this you burn me,
cruel, and what reward do you give
to who eases your ardor?
To relief pain, fire to freshness.

(Tradução de Márcio Ferreira Rodrigues Pereira)

Não pode o amor prender a Anarda

Amor, que a todos prendes
Naquele doce ardor que n'alma acendes,
Prende a Anarda, que dura
Isenta de teu fogo a fermosura;
Mas ai, que já não podes, pois primeiro
Em seus olhos ficaste prisioneiro.

Manuel Botelho de Oliveira

Non può l'amore prendere Anarda

Amore, che tutti prendi
in quel dolce ardore che nell'anima accendi,
prendi Anarda, che dura
schiva del tuo fuoco la bellezza;
Ma ahi, già non puoi, ché per primo
nei suoi occhi cadesti prigioniero.
(Tradução de Jose Juliano Moreira dos Santos)

Não pode o amor prender a Anarda

Amor que a todos prendes
En el dulce ardor que en el alma enciendes.
Prende a Anarda, que dura
Exenta de tu fuego la hermosura;
Pero ay, que ya no puedes, pues primero
En sus ojos quedaste prisionero.
(Tradução de Maria Inês Pinheiro Cardoso)

