

"VITALISMO" E "ABERTURA" NO BARROCO BRASILEIRO

MELÂNIA SILVA DE AGUIAR*

RESUMO

Pretende-se demonstrar aqui que certas categorias críticas, como "vitalismo" e "abertura", freqüentemente utilizadas em estudos sobre o barroco europeu, são inadequadas na maior parte dos casos ao barroco literário no Brasil e, em especial, a certa porção de poemas de Gregório de Matos em que a sujeição ao modelo limita o voo criativo e a multivocidade de sentidos.

Nos dias de hoje, uma das noções mais freqüentemente associadas à obra de arte moderna e, por extensão, à obra de arte barroca, é a noção de "abertura", chegando mesmo o compositor francês Pierre Boulez a manifestar "o seu desinteresse por uma obra de arte 'perfeita', 'clássica', 'tipo diamante', declarando-se por outro lado a favor de uma 'obra aberta', como um 'barroco moderno', mais apta a interpretar as necessidades de expressão e de comunicação da arte contemporânea".¹ Esta abertura, concebida por Umberto Eco como "campo de possibilidades" e como "ambigüidade", noções correlatas como se pode inferir, estão em perfeita coerência com a "tendência vitalista", também atribuída à estética barroca, tendência segundo a qual a natureza com suas cascatas, transparências, curvas e assimetrias seria o modelo vivo da obra de arte do tempo, sujeita a perspectivas múltiplas e variadas.

A este respeito observa Umberto Eco:

"As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, freqüentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma seqüência

*Professora adjunta da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Literatura Brasileira.

unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma "ambigüidade" de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes".²

De modo análogo, falando do Barroco nas artes plásticas, dirá Affonso Ávila:

"A obra de arte contemporânea se oferece aqui através de pontos de vista, ângulos ou perspectivas que quebram a linearidade e a rigidez clássicas, convidando-nos a uma relação visual mais rica de possibilidades frutivas, em que se ampliam e excitam mais livremente as nossas disponibilidades para a experiência dos sentidos e o gozo da inteligência".³

É ainda Affonso Ávila quem observa, focalizando agora a literatura:

"Se transferirmos nossa atenção para a criação literária, ainda ali iremos encontrar a mesma característica formal do barroco, isto é, uma concepção e uma expressão que também se resolvem em nível de abertura, de multivocidade".⁴

Se observarmos bem a literatura produzida no Brasil no seiscentos e mesmo no período que se seguiu, em Minas Gerais, veremos que esta "abertura" e este "vitalismo" estão sob determinados aspectos altamente comprometidos, primeiro porque "abertura" e "vitalismo", fazendo supor multiplicidade de pontos de vista sabiamente fornecidos pelo artista ao destinatário/receptor/decodificador de sua mensagem, estão em relação íntima com a capacidade de criar coisas novas e surpreendentes, que rompem com a regra, a partir, evidentemente, de uma base conhecida (se tudo fosse novo não haveria comunicação); segundo, porque estes termos, "abertura" e "vitalismo", sugerem fluidez, maleabilidade de significados, certa naturalidade aparente de expressão e não é isto, exatamente, o que encontramos nesta literatura. A idéia de criação, de rompimento com uma ordem consagrada, está implícita na origem mesma do Barroco. Assim, é a novidade, o surpreendente, o variado, "a desordem organizada" criativamente o que orienta a obra de Ma

rino, de Góngora, de Calderón etc. Ora, a simples leitura de certa porção de poemas de Gregório de Matos (não de todos, é bem verdade), para ficar no nome de maior expressão do barroco brasileiro, poemas escritos na segunda metade do século XVII, quando o barroco europeu já se exauria, revela a ausência desta fluidez, da rica multivocidade e da surpresa, tendo já perdido a metáfora, os jogos de palavras e demais recursos o frescor da coisa nova, original. Não se trata aqui de desmerecer a poesia de Gregório, sempre bem-vinda, com ou sem as ressonâncias de Góngora ou Quevedo, nem de levantar o problema já por demais debatido do "plágio" em Gregório. Gregório, como todo artista brasileiro, viu-se entre o desejo de se expressar poeticamente e a necessidade de não perder de vista o modelo aprovado e sacramentado pelos detentores da verdade política e estética. A sua obra é assim, pelo menos em parte, espelho fiel do original vindo de Espanha, cujo domínio político no Brasil, quando Gregório produz a sua obra, é ainda muito recente, sendo o peso da estética espanhola do tempo mais que considerável. Não se trata, pois, de verificar o valor literário maior ou menor de Gregório em função deste ou daquele critério. Trata-se de verificar até que ponto certas categorias críticas, como por exemplo "abertura" e "vitalismo", costumemente aplicáveis ao barroco europeu, poderão funcionar para a literatura barroca no Brasil. Tomemos como exemplo o poema de Gregório de Matos:

"Retrata o poeta as perfeições de sua senhora (D. Angela) à imitação de outro soneto que fez Felipe IV a uma dama, somente com traduzi-lo na língua portuguesa"

Se há de ver-vos, quem há de retratar-vos,
E é forçoso cegar quem chega a ver-vos,
Sem agravar meus olhos e ofender-vos
Não há de ser possível copiar-vos.

Com neve e rosas quis assemelhar-vos,
Mas fora honrar as flores e abater-vos,
Dois zêfiros por olhos quis fazer-vos,
Mas quando sonham eles de imitar-vos?

Vendo que a impossíveis me aparelho,
 Desconfiei da minha tinta imprópria
 E a obra encomendei a vosso espelho.

Porque nele com luz e cor mais própria
 Serei (se não me engana o meu conselho)
 Pintor, Pintura, Original e Cópia.⁵

Neste poema, como se vê, o poeta delega ao espelho a tarefa de retratar sua senhora, visto que se sente incapaz, em face da beleza engeguecedora de Ângela, de reproduzi-la fielmente. A comparação da amada à neve e às rosas só faz desmerecer sua beleza, o mesmo ocorrendo se comparados a zêfiros os seus olhos. O espelho, frio, neutro, "tabula rasa", (usando propositalmente uma expressão do gosto de Silviano Santiago)⁶, cumprirá a tarefa, já que nela, em sua imagem duplicada, a mulher será ao mesmo tempo pintor, pintura, original e cópia. Por um uso que se tornou verdadeiro chavão no tempo, pois não há escritor que se preze que não tenha recorrido a estas metáforas, a neve é associada à brancura da amada e as rosas à coloração suave de suas faces. Vencida a barreira inicial da significação, tanto menos opaca quanto mais afeito aos poemas da época estiver o leitor, nada de menos ambíguo e de menos rico de sugestões significativas que o poema acima. É bem verdade que a lembrança de poemas anteriores que exploram o mesmo tipo de recursos, no diálogo intertextual, enriquece de sugestões o novo texto, aumenta sua ressonância, mas isto já não está propriamente na natureza do texto, mas nas circunstâncias históricas que envolvem sua recepção. Em outras palavras, o poema, à força da falta de originalidade e da utilização de "achados" já estratificados pelo uso, fecha-se à multivocidade, à pluralidade dos pontos de vista, aqui já definidos em esquemas pré-fabricados. Por outro lado, chama a atenção a simetria com que se distribuem aos pares certos vocábulos-chave do poema, mantido um valor positivo ou negativo, como se todo o poema se articulasse rigidamente em torno de um eixo divisório, de uma espinha dorsal, em que tomam valores de antítese "ver-vos" e "retratar-vos"; "cegar" e "ver-vos"; "agravar meus olhos" e "ofender-vos"; "honrar as flores" e "aba

ter-vos". A idéia de recolha de elementos não expressos, mas sugeridos no início - pintor, pintura, original e cópia, somente ocorrerá no fim do poema, como que amarrando ou ordenando formalmente o que aparentemente poderia ser tomado como de sordem inicial. Já que não pode, por não conseguir enxergar com clareza e precisão o modelo, ou por lhe faltarem os elementos adequados à pintura (e leia-se aqui pintura ou poema), já que não pode igualar a cópia ao modelo ou o "outro" ao "mesmo" na reduplicação do "mesmo", o poeta/pintor recorre ao espelho que o substituirá porque é capaz de ser fiel e de, portanto, reproduzir as perfeições do modelo. Tão estratificada fica a imagem, presa ao espelho, quanto a própria linguagem do texto, amarrada e conclusa, ou quanto o próprio poema preso ao original, ou quanto nosso poeta submetido ao modelo espanhol. Poder-se-ia objetar que o tema deste poema, demonstrando a falência do recurso convencional a elementos da natureza, é antes clássico que barroco e que Gregório aí nada mais faz que seguir um veio de sabor classicista do tempo, confessando sua incapacidade diante da imensa beleza da amada. Entretanto, se tematicamente isto pode ser verdadeiro, o que vemos aqui primeiramente é a rigorosa organização do discurso, tal qual a encontramos em outros poemas do tempo, europeus ou não, e nos quais se poderia enxergar aquele "xadrez de palavras" de que nos fala Vieira no "Sermão da Sexagésima" em crítica famosa aos sermões do tempo. E em segundo lugar uma estratificação do sentido que, evidentemente, empobrece ou limita as sugestões de significado. De um modo geral, os poemas de Gregório, e notadamente os poemas líricos, manifestam-se num "xadrez de palavras" em que as antíteses, freqüentemente falsas antíteses como as janelas falsas de fachadas barrocas que buscam a ordem aparente das simetrias, os poemas de Gregório (e por que não dizer de Manuel Botelho de Oliveira e outros) somente reforçam a idéia da rigidez e da definição no sentido da mensagem, o não contribuindo para definir o *sím* e vice-versa. A verificação de que existe o mesmo "amarramento" na poesia barroca espanhola, italiana ou francesa (sabe-se como Gérard Genette se referiu a textos franceses da época: "Na

da de menos fluido, de menos difuso, de mais abrupto que a vi são que neles se exprime")⁷ apenas reforça a idéia de que os conceitos de "abertura" e "vitalismo" somente sob alguns aspectos e em parte poderão ser aplicados à literatura barroca e, no Brasil, em especial, por outras razões, ainda com mais reservas. Vejamos. Lendo este poema como uma metáfora da própria situação do artista brasileiro, e isto evidentemente não está implícito no poema, maior será sua contribuição para uma certa ordem de considerações. Pelo título (do poema), somos levados a ver que o poema é composto à imitação de outro soneto feito por Felipe IV a uma dama. Portanto, o poeta imitou ou traduziu poemas não só de Gôngora mas de outros; do mesmo modo o espelho imita ou traduz a mulher em suas perfeições. Assim, "pintor" ou "poeta", "espelho", "cópia" e "poema de Gregório" se correlacionam de um lado, frente a outra série "mulher", "pintura", "original" e "poema espanhol" de outro, a que podemos acrescentar "modelo". Gregório, sem perceber, retrata a situação efetivamente constante e dramática do artista brasileiro dos primeiros séculos, engeguecido pelos valores europeus, situação que se perpetua de certo modo até hoje: a de submeter-se ao modelo estrangeiro, tido como o melhor e mais perfeito, e omitir-se enquanto ser pensante e capaz de criar uma obra individual, numa cultura própria e, se não independente, pelo menos diferente e com outros valores.

Este drama, sentiu-o e manifestou-o como nenhum outro em sua obra o barroco poeta árcade Cláudio Manuel da Costa. Numa trajetória que vai da humilde submissão ao modelo barroco, passando pela experiência aprisionante do Arcadismo a que não conseguiu submeter-se tão inteiramente, até a experiência de suas últimas composições, esteve sempre presente em Cláudio o drama da fidelidade às origens e o rompimento com o modelo. Na última fase de sua poesia, as "áureas Minas", que ele eleva à categoria do mito, vão constituir o verdadeiro e principal objeto de sua atenção. A bipolaridade "paisagem arcádica", imposta esteticamente, e "paisagem natal", a que se liga afetivamente, leva-o a uma oscilação que bem traduz o conflito do poeta, desterrado em sua própria terra. Se a valorização

do elemento nacional é ou não indício em Cláudio de uma oposição consciente à Metrópole, não sabemos dizer; pode-se contudo observar que, nesta valorização da terra, confirma-se mais uma vez aquela consciência crítica, literária, já testemunhada no prólogo das *Obras*.

Esta consciência crítica, que o Romantismo iria aprofundar, não se verificara ainda - pelo menos no grau em que se manifestou em Cláudio - em Gregório de Matos e seus coetâneos. Espelho fiel do modelo europeu ou inclinado a criar seu modelo próprio, o escritor brasileiro se viu sempre asfixiado pelo peso da tradição cultuada, que só em parte é sua.

Numa perspectiva histórica, em que os textos de uma cultura dependente vêm inevitavelmente acorrentados a outros textos seus antecessores, modelares, numa cadeia de tradição estabelecida pela memória comprometida, é impossível falar-se de "vitalismo" e "abertura", pois, se tais categorias, nem com relação às próprias fontes podem ser tomadas como absolutas, quanto mais se pretenderem explicar uma produção/espelho/cópia estratificada, vedada ao impulso criador e sem frestas por onde se insinuem a ruptura e o descontentamento! Recorrer indiscriminadamente a tais categorias para explicar o barroco brasileiro apenas testemunha a continuidade de um tipo de sujeição - a submissão intelectual a um modelo crítico mais sofisticado que nos seduz pelo seu brilho, como a mulher do poema ou o texto estrangeiro seduziram o poeta Gregório. Dentro desta perspectiva, impõe-se toda uma revisão do barroco no Brasil a que não poderão faltar novos parâmetros de análise e crítica.

A Wilton Cardoso, Mestre do Barroco, de Machado e das cantigas d'amigo, oferece estas considerações.

NOTAS

1. Apud Giovanni Cuttolo na sua introdução a *Obra aberta*, Umberto Eco. São Paulo, Perspectiva, 1968. p. 9.

2. Op. cit., p. 93.
3. In *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1971. p. 19-20.
4. Id., p.20.
5. Extraído de *Gregório de Matos. Estudo e Antologia*. Maria de Lourdes Teixeira. Brasília, Melhoramentos/INL, 1977.
6. Segundo Silvano Santiago era assim que o colonizador via o nosso Índio, "tabula rasa", um ser desprovido de sinais culturais sob o qual se poderia imprimir totalmente as marcas da colonização; assim como uma esponja que absorve o que quer que seja. É assim que Gregório de Matos vê o espelho e estas são as qualidades que admira nele. Veja-se *Silvano Santiago. Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. p.15.
7. In *Figuras*. São Paulo, Perspectiva, 1972. p. 31.