

Artigos - Dossiê

Astúcias de Penélope: Sérgio Buarque lê Cláudio
Penelope's cunning: Sergio Buarque reads Claudio

Para Dalton Sanches e Pedro Silveira

Emílio Maciel

Universidade Federal de Ouro Preto
<http://orcid.org/0000-0003-4384-1945>
emilio.maciel@ufop.edu.br

RESUMO: Reflexão sobre os limites e possibilidades de uma abordagem radicalmente historicista do passado literário, este artigo discute a impressionante análise de um soneto de Cláudio Manuel por Sérgio Buarque de Holanda, tomando por eixo as tensões entre de um lado, o compromisso de fazer jus ao horizonte de expectativas do período e, de outro, a dificuldade de estabelecer uma moldura final apta a abarcar a densa rede de alusões espreitando o poema. Explorar as implicações retóricas e teóricas desses e outros impasses é o que nos propomos a fazer no presente artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura; memória cultural; temporalidade.

ABSTRACT: A reflection on the limits and possibilities of a radical historicist approach of the literary past, this article discusses the outstanding analysis of a Claudio Manuel da Costa's sonnet by Sérgio Buarque de Holanda, taking as a point of departure the tensions between, on the one hand, the commitment to do justice to the set of expectations of the period and, on the other, the difficult to stablish a final contextual frame able to encompass the dense net of allusions lurking the poem. To explore the rhetorical and theoretic implications of these and other dead-locks is what one intends to do in the present article.

KEY-WORDS: Reading, cultural memory, temporality.

Imagem que surge logo no primeiro parágrafo de *Raízes do Brasil* (2000), o *topos* do desterrado na própria terra pode ser visto como um mote recorrente na obra de Sérgio Buarque de Holanda, perpassando desde os textos de militância modernista nos anos 20 até as eruditas formulações de *Visão do paraíso* (2000), escrito já nos estertores da década de 50. Tendo ainda o status de hipótese heurística no livro de estreia de Sérgio, onde opera como ponto de articulação de um sofisticado jogo de dualismos, curioso perceber como, duas décadas depois, o que poderia parecer de início um *insight* isolado será retrabalhado pelo anteparo de um impressionante arsenal de erudição filológica, tendo como ponto de fuga a operação pela qual, recompondo o olhar dos primeiros europeus descrevendo o Brasil, o contato com a terra recém-descoberta dá ensejo à atualização de um sistema

prévio de tópicos, funcionando como estrutura de inteligibilidade que acondiciona e amortece a informação nova. Por maior que seja porém a discrepância entre esses dois momentos – cobrindo a passagem de uma acentuação ensaística a um aporte nitidamente marcado pelas exigências de rigor da instituição universitária –, uma bela solução de compromisso entre tais extremos pode ser encontrada nos textos compilados no volume póstumo *Capítulos de literatura colonial* (1991), e mais especificamente, no longo ensaio inconcluso sobre Cláudio Manuel da Costa, peça que, desde que veio a público em 1991, vem sendo unanimemente reconhecida como um dos ápices da crítica literária brasileira. De certo modo, ao revelar o constante diálogo de Sérgio com as formulações de grandes romanistas como Auerbach, Alonso e Curtius, em muito do que é discutido nesses textos pode-se já entrever o rascunho do que depois tomará forma definitiva em *Visão do paraíso* (2000). Por outro lado, no que se refere ao extraordinário rendimento analítico do ensaio sobre Cláudio – no qual a imersão na *longue durée* se alterna com saltos instaurando inesperadas zonas de contato entre contextos aparentemente díspares –, o modus operandi dessa sondagem pode ser visto como um esforço para responder aos impasses abordados pelo autor em artigos como “Hermetismo e crítica” e “Poesia e positivismo”, tendo por alvo os desdobramentos do *New Criticism*, em nomes como Richards, Empson, Brooks e outros. Tendência que se tornava cada vez mais influente nos anos 50 – ao mesclar o projeto de uma abordagem imanente do fenômeno poético a premissas e intuições herdadas da crítica de T. S. Eliot –, seu maior ponto cego, para Sérgio, teria lugar quando esta passava a projetar nos textos do passado critérios a eles alheios, num movimento que, se levado ao extremo, acabava fazendo de valores preconizados na obra de Eliot – como complexidade, ambiguidade, autotelismo etc. – o metro encarregado de definir em última instância o sentido e valor da poesia. Mais do que isso: na medida em que colocava estrategicamente entre parênteses tudo o que exorbitasse os limites do texto, a metodologia preconizada pelos *new critics* acabava passando ao largo da possibilidade de especificar melhor o diálogo deste com seu contexto lingüístico imediato, prevenção que abria assim um perigoso flanco às associações arbitrárias e “analogias fictícias”. Um descuido cujo efeito mais danoso, ainda segundo Sérgio, seria comprometer tremendamente a possibilidade de uma distinção mais rigorosa entre, de um lado, a ideia de Literatura, no sentido estrito do termo

– tal como o entendem autores como Lacoue-Labarthe, Ranciére etc – e, de outro, a grande tradição neoclássica a ela antecedente, tratados dessa forma como regimes perfeitamente comensuráveis um em relação ao outro.

Com efeito, não é senão para evitar incorrer nesse tipo de viés que a abordagem do nosso crítico adotará então como eixo a necessidade de circunscrever, com máximo rigor, o modo de recepção e produção de sentido dos textos do passado, tarefa que, uma vez aplicada a obras anteriores à revolução romântica, implicava por sua vez a exigência de se entender melhor o *corpus* de convenções que dava norte à prática letrada entre a Renascença e fins do XVIII. Por mais heterogêneo que possa ser cada resultado específico, trata-se de uma prática na qual, a fortiori, em um contexto onde termos como gênio e originalidade mantêm-se claramente alienígenas, a maior ou menor legitimidade de cada lance linguístico se dá a ver como quociente da habilidade com que este consegue se acomodar a um sistema de usos previamente fixado, cuja longevidade, na linha do tempo, encontra sua descrição mais conhecida na monumental obra de Ernst Robert Curtius, *Literatura européia e idade média latina* (1997), não por acaso uma das maiores inspirações de Sérgio na década de 50. Em um volume que percorre autores tão distintos como Vieira e Basílio da Gama, e muitas vezes tende a transformar em lusco-fusco as fronteiras entre períodos hoje apelidados de “Barroco” e “Arcadismo”, a apropriação livre e rigorosa dos termos de Curtius é um expediente para prevenir a possibilidade de uma projeção indevida, ao estilo do que aconteceria, por exemplo – apenas para ficar num caso clamoroso – no trecho de Cleanth Brooks (1973) eleito como alvo privilegiado num de seus mais contundentes ensaios, quando a decodificação de uma imagem de cabelo, em Eliot, como signo de fertilidade, torna momentaneamente indiscerníveis suas reiteraões em Pope, Milton e Herrick. Para o Sérgio nos anos 50, porém, extrapolações desse naipe dificilmente resistiriam ao crivo da devida higiene filológica, calcada numa espécie de meio termo ideal entre contextualização e mergulho imanente, transformado em tática para breçar a conversão de meras associações arbitrárias em “motivos obsessores”. Assim, uma vez iniciado o confronto com Cláudio Manuel, não é difícil entender como a suposta especificidade da paisagem mineira seja, nesse embate, pensada menos como realidade válida por si própria do que como contingência apta a deflagrar a atualização de um topos tradicional, que vem a ser exatamente a figura do expatriado

aludida logo no parágrafo de abertura de *Raízes do Brasil* (2000). Contudo, ao passo que, na dicção elíptica e esparsa do livro mais conhecido de Sérgio, o exílio aparecia sobretudo como emblema da condição deslocada do intelectual brasileiro, na tocada bem mais cautelosa do texto sobre Cláudio, o retorno do sintagma “desterrado na própria terra” surge enlaçado à identificação do poeta com este outro grande exilado que foi Públio Ovídio Nasão, dando lugar a uma dobra, paradoxalmente ou não, na qual a própria depreciação da terra pátria como um *locus terrificus* torna-se uma estratégia para indexá-la pela porta dos fundos ao Sistema da Literatura Ocidental. Num desenho que serve também para explicitar à flexibilidade inerente à operação da *inventio* – operação na qual, nos moldes do que Skinner chamaria em seu livro sobre Hobbes de “redescrição paradiastólica” (SKINNER, 1997), um mesmo termo pode receber tanto um sinal positivo quanto negativo –, intrigante perceber ainda como, quase como numa paráfrase expandida desse mecanismo, o texto que havia começado enlaçando o cenário rude ao *topos* do desterro irá terminar com um comentário sobre trechos que ressignificam por completo o modo de apresentação dessa mesma referência, ao retomar a convenção pastoral adotada por, entre outros, um Sá de Miranda, na qual a rudeza é emblema de uma alma pouco afeita às falsidades da corte. Tudo contado, mesmo se o rigoroso contraste criado de uma ponta à outra pareça cristalino e simétrico demais para ser obra do acaso, não é menos certo que os efeitos de saturação criados pela *dispositio* – que não se cansa de abrir longos parênteses para tentar dar conta de eventuais obscuridades – podem ser entendidos também como estratégia para dissimular as costuras dessa complexa operação totalizadora, cujos ecos se fazem perceber ainda na habilidade com que Sérgio Buarque desenterra os sentidos não exatamente coincidentes de imagens, como “pedras” e “troncos”, ao mostrar como, a depender de cada atualização específica, elas podem valer tanto como signo de constância quanto de indiferença, tanto como correlato objetivo de virtuosismo estóico quanto como a imagem do total alheamento do mundo às tribulações do sujeito. Num recorte que soa quase como uma reedição em escala microscópica da antilogia já detectada no *topos* da paisagem, entre os não menores méritos desse avanço oscilante, está exatamente a capacidade de expor o funcionamento das tensões que atravessam de fora a fora a tópica beletrística, que aparece assim como sistema aberto a uma série de negociações semânticas em filigrana, em que os signos

mudam radicalmente de valência de uma apropriação a outra. Ato contínuo, se entendido como o nó de um meta-relato mais amplo em torno das Letras na e da América Portuguesa, a preocupação em descolar irreversivelmente Belas Letras e episteme romântica se insinua ainda como um poderoso contra vetor face a narrativas nas quais, sub-repticiamente ou não, a descontinuidade se deixa amenizar pelo recurso a metáforas como galho, formação, ramo e outros (CANDIDO, 1959), metáforas cujo efeito, via de regra, é converter em gradação contínua um processo que, logo na segunda página de “Panorama da literatura colonial” (1991), surge tensionado a partir de uma astuta contraposição entre as imagens-símiles da árvore e da casa. Ou seja, menos como um desdobramento orgânico de algo já supostamente em latência “nas próprias raízes e entranhas” do que como constructo que se dá antes pela “adição sucessiva de elementos estranhos”.

Aos interessados na disputa de meta-relatos em torno da chamada “literatura brasileira”, não são poucas as implicações a se tirar dessa contraposição de imagens, em que não é difícil entrever também o modelo reduzido de uma tensa disputa de temporalidades, contrapondo a gradação suave dos ritmos naturais ao caráter essencialmente *ad hoc* e disruptivo dos artefatos da cultura. Isso dito, porém, dada a amplitude que vai adquirindo esse arco de questões – em meio a um trajeto, como se vê, que, no limite acena para uma radical problematização do conceito de literatura nacional, apresentado como bricolagem *post festum* das ruínas e cacos do passado –, não há dúvida que tais possibilidades de exorbitância já servem para justificar o status desse texto como um dos mais densos e complexos já produzidos pela crítica brasileira, não obstante a inexistência nele de qualquer discussão teórica explícita. Ao mesmo tempo – e eis aqui outra prova a mais da sua riqueza e inesgotabilidade –, para quem quer que já tenha uma leitura prévia do ensaio de Sérgio, é inegável que, se há um ponto onde todas essas tensões são levadas ao paroxismo, ele passa decerto pela longa leitura do soneto VIII, em que pode-se ver a modulação decisiva do ensaio como um todo. Peça desde sempre tida na conta de um dos mais belos sonetos do árcade mineiro, a sua função crucial no texto de Sérgio – no qual ele opera ao mesmo tempo como alavanca e vetor de atrito – vincula-se também à dificuldade imposta pelo travejamento, algo evasivo desse soneto VIII, que, ao encenar um diálogo inconciliável entre eu e paisagem, o faz de uma forma que gera a

princípio um instantâneo contraste com a dominante árcade vigente no século XVIII, seja pela melancolia aparentemente inexplicável que atravessa o poema, seja pela série de impregnações barrocas e/ou pseudobarrocas que Sérgio Buarque irá nele detectando. De início, à medida que derrapa suavemente de uma contextualização a outra, o incômodo gerado por esse desajuste leva o crítico a expandir gradativamente o horizonte de interlocuções virtuais do referido soneto, de molde a abarcar desde o tema, digamos, tipicamente “barroco” da caducidade do mundo, em Virgílio, Ovídio e outros, até possíveis acenos à poesia quinhentista, desde o “desengano sem remédio” da lírica medieval portuguesa até as especulações platonizantes de Leão Hebreu, todos eles postos em diálogo para dar conta das sutilezas e obliquidades da pequena peça que ora transcrevemos:

*Este é o rio, a montanha é esta
Estes os trocos, estes os rochedos;
São estes inda os mesmos arvoredos;
Esta é a mesma rústica floresta.*

*Tudo cheio de horror se manifesta,
Rio, montanha, troncos e penedos,
Que de amor, nos suavíssimos enredos,
Foi cena alegre e urna é já funesta.*

*Oh que lembrado estou de haver subido
Aquele monte, e as vezes que, baixando,
Deixei do pranto o vale umedecido!*

*Tudo me está a memória retratando:
Que da mesma saudade o infame ruído
Vem as mortas espécies despertando.
(HOLANDA, 1991, p.293)*

Começando com uma sequência de dêiticos obsessivos e sincopados, que mesmo sem elidir a primeira pessoa põe em destaque o vínculo entre as metonímias da paisagem e a voz que as enumera, os momentos que merecem maior empenho crítico da parte de Sérgio Buarque – que não se furtará de convocar várias passagens tiradas de nomes como Gôngora, Montemor, Petrarca, Tesouro, entre outros – ocorrem principalmente nos trechos em que este parece elevar-se subitamente acima de tom, como se pode notar, por exemplo, na intensa descontinuidade criada pela segunda estrofe – que começa indigitando a manifestação do horror, sem no entanto jamais especificar os termos em

que ela se daria. O mesmo podendo se dizer também, em termos gerais, do surdo dissídio produzido entre, de um lado, a aparente placidez gerada pela enumeração de substantivos misteriosamente desprovidos de especificadores (“Rio, montanha, troncos, penedos”), e a hipérbole criada pelo “infame ruído” que abre o último terceto, desaguando depois na imagem, à primeira vista, nada horaciana do vale umedecido de pranto, hipérbole na qual Sérgio Buarque identificará um claro indício da “turgidez emocional” do poeta. Para um olhar preocupado em achar possíveis prenúncios de romantismo na obra do poeta mineiro, são ocorrências feitas sob medida para acionar associações tão sedutoras quanto perigosas, ameaça da qual Sérgio logra no entanto se desvencilhar por meio de uma hábil manipulação de intertextos e informação filológica, de molde a reinscrever a estranheza do soneto no horizonte de possibilidades de sua época; ajuste, nesse caso, que, como bem ensina João Adolfo Hansen (2020), implicaria também expandir o raio de interlocução até autores clássicos, no sentido estrito do termo, como Aristóteles, Horácio etc. Nessa direção, aliás – se pensarmos ainda na drástica historicização a que isso submete a própria noção de originalidade –, nada mais natural que, *pari passu* a um luminoso comentário sobre o efeito de clareamento recíproco das oposições do poema – quando o crítico convoca nada menos que o *Cannocchiale Aristotelico* para ampará-lo –, a preocupação com a instabilidade gerada pelos saltos abruptos corra de par com a enumeração de passagens reforçando o caráter de jogo intertextual do poema de Cláudio; impressão tornada aliás praticamente irrecusável com a enumeração de trechos quase idênticos de outros autores. De um modo geral, entretanto, uma vez iniciado o cotejo com o poema de Lope de Vega, é possível que o momento mais inventivo do ensaio como um todo dê-se exatamente no trecho onde o crítico se vê forçado a explorar as ressonâncias da passagem, no prefácio das *Obras*, em que o próprio Cláudio se refere, em chave de modéstia afetada, ao seu “propender para o sublime”, termo que se torna então ponto de partida de outro erudito parêntese digressivo.

Vocábulo que ganharia ampla circulação na Europa nas últimas décadas do século XVII, graças à tradução do tratado de Longino pelo indefectível Nicolas Boileau-Despréaux, o substantivo posto em destaque no referido sintagma – fornecendo assim um tênue lastro filológico à argumentação de Sérgio – é, ironia das ironias, habitualmente evocado como uma espécie de termo mediador entre as epistemes clássica e a moderna,

detalhe, ao menos à princípio, que concorre no sentido de esgarçar a mesma divisão entre Literatura e Belas Letras tão cara a Sérgio Buarque. Definida como o “eco de um grande alma” no texto de Longino (1996), o mínimo que se pode dizer a respeito desse termo é que, a começar pelo modo de exposição adotado no texto-base – em que os exemplos se acumulam como num jogo de contágio recíproco entre imagens recorrentes e analogias oblíquas – é que ele provoca uma instantânea sensação de compatibilidade com muitos dos valores tornados moeda corrente na episteme romântica, ao enumerar a série de táticas e truques pelos quais, em textos tão heterogêneos quanto a *Ilíada*, Safo e a *Bíblia*, a expectativa do leitor se vê violentamente quebrada por uma descontinuidade drástica; a qual, todavia, à diferença de ritmo gradativo da persuasão retórica, opera como um tranco apto a retirar a audiência de sua acomodação complacente. Corte a que tampouco é alheio um sutil efeito educativo, é possível que a passagem em que mais se faz evidente tal implicação tenha lugar quando, no capítulo IX do tratado, o autor se detém sobre a última frase da prece de Ajax a Zeus no campo de Batalha, proferida num trecho em que, face a névoa que assola o cenário da guerra, o arremate abrupto do discurso – marcando o desapego do herói pela sua própria integridade física (“mata-nos porém na luz”) – parece instigar o leitor a desvencilhar-se de suas preferências mesquinhas – e, nessa mesma medida, aspirar a valores mais altos que a autopreservação. Sentido reforçado na última página do tratado interrompido – que termina com uma ácida imprecisão contra o amor das riquezas e gozos do seu próprio presente em decadência –, é preciso convir, porém, que, em muitas das outras passagens analisadas no texto de Longino – como é o caso da *overture* do *Gênese* nesse mesmo capítulo IX, ou da fenomenologia do padecer amoroso no comentário a Safo – torna-se muito mais difícil isolar de modo inequívoco essa significação ética, que tende a ceder terreno à força arrebatadora de cada enunciação específica, sem que haja mais um mínimo denominador apto a subsumir os excertos. Numa primeira tentativa de síntese, portanto, uma vez reconhecida a impossibilidade de definir de vez o que afinal é o sublime, não parece difícil entender como, na soma geral, se for o caso de assumirmos a perspectiva de um típico leitor imaginário do século XVIII, esse termo acabe intercambiável por vezes ao famigerado “não sei quê” de Petrarca e Camões, abrindo também uma inusitada passagem secreta entre antigos e primeiros modernos e, assim, subsumindo Horácio, Longino e Cia no mesmo espaço sincrônico de

Tesouro, Gracián etc. E no entanto, longe de ratificar ou retificar de todo tais possibilidades, curioso notar como, no momento em que Sérgio Buarque se alonga sobre o sublime, escorado sobretudo no comentário de Auerbach sobre a parataxe agostiniana (AUERBACH, 1987), a tentação de estabelecer o vínculo com o romantismo é sutilmente evitada pelo destaque dado à poderosa brevidade do trecho do “Fiat lux”, lida por Sérgio como um componente em estreita consonância com a concisão horaciana preconizada por Boileau. Encaixe no qual pode-se identificar, talvez – e aí esta sem dúvida o grande pulo do gato da análise de Sérgio –, nessa revalorização do sublime pelo autor da *Le lutrin*, uma sutil diatribe voltada aos excessos de ornamentação da poesia dita barroca e/ou maneirista. O mais curioso, porém, é que, a despeito de toda a engenhosidade e verossimilhança dessa associação – especificando um uso apenas insinuado nas entrelinhas do texto –, o fato é que, quando o motivo é retomado, páginas depois, essa mesma cautela historicista parecerá, brevemente, sucumbir ao peso da estonteante saturação de sentidos ativada pelo nosso termo chave, retornando quase como uma palavra-maná ensejando as mais variadas reapropriações e re-acentos, em que pese, claro, o considerável zelo com que o próprio Boileau se empenha em restringir seu escopo:

Por intermédio dessas atenuações, dessas “particelle temperatrice”, o escrito de Longino se converte mais facilmente na arma de combate de que o Classicismo necessitava para desmoralizar ainda o que restasse na França dos caprichos maneiristas, do exagero barroco, do precioso, do burlesco, do atrevido. Mas independentemente disso, ele se sujeitava sem mais esforço às mais várias interpretações, e já houve quem tentasse traçar uma trajetória das vicissitudes da noção do sublime através de povos e épocas diferentes desde a publicação de Boileau. (HOLANDA, 1991, p.353).

Retomado logo no parágrafo seguinte como um termo que “alude ao extraordinário e ao fora do comum, mas ao mesmo tempo acena para a simplicidade, para o laconismo e até para o silêncio”, tampouco parece fortuito, para dizer o mínimo, que, no trecho entre aspas linhas acima, possa-se enxergar a súpula de todos os traços identificados por Sérgio Buarque no soneto VIII; impressão que, ao subsumir o exemplo específico na formulação geral, cria outro eco longínquo e inesperado entre um trecho e outro. Ao mesmo tempo, diante dessa ofuscante proliferação de sentidos que esse significante instaura – dada a impossibilidade de definir, de uma vez por todas, o escopo do termo em questão no paratexto de Claudio –, talvez o aspecto mais fascinante desse

trecho diga respeito a certo efeito de pregnância gerado pela possibilidade de decodificação dupla que ele contempla, capaz de servir, tanto como redescrição plausível de uma ampla fração da produção literária da época (Racine, Gongora, Corneille...) quanto como sùmula das próprias dificuldades encenadas no poema de Claudio, cuja força passa exatamente pela habilidade como se temperam o “extraordinário” e o “laconismo”, o “fora do comum” e o “silêncio”, hipérbole e elipse. Ambiguidade que dá a bem a medida da extraordinária sofisticação da análise buarqueana, creio que as ressonâncias virtualmente incalculáveis que daí decorrem – tendo por eixo possíveis contrações e dilatações a que se presta o significante “sublime” – poderia ser até um fecho adequado para essa tentativa de “leitura-da-leitura-em-abismo” ora levada a efeito, não estivesse toda a sensação de autoridade que emana do *tour de force* de Sérgio Buarque diretamente associado a uma insidiosa capacidade de instigar novas projeções, mediante um contínuo ziguezague entre escrúpulo erudito e modalizações de incerteza. Na passagem da discussão do sublime, por exemplo – em que pode-se ler a cifra da zona cinzenta em que se dá o salto da *langue à parole*, do semiótico ao semântico – são modalizações, decerto, que, na medida em que expõem a impossibilidade de se atrelar ao soneto VIII um sentido último – franqueando nosso acesso a um território onde, como observou brilhantemente Antonio Candido (1991, p. 22) “as classificações se dissolvem” e “as coisas são e não são” – cavam aos poucos uma zona de opacidade sem fundo na catacrese do interior do texto, um texto no qual, de resto, à proporção em que “Sérgio faz e desfaz a trama de sua visão crítica” (Candido), como uma rediviva Penélope, se dá a ver finalmente como encruzilhada onde se sobrepõem e se rasuram distintas escalas, temporalidades e linhas de força. Embora isso esteja longe de merecer formulação explícita no ensaio em questão, penso que uma boa maneira de exemplificar tal descarrilamento pode ser atualizando uma possibilidade que, mesmo sem ser desdobrada em “Cláudio Manuel da Costa”, aparece ainda assim como outra descrição aceitável do equilíbrio de tensões que o soneto VIII perfaz, na leitura de Sérgio Buarque. A essa altura, porém, para tornar mais claro meu argumento, começarei retomando o mesmo soneto de Lope de Vega identificado por nosso crítico como o ancestral mais direto do texto de Claudio – como tática não só para especificar a diferença de um em relação ao outro como também delimitar melhor as zonas de opacidade do poema do árcade mineiro:

*Estos los sauces son y esta la fuente
Los montes estos y esta la ribera
donde vi de mi sol la vez primera
los bellos ojos, la serena frente
Este es el rio humilde y la corriente
y esta la cuarta y verde primavera
que esmalta el campo alegre y reverbera
en el dorado Toro el sol ardiente*

*Árboles , ya mudo su fe constante...
mas, oh gran desvario!, qui este llano
entonces monte le dejé sin duda*

*Luego no será justo que me espante
que mude parecer el pecho humano
pasando el tempo, que los montes muda.
(HOLANDA, 1991, p.314).⁷*

Com abertura quase idêntica ao soneto de Claudio, é bem verdade, entretanto, que em contraste com a suspensão dubitativa desse último, o segundo terceto transcrito gera um efeito de arremate lógico sobre o desenvolvimento anterior, ao fazer com que, após a patética apóstrofe às árvores mudas, a ação inexorável do tempo sobre os “montes” sirva para minimizar o caráter imprevisível do tal “pecho humano”. Diante disso – e eis aqui um ponto mantido curiosamente inexplorado na leitura de Sérgio Buarque –, é quase como se, agora, a mesma caducidade que surge no poema de Claudio como tensão inconciliável – e caminhando, por isso mesmo, exatamente nos antípodas de eventuais alívios sentenciosos – terminasse dissolvida no soneto de Lope em clave de apaziguamento, selando a culminação de um trajeto onde a transformação, na estrofe

⁷ Estes são os salgueiros, e esta a fonte,
estas as montanhas, esta a costa,
donde vi de meu sol pela primeira vez
os belos olhos, a testa serena.

Este é o rio humilde e o riacho,
e esta a quarta e verde primavera,
que esmaece o campo alegre e reverbera
no touro dourado o sol ardente.

Árvores, já mudou sua fé constante;
mas, oh grande delírio, que seja planície hoje
a montanha que então deixei.

Logo, não será justo que me espante
Que mude de parecer o peito humano
passando o tempo que as montanhas muda.

precedente, dos marcos da natureza (Árboles, ya mudo su fé constante.../Mas ó, gran desvario, que este llano/ entonces monte deje sin duda”) vai preparando a suave transição do concreto à verdade geral. Até fazer então, como parece insinuar a conjunção conclusiva iniciando o segundo terceto, com que a mudança surja como lei inscrita na própria corrosão irrevogável da natureza, a cujo ritmo não resta senão à alma perturbada tentar resignar-se. De sorte que, por maiores que sejam as correspondências entre versos esparsos, parece fora de dúvida, em cada um dos poemas, que os modos como esse repertório se vê enlaçado pelo respectivo “eu” sugerem duas totalizações semânticas bastante distintas, até opostas, e ainda assim passíveis de enlaçar numa só linha diacrônica, na qual, de Lope a Claudio, é como se as imagens que funcionam como evidência no primeiro soneto fossem sendo sutilmente atenuadas na reapropriação de Claudio. Que, diga-se de passagem, em momento algum chega a explicitar que tipo de mudança teriam sofrido “rio, montanha, troncos e penedos”. Se for o caso de retomar mais uma vez os termos de Sérgio Buarque, uma leitura interessada em diminuir o peso dessa dissonância poderia muito bem – eis outra hipótese – ver na elipse incidindo sobre o conteúdo da tal cena funesta uma estratégia, para ativar no leitor culto do XVIII uma espécie de efeito de sucção imaginário, mediante o qual então, a partir da retomada de um “*topos* já um tanto esmaecido pela força do abuso” (HOLANDA, 1991, p.318), esparsas sugestões do poema seriam suficientes para instigá-lo a buscar a resposta em outros textos análogos. Logo, na medida em que cada branco ou hiato do texto se fizesse preencher pelo trabalho mnemotécnico, é quase como se, nesse gosto por “enevoar à sua maneira” um motivo conhecido, fosse possível identificar um jogo com uma tradição que não precisa de mais que um pequeno sugestionamento para se fazer “presente”, com ou sem aspas; um pouco ao estilo do artífice que, tendo em mira a posição de onde sua obra será contemplada pelo virtual espectador, deixasse, como Velázquez, algumas linhas a ser adivinhadas pelo olhar da audiência. Em mais de um sentido, por sinal, é uma hipótese perfeitamente condizente com o entendimento do sublime enquanto termo tapa-buraco, significante apto, por seu teor volátil, a saturar e validar eventuais “escurezas” do texto; com a leve mas decisiva ressalva de que, uma vez convertido em chave-mestra, ele poderia também caminhar no sentido de jogar debaixo do tapete muitas das tensões do poema, ao fazer com que o choque gerado por certos termos paroxísticos – como horror

e ruído – seja no limite dissolvido pela reinstauração da mutabilidade da natureza e da amada como grande centro ausente. Ou ainda, pela nada pequena desproporção criada, em viés antitético, entre o cenário algo prosaico e a reação emocional que suscita. Fechado mais esse parêntese, contudo, penso que um novo recuo estratégico à imanência do texto, tendo por fio condutor a figuração da Natureza no soneto VIII, pode funcionar como um estancamento provisório para essa inquietante proliferação de hipóteses, tarefa para qual será precisa retornar, de novo, ao já citado livro de Curtius. Com efeito, sendo, como se sabe, uma das grandes inspirações de Sérgio Buarque ao longo dos anos 50, o segmento que agora priorizaremos em sua obra magna, intitulado exatamente “A deusa natura”, não deixa de acenar de viés ao mesmo choque de temporalidades encenado por nosso crítico em sua famigerada contraposição “árvore x casa”, permitindo também reenquadrar numa moldura mais ampla a suavidade associada à primeira, em que pode-se identificar talvez a sobrevida da mesma onipresente entidade que dá nome à seção. Numa tocada tão rapsódica quanto evasiva, é certo ainda que, na articulação do livro de Curtius – hábil como poucos em mapear o jogo de contágios e empréstimos entre tradição grego romana e judaico-cristã –, o referido capítulo, ao mapear a mesma tópica explorada por Lope e Claudio pela via metonímica, nos dá também uma pista preciosa para especificar o modo como essa mesma natureza ver-se-á asperamente tensionada no poema de Claudio, ao ser contraposta a irrupções paratáticas que vão justo no contrapelo de sua vocação harmonizadora. Conflito de certa forma já até tangenciado na análise de Sérgio Buarque, é interessante notar, inclusive, como, na sinopse proposta pelo romanista alemão, os elementos que se opõem de forma inegociável na exposição de Sérgio Buarque aparecem como vetores em tensão num diálogo de conta longa, no qual a exaltação filopagã da natureza como “mãe de todas as coisas”, e incumbida de “evitar o regresso ao caos”(CURTIUS, 2000, P. 159) – deve medir forças com um contra-vetor que privilegia exatamente a arbitrariedade e a intempestividade do ato performativo divino, vertente que tem, não por acaso, como exemplo máximo o mesmo “Fiat lux” mobilizado por Sérgio, no trecho em que pula da análise da parataxe à discussão do sublime. Coincidência que, como parece comprovar de modo irrecusável a citação abaixo, de novo apenas reforça ainda mais o golpe de vista certo da sua intuição crítica:

Para apreciar historicamente a cosmogonia platonizante de um Bernardo Silvestre e de um Alain de Lille, é mister ouvir a contradita do cisterciense

Ernard de Bonneval: “em deus nada estava confuso e informe, pois a matéria cósmica, logo depois da criação, foi incluída adequadamente nas espécies. Tudo o que os filósofos têm ensinado sobre a eternidade do universo, a matéria, a alma do mundo (que eles chamam Noys) é revogado e desfeito pelo primeiro capítulo do Genesis.” Não podia opinar de outro modo a ortodoxia. (CURTIUS, 2000, p. 170).

Escrito com o proverbial toque de ironia do romanista alemão, o capítulo de onde foi retirado o trecho acima parece levar até o paroxismo do dissídio o jogo de revezamentos entre cultura judaico-cristã e greco-romana, que se podem parecer comensuráveis em várias passagens – quando se trata, por exemplo, do emprego de categorias retóricas na exegese bíblica – são colocadas em antagonismo flagrante na citação de Ernard de Bonneval, emoldurada pelo crítico. Sem ser exatamente o momento mais chamativo do capítulo inteiro, é um trecho, decerto, que, com *nonchalance* quase borgiana, mais uma vez evoca para efeito de contraste o mesmo “Fiat lux” analisado por Longino, no sentido de firmar uma oposição inconciliável entre os ritmos de Deus e os da natureza. Para o que nos interessa por ora, contudo, o dado a destacar é que, ao pôr em destaque o choque de ritmos entre as duas referidas tradições – quase num aceno de esguelha do conhecido comentário de Auerbach sobre Homero e a Bíblia (AUERBACH, 1987) –, essa torção permite ressignificar também os transes emocionais abruptos do soneto VIII, que se estão longe de ter a eficácia performativa do Deus do *Genesis* – para o qual falar é praticamente o mesmo que fazer – com este partilham a capacidade de uma descolamento radical da circunstância imediata, perfazendo um corte cuja violência mantém-se teimosamente infensa a transições gradativas. Mal comparando, é um pouco como se, na passagem da escala divina para a humana, a possibilidade de um começo radical que o “fiat lux” encarna retornasse, como traço esmaecido, na própria imprevisibilidade característica das perturbações da alma, que, à diferença do que se dá, entretanto, no soneto de Lope, em Claudio já não parecer prestar-se mais a um encaixe perfeito com os ritmos de paisagem; ritmos que, em ambos, operam menos na clave da regeneração que do desgaste. E à milhas de distância, portanto, da conotação abertamente positiva de praxe atribuída à Natura de Curtius. Distinção que corre até o risco de passar em branco, em meio a uma enxurrada de lances eruditos e associações relâmpago – onde a louvação da natureza como fiadora do cosmo subscreve uma linhagem, de certo modo, reavivada em chave elegíaca nos versos de Lope, quando a Deusa é convocada para

consolar o eu pelas volubilidades da amada –, ela tem ainda assim o mérito de dar inteligibilidade ao intrincado equilíbrio de velocidades do soneto VIII, uma peça onde a placidez da paisagem, em aparência neutra, se vê em alguns momentos rasgada pela irrupção paratática da emoção do contemplador, que parece tomado de assalto por uma lembrança dolorosa. Longe porém de limitar-se apenas à conjunção aditiva destacada por Sérgio, pode-se dizer que tal irrupção, ao longo do poema, funciona antes como uma espécie de corpo fragmentado se expandindo, no texto, em pequenas e incisivas síncope, desde o brusco assomo patético da quinta estrofe – em um *non sequitur* que em quase nada fica atrás do *fiat lux* divino – até a omissão em torno do referente do infame ruído que perfura o segundo terceto. Tudo desembocando, ao fim e ao cabo, nesse pequeno prodígio de síntese que é o verso 14, capaz de a um só tempo mimetizar na ação do gerúndio um ritmo natural e suspender de forma arbitrária o sentido do todo. Sem constituir propriamente uma tentativa de refutação da abordagem de Sérgio, parece-me, ainda, que, na binarização posta em relevo com a ajuda de Curtius, pode-se ver também um desdobramento inesperado do modo como, sempre com a mais cordata das dicções, os longos rodeios intertextuais do ensaio de Sérgio Buarque vão progressivamente convertendo a inspeção de um pequeno ponto obscuro num interminável diálogo com fantasmas e/ou sentidos à espreita, dando aos poucos forma a um ritmo no qual, quase sem querer, a precisão das conexões estabelecidas em zonas pontuais – como quando por exemplo aniquila-se taxativamente a chance de se ler no adjetivo “perturbado” um prenúncio romântico – deve sempre ser freada e contrabalançada pela síntese que constrói cada nova totalização virtual, giro que vai derrapando aos poucos também até o limiar da vertigem, à medida que as remissões parecem como que ir tirando o calço umas das outras. Evidentemente, se há um dado que torna particularmente persuasivos tais efeitos de incerteza – que, para retomar o próprio comentário do autor de *Monções* (2000) sobre William Empson, nos colocam num ponto onde “difícilmente se poderá distinguir o que pertence à obra estudada daquilo que o crítico nela introduziu de modo mais ou menos caprichoso” (HOLANDA, 1996, p.421) –, ele não diz respeito senão ao fato de, salvo engano, tal vertigem estar longe de ser um objetivo premeditado pela abordagem do crítico, que, a julgar pelo programa formulado nos textos da época, estaria buscando exatamente prevenir-se da proliferação de ambiguidades que assola aquilo que ele chama

pejorativamente de “ultra-análise”; perigo de que tentaria então se precaver mediante o recurso à sobriedade e à cautela da boa e velha erudição filológica, encaixando e desencaixando seguidamente o soneto numa vasta série de molduras. Mesmo se, a rigor, isso esteja longe de sinalizar para a busca de um ponto arquimediano apto a enquadrá-las e harmonizá-las num único todo.

Estejamos nós diante ou não de um efeito calculado, é aí que reside, a meu ver, a mais interessante peripécia desse percurso de leitura, que parece com frequência ir desfazendo com uma das mãos aquilo que tece com a outra. Não apenas: num ensaio cujo escopo é por si só uma bela pedra de escândalo a tentativas de paráfrase, desconcertante notar, ainda, como, mesmo se em diapasão bem diverso de Brooks e afins, a modalização de incerteza que nele ganha terreno acaba emprestando um estranho lastro fictício a esse ir-e-vir entre hipóteses, despoletando um movimento onde, de alusão em alusão, de parêntese em parêntese, a audácia e argúcia do gesto crítico parecem ir sutilmente fundindo-se à compulsão do objeto evasivo em transbordar, de forma insistente, seus próprios limites, ora transpondo distâncias de mais de 10 séculos em 3 ou 4 linhas, ora acomodando essas mesmas distâncias num só espaço sincrônico. Apenas que, se, como principal condição de possibilidade desse transbordamento, não está senão a própria força ao mesmo tempo microscópica e telescópica do olhar que sobre ele se lança, nada a espantar, enfim, se, quanto mais intenso se torne esse diálogo, mais difícil se torne também arbitrar esse jogo de báscula entre perto e longe, micro e macro, resultado que por si só coloca em xeque também a esperança de se fixar uma distinção inequívoca entre o que é do leitor e o que é propriamente do texto. De fato, se é o caso de se escolher, de forma mais ou menos aleatória, uma outra contraprova, trata-se de um uma diferenciação sutilmente esgarçada, por exemplo, quando, depois de estabelecido o nexos entre parataxe e o sublime, o soneto VIII se deixa de súbito transfigurar por uma severa impregnação anticlássica, que encontra exatamente por esteio o sibilino silêncio do texto; detalhe por isso mesmo capaz de conferir uma espécie de justeza poética retrospectiva a sua própria condição inconclusa. Sem constituir exatamente um desvio imprevisto, é uma situação, abismos à parte, que tem como ponto de partida, ironicamente, nada mais que o compromisso de entender a produção literária do passado nos seus próprios termos, tarefa que implicaria, ainda, a necessidade de dar a devida explicitude a certas conexões *in*

potentia, tomando sempre como base de apoio o sistema das tópicas em vigor. A pequena mas crucial diferença, entretanto, é que, num crítico com o arrojo imaginativo de Sérgio Buarque, essa caça implacável ao anacronismo, aliada à disciplina de perscrutar todo o arco de sentidos possíveis de um dado termo ou verso, acaba por resvalar quase inadvertidamente numa suave mas irreversível perda de ancoragem, como é o que me parece de resto ocorrer quando, com a verticalização da sondagem analítica, mesmo uma peça convencional como o soneto VIII se dá a ver, então, como o Aleph no qual se contrapõem e se combatem distintas camadas de tempo, sem que haja a mais remota expectativa de se delimitar de uma vez por todas uma última instância, apta a calar as tensões latentes e patentes nesse soneto a um só tempo tão clássico quanto bíblico, tão horaciano e anti-horaciano. Num desenho que se converte portanto quase na perfeita sinédoque da movimento contínuo/disruptivo da Memória Cultural, cavando inesperados atalhos entre nomes aparentemente antagônicos como Lope e Longino, e, de um só golpe, como que convertendo o percurso de leitura num acirrado sobrepor de hipóteses em disputa, interessante perceber como, pelo desassombro como dramatiza tais impasses temporais, esse incessante coabitar com a virtualidade pode, de certo modo, também servir de contraponto a abordagens que, sem o mesmo apreço de Sérgio pelas encruzilhadas semânticas e advérbios de incerteza, limitam-se a rebater cada ato linguístico específico a uma possibilidade de prévio, estabelecida numa suposta preceptiva dominante; dado que, longe de ser negligenciado em sua abordagem, torna-se no entanto apenas um fator entre outros num complexo jogo de forças e possibilidades. E um fator, sem dúvida – como deixa claro tudo o que o crítico consegue extrair da breve menção ao sublime – que dificilmente pode funcionar, nesse embate, como voto de Minerva. Por aí se vê, em suma, como, na frequência como o texto projeta novas nuances de dúvida sobre cada negociação de contextos, andando sempre numa perigosa corda bamba entre ausência e presença, certeza e possibilidade, está também o principal atestado do imenso e delicado rigor do ensaio de Sérgio Buarque; um ensaio cuja autoridade e impacto, não custa lembrar, surgem aqui como paradoxalmente proporcionais à extensão e magnitude dos não poucos riscos que assume, seja ao alargar até o limite do colapso a trama de intertextos – a ponto de abranger tudo o que nos acostumamos a chamar de “tradição do Ocidente” –, seja quando, enfim, de uma têne

sugestão ativada por um sentido fortuito à espreita, começa a esboçar-se então – e pouco importa se apenas por umas poucas páginas – o possível fio de Ariadne para o intrincado labirinto temporal em que a leitura converte o soneto.

Submissão: janeiro de 2021

Aceite: abril de 2021

Referências:

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BROOKS, Cleanth. *The well wrought urn*. Hancourt, Inc:New York, London. 1973.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: Edusp, 1997.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra I*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- HANSEN, João Adolfo. *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 2019.
- LONGINO. *Do sublime*. São Paulo. Martins Fontes: 1996.
- SKINNER, Quentin. *Razão e retórica na filosofia de Hobbes*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.